



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts

Gurlitt, Cornelius

Berlin, 1900

Fünftes Kapitel: Die Romantiker

[urn:nbn:de:hbz:466:1-81342](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-81342)

Fünftes Kapitel.

Die Romantiker.

Während sich die Aesthetik selbst immer mehr in die Überzeugung einwiegte, die Künste in ein festes Gesetz gebracht zu haben und somit zum sicheren Gedeihen aus dem Verstande heraus führen zu können, entstand plötzlich diesem Verstande selbst ein unerwarteter Gegner, ein solcher, dem die Aufklärung längst glaubte in seine Schranken gewiesen zu haben, die Mystik und in ihrem Hintergrund der Glaube.

Daß dieser Gegner auftrat, daß er die Geister eroberte, war nicht die Frucht bestimmter Thaten eines Schwärmers. Er erschien in der ganzen Welt fast gleichzeitig als der tiefgehende Widerspruch gegen die Dürre der Allerveltweisheit, wie sie die Köpfe beherrschte. Man begann sich der Spaltung des Volkes bewußt zu werden, die sich ergab aus einer von der Menge unverstandenen philosophischen Weisheit der Gebildeten und dem dieser trotz aller Aufklärung nicht zu raubenden schlichten Frömmigkeit. Zwischen diese hatte sich in lästiger Breite das zu Spott und Überhebung, aber auch zum Unterdrücken unter die Macht der Kirchen bereite Halbwissen eingenistet. Von beiden Seiten, von der Höhe der Philosophen wie aus den Tiefen des Glaubens sah man die Gefahr steigen; von beiden Seiten suchte man sie zu bekämpfen, indem man über die Mitte hinweg nach den Endpunkten der Entwicklung hinüberschoß. Man war des eifrigen Urtheilens und In-Regeln-bringens herzlich müde. Überall regte sich das Streben nach Freiheit gegenüber der Bevormundung, nach dem Recht unmittelbarer Meinungsäußerung.

Die in tiefstem Grunde aufrührerische Zeit empörte sich auch gegen das gelehrte ästhetische Treiben und die Selbstentäußerung an die Antike, gegen das ganze unvollstümliche Gethue der Geschmäckler, gegen den Unverstand, mit dem der Kunstunterricht betrieben wurde.

Unter den Künstlern erhob sich ein eifriges Ringen gegen die Kunstbehörden, namentlich gegen die Akademien. Wohl konnten deren Vertheidiger darauf hinweisen, daß die Kunstschulen, sich immer wieder von neuem umgestaltend, auf eine ernste Kunstlehre hinstrebten. Die Meisterlichkeit der Barockmaler hatte das Raschmalen zum Selbstzweck gemacht. Nicht umsonst feierte Winkelmann des Mengs langsamere, aber Werte für alle Zeit schaffende Art gegenüber der in Verachtung geratenen Virtuosität des Tiepolo, den er nach seinem ganzen glanzvollen Sein nicht verstehen konnte. Überall wurde, gegenüber der ins Kraut geschossenen Könnerschaft mit ihrer Flüchtigkeit und ihrem Darauflosschaffen, auf Reinheit und Bestimmtheit im Zeichnen, auf Sorgfalt und Nettigkeit hingedrängt. Man zeichnete sonst in den Akademien alle Abend einen Akt, wobei es nicht darauf ankam, wenn ein paar muscoli forestieri, Muskeln, die es im Körper nicht gab, paniotti wie sie der Werkstättenwiz nannte, Rundbrote, mehr gezeichnet wurden, als das Rucke bejaß. Das Modell wurde acht Tage lang, womöglich in der Haltung einer Antike gestellt, wie schon Lairesse empfahl; die ganz Sorgfältigen ließen in unmittelbarem Anschluß hieran nach der betreffenden Antike selbst zeichnen, damit dem Schüler die Fehler der Natur so recht in die Augen springen und er die Fertigkeit erlange, sie beim nächsten Akt zu vermeiden, das Zufällige zu übersehen. So werde ihm gelingen, die edle Einfalt am menschlichen Leibe zu finden, obgleich sie die Natur selbst in voller Reinheit niemals bietet.

Aber dennoch wurde der Friede mit den aufstrebenden Geistern nicht geschlossen. Noch nannte die öffentlichen Lehrstätten der Kunst Siechenanstalten, in denen die Entwicklung der Schüler vernichtet werde. Das geistlose Zeichnen nach Gips und Modell dauerte dort jahrelang; es geschehe nicht einmal der Natur getreu, sondern mit einer abstrakten Schönheitsmanier, durch die alle Eigenart unterdrückt werde. Geistige und zeitliche Vernichtung der Zöglinge sei das Ergebnis dieser Anstalten. Diese Stimmen mehrten sich

auf allen Seiten, ertönten von den verschiedensten Richtungen her. Rumohr, der vornehme Kunstkenner, sagt, daß die an den Akademien pedantisch von Hand zu Hand gereichten Löffel nicht alle nach Kunst Dürstenden in ihren Bedürfnissen befriedigen könnten. Im 18. Jahrhundert, so berechnet er, sind zwanzig bis dreißig Millionen Thaler für Akademien ausgegeben worden. Was ist aber daraus hervorgekommen? Welchen Künstlern dieser Zeit gestattete man, in Galerien sich neben anderen hinzustellen? Kaum dem Denner, Dietrich und Mengs, die alle drei, als Schüler ihrer Väter, den Akademien gar nichts zu verdanken haben. Will man sehen, was herausgekommen ist, so suche man auf den Treppen und Hausböden älterer Lehranstalten nach den Preis- und Aufnahmestücken, welche sich von 1700 bis 1800 dort allmählich aufgesummt haben. In der Zeit höchster Vernunft müsse der arme Jüngling nach Gips, dann nach Gefärbtem erst schmieren, dann malen lernen und dieses, weil der Knabe schon alt ist, mühsam und jahrelang. Nicht einzuholen sei die verlorene Anstelligkeit im Umgang mit Farbe und Pinsel. Handwerklich arbeiten solle der Knabe lernen.

Die Zahl ähnlicher Urteile ließe sich leicht vermehren. Man hatte so sehr gehofft durch Bildung zur Vollendung, durch Belehrung zur Bildung zu kommen; man hatte so viele Jahrzehnte um die Antike heiß gerungen; der Mittel, sie kennen zu lernen, waren so sehr viel mehr geworden; der Unterschied bis zu ihr hatte sich sichtlich verringert — und doch! Auf einmal erscholl der Ruf, man stecke in tiefem Verfall. Man wolle Neues, das Alte sei unwürdig des Erhaltens, des Fortfahrens.

Noch unerquicklicher erklang den Führern des Klassizismus der Ton, dem sie bei den nicht auf Sachkenntnis Anspruch Erhebenden begegneten. Es war ja damals schon der Gedanke, wie heute im ganzen deutschen Volk verbreitet, daß man sich für die Kunst vorgebildet, daß man Kunst gelernt haben müsse, um sie zu verstehen. Aber heute wie damals steckt ein gutes Stück Heuchelei in der Bescheidenheit des Auftretens jener, die sich Nichtkenner nennen. Im Innern halten sie sich doch für berechtigt zu urteilen; haben sie doch das durchaus verständige Bewußtsein, daß nicht nur für die Fachleute geschaffen werde; daß die Künstler sich nicht

an diese, sondern an alle wenden. So nimmt z. B. Rozebue in seiner italienischen Reisebeschreibung für sich das Recht in Anspruch, zu reden wie ihm der Schnabel gewachsen sei; wenn er nur gut gewachsen wäre; und das nimmt er natürlich von seinem an. Sein Buch über Italien (1803) ist daher als Lehrmittel anzusehen für den Geschmack der Menge jener Zeit; für das was ein gebildeter Mann der Gesellschaft empfand. Er hielt sich für einen verständigen Menschen, der sich nicht auf klassische Höhen hinaufgeschraubt habe; er hatte sein Leben in seiner Zeit gelebt, mehr besorgt um den Tag, den er verbrachte, als um die Vergangenheit; er sagt das, was man wohl von den Reisenden im allgemeinen zu jener Zeit in Italien hörte. Denn die von den Wissenden für „Banausen“ Erklärten ärgerten sich ihrerseits über das überreizte Wesen der Kenner; sie wollten schon deshalb nichts für schön finden, worin sie nichts als altertümlichen Kram, Ruinen, Steinbrocken sahen. Die Griechen, sagten sie mit Recht, hätten diese Beschnüfflung jedes alten Restes verhöhnt. Rozebue fühlte sich nicht als Grieche, sondern lachte herzlich über jene, die in nachgeahmter Chlamys einhergehend der Welt weismachen wollten, sie seien hellenischen Geistes voll. Er staunt mit offenem Munde die an, die vor einem antiken Topf in Entzücken geraten und in der Topfschmiererei der Griechen mit den Augen ihres Geistes Vortrefflichkeiten gewahr würden, welche sonst niemand sehen könne. Winkelmann halte die Welt damit zum Besten. Der Dichter von Menschenhaß und Neue, der sich durchaus den Edelsten seiner Zeit für ebenbürtig, an gesundem Menschenverstand ihnen aber überlegen hielt, kam zu der Ansicht, daß es Zeit sei, der erheuchelten Begeisterung mutig und mit Selbstgefühl entgegenzutreten. Er ist für neue Kunst. Er begeistert sich an Canova, den man zu verkleinern suche, da es ihm angeblich an Kraft fehle. Aber sein Verteidiger findet als des Bildhauers Hauptfehler, daß er noch lebe, daß er mit seiner Größe in ein Geschlecht der Krittler hineinrage: Er brauche seine Arbeiten nur zu vergraben und finden zu lassen, um sie in die gleiche Höhe mit Phidias erhoben zu sehen. Hier wird Rozebue wirklich warm. Ebenso vor dem Bilde des Italieners Camuccini, dem Tod der Virginia. Das sei so rührend dargestellt, das hier jeder Tadel,

jeder Vorwurf einfach Noheit wäre. Hier, wo nicht die Formen entscheiden, die jeder zu bilden lernen könne, sondern der Geist, der Inhalt spreche, hier sprudelt Kogebue in Begeisterung. Nicht um die Welt, ruft er aus, möchte ich die Gabe besitzen, alle Fehler gleich auf den ersten Blick zu erkennen! Sie sei der Fluch der Künstler; sie entspringe lediglich aus Eitelkeit. Wer, wo alle loben, alle hingerissen werden, noch viel zu tadeln findet, so höhnt er, der müsse wohl ein gewaltiger Kenner sein!

Das Spaßige an der Sache ist nur, daß Kogebue nicht merkt, wie er sich selbst das Urteil spricht. An dem, was ihm nicht gefällt — da ist natürlich das Finden der Fehler ein Zeichen von Selbstständigkeit, das Loben erkünstelte Begeisterung. Und es gefällt ihm in Italien herzlich wenig; er lobt sich am Schluß sein Rußland, wo nicht alte Kunst zu finden, aber ein Morgen junger Kunst anbreche; wo das sanfte Scepter des Entels der großen Katharina das Leben wahrhaft zum Genuß mache. Denn, wie stets der Flache, ist auch er über die Dummheit und Unfähigkeit der anderen erstaunt. Was er nicht begreift, ist Unsinn. Der katholische Gottesdienst ist ihm eine Narrheit, das „Heiligengefindel“ ihm im Grund der Seele zuwider. Seine Zeit, sein Geschmack ist der Höhepunkt des bisher Erreichten. Man glaubt einen modernen Zeitungs-
menschen zu hören: Die und jene Sache mißfällt mir; also ist's eine Thorheit, sie schön zu finden; ist's unbegreiflich; verdient es eine entschiedene Rüge! Denn was mißfällt, kann doch nicht schön sein! Kogebue findet an Michelangelos Moses nichts Großes als die Größe; man denke ihn verkleinert und er wird sehr unbedeutend sein; er ist schmal geschultert, dickbäuchig, durch seinen abscheulichen Marmorbart vollends unausstehlich. Gebildete Männer trugen bekanntlich damals keine Bärte. Cellinis Perseus findet er so steif, wie die Goethische Schule es von großen Kunstwerken fordere; Donatello ist unbedeutend; in Fra Angelicos Bildern sieht er nur trassen Aberglauben.

Erstaunt sah man im Räte der Kunstfreunde in Weimar, daß es Menschen gab, die mit den redlichen, wohlüberlegten Absichten Goethes unzufrieden wären; daß die Belehrungen, die man von dort austreute, geradezu als Benachteiligungen der Kunst

erklärt wurden; daß Leute auftraten, die überhaupt bezweifelten, die Kunst könne durch Wissen gefördert werden, verständige Leute! Es giebt ein totes Wissen, sagte der gelehrte Dresdner Arzt Carus, ein Wissen des Buchstabens und nicht des Lebens: dies ist der Mehltau für die Künstlernatur; damit verschone man sie auf alle Weise! Ähnlich äußerten sich die Künstler über die Akademien. Und andere traten auf, die geradezu den Kunstfreunden die Schuld für den Niedergang der Kunst zuschoben. Die Zeit, sagte Görres 1808, sieht jedem Neuen, kräftig Auftretenden gegenüber nach jenen, die sich als Wortführer aufwarfen, und die nun selbst in Dünkel, Hoffart und Parteigeist sich so in sich selbst verzwickt und verrenkt und verschoben haben, daß sie wie jene scharf geschliffenen Spiegel aus der Frage ein gewöhnliches Bild zusammen schieben, das lieblich hold ihre Eitelkeit anlächelt, und die schöne Form in Frage umkehren. Jedermann, der dies las, wußte, daß es auf Goethe ziele.

Zu tief war den Künstlern der Gedanke eingeprägt, daß die Nachahmung den Weg zur Freiheit öffne. Wo die Unzufriedenheit mit der Kunst zum Bewußtsein kam, begann sie mit der Kritik der älteren Meister, mit der Ablehnung als ungeeignet erkannter Vorbilder und mit der Aufstellung neuer. Man kam auf die Deutschen und Italiener der Frührenaissance, seit der Jugend der Sinn für fleißiges Naturstudium im einzelnen geweckt war. Bei ihnen, die die meiste Durchbildung vorwiesen, fand man zunächst das technische Vorbild, die Klarheit in der Behandlung der Dinge hinter und nebeneinander, die Fähigkeit, der Natur soweit nachzugehen, als die Schärfe des Auges reichte, und doch in einer Bildwirkung zu bleiben. Zudem erkannte man, das selbst das Große, Hauptsächliche anders erfaßt war als in der späteren Renaissance. Daß eine Hand, ein Kopf nicht nur in den Massen richtig, sondern in jedem Gliede ausdrucksvoll gebildet war. Wer redlich nach der Natur zeichnete, mußte zu ähnlichen, härteren, entschiedeneren Linien kommen, diese also eigentlich als Wahrheit empfinden; die Lüge aber beruhe in der Weichheit und der Verallgemeinerung der späteren Kunst. Langsam, erst schüchtern, dann immer lauter erfolgte die Absage an Correggio und seine nun als falsch erkannte Anmut, an Tizian und seine als der Natur widersprechend erklärte Ton-

fülle, endlich an Rafael selbst, den Fürsten der Maler. Die Zeit der Prärafaeliten begann.

Auch die Weimarischen Kunstfreunde mußten anerkennen, daß es den meisten zeitgenössischen Kunsterzeugnissen am Natürlichen, Innigen, Gemüthlichen und zart Empfundeneren mangle. Sie verstanden, weshalb die Neigung zur urtümlichen Einfalt der florentinischen Meister erwachte, ja fortbauerte. Aber einen Nutzen für die Kunst sahen sie nicht darin, weil diese rohe Unschuld mit den sonst vom Künstler geforderten schönen Formen, mit edlen Menschen und mit dem gebildeten Geschmack unvereinbar sei. Sie sahen wohl den Geschmackswandel selbst in der Beurteilung der Alten. Der Antonius, Apoll vom Belvedere, die Ringer traten in der Schätzung hinter die Kolosse vom Monte Cavallo, hinter die Juno Ludovisi, Rafael hinter Lionardo und Michelangelo zurück; ja Rafaels Jugendwerke wurden über die reifen gestellt wegen ihrer zarten, innigen Empfindung, der anspruchslosen, unübertrefflichen Wahrheit der Darstellung.

Und doch konnte man sich in Weimar nicht wohl vorstellen, und überall, ebensowenig dort, wo sonst gelehrte Ästhetiker saßen, daß die Welt einen Schritt nach rückwärts thun werde; daß sie nach Dingen greife, die der gebildete Geschmack, wenn nicht verabscheue, doch belächle. Hatte sich bei Goethe selbst die Begeisterung für das Eigenartige abgeklärt, so mußte der Alternde vom Volke gleiche Weisheit erhoffen. Wer alle die Eroberungen gering schätzt, sagt er, die mächtiger Geister unsägliches Forschen und denkender Fleiß für das Gebiet der Kunst gemacht; wer bloß aus einem verworren gefühlten Bedürfnis von Einfalt und Naivetät in den mehr oder minder rohen Anfängen der Kunst die ganze Kunst schon vollendet erblicken will und durch Annäherung an die alten Maler das Rechte zu erfassen glaubt, der kennt ihren wahren Geist, sein besseres, weiter gestecktes Ziel noch nicht!

Daß die Kunst sich an Vorbilder halten müsse, daß sie der Vorarbeit früherer Meister sich zu bedienen habe, war ihm klar. Er sah den Beweis des Steigens in der Kunst darin, daß sie eine unendliche Vollkommenheit erstrebe, des Sinkens, daß sie bedingte Muster nachahme. Es begegnete ihm also das zweite Mal, jetzt

wie beim Auftreten von Carstens das Unglück, in dem was die Jüngeren für Aufschwung hielten, den Niedergang zu erkennen.

Namentlich aber wünschte er Frieden unter den Künstlern selbst. Mit Ungeduld sahen die Weimaraner das Herausdringen immer neuer Parteien unter den Künstlern. Diese bekämpften sich mit bitterem Haß, Schmähungen, Ungerechtigkeiten. Das kränkte jene im Sinne des gesunden Menschenverstandes. Schönheit und Wahrheit giebt es notwendiger Weise nur eine. Sie waren nach reiflicher Erwägung zu der Klarheit gekommen, daß sie die ästhetische Wahrheit und die aus ihr sich ergebende Schönheit kannten; sie fühlten sich einig mit allen großen Denkern; sie hatten in Kant einen neuen Rückhalt gefunden. Warum nahmen nun die jungen Künstler die von ihnen gern gebotene Erkenntnis nicht an? Warum bekämpften sie sich in Fragen, die nach ihrer gereiften Erkenntnis gar nicht Kernpunkte der Kunst seien?

Eine Verständigung mit den Jungen, den nach Neuem Strebenden war nicht möglich. Überall stießen die Meinungen hart aufeinander, seit die Kunst in den Romantikern neue Verteidiger gefunden hatte.

Heilige Ehrfurcht vor der verflossenen Zeit in einem stillen, unaufgeblähten Herzen tragen! Das ist die Grundlage, aus der nach Wackenroder die neue alte Kunst hervorgehen solle. Wie Rumohr war er in Göttingen durch Fiorillo in die Kunst eingeführt worden, den Defer der Romantik. Man rufe nach Idealen und suche diese nicht am Wege zur Natur, sondern im Außerordentlichen, über der Natur Stehenden. Man erkenne das Geheimnisvolle des Ideals, aber glaube über die Thatsache, daß es eben ein Himmlisches sei, spotten zu können; rede darüber wie über menschliche Dinge, während man doch an dieses als an das Allerheiligste herantreten solle, die Spur von Gottes Finger in der Kunst erkennend. Das Schaffen des Künstlers geschehe nicht in flügelnder Erfüllung von Regeln, sondern in einem angenehmen Traum, in dem er mehr an den Gegenstand denkt, als daran, wie er ihn vorstellen möchte. Die Art zu malen habe ihm die Natur eingepflanzt, sie sei nicht durch sauren Schweiß errungen; ihm schweben die Gestalten vor der Seele und er schreibe sie für sich zu seiner Er-

gözung nieder. Das Werk müsse der Künstler in sich antreffen, nicht erst mühsam draußen suchen. Wackenroder dringt darauf, daß der Künstler seine Seele, nicht sein Wissen bereichere, inneren Reichtum zu erringen suche. Lionardo da Vinci, thatsächlich eine höchst unpassende Wahl für den Vorkämpfer weicher Empfindungs-
seligkeiten, wird wegen der Vielseitigkeit seines Schaffens, wegen des daraus sich ergebenden Beherrschens des rein Technischen der Kunst gepriesen. Denn dem wahrhaft Tiefen fällt das Können von selbst zu. Lessing suchte nach Grenzen der Kunst; in Goethe wirkt dies weiter, indem er erklärt: Die Vermischung der verschiedenen Arten der Kunst sei das beste Kennzeichen des Verfalles, Pflicht des echten Künstlers sei, sein Kunstfach von andern abzusondern, jede Kunstart aufs möglichste zu sondern, um sie somit beherrschen zu können. Die junge Romantik meinte aber, das Beherrschen des Kunstfaches käme von selbst, wenn die Kunstbegeisterung in die Seelen eingezogen sei; der Künstler solle alle Kunst im Busen tragen, um aus der Kraft der Befeligung ein Vollwerk zeugen zu können.

Wenn eines fruchtbar war an den Herzensergießungen, so die Erkenntnis, daß es nicht nur eine Schönheit gebe. Ahndet euch in fremde Seelen hinein, ruft Wackenroder den blöden Kritikern zu, und merket, daß ihr mit euern verkannten Brüdern die Geistesgaben aus einer Hand empfangen habt; daß jedes Wesen nur aus sich herauschaffen, daß man sich in Fremdes nicht hinein fühlen kann. Da hilft nicht das System, das aus einseitigem Empfinden für das Schöne hervorgeht, es läßt sich doch nicht auf andere übertragen. Systemglaube ist schlimmer als Aberglaube. Man müsse die Bedeutung, die Gedanken, die Seele der Bildwerke prüfen, nicht die Form; wie ein Weiser die Rede nach dem Wert des Inhalts, nicht nach der Schönheit der Worte betrachte. So sei Dürer zu verstehen trotz seinen Härten. Nicht bloß unter italienischem Himmel, unter majestätischen Kuppeln, auch unter Spitzgewölben, kraus verzierten Gebäuden und gotischen Türmen wächst wahre Kunst hervor!

So wird Kunstübung wie Kunstgenuß zum Gebet. Zwei Sprachen sind dem Menschen gegeben, die himmlischen Dinge zu

erfassen: Natur und Kunst. Die Natur ist das Geheimnisvolle, das Unaufgeklärte und Unaufklärliche, stets in dem dunkeln Gefühl eines unerhellbaren letzten Grundes der Dinge Endende. Die Kunst redet aus diesem dunkeln Gefühl wieder zurück zum Menschen. Die Weisheit setzt das Gehirn nur zur Hälfte in Bewegung; die Kunst schließt die menschliche Brust auf, richtet den Blick ins Innere, zeigt das Unsichtbare, alles was edel, groß, göttlich ist in menschlicher Gestalt. Man müsse sie nur mächtiglich anreden, damit sie zu uns spreche; man müsse in geweihten Stunden zu ihr zurückkehren; und müsse feinere, bewegliche, für geheimen Reiz empfängliche Nerven haben; man dürfe nicht auf sie herabsehen wollen, denn sie sei über dem Menschen. Es ist ein Mönch, den der Protestant Wackenroder in seinem Buche diese Ansichten entwickeln läßt.

Ludwig Tieck ließ 1798 in seinem ins 16. Jahrhundert verlegten Roman Franz Sternbalds Wanderungen wieder Einsiedler, Mönche seine Kunstanschauungen vortragen. Zunächst: Keine Spur vom Prärafaelitentum! Rafael ist das Kleinod der Erde, er war und blieb ein Jüngling bis an sein Ende. Denn Jüngling sein ist eine Tugend; das Wort hat einen berausenden Klang für jene Dichter; es birgt in sich nicht stürmische Thatkraft, sondern Bildsamkeit, Weichheit, Begeisterung und die Fähigkeit anbetender Liebe. Männer sind bei den Romantikern nicht beliebt; dem Jüngling steht unmittelbar der Greis gegenüber, der in Jugenderinnerung lebt, und der für seine höchste Lebenspflicht hält, den Jüngling aus trüben Erfahrungen heraus zu belehren.

Sternbald zu lesen, ist eine Qual: Ein endloses Säufeln in Blättern, Mondschein oder Sonnenaufgang, Herumliegen im grünen Gras bei Kunstgesprächen und Hörnerklang. Und man fühlt doch überall durch, daß der Dichter sich sein Lebtag hütete, sich ins Grüne zu setzen aus Furcht vor Grasflecken, Schnupfen und Ameisen, und daß er das Morgenrot nur als eine verspätete Wiederholung des Abendrotes beim Heimweg vom Thé dansant kennen gelernt hatte. Was aber die eigentliche Absicht des Dichters bei all dem Kunstgeschwätz war, ist schwer zu sagen: Abwägen Dürerscher Art gegenüber der Rafaelschen, der Stellung der deutschen zur italienischen

Kunst; hier schlichte Redlichkeit und Gläubigkeit, dort Begeisterung Schwung, Meisterschaft, — vor allem aber die Absicht, der Welt zu zeigen, wie der echte Künstler schaffe: nicht als Handwerker sondern als ein in höchster Verzückung Taumelnder, nur den edelsten Regungen Zugänglicher; als einer, der nicht Werke der Hand, sondern Offenbarungen seines inneren Schauens von sich giebt; dessen Bilder mithin immer der unmittelbarste Ausdruck seiner Stimmung sind. Solche romantische Künstler spuken noch heute im Künstlerroman herum: Wenn den schmachtenden Bildhauer die Geliebte schief angesehen hat, durchzieht den Ausdruck seiner Statue plötzlich ein unnenntbares Weh; und wenn sie ihn wieder anlächelt, wendet sich dies unter seinen Händen in strahlende Heiterkeit. Tied, obgleich Bruder eines Bildhauers, wußte doch nicht, wie ein Künstler arbeitet; oder er wollte es nicht wissen.

Ich glaube nicht, daß irgend ein Maler oder Bildhauer zu irgend welcher Zeit auch nur die kleinste thatsächliche Anregung aus dem süßlichen Geschwätz gezogen hat. Nicht die Dichter haben damals die Künstler gefördert, sondern die Dichter suchten bei der Kunst Inhalt für ihr Schaffen.

Den Gedankengang, der die Künstler zum Katholizismus führte, beschreibt A. W. v. Schlegel in seinem Gespräch Die Gemälde (1798): Die Reformation schnitt nach ihm das erneute Christentum, wie es aus Milton und Klopstock spricht, von seiner Vorzeit ab. Durch sie wurde die noch weiter zurückliegende Mystik vernichtet. Eine neue zu schaffen mißlang den folgenden Geschlechtern; ihnen fehlte die volksmäßige Sage und damit die kindliche Sinnlichkeit. An deren Stelle setzt Schlegel die Symbolik: Das Vorgefühl der Mutterschaft ist für jedes zarte weibliche Herz ein verkündender Engel: Die Verkündigung ist das Symbol dieses Gefühles. Durch die Symbolik wird das Schöne vertieft; und das Schöne kann nie Aberglaube sein. Durch die mystische Kraft, durch priesterliche Zaubermacht wird selbst das Häßliche, Lächerliche, Armselige in Heiliges verwandelt. Die katholische Kirche besitzt so den bestimmten mythischen Kreis, in dem die Gegenstände schon bekannt und von lang her künstlerisch gegliedert sind; hier kann sich die Aufmerksamkeit ungeteilter auf die Behandlung richten,

während jetzt Mythologie, Geschichte, Allegorie und selbst Ossian bewegt werden müssen, um doch nur schwer verständliche Stoffe zu geben. Gleiche Schönheit könne der Künstler durch das Gefühl für sein Volk nicht bieten. Es bleibe ihm also nichts übrig, als eine ausgestorbene Götterwelt zu wiederholen oder den göttlichen und heiligen Gestalten eines noch bestehenden und wirkenden Glaubens, sie fortbildend, zu huldigen. Schlegel nimmt also den Glauben als schöne, freie Dichtung; als solche verdiene er unvergängliche Dauer.

In Paris, 1802, wurde ihm das erstrebenswerte Ziel klarer: Eine neue, wahre, große und gründliche Malerschule muß ihren Quell im Gefühl, aber nicht im dichterisch schaffenden, sondern allein im religiösen suchen; wahre Andacht und lebendiger Glaube werde den prosaischen Nebel antiker Nachahmerei zerstören. Nicht das Spielen mit katholischen Sinnbildern, sondern die symbolische Bedeutung und Andeutung göttlicher Geheimnisse sei ihr Zweck, alles übrige nur Mittel, dienendes Glied und Buchstabe.

Später, 1828, hat sich Schlegel eifrig gegen den Vorwurf der Zeitschrift *Le Catholique* verteidigt, er sei halb katholisch. Halb sei soviel wie gar nicht; er verwahrte sich, daß man ihm das aus seinen Jugendschriften, was er selbst zur Vergessenheit verurteilt habe, nun, nachdem er gereift sei oder gar nach seinem Tode aufbürde. Seine Gedichte bezögen sich meist auf das Verhältnis des äußeren Gottesdienstes zur Kunst; er glaube nicht an die Wunder der Kirche, er preise nur den milden, kindlichen Sinn, mit dem sie im Bilde aufgefaßt seien.

Er schilderte sich zweifellos darin richtig. Nur war es das Schicksal der Zeit, daß nicht die nüchterne Absicht, sondern das getragene Wort die Seelen gefangen nahm; daß in dem jungen Kopfe die Begeisterung für das Schöne im Katholizismus, die Huldigung für seine Mystik, für seine Volksmäßigkeit nicht vor dem Thor des Glaubenswechsels stehen blieb, wie bei den englischen Prärafaeliten.

Dazu kam die fast krankhafte Sehnjucht nach Italien. Alle Großen huldigen ihr. Goethe suchte noch die Myrte und Goldorange, das hohe Haus, auf Säulen ruht sein Dach! Die Romantiker suchten das Mittelalter und die Frührenaissance, die sie so

ganz und gar nicht verstanden, in der sie ihr Schmachten und Schwärmen als Selbstziel wiederfinden zu können meinten. Sie endeten wieder im Katholizismus. Glockenklang, Weihrauch, rauschende Musik — für Musik waren sie alle besonders empfänglich — und Mystik; die Mystik nicht des Glaubens sondern in ihrem äußeren Auftreten. Gerade den Protestanten gefiel der entsagende Mönch, der Bischof in goldstrozendem Gewand, das Wunder der Messe, der selbstauferlegte Zwang an die Wahrheit und den Wert aller dieser Dinge zu glauben; gerade weil man aus dem spottenden Zweifel kam. Zu solchen Stimmungen halfen alle Nebenerscheinungen mit. Das Heidentum des Größten unter den Protestanten, Goethes, die eigentümliche Liebe Schillers für die wenn auch in innerster Seele verurteilte Pracht der Kirche, die sich in der Predigt des Kapuziners im Lager Wallensteins, im Heldentum dieses Vorkämpfers des alten Glaubens, in Mortimers feuriger Rede, im Tode der Maria Stuart, in der Jungfrau von Orleans befundet. Er findet bei Schiller kein Gegengewicht in der Darstellung protestantischer Glaubensstreue. Selbst Goethes Egmont ist vor allem Weltmann. Mortimers Rede giebt das Programm der Romantik:

Wie wurde mir, als ich ins Innre nun
Der Kirchen trat, und die Musik der Himmel
Herunterstieg, und der Gestalten Fülle
Verschwenderisch aus Wand und Decke quoll,
Das Herrlichste und Höchste, gegenwärtig,
Vor den entzückten Sinnen sich bewegte,
Als ich sie selbst nun sah, die Göttlichen,
Den Gruß des Engels, die Geburt des Herrn,
Die heilige Mutter, die herabgestiegne
Dreifaltigkeit, die leuchtende Verklärung —
Als ich den Papst drauf sah in seiner Pracht
Das Hochamt halten und die Völker segnen . . .
Nur er ist mit dem Göttlichen umgeben.
Ein wahrhaft Reich der Himmel ist sein Haus,
Denn nicht von dieser Welt sind diese Formen.

Das ist Schlegels Lehre in schwungvollem Erfassen. Der Sancho Panza des deutschen Schrifttums, Rogebue, sah dort, wo die Schlegel und Tieck einen Seelenrausch des Entzückens empfanden,

thränenden Auges standen, nur kirchliche Afanzereien und greulich dummen Aberglauben.

Man hat auf Schiller die völkische Begeisterung der Befreiungskriege zurückgeführt. Wohl begeistert der Dichter sich für die Vaterlandsiebe, aber zumeist für jene anderer Völker. Eine deutsche war eben noch nicht erfunden. So war die Kunst auch noch trotz aller Dürerschwärmerei sehr weit davon entfernt, ernsthaft deutsch zu fühlen.

In Rom waren die Wandlungen des geistigen Lebens nicht spurlos vorübergegangen. Die Anwesenheit so vieler hervorragender deutscher Männer und Frauen ließ sie rasch auch hier zum Ausdruck kommen. Nacheinander hatte Preußen ausgezeichnete Männer nach Rom gesendet, die im Palazzo Caffarelli einen Mittelpunkt des deutschen Lebens bildeten und den Künstlern mehr als irgendwo Gelegenheit boten, sich den ersten Kreisen der Gesellschaft zu nähern. Ebenso hatten die leitenden Schriftsteller in Rom gelebt. Es war gewiß ein Ereignis, daß Tieck 1806 den Künstlern in Reinharts Hause die Nibelungen vorlas, in der Absicht zu deutschen Stoffen herüberzuführen, die deutsche Welt romantisch empfinden zu lehren, wie sie einst die schottische durch Ossian auffassen gelernt hatten. Und die Künstler folgten willig diesem Ruf. In Rom war aber nicht der rechte Boden für Absperrung im Volkstum trotz der beginnenden Begeisterung für das Deutsche.

