



# Bodleian Libraries

UNIVERSITY OF OXFORD

This book is part of the collection held by the Bodleian Libraries and scanned by Google, Inc. for the Google Books Library Project.

For more information see:

<http://www.bodleian.ox.ac.uk/dbooks>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.0 UK: England & Wales (CC BY-NC-SA 2.0) licence.





~~FS 515 A. 1a~~  
REP. G. 4058(2)





# Fragmente

von

Herman Grimm

Zweiter Band



FS 515 A. 1a

Berlin & Stuttgart

Verlag von W. Spemann

1900



Druck der Hoffmannschen Buchdruckerei in Stuttgart.

## Johanna Ambrosius.

---

Professor Karl Weiß-Schrattenthal zu Preßburg hat aus Zeitungen die Gedichte einer armen Bäuerin kennen gelernt, die in einem ostpreußischen Dorfe lebt. Er hat sich mit ihr in Verbindung gesetzt und eine Anzahl ihrer Dichtungen drucken lassen. Die erste Auflage dieser Sammlung erschien Weihnachten 1894; Anfang März 1895, nach weniger als drei Monaten also, ist die vierte Auflage herausgekommen<sup>1)</sup>.

Johanna Ambrosius ist eine Feldarbeiterin, die hart mitanfassen muß, wenn die Wirthschaft nicht zurückgehen soll. Ihre Gedichte, die sie nur zum eigenen Troste schreibt, erwecken durch die Tiefe der Weltanschauung und durch ihre Sprachgewalt Staunen, Bewunderung und herzliche Theilnahme in mir.

Johanna Ambrosius lebt in Groß-Wersmeninken bei Lasdehnen in Ostpreußen, einem der abgelegensten Dörfer Deutschlands. Geboren wurde sie in dem kleinen Kirchdorfe Lengwethen (Kreis Ragnit). Ihr Vater war ein armer Handwerker. Lassen wir ihre ältere Schwester Martha erzählen: „Als schönes, kluges Kind einst ist sie geliebt worden, von Allen, die sie gekannt: der verkörperte Sonnenstrahl. Was

---

<sup>1)</sup> Karl Schrattenthal: Johanna Ambrosius, eine deutsche Volksdichterin. Vierte Auflage. 1895.



bei ihr Erziehung und Verziehung und all' die häuslichen Verhältnisse mitgewirkt haben, daß sie wurde wie sie geworden, hat Johanna vielleicht selbst schon angedeutet (in Briefen nämlich, die sie an Karl Schrattenthal richtete): ihre sorglose erste Jugend, wie ihr lebhafter Geist sich selbst überlassen blieb, während dem zarten, ja zierlichen Körper die niedrigsten Land- und Stallarbeiten aufgebürdet wurden. Noch blickte sie damals mit zu vertrauensvollen Augen in die der Jugend so schön dünkende Welt; doch empfanden wir beide schon, wie fremd wir standen in unserer Umgebung im Dorfe. Es fingen die Seelen an, sich in sich selbst zurückzuziehen. Aus Johanna's Köpfcchen fingen an Funken zu sprühen; Sehnsucht nach Freiheit, nach Licht, nach Leben brach sich unwiderstehlich Bahn. Johanna war aus dem von den Eltern geforderten, Leib und Seele niederdrückenden Gehorsam unvermerkt herausgewachsen; eigener Wille that oft bei ihr sich kund, und halb eigenem Willen folgend, halb den schweren Verhältnissen sich fügend, trat sie in fremde Dienste. Vielleicht hoffte sie draußen zu finden, was ihre Seele entbehrte. O Täuschung! So kehrte sie heim und, um die Freiheit, wie sie meinte, zu finden, reichte sie ihre Hand einem einfachen, doch guten, wackeren Bauernsohn, der ihr seit den Kinderjahren treu und leidenschaftlich zugethan war. Johanna ging mit dem gewählten Manne mit offenen Augen in die Armuth und die schwerste Arbeit. Stolz und klaglos trug sie das selbstgewählte Schicksal, bis sie körperlich gebrochen lag. Daß sie an Niedrigkeit und Armuth gefesselt war, daran ist meine geliebte arme Schwester zu Grunde gegangen körperlich. Ihr einziger Gedanke ist freilich nur für ihre beiden Kinder: für sie noch athmen dürfen, für sie schaffen. Schaffen mit dem

zum Skelett hingewelkten Körper! Gegen jede Bitte um Vorsicht und Schonung hat sie nur ein müdes Lächeln."

Ein „müdes Lächeln“, weil die arme Frau 1890 an der Influenza erkrankte, der eine Lungenentzündung folgte, und sie diese Krankheiten ohne Arzt durchgemacht hat.

Professor Schrattenthal's Vorrede gibt noch anderweitige Berichte über Johanna Ambrosius, deren eigentlicher Name Voigt ist, während ihre Eltern Ambrosius heißen. Diese Mittheilungen brauchen hier nicht wiederholt zu werden. Wir kommt es auf den Inhalt und die Form ihrer Dichtungen, auf ihre poetische Technik an.

Nahe lag, ihre Lebenserfahrungen und ihre Gedichte mit denen der Ada Negri zu vergleichen. Ada Negri war widerstandsfähiger und wurde früher erkannt. Sobald wir beide Frauen historisch betrachten, darf von ihrem Elend bedauernd nicht mehr gesprochen werden. Den Weg aus der Tiefe zur Höhe haben beide vollendet. Woher sind die adeligen Gedanken ihnen zugeflogen? Eine der Stellen, die Karl Schrattenthal aus Johanna's Briefen mittheilt, lautet: „Wenn ich ein Lied schreibe, bin ich so erregt, so weltentrückt, daß ich mir wie eine Fremde vorkomme.“ Diese Empfindung überkommt uns selber, wenn wir manche ihrer Verse lesen. Starkes wahrhaftiges Gefühl spricht aus ihnen und läßt diese Dichtungen den Rang für sich bestehender Schöpfungen des menschlichen Geistes einnehmen. Wir sagen uns: hier hat Jemand, weil die Erde keinen Platz für ihn hatte, in lichten Höhen ein eigenes Gestirn erreicht, auf dem er alleiniger Herr ist. In diese selbstgeschaffene neue Herrschaft trägt ein Flügelschlag die Dichterin empor. Von da aus betrachtet, nimmt alles Traurige und Unschöne des irdischen Lebens andere Gestalt

für sie an. Verlust verwandelt sich in Gewinn. Die Art, wie Uda Negri und Johanna Ambrosius unerträglichen Druck in das Gefühl der Befreiung umwandeln, ist so sehr dieselbe bei beiden, daß sie Töchter derselben Mutter zu sein scheinen. Was sie unterscheidet, sind zufällige Neußerlichkeiten der Nationalität und der Lebensstellung.

Uda Negri entsprang der in Fabriken sich zusammen-drängenden ruhelosen Menschenmasse. Sie hat die Leiden, die diese Art von Elend hervorbringt, von Kind auf erlebt. Das Dröhnen und Kreischen und Stampfen der Maschinen erfüllte ihre Ohren. Johannes hat die sich ewig gleiche Feldarbeit den jungen Rücken gebeugt. Die nordischen Kiefernwälder umgeben ihr Dorf, die nie rauschen, sondern nur seufzen, wenn der Wind sie durchzieht. Die Bilder und die Gefühle des Moments sind von impetuöser Kraft bei der Italienerin, der Jugend, Kraft und Gesundheit etwas Aggressiv-Kriegeri-sches verleihen. Bei Johanna Ambrosius waltet größere geistige Kraft und die ruhige Stärke einer deutschen Seele. Uda bricht durch das Dickicht, das sie umgibt, mit den Fäusten quer durch; Johanna sucht in der *selva oscura di nostra vita* mit müden Füßen einen gangbaren Pfad. Beide aber bringen es dahin, daß ihre Gedanken sich in unserem Gedächtnisse einnisten und nicht wieder daraus zu ver-scheuchen sind.

Beide Frauen sind erfüllt von dem Geiste der Gegen-wart. Das mir auffallendste Zeichen dieses neuen Geistes, den ich als in späten Jahren noch neu in mich eindringen-des Element beobachte, ist die Abneigung, ja Unfähigkeit, in die Erforschung des menschlichen Daseins früherer Jahrhun-derte heute noch so mich zu vertiefen, wie ich in früheren

Jahren gethan. Was hinter dem Beginne dieses Jahrhunderts liegt, hält, wie von Mattigkeit befallen, mich nicht mehr fest. Nicht ich allein mache diese Erfahrung, auch Andere, in vertrauten Gesprächen, gestehen sie als die ihrige ein. Von dem, was die vergangenen Jahrhunderte bieten, erscheinen mir nur das Christenthum und sein Stifter, Homer, Shakespeare, Raphael und Goethe unberührt von diesem Verblaffen. Es ist mir zuweilen, als sei man in ein neues Dasein versetzt und habe nur das nöthigste geistige Handgepäck mitgenommen. Als zwingen völlig veränderte Lebensbedingungen zu völlig neuer Gedankenarbeit. Denn Entfernung ist nichts mehr, was Menschen trennt. In spielender Leichtigkeit umkreisen unsere Gedanken den Umfang der Erdoberfläche und fliegen von jedem Einzelnen zu jedem Anderen, wo er auch sei. Die Entdeckung und Ausnutzung neuer Naturkräfte vereinigt sämtliche Völker zu unablässiger gemeinsamer Arbeit. Neue Erfahrungen, unter deren Drucke unsere Anschauung alles Sichtbaren und Unsichtbaren in ununterbrochenem Wechsel sich ändert, drängen uns auch für die Entwicklungsgeschichte der Menschheit neue Betrachtungsweisen auf. Die in bedeutenden Menschen verkörperte Kraft suchen wir auf ihre reine Leucht- und Bewegungskraft zu prüfen und anders als bisher in ihrer individuellen Erscheinung zu begreifen und darzustellen. Wie suchte ich vor dreißig Jahren Voltaire und Friedrich, Lessing und Winkelmann, Mirabeau und Napoleon um ihrer selbst willen noch zu durchdringen, die mir heute nur insofern wichtig und auch verständlich sind, als sie die heutige Zeit erklären helfen. Auf die Gegenwart concentrirt sich meine geistige Arbeit. Sie verstehe ich, weil sie lebt. Selbst Goethe gilt mir nur inso-

weit noch, als er in und für uns heute fortlebt, und der „junge Goethe“ insoweit, als er den „alten Goethe“ verständlich macht. Es muß in der geistigen Weltatmosphäre sich etwas verändert haben, daß die früheren Jahrhunderte heute zu verblaffen beginnen. Was nicht lebt und sich bewegt, ist todt. In Uda Negri's und Johanna Ambrosius' Existenzen erblicke ich Verkörperungen historischer Elemente, die einer Abmessung und Formulirung bedürfen. Daß sie so einsam aufwuchsen. Daß sie niedrigen Standes sind. Daß sie eine so reine Sprache reden. Daß sie arme Frauen sind. Daß sie die nicht hassen, denen ein günstigeres Loos zu Theil wird.

Eins der letzten Gedichte Johanna's (Januar 1895) heißt:

#### Mein letztes Lied.

Ein Lied möcht' ich erfinden,  
Ein wunderfames Lied,  
Das gleich dem duft'gen Maienwind  
Die ganze Welt durchzieht.  
Von Nord nach Süd, von West nach Ost  
Bräch' es sich Bahn im Nu,  
Und gäb der ganzen Menschheit Trost,  
Glück, Frieden, Heil und Ruh'.

Den Sterbenden, den Kranken  
Soll's süße Labung sein,  
Bei seinem sanften Flügelschlag  
Verstumme Schmerz und Pein.  
Bei Waffenklang, bei heißem Streit  
Flamm' es empor den Muth,  
Und alles unverstandne Leid  
Mach' seine Stimme gut.

Doch wo die Sünde lauert  
Mit blut'gem Schlangensblick,  
Da werd's zum brausenden Orkan,  
Treib' sie ins Meer zurück.

Auf jeden Spalt im Elendhaus  
Leg' sich's wie Balsam kühl,  
Es reinige die Tempel aus,  
Setz' jeder Noth ein Ziel.