Keiner von den jungen Malern, die sich in Rom zusammenfanden, ging nach Deutschland zurück, als es galt, die Waffen zu erheben und sein Blut für das Vaterland einzusetzen. Es war kein Theodor Körner und kein Friesen in ihrem Kreise. Sie zeichneten und liebten sich untereinander, während ihr Vaterland aus tausend Wunden blutete. Sie strebten nach dem Idealen und fanden es schließlich zumeist in der römischen Kirche. Aber die größte That, zu der der glänzendste Begabte eben gut genug ist, die Hingabe seines Selbst an eine große Sache, die stellten sie wohl dar, ohne daran zu denken, daß die Zeit nicht gemalte, sondern lebendige Helden brauche. Man war zu gut, zu gebildet, zu vornehm in seinen römischen Idealen, um das nicht immer reinliche Geschäft des Kriegers zu verrichten. Wohl atmen die Briefe des Cornelius

während des Weltkampfes kriegerische Stimmung. Aber er kämpft für seine Kunst, und denen, die draußen im Felde lagen, hätte dieses Kriegsgeschrei weitab vom Schuß gewiß recht ärgerlich geklungen, hätten sie es gehört. Die Künstler, selbst wo sie völkisch zu werden einsetzten, fühlten sich doch in ihren Zielen außerhalb der Deutschen. Sie lebten in der fremdbrüderlichen Gemeinschaft des Gedankens mit allen Völkern der Welt; sie thaten sich etwas darauf zu gute, die Gesamtkunst in ihrem Busen widerspiegeln zu sehen.

Von den Vorkämpfern ihrer Sache, von den Romantikern hatten sie trotz allem Reden vom Deutschtum einen strengeren Hinweis auf ihr völkisches Gewissen nicht zu erwarten. A. W. Schlegel sagt selbst von sich, daß er fremdländische Dichtung nicht ansehen könne, ohne ihrer zu begehren in seinem Herzen; er klagte sich des beständigen dichterischen Ehebruchs an und war vom Eifer befeelt, alles Ausländische gründlich kennen zu lernen; war gewillt, sich in die entlegensten Denkart und die abstechendsten Sitten zu versetzen. Er wollte die deutsche Sprache zum Pantheon machen, worin alles Größte und Schönste, was andere Völker und Sprachen hervorgebracht hatten, in getreuen Abgüssen zu gemeinschaftlicher Verehrung aufgestellt werde, darin Herders Nachfolger. Den Ruhm Deutschlands sah er im Gegensatz zu dem Frankreichs, das den Ausländer als Fremden ansehe, solange er sich nicht auf französische Art benehme, in dieser Aufnahmefähigkeit für aller Völker Art. Der Übersetzer des Shakespeare war ein schlechter Vertreter der Sondernung in Volksart, die im Traum der Künstler lag. Ähnlich Tieck, sein Genosse. Wohl wirkte er auf Schick durch sein angenehmes Gespräch, wie Davids Harfe auf König Saul; er besänftigte, wie jener erzählt, den bösen Geist in ihm. Aber es bleibt fraglich, ob es nicht endlich einmal eines unbesänftigten Geistes bedurfte, um Neues zu schaffen.

Wie man die Fremdbrüderlichkeit nicht los wurde, so auch nicht das Leben außerhalb der eigenen Zeit. Das Mittelalter wurde der Antike gegenüber gestellt, es sollte jene verdrängen. Man glaubte in die eigene Haut zu schlüpfen, indem man sich in eine solche begab, wie unser Volk angeblich vor Jahrhunderten sie

befessen haben soll. Man nahm das Mittelalter als Ganzes, schuf sich ein Bild seiner Vortrefflichkeit und stellte dies als Ziel der neuen Kunst hin, als Sturmbock gegen die Alleinherrschaft der Antike. Es wurde der Kampf erleichtert dadurch, daß keineswegs die Begeisterung für die Alten in die Tiefe gegangen, daß all die gelehrte Ästhetik, die so wortreich auf die Deutschen eindrängte und ihrer Verstandesklarheit sich so sicher war, im Grunde das Volk noch keineswegs überzeugt hatte. Dafür spricht Goethes eigene Stimmung, wie er als junger Mann die Dresdener Galerie betrat. Ihm thaten es die Niederländer an. Er, der aus Desfers Schule kam und dessen Kopf voll Winkelmannscher Gedanken steckte, sah sich zu eigenem Erstaunen zu den holländischen Kleinmeistern hingezogen. Den Schuster, den er in Dresden kennen gelernt hatte, fand er bei Ostade wieder; die Lichtwirkungen des eigenen Wohnzimmers bei Schalcken; unter den Italienern tritt ihm Domenico Tetti, einer der Nachahmer des Realisten Caravaggio nahe. Er war sich dabei völlig klar, warum diese Werke zu ihm sprechen, während Größeres ihn völlig kalt ließ. Er hatte die zur Vergleichung mit den Werken dieser Meister nötigen Kenntnisse der Natur; er sah im Bilde ein ihm im Leben Bekanntes zu einheitlicher Wirkung erhoben. Man sollte denken, Lessing hätte es auch so gehen müssen, hätte er die Fähigkeit gehabt, sich außerhalb seiner Lehrsätze zu stellen; hätte er die Kraft der Beobachtung gehabt, die Goethe so groß machte. Dieselbe Sinnlichkeit des Blickes, dieselbe Herrschaft des Eindrucks über den Verstand befähigten Goethe, den Wert der Gotik zu erkennen, bis die Zeit kam, da er, älter werdend, der menschlichen Natur den Zoll zahlte; da er die Erwägung, den Verstand über die nun minder aufnahmefähigen Sinne stellte.

Es war freilich der Antike gelungen, Mode zu werden. Sie durchdrang die Wohnungen mit ihren steifen, geradlinigen Erzeugnissen, sie nistete sich in die Kleidung der Frauen ein.

Man hat den Begriff Mode in späterer Zeit in einen starken Gegensatz zum Stil gebracht. Dieser ist das nach den Kunstgesetzen Berechtigte, jene die Laune des Unverstandes. Das ist bequem, um sich mit der Mode abzufinden, durch Schimpfen sich der Verantwortung für ihre Launen zu erledigen. Thatsächlich giebt aber

die Mode den besten Maßstab für die künstlerischen Ziele einer Zeit; die Kleidung ist die Kunst, an der die Mitarbeit der Völker am regsten und daher deren Stimmung am klarsten ausgesprochen ist. Die Revolution hatte den Frauen das antike Kleid, so gut man es eben verstand, gebracht. Die Kleider mußten den Regeln der einfachen Natur untergeordnet sein, und diese besaßen vor allem die Griechen. Das Schnürleib verfiel dem Gelächter; der Reifrock wurde über Bord geworfen. Höhnend erzählte man von jener biedereren Orientalin des Harem, die eine europäische Frau im Reifrock besucht habe: Bist das alles du? habe sie gefragt. Nun fiel all die faltige Schneiderkunst, die die Reize verhüllende Stoffmenge; die Frauen wollten, von allem Irdischen befreit, Kleider tragen, die dem gewebten Nebel in der Farbe der Morgenröte gleichen. In einer Leipziger Modezeitung von 1807 bot ein Geschäftsmann seine Hemdkleider an, die diesem Wunsch entsprachen. Trägt eine Dame, so heißt es in der Anzeige, ein solches Hemd, so braucht sie kein weiteres Kleid und erreicht den höchsten Grad von Eleganz. Man sieht, die Frauen nahmen es ernst mit dem Gedanken, daß Simplizität das Reizendste sei; daß man im Negligé, als dem anerkannten Gesellschaftskleid morgenfrisch erscheine, duftig, ohne Entstellung des Körpers durch einengende Fesseln.

Die Männer haben diese klassischen Anwandlungen nicht in gleichem Maße mitgemacht. Nur der Kampf gegen den Zopf ist eine ihrer Äußerungen. Natürliches Haar zu tragen war ein Zeugnis der Libertins, der Stürmer. Man nannte sie Sauvages, man fühlte sich römisch im Tituskopf. Jean Paul fand zwar, daß diese häßliche Nacktheit den Pickelheringen und Baugesangenen zukomme. Aber das Haar, wie es Napoleon trug, blieb in der Herrschaft, ebenso wie die Bartlosigkeit, wie die Halsbinden der Incroyables und die Cylinderhüte der englischen Quäker.

Der Männer Zeit kam erst mit den Freiheitskriegen. Die jungen Löwen der Gesellschaft begannen sich selbst Kleidungen zu erfinden. Das flatternde Haar, der offene, nicht von der Binde eingeschnürte Hemdkragen, das Barett mit der Feder, die Puffen an den Ärmeln, die Schnüren an den Rücken waren Zeugnis dafür, daß man im Altdeutschen die Befreiung suchte. Träger des Geschmacks war aber

das Theater, und Vorbild des deutschen Theaters das englische. Die jungen Männer in ihren romantischen Kleidern sahen wie englische Schauspieler einer zwanzig, dreißig Jahre zurückliegenden Zeit aus. Unserem Volke Eigentümliches zeigte sich nur in der Entwicklung der preussischen Uniform und deren Nachahmungen.

Bei den Frauen scheiterte der Versuch, sich in den Moden selbstständiger zu machen; wohl brachten die Kriege von 1812 und 1813 Ansätze zu einer Befreiung von Paris, aber es war damit nicht durchzudringen. Seit 1820 kam das Schnürleib wieder; seit 1825 war man wieder beim Reifrock angelangt; 1830 herrschten die kühnsten Moden des auf die ältere Königszeit zurückgreifenden Geschmacks. Bist das alles du? konnte man die überladenen Frauengestalten wieder fragen, die sich nun romantisch fühlten und in ihrer Kleidung die Romantiker entzückten, trotz deren gelegentlichem Ablehnen der Ausschreitungen der Mode. Es war die Simplizität wieder gänzlich abgelegt worden, die Fürsten trugen wieder ausschließlich Uniform, die Bürgerlichkeit der Männerkleider war durch weitgehende Modesonderheiten durchbrochen! Man wollte nicht mehr schlicht aussehen, sondern im Gegenteil einem Manne gleichen, der für die verwöhnteste Geselligkeit eben gut genug sei, namentlich wenn man sich Mühe gab, für sorglos gekleidet zu gelten.

Für die jungen Künstler der Zeit war die altdeutsche Tracht Ausdruck ihrer selbst. Sie fühlten sich verhätschelt von den Dichtern, durch die Teilnahme der Größten an ihrem Schaffen in ihrer Stimmung gehoben, durch das Stichwort geschmeichelt, in ihnen liege die eigentliche Vollendung des Menschentums. Aber sie waren zumeist arme Schlucker, aus den Handwerkerkreisen hervorgegangen, weltfremd und ebenso im Grunde der Seele bescheiden wie von den Vornehmen mißachtet. Denn diese ließen sie nur dann an sich heran, wenn sie zu Ruhm gelangt waren. Man sehe selbst Goethes Verhältnis zu den Künstlern. Er vergaß ihnen gegenüber erst recht nie seine Geheimratswürde, er fühlte in ihnen mehr dumpfe Empfindungen als klare Rechenschaft über ihr Thun und schätzte sie nur nach ihrer Selbstklarheit. Soweit der Künstler Denker im Sinne der Wissenschaft war, schien er ihm reif für höher gebildeten Verkehr.

Wie konnte er sich zu einer neuen Sekte hingezogen fühlen,

die nach seinem Ermessen des folgerichtigen Denkens ganz entbehrte, die der Kunst-Meyer die atomistische nannte, zu Leuten, die ihr Schaffen auf die kleinsten Teile der Natur mehr als auf die Anschauung des Ganzen richteten.

Diese Atomisten waren plötzlich da, überall. Der erwachende Realismus äußert sich in ihnen. Sie wollten der Natur näher an den Leib und glaubten dies am besten durch die zeichnerische Genauigkeit zu erreichen. Dadurch, daß sie den Gegenstand mit aller Sorgfalt so darstellten, wie sie ihn sahen, in allen seinen Nebenformen, vor allem mit den verpönten Zufälligkeiten, absichtlich mit diesen, im Gegensatz zur Kunstlehre der Zeit. Ihnen wurde plötzlich klar, daß es einer großen geistigen Sammlung bedürfte, um die Natur festzuhalten, einer größeren, als dazu nötig sei, ein ungefähres ideales Bild von ihr zu geben. Solcher Art waren die um Runge Gescharten. Dieser selbst freilich kam nicht zu jener inneren Abklärung zwischen Können und Ziel, durch die allein eine bedeutende Kunstübung möglich ist; er starb zu jung, um sich durch die dunklen Gärungen seines Gemüts durchzuarbeiten. Das ist auch das Urteil, womit die Nachwelt ihn der Vergessenheit zu überweisen bemüht war.

Es ist ihr nicht geglückt. Schon ist Runge durch Lichtwarf und Muther der Kunstgeschichte wieder eingereiht und er dürfte ihr nun dauernd erhalten bleiben. Wie die Engländer den weit dunkleren Blake als einen sehr beachtenswerten Träger der Neugeburt der Kunst betrachten, ihm einen hervorragenden Rang in ihrer Entwicklungs-geschichte, einen mächtigen Einfluß auf die Prä-rafaeliten einräumen, so wird Runge als ein Vorbote ähnlicher Kunstbestrebungen gelten müssen, wenn gleich deren Durchbruch durch die Herrschaft der spekulativen Ästhetik fast ein Jahrhundert lang — meiner Ansicht nach uns zum Schaden — aufgehalten wurde. Solche Männer, die über die Kunst nicht logisch denken, sondern die sie seelisch, grübelnd empfinden, sind selbst bei bescheidener eigener Leistung zu allen Zeiten starke Anreger gewesen; sie führen zur Erkenntnis des künstlerisch Wahren, und das ist stets ein eigentümlich Wahres, weil es den Eindruck der Natur auf eine empfängliche Menschenseele zur Aufgabe hat.

Ein solcher Atomist nach dem Sinne der Weimaraner war auch Friedrich Overbeck. Der Vater dieses merkwürdigen Künstlers, Bürgermeister in Lübeck und Dichter, hatte auf Carstens wohlthätig eingewirkt. 1806 besuchte der junge Overbeck in Hamburg Runge, der von einer tiefen, künstlerisch schwer auszudrückenden Gläubigkeit vollkommen beherrscht war. Runge strebte im Kampf mit den herkömmlichen Formen nach verinnertem Ausdruck. In seinen Briefen herrscht schon der Ton schwärmerischer Sehnsucht nach Glaubensbethätigung, der später Overbeck eigen war. Nicht Rom lehrte ihm diesen Ton, sondern der protestantische Norden gab ihn an. In Hannover sah Overbeck Zeichnungen, die die Brüder Kiepenhausen nach Werken altitalienischer Meister angefertigt hatten. Es war dies eine zweite Anknüpfung an die Dresdener Bestrebungen der jungen Romantik. Joh. Christian Reistner vermittelte sie; er blieb auch später in Rom dem Overbeck ein wohlwollender Freund. Diese Zeichnungen gaben Overbeck einen Begriff von dem, was Giotto, Simone Martini, Masaccio und andere erstrebten. Sie eröffneten ihm eine neue Welt, in die er mit staunender Bewunderung trat. Es sind allem Anschein nach dieselben Blätter, die vierzig Jahre später Rosssetti, Holman Hunt und Millais zum Abfall von der akademischen Kunst Englands bewogen. Es geht also von den Kiepenhausen und ihrem bescheidenen Werk eine ganz merkwürdige Fülle der Anregung aus, wenn sie gleich selbst nicht von dem Holze waren, aus dem die großen Neuerer geschnitten werden. Es bedurfte der rücksichtslosen Eigenart eines Blake, um jenen Engländern vorzuarbeiten, jenes Halbbarren von tiefster Erregung der Einbildung, und durch diese eines Aufwühlens alles künstlerischen Denkens.

Der Vater der Kiepenhausen, jener Kupferstecher, der dem deutschen Volke Hogarth und mit diesem Kunst aus Eigenem zugänglich zu machen strebte, lebte in Göttingen, unter der Regierung des englischen Fürstenhauses. Seine Söhne mochten wohl dort mancherlei Anregungen empfangen haben, die außerhalb des deutschen Idealismus lagen. Fiorillo dürfte auch auf sie wie auf Rumohr gewirkt haben. Schon 1805 traten sie in Dresden mit Runges Freund, dem später selbst zum Katholizismus übergetretenen Maler

Friedrich August von Klinkowström in Verbindung, der über ihre Bestrebungen und namentlich über ihren beabsichtigten Übertritt zum Katholizismus Briefe nach Hamburg schrieb. Die beiden Freunde erörterten die Frage, ob es denn nötig sei, um den Alten in der Kunst gleich zu werden, mit ihnen auch im Glauben übereinzustimmen, Katholiken zu werden, wie dies die Riepenhausen thaten, Rumohrs Vorgang folgend. Wie wunderbar diese dem demokratischen Sinn der Zeit widersprechenden Schritte zweier jungen Leute auf die Gebildeten wirkten, zeigt Fernows Brief von 1805 an Reinhart in Rom: Er warnt vor dem Auftreten der damals neunzehn und sechzehn Jahre alten Burschen. Sie gehören nach seiner Ansicht zu der Art von Herrnhutersette, die sich seit einiger Zeit in Deutschland unter den Künstlern, Liebhabern und Aesthetikern gebildet hat, von der Tieck und die Schlegels die Stifter und Großmeister seien. Fernow hofft, daß sie in Rom ausgelacht würden; es sei ja ihr Gethue doch nur darauf berechnet, nervenschwachen, schmachtenden Weibern die Köpfe zu verrücken. Doch gäbe es auch gutmütige Seelen, die die Sache in vollem Ernste nehmen.

Overbeck kam 1806, siebzehn Jahre alt, nach Wien. Dort traf er mit dem achtzehnjährigen Franz Pforr aus Frankfurt zusammen und verband sich mit ihm in Freundschaft und gemeinsamem Streben. Ein paar minder Begabte schlossen sich ihnen an. Wächter, der aus Rom vor den aufrührerischen Bewegungen geflüchtet war, bot ihnen Anleitung und Stütze. Er, der fünfzigjährige Mann, der in Pisa und Florenz mit Staunen über sich selbst den Einfluß der frühen italienischen Meister auf sich wirken gefühlt hatte, gab ihnen den Rückhalt, sich gegen das herrschende akademische Treiben aufzulehnen. Waren die jungen Leute durch dieses schon zurückgestoßen, so fanden sie in des erfahrenen Künstlers bewußtem Widerwillen gegen diese Anstalten für Bettelleute die Bestätigung ihres eigenen Empfindens.

Pforr warf sich darauf, Dürers Art zu ergründen. Die vier Jahre seines Lebens, die der Schwindfüchtige zu kämpfen befähigt war, bevor ihn in Rom der Tod erreichte, zeigen eine wunderbare Vertiefung in den deutschen der Meister. Er ist

macht, jener in Farbe, Beleuchtung, Geschmack sich erfreut haben? Hätten dies nicht auch die besseren Köpfe unter den Dichtern des Mittelalters, z. B. jener der Nibelungen gethan? Ist's nicht ein Beweis sinkender Kunst, sagt er mit Goethe, wenn man bedingte Muster nachzuahmen strebt, während die steigende nach weiterer Vollkommenheit ringt und diese in der Natur findet, gleich eben den alten Meistern?

Es giebt eine weitere Äußerung Uexkülls einen wichtigen Aufschluß über die Denkart der Zeit. Wächter hatte ihn gefragt, ob er dem den jungen Tobias geleitenden Engel Flügel geben solle. Er antwortete, daß er dies thun solle, wenn er, wie ein Tiroler Maler eine Kirche im Stücklohn ausmale; wenn er für Fußstuben frommer Protestanten schaffe; oder wenn er der romantisch mystischen Schule angehöre. Die alle können sich den König nicht ohne Krone und den Engel nicht ohne Flügel denken. Arbeite er aber für die gens d'esprit, so kann der Engel in dem Moment keinen Flügel haben, sondern höchstens in dem späteren des dénouement, wo er sich zu erkennen giebt. So allein könne der Künstler statt eines insipiden, geschlechtslosen Engels eine individuelle Charakterfigur produzieren. Also die Bildung mit ihrer fremdländischen Sprache in vollem bewußtem Gegensatz zum dummen Volk. Der Maler aber soll für die Gebildeten schaffen, wenn er kein Romantiker sein will!

Der Kreis, den Uexküll schilderte, bestand aus Overbeck und Cornelius als den Häuptern und einer Anzahl minder einflußreicher Mitglieder. Ihre größere gemeinsame That war seit 1815 die Herstellung von Freskomalereien in der Wohnung des preussischen Generalkonsuls Jacob Salomon Bartholdy. Der Besteller ist von bezeichnender Art. Als Sohn jüdischer Eltern, in Berlin geboren, in österreichischem Dienst gegen Frankreich fechtend, war er 1813 in die preussische Diplomatie getreten, nachdem er 1805, sechzehn Jahre alt, protestantisch getauft worden war. Er zahlte den Malern für ihre Malereien im Ganzen 250 römische Thaler. Cornelius leitete die Arbeit, Overbeck, Philipp Veit und der junge Schadow führten sie mit ihm gemeinsam aus. Man wählte für die acht Bilder die Geschichte Josefs, die allen drei Konfessionen

gemeinsam war. Der jüdisch-protestantische Kunstfreund wollte von den katholisch Gewordenen nicht etwas ihren religiösen Gefühlen Widerstrebendes fordern. Aber es ist auch bezeichnend für die katholische Kirche, daß sie ihm die Sorge um die jungen, ihre Vertiefung erstrebende Malerschule überließ, während dem Protestanten oder Heiden Thorwaldsen vom Papste große Aufträge zufließen.

Cornelius war unter diesen Künstlern der einzige im Katholizismus Erzeugene. Die beiden Brüder Philipp und Johannes Veit waren die Enkelkinder Moses Mendelssohns und, nachdem ihre Mutter Karoline sich nach Trennung ihrer ersten Ehe mit dem Kaufmann Simon Veit mit Friedrich Schlegel wieder verheiratet hatte, 1805 mit dieser und ihrem Stiefvater im Kölner Dom in die katholische Kirche aufgenommen worden, damals zwölf und fünfzehn Jahre alt. Diese Kirche duldet bekanntlich die Wiederverheiratung Geschiedener nicht; sie erklärte die erste Ehe als ungültig. Nach ihrer neuen Überzeugung waren die Jünglinge also in der Kebsche erzeugt. Auch die beiden Brüder Schadow kamen aus Berlin, Wilhelm, der Maler, und der früh verstorbene Rudolf, der Bildhauer, beide Söhne des alten Gottfried. Ihre Mutter hatte sich in Wien in einem Kloster taufen lassen, war von ihrem Vater aus diesem befreit und nach Berlin gebracht, von Schadow nach Wien und weiterhin auf seiner Studienreise nach Italien entführt worden, hatte also, wenn ich die Notiz von Schadows Biographen Julius Friedländer recht verstehe, alle drei Konfessionen durchschritten, ehe sie einundzwanzig Jahre alt wurde. Früh waren die jungen Männer in den Kreis der hochgebildeten Berliner Jüdischkeit gekommen. Moses Mendelssohn, Markus Herz der Arzt, Henriette Herz, die Freundin der Karoline Veit, der junge Börne gehörten dem Kreise an, aus dem Overbecks und Cornelius' Mitarbeiter stammten.

Diese Maler, namentlich Wilhelm Schadow, knüpften an die ältere römische Schule an. Schick wurde für sie bedeutungsvoll, als ein Künstler, der bei David malen gelernt und der sich in Rom an dem Vollton rafaclischer Ölgemälde gestärkt hatte. Schadow kam von der Berliner Akademie her, wo sich die Technik noch bis zu einem gewissen Grade erhalten hatte, wo ein Gefühl dafür lebendig blieb,

daß das Können erst den Meister mache. Jedenfalls war seine Anwesenheit in Rom den Malern sehr vorteilhaft, als sie sich daran machten, die Malweise des Fresko wieder zu beleben. Diese Aufgabe nahmen sie mit der festen Überzeugung auf sich, daß sie dadurch in der Hervorbringung von Werken bleibenden Wertes gestärkt und gefördert würden. Freilich schrieb Cornelius an Görres, wenn der Geist Gottes nicht mit dieser Kunst sei, so helfen alle Mittel nichts, blieben die größten Anstrengungen nichts als Tand. Diesen Geist vorausgesetzt, sei die Malweise des Fresko aber geeignet, alle Grundbedingungen der Kunst aufs Freieste und Größte in sich aufzunehmen. Statt auf dem Wege leeren Eklektizismus' bloß unvereinbare Außerlichkeiten vereinen zu wollen, zieht sie wie in einen Brennpunkt die von Gott ausströmenden Lebensstrahlen zu einem glühenden Brande zusammen, der wohlthätig die Welt erleuchtet und erwärmt! Cornelius war sich also einer künstlerischen That bewußt; er zweifelte nicht, daß die Gemälde im Bartholdyschen Hause das Flammenzeichen auf den Bergen zu einem neuen edlen Aufbruch in der Kunst gäben; Kräfte würden sich zeigen, rief er aus, die man unserem bescheidenen Volke in dieser Kunst nicht zugebraut hätte; Schulen würden entstehen im alten Geist, die ihre wahrhaft hohe Kunst mit wirksamer Kraft ins Herz der Deutschen, ins volle Menschenleben ergößen!

Und woher dieser Schwung, woher die Hoffnung auf die alte, neu errungene Malweise? Fresken werden auf den nassen Kalk gemalt und zwingen dadurch, daß das frisch angeworfene Kalkfeld vor dem Erstarren fertig gestellt oder abgeschlagen werden muß, zu raschem, entschiedenem Schaffen. Es kann daher die Malerei sich nicht in die Einzelheiten erstrecken, sie muß auf das Ganze gerichtet sein. Es fehlt ihr zumeist die Tiefe und Leuchtkraft der Ölfarbe, sie behält etwas Zeichnerisches selbst in ihren größten Meisterwerken. Erst die spätere Renaissance vermochte ihr die Weichheit der Übergänge und die Tonfrische zu geben, die im Ölbild leichter erreicht worden war. Sie zwang zum Verzicht auf ein malerisches Gut, auf das die Zeit stolz war. Damals war Giovanni Battista Tiepolo, der die Farbigeit des Fresko zur höchsten Vollendung gebracht, etwa vierzig Jahre, sein Sohn und

Gehilfe Giovanni Domenico erst zwanzig Jahre tot. Trotzdem war die Kunstübung und das, was in ihr von diesen erstrebt worden war, gänzlich vergessen, und mehr noch verachtet als vergessen; ebenso die königliche Sicherheit, mit der die Barockmeister die Kunstart übten. Was die römischen Klosterbrüder mit Hilfe eines alten Maurers erreichten, ist kindlich neben der vergangenen Herrlichkeit; wie sie es erreichten, durch sorgfältiges Zeichnen von Kartons, Ausmalen von Skizzen in Wasserfarben, peinliches Übertragen auf den Kalk, ein mühseliger Weg gegenüber der Meisterschaft der Alten, die in Fresko dachten und die bewegte Figur hinreichend beherrschten, um aus dem rasch gefertigten Entwurf gleich ins Große zu arbeiten.

Die Bilder selbst befinden sich jetzt in der Berliner Nationalgalerie, dem deutschen Kunstfreund bequem zugänglich. Er muß die Fähigkeit erlernt haben, sich in alte Zeiten zurück zu versetzen, um sie genießen zu können. Grübe sie ein späteres Jahrhundert gleichzeitig mit Tiepolos Deckenmalereien im Schloß zu Würzburg oder im Palazzo Labia in Venedig aus, so käme kein Mensch auf den Gedanken, daß sie die jüngeren sind: Ein Stammeln neben der vollendeten Meisterschaft der Rede. Im Gegenstand sind die römischen Bilder geradezu gleichgültig. Was sollen der Welt die Erzählungen der alttestamentarischen Geschichten in einem entlehnten Tone, wenn dessen Vorbilder auch noch so treuherzig sind, und wenn man auch noch so klar erkennt, daß die Maler sich mühten, mit den alten Formen auch die alte Sinnigkeit der Beobachtung zu erringen! Es ist für den Nachlebenden ganz außerordentlich schwer, bei den Unbeholfenheiten nicht zu lächeln; über die Anmaßung sich nicht zu ärgern, mit der diese Bilder sich über die Leistung der drei vorhergehenden Jahrhunderte hinwegsetzten. Man wird allen jenen volles Recht geben müssen, die mit Hohn sich von dieser Anmaßung abwendeten, daß hier Rafael und Michelangelo den eigentlich rechten, von ihnen verfehlten Weg gewiesen werden sollten; wie hier im Geiste Steine auf Correggio und Tizian, auf Rubens und Rembrandt geworfen wurden; wie sich eine Schar von jungen Männern bewußt in einen Gegensatz zur höchsten Kunstvollendung stellte, nicht als Neuerer, sondern als Verächter; nicht um sich selbst,

sondern um eine von ihnen verehrte alte Zeit als unfehlbar an die Stelle alles anderen zu setzen. Wenn je die Ablehnung fecker Neuerungen berechtigt war, so hier!

Und doch hat Cornelius Recht behalten. Das Flammenzeichen weckte den edlen Aufruhr! Das folgende Geschlecht nannte die Bilder epochemachend, zählte von ihnen aus die neue Zeitrechnung der deutschen Kunst. Carstens, der einst als Neuerer Geseierte, sank zum Vorläufer herab, Mengs wurde gänzlich vom Throne der Verehrung gestoßen, das Rokoko und das Barock verfielen der Verachtung, ja dem Zerstörungseifer. Man nannte es Zopf. Und wer den Zopf abschnitt, war ein gebildeter Mann.

Wir Nachlebende aber müssen die Kunst des Bartholdyschen Hauses betrachten etwa wie die Aginetischen Bildwerke oder den Giotto und seine Zeit. Wir können sie nicht schlechthin, sondern nur aus der Zeit beurteilen, wollen wir ihnen gerecht werden. Und da sind sie denn ein Stück des Entwicklungsganges, ein Ende ebensosehr, wie ein Anfang, wie jedes irdische Ding. Ein Ende, ein Ergebnis der Kunstanschauung, die den Inhalt über die Form stellte, oder richtiger den im Schrifttum gefundenen Gedanken über die künstlerisch empfundene Darstellung. Hierin sind sie die Früchte der katholischen Reform und ihrer Unterordnung der Kunst unter den lehrhaft-kirchlichen Zweck und der wissenschaftlichen Aufklärung, der Herrschaft des geschriebenen Wortes. Die Kunst selbst war im Gebiete der Kunst schwach geworden, seitdem sie nicht mehr Eigenes, sondern Erzähltes darstellen wollte; die Künstler hatten verlernt, die Stoffe in sich zu suchen, weil von allen Seiten ihm fertige Vorwürfe sich anboten. Man hatte ganz und gar aufgehört, dekorativ zu arbeiten, das heißt das Bild in den Raum hineinzudenken. Was sollte im Hause des preussischen Generalkonsuls die Lebensgeschichte Josefs? War es das, was die Künstler thatsächlich beschäftigte, die so viel von ihrem Glauben sprachen, so ganz in den katholischen Gedankenkreis sich eingelebt hatten? Dazu der Lärm? Um eine alttestamentarische Geschichte in Bildern nachzuerzählen, für die der Jude, der Protestant wie der Katholik gleichmäßig sich einsetzen konnte! Dazu der Übertritt zum Katholizismus?

Ein Ende war die nachahmende Richtung der Darstellung.

Es war nichts Neues damit erreicht, daß man den Kreis der Nachahmung erweiterte, an Stelle der späten Renaissance der Carracci und des Tintoretto die frühe Renaissance, Masaccio und Luca Signorelli, als die wahre Kunst hinstellte. Dadurch hatte wohl die äußere Form, nicht aber der künstlerische Gehalt sich geändert. Nur in einem lag ein Fortschritt: In der Notwendigkeit Neues zu verarbeiten. So lange die Alten nicht erreicht waren, solange man noch nicht alles, was die Zeit aus ihnen zu ziehen vermochte, entlehnt hatte, solange sie noch ein fernes, erhofftes Ziel darstellten, war das Streben nach ihnen geistig anregend. Mit dem Erreichen des Zieles endet die Bedeutung aller nachahmenden Kunst.

Ein Anfang war, daß der Einzelne im Nachahmen einer neuen Richtung sich freier geben konnte; daß es einer Vertiefung bedurfte, um die fremde Form zu erlernen; und dies konnte nur dadurch erreicht werden, daß die Künstler zur Natur zurückgriffen. Aber vergleicht man, was sie vorher geschaffen hatten, die merkwürdig ernste Vertiefung in die Form, Arbeiten von unvergleichlicher Treuherzigkeit und Redlichkeit, so sieht man auch alsbald, wie bitter der Verlust war, der Rom diesen jungen Männern brachte, Rom und der Katholizismus. Sie beugten sich unter idealistische Werte, sie machten in ihrer selbständigen Entwicklung Halt, um sich vor der Größe fremder Mächte zu neigen; sie waren ein Ich geworden und lernten nun zu wünschen, ein Du zu sein. Der Anfang einer neuen Kunst, der sich in Deutschland gezeigt hatte, dessen beste Kräfte zum Schaden des Deutschtums zwischen die Steine der römischen Kunstmühle, die alles verschlingenden, alles verkleinernden gerieten, wurde unterbrochen durch das Wiederauftauchen der Abhängigkeit vom Alten. Die Kritik fand dadurch das Mittel, der jungen Kunst beizukommen, weil sie aufgehört hatte, eine wahrhaft eigene, rein künstlerische sein zu wollen. Man hob die in Fesseln geschlagene jubelnd auf die Schultern, denn nun verstand man sie erst, seitdem sie wieder der idealistischen Ästhetik sich untergeordnet hatte, seitdem man sie an ihren Fesseln messen konnte. Das schönheitsdurstige Hellenentum war freilich nicht auf den ersten Schlag zu gewinnen; die platte Aufklärung witterte Unheil. Man hätte den jungen Künstlern ihren Realismus sowie

die Nachahmung des als häßlich, veraltet Belächelten verziehen, wenn es ihnen nicht so bitter ernst um den Glauben gewesen wäre. Und im Ringen um diesen änderten sie sich selbst. Sie waren unbefangen im Schaffen gewesen, jetzt wurden sie befangen in Frömmigkeit; sie waren Realisten gewesen, jetzt wurden sie romantische Idealisten.

Fromm sein ist gewiß ein guter Boden für das künstlerische Schaffen. An sich macht es nicht befähigter zur Kunst; zahllose Fromme waren und sind nicht künstlerisch befähigt, nicht einmal künstlerisch gestimmt. Den Malern war es gelungen, die Natur mit unbefangenen Augen anzusehen, kindlich vor ihr zu empfinden; sie wollten nun auch religiös unbefangen erscheinen. Sie meinten dies zu erreichen, indem sie zum kindlichen Glauben der alten Meister zurückkehrten. Das ist ihr großer Irrtum gewesen. Denn man kann sich, wenn man ein Wissender ist, nicht mehr zum Nichtwissenden machen. Das Weib ist nur einmal Jungfrau, sie kann sich die Jungfernschaft weder durch Tugend noch durch Keuschheit, am wenigsten durch die Absicht bloßen Vergessens wiedergeben. Der Mann ist nur einmal Kind, lebt nur einmal in der Kindlichkeit; mancher länger als andere; aber keiner kann sich in die verlorene zurückschrauben.

Man sah die alten Meister für Vorbilder an, die nicht nur in ihren Formen, sondern in ihrem ganzen Denken nachgeahmt werden könnten. Hielt man sich in dem ganz ungriechischen Weimar und Berlin für moderne Hellenen, so in dem ganz ungotischen Rom für moderne Gotiker. Man glaubte an die eigene Wandlung oder hielt doch fest an der Absicht, an sie zu glauben. Man rief so laut nach Frömmigkeit, daß viele sie zu haben glaubten, deren ganzes Wesen ihr doch so fern lag. Man wollte nicht einsehen, wie gewaltig sich die Lebensverhältnisse geändert hatten.

Wer in früheren Jahrhunderten der römischen Kirche feind wurde, hörte darum nicht auf christlich gläubig zu sein. Man konnte die Richtigkeit einzelner Lehrsätze, den Wandel der Geistlichkeit, die Einheit der Kirche als Regiment bekämpfen, ohne an den christlichen Heilswahrheiten zu zweifeln. Es gab gar kein Leben außerhalb dieser, seit die gnostischen Lehren zu Boden geworfen

waren, wie sie beispielsweise noch im Templerorden auftauchten. Man glaubte ohne Zweifel, man ward im Glauben geboren und starb in ihm, und wenn man gleich zehnmal als Ketzer gefoltert wurde, alle Strafen der Kirche auf sich zog. Savonarola, Luther sind dafür Beweis. Aber die Philosophen des 17. und 18. Jahrhunderts hatten die Lage völlig verschoben. Die Kirchen hatten sich dem Wandel nicht gewachsen gezeigt. Sie hielten die Geister nicht mehr völlig umfassen, sondern forderten von ihnen Verzicht auf den Zweifel, also den Willen auf Glauben im Gegensatz zu dem in der Zeitströmung liegenden Ergebnissen des Denkens, die auf Unglauben hinwiesen. Jetzt wird man im Zweifel geboren und soll den Glauben wählen; jetzt ist es ein Verdienst zu glauben. Heute ist der kein großer Naturforscher, nicht einmal ein besonders Gebildeter, der von Elektrizität und Anziehungskraft der Erde etwas weiß; es gehört solches Wissen zum allgemeinen mittleren Besitzstand. Im Mittelalter war man nicht dümmer, als es die Leute von heute sind, wenn man weniger wußte; aber man war auch kein tiefer angelegter, kein besserer Mensch, wenn man glaubte. Es war das Glauben nur ein Beweis dafür, daß man in seiner Zeit lebte. Fromm sein hieß einst ein guter Mensch sein, weil eben die Überzeugung von der Wahrheit der christlichen Lehre kein Verdienst war. Jetzt trennt sich Sittlichkeit und Glaube. Man kann ohne Sittlichkeit gläubig und ohne Gläubigkeit sittlich sein. Auf beiden Seiten wird man dies leugnen, sich Heuchelei vorwerfen. Aber gerade durch diese Vorwürfe bestätigt sich der Zwiespalt.

Die jungen Romantiker vertieften sich in die alte Kunst, in der sie Kindlichkeit mit Geheimnis gepaart fanden. Das Streben nach Einfachheit der Sitten, Rousseauscher Herkunft, mischte sich mit dem nach Einfachheit der Form, heidnisch-griechischer Herkunft. Sie hätten sich auch auf Savonarola berufen können, dessen Kampf ja auch dem Verfall der Kunst galt. Auch er hatte den Malern seiner Zeit Weltlichkeit vorzuwerfen und sie auf den Inhalt der zu schaffenden Werke hingewiesen, da sie ihm zu viel Gewicht auf die äußerliche Schönheit zu legen schienen. Er war mit den Meistern, die man heute „naiv“ nennt, recht übel umgegangen; ihm schienen sie keineswegs so. Und wenn man die Deutschen von

1800, welche aus ihren Kleinstädten kamen, mit den Florentinern von 1500 vergleicht, darauf achtet, aus welchen staatlichen und gesellschaftlichen Kämpfen beide hervorgingen, so muß der Geschichtsfundige von 1900 darüber lächeln, daß man in Weimar oder Dresden glaubte, die Florentiner als biedere Leute von oben herab beurteilen zu dürfen. Der in seinem Lebenskreis Beschränkte verstand nicht einmal das in einem gewaltigen Kampfe sich entwickelnde, großstädtische, aufreibende Treiben des alten Florenz, des Rom der großen Renaissancezeit; er sah nicht, wie es einem Botticelli in allen Gliedern prickelt vor Nervosität, wie schon in einem Perugino die Frömmigkeit dahin führt, daß er auf ältere Kunst zurückgreift, absichtlich die alte von ihm für würdiger gehaltene Art den nach Neuem strebenden jungen Florentinern entgegensetzt; daß Rafael nur solange in altertümlicher Kunst beharrte, bis er in Rom einsah, daß die Kirchenhäupter auf die Innigkeit des Ausdruckes gern verzichteten, wenn sie dafür einen gelehrten Inhalt und Schönheit erlangen konnten.

Seit Overbeck 1813 zum Katholizismus übergetreten war, fand er in diesem sein volles Glück. Er sprach es selbst aus, daß er durch seine Werke die Seelen im Glauben und in der Andacht stärken wolle, und daß er hierin seinen höchsten Ruhm sehe. Sein Schaffen ist Gebet, Gebet um das eigene Heil und im Sinne der guten Werke um das Heil anderer. Ihm ist die Lehre der Kirche völlig ins Blut übergegangen, daß das Bild Wert erhält durch die in ihm verwirklichte, anschaulich gemachte Heilswahrheit; daß die künstlerische Leistung nicht um ihrer selbst willen Bedeutung hat, sondern nur deshalb mit Anstrengungen geleistet werden soll, weil sie eine Opferhandlung ist, ein Opfer des Besten, was im Menschen ist, dargebracht am Altar der Kirche. Keiner hat es je gewagt, an seiner reinen Frömmigkeit, an der Lauterkeit seiner in Überzeugung schlummernden Seele zu zweifeln, seine Milde und Hingabe an den Glauben als unecht, gemacht hinzustellen. Overbeck neigte sich in Bewunderung vor Fra Angelico; keiner war ihm verwandter in der Kindlichkeit seiner Hingabe. Und es sei hinzugefügt: Keiner hat in gleicher Weise dauernd seine Gemeinde gefunden. Die Kunst des Cornelius wurde ein Gut nur Weniger,



Friedrich Overbeck: Magnificat der Künste
Nach dem Stich von Umsler

solcher, die mit ihm heranwuchsen, unter ihm sich entwickelten; die lärmenden Erfolge Kaulbachs und Pilotys sind verklungen. Nur noch Overbecks und seiner Schüler Werke hält die Liebe zahlloser fest im Andenken, nur sie sind noch heimisch im deutschen Hause. Die Heiligenmalerei ist noch heute unter seinem Einflusse: In jedem Farbendrucke der schmerzreichen Jungfrau spiegelt sich seine Gläubigkeit wieder. Nicht Rafael beherrscht den Markt der Welt, nicht seine Madonnen in ihrem Spiel mit dem Kinde, in ihrer schlichten Daseinsfreude findet man zumeist in den Kirchen und Stuben der Katholiken, sondern neben den schmerzsbewegten Köpfen Guido Renis die sanfte Hingabe, den milden Augenaufschlag, die jungfräuliche Zaghastigkeit, die Overbeck seinen Gestalten zu eignen wußte. Andere nahmen seine Formen auf, vergrößerten sie in ihrer Wirkung; aber die Grundstimmung geht noch heute von ihm aus; es ist die einzige von den zu Anfang des Jahrhunderts geborenen, die das Jahrhundert überdauerte.

Und wenn Overbeck der Ansicht war, nur der reine Glaube befähige ihn zu seiner Kunst, so war er im vollen Recht, ebenso wie er im Unrecht gewesen wäre, wenn er gesagt hätte, der Glaube allein befähige zur Kunst überhaupt; das sagte er aber nicht. Er ging mit fromm gescheitelten Locken durch die Welt, aber auch mit einem absichtlich kindlich erhaltenen Geiste unter diesen. Sein Leben bezeugt dies. Ein riesiges hölzernes Kreuz empfing den Besucher beim Eintritt im Vorzimmer seiner Wohnung, die er fern vom leichtfertigen Schwarm der Reisenden aufschlug. Sie war klösterlich karg eingerichtet; die Werkstatt ein Heiligtum, in dem er wirkte, immer leutselig und bereit, seine symbolischen Absichten an den auf der Staffelei stehenden Werken zu erklären. So erzählt Heinrich Lehmann, der Overbeck nach dem Tode seiner Frau zu besuchen sich beeilte und sehr erstaunt war, daß er den Ausdruck der Teilnahme zurückwies: Es ist ein Anlaß, Gott zu danken und sich zu freuen, sagte der fromme Mann. Unser Leben lang beten wir „Herr, dein Reich komme“, und wenn es kommt, heulen und klagen wir, anstatt uns zu bedanken! Als sein einziger neunzehnjähriger Sohn starb, dankte er Gott auf den Knien, daß er ihn vor der Versuchung dieser sündigen Welt bewahrt habe. Wer wird es wagen, angesichts

des tiefsten Schmerzes, der ein Menschenherz berühren kann, an der Aufrichtigkeit des Mannes zu zweifeln! Gott hatte seinen Sohn so leben lassen, wie er es von sich selbst wünschte, als Kind, unwissend der Sorgen und Sünden dieser Welt. Ob es dann nicht besser sei, daß er nie geboren wäre, darüber zu grübeln hielt ja Overbeck gewiß auch für eine Sünde!

Groß ist die Treffsicherheit, mit der Overbeck eine gewisse Richtung des geistigen Lebens seiner Zeit zum Ausdruck brachte und daher auch der innige Anteil, mit dem die Geistesgenossen ihm und seinem Schaffen folgten. Selbst Fernerstehende riß er mit sich fort; er weckte ein Gefühl in ihnen, das sonst ihrem Wesen fern stand. Daran ändert der Umstand nichts, daß die Kunstkritik seit dem ersten Tage und bis heute Overbecks Kunst bekämpfte, belächelte und vom ersten Tag ihres Entstehens an für überwunden erklärte. Ihre Lebenskraft durchbohrte nicht Friedrich Vischers scharfe Feder, noch ersäufte sie die Tintenströme der letzten Jahrzehnte. Nur wer noch den Mut hat, sein persönliches Behagen als Maßstab der Kunst zu betrachten und die aus diesem gezogenen Schlüsse anderen als notwendig zuzumuten, wird die Liebe der Frommen, der Protestanten wie der Katholiken, zu Overbeck und zu seiner Schule für künstlerischen Ungeschmack, für eine ästhetische Schwäche halten können. Solchen Leuten, freilich der Mehrzahl von jenen, die in der Kunst mitreden, kann man nur nach des Maler Müller Rat die Hand geben, um seines Weges zu ziehen. Gründe für das Gefallen hat jeder bei der Hand; sie sind, um mit Falstaff zu sprechen, billig wie Brombeeren, und aus Gründen ist rasch ein System bereitet. Aber man kann den Gegner, der andere Gründe hat, nicht widerlegen. Will man ihn nicht hinter die Ohren schlagen, so muß man ihn unbekehrt ziehen lassen. Höchstens kann man ihn überreden. Und so sind denn die eigentlich leitenden Kritiker stets Überreder gewesen.

Das Werk, in dem Overbeck nicht nur seine beste Kraft, sondern sein künstlerisches Glaubensbekenntnis gab, ist das Magnifikat der Künste im Frankfurter Museum. Er erklärte es selbst mit Worten; so die Reihe von Künstlerbildnissen im unteren Felde des Bildes: Mit Michelangelo schließt für Overbeck die

Reihe der gottgefälligen Künstler; er habe von der Bewunderung der Antike sich hinreißen lassen, diese als neuen Götzen in seiner Schule aufzurichten; und Rafael fühlte sich nicht sobald in der Kraft seiner auffassenden Gaben, als ihm auch gelüstete, die Hand nach dem Verbotenen auszustrecken, und die Schranken der Gottesfurcht ihm lästig wurden. Und so wurde denn die Sünde des Glaubensabfalles in der Kunst um eben diese Zeit an vielen Orten zugleich vollbracht, indem man nicht mehr Gott dem Herrn mit der Kunst dienen, sondern sie selber auf den Altar stellen wollte. Und billig traf nach Overbecks Überzeugung solche Sünde der Gottvergeessenheit auch alsbald die Strafe der Gottverlassenheit, so daß wir mit Staunen die Künste plötzlich in einen Verfall geraten sehen, der uns mit größerem Widerwillen erfüllt als die Erzeugnisse irgend einer roheren Zeit. Ihm haben die neueren Meister wohl künstlerisches Verdienst, aber sie haben keinen Raum unter den Mustern der christlichen Kunst. Also nicht Rubens, der Maler der Jesuiten, nicht Murillo, der Maler der siegreichen Inquisition mit aller seiner Inbrunst, nicht Guido Reni mit seiner weichen Thränenfeligkeit, nicht die Bollender von St. Peter, in dem der Papst sein höchstes Amt vollzog, und stolz war, es dort zu vollziehen.

Das Bild ist 1840 vollendet worden. Die katholische Kirche hatte schwere Kämpfe hinter sich. Der Orden, der sie aus den Wirren der Reformationskämpfe mit unerhörter Kraftäußerung herausgerissen hatte, die Jesuiten, hatten das unwandelbare Kirchensystem auch noch im 18. Jahrhundert, obgleich mit schwindender innerer Kraft versucht. Dem Drängen, namentlich der romanischen Staaten, erst Portugals, dann Frankreichs, Spaniens, Siziliens folgend, hatte 1793 Papst Clemens den Orden aufgelöst. Überall meldeten sich die Bestrebungen, Nationalkirchen an Stelle der allgemeinen zu schaffen, die Kirche im Sinne der Aufklärung zu wandeln; bis die französische Revolution, die Lehre als Privatsache erklärend, die Kirche völlig zu verdrängen, die Priester dem Staat unterzuordnen suchte. Napoleon schien berufen, noch einmal ein Avignon zu schaffen, die Kirche einem Staate dienstlich zu machen. Der Papst wurde gezwungen, nach Frankreich zu kommen, die Franzosen herrschten in Rom, die Zeit der babylonischen Ge-

fangenschaft schien wieder anzubrechen. Das war die Zeit, da Overbeck sich mit der Sehnsucht nach dem Katholizismus erfüllte. Seit dem 24. Mai 1814 war Pius VII. wieder in Rom, nahm wieder Besitz vom heiligen Stuhl und stellte den Orden Jesu wieder her, damit er zum zweiten Male den Wiederaufbau der Kirche beginne. Nachdem die Neuerungsucht die Welt in Kampf, Krieg und Verderben gestürzt, war man ihrer müde; das Alte, Überlieferte, Ehrwürdige sollte wieder auf den Thron gesetzt werden; die weichherzige Lehre von der Duldung bekämpft werden. Denn der gläubige Katholik hält die Abtrünnigkeit von der Lehre für ein Verbrechen, für ein Verscherzen des höchsten menschlich-ewigen Gutes: Und wer, dem es ernst ist um das Wohl der Menschen, kann andere in dieser furchtbaren Gefahr für ihr Heil hinwandeln sehen, ohne helfend einzugreifen, ohne den vernichtenden Feind zu bekämpfen!

So stand Overbeck in seiner Jugend mitten in der allgemeinen Strömung im Katholizismus. Man erkannte in ihm sehr wohl einen wichtigen Mitkämpfer. Aber das dauerte nicht eben lange. Sobald die Kirche sich wieder gesammelt und befestigt hatte, wurde sie sich auch ihrer alten Grundsätze der Kunst gegenüber bewußt. Man dachte nicht daran, den fürs Mittelalter schwärmenden Deutschen zu beschäftigen, man kümmerte sich wenig um die Begeisterung des Malers, der in romantischem Idealismus nie aufhörte ein lernbegieriger, folgsamer Jüngling zu sein. Die Kirche teilte nicht die Schwärmerei für das 15. Jahrhundert und that recht daran, denn es war wahrlich für sie kein glückliches gewesen. Sie teilte auch nicht die Begeisterung für das Mittelalter, nicht einmal für dessen Kunst. Es wurde auch jetzt in Rom keine gotische Kirche gebaut, denn Rom war auch jetzt wieder in erster Linie der Sitz des päpstlichen Staates, die Hauptstadt des Nachfolgers der Imperatoren. Es war Overbecks Schicksal, daß er in der Geradheit und Unwandelbarkeit seines lauterer Wesens ein mystisch schwärmender Deutscher blieb. Schon einmal waren der Kirche solche Anhänger lästig geworden. Man erinnerte sich der Tage des Eckart, Tauler, Heinrich Suso, Johann Ruysbroek und der Gottesfreunde. Man wußte, daß die Kirche gegen ihre Lehre mit dem Verdammungsurteil mehrfach

hatte vorgehen müssen; man hatte gesehen, wie die spiritualen Separatistenvereine sich aus der Übertiefe der Grübeleien herausgebildet, die Kirche in Lärm und Sorge gestoßen, endlich die Reformation geweckt hatten. Diese Richtung war es nicht gewesen, die der Kirche das Heil brachte, wie man es in Rom verstand. Rom selbst hat ihr nie gehuldigt. Und auch jetzt empfand sich Rom zuerst als politische Macht, die sehr rasch mit dem protestantischen und selbst mit dem katholischen Deutschland in Streit geriet; man war dort keineswegs der Ansicht, daß die nachrafaelische Zeit eine gottverlassene, und daß die vorrafaelische, mystische die wahrhaft christ-katholische sei. Man kannte die Mystiker besser als die deutschen Kunstschwärmer; man lächelte wohl über diese in ihrer täppisch sich überhebenden Begeisterung, in ihrer über die neuesten Errungenschaften nicht hinausschauenden Wissenschaftlichkeit, wenn man las, wie sich in den Köpfen der Jungen die großen Geisteskämpfe des Mittelalters so kindlich, so harmlos als ein Werfen mit lyrischem Zuckerzeug darstellten; wenn man die ungeheuren Kämpfe der Ordensstifter um Selbstreinigung im Vergleich mit dem Klosterleben in sich selbst verliebter deutscher Künstler betrachtete. Rom hatte auch mit Overbecks Kunst wenig, eigentlich nichts zu thun. Abgesehen von dem Rosenwunder des heiligen Franziskus an der Schauseite von S. Maria degli Angeli zu Assisi (1829) ist keines der Hauptwerke des Meisters von der römischen Kirche bestellt worden. In England, in Mexiko, in Lübeck, in Köln sind wohl Bilder von ihm auf protestantischen und katholischen Altären aufgestellt worden: keine römische Kirche besitzt ein solches. Vielfach waren die Kränkungen, die er gerade von dem heiligen Stuhl erfuhr. Erst Pius IX. und zwar in der Zeit seiner liberalen Anfänge gab Overbeck Aufträge für den Vatikan. Wohl wurde er Präsident der römischen Akademie, aber auf das, was in Rom für die Kirche geschaffen wurde, hatte er keinen maßgebenden Einfluß. Er blieb den Italienern ein Fremder. Denn die Kirche, die sich wieder aufrichtete, that dies im Anschluß an das 16., nicht an das 13. und 14. Jahrhundert. Sie sah ein, daß nicht die Zeit auf frauenhafte, kindliche Frömmigkeit, sondern auf männliches, planmäßiges, politisches Handeln hinwies. Nicht Franz von Assisi in seiner wunderbar hingebenden Mensch-

lichkeit, sondern Ignaz von Loyola mit seinen auf innere Kräftigung und auf zielsicheres Wollen gerichteten Reformbestrebungen gab der verjüngten Kirche den Inhalt. Und Ignaz von Loyola war kein Freund der Kunst gewesen, er hatte in ihr gleich dem Tridentiner Konzil nur ein Mittel gesehen, äußerlich auf die Menschen zu wirken, sie zu belehren, sie durch Darstellung der schrecklichen Leiden der Heiligen zu erschüttern, sie zur Bewunderung über deren leidenden Widerstand gegen jede Anfechtung hinzuweisen. Nicht die mittelalterliche Kirche, sondern die, welche den dreißigjährigen Krieg vorbereitete, die die Lehre von der Unfehlbarkeit zum Siege führen wollte, ward in Rom gewaltig.

Das Bezeichnende aber an Overbecks Kunst ist, daß sie sich ganz in die Zeit vor der Kirchenspaltung versetzt, daß sie trotz aller Begeisterung für Italien samt dem Meister doch deutsch bleibt. Auf das Ausland übte Overbeck mancherlei Einfluß, namentlich auf das protestantische England. Ford Madox Brown sah das Magnifikat der Künste auf der Staffelei und wurde durch das Bild in seiner Erkenntnis als Prärafaelit bestärkt. Aber er malte nicht Heiligenbilder, sondern hielt sich an Shakespeare und da dieser ganz englisch ist, durch ihn an die Natur. Er malte in seinem gewaltigen Bilde „Arbeit“ das 19. Jahrhundert in seinen Bestrebungen.

Gegenüber den philosophischen Strömungen in Deutschland war Overbecks Vorgehen kühn: es widersprach ihnen vollkommen. Vischer trat ihm 1841 mit der vollen Überzeugung wissenschaftlicher Klarheit gegenüber, indem er ihm zurief, die Reformation habe, wenn auch unvollständig in ihrer Kirche, doch durch ihre in Wissenschaft und Weltbildung vollendeten Durchführung den Olymp des Mittelalters ein für allemal rein ausgeleert. Unser Gott, sagt er, ist ein immanenter Gott; seine Wohnung ist überall und nirgend; sein Leib ist nur die ganze Welt, seine wahre Gegenwart Menschengestalt. Diesen Gott zu verherrlichen ist für Vischer die höchste Aufgabe der neueren Kunst. Er will die Geschichte als Schauplatz der sittlichen Mächte, die Wunder des Geistes dargestellt, die kirchlich religiöse Malerei aufgehoben haben. Sie sei vor dreihundert Jahren des Todes verblieben und nur mit galvanischen Reizen zu neuem

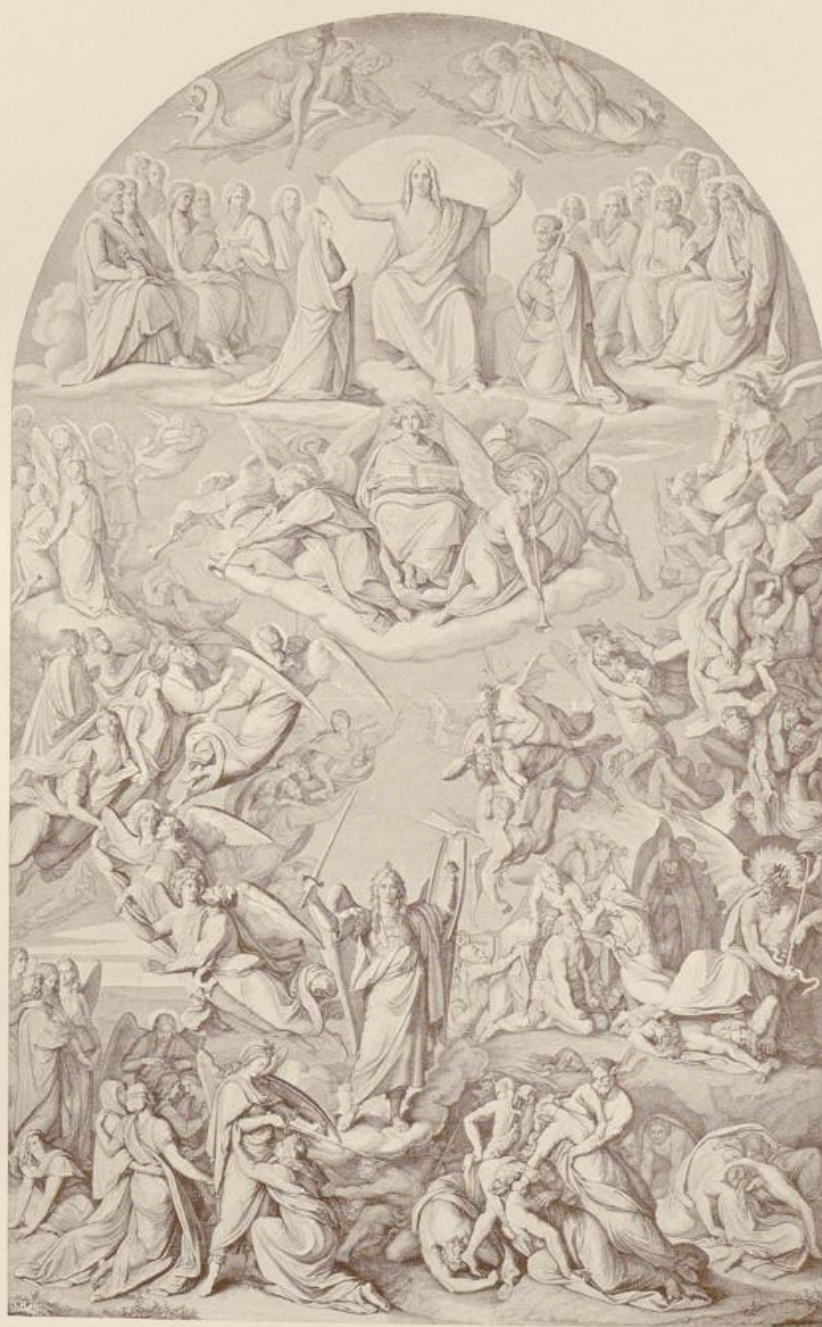
Scheinleben zu erwecken. Die Stimmung des Mittelalters kann wohl auf Augenblicke uns ergreifen, nicht aber zum Grundziel für uns werden. Man könne seine Zeit nicht verleugnen, man könne nicht dem Zeitbewußtsein Zwang anthun. Die menschliche Jungfrau, die zugleich eine göttliche sei, die außerhalb des Naturgesetzes empfangen habe, giebt es nicht; es giebt eine jungfräuliche Mutter im Sinne des sittlichen Wertes der Keuschheit der Ehe, aber nicht im Sinne eines Wunders, eines unbegreiflichen Daseins. Vishers glaubt es dem keuschen, reinen, bezaubernden, rührenden Mädchen nicht, die Overbeck als Madonna uns darbietet, daß jenes Kind das ihre sei, sie sei dazu zu sittlich. Das Bild sei schön, die Madonna aber eine Unmöglichkeit. Die alten Maler, die konnten dergleichen malen, sie brauchten sich nicht erst in die Anschauung eines Kindes zu versetzen; und selbst wenn wir dies könnten, würden wir sie, die Ursprünglichen, doch nie in ihrem Empfinden erreichen, nie ihnen gleich werden. Wozu aber Besseres schlechter wiederholen?

Der Aufsatz Vishers ist mit dem Schwung eines Mannes geschrieben, der sein Ich einsetzt, um eine ihm falsch erscheinende Ansicht zu vernichten. Die ganze Leiter der Empfindungen vom leidenschaftlichen Ernst zum hellauflachenden Hohn in meisterhafter Beweglichkeit. Eine Kritik, wie nicht viele in deutscher Sprache geschrieben worden sind, trotz Lessing. Aber geschadet hat sie Overbeck nicht. Noch immer steht Zahllosen das Magnifikat unter den größten Werken aller Zeiten. Vishers hat die religiöse Malerei im Sinne Overbecks nicht zu vernichten vermocht, so wenig wie sein Freund David Friedrich Strauß den Wunderglauben durch die geistvolle Einführung des Mythos in die Erklärung des Neuen Testaments.

Eine Reihe von Künstlern nahm Overbecks Anregung auf. So zunächst die römischen Genossen: die Beitz, Ed. Steinle, Josef Führich seien genannt. Führich ist unter ihnen der tiefste, ein sinniger, jeden Vorgang vor der eigenen Seele entfaltender Künstler. Ein Meister, in dessen Art sich zu versenken wohl lohnt, der so viel Eigenes zu geben hat, wie nur wenige in unserem Jahrhundert. Das Beste bietet er in seinen Zeichnungen, der Pinsel war ihm minder geläufig, wie den meisten seiner Kunstgenossen.

Und wie alle Ästhetik eine Darstellung der dem Ästhetiker geläufigen Kunst ist, so fanden sich rasch Verteidiger dieser auf Farbe verzichtenden Kunst, der auch Overbeck so gern diente. Wer im Inhalt und in der Reinheit des schaffenden Gemütes den höchsten Wert eines Kunstwerkes erkennt, der ist ja der Überzeugung so nahe, daß das Versenken in das Handwerkliche auf Abwege, zum Nebenächlichen hinführt; daß also die Kunst, die des wenigsten Könnens bedarf, die von Verführung freiste, die edelste sei. Mit spitzem Bleistifte sauber und sorgfältig zeichnen, der Phantasie im Bilde etwas zu suchen und zu finden geben, also nicht alles, was das Bild bieten kann, klar zum Ausdruck zu bringen, das machte das Werk tief, das gab ihm bei dem denkenden Beschauer Wert. Daß in Josef Führich und seinen Genossen die Kraft lag, unter anderen Verhältnissen Realistischeres zu leisten, daran kann nur ein Voreingenommener zweifeln. Die Absicht fehlte ihm hierzu, nicht das künstlerische Vermögen, denn gerade in seinen Zeichnungen ist eine so feine Empfindung für den Vorgang, ein so vollkommenes Versenken in den Gegenstand, so viel selbständig Erdachtes, so viel echtes Leben, daß man sie nicht wohl aus dem Gedächtnis verliert. Es fehlte ihm nicht die Lust am Dogmatischen, am Grübeln; das beweisen seine Schriften, aber nicht wie bei Overbeck seine Zeichnungen. Hier wollte er nur die Heilswahrheiten, die Leiden Christi und der Heiligen andere mitempfinden machen, das Mitleid mit jenen, das seines Daseins Freude war, anderen zu gleicher Befeligung übermitteln.

Führichs Sohn erzählt, wie jene Werke entstanden. Der Meister trennte sich nicht von den Seinen, er arbeitete im Hause, in ganz einfach eingerichteter Werkstätte. Das große Altarbild für Stockerau entstand in niederem Raume auf einer Rollstaffelei; der Künstler konnte es nie als Ganzes sehen; die Entwürfe entstanden auf dem Reißbrett. Ein Modell gab es nicht. Nur einmal, inmitten der Revolution von 1848 nahm er ein solches, weil die Unruhe ihn schwächte. Er arbeitete sonst aus der Fülle innerer Gestalt heraus, vertrauend auf seinen Gott, daß dieser ihm die rechten Wege weise. Man kann das schlichte, sinnige, fromme, in sich zufriedene, beglückte Leben des Meisters, wie es uns sein frommer Sohn dar-



Peter Cornelius: Das jüngste Gericht
 Nach dem Stich von K. H. Merz



stellte, nur mit herzlicher Freude betrachten. Diese Kinderseele an Reinheit, an gottseligem Weltvertrauen, an Gelassenheit und bescheidenem Gehorsam gegen die Ordnungen der Welt; dieses Gefühl für die Pflicht, den Autoritäten zu vertrauen, sich ihnen unterzuordnen. Künstlertum war ihm dauerndes Kindertum. Man wird sich zu einem solchen sündenfreien Dasein von ganzem Herzen hingezogen fühlen; man versteht, warum den Hilfslosen helfende Freunde stets umgaben; man erkennt, warum Männer wie Führich sich so ganz in eine ältere Kunst versenken konnten: hielten sie diese doch für gleich gläubig und gleich harmlos, wie sie selbst zu bleiben den innigsten Drang hatten. Führich wehrte sich mit aller Kraft des Herzens und Geistes gegen die Erkenntnis des seine Sicherheit Bedrohenden, wie etwa ein träumerisches Kind gegen die Einsicht, daß nicht das Christkind den Weihnachtsbaum schmückte. Das alles spricht aus seiner Kunst mit einer herzgewinnenden Einfalt, die mit der Tiefe in seinen Schriften zu messen ist. Und wer dies Kindertum in der Kunst sucht, wessen Empfinden in solchem Kindertum die Vollendung, die höchste Stufe des in Gott beruhigten Menschentums erkennt, dem wird kein Beweis der Welt ausreden, daß wir nicht alle in diesem Leben Kinder bleiben können und bleiben sollen. Er will nicht wissen von der Zeit der Mannheit, davon, daß man der Versuchung auf die Dauer nicht durch Flucht begegnet, sondern durch Erkenntnis und Kampf; daß auf die Zeit des Fra Angelico ein Savonarola kommen muß, auf die des Betens eine solche des Handelns.

Von anderer Art war Peter Cornelius. Der kleine Mann mit der breiten Künstlerstirn und den blizenden Augen war auf Kampf gestellt, es drängte ihn, sich und seine Ziele in der Öffentlichkeit zu bethätigen, sie der Welt aufzuzwingen. Dazu bot ihm der Ruf des Kronprinzen, späteren Königs Ludwig I. von Bayern, nach München Gelegenheit und die gewaltige Aufgabe, die Ludwigskirche mit einer Darstellung des jüngsten Gerichtes zu schmücken, also mit Michelangelo und mit Rubens in Wettbewerb zu treten.