Und wenn dies Lied gelungen,  
Nicht wünscht' ich Gold noch Ehr',  
Zerschlagen möcht' die Leier ich  
Und säng' kein andres mehr.  
Im Wald müßt ihr verscharren  
Mich heimlich unterm Tann',  
Und Niemand soll erfahren,  
Wer dieses Lied erfann.

Nicht ein Vers in diesem Liede, der nicht eine Anschauung enthielte. Wie schön die drei ersten Strophen das ausführen, was von der Dichterin „die ganze Welt“ genannt wird. Wie sichtbar alle Bilder sind. Wie sie wechseln. Wie sie Contraste bilden. Und wie rührend die letzte Strophe zum Dichter zurückkehrt. Dieses Gedicht erklärt die namenlosen Lieder der Volksdichtung. Wie manche Stücke des Wunderhorns mögen so von armen Mädchen und Frauen stammen, und Niemand weiß, wer sie erfunden hat, weil Niemand es erfahren sollte. In der Vorrede zu Jacob Grimm's Buche über den deutschen Meistergesang (das er schrieb, als er sechsundzwanzig Jahre alt war) spricht er von den dichtenden Frauen der alten deutschen Zeit. Er sagt vom deutschen Minnegefang: „Ich möchte in gewissem Sinne diese Poesie kein Eigenthum der Dichter nennen. Unter Anderem ist offenbar, daß nie eine Poesie frauenhafter gewesen als diese war, mit ihrer unermüdblichen Blumenliebe, mit ihrem stillen Glänzen. Wer wollte noch Zweifel hegen, daß in dem Gemüth der Frauen damals ganz eine solche Welt gestanden und tausend solcher Klänge erklingen haben. Zarter als je

ein Mann gefungen. Auszusprechen fiel aber Jenen niemals bei, ihr Leben blieb ihr Dichten und Trachten." Auch Johanna Ambrosius hat lange gewartet, ehe sie ihre Verse offenbar werden ließ. Es sind die Gedanken und die Gefühle eines einsamen Mädchens und einer einsamen Frau.

Gedenke ich der Romantik, die die ersten Zeiten unseres Jahrhunderts beherrschte, so erscheint mir die heutige Zeit wie ein blühendes Kornfeld unendlichen schweigenden Gärten mit Leichensteinen gegenüber. Lenau, Uhland, Rückert, Platen und auch Heine suchten dieses Gräberfeld so dicht mit Blumen zu bepflanzen, daß es zu leben begann. Aber wenn sie die Todten zum Sprechen, ja zum Gesang neu belebten, immer erklangen wie aus Gräbern diese Stimmen, und selbst die Gegenwart schien hinunterzusteigen, um aus der Tiefe empor zu reden. Den furchtbaren Druck dieser Weltanschauung hat die Gegenwart von uns genommen. Ein unbezwinglicher Drang, uns historisch bedingungslos frei zu fühlen, erfüllt die heutige Menschheit.

Platen war unfrei durch seine Vornehmheit, Heine durch eine gewisse Ueberhebung, gepaart mit heimlicher Selbstverachtung; Byron, Lenau, Uhland, Rückert vermögen ihre Resignation nicht zu verhehlen, die sie bedrängt; es klist die leise klingende Fessel, die die Geschicke Jedem von ihnen anschniedeten, und tönt in ihre Verse hinein. Die Hoheit ihrer Seele vermochte sie nicht loszulösen von dieser Sklaverei. Beinahe wahnsinnige Versuche werden von den heute Lebenden gemacht, sich aus diesem Banne herauszuwinden. Aus Petöfy's Gedichten tönte zuerst der Gesang der neuen Zeit. Er will, wie Goethe einst, nur sich aussprechen und weiter nichts. So weit Uebersetzungen mich urtheilen lassen, erreichen die

anderen ungarischen Dichter ihn bei Weitem nicht. Auch die berühmten Polen, Russen und Franzosen sind nur Historiker mit Petöfy verglichen. Sie dichten nicht zuerst nur für sich. Sie streben, offen oder heimlich, nach anerkennender Beurtheilung. Sie stehen erfüllt von Selbstgefühl inmitten von Bewunderern. Wie wenig ist Petöfy daran gelegen! Ruhm verlangte er sicherlich; aus welcher Ecke aber er ihm zuflöge, kümmerte ihn gewiß nicht. Nichts beeinträchtigt sein souveränes Herrschergefühl. Er weint und lacht der Welt ins Gesicht. Ihm ging es schlecht genug — sobald er zu dichten beginnt, sitzt er auf den Gewölken, und die Welt liegt unter seinen Füßen. Er ruft den Tod herbei, aber will leben. Seine wehmuthvollsten Klagen athmen Lust am Dasein aus.

Nur ein Dichter der Gegenwart erreicht ihn und steht vielleicht über ihm: Mistral, dessen Mireille wie aus den Lippen Homer's zu tönen scheint. Von Lamartine bis Victor Hugo kennt Keiner das Geheimniß dieses Franzosen provençalischen Stammes, Glück und Unglück mit dem gleichen freudigen Accente zu sagen, unendliche Trauer und Wohlsein so ineinanderklingen zu lassen, als ob kein Unterschied walte. Petöfy, Mistral, Goethe, Shakespeare und Homer erscheinen mir manchmal wie die wiederkehrende Verkörperung eines einzigen Dichters. Das ist der große Urdichter der Menschheit, der seine Trauer in Worten ausläßt, deren Klang ihn entzückt. Inmitten der Verzweiflung, die sein Herz zersprengen möchte, versagt ihm die Fähigkeit, betrübt zu sein. Ein unbekanntes Glücksgefühl des bloßen Daseins verläßt ihn nicht. Das ist das Geheimniß der Gedichte der Uda Negri und der Johanna Ambrosius. Sobald sie zu dichten beginnen, wird, was sie bedrängt, zu einer Quelle des Wohlseins für sie.



Johanna's Leben von ihrer Jugendzeit bis zum neuesten Tage haben wir vor Augen: in ihren Versen liegt ein Ersatz für die bösesten Erfahrungen. Es sind Formeln, die Kohlen in Gold verkehren. Wer möchte diese arme Bäuerin in ihrer uns kaum begreiflichen Dürftigkeit arm nennen? Wir sind die Armen, und sie beschenkt uns. Die Wunden, aus denen ihr Blut floß, werden, wie Shakespeare sagt, zu Lippen, die lieblichen Trost ihr zuflüstern. Lesen wir die Verse auf den Tod eines gestorbenen Kindes, dem sie die Puppe und das Büchelchen, die es am meisten liebte, mit in den Sarg legt; so vollendet in ihrer Einfachheit, daß das Dichten selber sie beruhigen mußte. So die Gedichte an ihre Tochter und den Sohn, aus denen fast übermüthiges Glück quillt. Die Saiten des menschlichen Herzens schlägt die arbeitsharte Hand dieser Frau an, daß es ist, als ob Feeenhände hineingriffen. Und wie erklärt sich diese fast unbegreifliche literarische Besonnenheit? Lauter ausgewachsene, formvollendete Früchte, die sie uns darreicht.

### Verfüumtes Glück.

Mir zog das Glück vorüber  
Mit seiner vollen Frucht,  
Ich sah sie weithin schimmern,  
Die märchenhafte Pracht.

Der Fuhrmann wollte halten,  
Mein Herze klopfte schwer,  
Schon reckt' ich aus die Hände,  
Da war die Stelle leer.

Ich sah ihn in der Ferne  
Hinjagen wie der Wind; —  
Nun sitze ich am Wege  
Und weine mich fast blind.

Klingt das nicht wie aus „Des Knaben Wunderhorn“? Aus derselben Quelle scheint das zu kommen, aus dem Walter von der Vogelweide sein „Oweh, wie sind verschwunden alle meine Jahr“, und Goethe sein „Dadoben auf jenem Berge“ entgegenklang. Ich meine die Melodie dazu zu kennen, als hätte ich es vor alten Zeiten einmal singen gehört. Kein Vers ohne ein Bild dazu. Dieses Gedicht und das oben abgedruckte Letzte Lied wählte ich zufällig heraus. Wie auf jeder Wiese, wo Blumen wachsen, stehen auch in Johanna's Liederbuche bescheidene und hervorleuchtende durcheinander. Blumen aber alle. Und wenn sie einer abgelegenen Wiese im Walde entsprossen sind, nicht weniger duftend darum. Wo eine solche Blume aufblüht, im Osten Deutschlands, da ist heiliger Boden, in dem ihre Wurzeln stecken. Und ob ein Kind oder seine franke Mutter sie pflückte, darf uns nicht kümmern. Keins unter Johanna's Gedichten, das nicht den freien Geist einer hochstehenden, aber einsamen Natur bekundete, die, nach langen inneren Kämpfen, die harten Schläge ihres Schicksals als einen Theil höherer Harmonie erkannt hat.

Die Aufgabe der Völker ist heute, Diejenigen herauszufinden, die das Beste thun, denken und aussprechen. Wenn ich in die Vergangenheit blicke, erscheint mir zuweilen als unmöglich, mit wie armseligen geistigen Ernten die Nationen früher sich begnügt haben. Eins der schönsten Zeichen des heutigen Tages ist die Freiheit, die jedem Worte verliehen wird, aus den tiefsten Höhlen herauf und durch die dicksten Mauern hindurchzuklingen. Es heißt nicht mehr: Viele sind berufen, und Wenige sind auserwählt, sondern: Alle sind berufen und Viele auserwählt.

Ada Negri's geistige Bildung höherer Art und ihre Kenntniß der äußeren Welt, da Armuth, Abgeschiedenheit und Niedrigkeit sie dem Verkehr entrückten, ist ihr aus Zeitungen zu Theil geworden, die in ihr entlegenes Dorf den Weg fanden. Zeitungen hat sie ihre Gedichte einzeln zugesandt. Und diese haben sie gedruckt. Ohne Zuthun von Zwischenträgern ist das Kind einer armen Fabrikarbeiterin, von dem Niemand wußte, wo es steckte, dem italienischen Volke bekannt geworden. Und so haben die Schwestern Martha und Johanna Ambrosius, denen ihres Vaters Bücher und die Dorfschule (bis zum elften Jahre) freilich Manches gewährten, der „Gartenlaube“, die sie zu erlangen wußten, den Zusammenhang mit der Welt verdankt. Aus dieser Zeitschrift lernten sie das deutsche Volk kennen, ihr wurden Johanna's erste Verse zugesandt. Halb namenlose, flatternde Blätter vermittelten, was auf keinem anderen Wege zu erlangen gewesen wäre.

Von der Macht der Zeitungspressen redet Jeder heute. Ein unsichtbarer leidenschaftlicher Verkehr zwischen unsichtbaren Schreibern und unsichtbaren Lesern vollzieht sich in ihr unaufhörlich und unaufhaltsam.