Erst in den jüngsten Jahren gab ein katholischer Geistlicher, Franz Bole, eine Beschreibung von Sieben Meisterwerken der Malerei heraus. Er hat Michelangelos Jüngstes Gericht mit unter diese

aufgenommen, erklärt aber, weil dem so sei, habe er seinem Buch nicht den Titel: Sieben Meisterwerke der christlichen Malerei geben können; denn bei der „monströs materiellen“ Steigerung ins Gewaltige in dem Altarwerk der Sixtinischen Kapelle habe der große Florentiner nur zu oft die Heiligkeit des Ortes und Gegenstandes seines Bildes außer acht gelassen. Christliche Kunst fordere die Darstellung des Menschen in seiner Ganzheit, also beherrscht durch das höhere Wesen dieser Ganzheit, den Geist im Vollbesitze der Seligkeit in Gott. Was sollen die Turnkünste der nur dem Leibe, nicht der Seele nach geschilderten Machtgestalten Michelangelos auf einem Altare, die in ihrer Nacktheit anstößig sind, während doch Kleider nur die Symbolik erleichtere. Warum wagte Michelangelo nicht die Nacktheiten seiner Zeichnungen auch auf die Jungfrau auszudehnen! Welch schlagende Selbstverurteilung des Bildes aus dem Grunde seines doch gläubigen Herzens heraus! Welcher Sieg einer noch in den Grundsätzen der Kirche erzogenen Natur über die eigenmächtige „psychische Virtuosität“! Das Schlimmste aber an dem Bilde sei der Bruch mit der Überlieferung. Zu Michelangelos Zeiten herrschte noch jene Welteinheit im Rahmen christlicher Bildung, arbeitete man noch an einem all umfassenden Bau, jedes Volk nach seinem Können, in seiner Weise; damals sprach die Kunst noch in einer von allen angenommenen Sprache, in festen Formbildern, die jedem geläufig waren. Aber Michelangelo verfiel der schrankenlosen „Autonomie des Individuums“, schuf aus dem ihn beherrschenden Drange ein Werk mit gewaltigen, bewegten Gestalten, das jedoch dem christlichen Sinne nicht entspricht. Sein Christus ist der gewaltigste unter Riesen, aber die christliche Anschauung findet den Herrn in ihm nicht wieder. Ein zwieschlächtiges Wesen geht durch das ungeheure Werk: tief christliche Züge in einzelnen Gestalten und Vorgängen und eine sinnebetäubende Schaustellung von Körperhaltung, Schnelle, Beweglichkeit. Es ist die großartigste Verirrung auf dem Boden der christlichen Kunst, ein folgenreicheres böses Beispiel. So der katholische Geistliche, der nur ausspricht, was die Kirche von jeher über das Bild dachte.

Dem stellte Cornelius sein Jüngstes Gericht entgegen. Zunächst eines: Die Gestalten sind fast alle bekleidet; Papst Paul III.

hätte nicht davor, wie in der Sixtinischen Kapelle, zu sagen brauchen, das Bild passe besser in eine Badestube oder in ein Bordell; kein Daniele da Volterra hat nachträglich die der Kirche anstößigen Blößen zu übermalen gehabt. Und dann: nicht die eigene Anschauung ist Gegenstand des Bildes, nicht das stürmische Erfassen eines leidenschaftlichen Vorganges, sondern die Ruhe theologischen Denkens, ein sorgfältiges Abwägen, eine außerordentliche Besonnenheit bei großer Kraft. Alles was die Kirche an Michelangelos Werk auszusetzen hatte, vermeidet Cornelius. Nicht ein bestimmter Augenblick, nicht der gewaltigste Augenblick aller Geschichte wird dargestellt, sondern die Lehre von diesem Augenblick. Christus, der bei Michelangelo der riesenmäßig niederschmetternde Vernichter des Bösen ist, eine Gestalt, von deren mächtiger Erregung auf alle Gestalten ein Beben und Zurückweichen fährt, ist hier der ruhig und gerecht Abwägende. Eine Hand verurteilt, die andere bietet Gnade, das Gesicht sieht geradeaus, gehälfet in Empfindung. Das ist — die katholischen Geistlichen wissen dies sicher besser als ich — der richtige Ausdruck der dogmatischen Lehre. Aber das stört die künstlerische Wirkung; das macht die Gestalt, die doch immer nur die eines Menschen sein kann, lahm, kraftlos, ihr Walten undeutlich, während bei Michelangelo gerade die völlige Beherrschung des Riesenbildes durch eine Bewegung Christi dem Ganzen den nicht durch das Dogma, sondern durch einen Blick für den Beschauer erkennbaren Inhalt giebt.

Ebenso im ganzen Bilde ein planmäßiger Aufbau, ein Verteilen in die Fläche, eine leicht übersichtliche Linienführung. Cornelius hatte in Rom sehr viel gelernt, er hat namentlich Thorwaldsen viel zu verdanken. Sein Faltenwurf ist klassisch, seine Gestalten sind antik empfunden. Es ist zwischen seinen späteren Werken und jenen seiner Vorgänger nicht mehr der scharfe trennende Unterschied, den er in seinen Jugendarbeiten feststellte. Er hat sich zur alten Kunstvollendung hinübergeneigt, namentlich im Aufbau. Wie bei Michelangelo von den dicht gedrängten Menschenwolken oben die Gestalten heruntertropfen, wie sie in einem tiefen Raum vor und hintereinander sich bewegen, wie ungeheuer groß der Vorgang ist! Bei Cornelius lauter Gruppen; Gruppen,

die für sich fertig sind, denen aber auch nichts fehlt im Aufbau und Inhalt, wenn man sie für sich herauschneidet aus dem Bild. Überall klare Kompositionslinien; Menschen- und Engelleiber, die Ketten bilden, um von Gruppe zu Gruppe den malerischen Zusammenhang zu schaffen; Gestalten, in denen eine weiche, sentimentale Schönlinigkeit mit der Härte der Darstellung in Widerspruch steht; wenigstens ist's für uns Nachlebende so! Dafür Beziehungen, unendlich viel Beziehungen, über die man Bücher der Verteidigung und Ablehnung schreiben kann; jeder Kopf, jede Haltung überlegt, nicht im künstlerischen Sinne, sondern vor allem in der Absicht, sie viel sagen zu lassen, Ausdruck und Inhalt um jeden Preis zu geben. Durch diese grübelnde Vertiefung kommt in sein Bild eine eigene Trockenheit. Ich spreche nicht von der Farbe, die bei Cornelius stets nur eine unwillig gebotene Zugabe war, sondern von den Gebieten, in denen er selbst seine Lebensaufgabe sah. Denn der Künstler hat das freie Recht, sich die Ausdrucksmittel zu suchen, die er braucht, und andere haben nicht jenes von ihm zu fordern, was gerade sie wünschen. Ich spreche daher nur von der Wirkung des Kartons, oder von jener, die sein Bild in der Photographie giebt, im Vergleich zum Bilde des doch auch die Farbe stiefmütterlich behandelnden Michelangelo. Wenn gleich bei Cornelius einzelne Figuren kleiner gezeichnet sind als die anderen, also als weiter hinten schwebend gedacht sind, wirkt doch bei ihm das ganze Bild als Fläche. Die Schwebenden erscheinen wie mit einer unsichtbaren Nadel an die Wand angespießt, sie sitzen auf ihr fest. Denn bewegten sie sich, so fiel der ganze mühsame Aufbau über den Haufen. Man glaubt keinem recht die Bewegung, man bittet im Geist: Haltet still!

Wie anders erschien Cornelius den Männern seiner Zeit als uns. Freilich nicht allen. Das, was wir empfinden, das war den Malern schon vieler Orten klar, auch zur Zeit, als jene Bilder entstanden. Mein Vater sprach nur in den Ausdrücken größter Hochschätzung von dem gewaltigen kleinen Mann, der alle, die ihm nahe kamen, in die Fesseln seines Geistes schlug, aber mit einem stillen Grauen von seiner Kunst: Das ist sehr groß, aber das hilft uns nicht weiter! Noch war die Formel nicht in jene un-

gelehrten Künstlerkreise gedrungen, mit der man sich der Ästhetik hätte erwehren können. Mit dem Schimpfen auf die Kunstschreiber allein, so eifrig es betrieben wurde und so berechtigt es war, konnte man sich auf die Dauer nicht helfen. Der Ruf nach dem Künstlerischen in der Kunst war noch übertönt durch den nach dem Inhaltlichen. Die Kunstgelehrten, die von Italien zurückkamen, erklärten, daß Cornelius selbst in seinem Verhältnis zur Farbe so unrecht nicht habe. Das Monumentale im Stil, sagte einer, wird immer eine gewisse Mäßigung und Schlichtheit der Farbe bedingen. Nicht sollte damit das Unvermögen beschönigt werden: Der Maler thue gut, zu zeigen, daß er in der Tontiefe nicht weiter gegangen sei, weil er nicht weiter gehen wollte. Der Karton habe thatsächlich große Vorzüge vor dem Bild. Ich lasse einen Modernen, Max Klinger, statt meiner reden: Die Zeichnung lasse der Phantasie den Spielraum, das Dargestellte farbig zu ergänzen, sie überlasse das nicht unmittelbar zur Hauptsache Gehörige ebenfalls der schaffenden Phantasie; sie könne den Gegenstand so von der Umgebung loslösen, daß die Phantasie den Raum schaffen müsse, in dem er steht; und all das sei möglich, ohne daß die Zeichnung im mindesten an künstlerischem Wert verliere. Der verlassenen Körperhaftigkeit dient die Idee als Ersatz — so drückt Klinger sich aus. Er sagt damit, was schon vor ihm die klassische Ästhetik unter dem Begriff der „Abstraktion vom Zufälligen“ erkannt hatte. Dessen war man sich damals völlig klar, daß das Übersinnliche nicht realistisch dargestellt werden könne, ohne ins Lächerliche zu verfallen; daß die allegorisch beabsichtigte Gestalt nicht sachlich wirken dürfe. Und darum meinte man, daß ihr auch in der Farbe nur ein Halbton zukomme, gerade um sie von der als platt verschrieenen Wirklichkeit abzulösen. Man trennte sich schwer vom Karton, ließ schwer von der Idee, um zur Körperhaftigkeit zu gelangen. Nur langsam verbreitete sich die Erkenntnis, daß die Farbe sich mit dem höheren Gesichtsbild unter Umständen vertrage. Namentlich Genellis Raub der Europa bewies vielen, daß der Idealstil tiefer in die Farbe zu gehen vermöge, als Cornelius meine, ohne an Idealität einzubüßen.

Cornelius selbst aber hielt fest an dem Kampf gegen den

Naturalismus, den Materialismus. Die Dinge im Bild sollten nicht so aussehen wie in der Natur! Es war seine Absicht nicht, farbige Wirkungen, Lichterscheinungen wiederzugeben. Nicht umsonst sagte er zu August Nidel, der diese Absicht gerade zum eigentlichen Ziel seiner Kunst erwählt hatte: Sie haben erreicht, was ich mein Leben lang mit größter Anstrengung vermied. Mit Absicht vermied er auch die geschichtliche Genauigkeit. Denn er wollte nicht Geschichten erzählen, sondern die Geschichte in ihrem Geist erfassen; nicht Hosen und Lanzenspitzen, Waffenröcke und Rüstzeug, sondern Menschen darstellen, Menschen als Träger von Leidenschaften, Tugenden, Lastern, Gedanken. Es war eine neue Form der Allegorie, die er suchte; eine solche, die nicht durch natürliches Beiwerk, sondern durch den bildlichen Zusammenhang von Gestalt zu Gestalt zu lösen sei; eine solche, die der Beschauer im bildenden Gedanken nachschaffen solle; in die er sich vertiefen müsse, um die Freude des Findens zu genießen; die man erwerben müsse, um sie zu besitzen. Das forderte eine andere Behandlung der Kunst, als die früher und später ihr gegebenen Aufgaben; Cornelius ist mit anderem Lichte zu beleuchten, als moderne Meister, um ihm und seiner Art wirklich gerecht zu werden.

Cornelius ist Idealist nach der Seite der Erfindung, sagt Fr. Vischer, denn er neigt durchaus zum direkten Ausdruck von Ideen durch übersinnliche Gestalten; nach der Seite des Stils ist er Realist im besten Sinne des Worts durch die strenge, herbe, Dürerische Kraft der Individualisierung und Charakteristik, die nichts von akademischer Allgemeinheit der Formengebung weiß. Solche Ausprüche muß man sich vergegenwärtigen, um Cornelius aus seiner Zeit messen zu lernen. Man muß ihn würdigen, als die lautstallende Antwort auf die Forderung der tiefsten, jedenfalls der eigenartigsten Denker der Zeit. Der Künstler soll den Menschen erziehen, ist Fichtes Wunsch, er kann es, während der Gelehrte nur den Verstand, der Moralist nur das Herz bildet. Die Welt wird durch Gedantenthätigkeit frei. Die Kunst giebt dem beschränkten, unbedeutenden, eingengten Körper Leben, Fülle, Wiedergeburt aus sich durch die Schönheit. Cornelius war der Mann, der das Beschränkte mied und aus großem Geist das der Zeit groß Erscheinende

aufbaute. Er weiß in endlichem Bilde ein Unendliches zu fassen, die Welt in ihrem ganzen Umfange, Gott und sein höchstes Amt, Christus und die Erlösung, die Schönheit Griechenlands und die Glaubensstiefe des Mittelalters zu vereinen; die Urbilder der Dinge aus dem, was wir von ihnen auf Erden sehen, herauszuziehen; in ihm hat die Schönheit mit der Idee jene vollendete Vereinigung von Subjektivem mit Objektivem gezeugt, die Schelling als das höchste Mittel der Erkenntnis feierte. Hier strahlte der Gedanke durch den Stoff hindurch, hier äußert sich das rein Geistige in sinnlicher Form, hier sind mithin nach Hegels Ansicht die tiefsten Aufgaben und die höchsten Wahrheiten des Geistes sinnlich wahrnehmbar gemacht. Die letzte Aufgabe der Kunst ist gelöst; das Geistige spiegelt sich rein in der Form wieder.

Niemals ist mehr über das Wesen der Kunst nachgedacht worden, als zu Anfang unseres Jahrhunderts. Sie bildete ein Hauptfeld der gesamten Denkarbeit, weil sie zu den steinigsten Gebieten der Philosophie gehörte. Das Ziel alles dieses Denkens war, von der Höhe metaphysischer Erkenntnis die Kunst und ihre Werke zu verstehen und die Gesetze aus der innern logischen Übereinstimmung zwischen Erkenntnis und dem, was man als hohe Kunst erkannte, zu finden. Aber diese Übereinstimmung wollte sich nicht einstellen. Nebenbei arbeiteten Künstler und Kunstgeschichte daran, die Menge dessen, was als gute Kunst anzuerkennen sei, und somit die Verwirrung zu vermehren. Mit der größeren Vielgestaltigkeit des als schön Erkannten kamen die Gesetze immer mehr ins Schwanken, die die grundlegenden Philosophen mit wahrhaft rührender Unkenntnis der Kunst selbst geschaffen haben. Denn ihnen galt als solche nur was der idealistische Geschmack für edel erklärte: Ein paar Brocken des Gesamtschaffens! Aber die neuen Künstler konnten deren Sehnen erfüllen, konnten sich mit ihren Gedanken wappnen und eine philosophische Kunst herstellen. Das hat Cornelius gethan. Die Irrtümer seiner Zeit sind ihm in anderen Zeiten als Schwächen angerechnet worden. Es waren aber nicht Kinderreien, die er betrieb; er war in der Hingabe an die edelsten Ziele seiner Zeit ein großer Mann, wenngleich die Ziele uns als ganz verkehrt erscheinen. Pecht, der selbst ein Schüler Cornelius' war,

sagt ganz richtig, daß diesem die Malerei eine Prophetin sei, die die sittlichen Begriffe reinige, die Gefühle veredele, die Ideale der Zeit gestalten solle; daß sie ihm die Lehrerin und Erzieherin des Volkes sei. Er stieß einen Weckruf aus zur Verinnerlichung, zu einer starken Selbstzucht. Seine Kunst enthielt sich bewußt des Reizenden; sie wollte nicht einen bequemen Genuß bieten; keine Kunst für satte Bäume sein. Sie wollte Arbeit auch vom Beschauer; der sollte sich mühen, sich den höchsten Gedanken zu nähern. Darin liegt ein Stück der großen Aufgabe der Zeit für unser Volk, jener Wiederaufrichtung von innen heraus aus tiefem Verfall. Die Franzosen hatten gut, geschmackvoll sein; ihnen, den Glücklichen Reichen, Mächtigen durfte die Kunst Behagen bieten. Uns war sie Arbeit, Kampf, Trost im Leiden. Und so haben auch noch die Besten in der Folgezeit Cornelius aufgefaßt. Es ist bezeichnend, daß kurz nach dem Kriege von 1866 Hermann Grimm es für angezeigt hielt, wieder auf den Meister hinzuweisen, den er mit Goethe auf eine Stufe stellte: In vierzig Jahren, rief er aus, wird Cornelius uns geschichtlich geworden sein, in ganz anderer Gestalt dem Volke vor Augen stehen, als ein Lebendiger, der die Geschichte in jugendlicher, echter Kraft aufsteigen läßt und dessen gesamte Thätigkeit eine glänzende, jedem verständliche Seite in dem Buch bildet, in dem der Ruhm deutschen Geistes zu lesen ist!

Das Prophezeien ist ja leicht und die vierzig Jahre werden erst 1907 um sein. Einstweilen freilich steht es noch schlimmer da, daß jeder Cornelius lesen lerne; daß seine Kunst unserem Volke verständlicher geworden sei. Richard Muther sagte erst 1893, endlich seien wir von jener Überlastung des Gehirns geheilt, an der wir der Kunst gegenüber litten, der hochtrabende Gedanke mache an sich kein Kunstwerk; Gedankentiefe allein sei ein Ding, das mit Künstlertum blutwenig zu thun habe; der Inhalt für sich, und möge er weltererschütternde Ideen umfassen, mache niemals die Kunst aus; die Geschichte, die erbarmungslos, sei daher nach einem Augenblick des Besinnens über Cornelius! zur Tagesordnung übergegangen. Seine Gestalten seien gespenstige Schatten Michelangelos, die aber kein Blut getrunken; sie ständen auf einer Stufe mit jenen eines Mabuse oder Marten Heemskerck, von denen das

16. Jahrhundert auch geglaubt habe, ihre hohlen Redensarten überböteten den Florentiner Großmeister.

Und einstweilen hat Luther gewiß die Mehrheit für sich. Man gehe in die Säle, die Cornelius ausmalte oder in denen seine Kartons hängen, wie etwa in jene für ihn erbauten in der Berliner Nationalgalerie. Mit einem Gefühl der Angst flüchten die Beschauer, die sich hierin verließen. Zornig blickt der gewaltige Breitschädel des Meisters von der Riesenbüste auf ein Geschlecht, das seiner nicht verlangt. Und wie in Berlin, das er eine gottvergessene Stadt nannte, ist's in München. Eine „kleine aber vornehme“ Gemeinde ist ihm geblieben. Grimm, ihr Seelsorger, hoffte, daß die ganze Welt zu dieser Vornehmheit sich aufraffen werde. Er hat die Welt schlecht verstanden! Sie wird nie geistreich werden. Es ist Cornelius' Kunst zu sehr aus überstiegener Philosophie geboren, um weise sein zu können. Denn die Weisheit ist stets einfach. Hätte er in einer einfacher denkenden Zeit gelebt, so wäre er, ein großer Mensch, vielleicht auch ein wirklich großer Künstler geworden.

Und doch! Als ich einmal mit einer Anzahl von Schülern vor Cornelius' Kartons in der Absicht trat, die Schwächen des Meisters zu zeigen, die Durchsichtigkeit und Dürftigkeit seiner Art aufzubauen, die Härten seiner Körperbildung, die Trockenheit seiner Darstellung, begegnete mir ein merkwürdiges Ereignis. Ich vergesse den Tag nicht leicht. Wie der Meister mir ins Konzept hineinfuhr, wie im Hinsehen aus der kühlen Zeichnung doch ein gewaltiger Geist aufwuchs, den man nicht mit jenem Tagesgeschmack messen darf, unter dessen Macht jeder von uns steht. Er ist tot und ich lebe! Das ist der einzige Vorteil, den ich über ihn errang. Aber der Tote erwacht, wenn man ihm durch seine Werke hindurch in die Seele schaut. Da wirkt noch eine Kraft, die nicht mit begraben wurde, eine Kraft, die nur von einem großen Menschen ausgeht, einem Unsterblichen. Cornelius ist noch nicht überwunden. Er ist einer der Wenigen aus der Frühzeit unseres Jahrhunderts, der uns noch einmal überwinden wird. So denke ich, weil ich schon einmal mit ihm fertig zu sein glaubte. Nicht wird er auf die Massen wirken, wie Grimm hoffte, nicht werden unsere Künstler

seine Denk- und Schaffensart wieder aufnehmen: aber wer Geschichte erkennen will, wird seinem Gedankengange wieder mit Aufmerksamkeit folgen; wer in dieser nicht nur eine Reihe von staatsmännischen Schreibern und von Feldzügen sieht, wird über Cornelius und die Macht seiner Kunst anders urteilen als Muther. Wohl glaube ich, daß 1907 nicht Hermann Grimms, sondern eher Tolstois Auffassung über die Kunst und ihren Wert die Welt beherrschen wird. Denn nicht Höhe und Tiefe, sondern Breite des Geistes und Bildung schaffen der Kunst den Boden. Die Einheit des Bildungsstandes macht die Stärke eines Volkes aus, giebt die Grundlage zu einer echten Blüte. Und somit wird Cornelius wohl auch in Zukunft nie „populär“ werden, weil er nicht einfach war. Aber er ist kein Marten Heemskerck: denn der war ein braver, schlichter, von aller Welt verstandener, von Gedanken nicht geplagter Künstler, durchaus ein mittelmäßiger Kopf, dabei unendlich viel geschickter als Cornelius. Dieser aber ist ein gewaltiger, tiefer und ernster Mensch, ein notwendiges Glied in der Entwicklung unseres Volkes und damit in der Entwicklung unserer Kunst.

Cornelius war nacheinander Direktor der Düsseldorfer und der Münchener Akademie. Er suchte den Kunstunterricht, der bei seinen Mitstreibern so arg in Mißachtung geraten war, auf seine Weise zu heben. Daß es ihm nicht gelang, daß kaum einer seiner Schüler zu wirklicher Selbständigkeit kam, außer im Kampf mit dem Meister, ist eine Folge nicht nur der Anorrigkeit, sondern auch der erdrückenden Größe dieses Mannes.

Der eigentlich erste große Erfolg fiel der Düsseldorfer Schule zu, nachdem Cornelius sie verlassen und sein römischer Genosse Wilhelm Schadow dort die Leitung übernommen hatte. Seit 1828 und 1830 verkündeten die Berliner Preßstimmen den Ruhm der jungen Richtung in immer stürmischeren Tönen. Die Sehnsucht des deutschen Volkes sei befriedigt, endlich eine deutsch-völkische Kunst geboren.

Wilhelm Schadow war ein echter Berliner, klug, vorsichtig bei äußerem Sichgehenlassen, des Wortes mächtig, anschniegungsfähig, doch ohne eigentliche Selbständigkeit. Neben ihm hatte Wilhelm Wach in Berlin Erfolg gehabt, als der erste nach dem Kriege,

der sich wieder in Paris bei David und Gros Lehre holte und sich in Rom den Romantikern entgegenstellte, seine sorgfältigere Schulung und einen etwas stark zur Schau getragenen Protestantismus als Kampfmittel benutzend. Er befundete diesen dadurch, daß er zum Ärger der Katholiken auf einem Bilde die Madonna zwischen Luther und Melanchthon setzte, alle in schöner Farbe und sorgfältiger Beobachtung, nach seiner französischen Kunsterziehung. Den Erfolg, den er hatte, mußte Schadow in seiner Weise wett machen. Er war deutsch und mittelalterlich, ohne dabei aufzuhören, ein zierlicher Weltmann, lustig, stutzerig und in Gesellschaft anmaßend, mit untermischter Demut zu sein. Das Christentum auf der Zunge treibt mir am meisten die Galle ins Blut, sagt Henriette Herz weiter über ihn. Sieben Jahre später ward sie freilich selbst Christin schwerlich aus viel tieferer Empfindung als der Maler, den wenigstens seine Kunst nach Rom geleitet hatte.

Eines aber hatte Wäch die Berliner gelehrt: ohne sorgfältigere Naturbeobachtung geht es in der Kunst nicht weiter! Schadow führte sie in seine akademische Schule ein. Es gelang ihm dadurch ebenso wie Cornelius durch die Größe seines ganzen Wesens, durch seine überwiegende Persönlichkeit, die Schüler für sich zu begeistern, und zwar ohne daß er sie überragt hätte. Man lese die Festrede von Julius Hübner bei der Enthüllung seines Denkmals 1869, um zu sehen, wie verehrungsvoll die Schüler an ihm und seiner Lehrart hingen; freilich verteidigt Hübner schon seine eigene Stellung in dieser Rede, ist seine Begeisterung schon zu gutem Teil Abwehr. Schadows Lehrplan bietet wenig Neues. Wieder der Gips, die Antike als Anfang aller Kunst; er war der Meinung, daß auch dem Landschaftler durch sie geholfen werde, daß sie ihm sicher nichts schade. Dann kommt die Drapierung am Gliedermann; dann der vorläufige Begriff vom Kolorieren durch Nachmalen fremder Skizzen. Das heißt alles zusammen: Zunächst muß die Schönheitsmanier gelernt werden, ehe der Künstler die Natur sieht. Nun soll er komponieren, zeichnerische Entwürfe zu Bildern schaffen, die einen rein poetischen Erguß darstellen sollen. Zu diesem sind nachträglich, und das ist Cornelius gegenüber die große Neuerung, Modelle zu suchen. An diesen ist zu prüfen, ob

der Mensch fähig sei, die im Entwurf gewählte Stellung einzunehmen. Die Wahl der Modelle ist schwierig; wie Wenige vermögen den „ideierten Charakter“ vorzustellen, wie Wenigen ist eine gute Haltung abzuwingen! Endlich wird die Farbenskizze gemacht, um Verteilung von Licht und Schatten, Farbe und Ton festzustellen und diese wird wieder durch Skizzen an der Natur auf ihre Durchführbarkeit geprüft: Zweite wichtige Neuerung! Schadow hat dies alles in einer eingehenden Denkschrift niedergelegt, giebt also volle Klarheit über seine Lehrart.

Es ist ein höchst wunderliches Vorgehen, das nur aus der ganzen Auffassung der Kunst begreiflich wird. Für Schadow ist ein gutes Bild die Verwirklichung eines Gedanken in Form und Farbe. Das ist das Ergebnis von Schellings Lehre, nach der die schöne Form nur insofern Wert habe, als sie Ausdruck des Inhaltes sei; sonst wirke sie nur als Sinnenreiz. Die Ansicht trat in Düsseldorf in Wirkung, daß Werke, die ihren Anfang von der Form genommen haben, statt des Vollendeten, Wesentlichen, Letzten, nur eine unausfüllbare Leere geben müßten; daß an ihnen das Wunder ausbleibe, das Bedingtes zum Unbedingten, Menschliches zum Göttlichen erhebe. Schadow riet daher auch dem Beschauer, dem Kritiker im Bilde zunächst den Gedanken zu suchen, und zwar beim Erhabenen wie beim Gemeinen, ja selbst beim Bildnis als dem gemeinsten, weil fast Gedankenlosen. Ohne Gedanken ist das Bild wertlos, der Gedanke ist der höchste Maßstab für seine Bedeutung. Das giebt denn auch die Erklärung dafür, daß auch Schadow von Landschaft und Sittenbild wenig wissen wollte als von gedankenarmen, also gemeinen Künsten. Dann sollte der Beschauer darauf sehen, ob im Bilde der Gedanke dem Gegenstande entspreche, ob Örtlichkeit, Handlung und Menschenart richtig genommen seien. Man erkennt also deutlich, daß sich Schadow ein Bild nur als Darstellung eines vorher schon fertigen Gedankens erklären konnte. Er stand also zum Gedanken wie der Schauspieler zur Rolle, im besten Fall wie der Schauspieler, der die selbst gedichtete Rolle giebt. Es ist kein Wunder, daß man einem der besten Schüler Schadows, Theodor Hildebrandt, geradezu nachrühmte, er habe zu seinem König Lear seine Studien am Schauspieler

Ludwig Devrient gemacht. Düsseldorf wurde zu einer Pflegestätte des gesellschaftlichen Spieles der Lebenden Bilder. Malten die Künstler doch solche, hatten sie doch die Gruppe fertig und suchten die Leute, denen sie die einzelnen Rollen übergeben konnten; waren sie doch glücklich, im Malerfreunde das Modell zu finden, das ihren Gedanken aufzunehmen und darzustellen vermochte. An Karl Friedrich Lessings Bildern nennt man noch heute die einzelnen Maler, die ihm diesen Freundschaftsdienst leisteten. Der Graf Athanasius Raczyński, der 1836 begeistert ein Buch über die Schule der sehr jugendlichen Düsseldorfer schrieb, erzählt, zu Lessings Trauerndem Königspaar habe Schadow selbst Modell gesessen. Welchen Wert, fragt er, wird nicht diese Skizze haben! Er meinte, sie sei der Anfang einer neuen Zeit, einer Umwälzung des gesamten europäischen Schaffens, einer Durchbringung der Natur mit dem hohen Geiste gesteigerter Erkenntnis vom Werte der Idee in der Kunst.

Man bedenke wohl, daß Schelling als Lehrer der nun zur That werdenden Ästhetik sich um das Naturschöne gar nicht kümmerte, daß ihm nur ein Kunstschönes galt. Daher mußte er auch die Natur als Vorbild der Kunst leugnen, ja er betrachtete die Kunst als Grundlage für die Beurteilung der Natur. Die Maler suchten in der Natur nach den in ihren Entwürfen festgestellten idealen Gestalten. Daß sie sich nicht mit dem reinen Kunstschönen, nämlich dem Entwurfe begnügten, sondern diesen an der Natur prüfen wollten, das ist ihr Realismus, um den sie so viel gefeiert und so viel angegriffen wurden. Cornelius hielt dies für ein Herabziehen der Kunst in die platte Wirklichkeit. Denn das Modell ist, wie sein schreibender Schildknappe Kiegel ausführte, doch nur eine Krücke, an der der Künstler, der nicht gehen kann, wenigstens zu hinken versucht. Dieser müsse die Gestalt beherrschen, die Natur soweit kennen, daß er aus ihr heraus freischaffend den Entwurf in allen Teilen vollenden könne. Dagegen warf Schadow Overbeck und versteckt auch Cornelius vor, daß sie das Lernen aus der Natur, wenn auch nicht für sich, so doch für ihre Schüler zu sehr vernachlässigten. Nicht jeder habe das erstaunliche Formengedächtnis wie sie; und diese müssen unweigerlich in Manier verfallen. Da jedoch nichts

schwieriger sei als die zweckmäßige Anwendung des aus der Natur Erlernten auf den gegebenen idealen Gegenstand, und da jedes Kunstwerk entweder eine zu wenig oder zu viel naturalistische Seite habe, so sei in Rom das Lernen nach der Natur als schädlich bald wieder fallen gelassen worden. So tadelte Schadow. Er aber und seine Schule ließen sich die Mühe nicht verdrießen, sie überarbeiteten die Skizze so lange, bis sie ins Bild paßte, bis aus der Krücke ein handlicher Stecken geworden war. Man lese in Raczyński's Buch die Liste jener, die unter Schadows Leitung 1834 arbeiteten. Unter den 39 sind fast nur Namen, die in der Folgezeit mit Ehren genannt wurden, und die noch heute in der Kunstgeschichte fortgeschleppt werden. So hat unverkennbar die Krücke die Künstler gut gestützt, ihnen das Laufen ganz außerordentlich erleichtert und sie zu einer Gleichartigkeit im Wandel gebracht, daß sie gegenseitig ihre Werke mit der aufrichtigsten und ehrlichsten Bewunderung betrachteten. Sie hatten neben dem großen Gedanken und der erhabenen Zeichnung nun auch die Form und Farbe der Natur, die Wahrheit, soweit diese einem höher Denkenden zu gestatten sei. Damit waren sie endlich auf der Höhe italienischer Vollendung angelangt. Rief doch ihr Lehrer und Führer Schadow selbst mit lauter Stimme weit hinaus, daß seit Rafael und Michelangelo nichts Besseres gemacht worden sei als der Jeremias des blutjungen Berliner Bankiersohnes Eduard Bendemann, nichts, was mehr Adel und einen reineren Geschmack verkünde. Das hatte seine unverkennbare Spitze gegen den Alten in München, den Cornelius, der die Natur nicht genug kannte und sie daher in Acht und Bann that. Die Kritik stimmte freudig in Schadows Ruf ein. Die Dichter fingen an, aus den Gemälden Geschichten herauszulesen. Nicht nur das Dargestellte, sondern über dieses hinaus der fernere geistige Zusammenhang beschäftigte die Geister. Was habe ich mir hier vor dem Bilde zu denken? war die Frage des fleißigen Beschauers; denn Vergangenheit und Zukunft sollte, der alten Regeln G. E. Lessings eingedenk, im Kunstwerke zugleich zur Klarheit kommen. Ja man liebte es, statt der eigentlichen Handlung die Wirkung dieser, ihren Widerklang in den Gemütern vorzuführen, somit aus dem Drama in die Lyrik hinüberzulenken, die vor allem als echtes Dichterwerk galt.