Um gelegentliches, zufälliges Lesen handelt es sich bei Zeitungen und Journalen. Nichts von regulärem Unterricht wird hier vorausgesetzt oder uns geboten. Von einem Artikel lesen wir nur den Anfang, vom andern nur das Ende. Verachtungsvoll und gleichgültig nehmen wir das Blatt und werfen es wieder hin. Wir fragen nur selten, welche Feder das wohl geschrieben. Guter und schlechter Stil sind uns recht. Wer aber könnte Zeitungslectüre entbehren? Das dringt in uns ein und befriedigt die Sehnsucht nach etwas, das wir sonst nicht kennen würden. Journale enthalten das

rücksichtslofefte Bild des täglichen Dafeins. In wildem, natürlichem Drange nehmen fie es in fich auf und geben es weiter. Journale find die natürliche, unentbehrliche Nahrung. Wir lefen fie, wie eine Herde eine Wiefe abweidet. Ohne Wahl wendet fie fich dahin und dorthin und zermalmt mit den Zähnen Blumen und Gras, was gerade dazwifchen kommt. Journale lefen wir immer. Beim Frühstück, Mittags, beim Abendeffen, in der Pferdebahn, auf der Eifenbahn. Wo getrunken und gegessen wird, verlangen wir eine Zeitung als Labfal. Wir tragen fie mit uns, wir haben immer Geld und Platz für fie übrig. Wir machen dem Blatte keine Vorwürfe, wenn es uns empört; wir danken ihm nicht, wenn es uns amüfirt, intereffirt, nicht einmal, wenn es uns begeistert. Ein Dafein ohne Zeitungen wäre nicht mehr denkbar. Die Zeitung erfetzt Freundschaft, Vertrauen, beinahe die Familie. Selbst die Annoncen lefen wir und träumen uns auf einen Moment in die Verhältnisse Derer, welche kaufen, miethen, verkaufen, vermietthen, Unterricht geben oder nehmen wollen, Dienfte jeder Art, Wohnungen, Mädchen, Bediente, Männer, Bräute oder Kinder fuchen, die fie gut zu erziehen verfprechen. Ein ungeheurerer geiftiger Verkehr des heutigen Tages, der zwifchen den einander unbekannt Bleibenden waltet, an dem unbekannt und unerkannt wir felber theilnehmen. Wie wären ohne die energifche Arbeit anonymen Zeitungfchreiber, die nur den einen Ehrgeiz hatten, fo viel zu fehen und zu hören als möglich und fo rafch und genau als möglich zu fchreiben, die herrlichen Tage von Friedrichsruh zu einem Fefte geworden, an dem das ganze deutſche Volk zu gleicher Zeit theilnahm? So daß es war, als habe jeder Deutſche Bismarck gefehen und gehört! Das ift die Art, wie die Gegenwart ihre eigene

Geschichte erlebt. Was bedeuten Rom und Griechenland, dem gegenüber, heute? Wir sind freilich noch daran gewöhnt, den ungeheueren Körnerhaufen dessen, was das Alterthum bietet, immer wieder umzuschaukeln; und weil kein Brot mehr daraus wird, glauben wir, es fehle an der Masse, es müsse mit noch größerer Anstrengung gesucht, gegraben und in Museen aufgestellt werden, was die Erde irgend hergibt. Aber der Glaube an die Zauberkraft dieser Sammlungen ist verloren, und die Zeiten werden bald kommen, wo man ernsthafter fragen wird, zu welchem Nutzen denn mit soviel Geld diese Aufstapelungen des ewig Fragmentarischen in Scene gesetzt werden? Neues verlangen wir. Das Neue sagen die Zeitungen zuerst, Ruhm und Ehre verbreiten sie. An der Spitze unserer literarischen Bewegung marschiren sie, und derselben Zeitung, deren Verlogenheit wir heute beklagen, entnehmen wir am nächsten Tage, was uns zu Zustimmung und Dankbarkeit bewegt.

Den Zeitungen zumeist verdanken Ada Negri und Johanna Ambrosius Stil und Weltanschauung. Wenn von mir verlangt würde, daß ich exact formulirte, was in den Gedichten der beiden Frauen mich ergreift, so käme ich über den Begriff „Geist der Gegenwart“ nicht hinaus. Das ist die vornehmste, unaufhörliche Lehre unserer Journale: die Gegenwart höher zu schätzen, als die Vergangenheit. Ich weiß, wie ich oben ausführte, den Grund nicht, warum das Vergangene für mich zu verblässen begonnen hat. Ueber das Wort „sich auflösen“ käme ich auch hier nicht hinaus. Das kunstvoll von Gervinus zuerst aufgebaute Gerüst der deutschen Literaturgeschichte steht vor mir nicht mehr aufrecht. Ich sehe keine „romantische Schule“ mehr, sondern einzelne dichtende

Menschen, die sich mir unter ganz anderen Gesichtspunkten, als den bisher eingenommenen, darbieten. Eine gewisse Zeitlosigkeit umgibt sie. Ich frage immer weniger danach, was sie ihren Mitlebenden einst werth waren, sondern was sie mir heute werth sind. Woher stammt der feltfame Haß der Socialdemokraten gegen die Geschichte? Der der jüngeren Schriftsteller aus der Schule Ibsen's gegen die ältere Literatur? Der der Wagnerianer gegen die ältere Musik? Der der Seceffionisten gegen die bisherige Malerei? Was die Anhänger dieser neuen Richtungen hervorbringen, scheint zum Theil kindisch, zum Theil nicht einmal wahr; eine Thatsache aber bleibt der Zubrang des Publicums. Man erwartet Etwas. Es ist nicht bloße Neugier. Ein Bedürfniß nach frischen, geistigen Gebilden hat gleichmäßig überall die Menschheit ergriffen. Abgethanes soll nicht länger auf uns lasten. Bürger's „Ach, laß sie ruh'n die Todten!“ ist die Inschrift auf der Stirnseite des Palastes der Gegenwart. Wenn ich Homer, Shakespeare, Goethe und Raphael nicht auf die große Proscriptionsliste setze, so geschieht das, weil deren Werke eine dauernde übermächtige Gegenwart umgibt, die in allen Zeiten sich aus eigener Kraft zu erneuen scheint, bei der, wie bei den großen Gestirnbahnen, unsere gemeinen Zahlen nichts bedeuten, sondern wo mit Lichtjahren gerechnet werden muß. Wir stehen am Abschlusse einer weltumfassenden geistigen Eisperiode, und das plöglische Schmelzen der Gletscher, das Herunterrauschen ungeahnter Fluthen ist das, was uns beängstigt, aber auch begeistert. Aus den Gedichten der Ada Negri klingt die athemlose Gewaltfameit wieder, in der das italienische Dasein heute vorwärts geht. Lauter Explosionen. Der unaufhörliche Donner dieser literarischen Kanonade ist

schon zu etwas Natürlichem in Italien geworden. Man hat das Bedürfnis dort, sich, auch wo nur Brot gebacken wird, auf kochender Lava zu empfinden. Die „Gartenlaube“ war den beiden Handwerkerkindern in ihrem Dorfe eine sanftere Lehrmeisterin. Aber auch ihnen ließ sie das Erringen literarischen Ruhmes auf directem Wege als möglich erscheinen. Sie lehrte sie die geistige Gleichheit der Menschen, leitete den Athemzug der deutschen nationalen Bewegung in ihre Einsamkeit, lehrte Johanna sich selbst vertrauen und flößte dem armen Mädchen den „Heißhunger nach dem Wissen“ ein, das es „als Kind in Thränen ausbrechen ließ“. Den Zeitungen und dem Neuen Testamente entnahm Johanna die Lehren hoher Resignation, die den Grundton ihrer Dichtungen bildet. Wenn ich Goethe und Shakspeare hier nenne<sup>1)</sup>, so kann ich Johanna Ambrosius und Ada Negri mit diesen beiden nicht vergleichen wollen: der geistigen Verwandtschaft nach aber gehören sie zu ihrer Sippe. Sie sind edelgeboren. Wo der echte Dichter etwas sagt, erscheint ein Bild vor unserem geistigen Auge, wo ihn etwas erfreut, erfreut es auch uns, wo Dichter um etwas trauern, zwingen sie auch uns zu trauern. Es gibt ein Zeichen, das den wirklichen Dichter erkennen läßt: das jedem seiner Gedichte unsichtbar vorgedruckte Motto: „Aus tiefster Noth schrei' ich zu Dir!“ Auch der armen kranken Bauersfrau „gab ein Gott zu sagen, was sie leidet“.

Der Gedanken- und Gefühlsgemeinschaft allen Menschenvolkes entwachsen neue Pflichten heute. Wenn die „Elbe“

---

<sup>1)</sup> In auffallender, unschuldiger Weise hat sie einige Verse Goethe's einmal nachgeahmt, obgleich diese Annahme nicht als zwingend nothwendig erscheint.

versinkt, wenn Erdbeben Städte umwirft, wenn Lawinen und Berge auf Dörfer herabkommen, oder Brand und Krankheit Opfer fordern, so sind es die Todten der ganzen Menschheit, die hier betrauert werden, und deren Hinterbliebener die Welt sich annimmt. An dem Schicksal der armen Bäuerin ist Niemand schuldig; für den kranken Körper der Dichterin Johanna Ambrosius jedoch und für ihre Kinder muß gesorgt werden. Zunächst liegt uns die Pflicht ob, zu fragen, was geschehen könne, und dann, Etwas zu thun.

---



## Bur Frauenfrage.

---

Von den unten aufgezählten Schriften erscheinen uns als die leſenswertheſten die beiden, welche wir an die Spitze geſtellt haben. Die erſte enthält eine Geſchichte der Beſtrebungen der Frauen, ſich zur Theilnahme an den für das männliche Geſchlecht beſtimmten Unterrichtsanſtalten durchzudrängen, die zweite behandelt ebenfalls eine eminent praktiſche Frage in energiſcher, verſtändiger und verſtändlicher Sprache.

---

1. Ueber Frauen- und Lehrerinnen-Vereine. Vortrag, gehalten am 13. Februar 1891 für die Berliner Mitglieder des Allgemeinen deutſchen Lehrerinnen-Vereins von Helene Lange. Zweite Auflage. Berlin, L. Dehmigke's Verlag. 1892.
2. Frauenbildung. Von Helene Lange. Berlin, L. Dehmigke's Verlag. 1889.
3. Unſere Beſtrebungen. Vortrag vor der erſten allgemeinen Verſammlung deutſcher Lehrerinnen zu Friedrichsroda am 27. Mai 1890 von Helene Lange. Zweite Auflage. Berlin, L. Dehmigke's Verlag. 1890.
4. „Noth.“ Vortrag, gehalten auf der achtzehnten Generalverſammlung des Allgemeinen deutſchen Frauenvereins zu Dresden am 29. September 1891 von Helene Lange. Drittes und viertes Tauſend. Berlin, L. Dehmigke's Verlag. 1892.
5. Die Frauenbewegung im Bewußtſein unſerer Zeit. Vortrag, gehalten im Verein „Frauenwohl“ zu Königsberg i. Pr. am 16. Januar 1892 von Helene Lange. Berlin, L. Dehmigke's Verlag. 1892.

Die sogenannte Frauenbewegung ist noch nicht zu der Stärke gediehen, daß ein Mann gezwungen wäre, Stellung zu ihr zu nehmen. Immer noch ist es leicht, sie mit einem kräftigen Achselzucken sich vom Halse zu halten. Aber auch die, welche so denken, werden im Laufe des Lebens immer wieder sich genöthigt sehen, folgende Beobachtungen zu machen. Ein Mann hat eine Familie begründet; er stirbt; es ist kein Vermögen vorhanden; die Frau und die Töchter wollen anständig existiren; sie suchen sich Arbeit; es zeigt sich, daß sie für keine die nöthige ernstliche Vorbildung empfangen haben: Was ist zu thun? Oder: Wir haben eine große Anzahl von Lebensstellungen, welche nur von Frauen ausgefüllt werden können; die Inhaberinnen derselben empfinden Alle, jede nach anderer Richtung, das Unzureichende der ihnen zu Theil gewordenen Vorbildung; sie fühlen sich dadurch mit Recht benachtheiligt: Was ist zu thun? Und drittens: Alle heute lebenden Frauen, jüngere und ältere, haben die Empfindung einer gewissen Mangelhaftigkeit in Erfüllung ihrer socialen Thätigkeit; sie suchen über dieses sie bedrückende Gefühl sich klar zu werden; suchen es los zu werden; sie schlagen zu diesem Zwecke die verschiedensten Wege ein; sie meinen, daß keiner recht zum Ziele führe; sie kommen endlich zum Resultate, es müsse in ihrer Erziehung etwas verfehlt worden sein; sie drängen auf Besserung. Es versteht sich von selbst, daß diese Dinge anders von Müttern, anders von jungen Töchtern, anders von Frauen, die unverheirathet sind und einsam für sich sorgen müssen, sowohl erfahren als empfunden und debattirt werden. Diese drei Kategorien sind völlig verschieden zum Leben gestellt. Helene Lange wendet sich an alle drei. Den Müttern macht

sie klar, sie hätten ausreichender für die Zukunft ihrer Töchter zu sorgen; diesen selbst, sie hätten sich eindringlicher mit ihrer eigenen Zukunft zu beschäftigen; den unverheiratheten Frauen aber, sie hätten sich zusammenzuthun, wenn sie etwas erreichen wollten. An die Männer sind Fräulein Lange's Schriften nur indirect gerichtet.