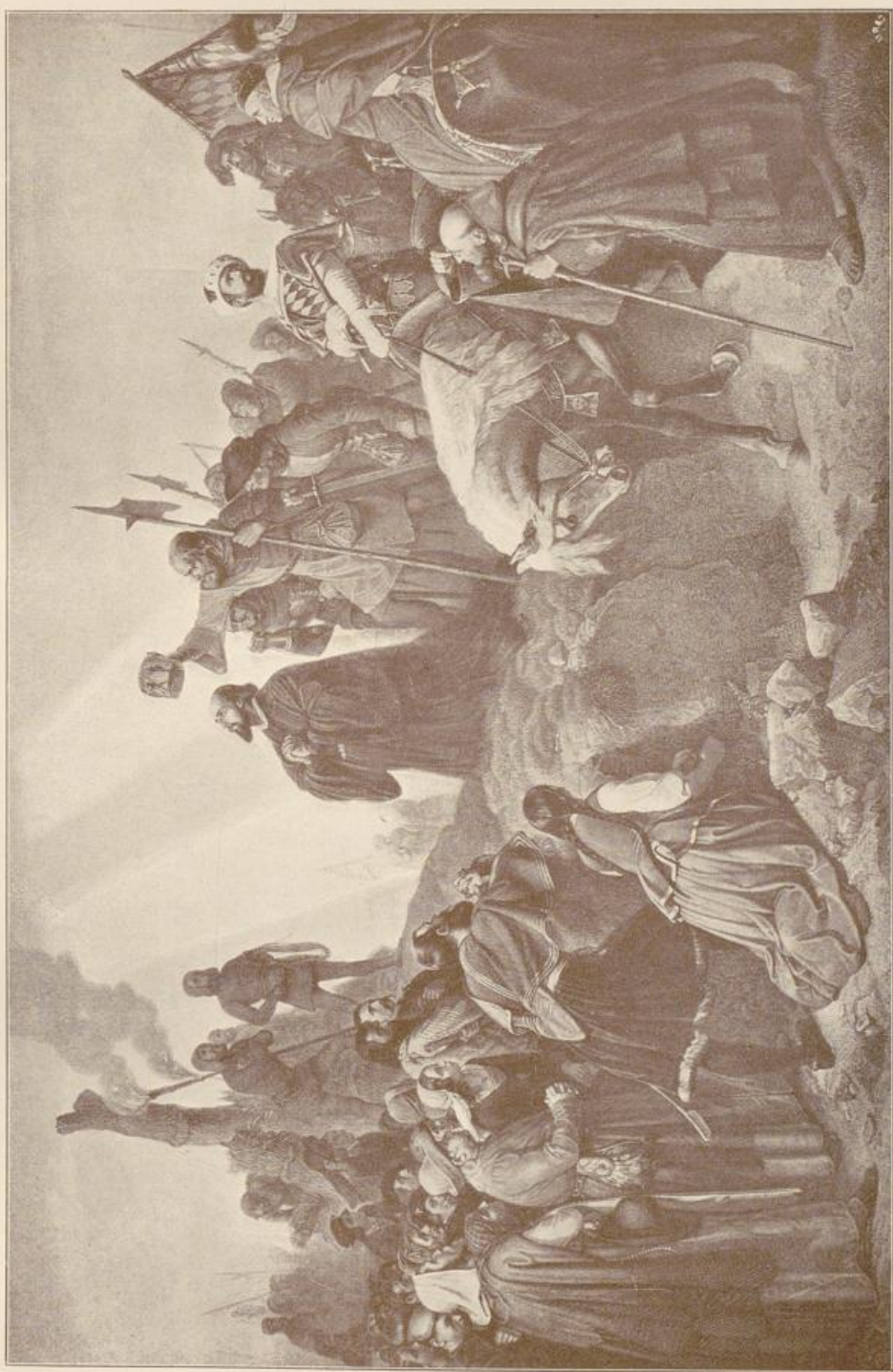
Das ist's, was K. F. Lessing, der Maler, in Uhlands Schloß am Meer, fand, was die Darstellung Klagender, vom Schicksal Überwundener beliebt machte. Uhlands Gedicht ist noch in aller Gedächtnis, K. F. Lessings Bild kennen nur noch die Kunstgelehrten, so weit verbreitet es auch einst durch Nachbildungen war. Keine Darstellung eines Dichterwerkes aus jener Zeit hat sich erhalten, während die Dichter selbst noch leben. Die Idee ist nicht verwirklicht worden, wie man hoffte. Das Werk ist nicht durch den Pinsel klarer geworden. Es lebt in seiner Klarheit ohne ihn!

Die Geschichte hat also auch den Propheten unrecht gegeben, die den Düsseldorfern als den Bringern des Vollendeten huldigten. Denn kein Hahn kräht mehr nach ihren Werken. Schadow ist unwidersprechlich dem Kleinram der Kunstgeschichte verfallen. Nicht ein Pinselstrich seiner Hand lebt im Gedächtnis unseres Volkes. Nur als eine zeitlärmliche Erscheinung ist er für uns noch bemerkenswert.

Daran sind zwei Dinge schuld: erstens der Mangel eines wirklich starken Ich und dann die Fehler des Lehrgebäudes, die bei Künstlern von so ausgeprägter Schule doppelt klar hervortreten mußten. Sie frankten trotz allem vermeintlichen Realismus am „Gedanken“. Sie malen nicht innerlich Geschautes — das kommt nur in dem kurzen Augenblick des Entwerfens zur Geltung; sondern sie bauen dies mit schwerfälligen Mitteln aus. Mit Recht blieben viele beim Aufbau, andere bei der Zeichnung stehen. Sie verloren die Lust zu der mühseligen Arbeit, das Erdachte in der Natur zu finden, erst die Form und dann gesondert die Farbe. Es war, als wollte man den Dichter lehren, erst sein Gedicht in Prosa zu schreiben, dann nach einem passenden Versmaß zu suchen, es nun erst in Verse, endlich in Reime zu bringen, eines nach dem andern.

In der Jugendzeit dieser Künstler half ihnen die Frische ihres gemeinsamen Schaffens über die Schwierigkeiten hinweg. Enge Freundschaft verband die besten unter ihnen, namentlich den Kreis junger Berliner, der Schadow gefolgt war. Sie einte die Gleichheit der großstädtischen Bildung, die sie zu gleicher Auffassung erhöhten Lebens gelangen ließ. Die psychologische Absicht der Romantik,

das Vertiefen in Seelenzustände namentlich trauriger Art, das Herumwühlen in innerem Schmerz, das künstliche Sichversenken in fremde Leiden bot ihnen wohlthuende Erschütterung. An sich jugendlich frische Leute gefielen sie sich in Heineschen Leiden. Das Elend der Zeit, die immer unerquicklicher wurde und immer weniger in die Öffentlichkeit lockte, hielt sie fern von thätigem Mitwirken, ließ sie im sinnvollen Selbstversenken, in der Begeisterung für die Dichter und Denker einer Abgeschlossenheit sich erfreuen, die das Leben draußen und das Tagestreiben ihnen nicht zu geben vermochten. Das Bezeichnende für die Düsseldorfer Schule in ihren Anfängen war, daß sie aus jungen wohlhabenden Leuten sich bildete. Vater Bendemann, der reiche Bankier, war ebenso sehr wie der durch Heirat vermögende Akademiedirektor eine Art Vormund des ganzen Kreises; Hübner war sein Schwiegersohn, alle waren eng befreundet. Graf Raczyński erzählt, wie die Maler sich gegenseitig halfen: Der malte dem einen die Landschaft in sein Gesichtsbild, jener dem anderen die Menschen in seine Landschaft; wie sie sich gegenseitig Modell saßen, die Skizzen miteinander tauschten. Keine gute Eigenschaft des einen, sagte der Graf, ging dem andern verloren! Das Zusammenarbeiten erleichterte ihnen die Mühseligkeit des Lernens; sie teilten sich in die Welt der Erscheinungen. Mein Vater erzählte mir, wie sonderbar ihm dieser Kunstsozialismus erschienen sei; aber auch wie die Freundschaften sich lockerten, weil jeder sich selbst die Erfolge des andern zuschrieb. Die vornehmeren, gebildeteren Künstler trennten sich von den naturwüchsigeren; namentlich die aus Berlin gekommenen fühlten sich am Rhein nur als in engerem Kreise lebende Gruppe wohl; die katholischen Rheinländer hatten einen tiefen Abscheu gegen die gezielte Empfinderei und das Geistreichtum der Berliner. Der Katholizismus und der Liberalismus mußten in einer Kunst zu Reibereien führen, die den Gedanken so hoch schätzte. Der Großneffe des Dichters von Nathan dem Weisen konnte auf die Dauer mit dem katholischen Akademiedirektor nicht einen Faden spinnen, da der Gedanke des einen dem anderen ein Greuel sein mußte. Die Bibel und die romantischen Dichter waren schon um deswillen so beliebt, weil sie ein unangefochtenes Gebiet darstellten. Mit den Juden konnte Schadow wie Bendemann



Karl Friedrich Seßing: Huß auf dem Scheiterhaufen
Nach der photographischen Aufnahme von H. Würzburg, Berlin

trauern; die babylonische Hure Hübner und seinen Lehrer erschüttern; Uhland war als Romantiker der katholischen Partei, als Politiker der liberalen verehrungswürdig.

Einen Nachteil hatte die enge Freundschaft und der junge Ruhm weiter für die jungen Künstler: man gewöhnte sich daran, von ihnen Meisterwerke zu erwarten. Aber es stellte sich bald heraus, daß sie im Grunde nicht bedeutender waren als andere, daß nur ihre Art neu und überraschend war. Sobald man diese sattfam kannte, forderte die böse Welt von ihnen wieder Überraschendes. Und sie konnten doch nicht mehr bieten als in ihnen war; der allzu früh erworbene Ruhm machte, daß man sie mit unbilligen Ansprüchen plagte. Man hatte sie in den Olymp gesetzt, weil sie ein paar brave Bilder gemalt hatten, und verlangte nun von ihnen, sie sollten als Götter weiter schaffen. Das Mißverhältnis zwischen ihrer tatsächlichen Bedeutung und ihrem Ruhm hat sie schon in Lebzeiten in Zwiespalt mit sich gebracht, soweit nicht die liebe Eitelkeit sie selbst glauben machte, sie seien Götter. Hübner hat diese Gewißheit nie verlassen, so erbärmlich seine späteren Bilder waren.

Die stärkste Natur war R. F. Lessing. Er schlug mit dem Trauernden Königspaar den Ton an, der nicht von Shadow ausging, sondern von unten aus seiner Schule heraus den Akademiedirektor packte. Die Ballade im Sinn der Schotten, die düstere, romantische, wehleidige, schmerzensvolle war es, die ihn ergriffen hatte. Ritterburgen und Klosterhöfe bei Nacht, in Ruinen, Todesgedanken. Der Kritiker Gruppe sagte, diese Werke seien von der Natur empfangen und im warmen Gemüte getragen. Aber sie sind geboren von einem Großstädter, der das Gruseln liebt, und der die Traurigkeit gottvoll findet, der sich bemüht zu rühren, Thränen zu locken, obgleich er ein freuzlustiger, schöner, starker, vornehmer Bursch ist, ein Bursch, der auf dem Heimweg von der Jagd, im stillen nächtigen Wald sich seinen Uhland mit klagendem Ton vorsagt: Hast du das Schloß gesehen, das hohe Schloß am Meer?

Als Lessing älter wurde, sah er wohl ein, daß mit dieser Romantik nicht die Höhen seines Könnens zu erreichen seien. Neben ihm schufen die frommen Künstler ihre Heiligenbilder, die von der Welt als ernster, tiefer, künstlerisch, weil gedanklich höherstehend

gefeiert wurden. Selbst in einer minder politisch angehauchten Zeit als der vor der achtundvierziger Revolution, selbst in einer Umgebung, die den Liberalen weniger zum Widerspruch reizte als das Rheinland, hätte eine Kunst, die den gedanklichen Inhalt so in den Vordergrund stellte, einen Maler von dem Selbstgefühl und der Kühnheit Lessings dahin lenken müssen, nach einem Gegengewicht gegen die katholisierende Richtung zu suchen, die von Schadow ausging und der seine Berliner Freunde sich nur schwer entwandten. Man wurde der Trauernden bald satt. David Friedrich Strauß hielt Bendemann den Hiob Wächters entgegen und fand keinen Fortschritt in den zwanzig Jahren, die zwischen beiden Bildern liegen. Das sind auch trauernde Juden, sagt er, die aber Funken aus dem Geiste schlagen, nicht ihn in ein kazenjämmerliches Hinbrüten versenken, aus dem er sich mit Mißbehagen aufrütteln muß. Lessing malte seine Hussitenpredigt; sie wurde der Anfang einer Kunst, die man für protestantisch und für liberal hielt, weil sie antikatholisch war. Wie die Ziele der Dichtung des Jungen Deutschlands, lagen jene der Malerei Lessings außerhalb der Kunst, und zwar im öffentlichen Leben oder, wie man damals sagte, in einer Tendenz. Damit greifen sie in ein neues Gebiet und weisen auf das eigentliche Schlachtfeld der folgenden Zeit hin. Hatte man die Beschauer gelehrt, den Gedanken im Bilde zu suchen, so fanden sich jetzt der Gedankenleser nur allzu viele. Dem Urteil war ein unendlich weites Feld eröffnet, einem Urteil, das im Recht war, wenn es den Inhalt über die Kunst stellte, weil es somit des Künstlers eigenen Wunsch erfüllte. Vor Lessings Fußbildern focht man geschichtliche Geistes-schlachten aus, nicht indem man den künstlerischen Wert des Bildes, sondern indem man Fuß' Bedeutung für die Entwicklung von Kirche und Volk zum Gegenstande des Streites wählte. Namentlich von katholischer Seite war man im höchsten Grade darüber empört, daß es so aus dem Kunstwald herausschallte, wie man so laut hineingerufen hatte.

Die wenigsten freilich unter den Düsseldorfern begaben sich auf dieses Kampfgebiet. Ihre Vorsicht schaffte ihnen die Anerkennung aller, die sich für besonnen hielten, endlich allseitigen Ruhm. Gab es doch genug Gedanken, die allen Parteien gemeinsam waren. Diese

galt es zu finden. Der dauernde Erfolg der Meister der Düsseldorfer Schule steht freilich im umgekehrten Verhältnis zu dem Geiste, den sie in ihre Bilder legten. Gerade ihre Gedankenmalerei ward zuerst begraben. Die Gefeiertsten aus der Zeit vor sechzig Jahren sind dahin gegangen, ohne deutliche Spuren ihres Wirkens zu hinterlassen, außer daß noch ein paar greise Künstler sich jener Zeit ihres Blühens als einer großen, glänzenden erinnern. In weiteren hundert Jahren wird man Julius Hübner in seinen besten Bildern vielleicht für einen Enkelschüler von Mengs halten, den er selbst freilich als ein schwaches Aufleuchten deutscher Kunst, eine Nachblüte der bolognesischen Schule nahm; dem Mengs ist er aber an Können und malerischer Kraft nicht gleichwertig, sondern nur verwandt in der akademischen Absicht auf Nachahmung der italienischen Kunst; Mengs's Farbigkeit hat er nur in wenigen glücklichen Stunden erreicht. Zumeist ist er kalt und dürftig auch im Ton. Mir steht er lebhaft in der Erinnerung als Dresdener Galerie- und Akademiedirektor, ein vornehmer Mann von kühlem, festem Auftreten, leider etwas klein von Gestalt, aber mit selbstbewußter Haltung des mächtigen Kopfes. Und so hielt er Hof an seinen Theeabenden in stattlichen Räumen, an deren Wänden seine schon längst unverkäuflichen, gespenstig bleichen Bilder hingen: Friedrich der Große in hohem Alter vor Schloß Sanssouci sitzend, einen letzten Sonnenstrahl auf der Stirn, jenem berühmten Glanzlicht, das den Realismus andeutet; Kaiser Karl V. im S. Juste, und ich weiß nicht welche ihre vergangene Blütezeit betrachtende, nachdenklich trauernde Helden. Hübner aber trogte dem Ende seiner Herrlichkeit mit wohlgefügtem Wort und sicherem Blick aus den ernsten Augen.

Was noch in der allgemeinen Wertschätzung von den Düsseldorfern sich erhielt, das ist die gemeine Kunst, jene, die arm an Gedanken ist, die Landschaft und in gewissem Sinne die Sittenmalerei. In seinen späteren Lebensjahren sah Schadow diesen Feind seines Lehrgebäudes heranwachsen und suchte ihn zu bekämpfen. Er wurde strenger in seinen katholischen Forderungen, seinen religiösen Anschauungen; er bevorzugte die Geschichtsmaler, suchte die Darsteller des Unbedeutenden von sich abzuwühlern. Es gelang ihm

nicht, sie niederzuhalten. Die gesunde sinnliche Kraft des deutschen Volkes, der Rheinländer war nicht in die gebildeten Formen des Berliners zu pressen. Sie malten, was sie sahen und wie sie sahen. Und wenn sie sich auch noch nicht losreißen konnten von der Blendung des Auges, die ihnen die Akademie mit ihrer von Schadow aufgepreßten Schulüberlieferung gab, wenn sie noch weit davon entfernt waren mit freiem Blick in die Welt hinaus zu spähen und sie zu sehen, wie sie ist; so ließen sie sich doch nicht mehr ganz in der alten Weise durch die Ästhetiker irre machen.

Der Ton des Düsseldorfer „Genre“ ist zuerst dichterisch getroffen worden. Es ist der von Immermanns Oberhof. Wie die gedankenreichen Dramen des rheinischen Dichters alle dahin-gegangen sind ohne Einfluß auf die Menge, ja selbst auf die Gebildeten, so hat sich die redliche Studie nach dem Dorfleben dauernd erhalten. Wohl spürt man heute verstimmend die Absicht, das Volk in seiner Natürlichkeit als den besseren Teil der Nation dar-zustellen; den Dichter selbst verläßt nur selten ein unerfreulich über-legenes Lächeln, das eines sich doch als vornehm fühlenden Städters. Wie weiland Cornelius Tacitus den Römern die Germanen als edlere Menschen vorführte, ohne beileibe etwas von dem Selbst-gefühl hinzugeben, ein Römer zu sein, so schildert hier der preussische Landgerichtsrat die Bauerngerechtigkeit der alten Femstätten und die Bauern selbst seinen gebildeten Freunden ohne einen Deut seines Bildungsstolzes zu opfern. So auch die Maler. Sie gingen aus von der romantischen Liebe für die Verfolgten, für die mit dem Gesetze Kämpfenden. Der Räuber, der Wegelagerer, der Schmuggler, der Wilddieb waren in der Kunst Freunde der höchst achtbaren jungen Männer, die natürlich außerhalb ihrer Kunst alle Berührung mit ähnlichen Leuten vorsorglich mieden. Das war volkstümlich, das fußte auf der Masse der Schundromane, die hinter Schillers Räubern und Goethes Götz von Berlichingen hertrrotteten. Das „historische Genre“ ergänzte die Kunsttrichtung. Man durchwühlte die Geschichte nach Vorgängen, wo ein recht unschuldiges Wesen grausam behandelt ward. Das ist rührend. Ich habe im Theater nie beobachten können, ob auch Jüngere bei ähnlichen Darstellungen auf der Bühne so dicke Thränenströme vergießen wie ich. Wir

hilft mein ästhetischer Ärger über die Dummheit der Mache, über die Plumpheit der auf die Thränenindrüsen wirkenden Mittel nichts — sie fließen über, daß ich das Taschentuch nicht von den Augen bringen kann. Es ist ein völlig körperlicher Reiz, den ich ohne viel Mühe jederzeit selbst an mir wirksam machen kann. Aber dieser Reiz galt damals als höchstes künstlerisches Ziel. Schadow selbst erzählt, wie unter heftigem Weinen in seinen Werkstätten gemalt wurde — natürlich schlecht, mit getrübttem Blick. Theodor Hildebrandt war es hauptsächlich, der durch Einflechten von Gefühl das Mittel zwischen Geschichts- und Sittenbild fand, diesem einen gedanklichen Inhalt gab.

Es war den Deutschen damals nicht klar, daß ein Neues nicht geschaffen wurde, daß die Engländer dieses Gebiet der Düsseldorfer Schule schon längst reich bebaut hatten, namentlich an Thränenfeligkeit kaum noch zu übertreffen waren. Doch in Düsseldorf kannte man wohl zweifellos solche Werke: die englischen Stiche überschwemmten die Welt, von englischen Romanen, namentlich von Walter Scott war der Ton meisterhaft getroffen. Die Mischung von geschichtlicher Stimmung und modischer Empfindung gefiel den Zeitgenossen; das Heldentum gepaart mit der matten Weichherzigkeit der Zeit; der Idealismus, der draußen lag im unumstrittenen Gebiet der Dichtung und drinnen im harten Tagesleben niemanden darin störte, sein eigenes Zwecklein selbstsüchtig zu erstreben: das gab Zustände, in dem es dem Philister wohl ist, in dem er das Gefühl des Herrschers seines Geistes hatte: Sitte und Wohl-
anständigkeit!

Graf Raczyński sagt, Wilkie, der angesehenste aller englischen Genremaler, habe eine Art die Gegenstände aufzufassen und eine Richtung des Geistes, der sich die Düsseldorfer Künstler häufig annähern und der sie sich ohne Gefahr noch mehr nähern könnten. Er sagt hier sehr vorsichtig eine Wahrheit, der man auch eine kräftigere Fassung geben kann: Düsseldorf wurde die Trittstufe zum Sprung über den Kanal. In der Sittenmalerei zeigte sich zuerst die Abhängigkeit von England, die niemals zugestandene. Wenn z. B. Rudolf Jordan in Deutschland einen Ruhm als Finder des Dichterischen bei der Seebevölkerung erntete, ist's ärgerlich zu sehen,

daß William Collins ihm dieselben Gedanken und dieselbe Darstellungsart vorweggriff. Die Kunst, die Jordan bietet, ist nicht so sehr feine, als man annahm; sie stammt zumeist von der normannischen Küste, wo damals die Engländer Künstlern aller Völker das schlichte Sehen lehrten, die Einfachheit der künstlerischen Absicht. Der Düsseldorfer Humor, wie er sich in Adolf Schrödter zeigt, hat verzweifelte Ähnlichkeit mit dem von C. R. Leslie, dem Maler, der jenseits des Kanals den Don Quixote und andere Gestalten der Dichtung, namentlich auch den Falstaff behandelte; W. Mulready und G. S. Newton und viele andere in England kann man als Deutscher nicht wohl ansehen, ohne unmittelbar an die Düsseldorfer gemahnt zu werden, die aber jünger sind als ihre englischen Geistesvettern. Unter dem still eingreifenden Vorbilde Englands entwandt sich Düsseldorf dem Einfluß seines Direktors, fiel es von der hohen Kunst zu einer volkstümlicheren, von der vorzugsweise zeichnerischen, zu einer malerischen, von der großen Überlieferung des Carstens und den Grundsätzen Winkelmanns zu einer Art ab, die in letzter Linie wieder an die alten Holländer anknüpfte, wieder nach der malerischen Vollendung suchte, die den alten Niederländern Freunde und Käufer trotz aller ästhetischen Verfeinerung treu erhalten hatte. Es half Shadow nichts, daß er seinen ganzen Einfluß einsetzte, um seine Schule von den fremden Plattheiten fern zu halten: Die Zeit der Dorisgeschichten war nicht aufzuhalten, der endliche Rückschlag gegen die idealistische Überreizung, die Sehnsucht nach Natur und Natürlichkeit brach das akademische Gesetz.

Nicht viel anders stand es mit der Landschaft, nicht anders mit der Baukunst.

Seit Goethes Trompetenstoß für das Straßburger Münster war die Begeisterung für die mittelalterliche Baukunst bald hier und da wieder aufgetreten. Als Georg Forster den Kölner Dom 1790 betrat, überwältigte ihn der Eindruck einer majestätischen Einfalt, die alle Vorstellungen übertreffe. Ein wunderlicher Auspruch! Sah Forster wirklich Einfalt in der Gotik, deren Vielförmigkeit damals die Welt noch abstieß? Oder hatte der Klang des Wortes ihm nur das Ohr berührt, während der Geist die Formel nicht fand um das Entzücken des Auges zu erklären? Läßt sich

das Unermeßliche des Weltalls nicht im beschränkten Raum verfinnlichen, sagt er dann weiter, so liegt in dem kühnen Emporstreben des Baues doch das Unaufhaltsame, das die Einbildungskraft so leicht in das Grenzenlose verlängert. Er fand hier das Zeugnis dafür, daß die schöpferische Kraft im Menschen, die einen einzelnen Gedanken bis auf das Äußere verfolgt, auch auf diesem maßlosen Wege das Erhabene zu erreichen weiß. Ihm drängt sich die Antike alsbald als Vergleichsgegenstand vor die Augen: Sie ist ihm kurzweg das Schöne; die Gotik ist ihm ein Werk des Übermutes künstlerischen Beginns, also eine Verirrung; doch eine so große, daß sie erhaben wirke.

Es war dies ein anderer Ton, wie der von den „Geschmäcklern“ angeschlagene, die in der Gotik im Grunde nur eine Art Naturgemächte sahen, gerade gut, neben Felsen, Bäumen und Sträuchern an der Erweckung schwermütiger Empfindungen mitzuwirken. Racknitz hat in seiner Geschichte des Geschmacks die Gotik noch im Grunde in der gleichen Weise behandelt, wie den Geschmack von China oder Kamtschatka, als eine fremdartige und darum für die Betrachtung lehrreiche Form. Doch erkannte er die größere malerische Wirkung der gotischen Gebäude gegenüber der faßtenförmigen Ansicht der nach griechischem Stil errichteten an, wenn ihn gleich die unerträglichen Verschnörkelungen und Grotesken im Einzelnen abstießen, ebenso wie das Streben den Gliedern mehr Leichtigkeit als Stärke zu geben. Dennoch empfiehlt er schon die Gotik als für den protestantischen Kirchenbau geeigneter, als die Antike und führt als Beweis hierfür Johann Carl Friedrich Dauthes seit 1784 erfolgten Umbau der Nikolai-Kirche in Leipzig an. Dies Werk ist denn auch in hohem Grade beachtenswert. Denn es ist fast das einzige in Deutschland, das Ernst mit dem Gedanken macht, den damals alle, auch Goethe und Forster mit der Gotik verbanden, daß nämlich das Innere der mit Netzgewölben überdeckten Kirchen einen idealisierten Wald darstelle: In ungeheurer Länge stehen im Kölner Dom, sagt Forster, die Gruppen schlanker Säulen da, wie die Bäume eines uralten Forstes; nur am höchsten Gipfel sind sie in eine Krone von Ästen gespalten, die sich mit ihren Nachbarn zu spizen Bogen wölbt und dem Auge,

das ihnen folgen will, fast unerreichbar sind! Dauthe hatte die Pfeiler der spätgotischen Hallenkirche in Säulen umgestaltet, das reiche Rippenwerk aber mit Palmenwedeln aus Gips bekleidet und so dem Gedanken der Zeit über die gedankliche Unterlage der Gotik in einer entschiedeneren, klareren Weise zum Ausdruck gebracht, als dies dem dunklen Mittelalter möglich gewesen wäre. So hatte er die Gotik mit dem Grundsatz, daß wahre Schönheit nur in der deutlichen Ausgestaltung eines Gedankens zu suchen sei, versöhnt.

Seit dem neuen Jahrhunderte mehrten sich die Zeugnisse einer unmittelbaren Begeisterung für die gotischen Dome. Die Seelen waren auf das Ergriffenwerden gestimmt, fanden es unter den Spitzbogen der alten Kirchen und suchten nach der Formel zur Erklärung des geheimnisvollen Vorganges.

Eine weit ausgedehnte englische Litteratur über alte Baukunst war der deutschen vorausgegangen: Hall, Warton, Bentham, Grose, Milner, Whittington, Hawkins und vor allem John Britton hatte sich der Erforschung der heimischen Altertümer gewidmet. Der Steindruck wurde in England früh herangezogen, um die Aufnahmen der Reisenden zu vervielfältigen. Dazu kam, daß sie eine zwar nicht an künstlerischen Ergebnissen, wohl aber an Umfang reiche Bauhätigkeit entwickelten. Schon griffen die Forscher nach Frankreich hinüber, fanden in der Normandie die Quellen des eigenen Mittelalters, suchten Verbindungen von Land zu Land. Jene Liebe für das Heimische, jenes Beleben der Ruinen nicht nur mit den Seufzern schwärmender Mönche, sondern mit dem frohen Lachen und dem Festesglanz von Walter Scotts Romanen machte sich weithin geltend. Altertumsforscher, Sammlungen überall, eine Freude am Geschichtlichen, ein Vertiefen in das Werden des eigenen Volkes!

Auch in Deutschland ähnliche Bestrebungen, ein Versenken in die Bauten: Friedrich Gilly zeichnete 1794 die Marienburg und gab darüber ein Werk heraus. Ihn faßte eine tiefe Begeisterung für das Schloß christlicher Ritter. Ähnliche Arbeiten mehrten sich bald. Neben der zeichnerischen Darstellung suchte man nach schönheitlicher Würdigung. Man erkannte, daß der Zweck der

alten Künstler nicht war, durch nette, schmucke Verzierungen zu belustigen. Sie wollten, so heißt es, nicht Heiterkeit und Wollust wie die Griechen, die in allen ihren Musenkünsten keinen ernsthaften Zweck kannten, deren Gottesdienst eine Reihe von Spielen machte und die ihre Andacht in Tanz, Musik und Gesang setzten; sondern sie wollten feierliche Nüchternheit und Andacht erwecken. Der Betende sollte sich in den gotischen Domen der Gottheit näher gerückt glauben, die er hier verehrte. Denn die Bauleute von damals kannten den mächtigen Einfluß der Baukunst zur Erregung sittlicher Gefühle und zugleich die über alles große Wirkung der Natur zur Hervorbringung erhabener Eindrücke zu gut, als daß sie die christlichen Tempel den Wäldern nicht hätten ähnlich machen sollen, in denen auch schon unsere Vorfahren das Wesen aller Wesen verehrt hatten. A. W. Schlegel erkannte der gotischen Baukunst die höchste Bedeutung zu. Wenn sich die Malerei nur mit schwachen, unbestimmten, mißverständlichen Andeutungen des Göttlichen begnügen müsse, so könne die Baukunst das Unendliche gleichsam unmittelbar darstellen und vergegenwärtigen, durch die bloße Nachbildung der Naturfülle auch ohne Anspielung auf den Gedanken und die Geheimnisse des Christentums. J. C. Costenoble, als der erste, der ein Lehrbuch der Gotik herausgab, that dies in der Erkenntnis, daß man bisher im reinen Stil der Gotik nicht einmal das kleinste Gebäude zu schaffen wisse. Man habe über die Kunst der ganzen Welt genaue Kenntnis, nur nicht von der des eigenen Volkes. Galt es doch vor allem dem Worte die höhrende Bedeutung des Hohen zu nehmen. Man mache, sagt Sulzer, einen im niedrigen Stande geborenen und unter dem Pöbel aufgewachsenen Menschen auf einmal groß und reich, so wird er, wenn er in Kleidung, in Sitten, in seinen Häusern und Gärten und in seiner Lebensart die feinere Welt nachahmt, in allen diesen Dingen gotisch sein. Diesem Ästhetiker war die Gotik also noch lediglich eine roh aufwändige Kunst, der es am Schönen, am Angenehmen und Feinen fehle. Noch Schiller gebrauchte das Wort gotisch im Sinne von ungeheuerlich. Nun, nach Costenobles Vorgang, galt es die Denkmale selbst zu fragen, durch Vergleichen und Messen sie auf ihre Gesetze zu prüfen. C. L. Stieglitz, der Leipziger Ge-

lehrte führte diese Arbeit 1820 durch ein zweites, mehr geschichtlich und auf größere Denkmalkenntnis begründetes Lehrbuch *Altdeutscher Baukunst* weiter. Seine Begriffe über den schönheitlichen Wert der gotischen Bauglieder, über ihre Herkunft und Geschichte sind heute von uns als unrichtig erkannt worden; die Absicht aber, die Masse des Gesehenen zu gliedern, das Werden zu verstehen, wirkte trotzdem anregend; namentlich aber schlug die feste Überzeugung wirkungsvoll ein, daß die reingotische Bauart in Deutschland ausgebildet worden sei und zwar jener goldenen Zeit, in der sich Kunstsinne mit Frömmigkeit gepaart habe: in den Jahren von Conrad I. bis auf Heinrich IV., also vom Anfang des 10. bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts. Damals wären die Gefühle der Deutschen noch stark, rein, der Natur getreu, unverfälscht gewesen wie der deutsche Wein. Stimmen diese Angaben auch nicht mit den später erwiesenen Thatsachen, so führten doch Costenobles und Stieglitzens Untersuchungen zu einer besseren geschichtlichen Auffassung der Bauformen. Die so beliebten Vergleiche mit dem Walde hörten bald auf. Noch Tieck kämpfte mit dieser Ansicht vom Wesen der Gotik, indem er einen tieferen Sinn suchte. Er ist kein Baum, sagte er vor dem Straßburger Münster, kein Wald! Nein, diese allmächtigen, unendlich wiederholten Steinmassen drücken etwas Erhabeneres, ungleich Idealeres aus! Es ist der Geist des Menschen selbst, seine Mannigfaltigkeit zur sichtbaren Einheit verbunden, sein kühnes Riesenstreben zum Himmel, seine riesige Dauer und Unbegreiflichkeit! Ein bezeichnender Ausspruch: Diese Steinmassen sind für Tieck allmächtig, unendlich! Der Turm des Münsters ist nach nüchternen Messungen 142 Meter hoch. So klein stellt sich Tieck die Unendlichkeit vor, oder so groß ist bei ihm die Unklarheit der Redensart!

Man nannte die gotischen Türme Springbrunnen in Stein, man fand vor allem für die gesamte Richtung des mittelalterlichen Bauwesens das Wort *himmelanstrebend*! Es ist vorzüglich gewählt und hat doch wahre Verwüstungen angerichtet. Die Gotik weist nach oben; oben ist Gott; also weist die Gotik auf Gott; mithin ist sie fromm; ist sie in der Form kirchlich, selbst wo sie nicht Kirchen baut. Durch diese Gedankenreihe allein hat die himmel-

anstrebende Gotik die Gemüther gepackt, lange Zeit. Dieser eine formensinnbildliche Gedanke entschädigte für alle Leerheit und Dürftigkeit der Ausführung. Es schien, als habe man den Bau nicht geradezu angesehen, sondern nur mit nach oben gerichteten Augen. Verzückerung statt Urteil; eine Verzückerung, der mit so wenig Kunst gebient war.

Einen weiteren besonderen Wert gab der Begeisterung für die Gotik seit dem neuen Jahrhundert die Erkenntnis, daß sie der deutsche Stil sei. Es hat dabei wenig zu besagen, ob diese Erkenntnis richtig oder falsch sei, ob wirklich Deutsche die Erfinder der Gotik waren, ob sie, wie man damals noch annahm, aus dem Orient stamme, oder ob sie, wie wir heute lehren, in der Umgegend von Paris ihre Heimat hat. Das Bezeichnende bleibt, daß die jungen Künstler, alle jene, die sich über den Friedensschluß hinaus die Begeisterung des Befreiungskampfes wahrten, das Andenken an die Erhebung des Volkes in gotischen Bauwerken zu feiern gedachten. So wollte Karl Sievekind 1815 einen deutschen Dom auf dem Schlachtfelde von Leipzig erbauen, wahrlich ein Gedanke, der dem geschichtlichen Gang der Befreiung der Nation entsprach. Ernst Moriz Arndt erließ 1814 in den Deutschen Blättern einen Aufruf dazu: Ein kleines unscheinbares Denkmal thue es nicht; nicht ein solches in der Stadt Leipzig selbst; es müsse draußen stehen, wo so viel Blut floß; es müsse groß und herrlich sein, wie ein Koloß, eine Pyramide, ein Dom in Köln; einfach, wobei die Kunst keine Affereien anbringen, und gegen das der nordische, allen Denkmälern so feindselige Himmel nichts ausrichten könne. Ein Erdhügel von 200 Fuß Höhe, Feldsteine darauf gewälzt, ein riesiges eisernes Kreuz darüber, das Zeichen des Heils und der Herrscher des neuen Erdballes; auf dem Kreuz eine goldene Kuppel, die in die Ferne leuchtet. Das Land rings um den Hügel solle für geheiligt erklärt, umwallt, mit Eichen bepflanzt werden, ein Kirchhof sein für deutsche Männer, auf dem das Vaterland geliebter Helden Leichen begrabe.