Die Männer nehmen von der Bewegung mit dem Unbehagen Notiz, das uns immer befällt, wo wir über Dinge Entschlüsse fassen sollen, die unserer Erfahrung fern liegen. Jeder aber wird zugeben, daß ihm in irgend einer jener typischen Formen die Frauenbewegung doch einmal näher gerückt sei. Die ihr entspringenden Mißstände und Bedenken sind oft auf unserem Lebenswege Gegenstand zeitweiligen Nachdenkens gewesen. Wir sind dabei zu keinem rechten Resultate gelangt. Wir sehen, daß die Anschauungen, wie weit etwas Dringendes hier vorliege, wechseln. Einige nehmen die Frage sehr ernst, Andere leugnen sie, wieder Andere fertigen sie halb scherzend ab. Die Welt geht ihren Gang weiter. Es kann uns da nicht wundern, wenn wir sehen und hören, daß „die Frauen“ ihre Sache selbst in die Hand nehmen, um einen Ausweg zum Bessern anzubahnen.

Fräulein Helene Lange ist eine von den Leiterinnen dieser Bewegung. Wo soviel Energie und reiner guter Wille angewandt wird, darf ein Resultat erwartet werden, das ihnen entspricht. Es erscheint als nicht im Mindesten gefährlich, dem Vorgehen der Frauen wohlwollende Aufmerksamkeit zu widmen, ihnen zu Hülfe zu kommen und mit ihnen zusammen festzustellen, in welchem Maße ihren Forderungen Erfüllung zu gewähren sei. Die Frauen bilden die Hälfte eines Volkes.

Jeder Mann braucht nicht eine Frau, eine Schwester oder eine Tochter zu haben, eine Mutter hat er oder hat sie gehabt und weiß, wie viel Sorgen er sie kostete.

Männer und Frauen werden immer Folgendes festhalten: Frauen können nicht zu Soldaten, Seeleuten, Predigern, Richtern, Verwaltungsbeamten und Volksvertretern gemacht werden. Im einzelnen gegebenen Falle wird ein Mann von einer Frau Befehle empfangen, niemals aber werden, wo es sich um Befehlen handelt, die „Frauen“ den „Männern“ gleichstehen. In Amerika soll es vorgekommen sein, daß Geistliche bei Trauungen sich bereit fanden, den Passus nicht auszusprechen, demzufolge der Mann der Herr ist. In Deutschland wird keine Frau dies entbehren wollen. Auch als Ärztinnen und Lehrerinnen werden sie, wo die Verhältnisse dem natürlichen Laufe folgen, am liebsten unter männlicher Direction arbeiten. Als Künstlerinnen dagegen, wo es sich nicht um monumentale Werke handelt, werden sie sich gleichberechtigt fühlen. Weibliche Philosophinnen, Geschichtsschreiberinnen, Unternehmerinnen wissenschaftlicher Werke haben wir gehabt, dennoch wird sich die Frau als schöpferische Kraft immer in zweiter Linie halten. Das, worum es sich handelt, ist eigentlich nur die Frage, wie weit Frauen als Ärztinnen und Lehrerinnen weiblicher Zöglinge Recht darauf haben, die Unterweisung höchster Art für sich in Anspruch zu nehmen. Diese gestehen wir ihnen zu. Wie die Männer müssen sie Anspruch darauf haben, nach ihrem Sinne zu studiren. Es darf somit nicht gefürchtet werden, daß Verhandlungen mit den Frauen, betreffend ihre Vorbildung zu den Fächern, für die sie einen Unterricht ersten Ranges verlangen, zu Zugeständnissen führen könnten, welche unser

staatliches Gefüge beeinträchtigten. Die Frauen werden nie aufhören, das schwächere Geschlecht zu sein. Auch nie den Wunsch haben, diese Stellung einzubüßen. Was sie fordern, läßt sich sehr wohl übersehen und, scheint uns, heute bereits ohne viel Bedenken erledigen.

---

# Weibliche Zuhörer in den Auditorien der Berliner Universität.

1892.

---

Die Frage, ob Frauen zu den Vorlesungen der Berliner Universität als Zuhörerinnen zuzulassen seien, ist von drei Seiten her zu betrachten: von der des allgemeinen nationalen Interesses, von der der Universität und der der Frauen.

## I.

Es kann im öffentlichen Interesse liegen, daß unsere Frauen gründlicher und reichlicher unterrichtet seien als sie sind, ohne daß zu Erreichung dieses Zweckes eine Theilnahme an den Vorlesungen nöthig wäre, in welchen unsere Studenten sich meist die Anwartschaft auf bestimmte öffentliche Ämter erwerben. Unsere jungen Leute wollen Aerzte, Prediger, Richter, Beamte verschiedener Art oder Lehrer werden. Ihnen zu Erreichung dieser Qualification beizustehen, sind die Professoren berufen. Frauen machen sich auf eine Stellung als Prediger, Richter oder Beamte keine Hoffnung: es handelt sich bei ihren Studien also nur um die medizinische und philosophische Fakultät. Daß weibliche Aerzte gebraucht werden und daß sie allein auf den Universitäten gebildet werden können, hat

längst die Praxis bewiesen und wird ohne weiteres zugestanden. Also auch nach dieser Seite wäre die Frage gelöst. Daß auch Lehrerinnen gebraucht werden, kann nicht in Abrede gestellt werden, und daß deren genügende Ausbildung für diesen Beruf bei den heute vorhandenen Hilfsmitteln nicht die wünschenswerthe Tiefe erhalte, wird zugegeben. Und so spitzt sich die Frage dahin zu: ist die Zulassung angehender Lehrerinnen zu den Vorlesungen, welche an der philosophischen Facultät der Universität gehalten werden, geeignet, eine bessere Ausbildung unserer Lehrerinnen herbeizuführen, als ein anderer Studiengang sie bisher ermöglichte.

Im Allgemeinen besteht die Neigung, die Frage zu verneinen.

Diese abweisende Stellung kann nicht darin ihren Grund haben, daß die Räumlichkeiten etwa nicht genügten. Auch ist dies noch nicht behauptet worden. Auch nicht darin, daß kein Bedarf an gelehrten Lehrerinnen bestehe, denn er besteht. Wohl aber ist man der Meinung, das gemeinsame Zusammenlernen von jungen Männern und jungen Mädchen sei beiden unzuträglich; und zweitens, die Art der Vorträge könne für beide Theile nicht dieselbe sein. Bei dieser Behauptung wird ausgegangen von der Verschiedenheit der Geschlechter bei der Aufnahme des Lernstoffes und vom schädlichen Einflusse der jungen Mädchen auf die jungen Leute bei gemeinsamem Studium in den Hörsälen. Sichere Erfahrungen liegen hier nur vor aus England und Amerika. Diese lauten günstig. Wie es in Zürich zugehe, ist nicht ganz klar. Dem wird entgegengehalten, daß was an anderer Stelle zum Nutzen gereiche, trotzdem für den deutschen Charakter nicht das Richtige sein könne.

Die Behörden verhalten sich abwartend. Bei ihnen scheint die Meinung jedoch dahin sich zu neigen, daß keine Gefahr zu befürchten sei. Die Universitäten sind aufgefordert worden, sich zu äußern.

Das Publicum im allgemeineren Sinne zeigt sich auch in Privatgesprächen gleichgültig. Freilich wird als Thatsache anerkannt, daß nicht alle Mädchen Männer finden und daß die Töchter eines Hauses nach dem Tode des Vaters wahrscheinlicher Weise oft darauf angewiesen sein werden, sich als Lehrerinnen ihr Brod zu erwerben. Es verlangen deshalb manche Väter und Mütter, daß ihre Töchter das Lehrerinnenexamen ablegen. Wie die hier erworbenen Kenntnisse aber an sich beschaffen seien, kommt selten in Frage. Daß es neben dem Beruf einer Lehrerin, den Niemand als einen glücklichen ansieht, noch andere Bethätigungen aus gelehrtem Studium erworbener Kenntnisse gebe, kommt kaum in Betracht, sondern der übrige Unterricht, der in einer Familie nicht für das Lehrerinnenexamen erteilt wird, wird als etwas angesehen, das ebensosehr unterhalten als gründlich bilden solle. Ueberhaupt pflegen Väter und Brüder das spätere bürgerliche Schicksal ihrer Töchter und Schwestern mit starkem Fatalismus mehr der Vorsehung als ihrer eigenen speciellen Fürsorge zu überlassen und keine Instanz hat das Recht, ihnen deshalb Vorstellungen zu machen. Vielleicht wird es der Staat später einmal in Anspruch nehmen, denn die unversorgten jungen und älteren Mädchen fallen ihm mehr oder weniger einmal zur Last, eventuell sammt den Müttern, wenn auch diese nichts gelernt haben, was zum Broderwerbe dient. Dies jedoch wäre nicht einmal der wichtigere Grund für ein Eingreifen, sondern so gut wie der Staat das Recht hat,



darauf zu sehen, daß den Söhnen diejenige Schulerziehung zu Theil werde, deren sie als zukünftige Staatsbürger bedürfen, könnte auch für die Mädchen verlangt werden, daß sie eine Erziehung erhalten, welche sie, verheirathet oder unverheirathet, später zu pekuniär unabhängigen, selbständigen Mitgliedern der Staatsgemeinschaft macht.

Auffallend verbreitet ist heute die Anschauung, Frauen seien ihrer Art nach zum Erwerb derjenigen gründlichen Kenntnisse nicht geeignet, die jedem Knaben ohne weiteres zugemuthet und zugesprochen werden. Ich theilte sogar selbst diese Anschauung, ohne Rechenschaft geben zu können, wie ich zu ihr gelangt war. Auch unsere Frauen hegen sie! Auswärts denkt man anders darüber. In England und Amerika haben wir eine bedeutende biographische Literatur, aus der der Lebenslauf von Männern und Frauen sich verfolgen läßt: das Zusammenlernen von jungen Männern und jungen Mädchen ist dort als Etwas angesehen, dessen Zweckmäßigkeit nicht erst bewiesen zu werden braucht. Freilich, um bereits Ausgesprochenes zu wiederholen, sind deutsche, amerikanische und englische junge Mädchen sehr verschieden, wenigstens scheint es als seien sie es. Wir begegnen bei uns geringerer Selbständigkeit. Junge Engländerinnen und Amerikanerinnen treten jungen Leuten gegenüber mit Sicherheit auf und diese wieder wissen genau, wie sie sich zu benehmen haben. Allein die Frage ist noch zu beantworten, wieweit die Unsicherheit der deutschen Mädchen nur ein Resultat unserer Erziehung sei. Man müßte unsere deutschen Mädchen in England und Amerika beobachten: wieweit sie dort selbständig aufzutreten wüßten. Ich habe hierin keine Erfahrungen. Nur ausnahmsweise wohl werden in manchen

deutschen Familien heute die jungen Mädchen daraufhin erzogen, sich einmal, verheirathet oder unverheirathet, selbständig durchzuhelfen, und dies Verfahren pflegt ihnen eine andere Art des Auftretens zu verleihen, als man es durchschnittlich bisher zu finden gewohnt war.

Auf einem beschränkten Gebiete ist sicherlich eine Aenderung des Lernens und der Leistungen bereits eingetreten: auf dem der bildenden Kunst. Was ich hierüber sage, scheint nicht hierher zu gehören, aber ich bringe es vor, weil ihm doch eine gewisse Beweiskraft inne wohnt. Ich erinnere mich sehr wohl des allgemeinen Zustandes der weiblichen Portraitmalerei vor etwa dreißig Jahren. Man sah einem Bildnisse von Frauenhand sofort die Inferiorität der Vorbildung an. Künstlerinnen wie Angelica Kauffmann und Madame Lebrun waren weit zurückliegende Ausnahmen, deren Wiederkehr nicht erwartet wurde. Die erste Künstlerin, welche wie ein Mann arbeitete, war Rosa Bonheur. Wer aber die heutige Berliner Kunstausstellung durchwandert, wird zugestehen müssen, daß die guten Portraits vielleicht der sogar Mehrzahl nach von Frauen gemalt worden sind. Viele Bildnisse freilich dieses Ursprunges sind auch geringeren Ranges; die männlichen Künstler geben den Malerinnen darin aber nichts nach. Es war den Portraits von Frauenhand früher eine gewisse Verschwommenheit, ein Mangel an Modellirung, sowie Unsicherheit im Zuge der Umrisse vorzuwerfen. Diese Fehler bestehen zum Theil noch fort, zum Theil aber sind sie völlig überwunden. Es kann das keinen anderen Grund haben, als eine Aenderung der Vorbildung. Daß eine junge Frau, welche im Stande ist, als Malerin Zureichendes oder Außergewöhnliches zu leisten, darum eine weniger gute Mutter oder Gattin sein

sollte, ist nicht anzunehmen. Es gibt auch viele Frauen, welche an der Spitze von Geschäften oder Instituten verschiedener Art stehen und die den Kopf voll von den daraus erwachsenden Gedanken haben, ohne daß dies der liebevollen Erfüllung ihrer häuslichen Pflichten Abbruch thäte oder sie als Gattinnen weniger liebenswürdig erscheinen ließe. Auch treten sie in diesen Stellungen fest auf und wissen, was sie wollen und wo sie zu befehlen haben. Seltsamer Weise ist dies bei der Beschäftigung mit schriftlicher wissenschaftlicher Arbeit nicht der Fall. Ich kenne Schriftstellerinnen (nicht Dichterinnen, sondern Frauen, welche wissenschaftlich thätig sind), die im besten Sinne wie Männer schreiben. Wo ich ihnen persönlich begegnete, waren sie bescheiden und baten gleichsam um Entschuldigung, so gute Arbeit geliefert zu haben. Diese Unsicherheit kann nur den Grund haben, daß, mit ganz geringen Ausnahmen, eine wissenschaftlich gebildete Frau vom Gefühle beherrscht wird, es fehle ihr die systematische Erziehung, welche bei Männern die Grundlage der wissenschaftlichen Thätigkeit bildet. Diese Erziehung den Frauen zu verschaffen, ist heute das Ziel einer bedeutenden Bewegung, an der auch Männer theilnehmen.

Die Gegner der Forderung, es sollten junge Mädchen auf den Gymnasien und Universitäten zum Besuche des Unterrichts zugelassen werden, sagen, ich wiederhole es, die Verschiedenheit der männlichen und weiblichen Natur zeige sich von Anfang an in der Art, wie die Kenntnisse aufgenommen würden. Gemeinsames Studium würde den Studenten also hinderlich sein, da für weibliche Zuhörerinnen der Lehrstoff anders zuzurichten sei. Ich kann aus eigener Erfahrung nur als Universitätslehrer mitsprechen, da ich Unterricht anderer

Art nie erteilt habe. Ich würde, obgleich meine Vorlesungen zu denen gehören, an welchen beide Geschlechter zu gleicher Zeit theilnehmen könnten, mich allerdings anders aussprechen, wenn ich weibliche Zuhörer unter den männlichen hätte. Nicht bloß in Beziehung auf allerlei Nachtheilen, die bei kunsthistorischen Dingen zu umgehen nicht möglich ist, sondern auch in Betreff der Gedankenverbindung. Ein öffentlicher Lehrer muß sich seinem Auditorium hingeben. Es muß eine seelische Verbindung eintreten. Dieser geistige Zusammenklang des Gefühls beim Produciren und Recipiren der Gedanken würde einem gemischten Auditorium von jungen Mädchen und jungen Männern gegenüber eine ganz andere Sprache erfordern, als wenn man zu jungen Leuten allein spräche. Als Schluß: es würde ein gemischtes Publicum eine Aenderung der Vortragsweise bedingen. Würde ich mich aus diesem Grunde aber gegen die Aufnahme von Zuhörerinnen erklären, so kann es sich bei diesem Einwande nicht um geringere Befähigung des weiblichen Geschlechts, sondern nur darum handeln, ob ich genöthigt werden könne, meine althergebrachte Art, zu unterrichten, zu ändern. Meine Absicht ist, dies nicht zu thun, sondern, wenn ich Zuhörerinnen zulasse, ihnen vorher mitzutheilen, daß ich sie als Theilnehmerinnen an meinen Vorlesungen so behandeln werde, als seien sie nicht vorhanden, das heißt, die Studenten unter allen Umständen als die anzusehen, mit denen ich mich zu verständigen habe.

Frauen haben allerdings eine andere Art, die Dinge zu betrachten, als Männer. Sie arbeiten mehr mit dem Herzen als mit dem Verstande. Daß Frauen von früh auf in geistigen Dingen rascher und lebendiger auffassen, daß in gewissem Sinne also die Mädchen geschelter und witziger sind als

Knaben und Jünglinge, bestätigt das Leben alle Tage. Dies würde, wenn beim Unterrichte die Mädchen bevorzugt würden, die Knaben gegen die Mädchen in Nachtheil setzen. Es würde für die Jahre also, wo dieser Unterschied besonders hervortritt, im Interesse der Knaben ein gesonderter Unterricht sich empfehlen. Niemals aber, im Gegensatze der Geschlechter, zeigt diese Verschiedenheit sich stärker, als in den Jahren von 18—22. Die jungen Mädchen von 18 sind den jungen Leuten von ebensoviel Jahren scheinbar weit voraus. Die jungen Leute bedürfen der Nachhülfe, die jungen Mädchen erscheinen reifer und fester. Hier nun könnte man sagen, daß die Vorlesungen der Universität ihnen nicht einmal viel nützen. Im Gegentheil, daß sie ihr natürliches Urtheil beeinträchtigten. Allein dies wären doch nur theoretische Bedenken. Frauen pflegen allerdings bei Beurtheilung von Werken der Kunst und Literatur mit Sicherheit ein richtiges Urtheil zu fällen und mit Worten zu begründen. Die Annahme jedoch, diese Fähigkeit könne durch Studien beeinträchtigt werden, wäre meiner Erfahrung nach nicht durch ein einziges Beispiel zu belegen. Frauen also aus diesem Grunde vom Studium der Literatur oder Kunst zurückzuhalten, oder dieses Studium, sobald sich Frauen daran betheiligen, als ein an Inhalt und Form geringwerthigeres zu behandeln, als das, welches jungen Männern geboten wird, wäre verwerflich. Bringt unser öffentliches Leben öffentliche Stellungen mit sich, in welchen Frauen als Lehrerinnen der Literatur und Kunstgeschichte verlangt werden, so wäre es unrecht, den Aspirantinnen zu solchen Stellungen nicht dieselbe allergründlichste öffentliche Unterweisung darzubieten, die ebenso gut der weiblichen Natur angepaßt würde, als der männlichen. Lese ich also in meiner alten Art und

ignorire meine wenigen Zuhörerinnen, so wird mein eventueller Nachfolger hierin vielleicht besser beschlagen sein als ich. Bei Mathematik und Physik wird es sich um solche Differenzen nicht handeln. Wie es bei der Medizin zu halten sei, weiß ich nicht. Sicher ist, daß sehr oft junge Mädchen, von der Lust getrieben, sich am Leben zu bethätigen, in Krankenhäusern den Dienst erlernen, wo sie Alles sehen und Alles hören, was nur Aerzte sehen und unter sich besprechen. Dies aber wissen die jungen Mädchen und deren Familien im Voraus. Warum soll ihnen verwehrt sein, den wissenschaftlichen Zusammenhang ihrer Erfahrungen methodisch kennen zu lernen und als Ärztinnen zu wirken? Man bedarf weiblicher Aerzte.

## II.

Jedenfalls aber wird der Erfolg erst lehren, ob es hierzu eigener Institute für Frauen bedürfen werde. Die Zulassung zur Universität ist ein Nothbehelf. Soll gemeinsamer Unterricht eintreten, so ist wohl zu bedenken, daß es sich hier um einen Versuch handle, bei welchem, während nur ein möglicher Nutzen bevorsteht, auch ein Verlust herbeigeführt werden könnte. Jeder kennt den Werth unserer Universitäten. Sie sind vielleicht die einzigen Körperschaften, deren Recht auf Selbstbestimmung als unantastbar erscheint. Der Staat wird nicht verlangen, daß öffentliche Institute, welche seit vielen Generationen sich in der wissenschaftlichen Erziehung junger Männer eine feste und anerkannt gute Praxis erworben haben, diese Praxis verändern, um den Ansprüchen weniger Frauen gerecht zu werden, Ansprüchen, die, wenn sie noch so begründet sind, von anderer Seite her ebenso gut vielleicht befriedigt werden können.

Zugleich aber doch kann den Universitäten selbst vielleicht wiederum einleuchten, daß der Zulassung von Frauen kein Bedenken im Wege stehe. Und der Staat hat das Richtige gethan, wenn er, ehe er neue Institute für den Unterricht von Frauen beantragt, bei den Universitäten anfragt, ob sie Frauen als Zuhörerinnen annehmen wollen. Daß ihre Zulassung einstweilen gestattet werden dürfe, ist vom Staate und vom Publicum, scheint es, anerkannt. Auch ist man der Meinung, es sei, statt immer wieder von neuem zu besprechen, ob überhaupt eine Nothwendigkeit vorliege, die Debatte hierüber lieber zu schließen und bis zur Errichtung der möglicherweise zu fordernden neuen Institute die Erlaubniß, in den gleichen Hörsälen mit den jungen Leuten zu studieren, den Frauen zuzugestehen.

Die definitive Beantwortung der Frage, ob die deutschen Universitäten dem gemeinschaftlichen Unterricht beider Geschlechter in der That dienlich seien, muß einstweilen also noch, da keine Erfahrungen vorliegen, eine offene bleiben. Ebenso die Frage, ob einzelne Professoren sich bereit erklären dürfen, ihren Unterricht so zu ertheilen, daß beide Geschlechter mit gleichem Vortheile daran theilnehmen könnten. Ich erinnere mich, daß die Unmöglichkeit, diese Theilnahme gestatten zu dürfen, in einzelnen Fällen von Professoren längst lebhaft bedauert worden ist. Es würden sich wohl genügende Garantien schaffen lassen, daß die Befähigung zu dieser Theilnahme an das Bestehen vorhergehender Prüfungen oder an Ausweise anderer Art geknüpft werde, die über den Charakter und den Ernst der vorausgegangenen Studien keinen Zweifel zuließen. Dem Verlangen, solche Versuche als unnütze Experimente einstweilen noch abzuweisen, wäre ich entgegen.

Meiner Meinung nach liegt kein triftiger Grund vor, diese Versuche zu verbieten. Undenkbar wäre, daß Universitätslehrer genöthigt werden können, Frauen zuzulassen; ebenso unmöglich aber erscheint es, wenn alte Verbote existirten, die den Zutritt von Zuhörerinnen verhinderten, nicht in das Belieben der Professoren zu stellen, ob sie sich durch sie, da neue Verhältnisse vorliegen, an sie gebunden ansehen wollen.

Nie zu vergessen aber ist, daß die Universität den jungen Männern gehört und daß der deutsche Student eine der edelsten Blüten unseres Volkslebens sei. Nirgends nehmen die Studenten eine Stellung ein wie in Deutschland. Nur bei uns gesteht ihnen der Staat und die öffentliche Stimme das Recht zu, die Meinung der gesammten deutschen Jugend zu vertreten. Es würde unerträglich sein, die Universitäten in der Art umzugestalten, daß von dieser Eigenschaft des deutschen Studenten das Geringste eingebüßt würde. Es könnte nicht geduldet werden, daß neben unseren Studenten sich Studentinnen breit machten, daß sie bei den Versammlungen, wo Scherz und Ernst sich mischen, eine Rolle spielten.

Böse Einflüsse, die aus einer Veränderung der inneren Structur des Universitätsbetriebes dem Studentenleben drohten, sind jedoch nicht zu befürchten, wenn zu einem Theile der Vorlesungen denjenigen Frauen, die sich bei ernstestn Zielen auf eine gelehrte Laufbahn vorbereiten oder aus anderen Gründen erster Art sich Kenntnisse erwerben wollen, der Zutritt freisteht. Meinem Gefühle nach wird die Vergrößerung solider Kenntnisse bei den Frauen durch ihre Zulassung zu den Vorlesungen der Universitäten mehr gefördert werden als durch die Gründung besonderer, den Frauen allein dienender Institute, deren Errichtung jedenfalls in späterer Zeit doch erst bevorstände.