Ein Freiherr Adolf von Seckendorf forderte zu Beiträgen auf, das Werk zu errichten. Es gingen zehn Thaler ein. Reichlicher waren die eingehenden Vorschläge über Gestalt des Denkmals und

dafür, wie Mittel zu beschaffen wären. Der Architekt Weinbrenner trat der Frage nahe. Er wollte über einer Festung, deren Wände Flachbilder zieren, einen würfelförmigen Bau, darauf eine Pyramide, die Viktoria mit dem Biergespann. Der Gedanke fand noch weniger Beifall als der für das Denkmal zu Waterloo, auf dem Blücher und Wellington zur Seite der höher gestellten Europa angeordnet waren. Witzige Köpfe freuten sich darüber, daß die Siegerin auf ihrem Ochsen dahergeritten kam. Kogebue wollte eine unweit Reichenbach im Odenwald liegende zehn Meter hohe Granitsäule, angeblich Römerwerk, bei Leipzig aufrichten, den ersten wie den letzten Unterjochern Deutschlands zum Troß. Aber 1818 sagte Arndt: Jetzt ist die Zeit wohl schon vergangen; ein Gedanke treibt den anderen und eine Woge wälzt die andere vor sich her mit einer Geschwindigkeit, daß, was jetzt nicht bald wird, nie wird!

Görres höhnte über diese Pläne alle. Wir sollen Hand an uns selbst legen, rief er den Deutschen zu, und wenn wir uns zu einer rechten Gestalt gebracht haben, in einem rechten Willen aneinander schließen, dann ist unser Volk selber eine leuchtende Ehrensäule, wie noch keine in der Geschichte gestanden hat. Er nannte dagegen den Ausbau des Kölner Doms als das echte Denkmal wiedererstandenen Deutschtums. König Friedrich Wilhelm III. wollte in Berlin ein Denkmal der Befreiung schaffen. Schinkel beabsichtigte zwar zunächst einen antiken obeliskartigen Bau, kam aber bei dem 1818—1821 ausgeführten Denkmal auf dem Tempelhofer Berg zu einem, leider in Gußeisen hergestellten Aufbau nach Art des Schönen Brunnens in Nürnberg, zu einem gotischen Turm. Schon wesentlich früher, 1810, also vor der Erhebung, schlug Schinkel für den Bau der Begräbniskapelle für die Königin Louise den altdeutschen Stil vor, in dem ihm der Gedanke der Erhabenheit, der Entwicklung und des Strebens nach der Höhe, der Feierlichkeit und vor allem des inneren, tiefen, geistigen organischen Zusammenhangs, der Vollendung ausgedrückt schien. Hier erst werde die Wirkung und der unmittelbare Einfluß jeden einzelnen Teiles eines Werkes auf das ganze übrige Werk und umgekehrt sichtbar und darstellbar; während gerade dies der Antike völlig

abgehe, deren Zusammenhang bloß Zusammenstellung physischer Bedürfnisse sei, bei der die eigentliche geistige Verschmelzung aller Teile in das Ganze fehle. Auch die Pläne für einen Dom als Denkmal für die Befreiungskriege, die er 1819 für den Leipziger Platz in Berlin ausarbeitete, waren gotisch, dem ausgesprochenen Wunsche des Königs gemäß; freilich in einer Gotik, die noch eine bescheidene Kenntnis der geschichtlichen Formen und dafür das Bestreben bekundet, diese durch ein hellenisch geschultes Empfinden für Verhältnisse zu klären und zu veredeln. Diese Bestrebungen traten stärker noch hervor in den Entwürfen für den Wiederaufbau der Petrikirche in Berlin 1811.

Man hat darauf hingewiesen, daß Schinkel von der malerischen Empfindung auf die Gotik zugeführt wurde. In zahlreichen Studienblättern und landschaftlichen Entwürfen zeigt er seinen Sinn für gerade diese. Alles weist deutlich darauf, daß der Gartenbau als der Vermittler des landschaftlichen Verständnisses und der Einheit zwischen dem Bauwerk und dessen landschaftlicher Umgebung ihn leitete und anregte. Er hat diese Herkunft seiner romantischen Stimmung später überwunden, seiner ganzen Natur nach auch in gotischen Formen den Bau zum Denkmal auszugestalten verstanden, und in klassischen Entwürfen, wie den für das Schloß Orianda in der Krim, die Verbindung mit der Natur besonders reizvoll erdacht. Aber er ist in seiner Formenkenntnis der Gotik nie über das hinausgekommen, was in England vor ihm geschaffen worden war. Mit der Abneigung aber, mit der die ganze Zeit ihr Verhältnis zu dem Vorhergehenden, ihre Abhängigkeit vom Überwundenen betrachtete, hat er sich auf seinen Reisen in England und Schottland gerade dem ihm am nächsten Stehenden feindlich gegenüber gestellt. In seinen erstaunlich nüchternen Reiseberichten findet sich kaum ein warmes Wort für die Werke, von denen er, vielfach unbewußterweise, das meiste gelernt und geschöpft hatte. Nicht dem Soane und nicht dem James Wyatt, seinen eigentlichen Vorläufern, vermochte er ein Verständnis abzugewinnen; man kann nicht ohne Verwunderung sehen, wie eng begrenzt sein Schönheitsempfinden den gleichzeitigen Engländern gegenüber war; wie er im Grunde genommen alle ihm fremden Kunstformen, seien es die

des Orients oder des frühen Mittelalters, die der Renaissance oder der jüngsten Zeit, ablehnte, ganz befangen von seiner Auffassung der Antike. Ihm sind die Engländer, wie die Franzosen „trivial“. In der neuen Zeit, sagt er, giebt es ganze Völker, die auf der sogenannten höchsten Bildung stehen, in denen jedoch kein Kunstideal hervorleuchtet, die in betreff der Kunst nur gemeine Täuschung, Natürlichkeit, wie sie der Zufall giebt, Sauberkeit des Handwerks verlangen. Hier diene die Kunst zum gemeinen Zeitvertreib, werde eine Afferei und zuletzt ein Stück Unfittlichkeit in einer Form, die kaum wieder zu verbannen ist. Die volle Überzeugung, daß die deutsche Kunst durch ihre Idealität, durch ihre Erkenntnis, sich selbst Zweck zu sein, die Künste aller anderen Völker übertreffe, spricht sich klar aus diesen Worten. Schinkel ging auf königlichen Befehl nach Paris und London, um die Einrichtung der Museen kennen zu lernen; er ging mit dem Bewußtsein, daß er dort für sein bestes Teil, für sein ideales Schaffen, nichts lernen könne.

Wenn Schinkel die romantischen Bauten Englands langweilig fand, so sind es seine uns nicht minder. Es gähnt uns die volle Ode des Bopfes entgegen, die gerade Schinkel überwunden zu haben glaubte; die Herrschaft des Lineals, des verschluckten Ladstodes, um mit Heine zu sprechen. Es wird schwer, an die Ehrlichkeit jener zu glauben, die auch diese Werke für Zeugnisse des Genius ausschrien.

Und doch! Noch 1873 fragte Richard Lucae, der Berliner Baumeister, der mehr als andere den Abfall des Nachwuchses von Schinkels Lehre vorbereitete, diejenigen, die Schinkels Werke langweilig und reizlos finden, was er anders hätte thun sollen oder können? Ihm sei es nicht versagt gewesen, trotz seiner der Antike zugewendeten Natur, in das Wesen der übrigen Stile einzudringen. Das beweisen seine Theaterentwürfe, seine Bilder und Zeichnungen, seine Pläne zum Siegesdom. Ja Lucae ruft aus, Er — er schreibt er mit großem Anfangsbuchstaben — Er beherrschte die ganze Formenwelt der Architektur mit Geist und Hand in einer Weise, wie es heute wohl selbst die geübtesten Meister nicht von sich rühmen können.

Man merke wohl: das ist 1873 gesagt, in einer Zeit, wo

schon die gotischen Schulen am Rhein, in Hannover, in Wien blühten, die Renaissance ihren Siegeszug begann. So geblendet von Schinkels Ruhm war einer der Klarsten damals in Berlin! Es dauerte nur noch zwölf Jahre, bis der Münchener Friedrich Pecht in seinem Buche: Deutsche Künstler Schinkel als Beispiel dafür auführte, daß man oft einen willensstarken Mann, dessen Bildung, Geist, Verstand, Thatkraft und Rührigkeit für Geist nehme, während er nach Pechts Anschauung ein nüchterner, des eigentlichen Könnens entbehrender Baumeister war, aus dem nie das Werk in freiem Strom hervorquellte, sondern der es verstandesmäßig und kalten Herzens aus stilistischen Regeln zusammenbaute.

Auch hier thut man gut, nicht wie es Pecht gefiel, den Geschmack seiner Zeit zum Maßstab für fremde Kunst zu wählen, sondern den ihrer Zeit. Der preußische Staat war eben nicht der rechte Boden für die Romantik, zum mindesten nicht Berlin.

Anders stand es am Rhein. Der dort zu einem tief die Massen erregenden Wunsch gewordene Gedanke der Erneuerung des Kölner Domes kam nicht zur Ruhe. Von A. W. Schlegel angeregt, hatte die zähe Arbeitskraft des Sulpiz Boisserée die Leitung in dieser Angelegenheit übernommen. Seit 1807 drängte er darauf hin, die Ruinen zu neuem Leben erstehen zu lassen. Napoleon I., Goethe, der Kronprinz Friedrich Wilhelm von Preußen wurden nacheinander zur Förderung herangezogen; Görres weckte 1814 durch seine flammenden Schriften die helle Begeisterung dafür, den Dom als Dankopfer für die Befreiung des deutschen Volkes aus französischer Knechtschaft aufzurichten. Man könne nicht mit Ehren ein anderes prunkendes Werk beginnen, bis man dieses zu seinem Ende gebracht. Ein ewiger Vorwurf stehe der Dom vor unseren Augen. Als seine Bauleute sich verließen, habe Deutschland der Fluch der Schande und Erniedrigung getroffen. In seiner trümmerhaften Unvollendung sei er ein Bild deutscher Verwirrung. Stürmischer Beifall von allen Seiten! Max von Schenkendorf sang:

Auf dem alten Grund erheben,
Neu geweiht von frommer Hand,
Sollt ihr euch zum jungen Leben
Bürgen, Kirch' und Vaterland.

Harret nur noch wenig Stunden,
Wachet, betet und vertraut,
Denn der Jüngling ist gefunden,
Der den Tempel wieder baut!

Es dauerte eine Reihe von Jahren, ehe thatsächlich begonnen wurde. Die Bulle de salute animarum (1821), die das Kölner Erzbistum wieder errichtete und den Dom seiner Bestimmung zurückgab, hat kräftiger gewirkt als all das Dichten und Schwärmen. Denn endlich hatte dieses Zweck und wirkliche Ziele. Und wenn gleich draußen die Romantik noch lange, mit der Stange im Nebel herumfahrend, glaubte, es handle sich hier in erster Linie um ein künstlerisches und vaterländisches Unternehmen, war die Geistlichkeit klareren Sinnes nicht im Zweifel darüber, daß es sich um ein kirchlich-katholisches handle. Auch Schinkels Berliner Dom war im altdeutschen Stil geplant. Und Berlin war doch wahrlich mehr der Platz, an dem man der Befreiung von der Fremdherrschaft ein Denkmal der Dankbarkeit des Volkes gegen Gott setzen sollte, als Köln. Aber hier allein hatte dieses einen wirklichen Zweck, hier handelte es sich um die Herstellung der Amtskirche für das vornehmste Erzbistum in Deutschland; und mit dieser um eine Machtfrage, nämlich darum, daß sich die verjüngte Kirche kräftig genug zu einem riesigen, lange Jahre in Anspruch nehmenden Werke zeige; und daß sie thatsächlich, gestützt auf eine das ganze deutsche Volk zusammenfassende Begeisterung für eine Kunst aus katholischer Zeit, dieses weitaussehende Werk durchzuführen verstehe, damit an Leistung für die Kunst dem Staate sich mindestens zur Seite stellend. Namentlich in den Zeiten kirchlicher Wirren trat deutlich hervor, wie die Kirche zum Dombau sich verhielt. Sie forderte ihn vom Staate nicht als ein deutsch-völkisches Kunstwerk, sondern als ein vertragsmäßig aus den mit Beschlag belegten Einkünften zu erfüllendes Bedürfnis des Gottesdienstes. Und sie hatte wohl recht darin, sich nicht in eine schönheitliche Baubegeisterung zu verlieren, die sich selbst Zweck war.

Man entschloß sich somit zur Wiederaufnahme des Kölner Dombaues. Der alte Krahn auf dem Turmstummel, der die Jahrhunderte als eine Mahnung überdauert hatte, wurde wieder in

Bewegung gesetzt. Aber so sehr man den alten Bau anschwärmte, so wenig war man geneigt, sich unbedingt seinen künstlerischen Forderungen zu unterwerfen. Der Schülergeist der Zeit äußerte sich in kindlicher Besserwisserei.

Den Anfängen der Romantik im Bauwesen waren zwei Umstände besonders schädlich: Die geringe Kenntnis der alten Formen und die trotz allem Anschwärmen des Mittelalters doch rein antike oder doch rein in der alten antikisierenden Richtung sich bewegende Formenempfindung. Nach Reichen sperger war Schinkels Schützling, der erste Dombaumeister Ahlert, ein starrköpfiger Bauman darin. Ohne den geringsten Veruß zu seiner Aufgabe, habe er den herrlichen Chor gründlich durch allerlei Änderungen zerstört; er sei daher ohne Sang und Klang von der Bildfläche verschwunden. Der geborene Märker und Protestant fand nie rechten Boden am Rhein. Für ihn war von Anfang an kein Zweifel darüber, daß man schon der Kosten wegen nicht genau in den Formen des alten Baues fortschaffen könne; daß man auch hier einer edleren Einfachheit nachgehen müsse. Besser ging es Schinkels Schüler Ernst Friedrich Zwirner. Seine größere Sorgfalt, sein genaueres Eingehen auf die stilistischen Eigentümlichkeiten des Domes, sein Bemühen, an diesem eine Bauhütte zu schaffen, das alte handwerkliche Geschick wieder herzustellen, sind gewiß hoch zu loben. Aber auch er war vom Scheitel zur Sohle königlich preußischer Baurat, von jener vollkommenen Unantastbarkeit und Tüchtigkeit, jener gesteigerten Würde, die der Werkstättenwiz Bau-Baurat nennt. Auch er hatte durch Lernen an der Gotik ergründet, wie die alten Meister sie besser gemacht hätten, wären auch sie kunstgebildete königliche Bau räte gewesen. Jenes kurze Gedärm, das heute lehrt, was es gestern lernte, war ihm in hohem Grade eigen; es ist ja einer der weitest verbreiteten Leibes schäden der Restauratoren. Nur auf Reichen spergers dringende Bitten wurde ein Pfeiler der Außen seite des Chores genau nach der ursprünglichen Weise erneuert. Überall sonst wählte man Formen, die der alten Meister Willkürlichkeiten beseitigten; überall wurden sie aus der Gesamtansicht darüber, wie gute Gotik beschaffen sein müsse, durch edlere Formen ersetzt. Und zwar ging man namentlich den älteren Teilen zu Leibe, jener Gotik,

wie sie sich im 12. Jahrhundert aus der rein französischen in den Grenzländern entwickelt hatte, um der Kunst zu dienen, die im 13. und 14. Jahrhundert herrschte; die Gotik von fastiger Fülle und sprossendem Leben wurde zu gunsten jener beseitigt, die gleich den modernen Eisenbauten das Ergebnis einer geometrisch-rechnerischen Arbeit zu sein scheint. Das mit dem Zirkel und Winkel zu Konstruierende siegte über das frei Erfundene, zeichnerisch zu Schaffende.

Gesetz und Regel, die beiden Feinde der Phantasie, wurden auch in der Gotik gesucht. Man war beglückt, als man sie im Handwerklichen gefunden hatte.

Unter den Deutschen gebührt Karl Heideloff das Vorrecht, das Beste hierfür gethan zu haben. Er war Zeichner und fertigte Darstellungen der Trachten seiner schwäbischen Heimat für König Friedrich, dabei sich in die Bauten des Landes vertiefend. Was ihn anzog und was er vorzugsweise darstellte, war die Gotik der Zeit um 1400, sowie Späteres. Er sah im Münster zu Ulm, in der Frauenkirche zu Eßlingen das Ziel, dem eine junge deutsche Kunst nachzustreben habe. Seine Sammlungen wurden Unterlagen für die geschichtliche Erkenntnis der mittelalterlichen Stilformen, der architektonischen Einzelheiten; seine Erklärungen belehrten über die Art, wie diese zu bilden, wie sie zu verstehen seien; er bot Hilfsmittel für das Entwerfen, für das bessere Treffen des mittelalterlichen Tones. In allen seinen Veröffentlichungen, sowohl den zeichnerischen wie den schriftstellerischen, äußert sich ein Zug auf sachliches Unterscheiden, ein wenn auch im Erfolg bescheidenes, so doch um seiner Richtung willen bemerkenswertes Streben, das Mittelalter seinen Jahrhunderten nach, nicht aber als eine einheitliche Zeit aufzufassen. Und dann fand Heideloff eine wissenschaftliche Quelle für die Regeln der Gotik: Des Regensburger Meisters Roriger Buch von der Fialen Gerechtigkeit, das 1486 erschienen war. Dazu kamen die „Ordnungen“ der Steinmetzen, deren Wortlaut er freilich nur mangelhaft verstand, die darum aber um so mehr Gelegenheit zum Versenken boten. Welche Biederkeit bei diesen Handwerkern, die in ihren Hütten so herrliche Dome erdacht und gemeißelt hatten! Der Steinmetz verdrängte fast den Mönch vom Ehrenplatz in der Reihe lyrisch romantischer Gestalten. Ja, er genoß Verehrung von

zwei Seiten. Seit diese Hüttenordnungen als die drei ältesten geschichtlichen Denkmäler der deutschen Freimaurer-Brüderschaft veröffentlicht waren, wurden sie auch von dieser Seite aus der Gegenstand mehr schwärmerischer Bewunderung als der wissenschaftlicher Prüfung.

Die selbständigen Bauten, die Heideloff ausführte, standen künstlerisch nicht über jenen Zwirners und anderer Gotiker: Ein paar Formen, viel Anstreben zum Himmel und wenig eigentlich künstlerische That befriedigten Geistliche und Laien. Ellenlang hing den Gotikern die akademische Schleppe nach, so daß sie keinen Grund hatten, den Klassizisten gram zu sein. Zwirners Hauptwerk, die Apollinariskirche in Remagen, wurde zwar zu einer zweiten Lehrstätte gotischer Kunst am Rhein, bot der Düsseldorfer Schule Gelegenheit, ihren kirchlichen Zielen auch in der Malerei zu dienen; aber einen Fortschritt der Baukunst stellte sie nicht dar. Sie ist eine freie Nachbildung alter Kirchenbauten, ernüchtert durch Regelmäßigkeit, leblos in ihrer akademischen Würde, langweilig in der auch dem Laien augenfälligen Entlehnung, dem Zusammentragen schon vor Jahrhunderten abgestandener Formen; sie ist armseliger als selbst die trockenste Stilmalerei, weil in die Baukunst kein Hauch von Natur zu bringen vermochte; jene aber zwang immer wieder das künstlerische Ich zur Bethätigung, selbst wo es sich zu verleugnen eifrig bemüht war. Man muß diese Früherschöpfungen des wieder erstarkenden Katholizismus mit der zwei Jahrhunderte älteren Jesuitenkirche in Köln vergleichen, die noch vor dem dreißigjährigen Krieg in gleicher Absicht entstand, um zu erkennen, welche Schäden die akademische Stilgerechtigkeit dem Schaffen zugefügt hatte: Dort eine mit Renaissance reichlich verquickte, aber mit der Kraft selbst eigener Schöpfungen wirkende, vollsaftige, raumschöne Gestaltung; hier eine Schularbeit, zusammengetragen aus den fleißig erlernten Vorbildern, ängstlich, beengt, gedankenarm, aber stolz auf die Lehre. Auch Zwirner blieb bei der Domerneuerung in den Fußtapfen Ahlerts. Das Strebesystem des Domes mußte nach seinen edleren Entwürfen umgebildet, die kräftigere Frühgotik durch den trockenen, aber mit dem Zirkel als richtig zu beweisenden guten Stil verdrängt werden.

Kurz nach der Entlassung des Erzbischofs von Droste-Bischoering aus der Gefangenschaft begann ein neuer Aufschwung im Bauwesen des Domes. Ein Dombauverein trat unter Bischof von Geißel seit 1841 zusammen, Friedrich Wilhelm IV. beschirmte diesen, August Reichensperger wurde die Seele des ganzen Unternehmens. Möge der Verein, schrieb der König 1842, die Flamme der Begeisterung, die ihn beseelt, weit und breit in die Gauen des deutschen Vaterlandes nicht nur zu vorübergehendem Auslodern ansachen, sondern dauernd nähren, damit das erhabene Werk gedeihe und sich vollende einer großen Vorzeit würdig, der Gegenwart zum Ruhme und der Nachwelt zum bleibenden Vorbilde deutschen Kunstsinnes, wie deutscher Frömmigkeit, Eintracht und Thatkraft. Es ist der Dom ein Werk des Brudersinnes aller Deutschen, aller Bekenntnisse, sagte er bei der Grundsteinlegung zum Fortbau. Seine Augen füllten sich mit Wonnethränen, diesen Tag zu erleben. Hier sollen sich mit jenen Thürmen die schönsten Thore der ganzen Welt erheben. Deutschland baut sie, so mögen sie für Deutschland durch Gottes Gnade Thore einer neuen, großen, guten Zeit werden! Der Geist, der diese Thore baut, ist derjenige, der vor 29 Jahren unsere Ketten brach. Das große Werk verkünde spätesten Geschlechtern von einem durch die Einigkeit seiner Fürsten und Völker großen, mächtigen, ja den Frieden der Welt unblutig erzwingenden Deutschland!

Der Jubel war unbeschreiblich. Und die klugen Geistlichen lächelten wohlgefällig. Sie bauten nicht für Deutschlands Ruhm und Macht, nicht für den Frieden der Konfessionen und Europas: Sie bauten für ihre Kirche.

Die Begeisterung war nicht so andauernd, als der romantische König erhofft hatte. Die rasch gegründeten Zweigvereine gingen rasch wieder ein. Die Fürsten, die Ludwig I. von Bayern zu einem solchen vereinigen wollte, versagten; ihre Beiträge waren kläglich. Die Bundesmitglieder blamierten sich vor In- und Ausland, sagte der König selbst. Man hatte wohl überall das Empfinden, Friedrich Wilhelm IV. habe sich von seiner Begeisterung hinreißen lassen; er thäte Vorspann für die Ultramontanen; die Kirche lasse sich wieder einmal gefallen, daß ein opfer-

bereites Volk ihr den Ruhm des Kunstsinnes schaffe: Erinnert euch, daß ihr ein Haus Gottes baut, rief Josef von Görres; die Ränze, die das Öl in den Kirchen aus den Lampen saufen, und die Fledermäuse, die der Tumult und das viele Treppensteigen der Leute aufstört, flattern tageblind und unsicher umher und murren ihr altes Lied von den Finsternissen des Mittelalters. Ihr aber sorgt nur jetzt und immer, daß alles, was ihr thut, wohlgethan ausfalle!

Denn rasch erhob sich die Gegnerschaft gegen den Verein von seiten der Protestanten wie der Liberalen. Der Gothaer Generalsuperintendent R. G. Bretschneider schrieb im November 1842 über die beiden Anregungen des Nationalgeistes in jenem Jahr, den Dombau und die Weihung der Walhalla durch König Ludwig I. Er leugnet ihnen jeden Wert für das Vaterland ab, außer dem künstlerischen. Druckschriften wurden für und wider den Bau ausgegeben. Er sei kein Unglück für unser Volk, riefen die Gegner aus, auch noch nicht eine Volkssthorheit; aber wenn er nicht verhindert werden könne, würde er zur Volkschande. Die Gotik würde eine der verrücktesten Ausgeburten der Einbildung sein, wäre sie nicht ein Meisterwerk der Priesterkunst; seine finsternen schauerlichen Gewölbe, wo einen von allen Seiten Fratzengeichter angrinsen und ansetzchen, vertragen die Helle nicht; der Dom sei kein Gottestempel; die Erneuerung sei das Werk Roms in Deutschland, das Deutschland mit seinen Regen wieder zu umspannen beginne. So äußert sich ein Süddeutscher in einem Druckheft über den Turmbau zu Köln und was damit zusammenhängt.

Denn eben die Nichtvollendung
Macht ihn zum Denkmal von Deutschlands Kraft
Und protestantischer Sendung,

sang Heine, der diese Sendung zu feiern auf einmal sich anschickte.

Der Berliner Baumeister Anton Hallmann brach aus Dresden, wo er damals lebte, über den Dom und die Walhalla in den Ruf aus: O, daß ich es aussprechen muß! Zwei Grabmonumente des eigentlichen Lebens, zwei unumstößliche Herkulessäulen entmutigender Kunststrichtungen, Zeichen einer beispiellosen Selbstverleugnung in der Geschichte oder vielmehr einer unwürdigen Schwäche der Gegen-

wart, einer geistigen Bankerotterklärung einer sich so geistreich wahnenden Zeit! Seinen älteren Ruf: Wagen wir es, wir selbst zu sein! den neuen, eigenen Stil zu erfinden, hatte er völlig unbeachtet verhallen hören.

Endlich brachte das Jahr 1863 den Abbruch der Mauer, die den alten Chor vom neuen Langhaus trennte. Karl Simrock feierte das Ereignis in einer begeisterten Ode. Man ging an den Bau der Türme. Der dritte Baumeister am Kölner Dom, K. E. R. Voigtel, vollendete sie 1880 und erntete somit die Lorbeeren seiner Vorgänger. Das Geld dazu brachte eine von den Bankiers Mevissen und Oppenheim geleitete Dombau-Lotterie, die 1865—1884 über elf Millionen eintrug. Was im 14. und 15. Jahrhundert die Butterbriefe und der Ablass nicht vollenden konnten, das schuf jetzt der im Ankauf von Lotterielosen sich äußernde sogenannte Kunstsim zum Ruhme des deutschen Volkes. Den jüdelnden Spekulationsgeist der Zeit, sagte Görres noch 1842, ihn haltet ab vom Werke; umfriedet es mit einer Dorneneinfassung und legt Gitter in die Eingänge, daß der Vielhufer sich verfängt. Er steht schon in den Nebenstraßen und macht kopfschüttelnd seine Visierung von den alten Baukolossen. Wer hätte das denken können, daß die alte Ruine noch ein gangbarer Artikel werde? Die Narrheit der Menschen ist unergründlich, so laßt uns sie denn mit Kolben laufen!

Und als die Feier der Domvollendung 1880 kam, klagte die Geistlichkeit in getrüübter Freude, daß sie wohl groß an Aufwand, aber klein an Inhalt war; daß sie Glanz nach außen, aber keine innere Weihe besaß. Sie nannte es den Hohn der Widersprüche, daß die Träger und Veranstalter des Festes der katholischen Kirche fremd gegenüberstanden und in den tiefsinnigen Wahrheiten des alten Glaubens nur römische Finsternis, in der gewaltigen Einrichtung der Kirche nur eitel Priesterherrschaft erblickten. Waren doch die Fürsten unter Führung des Kaisers Wilhelm I. gekommen, unter ihnen freilich auch Prinz Luitpold von Bayern und König Albert von Sachsen; standen doch auf der Urkunde im Schlußstein erlauchte und vornehme Namen; aber die eigentliche Königin des Festes, die Kirche, sei als Aschenbrödel von der Festfeier verstoßen und ausgeschlossen; das katholische Rheinland sei weder

durch den Klerus noch durch seine Genossenschaften vertreten. Kein Name eines kirchlichen Würdenträgers ist auf der Urkunde zu finden.

Und doch hielt sich die Kirche für die Schöpferin dieses Wunderwerkes, in dessen überwältigendem Zauber sich ihre geistige Größe, Erhabenheit und himmlische Schönheit sinnbildlich ausspreche. Aber die Rechnung stimmt nicht ganz. Gegründet ist die Kirche von jenem Bischof Konrad von Hoftaden 1248, der im Kampfe zwischen Kaiser und Papst eine der traurigsten Rollen vom Gesichtspunkt der deutschen Geschichte spielt; der Richard von Cornwallis' Wahl zum deutschen König betrieb, in schmählichem Handel die deutsche Zerfahrenheit benutzend; der durch seine Herrschsucht der bürgerlichen Freiheit Kölns und seinem Handel tiefe Wunden schlug. Es ist englischer Judasjold, aus dem der Anfang des Baues bezahlt wurde. Geplant ist er als eines der ersten Werke völliger Hingabe deutscher Eigenart an die französische Gotik, wahrlich von vornherein ein Denkmal von Deutschlands staatlicher und der daraus erwachsenden geistigen Ohnmacht. Wieder aufgenommen wurde der Bau als Denkmal von Deutschlands Sieg über Frankreich, über jene höchste Machtentfaltung unserer westlichen Nachbarn unter Napoleon I.; durchgeführt vom Opfersinn des ganzen Volkes, die sich über konfessionelle Bedenken hinwegsetzte; geweiht unter einem deutschen Kaiser, der freilich nicht nach dem Sinne der Kirche war, nach der Wiederaufrichtung des Reiches durch die Kraft des Volkes, wie sie sich in dem zur inneren Sicherheit gelangten Kaisertum äußerte. Wieviel mehr hat der Staat Preußen als der römische Papst für diesen Bau gethan! Wo ist der Dom, den der Kunstsinne der Kirche in unserem Jahrhundert in Rom geschaffen hätte, selbst solange Rom einen selbständigen Staat beherrschte? Es thut gut, festzustellen, daß sich der Erzbischof von Köln den Opfersinn des Volkes gefallen ließ, durch welche Mittel dieser auch gereizt wurde; daß aber nicht er den Kölner Dom baute, sondern das deutsche Volk in seinem romantischen Schaffensdrang, der nicht danach fragte, wem der Vorteil aus diesem Bauen zufiel!

Die Ansicht, daß die Gotik der kirchliche Stil, der katholische

Stil sei, hat sich am Rhein wie auch sonst allgemein festgesetzt. Keiner vertrat sie leidenschaftlicherer wie August Reichen sperger während seines ganzen langen Lebens und öffentlichen Wirkens. Man kann sich des geradsinnigen Bolterers in seiner zweifellosen Aufrichtigkeit, sobald man anderen ihre Meinung zu lassen gelernt hat, nur freuen: er ist herzlich einseitig, aber er ist herzlich.

Das Ergebnis der romantischen Begeisterung war, daß die katholische Kirche in Deutschland und Österreich fast ausschließlich in mittelalterlichem Stil baute, daß ihre Vertreter in der Kritik und Kunstwissenschaft an dem Grundsatz festhielten, dieser sei der eigentlich kirchliche, und die heidnische Antike wie die ungläubige Renaissance seien für das katholische Gotteshaus nicht geeignet. Sie that dies mit einem gewissen Recht, solange sie sich gegen die Antike allein zu wenden hatte. Denn solange man vom Künstler forderte, daß er aus dem Geist der Alten schaffe, mußte man auch vom Bau erwarten, daß er dieses Geistes voll werde. Die Zeit der Aufklärung hatte Tempel gebaut, Tempel des Schönen dargebracht am Altar Gottes. Das Schönste war eben gut genug für den höchsten Zweck der Baukunst. Das Schönste aber war ihr der griechische Tempel. Daher hatte der Künstler diesen zu wiederholen, wollte er eine vollendete Kirche schaffen. Die Madeleine in Paris ist ein Zeugnis dieses Idealismus, dieser stärksten Hingabe der Kunst an die Schönheit. Wenn die Börsenmänner in Paris nun auch für ihr Haus künstlerische Vollendung forderten, so ergab sich, daß Börse und Kirche äußerlich dieselbe Form erhielten. Dem gegenüber, um diesen Erscheinungen des klassischen Geistes auch im Kirchenbau zu widerstreiten, thaten die Katholiken recht, im Mittelalter Hilfe zu suchen. Dort fanden sie einen klar und verständig aus den gottesdienstlichen Forderungen entwickelten Grundriß; fanden sie Formen, die zwar zunächst als minder rein, minder vollendet, als menschlicher empfunden wurden, die aber rasch die Gemüter der Gebildeten für sich einnahmen. Wohl war die Antike bei den Kennern und durch diese in den Massen zur Mode geworden, hatte sich der Volksgeschmack mit ihr ausgehöhnt, so daß bis in die Tiefen, mindestens bis in den Kleinbürgerstand antike Formen geliebt und geschaffen wurden. So tief hat die Neugotik

nie im deutschen Volke Wurzel gefaßt. Die Bemerkung Sempers, daß das deutsche Bauernhaus keine Spuren von gotischer Kunst an sich trägt, ist durch eingehendere Forschungen nur bestätigt worden. Es hat sich durch die Neugotik noch weniger beirren lassen. Denn diese blieb ins Jagdschloß der Adligen, in die Gärten romantisch gestimmter Bürger und in die Kirchen gebannt, trotz allen Bemühungen tüchtiger Künstler; man empfand sie in allen deutschen Landen, vielleicht mit einziger Ausnahme von Hannover, als geschichtlich, als altertümlich; sie wuchs bei uns nie und nirgends zum Volksgeschmack aus wie in England. Der Idealismus der Zeit machte sich damals und macht sich noch heute als beschränkender Geist geltend: Wie nur ein bestimmter Stil des Mittelalters, und zwar der trockenste und regelrechte und selbst aus diesem nur bestimmte zirkelgerechte Formen auf den Thron des als vollendet zu Verehrenden gehoben wurden, so wurde auch eine bestimmte Grundrißanordnung als die richtige, als die zu erstrebende bezeichnet. Diese Einseitigkeit des schönheitlichen Empfindens ist nicht neu: Jeder in ihren rückwärts liegenden Zielen abgeschlossenen Zeit ist sie eigentümlich. Die Zweischlächtigkeit zwischen Antike und Gotik ist eine Schwäche des ganzen Jahrhunderts gegenüber Zeiten, die nur ein, aber ein vorwärts liegendes Ziel vor Augen hatten. Das zeigte sich namentlich in München.

Die dortige Romantik war mit der Auswahl zwischen zwei Stilen noch keineswegs befriedigt. König Ludwig I. war hier der treibende Geist. Bei ihm war das Gegenteil von künstlerischer Einseitigkeit; bei ihm verband sich die Alder des Kunstgelehrten, dessen Aufgabe es ist, in vielerlei Schönes sich liebend zu versenken, mit der des Liebhabers, der das Schöne auch besitzen möchte. Wenn Kant gerade darin das Wesen des Schönen fand, daß es nicht zum Besitz reize, so ist Ludwig I. ein sonderbarer Gegenbeweis. Mit der Begehrlichkeit des Kindes und mit dem stetigen Eifer eines starken Mannes führte er durch, daß München von all dem, was ihn am tiefsten in der Kunst ergriffen hatte, mindestens eine Nachbildung erlange. Vieles ist archäologische Spielerei geblieben. Wenn er Leo von Klenze zwang, die Allerheiligen-Hofkirche nach der Capella palatina in Palermo zu bauen,

einem an sich höchst reizvollen Gemisch byzantinischer, maurischer und nordischer Formgedanken; wenn er Ziebland die altchristliche Basilika zum Vorbild für die Bonifazius-Basilika gab, so waren dies ebensosehr Launen ohne weitere Folgen, als wenn Gärtner eine Halle nach der Loggia dei Lanci in Florenz aufführte oder der König von Württemberg sich sein Schloß Wilhelma in Cannstatt maurisch errichten ließ. Es war all dies viel mehr angewandte Kunstgeschichte als wirkliche Kunst. Auch Ohlmüllers gotische Pfarrkirche in der Au ist nur als ein erster Versuch im alten Stil beachtenswert. Auch hier, wie bei den rheinischen Bauten, fehlt die eigentliche künstlerische Belebung.

Bedeutender ist Friedrich Gärtners Eingreifen, der als Rheinländer mit einem rheinischen Stil beim Kirchenbau einsetzen wollte, mit dem romanischen. Des Königs italienische Leidenschaften redeten ihm aber stark dazwischen. Die St. Ludwigs-Pfarrkirche (seit 1830) mußte die lombardischen Baugedanken mehr als ihr gut war aufnehmen. Nicht minder italienisch sind die Staatsbauten, die er ausführte: Deutsche Einzelheiten an Werken, die den Trotz italienisch-mittelalterlichen Herrentums darstellen sollten; das gewaltige Aufhäufen von Steinmassen, das am Palazzo Pitti in Florenz seinen Höhepunkt erreicht hatte. Aber wenn die Steine aus Puz nachgemacht werden müssen, so fällt die ganze Herrlichkeit in Öde und Leere zusammen; der auf dem Reißbrett mit Zirkel und Lineal hergerichtete Trotz bedroht den Beschauer nicht. Die Bauten sind wieder einmal zu schön, um eine wirklich künstlerische Bedeutung zu haben; zu untadelhaft in ihrem Aussehen; nicht menschlich, sondern akademisch.

Der künstlerische Vorteil für Deutschland, der sich aus Ludwigs I. an sich so rühmlichem Thun ergab, war der, daß überhaupt etwas geschaffen wurde, daß die Hände Arbeit fanden, daß ihnen Gelegenheit geboten würde, sich zu üben. Seine Stilmischerei war dazu gut, den im klassischen Idealismus steif gewordenen Fingern wieder eine gewisse Beweglichkeit zu geben.

Die Rehrseite trat aber bald in Sicht: Die Münchener Bauleute wurden sich nun bewußt, daß sie alle Stile der Welt beherrschten. Das Empfinden, die schönheitliche Bildung, die Ver-

trautheit mit den höchsten Gesetzen der Kunst gebe ihnen über alle vorhergehenden Zeiten ein starkes Übergewicht, brachte auch sie, wie die Kölner Dombaumeister, bald zu der Ansicht, sie seien befähigt, die eben erlernten Stile auch alsbald zu verbessern.

Ludwig I. begann eine lebhafte Thätigkeit im Wiederherstellen „verzopfter“ alter Kirchen. So am Dom zu Bamberg. Was der Haarbeutelstil, der Perückenstil, der altfranzösische Stil geschaffen hatte, was altfränkisch aussah — man spürte nicht den Hohn, obgleich Bamberg in Franken liegt — all das mußte zur Kirche hinaus. Der Kaufmann Stuttgarter in Fürth kaufte für 8193 Gulden 147 Zentner Kupfer und Bronze von abgebrochenen Altären und Denkmälern; die Altäre selbst gingen im „Verstrich“ für einige 40 bis 60 Gulden fort; die 13 Zentner schweren Bronzekandelaber von 1616 für 36 Kreuzer das Pfund. All das entsprach nicht dem geläuterten Geschmack der Zeit, störte die Einheit der Kirche; der erhabene Tempel sollte nach des Königs Befehl im ursprünglichen Stile wieder hergestellt werden. Erst war die Leitung Heideloff, später Gärtner unterstellt; man hatte also Fachleute ersten Ranges berufen, die verstanden, was edel und was schlecht sei, und die auch den heiligen Ernst hatten, das Schlechte rücksichtslos den Trödlern zu überantworten. Und diese kauften eifrig; fing man doch in England schon zu sammeln an, fand sich doch oft ein spleeniges Beef in grauem, hohem Hut und schottischem Plaid, das für den geschmacklosten Plunder im Perückenstil lächerliche Preise zahlte; begannen doch die Franzosen in ihrer Hohlheit und Nichtigkeit den Stil Ludwig XIV. und XV. wieder nachzuahmen, seit die Restauration nicht nur den Thron Frankreichs, sondern auch die alten Thronstühle umfaßte, in denen das Königstum gegläntzt hatte. Wir aber in Deutschland wußten, was edle Kunst sei und dachten zu ernst über deren Wert, als daß wir die falsche, gleißnerische, verlogene Schönheit des Perückenstils eines Blickes gewürdigt hätten. Nicht den einzelnen Männern ist ein Vorwurf zu machen, wohl aber der künstlerischen Urteilslosigkeit und Roheit des Idealismus. Mein Vater erzählte mir, Cornelius habe, wenn ich nicht irre, zur Feier der Einweihung der neuen Pinakothek, die herrlichsten getriebenen Renaissancehelme umgekehrt,

auf Pfähle nageln und als Pechpfannen benutzen lassen zu Ehren der neuerstandenen echten Kunst! Das Schlechte mußte verachtet, der Zopf abgeschnitten werden!

Der Dom zu Bamberg blieb nicht der einzige Kirchenbau, der in die Stilreinheit zurückversetzt wurde. Ich ziehe ihn hier nur als frühes Beispiel an. Sein Gegenstück ist der Dom zu Speyer. Dort handelt es sich um ein Werk, das sehr schwere Schicksale durchgemacht hat: 1689 hatten ihn die Franzosen niedergebrannt, nachdem das Feuer schon 1450 vieles vom alten Kaiserbau zerstört hatte; 1772—1784 hatte J. J. Neumann den Dom wieder aufgebaut, in einem verwunderlichen, aber geistreichen späten Rokoko; 1794 hatten die Franzosen ihn wieder in Brand gesteckt. Seit 1845 ließ König Ludwig I. durch den Baumeister Hübsch die Wiederherstellung beginnen. Man untersuchte den Bau auf seine ältesten Bestandteile und trachtete, ihn auf Grund dieser in seine ursprüngliche Form zurückzuversetzen. Dort wo sichere Anknüpfungspunkte darüber fehlten, welche Absichten der erste Baumeister hatte, trat die frei schaffende Arbeit des letzten seiner Nachfolger in ihr Recht. Dieser hatte sich nur recht tief in den Geist des elften Jahrhunderts zu versetzen und aus jenem Geist heraus etwas zu schaffen, was dem Geschmack des neunzehnten Jahrhunderts nicht widersprach.

Man scheint aber doch, nachdem man alle störenden Einbauten zunächst aus dem Innern des Domes entfernt hatte, über die Nüchternheit des Baurestes erschrocken zu sein. Daher ordnete der König an, daß der Dom ausgemalt werde. Zwei Dinge wurden somit erreicht: Der Dom wurde ein Denkmal seiner Geschichte, dadurch, daß man die wichtigsten Ereignisse, die auf ihn Bezug hatten, zur Darstellung brachte; und zweitens wurden der Kunst große Aufgaben gegeben, an der sie sich immer mehr vervollkommen konnte. In Speyer malte Johann Schraudolph lange Jahre. Bald folgten ähnliche Aufgaben. Das Ausmalen alter Kirchen und Schlösser wurde eine der künstlerischen Forderungen der Zeit. Kaum ein deutscher Staat, der nicht solchen Arbeiten seine Mittel zur Verfügung stellte; Arbeiten, denen vom ersten Tag an der Stempel des inneren Mißlingens auf die Stirn gedrückt war; und

zwar um so mehr, als das stilistische Empfinden durch kunstgeschichtliche Kenntniss gesteigert war.

Auch in den früheren Jahrhunderten waren alte Kirchen ausgemalt worden. Es geschah, um ihnen den Eindruck der Neuheit zu geben. Jetzt malte man sie neu, um sie alt erscheinen zu lassen. Es kam ein schwerer Zwiespalt in die Bauten. Sollte der Maler in seinen Bildern gleich dem Baumeister versuchen, in alter Weise zu schaffen? Sollte er die kindlich und steif erscheinende romanische Weise nachahmen? Es wäre die Vernichtung des eigenen Ich in seinem Werk gewesen. Es blieb ihm nur übrig, die Gegenstände womöglich so zu wählen, daß sie in den alten Bau paßten. Aber so oft Geschichte aus dem Mittelalter in größter Echtheit in die alten Kirchen gemalt wurde — immer sah man an der inneren Stillosigkeit des Geschaffenen bald ein, daß nicht der Gegenstand, sondern die Auffassung das Bild machte. Selbst die Darstellungen ältester Heiligengeschichte, selbst der mit dem Bau gleichzeitigen Vorgänge ergaben doch immer nur moderne Kunstwerke. Je freier, je ernster der Künstler schuf, je tiefer er sich in Vergangenes versetzte, um so klarer mußte ihm werden, daß er etwas viel Fremderes in den Bau einfüge, als das im Laufe der Zeiten in ihm Gewordene. Senes hatte langsam umbildend aus der Zeit heraus geschaffen, er griff mit plumper Hand in eine vergangene Zeit hinein.

Bamberg und Speyer ergänzen sich als Beispiele einer künstlerischen Thätigkeit, die nun bald eine der hervorragendsten der Romantik wurde, des Restaurierens. Es giebt jetzt, zu Ende des Jahrhunderts, nicht mehr viel Kirchen, die noch nicht restauriert sind, ich kenne solche, die schon dreimal anders stilgerecht wiederhergestellt wurden. Es betreten Pfarrer, Kirchenvorstand und Baumeister die Kirche; sie stellen fest, was in ihr künstlerisch wertlos sei und deshalb „raus“ müsse; tauschen ihre Meinungen über neue Bedürfnisse aus; und wenn dann die Genehmigung von den Oberbehörden eingeholt ist, wird dem Innern und Außern der Kirche eine zweckmäßige und stilvolle Gestaltung gegeben. In anderen Fällen ist es ein Dombauverein, der die Stelle des Anregers, des Bauherrn vertritt; oder ein Fürst, dessen Bildung

und Schönheitsfönn die verunstaltete Kirche nicht zu ertragen vermag.

Dieser Vorgang ist etwas thatsächlich Neues, nur dem kunstgeschichtlichen neunzehnten Jahrhundert Eigenes. Zu allen Zeiten hat man unfertige Kirchen ausgebaut; solche, die mißfielen, verändert. Man that dies, indem man das Alte dem neuen Geschmack anpaßte, nicht indem man das Neue dem alten Geschmack anpaßte. Wir sind nur wenige die Regel bestätigende Ausnahmen von dieser Art des Umbauens bekannt. Zur Zeit der Renaissance baute man im Geist der Alten, man lernte fleißig an den Denkmälern Roms. Aber man überließ dies den Architekten und hieß sie neue Bauten schaffen und sich Steine von den alten holen, nicht aber die alten Bauten wieder herstellen. Denn die Baukunst wurde damals ohne vielen Aufwand von Ästhetik durch den Zweck bestimmt. Man baute, um Kirchen, Paläste zu haben; man ließ sie ausmalen, damit sie geschmückt seien; man dachte nicht daran, daß man der Bildung, der Volkserziehung diene, daß man schönheitliche Pflichten erfülle. Man that es mit der Unschuld, mit der man das einfach Verständige eben macht, ohne es sich als Verdienst anzurechnen. Jede Zeit gab ihr Bestes und war der festen Überzeugung, daß das Ihrige das Beste sei.

Nun war es zum Lehrsatz geworden, das Alte, Vergangene sei das Gute, wir können nur durch dieses zum Besseren gelangen. Alle Kraft des Könnens wurde dem Alten, dessen Erhaltung, dem Streben gewidmet, etwas zu erzeugen, das so aussah, als sei es nicht von uns, sondern von unseren Ahnen vor sieben, acht Jahrhunderten geschaffen worden.

Unser Jahrhundert, das so Großes leistete in der Erforschung der Geschichte, das so ungeheure Mittel aufwendete zur Erhaltung der Kunstdenkmäler — kein zweites hat eine ideale Aufgabe darin gesucht, nur um der Denkmäler, nicht um ihrer Benutzung willen große Kosten zu verwenden — unser Jahrhundert, das mit so eifernem Fleiß am Alten lernte, den Künstlern vergangener Zeiten jede Einzelheit ihrer Schaffensart ab sah, das Können der Jahrtausende auf sich zu häufen suchte, es sorgfältig in Büchern und Mappen zu sammeln bestrebt war, ist trotzdem wohl dasjenige

gewesen, das neben den Zeiten der Bilderstürmerei die meisten Kunstwerke zerstörte. Und zwar geschah dies nicht, um gegen einen wirklichen oder vermeintlichen Mißbrauch der Kunst wie die Bilderstürmer anzugehen, sondern aus Kunstbegeisterung, im Namen der Kunst, freilich aus gelehrt-kritischer Begeisterung und daraus erspriessender Unfähigkeit zu einfach sinnlichem Genuß. Vielleicht wird die Zukunft die schwerste Anklage in künstlerischer Beziehung für unser Jahrhundert mit diesem Vorgange begründen, mit seiner auf Gelehrsamkeit und überwiegender Verstandesthätigkeit beruhenden Roheit.

Ein Unterschied hierin besteht nicht zwischen Protestanten und Katholiken. Beide erwiesen sich als gleich roh, sowie der schönheitlich stilistische Eifer bei ihnen gereizt war. Bei den Protestanten war aber der Erfolg noch viel trauriger. Sie kamen zu der Überzeugung des eigenen Kunst-Unwertes, sie kamen zu einer wahren Selbstverlästerung! Fielen doch die Jahrhunderte seit Luther alle in die „schlechte“ Zeit, glaubten doch selbst die kampflustigen Zionswächter den katholischen Romantikern aufs Wort, daß der Protestantismus nichts für die Kunst geleistet habe. Man frohlockte am Rhein! Zu gleicher Zeit, als der Umbau des Kölner Domes begann, hatte man auch einen Dom für Berlin geplant. Seitdem Görres die Frage besprach, waren zwanzig Jahre vergangen. Der König von Preußen, der fünf bis sechs Millionen katholische und acht bis neun Millionen protestantische Unterthanen hatte, wollte die Schmach vom Protestantismus wegnehmen, daß er all die Zeit seiner Dauer hindurch kein nennenswertes Kirchengebäude aufgeführt habe. Die Schmach — wenn sie bestände — wurde erst zu Ende des Jahrhunderts gesühnt. Aber die Protestanten waren hinsichtlich der Schmach ganz Görres' Ansicht: Will man gute Kunst, so muß man sie außerhalb des Protestantismus suchen. Und man tröstete sich mit dem falschen Trost, die Gotik sei christlich, nicht katholisch, beide Kirchen seien aus dem christlichen Mittelalter hervorgegangen; also dürfe auch der Protestantismus die Gotik als eigen genießen.

Die vergangenen Jahrhunderte hatten sich in den alten Kirchen eingerichtet; die katholischen wie die protestantischen. Man brauchte

Emporen, man brauchte eine neue Kanzel und um diese sich fügende Sitzplätze. Der Protestantismus brachte neue gottesdienstliche Gewohnheiten und Geseze, der Katholizismus hatte die seinigen kaum minder geändert. Man gestaltete die Kirchen so um, daß sie dem Geschmack und den Gebrauchsanforderungen der Zeit entsprächen. Man hatte dabei im 16., 17., 18. Jahrhundert die entschiedene Ansicht, daß das Kirchengebäude dem Gottesdienst unterzuordnen sei und scheute sich nicht vor starken Eingriffen, um es dessen Bedürfnissen gerecht zu machen. In die gotischen Kirchen kam ein fremder Geist, die jungen Zeiten äußerten ihre Lebenskraft; Geschichte, Sinnesart, Geschmack, künstlerische Gestaltungskraft von über drei Jahrhunderten füllten die alten Werke mit ihren Spuren, ihren Bekundungen. Man sieht den alten Werken nun freilich an, daß sie alt sind, und daß sich ihr Zweck teilweise geändert hat. Man sieht aber auch, wie die Geschlechter immer wieder aufs Neue von dem lieb gewordenen Gotteshause geistig Besitz nahmen, die große Erbschaft der Väter neu erwarben, um sie mit dem Herzen und in Wahrheit zu besitzen.

Freilich waren die Einbauten nicht stilgerecht; wenigstens nicht in dem Sinne, daß der Meister aus der Zeit Cranachs, Rembrandts oder Schlüters sich mühte, wie ein Michael Wohlgemuth zu schaffen; sich geplagt hätte mit dem Kopfe seines Urgroßvaters zu denken. Die guten Leute von damals waren einfältig genug, einfach ihr Bestes zu geben, ohne Nebenansicht auf den ihnen unbekannten Stilbegriff. Sie hatten ein unbewußtes Gefühl dafür, daß das Neue des Alten Fortbildung sei und daher ihm nicht schönheitlich widerspreche. Und wenn auch in unseren Zeiten Leute, die nicht Ästhetik und Kunstgeschichte erlernten oder solche, die es auf ein paar Minuten vergessen können, daß sie einen geläuterten Geschmack haben, in eine derartig ausgebaute Kirche treten, dann spüren sie eine Stimmung eigener Art: die Kirche erzählt ihre Geschichte, sie erzählt sie in jenen alten verfallenden und in jenen schmucken und blanken Teilen, in jenen Werken einer redlichen Unbeholfenheit und sachlichen Armut wie in jenen Schöpfungen hochentwickelter oder prunkvoller Kunst. Ein Hauch des Lebens, das sich hier abspielte, ruht über dem alten Gestühl und den ver-

schmökelten Altären und Betstübchen, ein Hauch von langer Zeit alter Frömmigkeit, von hundert Geschlechtern, die hier Trost im Gebet suchten.

Aber dieser Hauch berührte die Ästhetiker und die Kunstgelehrten so wenig, wie ihre Schüler, die stilgerechten Bauleute. Er war in keine philosophische Formel zu fassen und nicht in die Geschichte einzuordnen; also bestand er für die mit Thatsachen arbeitende Wissenschaft nicht, sondern galt als ein Nebel in unreifen Köpfen. Er war auch auf den Reißbrettern nicht zu fassen. Ich erinnere mich, wie auf einem Kongreß des Kunstgewerbevereins in München 1883 Joh. Nepom. Sepp sagte: Gerade bei Kirchenumbauten werde das meiste verdorben, und wenn wir um die Schätze aus alter Zeit kämen, so trüge niemand mehr daran Schuld als die Künstler! Infolge des gewaltigen Oho! seiner zumeist aus Künstlern bestehenden Hörerschaft milderte er im Berichte seine Rede und setzte Kunstpfuscher anstatt des Wortes Künstler. Er hat damit den trefflichen Sinn seiner Worte völlig entstellt. Gerade das ist das Bezeichnende, daß ernste Künstler, also Männer, die etwas in sich haben, das zu äußerer Ausgestaltung drängt, am meisten ihre Eigenart dem restaurierten Bau aufdrängen. Der gefeiertste Restaurator des ganzen Jahrhunderts ist Viollet le Duc, der Meister von Notre Dame in Paris und zahlloser anderer Werke. Er hat in mehreren Büchern eine erstaunliche Kenntnis des mittelalterlichen Bauwesens in Frankreich niedergelegt. Aber wer Frankreich kennt und dessen Bauten mit Aufmerksamkeit durchwandert, wird mit Schrecken inne, wie einförmig die Kunst unter der Hand selbst dieses vornehmen Fachmannes wurde; wie seine Gelehrsamkeit doch nicht ausreichte, sich in den Geist der verschiedenen Zeiten zu versetzen; wie er in die Werke stets nur den eigenen Geist trug, in dem die Zeiten sich bespiegeln. Und von Jahrzehnt zu Jahrzehnt versichern uns die Restauratoren, sie hätten nun soviel gelernt, daß man ihre Hand am erneuerten Werke gar nicht mehr merken werde, weil sie endlich den Geist des Mittelalters oder, seitdem sich der Sinn für Stileigentümlichkeiten erweiterte, auch anderer Zeiten erfaßt hätten. Und von Jahrzehnt zu Jahrzehnt halten die Bewunderer dieser Meister der Selbstverleugnung ihr Werk für echt,

um immer wieder im nächsten Jahrzehnt zu erkennen, daß es nicht echt war. Alle Enttäuschung, aller Ingrimm über verfehlte Erneuerungen haben die Welt noch nicht gelehrt, daß es ganz unmöglich ist, ein Zeitalter richtig zu erfassen, daß es der Geschichtsschreiber so wenig kann wie der Dichter oder der Künstler: denn erstens umfaßt kein Mensch eine ganze Zeit, und zweitens leistet kein Werk dies Wunder. Beide sind an das Auswählen von Teilen gebunden und an das Verbinden dieser Teile nach ihrer Erkenntnis. Sie können nicht eine Zeit, sondern nur deren Schilderung, deren Darstellung geben. Diese aber ist auch in einer Zeit entstanden. Und die Zeit des Schaffenden ist stärker im Werk als das Geschaffene. Schillers Jungfrau von Orleans ist ein Werk von 1800 und nicht von 1431 und Mommsens Römische Geschichte ist nicht im Geist der Triumvirn, sondern in dem des deutschen Liberalismus geschrieben. Wer nicht Schillers Idealismus und Mommsens Ansichten über das Staatswesen hat, wird die Schilderungen beider für falsch halten. In späteren Zeiten wird man sie nur als eine Quelle der Erkenntnis dafür ansehen, wie das 19. Jahrhundert die Zeiten verstand, nicht aber dafür, wie jene thatächlich waren. Eine stilvolle Erneuerung ist aus gleichen Gründen noch nie geglückt und wird nie glücken! Ein paar neue altertümelnde Kunstgriffe ändern diese Sache nicht: jede Erneuerung ist Umgestaltung eines Werkes aus einem alten in ein neues Jahrhundert. Denn echt alt kann nur der Alte denken und schaffen; man kann wohl die Rolle, die uns die Gotik zu sprechen gab, vortrefflich schauspielern, so daß alle Zuschauer im Theater des Zeitgenossentums begeistert in die Hände klatschen; aber wenn das Jahrzehnt vorbei, der Vorhang gefallen ist, erwachen wir zur Erkenntnis, daß uns eine Komödie hängelte, falscher Redeschwulst, unwahrer Glitter; daß das einzig Echte verdorben worden ist, was sich wirklich in den Kirchen vorfand, nämlich das Alte.

Einer alten Kirche soll man ansehen, daß sie alt ist; man soll jene, die sie auffrischen wollen, ebenso verlachen, wie jene, die ein altes Gesicht jung schminken. Man soll dafür sorgen, daß das Alte nicht verfällt, aber man soll auch endlich die Thorheit aufgeben zu glauben, daß man Altes schaffen oder künstlerisch ergänzen

könne. Sobald man über das mechanische Ausbessern hinausgeht, kommt man in die Gebiete gefährlicher Selbsttäuschung!

Das eifrige Geschaffe der Restauratoren blieb aber nicht die einzige Bethätigung des romantischen Bauesinnes, sondern dieser drängte auch auf selbständige Aeußerung, namentlich im Kirchenbau. Gewissen Einfluß hatte auf diesen die mittelalterliche Symbolik. Schon der 340 gestorbene Eusebius setzt bei der Einweihung der Kirche von Tyrus das Bewußtsein voraus, daß die Kreuzform der Kirche auf Symbolik beruhe; die zwölf Pfeiler der Grabeskirche zu Jerusalem wurden schon zu Konstantins des Großen Zeit auf die zwölf Apostel bezogen. Inwieweit diese Symbolik aber auf die Anordnung selbst von Einfluß war oder nur eine Nebenanschauung des Schaffens ist, über diesen Streit sind die Akten auch heute noch nicht geschlossen. Hier handelt es sich darum, welche Symbole auf die neue Kunst einwirkten. In dem Buche des Regensburger Domvikars G. Jakob: Die Kunst im Dienste der Kirche, das seit 1857 in dritter Auflage erschien, kann man das, was die Kirche in Deutschland für richtig in künstlerischen Dingen hält, übersichtlich beisammen finden: Die Symbolik fordert, die Kirche solle ein Abbild sein des sichtbaren Reiches Christi in der Zeit, des Reiches Gottes in uns und des ewigen Reiches Christi im Himmel. Jeder Teil des Baues solle den beschauenden und denkenden Gläubigen auf diese drei Vorbilder hinweisen. Die Jesuiten haben diesen Gedanken am entschiedensten aufgegriffen.

Unter allen Mitteln, diese Vorbilder zu erreichen, ist neben dem Himmelsstreben die Kreuzesform des Grundrisses am höchsten gestellt worden. Daß sie nicht ausschließliche Regel im Mittelalter war, bezeugen hunderte noch erhaltener Bauten. Es wurden wieder mit der Einseitigkeit des Idealismus von den eifrig durchforschten Vorbildern alle, die nicht ganz ideale Gestalt aufwiesen, als unfertig oder überreif in Acht gethan. Noch heute spürt die Kunstgeschichte nicht dem Entwicklungsgang des Grundrisses als dem architektonischen Ausdruck der Wandlungen im Gottesdienst nach, sondern der Frage, wie aus handwerklichen Notwendigkeiten und schmückender Absicht die Form entstand. Warum Querschiffe kommen und verschwinden, warum eng aufstrebende mit hallen-

artig weiten Kirchenschiffen wechseln, warum der Chor hier reich gegliedert, dort schlicht und lang gestreckt sei, welche Grundbedingungen die Bischofskirche anders werden ließen als den reichen Pfarr- oder Stiftsbau, und welche Ergebnisse diese Erkenntnis für die Gestaltung neuer Kirchen bringe — darüber hat man erst spät nachzudenken begonnen.

So ist dem deutschen Katholizismus eine Reihe von Formen verloren gegangen. Die Redensart vom Himmelsanstreben der Gotik führte zu immer steilerer, engbrüstigerer Gestaltung der Bauten, die doppelt armselig wurden. Denn im Streben nach Wahrheit, in der Absicht die Werkform zu zeigen, durch Kühnheit zu glänzen und billig zu bauen, wurde das tragende Gerüst so dünn als möglich gestaltet. Bei diesen nach dem Mittelalter schielenden Bestrebungen über sah man ganz, was die Kirche in Deutschland vor Jahrhunderten schon erreicht hatte. Wohl war man sich der Bedeutung des Jesuitenordens auf beiden Seiten der sich bekämpfenden Konfessionen bewußt; wohl merkte der Klerus zu allen Zeiten und aller Orten, sehr zum Ärger seiner ästhetisch gebildeten Mitglieder, daß die dummen Bauern und unter ihnen manche vornehme Frau lieber in die weiträumigen, glanzvollen Barockkirchen gingen als in die selbstquälerisch dünnen gotischen Neubauten. Wie donnerten die Kunsttrichter gegen den unausrottbaren Ungeschmack ihrer Zeit. Man ist in unseren Tagen sehr ungehalten, wenn ein junger Schriftsteller mit Spott über die Kunst herfällt, die vor zwei Menschenaltern die Gebildeten entzückte. Aber mag er ruhig spotten: er giebt nur die Antwort auf den unerträglichen Hochmut, mit dem jene Zeit auf ihre Vorgängerin blickte. Daß diese verlogen, frivol, kokett, fragenhaft gewesen sei, kann man hundertfältig lesen. Kein ästhetisch Rechtgläubiger, der sich nicht für berufen hielt, ihr den Spiegel ihrer Sünden vor Augen zu halten, sie als den hellen Wahnsinn, als Alerkunst, als geschraubte, aufgeblähte Zammgestaltung zu verkezern; kein Bauinspektor, der sich nicht für befähigt hielt, an ihre Stelle Besseres, Geläuterteres, Edleres zu setzen. Der erschreckliche Tiefstand des mittleren Könnens in der Zeit bis in die siebziger und achtziger Jahre in Deutschland, kunstgewerblich die jammervollsten, die es seit dem großen Zusammenbruch im 13. und

14. Jahrhundert hatte, ist nur zu messen an der Überhebung, mit der diese Zeit, pochend auf ein paar idealistische Kunstgesetze, die Kunst aburteilte und nur zu oft zur Zerstörung verurteilte. Dumm und pazig! Das ist das Kennzeichen der Masse der Experten und Sachverständigen, die über Bestehen oder Vernichten zopfiger Bauten zu Gericht saßen.

Aber nicht nur die Schönheit der Formen, die Berechtigung des künstlerischen Reichtums und die unverkennbar tiefe Gesamtwirkung der Barockbauten wurden geleugnet, sondern sogar die in ihm niedergelegten eigentümlichen Fortschritte des katholischen Kirchenbaues. Der Jesuitenorden hatte, da er nicht im Chordienst, sondern in der Mission seine Aufgabe sah, dahin geführt, weite Hallenkirchen zu schaffen. Die Michaeliskirche in München ist dafür ein herrliches Zeugnis. Jakob erkannte wohl, daß darin klare Auffassung und kräftiger Formensinn sich ausspreche, daß der Orden in der Kunst eine ähnliche Bedeutung wie im kirchlichen Leben habe. Er meinte, es sei sein Wirken ein Rückschlag gegen die Verachtung des Überlieferten gewesen. Und manchmal scheint es, als habe er recht. Aber von dieser Erkenntnis war noch ein weiter Weg bis zur Wiederaufnahme der Grundrißformen der Ordenskirche. Es sind etwa dieselben, die seiner Zeit die Dominikaner Südfrankreichs und Spaniens erfanden, als sie den Albigenfern gegenüber gleiche Aufgaben zu erfüllen hatten, wie die Jesuiten in Deutschland und den Niederlanden. Es offenbart sich da die fortschaffende Kraft der Völker, die denn auch in anderen Ländern in unserem Jahrhundert durch ein einseitiges Rückgreifen auf die Gotik nicht beengt wurde. Wie vielseitig sind die pariser Versuche im Kirchenbau, wie eigenartig ist die neue Kensington-Kathedrale in London! Wie früh, schon 1859, wendete sich der große Führer der Katholiken Englands, der Kardinal Nicolas Wisemann, gegen die Unduldsamkeit der Gotiker vom Schlage des zum Katholizismus übergetretenen Romanitikers Pugin und dessen begeisterten Verehrers Reichen sperger.

Für die deutschen Ästhetiker nicht nur unter den Katholiken war die Renaissance der Bruch mit der kirchlichen Überlieferung, die willkürliche Aufnahme und Nachahmung heidnisch-römischer Bauformen. Und hiervon sind sie auch heute noch nicht abgebracht.

Viel dummes Zeug ist über diese Sache von beiden Seiten geschrieben und geredet worden. Nach Zanssen war in den Augen der Protestanten der Reformationszeit der gotische Stil die papistische Kunst. Alle Bewegungen gegen die katholische Weltanschauung und die sie vertretende Priesterschaft wären Hand in Hand gegangen mit der Bekämpfung der Gotik. Wo er dies wohl her weiß? Wie dankbar wäre ich ihm, der ich mich auch mit diesen Fragen beschäftigte, wenn er die Quellen dieser Erkenntnis angegeben hätte. Freilich mit seiner Ansicht, nämlich, daß ungefähr gleichzeitig mit der Reformation die Renaissance kam, damit kann man nichts anrichten. Denn sie kam für Katholiken und Protestanten ganz gleichmäßig, ohne daß mir auch nur eine Stelle bekannt worden wäre, aus der man schließen könnte, daß die einen sich mehr als die andern über ihr Kommen gefreut oder es bedauert hätten. Bei Zanssens Verehrern fanden diese Gründe trotzdem Widerhall. Alle, die von den Prärafaeliten berührt, die mittelalterlichen Formen schlechtweg als deutsch-gläubige hinnahmen, erfüllten sich mit Abscheu vor der heidnischen Kunst. Im Frühchristentum, in den Basiliken, war diese noch nicht überwunden; im romantischen Stil bereitete sich die neue Größe vor; die Gotik bildete das Lehrgebäude der Kirche in vollendet künstlerische Form aus; die Renaissance verweltlichte es durch frevelhaften Rückfall ins Heidentum. Das ist noch heute die herrschende Auffassung.

Erst in später Zeit entstand hiergegen Widerspruch. Die Quelle, aus der er floß, ist durchaus bezeichnend: Die Jesuiten nahmen das Wort. P. J. Kleutgen in seinen Briefen aus Rom (1869) dürfte der erste gewesen sein. Man rühmt an der gotischen Bauart, daß sie zum Gedanken an Gottes Unendlichkeit erhebe, und mit frommem Schauer vor seinem geheimnisvollen Wesen erfülle. Wohl! aber ist deshalb der Gedanke an den Reichtum der Liebe, die Erinnerung an die Güter, die sie uns bereitet, die Empfindung seiner traulichen Nähe weniger christlich? Es ist dies eine wunderbar feine Form, in der der Jesuit sinnbildlich die reichen Bauten seines Ordens rechtfertigt; mußte er doch dessen ganzes bauliches Wirken verurteilen, wollte er der Gotik die Alleinberechtigung zugestehen.