Von mancher Seite wird die Zulassung studirender Frauen und Mädchen zu den Vorlesungen der Universität so aufgefaßt, als solle nicht nur diesen, sondern im allgemeineren Sinne „den Damen“ künftig erlaubt sein, unter den Studirenden in den Auditorien Platz zu nehmen. Hiergegen würden, was Berlin anlangt, die ernstesten Bedenken vorliegen. Dieser Fall ist auch weder von mir bei dieser Besprechung vorgesehen, noch überhaupt, wo von diesen Dingen die Rede war, zur Debatte gestellt worden. Den Werth einer Verbindung der Wissenschaft mit der bloßen Unterhaltung will ich nicht gering anschlagen. Es kann gewiß nur fördern, wenn die letzten Resultate der Forschung den weitesten Kreisen des Volkes, Männern und Frauen, in freundlichen Sätzen vorgetragen werden. Diese Art, sich unterhalten zu lassen und zugleich zu lernen, hat hohe Bedeutung. Allein beim Besuche der Universitätsvorlesungen handelt es sich um Studium. Die jungen Männer würden über den Werth der ihnen gesagten Dinge zweifelhaft werden, wenn sie sie in Gegenwart von Zuhörerinnen vortragen hörten, denen es nur um Zeitvertreib zu thun wäre.

### III.

Wenn wir die Stellung der Frauen zu Wissenschaft und Religion im Zeitalter der Renaissance betrachten, so scheint gar kein Unterschied in der Werthschätzung ihrer geistigen Befähigung gemacht zu werden. Sie haben auch kein Gefühl von Inferiorität.

Molière, unter Louis XIV., verspottet die *femmes savantes*. Er hätte die gleiche Karikatur aber auch von gelehrten Männern liefern können. Shakespeare läßt die Frauen

fogar mit einem gewissen geistigen Uebergewicht auftreten. Goethe betrachtet die Frauen als vollwerthige Kolleginnen der Männer. Wie er im Tasso die alte Herzogin mit ihren Töchtern dem Dichter gegenüber treten läßt, so traten ihm die Frauen im Leben gegenüber. Er betrieb mit Frau von Stein ernste Studien. Schiller's Frau, eine anspruchslöse Hausfrau, beruht in ihrer Gedankenproduction auf ernster Lectüre. Ebenso hatte Voltaire geurtheilt.

Ich erinnere mich aus meiner Jugend, als die liberale Bewegung mit der Absetzung der sieben Professoren begann, daß die Frauen hier als natürliche Elemente wirkten, ohne irgend aus ihrem hausfraulichen Kreise herauszutreten. Meine liebe selige Mutter war in keinem Sinne eine gelehrte Frau, aber sie nahm an den geistigen Dingen vollen Antheil.

Man würde nun sagen können: all diese Frauen aber haben denn doch keine Universitätsstudien gemacht! Und ferner: diese Frauen haben gerade deshalb, weil sie keine Universitätsvorlesungen besuchten, eine so schöne Rolle gespielt.

Wir brauchen dies nicht in Abrede zu stellen, um trotzdem dagegen zu sagen, daß wir, mögen frühere Zeiten gewesen sein wie sie wollen, den Anforderungen des Tages zu genügen und, wo keine festen Erfahrungen vorliegen, im Vertrauen auf unser gutes Glück Versuche anzustellen haben. Bei der ungeheuren Zunahme des Weltverkehrs erfahren alle Völker tiefgehende innere Wandlungen. Auch das unsere. Den Forderungen, die Vernunft und Billigkeit an uns stellen, ist nachzugeben. Hieraus entspringt auch die Bereitwilligkeit, den Frauen Zutritt zu den Universitäts-Vorlesungen zu gestatten.

Vor einiger Zeit ließ sich bei mir eine Dame melden,

welche, von deutschen Eltern in Amerika geboren, dort verheirathet war und von ihrem Manne, wie sie sagte, Urlaub erhalten hatte, um in Deutschland Kunstgeschichte zu studiren. Sie pflegte mit ihrem Mann zum Vergnügen zu photographiren und war so auf die Kunstgeschichte gekommen. Es herrsche, sagte sie, in ihrer Stadt große Vorliebe für Kunstgeschichte und sie habe die Absicht, dort Vorträge zu halten. Was ihr an durchschnittlicher Literatur zugänglich gewesen sei, besitze sie und kenne sie, habe danach auch bereits Vorträge gehalten, sich nach einiger Zeit aber sagen müssen, daß was sie vorbringe mehr oder weniger eine mechanische Reproduction ihrer Lectüre gewesen sei, so daß sich ihr die Nothwendigkeit gezeigt habe, in Europa zu studiren. England, Frankreich und Italien kenne sie, in Deutschland wolle sie ihre Studien nun beenden. Es sei ihr, wolle sie mir nur gleich gestehen, an andern Stellen in Deutschland nicht gelungen, diejenigen, an die sie sich gewandt habe, von dem Ernste ihrer Absichten zu überzeugen, und sie bitte mich dringend, ihr die Theilnahme an meinen Vorlesungen zu gestatten.

Ich war von der wahrhaftigen Art, in der die Frau sprach, sehr eingenommen. Sie hatte ein Töchterchen von dreizehn Jahren bei sich, ein reizendes Geschöpf, das sie begleitete. Dennoch mußte ich ablehnen, ihr den gewünschten Unterricht zu ertheilen, bewog dagegen meinen Kollegen, Prof. Frey, ihr wöchentlich einmal Vortrag zu halten, der der Mittheilung kunsthistorischen literarischen Materiales gewidmet war und sie in Stand setzte, zu Hause weiterzuarbeiten. Prof. Frey war sehr zufrieden mit dem Fleiße seiner Zuhörerin, die am Ende des Semesters nach Amerika zurückging, um in ihrer Vaterstadt, nach Maßgabe der neuerworbenen Kenntnisse,

zunächst die Beschaffung einer kunsthistorischen Bibliothek zu betreiben.

Um dieselbe Zeit meldete sich bei mir eine andere Amerikanerin, die sich als Lehrerin vorstellte, dasselbe Verlangen an mich stellte und besonders deutsche Literatur im Auge hatte. Sie sprach eben so vernünftig und sachgemäß wie die andere Dame und hatte das gleiche Schicksal: auch sie empfahl ich einem Kollegen, der sich ihrer annahm und sehr zufrieden mit ihr war. Vor einigen Tagen erschien sie wieder bei mir und stellte von Neuem das Verlangen, an meinen Vorlesungen theilnehmen zu dürfen. Ich habe ihr die Erlaubniß ertheilt. Sehe darin aber nichts Bindendes, sondern werde mir vorbehalten, in jedem einzelnen Falle Ja oder Nein zu sagen.

Ich fasse meine Anschauungen noch einmal zusammen.

Wieweit Frauen im Allgemeinen zu geistiger Gedankenproduction — einzelne Ausnahmen immer vorbehalten — berufen seien, ist noch nicht festgestellt. Es besteht ein Verhältniß der Frauen zu den Männern bei geistiger Arbeit, welches als das gegenseitiger Aushülfe formulirt werden könnte. Jene mehr oder weniger ausgezeichneten Frauen, mit denen unsere großen Männer — als Beleg dafür haben wir eine umfangreiche Literatur — geistig verkehrten, standen, ganz genau betrachtet, doch in einer dienenden Stellung zu ihnen. Frau von Stael hatte Schlegel, Sismondi, Constant neben sich, die ihr dienten. Aber es waren zum größten Theil nur scheinbare Dienste. Immerhin ist auch diese dienende oder wie man sie nun nennen will, ideal verbindende Stellung von hoher Wichtigkeit und das deutsche Volk, das heute die größten Anstrengungen zu machen hat, seine ihm erworbene herrschende Stellung zu erhalten, muß darauf bedacht sein, auch die gering-

sten Keime geistiger Fruchtbarkeit zu pflegen und auszubilden. Mag deshalb richtig sein, daß jene Cooperation ausgezeichneten Frauen bei den geistigen Arbeiten der Männer nicht so allgemein sei, daß sie eine Umgestaltung unserer Universitäten bedinge, so bin ich der Männer und der Frauen wegen doch dafür, daß den Frauen der Zutritt zu den Universitäten offen stehe.

Ich bin dafür, weil viele Frauen heute genöthigt sind, auf die Gründung einer Familie zu verzichten, da die Zahl der Männer die der Frauen nicht erreicht; weil viele Frauen heute aus eigener Wahl und Neigung, oder aus Noth sich dem ärztlichen Stande, dem Lehrerstande und der literarischen Arbeit widmen; weil sie eine ausreichende Ausbildung hierfür einstweilen nur auf den Universitäten finden; weil die Männer kein Recht haben, den Frauen die Benutzung öffentlicher Institute zu verbieten, auf denen sie die Kenntnisse erlangen zu können glauben, deren sie benöthigt sind; weil heute eine allgemeine Abneigung besteht, ungerecht zu sein.

Es kommt bei dieser Frage nicht bloß auf den Staat, die Universitäten und die Männer an, sondern auch auf die Frauen für sich allein: auf die deutsche Frau. Die deutsche Frau ist ebenso gut ein besonderes historisches Product wie der deutsche Student. Die deutschen Frauen haben immer ein ideales Verhältniß eigenthümlicher Art zu den Universitäten gehabt. Sie werden nicht zum Spotte gefeiert —:

Vivant et mulieres — Burschicorum nutrices  
und auch davon darf nichts verloren gehen. Wenn der deutsche Student seine Universitätsjahre hinter sich hat, so wissen nicht wenige wohl, wieviel sie nicht bloß den Professoren, sondern auch den Professorinnen zu verdanken haben.

Soll der Student künftig Gefahr laufen, wenn er die Frau Professorin kennen lernt, von ihr über das ausgefragt zu werden, was ihr Mann im Auditorium vorgetragen hatte? Es wird in Deutschland immer so sein, daß die unstudirte Mutter mit ihren Söhnen, die mehr wissen als sie, der Typus der deutschen Frau bleiben darf. Aber auch was die Frauen anlangt, die neben ihrer Häuslichkeit noch andere Stellungen ausfüllen wollen: sie werden im öffentlichen Leben nur ausnahmsweise mit den Männern sich in gleicher Wirksamkeit messen. Daß öffentliche Aemter, welche Männern sich auf ihre Examina hin eröffnen, Frauen, auch wenn sie dieselben Examina beständen, verschlossen blieben, liegt im Bereiche des Nothwendigen. Das öffentliche Leben fordert zuweilen eine gewisse brutale Vertheidigung heraus, die ein Mann bestände, der aber auch kräftige Frauen unterlägen. Diese Schwäche liegt in der Natur der Frauen und versagt ihr ohne Weiteres, sich in manchen Richtungen zu bethätigen. Wir haben Beispiele von Fürstinnen vor Augen, welche diese Schwäche überwand, in den meisten Fällen aber doch auch nur, indem sie Männer gegen einander in den Kampf führten. Unser heutiges Leben bringt aber sehr viele Bethätigungen mit sich, bei denen diese Schwäche gar nicht in's Spiel kommt! That- sächlich werden mannigfache öffentliche Positionen in Deutsch- land immer mehr von Frauen ausgefüllt. Die intensivsten Wünsche für Vertiefung des öffentlichen Unterrichtes bei Frauen gehen von denjenigen Frauen aus, die, in Besitz solcher Stel- lungen, nachträglich den Mangel an gründlichen Unterricht be- dauern, an dem sie leiden.