Und dann: Er kam aus Rom, diente einem Orden, der aus dem Volkstum heraus sich ergebende Beschränkungen nicht kennt. Seine Gegnerschaft richtet sich, wenn auch mit Vorsicht, gegen den ihm kleinlich erscheinenden Grund für die Gotik, daß sie altddeutsch sei. Reichensperger und viele der hinter ihm Stehenden waren und sind gute Deutsche. Sie sind's aus Überzeugung und mehr noch nach ihrem Empfinden. Aufgewachsen in deutscher Romantik sperren sie sich gegen die von außen kommenden Anschauungen. Rom war aber nie romantisch: Der Evangelist Johannes sah, wie Kleutgen ausführt, das himmlische Jerusalem geschmückt wie eine Braut auf die Erde sich niederlassen. Im Fest der Kirchweihe betrachten die Katholiken die Kirche als das Bild der himmlischen Gottesstadt, werden sie an die Seligkeit des Friedens, die mit bräutlichem Schmuck versehene Erhabenheit erinnert. Demnach müsse man dem Geiste der heiligen Religion angemessen die Kirchen so bauen und schmücken, daß die Gläubigen, insbesondere die Armen, deren Anzahl größer ist, erquickt und gestärkt werden; und das geschehe durch die Hoffnung auf die Güter, die Gott denen, die ihn lieben, bereit hat. Und diesem Zwecke entsprechen die berühmten Kirchen Roms. Ist denn, fragt Kleutgen, die Kunst so arm an Formen, daß sie das Schöne nur in einer darstellen könne? Oder das Christentum so arm an Gedanken, daß nur jene wahrhaft christlich seien, die in einer gewissen Art von Formen ihren Ausdruck finden?

Einen Wandel in diesen Anschauungen versuchte erst seit 1884 der steirische Kunstgelehrte Johann Graus, selbst katholischer Geistlicher, durch verschiedene Aufsätze und endlich durch das 1885 erschienene Druckheft *Die katholische Kirche und die Renaissance* herbeizuführen. Er fand nur teilweise Zustimmung, die wichtigste bei den österreichischen Behörden, denen dies Überwachen der Denkmäler oblag. Die Romantiker zu überreden ist ihm aber nicht gelungen. Sein Ziel war die Freiheit der Stile, die Beseitigung der Stilzwangsjacke. Die Kirche sei keine gotische, sondern eine allgemeine, ihr Gebiet müsse das der ganzen Kunst sein. *Omnis spiritus laudet Dominum!* Seit achtzehn Jahrhunderten, erläutert Graus, giebt es eine christliche Kirche, aber nur etwa von 1200—1500

und eigentlich nur bis 1400 solle sie wahrhaft christkatholische Kunst hervorgebracht haben? Diese drei kurzen Jahrhunderte waren die nachzuahmende Blütezeit für die Romantiker geworden, ebenso wie die Hellenisten in der kurzen Spanne Zeit ihr Ideal erkannten, in der das perikleische Athen blühte. Die Welt hatte umsonst gearbeitet durch die Jahrtausende gegenüber der naschhaften Abschmeckerei der verwöhnten Zeit. Nur ein paar der besten Früchte schienen ihr genießbar, alle anderen wurden verachtet.

Man könnte die selbstgefällige Wiederholung derselben Formen im katholischen Kirchenbau, dies früher nie gesehene Wiederkäuen schon verdauter Kost ruhig mit ansehen, thäte es einem nicht leid dabei um die deutsche Kunst, die so gar zum Stillstand verurteilt wird. Es ist einem so einsichtigen Manne wie dem Mainzer Domkapitular Friedrich Schneider nur zu danken, daß er den Versuch machte, die Formen des Grundrisses zu bereichern. Er erkannte, daß bei der größten Zahl der kirchlichen Neubauten die erste Sorge auf die stilvolle Ausbildung gelegt worden sei, daß die architektonische Schablone vielfach Zweckwidrigkeiten herbeigeführt habe. Wozu die fast als Regel angewendete Dreischiffigkeit selbst bei Pfarrkirchen, die für etwa 1200 Menschen so einzurichten seien, daß man die Vorgänge am Altar sehen und Predigt und priesterlichen Gesang hören könne? Er weist auf die einschiffigen Bauten der verschiedensten Jahrhunderte, namentlich auf die Südfrankreichs hin. Aber er fand wenig Beifall. Josef Brill, ein Schullehrer, der durch seine Mitwirkung an der Verballhornung der romanischen Kirche zu Wechselburg in Sachsen bekundet hat, daß er in Baufragen mitzureden berufen sei, wies ihm nach, daß man bei der Gotik alter Form zu bleiben habe: Nicht nur weil sie den toten Stoff am besten überwinde, sondern weil die dreischiffige Anlage billiger sei. Das ist freilich ein nur zu verständiger Grund!

In sehr viel größeren Schwierigkeiten befand sich die Romantik hinsichtlich der Schwestern der Baukunst, namentlich der Bildnerei. Hier konnte man wohl die alten Werke würdigen, nicht aber sich entschließen, sie in ihren eigentümlichen Abweichungen von der Natur nachzuahmen. Wohl war man der Ansicht, die Werke des 14. und 15. Jahrhunderts böten auch in der Bildnerei den

erhabensten Ausdruck christlichen Geistes und Lebens. In der Absicht, den Gestalten nachgiebig sanftes Wesen und herzliche Demut und damit den rechten christlichen Ausdruck zu geben, dann aber auch um die aufsteigenden Geraden der Pfeiler zu brechen und somit die Bildwerke von der Pfeilermasse abzulösen, wären im Mittelalter geschwungene, gestreckte, nach der Seite eingebogene Gestalten geschaffen worden. Am Ausgange des Mittelalters aber sei die Kunst zum echten Ausdruck der weltbesiegenden Glaubenskraft durchgedrungen. So etwa urteilen Jakob und Reichensperger. Aber trotz dieser Liebe für die Spätgotik, die also hier als die vollkommeneren Kunst gefeiert wurde, kommt die romantische Bildnerei nicht zu einer ehrlichen Hingabe an diese Zeit. Die Gewalt der antiken Plastik war unüberwindlich. Zwar wurde ein so streng katholischer Meister, wie Fühlich, von Thorwaldsens Aposteln abgestoßen. Wie wir im Leben schon, sagt er, jedes erkünstelte, an sich unwahre Gefühl Schauspielerei nennen, so ist Thorwaldsen in in diesen Bildwerken — so meisterhaft sie auch von seiten der Anwendung äußerer Kunstmittel erscheinen — dennoch nichts als ein Schauspieler. Die katholische Kirche hat ihrer nie begehrt. Rauch und Rietschel schätzten den Christus, sprachen sich aber in ihren vertrauten Briefen ebenso gegen die öde Apostelmacherei aus, die nun nach Thorwaldsen und durch ihn beliebt geworden ist. Die Bibel biete noch andere Stoffe, sagte Rietschel, als „bloße bärtige Männer mit Gewändern!“

Ein deutscher Bildhauer, der später in Rom für sich das Vorrecht besaß, als katholischer Meister gefeiert zu werden, war der Westfale Wilhelm Achtermann. Als Künstler ist er keineswegs eine Leuchte ersten Ranges, und wenn ich oberster Richter im Reiche der Kunst wäre, der durch die Nennung eines Namens in diesem Buche die Gerechten von den Ungerechten trennen müßte, würde ich ihn vielleicht so wenig erwähnen wie andere Kunstgeschichtsbücher dies thun. Aber er ist eine bezeichnende Erscheinung: ein schlichter Ackermann, wie er sich sein Leben lang nannte, kam er erst mit dreißig Jahren an die Berliner Akademie, mit vierzig Jahren nach Rom, immer noch trotz seiner stattlichen Westfalengestalt ein hilfloser, ungefügiger, über sein eigenes Können er-

staunter Bursch; dem die Hände in den Schoß sanken, wenn die Mittel versagten; der im Gebet am Rosenkranz darauf wartete, daß sie von irgend einer Seite ihm zuflössen. Und wirklich kam dann auch eine schöne vornehme Dame in kostbarem Wagen daher und gab ihm Geld für sein Bildnis des Gekreuzigten, viel mehr als er zu fordern gewagt hätte. Er liebte es sehr, nicht ohne Bauernschlaueit diese Vorgänge zu erzählen, wie auch seine höchst merkwürdige Heilung vom Bandwurm, den er zum Beweis in einer Spiritusflasche bewahrte und jedermann vorwies. Die Schwärmer für das Mittelalter hatten in ihrer Begeisterung für die Hütten der Steinmessen, die sie ebenso für die Werkstätten der Baukunst als der Bildnerei hielten — sehr mit Unrecht — die Ansicht gewonnen, daß aus der handwerklichen Tüchtigkeit die Neugestaltung der Kunst hervorgehen müsse. Ihnen war daher der als holzschnitzender Schärer in die Kunst gelangte Achtermann von vornherein eine hoffnungsvolle Erscheinung, sein Hereintreten aus dem Volk in das gefeierte Reich der Kunst ein Wunder. Wunder verrichteten denn auch seine Werke: Ein reicher Engländer wurde durch sie zum Katholizismus bekehrt; die Schwester eines römischen Pfarrers wurde durch das Gebet vor seinem Kreuzifix geheilt; beim Verladen eines fertigen Marmors in das Schiff ereigneten sich unter dem Gesang des „ora pro nobis“ die sonderbarsten Dinge. So sagt denn auch die Urkunde im Sockel der Pietà im Dom zu Münster i. W., daß Achtermann zu der sehr kleinen Zahl jener gehöre, die Gott durch seinen Hauch angeregt und nicht ohne offenkundige Zeichen seiner Fürsorge auf den höchsten Gipfel der Kunst emporgehoben habe; er sei ein in jeglicher Tugend höchst ausgezeichnete Mann. Se eine Partikel vom Holze des heiligen Kreuzes liegt im Haupte des Heilandes und der Jungfrau; die goldenen Heiligenscheine hat Pius IX. selbst gesegnet. Der Künstler, der sein Leben lang dem selbst auferlegten Gelübde der Keuschheit gehorjam blieb, eine Kirche baute, sein Vermögen an Stiftungen hingab, hat allen Anspruch darauf, von der Kirche selig gesprochen zu werden: Beatus Guilhelmus Achtermann!

Er war wahrlich eine andere Natur als der Heide Thorwaldsen. Und gewiß hat Achtermann über dessen Apostel ebenso

gedacht wie Führich. Und wie bei diesem, ist es kein Zweifel, daß bei Achtermann die gläubige Empfindung echt war, wenn er gleich im Leben etwas stark den Stolz des Gerechten merken ließ. Aber wie bescheiden ist der innerliche Unterschied seiner Kunst von der jener Bildner, die ihm an kirchlichen Tugenden nicht glichen. Sein Christus in der sehr akademischen Pietà, die er zwölfmal wiederholte, hat seinen Ursprung in Michelangelo, wie jener Rietschels; hat aber mehr klassischer Glätte, weniger künstlerisches Blut, als diese. Seine Kreuzabnahme mit fünf Gestalten in wohlgegliederter Gruppe ist im Aufbau eine beachtenswerte Leistung für die Zeit. Es ist von der Innigkeit des Overbeck erstaunlich viel mit herübergerettet in die harte Wirklichkeit der Bildnerei; manchmal überrascht die Kraft, mit der der klassischen Versöhnung aller Härten, der weicherzigen Linien Schönheit der Lauspaß gegeben wurde zu Gunsten von Anordnungen, die an das 15. Jahrhundert mahnen. Achtermann schien sich bewußt worden zu sein, daß für ihn, den früheren Holzschneider, in der niederländischen Schule das Vorbild zu suchen sei. Und so ist sein Werk mehr als Vollrelief, wie als freistehende Gruppe gedacht, ein vergrößertes Schnitzwerk aus einem mittelalterlich niederrheinischen Altar. Aber trotz diesen Versuchen, vom Mittelalter oder doch von dessen letzter Zeit zu erlernen, kommt er nicht über Außerlichkeiten hinaus. Im ganzen künstlerischen Gehalt bleibt auch Achtermann und bleiben die zahlreichen für die Kirche beschäftigten Bildhauer innerhalb der herrschenden, vorwiegend antikisierenden Schule. Achtermann ist aus Rauchs Geist geboren, Rietschel durchaus verwandt. Der gläubige Katholik war künstlerisch dem Heiden wie dem Protestanten gegenüber keine gesonderte Erscheinung. Seine Kunst kam nicht aus dem Glauben, sondern aus dem zeitgenössischen Geist; seine kirchlichen Überzeugungen bestimmten wohl den Gegenstand, nicht aber die Grundart seines Schaffens.

Man versuchte es am Rhein, den christlichen Bildhauern gleiche Ehren zu schaffen wie den klassischen. Namentlich Reichen-
sperger erging sich in ihrem Lobe. Er fand, daß wohl viele die Leere der Gegenwart erkannt haben, ohne jedoch in die Tiefe der Vergangenheit dringen zu können; sie nehmen und geben die Schale

statt des Kernes; sie verfallen dem akademischen Klassizismus. Wer sich diesem und mit ihm den Plattheiten und Gemeinheiten des Tagesgeschmacks entziehen kann, ist kein Mann. Aber all die von ihm gepriesenen Meister, Kinder der Natur und der Gnade, wie er sie nennt, sind der Welt nicht im Gedächtnis geblieben und werden wohl schwerlich sich nachträglich in dieses einzubohren verstehen. Der christliche Bildhauer ist auch heute noch nicht über einen glatten Klassizismus hinausgekommen, macht hüben immer noch bloße bärtige Männer mit Gewandung, drüben Heilige mit sanftem Augenaufschlag, nach sauber gewaschenen und gekämmten Modellen. Die wissen ganz genau, wie ein schöner Heiliger sich zu halten und was für ein Gesicht er zu machen habe. Bis dann endlich der Bildhauer sie nicht mehr braucht, weil er erkannt hat, Neues, Eigenes lasse sich doch nicht machen. Und dann verkauft er, wie Achtermann das einmal Geschaffene in zahlreichen Wiederholungen, bereitet auch so dem Eindringen der Kunstfabriken den Weg, die mit billigen, nach der Schablone gearbeiteten Altären, Kanzeln, Bildern Kirche und Haus versorgen und zum Krebschaden der kirchlichen Kunst geworden sind.

Denn gerade in diesen Werken äußert sich das Verhältnis der katholischen Kirche zur Kunst, wie es thatsächlich ist, nicht wie es die katholischen Ästhetiker sich wünschen. Ich will es hier nach einer Quelle darlegen, die insofern einwandfrei ist, als sie aus der Seele und dem außerordentlich tiefsinnigen Buch eines der edelsten katholischen Künstler fließt: aus Führichs merkwürdigen Aufsätzen Von der Kunst. Er spricht vom Verhältnis des Gnadenbildes zur Kunst, jenes Bildes, das in die Gebiete der Religion aufgenommen ist; dessen Wert also nicht nach künstlerischer Schönheit zu bemessen sei. Er erkannte sehr wohl, daß diese Gnadenbilder oft häßlich seien, und der katholische Volkschriftsteller Alban Stolz sagte sogar, da sie alle häßlich seien, sei das Kunstschöne für den Gottesdienst gleichgültig, unnütz, ja schädlich. Stolz wandelt hierin, und viele mit ihm, denselben Weg, der einst zu der Ansicht führte, der Messias müsse von außerordentlicher Häßlichkeit in seiner irdischen Erscheinung gewesen sein; es sei dies ein Teil des Ausdruckes der Selbsterniedrigung des im Stalle Geborenen, am Schand-

pfahl Gestorbenen. Fühlich sagt, wenn Stolzens Ansicht richtig sei, so müsse sie sich auf jede Stätte erstrecken, die dem Gottesdienste von der Kunst geweiht und errichtet würde. Anstatt herrlicher Dome und Münster müßten Ställe gebaut und für Kirchen erklärt werden. So glaubt er den Gegner zu überführen. Er berücksichtigt nicht, daß die großen Ordensgemeinschaften des Mittelalters thatsächlich ihre Kirchen so kunstlos und einfach wie möglich bauten; daß die Reformation mit ihrem allgemeinen Priestertum aus ähnlichen Anschauungen wie Stolz ihr Verhältnis zur Kunst regelte; daß thatsächlich die christliche Kirche als Lehre keine Beziehungen zur Kunst hat, wohl aber die christlichen Völker zur Kirche in ein künstlerisches Verhältnis traten; daß es also in Wahrheit keine christliche Kunst giebt, sondern nur eine solche der christlichen Völker. Wenn Fühlich dann weiter sagt, das Unschöne sei ein Ungöttliches, und hieraus glaubt die Schönheit der Kirche zu sichern, so hüllt er sich in Selbsttäuschung: das Göttliche im Christus der Kirche hat mit der Schönheit nichts gemein. Denn Schönheit ist eine menschliche, den Dingen nach unserem Geschmack beigelegte Eigenschaft, ebenso wie Häßlichkeit. Das Göttliche aber steht über dem Geschmack. Der Gläubige soll seinen Geschmack nach dem Göttlichen einrichten. Die Kunst hat in gewissem Sinne nie aufgehört heidnisch zu sein. Sie macht sich ihre Götter mit der Hand und verlangt, daß die Welt ihre Vorstellung des Göttlichen nach dem geschaffenen Werk richte. Die Kirchen, namentlich die griechisch-katholische, setzten dem die Überlieferung entgegen, daß der heilige Lukas gewisse — für unser Gefühl meist häßliche — Bilder gemalt habe; sie verbot den Künstlern durchaus folgerichtig die Bilder anders zu schaffen als in strenger Nachahmung jener heiligen Werke; sie vernichtete die Kunst, indem sie ihr ein unänderliches Ideal aufrichtete. Die römisch-katholische Kirche brachte die Ansicht von der Begnadung einzelner Maler auf, die nun als von Gott unmittelbar belehrt, die überirdische Schönheit mit der Seele erschauten und in Darstellung dieser die Zahl der Vorbilder vermehrten. Für die katholischen Ästhetiker Rheinlands und Süddeutschlands hörte diese Begnadung mit dem 16. Jahrhundert auf. Sie unterscheiden scharf zwischen religiöser und kirchlicher Kunst.

Die kirchliche ist ein Teil des Heiligtums, in dem sie wohnt, und muß im Geiste des Heiligtums geschaffen sein; aus ihr soll die Kirche als Gesamtheit sprechen. Im Bereiche des Menschlichen könnte daraus die Schablone entstehen, aber es waltet hier das Göttliche. Hier muß die künstlerische Selbständigkeit gedämpft werden. Es wäre eine Umkehrung der Ordnung, wenn jeder beliebige Künstler seine Eigenart, die immerhin geistvoll und fromm sein kann, in einem Werk hervortreten wollte, das dem allgemeinen kirchlichen Gebrauch dienen und belehrend und erbauend auf das Volk wirken soll. Der Geist, der im Heiligtum herrscht, sei der der Überlieferung, darüber sei kein Wort zu verlieren. Wie man den alten Gottesdienst und die Gebetsformeln nicht zum besseren Verständnis der Zeitgenossen ändern dürfe, so stehe es auch mit Musik und bildender Kunst. Beide müssen da anknüpfen, wo die hereinflutende heidnische Renaissance die Kette der Überlieferung gewaltsam abbrach. Ich folgte in diesen Darlegungen der Äußerung des Bonner Professors Heinrich Schrörs. Er beruft sich auf die Reformationszeit; denn schon 1522 forderte Emser, daß man den Bildern Maß und Regel geben solle, die ihnen die alten Väter und Konzilien gegeben hatten. Malerei und Bildnerei dürfen keinen Freibrief erhalten, sie müssen in das Abhängigkeitsverhältnis zur Überlieferung zurückgeführt werden, wie dies bei der Baukunst gelang.

Es handelt sich nicht darum, ob diese Anschauungen für die Kunst heilsam sind oder nicht, sondern darum, ob sie wirklich kirchlich sind; und wenn das der Fall ist, woran nicht zu zweifeln, welchen Einfluß sie auf die moderne Kunst haben. Wohl erkennt Schrörs, daß im Bereiche des Menschlichen die Schablone aus diesen Grundsätzen entstehe. Das Göttliche ist das Überlieferte. Er weist die Künstler auf dieses als auf den Fels, auf den er sein Werk bauen solle. Das Göttliche aber zu schaffen, zu übertreffen, wird er nicht wagen können. Die folgerichtige Durchführung dieser Ansicht führt dahin, daß sich der Künstler der Übermacht der Überlieferung gläubig unterwirft, daß er ihr seine Eigenart opfert. Die Kirche duldet die Kunst, aber nicht die der Menschen. Es waren zwischen 1800 und 1840 künstlerische

Leistungen in der kirchlichen Kunst möglich. Sie bestanden in der geistigen und handwerklichen Wiedereroberung des Mittelalters. Seitdem ist's sehr still geworden in der katholischen Welt. Ein Erschlaffen, die Erkenntnis der Ermüdung ist eingebrochen. Die Unlust der Künstler, sich unter die Überlieferung zu beugen, in ihrem Sehen und Empfinden nicht ein Ich zu sein, sondern ein Anderer, ein Alter, haben bewirkt, daß das geschäftige Dugendwerk, die Fabrik für kirchliche Kunst sich blühend entfaltete. Sie pflegt fürs Geld die Überlieferung, so viel es verlangt wird; sie kann es so unendlich viel besser als ein Mann, der erst sein Ich aufzugeben hat. Die Schablone herrscht in der katholischen Kirche. Aller Orten kann man die Entrüstungsschreie gerade katholischer Kunstfreunde hierüber hören, freilich solcher, die nicht die Zustimmung der geistlichen Oberen haben, aber meinen, daß die theologische Auffassung von der Stellung der Kunst zur Kirche der Kirche nichts hilft, die Kunst vernichtet.

Die Kirche, die sich so laut als Schützerin und Mutter der Kunst ausrief, wirkt mithin entmutigend auf die Künstler insofern, als sie Selbstempfundenes zu verwirklichen streben. Die roh materialistischen Erscheinungsformen, in denen die Gnadenbilder sich nur zu oft gefallen, die offene Brust, in der man das von Schwertern durchbohrte Herz sieht, die in kostbaren Modekleidern prangenden Jungfrauen und heiligen Kinder, die Grotten von Lourdes stehen auf den Altären, genießen die Verehrung als göttlicher Eigenschaften voll, während all die innige Gläubigkeit eines in seinem Gestaltungsseifer, seinem Verhältnis zu Gott dienenden Künstlers es nur nach langen Kämpfen erreicht, daß sein Werk an heilige Stätte gelangt. An ihm sieht jeder das Menschliche, hier zweifelt die Geistlichkeit am heiligen Wert, während sie das überlieferte Häßliche unbezehen hinnimmt!

Die Bildnerei hat besonders unter diesem Zwiespalt gelitten. Die Malerei fand Gebiete, in denen sie sich freier ergehen konnte. Es wird im allgemeinen schwer fallen, neben dem Unterschiede, der zwischen katholischer und protestantischer Kirchenmalerei im Inhalte besteht, auch einen in der Auffassung festzustellen. Overbeck kam aus dem Protestantismus; seine Art stand fest, ehe er zum Katholi-

zismus übergang. Der junge Julius Schnorr von Carolsfeld widerstand der katholisierenden Richtung, der sich sein minder bedeutender Bruder in Wien durch den Übertritt anschloß. Kein feinerer Kopf in der deutschen Kunst und kein tieferes Herz als Julius Schnorr, der, ehe er nach Rom kam, durch die Maler Olivier in den prärafaelitischen Geist eingeführt worden war. Er suchte die künstlerische Wahrheit mit emsigem Fleiß, mit einer außerordentlichen Vertiefung in die Einzelheiten der Natur. Seine Höhezeit reicht bis zu dem Augenblick, da er sich in Rom an die italienische Kunst verlor und in Cornelius' Fußstapfen tretend, das wurde, was man damals gewaltig nannte. Kaum an einem anderen Künstler kann man den schädigenden Einfluß Italiens auf die Entwicklung der deutschen Art so deutlich verfolgen wie an Schnorr. Es war als sollte sich an den Künstlern das Schicksal unseres Volkes im Mittelalter erneuern, daß sie ihr bestes Blut und ihre eigentlich schaffende Kraft ihrer Sehnsucht nach Beherrschung des Südens opfern. Es giebt eine Anzahl Bilder aus Schnorrs Jugend, die mit einer Herzens-einfalt und seelischen Tiefe gemalt sind, in denen bei vielen Härten im Ton und der Zeichnung, aus zahlreichen Anklängen an das Mittelalter eine Innigkeit der Beobachtung hervorleuchtet, wie sie kaum ein zweiter in jener Zeit bejessen hat. Wenn diese Triebe, die so voll und schön ansetzten, hätten ausreifen können, wenn nicht das von Rafael und Michelangelo entlehnte zeichnerisch großsprecherische Wesen über die zarten Sproßlinge mit erdrückender Gewalt hereingeprasselt wäre, so wären wir vielleicht ein halbes Jahrhundert früher von der Nachahmerei und Stilbefangenheit losgekommen, wären vielleicht wir statt der Engländer zu Führern ins Neuland der Kunst geworden.

Bei Schnorrs Landsmann Pöschel findet man ähnliche Ansätze, auch sonst ließen sie sich noch hier und dort verfolgen. Es sind ganz jene Bestrebungen, die ein Menschenalter später die englischen Prärafaeliten, namentlich in seiner Weise Holman Hunt aufnahmen, diese freilich schon angesichts des Niederganges der von Italien beeinflussten Kunst der Könner und Nachempfinder.

Aber Schnorr ging nach Rom und wurde dort in das Treiben der um Overbeck und Cornelius Versammelten gezogen, nament-



Julius Schnorr von Carolsfeld:
Familie Johannes des Täufers bei jener Christi
Originalaufnahme aus der Dresdner Galerie

lich seit der Fürst Massimi, Gemahl einer sächsischen Fürstentochter, den Künstlern den Auftrag gab, drei Zimmer seines Palastes auszumalen. Ariost, Dante und Tasso gaben den Bildern den Gegenstand. Man lernte fleißig italienisch, um die an Volkstum und Zeit so fremden Dichter so gut es ging verstehen zu lernen; man gab sich unfägliche Mühe, echt alt und echt italienisch zu sein; man konnte sich dem Vergleich mit den Loggien Rafaels im Vatikan und mit der ganzen erdrückenden Menge von Vorbildern nicht entziehen — und so kam die edle Linie und die große, aber leere Auffassung auch in Schnorrs Kunst. Er wehrte sich lange, bevor er sich ergab. Aber er erlag vollständig. Die Bilderbibel, in seinen späteren Jahren geschaffen, zeigt deutlich den Verfall seiner Kraft. Die Kunst war wieder bei der Fertigkeit des 17. Jahrhunderts angekommen, ein Bild gut aufzubauen. Nur mit ihm herangewachsene Zeitgenossen konnten glauben, daß an künstlerischem Wert und an gläubiger Kraft in diesem leichteren Werke der Massenschafferei mehr zu finden sei, als etwa in den Bilderbibeln aus der Zeit der Rubensschüler. Nicht anders erging es Schnorr mit seinen Geschichtsbildern: Viel Arme, Beine, Rüstungen, Köpfe von Menschen und Pferden, einige Kenntniss der Zeitkleidung und der sonstigen „Accidenzien“. Die furchtbare Kunst des Komponierens, des Herumwerfens von Menschenleibern auf der Fläche, um diese zu bezwingen, dieser eine Gliederung aufzulegen; die völlige Beherrschung der Gestalten, so daß sie Wachs in der Hand des Bildners, nicht Lebewesen sind, die eigene Daseinsbedingungen haben: Das ist das Erbe, das von Rafael und Michelangelo ausgeht. Nicht mit Pietro da Cortona, der eine gewaltige schmückende Kraft hatte, die Schnorr und den Seinen gänzlich fehlt, nicht mit den Carracci kann man sie vergleichen, die auch so viel Eigenes in ihrer Jugendzeit zu geben wußten; sondern nur mit dem Cavaliere d'Arpino und mit Charles Lebrun, den großen Könnern und Nachläufern, die auch mit ihnen die Bewunderung der Mitwelt genossen; sowohl wegen ihres Könnens als wegen ihres Geistes.

Die Rheinische Schule nahm die religiöse Malerei auf: Eduard Steinle, Philipp Veit in Frankfurt a. M., Wilhelm Schadow und seine Schüler Ernst Deger, Franz Ittenbach, Andreas

und Karl Müller u. a. in Düsseldorf. Es wird dem, der nicht in jener Zeit lebte, nicht ganz leicht, die Werke dieser Künstler auseinander zu halten. Künstlerisch sind sie Düsseldorfer; ihr Realismus ist der von Schadow an den Rhein gebrachte; ihr Idealismus deckt sich mit dem der um ihn gescharten Schule. Ein gemeinsamer Zug ist das Streben vorzugsweise nach Innigkeit. Sie sind nicht Vertreter der kämpfenden Kirche, sondern mühen sich ihre etwas empfindsame Frömmigkeit zum Ausdruck zu bringen. Dabei fehlt es an einer eigentlichen Entwicklung. Ihre Art änderte sich nicht in Fortschreiten oder Zurückweichen, sie steht fast außerhalb der Person. Die starre Kraft der Schulüberlieferung stützt die Schwachen, hemmt die Stärkeren. Ein ganz Starker findet sich nicht in ihrer Reihe. Auch ist es niemand eingefallen, sie stilistisch von den protestantischen Kirchenmalern zu trennen. Was Hübner oder Bendemann, was Carl Gottfried Pfannschmidt oder Bernhard Blochhorst in Berlin, was Heinrich Hofmann in Dresden, Leopold Rupelwieser in Wien und so viele andere schaffen, all dies bewegt sich in genau denselben Kreisen wie die Düsseldorfer Schule. Wollte man den Wert ihres Schaffens an seiner Fernwirkung berechnen, so wäre die deutsche Kirchenmalerei eine der mächtigsten Erscheinungen in der Kunst des 19. Jahrhunderts. Gewann sie doch Einfluß weit über Deutschland hinaus. Man findet breite Spuren der deutschen kirchlichen Malerei wieder in Hippolyte Flandrin und Ary Scheffer in Paris, in William Dyce und Armitage in London, in Paton in Edinburg, in Schweden wie in Italien treten sie uns deutlich entgegen; man erkannte laut die Überlegenheit des deutschen Schaffens in diesem Gebiet an, man wählte mit Vorliebe deutsche Künstler für den Entwurf von Glasfenstern, man ahmte ihre Art aller Orten eifrig nach. Als ich die Kathedrale zu Glasgow betrat, war ich nicht wenig erstaunt, mich von deutscher Kunst umgeben zu sehen, im Führer zu lesen, daß die Namen ihrer Schöpfer nicht nur in ihrem Heimatlande, sondern in der ganzen Welt bekannt seien: Fortner, Fries, Sieberg u. a. Leider mußte ich meinem schottischen Begleiter gestehen, ich sei unwissend genug, sie nicht zu kennen, außer Max Min Müller, dem Leiter der Münchener Glas-

malerwerkstätte. Ebenso in S. Paul zu London, wohin Schnorr Fensterentwürfe lieferte. Wurde doch auch der Düsseldorfer Carl Müller zur Ausmalung der Kathedrale von Marseille berufen, gewiß ein schöner Sieg deutscher Kunst, der dadurch nicht gemindert wird, daß der Krieg von 1870 die Ausführung der gewaltigen Arbeit unmöglich machte.

In der Apollinariskirche bei Remagen wurde diese Kunst fertig, erlangte sie ihren Gipfelpunkt, der nicht mehr zu überschreiten war. Die beiden Müller waren dort mit Deger und Ittenbach zu gemeinsamen Werk vereint. Carl Müller erzählt, wie sie auf ihren Gerüsten saßen, emsig arbeitend, emsig bemüht durch fleißiges Lernen an der Natur ihr Können zu erweitern; wie sie, durch Rat sich stützend, ganz in die Größe der Arbeit vertieft, nicht an eigenen Ruhm dachten, sondern an die große Verantwortung, die sie vor Gott trugen; wie sie sich durch mehrstimmigen Gesang anfeuerten — sie sangen die alten, feierlichen Weisen Palestrinas. Das alles bringt die Männer jedem Fühlenden nahe. Es ist viel gesündigt worden in Heiligenbildern, viel auf dem Markt spekuliert und mit zum Himmel gedrehten Augen geheuchelt worden in Form und Farbe. Aber diese Vier und viele mit ihnen waren echt und wahr. Wohl sahen sie in der Religion vor allem ein Gefühl, eine mehr weibliche Empfindung; die Kraft bereitete ihnen Angst; das Leiden erschien ihnen als göttlicher Beruf; über ihre Bilder kam damit eine frauenhafte Weichheit, ein Sammetglanz. Aber trotz allem Idealismus wurden sie das Modell nicht los, vielmehr erkennt man immer wieder den Dienstmann, der ihnen als Vorbild stand; der Überguß an „Höherem“, den er im Bilde erhielt, bröckelte rasch vor der Zeit ab und nun sieht dem Beschauer der Zwiespalt, aus dem ihr Schaffen hervorging, erkältend entgegen. All das war Wirkung der Zeit, der Schule, die aus ihnen sprach; war zu stark, als daß sie es durch ihre Absicht auf Festhalten der Überlieferung am Mitsprechen hätte verhindern können. Andere fingen damals an, den Orient zu malen, Araber, Berber, mit aufrichtiger Begeisterung für deren Art. Aber sie brachten damit doch wahrlich keine muhammedanische Kunst zustande und wenn sie alle Huris des Paradieses geschildert hätten. Man kann sich der braven Meister

von S. Apollinaris freuen, aber man muß gestehen, daß auch sie eine besondere, eine christliche, katholische Kunst nicht schufen, daß nur der Gegenstand, nicht aber die Hauptsache, nämlich die Art des Erfassens und Darstellens sie von anderen Künstlern scheidet.

So vor allem von dem, der nun als Kämpfer gegen den Katholizismus auftrat, von Karl Friedrich Lessing. Der war ja gewiß männlicher als die Bier und ihre Freunde. Sein Realismus geht tiefer, er hatte den Mut, nicht nur das Schöne, sondern das Bezeichnende, Geschichtlich-Eigenartige malen zu wollen.