Aus Frankreich stammt die berühmte Frage: où est la femme?, das heißt: wo etwas Fatales geschehen ist, steckt

eine Frau dahinter! In Deutschland würde ein solches Sprichwort nie aufkommen; dagegen, wenn etwas Gutes bei uns geschieht, so können wir voraussetzen, daß Frauen dabei mitgewirkt haben. Unser häusliches Leben aber hat gelitten, seitdem unsere Politik die Nothwendigkeit für Männer schuf, Vereinigungen zu suchen, an denen Frauen nicht Theil nehmen. Frauen empfinden, daß diese Lebensstellung sie erniedrige, aber sie fühlen sich zu unwissend, um sie zu ändern. Ich erstaune oft über die Unwissenheit mancher Frauen, wo es sich um eine gewisse Höhe der Anschauung handelt, und über die Art, wie sie sich zu ihr bekennen. Eine der bedeutenderen Ursachen dieser inneren Versteinerung ist vielleicht das Uebermaß von Musik, mit dem unmusikalisches Naturen aus Mangel an anderer Beschäftigung übersättigt werden. Eine zweite Ursache die oben schon berührte, spielende, auf Erweckung des Interesses, d. h. auf bloße Unterhaltung abzielende Art des Unterrichts der jungen Mädchen; die Hauptsache aber (wie auch bei manchen jungen Männern) ist die zunehmende allgemeine Unfähigkeit, das Historische mit der Gegenwart in Verbindung zu bringen. Hier sind Engländerinnen und Amerikanerinnen unsern deutschen Frauen überlegen. Eine deutsche Frau, die sich mit geistigen Aufgaben der Gegenwart beschäftigt, weicht, wenn sie mit Männern darüber verhandelt, unwillkürlich zurück, niedergedrückt durch ein beschämendes Gefühl, das aus dem Mangel an ausreichendem grundlegenden Unterricht herfließt.

Wenn die Frauen heute empfinden, hierin müsse eine Aenderung eintreten, und bestimmte Wünsche formuliren, so dringen sie dabei auf Etwas, das den Männern nur zum Nutzen gereichen kann. Es würde eine allgemeine Verbesserung unseres gesellschaftlichen Zustandes herbeiführen, wenn

Frauen, sobald es sich um Dinge handelt, die sie ebensogut wissen könnten und können als Männer, zu der Fiction nicht mehr genöthigt würden, als fehlte ihnen diese Kenntniß. Es ist durchaus nicht nöthig, daß Frauen, die ein wissenschaftliches Urtheil gewinnen, deshalb als Professorinnen, Richterinnen, vortragende Geheimeräthinnen, Volksvertreterinnen den Männern Concurrnz machen, oder daß sie diese Kenntnisse in unerträglicher Art zur Geltung bringen. Der Begriff „Blaustrumpf“ ist ein hergebrachter und Jedermann weiß genau anzugeben, was er bedeutet. Ich gestehe offen, daß ich einem solchen Blaustrumpfe in Deutschland noch nie begegnet bin. Es mag besondere Fügung und gutes Glück sein. Dagegen bin ich nicht selten, zumal im Auslande, deutschen verheiratheten und unverheiratheten älteren und jüngeren Frauen begegnet, welche sich mit wissenschaftlicher Arbeit sehr ernst beschäftigten und sowohl Bücher herausgaben als auch für Journale schriftstellerten. Besonders einem Schriftsteller wie mir müssen solche Bekanntschaften naturgemäß in höherem Maße zu Theil werden, als Gelehrten anderer Richtung: unter all diesen zahlreichen Begegnungen ist nicht eine einzige gewesen, auf die die Bezeichnung „Blaustrumpf“ im herkömmlichen Sinne gepaßt hätte. Immer fand ich sehr ernstes Streben, bescheidene Zurückhaltung und Bedauern mangelnder Vorbildung, die nachzuholen große Anstrengung gekostet hatte. Ich sage immer, weil die wenigen Ausnahmen nicht in Rechnung kommen. In diesen wenigen Fällen waren es Damen nämlich, welche öffentliche Vorträge hielten, und die, aber auch hier ohne irgend zu beleidigen, mit einer gewissen Sicherheit sich auf sich selbst basirten, weil das Leben sie eben dazu genöthigt hatte. Jede öffentliche musikalische Virtuofin



muß jedoch so auftreten, da sie ohne das mißhandelt werden würde. Bei rein wissenschaftlichen Fächern, Mathematik und Astronomie z. B., würde diese Sicherheit sich ohnehin von selbst verstehen. Den Berichten amerikanischer Blätter zufolge, die mir jedoch nur zufällig zu Gesicht kamen, da ich die Zeitungen hierauf hin nicht systematisch lese, ist die Mitarbeiterschaft der Frauen im Bereiche der naturwissenschaftlichen Forschung eine erfolgreiche. Von ihrer Theilnahme an sprachwissenschaftlichen Studien ist mir nichts bekannt. Es sollte mich wundern, wenn ihre Bedeutung auf medizinischem Gebiete nicht mehr und mehr hervortreten wird, da ihre Hilfe hier längst schon nicht mehr entbehrt werden kann und der Schritt von der praktischen Behandlung der Kranken zur wissenschaftlichen Mittheilung dabei gemachter Beobachtungen nur ein kleiner ist.

Die Fortentwicklung des heutigen Volkslebens vollzieht sich in wachsendem Maße unter der controlirenden Theilnahme beider Geschlechter. Wir wissen, was die Beurtheilung der Leistungsfähigkeit des Individuums anlangt, so viel von einander, wie niemals vorher gewußt worden ist. Persönliches, das früher nur in die Region des unbestimmten Klatsches gehörte, wird heute oft in benannten Zahlen ausgedrückt.

Heute bereits stellt sich ziffernmäßig heraus, bis zu welchem Betrage das Eingreifen der Frauen als Factor des nationalen Daseins in Frage kommt. Sie zählen mit, und es kann ihnen nicht verdacht werden, wenn sie die Consequenzen dieser thatsächlichen Rechnung ziehen wollen. Die erste davon ist der Anspruch auf Unterricht ersten Ranges. Er wird ihnen auch von Niemandem streitig gemacht. Es handelt sich nur um Feststellung des Zweckmäßigen.

---

## Frau von Olfers.

---

Berlin, Weihnachten 1891.

Frau von Olfers ist gestorben. Sie ist über neunzig Jahre alt geworden. Ihre letzten Worte waren, daß sie müde sei und schlafen wolle. Müde hatte sie wohl Niemand je gesehen. Vor wenig Wochen saß sie noch an ihrer gewohnten Stelle mit einem frühlingfrischen Schimmer. Sie wollte theilnehmen am Gespräch und genau wissen, was der Einzelne sagte. Und wir Alle sprachen, als höre sie zu. Ihre lebendigen Augen suchten zu ersehen, was das Gehör zu versagen begann. Sie fragte, was da und dort geäußert worden sei. Sie bildete die regierende Mitte der Gesellschaft. Es lag nichts Abgedanktes in ihrem Wesen. Sie fühlte sich souverän. Sie sprach von der Schönheit der Natur. Wie sie aus innerster Seele den Herbst genieße. Die Buntheit und Frische seines Laubes. Sie ging durch die winterlichen Wege des Thiergartens rasch und freudig über die gefallenen Blätter hin. Sie hatte ihr Theil daran wie die Kinder, die da spielten. Sie umfaßte das sich bewegende Menschendasein. Es lag in ihrer Natur, irgendwo ein stilles Eckchen zu haben, wo sie sich als Kind empfand. Jeden Tag registrirte sie als ein unschätzbares Plus zum allgemeinen Betrage. Sie wollte in sich

jung geblieben sein. Im Theater war ihr wohl, wo sie sich als Mitglied der lebendig bewegten Gegenwart fühlen durfte. Sie sah, sie hörte, sie schlürfte das Gefühl des allgemein Menschlichen ein. Der neueste Tag war noch immer der schönste für sie. Sie hätte uns Alle überlebt und, froh und vergnügt, daß ihr gestattet sei, weiter zu leben, uns betrauert und immer auf neue Tage gerechnet, voll Regen oder Sonne, aber Tage, die sie miterlebte. Vom Neuesten war sie hingenommen. Von der neuesten Dichtung, dem neuesten Buche deutscher, englischer, französischer Literatur. Ihr Verlangen nach frischen Borräthen war unerschöpflich. Als sie zuletzt nicht mehr lesen konnte, wurde ihr vorgelesen. Bei Jedem, den sie darüber sprach, setzte sie das Interesse voraus, das sie selbst befeelte. Dankbarkeit für den gewährten Genuß war das erste Echo in ihr. Sie war für das Positive: sie überging, was ihr mißfiel. Sie lobte gern und eifrig. Sie wollte Licht sehen. Abends mußten Lampen und Kerzen brennen. Weihnachten, auch als ihre Kinder und Enkel schon groß waren, verlangte sie einen Weihnachtsbaum, der vom Boden bis zur Decke reichte. Freude sollte herrschen. Mit den geringsten Mitteln aber ließ sich herstellen, was sie erfreute. Sie fand überall Stoff zu erquickenden Gedanken. Das Älteste konnte plötzlich das Neueste für sie werden. Es tauchte empor und die heutige Sonne bestrahlte es wieder.

Frau von Olfers besaß eine innere Welt, die ihr allein gehörte. In die sie Andere wohl hineinblicken ließ. Diese Theilnahme aber war keine Bedingung ihres Glücks. Ihr Denken ging immer eigene Wege. Mitten in ein lebhaftes Gespräch hinein, an dem sie Antheil nahm, fiel sie mit einer

Bemerkung, welche zeigte, daß sie nebenbei ganz für sich noch andere Gedanken gehegt hatte. Solche Bemerkungen waren allgemeiner Art. Man empfand, sie beobachtete ununterbrochen und arbeitete an ihrer Weltanschauung. Sie hat Vieles niedergeschrieben in Prosa und in Versen. Es lag ihr auch daran, es mitzutheilen. Von literarischer Schriftstellerei aber war sie völlig entfernt. Sie wandte sich an ein ideales mitgenießendes Publicum, an dessen Existenz sie glaubte, aber mit dem in nähere Berührung zu treten kein Bedürfnis für sie war. Sie war eine Dichterin. Nicht im literarhistorischen Sinne. Ich meine nur so: suchen wir einen umfassenden Namen für ihre Existenz, so müssen wir sagen: sie dichtete.

Wir haben eine Zeit gehabt in Deutschland, wo die Nation dichtete: die Jahre vom Beginne unseres Jahrhunderts bis zum Tode Goethe's. Die Jahre, in die freilich die Kriege gegen Frankreich fielen, in denen Wenig trotzdem das innere Leben des Volkes unterbrach. Die Generation herrschte damals, die Goethe's Alter umgab. Der goldene Hintergrund um seine herrschende Gestalt. Diese Umgebung hatte eigenen angeborenen Glanz. Ohne sie gewährte Goethe selbst den glorreichen Anblick nicht, den er bietet. Wenn wir Eckermann's Gespräche lesen, fliegt hier und da plötzliches Licht auf diese Menschen, die in Weimar sich begegneten, denen Theater, Musik, bildende Kunst und Wissenschaft zu einem Meere zusammenfloßen, auf dem sie ihre Entdeckungsreisen machten. Wo wir in Briefen und Lebenserinnerungen auf jene Zeiten kommen, erschließt sich von irgend einer Seite her plötzlich die Aussicht auf diese unbegrenzten Fluthen. Ich bin noch aufgewachsen unter Denen, die so mit Goethe gelebt hatten.

In der Literaturgeschichte heißt diese Zeit die Epoche der Romantiker. Goethe nannte sie in unmuthiger Härte einmal die der forcirten Talente. Es lag etwas Gewaltfames darin, wie die Nation das politische Leben, das ihr versagt war, in der Vergangenheit fühlte. Dort war man zu Hause. Auf ihrem unbegrenzten Gebiete fand Jeder die Stelle, wo er für sich war und seine Träume schmiedete. Wo er dichtete wie Goethe.

Zum Dichten gehört, daß dem Menschen Bilder vor Augen stehen, daß er den Drang fühle, sie darzustellen, daß ihm Gedanken und Worte dafür sich zubrängen, daß er von Menschen umgeben sei, die ihn verstehen. Shakespeare war das reinste Phänomen eines Dichters. Die vier Elemente umgaben und erfüllten ihn in gleicher Stärke. Bei Goethe mangelte es zuweilen an innerem Drange und an äußerer Theilnahme, ebenso bei Dante: sie sind zugleich Gelehrte gewesen. Der Gelehrte sucht die Stellung zu bestimmen, die den einzelnen Erscheinungen im Verhältnisse zum Ganzen zukommt. Dichtung und Gelehrsamkeit können verbunden sein. Goethe hat auch darin jener Generation, von der umringt er zuletzt Deutschland beherrschte, seinen Stempel aufgedrückt. Gelehrsamkeit und Dichtkunst reichten sich die Hand und kritischer Genuß überbot zuweilen den rein poetischen. Und so müßte man von Frau von Olfers eher sagen: sie dichtete und urtheilte.

Wie komme ich darauf, Frau von Olfers, auf die niemals öffentliches Licht fiel, deren Wege stets stille Pfade gewesen sind, mit diesen Größen in einem Athem zu nennen? Sie stand ihnen näher, als wir heute verstehen. Was gilt neben den Eichen, deren Nester die Jahrhunderte durchrauschen,

eine Blume, die unter Gräsern versteckt nur einen einzigen Frühling erlebt? In dem engen Kreise, innerhalb dessen sie sichtbar ist, entfaltet auch sie sich mit lieblicher Kraft. Auch ihr sind die Jahreszeiten dienstbar. Frau von Olfers war eine Dichterin, aber sie war ein Veilchen im Walde. Es entzückte sie, an ihrer Stelle zu empfinden, daß sie im Blühen stehe. Sie kannte ihre Grenzen, aber innerhalb ihrer ihr Recht und ihre Befugniß. Sonne und Luft und ein paar schattige Zweige waren, was sie verlangte. Sie beneidete Niemanden. Sie wollte Keinen verdrängen. Sie begehrte kaum Beifall oder Gehör. Aber sie sah, sie fühlte den Drang, sich auszusprechen, sie fand das richtige Wort, sie war niemals einsam. Ihr Wunsch wäre kaum gewesen, daß der Kreis ihrer Hörer sich ausdehne. Sie hat nie eine Herrschaft ausüben wollen. Nie das Wort ergriffen, um es zu behalten. Ihre Liebenswürdigkeit hatte nichts, das sich geltend machen wollte. Was sie sagte, trug immer den Schein gelegentlicher Aeußerung, und wenn sie den Nagel auf den Kopf traf, schien sie selber am meisten überrascht. Trotz ihrer Anspruchslosigkeit aber: wo sie stand, da stand sie, und was sie hervorbrachte, war wirklicher Duft und kein erborgter. Mit ihren eigenen feinen Wurzeln sog sie die Kraft zu blühen und zu duften aus dem Boden, aus dem die Eiche sie zog.

Sie trug ein anderes helles Zeichen, daß sie eine Dichterin von Geblüt sei: sie erkannte mit unfehlbarem Blick die ihr selbst innewohnende Kraft bei Andern und genoß sie aus ihnen mit vollen Zügen. Es wäre ihr unmöglich gewesen, nicht von der Schönheit selbst entzückt zu sein, die andere Dichter erfüllte. Sich selbst vergaß sie völlig in solchen Momenten

des Genusses. Immer aber trat hinterher das Gefühl wieder hervor, daß auch sie vorhanden und daß sie ein hochgeborenes Weibchen sei. Alle Rosengärten von Schiras würden ihr dies Gefühl nicht genommen haben. Sie würde, wenn Homer und Dante und Goethe bei ihr eingetreten wären, nicht verlegen gewesen sein, sondern sie freundlich empfangen haben als gütige regierende Kaiser, die ihr, die sie doch auch zur Familie gehörte, freundlich und höflich sich bezeugen sollten. Es wäre ihr in diesen Augenblicken nicht in den Sinn gekommen, daß sie diesen ungeheuren Sonnen gegenüber doch nur ein beinahe verschwindend kleines Fünkchen sei: sie hätte in ihrer bescheidenen Art sich nur daran erinnert, daß Licht immer Licht bleibe. Den letzten Maßstäben des Geistes gegenüber decken Quantität und Qualität sich.

Verlegen hätten solche Begegnungen sie nicht gemacht. Sie war daran gewöhnt, von Königen und Königinnen Freundliches zu erfahren. Als Kind war sie mit nach Königsberg genommen worden, als die Königin Luise nach der Schlacht von Jena dahin flüchtete. In ihren Gedanken war der rothe Schein der ungeheuren Feuersbrunst des Krieges, in dem Preußen damals in Asche sank, stehen geblieben als das Ereigniß, mit dem ihr Leben begann. Ihre erste Jugend war in die Zeiten gefallen, wo das scheinbar völlig vernichtete Volk aus seiner geistigen Kraft allein die Macht zog, mit der es den Feind abwarf und sich zu ungeahnter Höhe emporbrachte. Dieser Glaube an das Reingeistige war die Mitte ihrer Weltanschauung. Das Programm Wilhelm von Humboldt's war in ihr ganzes Wesen eingedrungen. Der Glaube an die geistige Macht des Deutschen Volkes. Sie hätte Niemand begriffen, der anders dächte. Sie war in tiefster Seele

sicher, daß in diesen Ueberzeugungen das eigentlich conservative Element liege. So beurtheilte sie alles Politische. Sie war königlich gesinnt, nicht im Sinne der Partei, sondern als gehorche sie damit einer natürlichen Forderung. Immer aber doch nur im Sinne von 1813.

Ihre persönlichen Erinnerungen hegte Frau von Olfers mit Liebe, aber sie hatte keine Vorliebe für das, was Memoiren anfüllt, sondern die Ereignisse rundeten sich ab in ihr und nahmen allgemeine Gestalt an. Ihre Vergangenheit wurde immer heller vor ihren Augen. Ihr letztes sinkendes Augenlicht, dessen völligen Verlust das Schicksal ihr ersparte, wandte sie an, um Verse niederzuschreiben, in denen sie die frühesten Eindrücke ihrer Kindheit der Gegenwart vertraute. Dies Umgestalten der Erlebnisse zu freundlichen Ruhepunkten für die Gedanken schien das eigentliche Amt, für das der Himmel sie bestimmt hatte. Ihre frühesten Verse gleichen darin den letzten. Sie hat, könnte man sagen, nie aufgehört ein junges Mädchen zu sein, das eben seine ersten Erfahrungen macht und, begierig auf Neues, immer wieder überrascht ist von der sich umgestaltenden Welt, in die es sich versetzt sieht. Ihr Dasein war ein stets sich wiederholendes Erstaunen. Sie sprach vom letzten Herbst ihres Lebens, als sie gebückt unter den Bäumen des Thiergartens ging, mit Bewunderung, als habe sie bis dahin unter anderen Climates gelebt und sehe die Pracht der fallenden Blätter als etwas Neues. Diese Leidenschaft zur gleichbleibenden milden Güte der Natur ist eines der schönsten Gefühle hohen Alters. Alles fällt ab vom Menschen, Alles verblaßt, Alles scheint andere Gestalt anzunehmen. Die Gedanken und die Sprache selbst der Menschen ändern sich: die beharrende sanfte Schönheit der Natur aber



bleibt dieselbe, ihre Kraft zu blühen fließt unvermindert immer neu in ihre Kinder ein, sie redet immer dieselbe Sprache und die aufbrechende Rose vertraut uns in jedem neuen Frühling in alter Kraft neu ihre ewigen Geheimnisse. Die Menschen pflanzen Blumen auf ein Grab, in Gedanken an einen stillen Verkehr der Todten mit ihnen.

---

## Zur Erinnerung an Heinrich von Stein.

Nachschrift zu seiner Abhandlung über Rousseau und Kant.<sup>1)</sup>

---

Ueber Herkunft und Jugendzeit Heinrich von Stein's entnehme ich einem Briefe Folgendes. „Heinrich von Stein stammt aus der Freiherrlichen Familie der Stein von Nord- und Ostheim. Sein Großvater war Minister in Coburg (einige Zeit während 1848), sein Vater stand in coburgischem Militärdienst, bis er mit der Convention in preußische Dienste trat. Die Mutter war eine geborene Freiin von der Tann. Heinrich war ein ernstes Kind, von klein auf hatte er die Idee, Geistlicher zu werden. Er machte Gymnasium und Universität so schnell durch, daß er mit zwanzig Jahren fertig war und eine Reise nach Italien antrat, um sich zu erholen, ehe das Berufsleben begönne. Dort ließ er sich bestimmen, nach Bayreuth zu gehen, um Richard Wagner's Sohn zu erziehen. Ein Jahr blieb er in dessen Familie, die er nach Neapel begleitete und hing von da ab in der treuesten Liebe an Allem, was mit Bayreuth in Verbindung stand. Seines Vaters wegen ging er nach Halle, wo er sich als Privatdocent habilitirte. Er las dort über Schopenhauer mit Anschluß an Wagner, und siedelte in der Folge nach Berlin über.“ —

---

<sup>1)</sup> Die Abhandlung über Rousseau und Kant wurde aus dem Nachlaß Heinrich's von Stein in der Deutschen Rundschau 1888 gedruckt.

Mir war, als ich Stein als Privatdocenten hier kennen lernte, nichts weder von seinen Schicksalen noch von seinen Arbeiten bekannt. Er kam zu mir ins Haus wie andere junge Leute, und das erste Buch von ihm, das ich las und in der „Deutschen Rundschau“ recensirte<sup>1)</sup>, war seine letzte Arbeit. Er hat mir auch nicht besonders nahe gestanden. Sein plötzliches Hinweggehen aber hat mich erschüttert, als hätte ich ihn von Kind auf gekannt und große Hoffnungen auf ihn gesetzt.

Wer hätte Angesichts dieser blühenden, hochaufragenden, breitschulterigen Gestalt, dieses Bildes der Kraft und Gesundheit geglaubt, daß Stein nur eine so kurze Laufbahn durchmessen sollte. Seine Pläne gingen nach vielen Seiten, sein Buch versprach viele Bücher noch, deren Reihe es als Jugendarbeit dann eröffnet hätte, sein Einfluß auf die Studenten war ein lebendiger, wachsender. Er hatte begeisterte Zuhörer. Was Jedem wohl zuerst bei ihm auffiel, war neben einem kindlich vertrauensvollen Wesen der gleichmäßige Ernst, mit dem er Alles aufnahm. Es lag Etwas über ihm, das das Gefühl unbedingter Zuverlässigkeit einflößte. Ich erinnere mich, wie er mir sein Buch brachte und seine ideale Hoffnung auf Besprechungen desselben seitens wohlwollender, tief in seine Gedanken eindringender Recensenten, von denen er, wie er betonte, würde lernen können, mit vertrauensvoller Wärme ausdrückte, und wie er dann, als ich über die Schicksale, die Bücher haben können, einige Worte sagte, in Aufregung gerieth. So unschuldig stand dieser junge Mann noch im Leben drin, daß er den Gedanken, es gebe literarisches Uebelwollen,

---

<sup>1)</sup> Man vergl. „Deutsche Rundschau“, 1887, Märzheft, Bd. L., S. 471—475 („Die Entstehung der neueren Aesthetik“ von Dr. R. Heinrich von Stein).

bösen Willen und absichtliches Mißverstehen, wie eine Neuigkeit auffaßte, die zum ersten Male an ihn herantrat. Das durchdringende Wohlwollen, das ihn erfüllte, ließ die Möglichkeit solcher Erfahrungen wie ein Schreckgespenst vor ihm aufsteigen. Er hat mit mir später darüber gesprochen, und die Art, wie es geschah, war für mich eine neue Erfahrung. Stein schien zu jenen Naturen gehören zu sollen, deren guten Glauben das Schicksal zu schonen beabsichtigte. Ich sah, wie Manche, denen sein wissenschaftliches Streben früher bedenklich gewesen war, sich wie besiegt durch seine Persönlichkeit ihm zuwandten, so daß seine Laufbahn bald gesichert erschien. Aber sie sollte abgebrochen werden.

Man spricht vom „Reichthume“ der Natur, die in sichtbarer Weise oft mit einem Ueberflusse von Schöpfungsformen da operirt, wo es scheint, als ob sie mit geringerem Aufwande ebenso weit gekommen wäre. Wozu diese Blüthenpracht der Bäume von Frühling zu Frühling, da es doch unmöglich ist, daß jede Blüthe zu einer Frucht werde?

Es sind nun schon viele Jahre verflossen, daß ein junger Mann fortgenommen wurde, dessen ich hier gedenken will, wie er mir oft im Gedächtnisse wieder aufgestiegen ist. Der Graf Wolf von York-Wartenburg, einer der Enkel des Feldmarschalls. Jeder, der ihn kannte, hatte das Gefühl, daß er für eine besondere Laufbahn wohl bestimmt sei, so jung er noch war. Er selbst schien es zu empfinden: es war ihm bei aller Freude am Leben ein Ernst eigen, den die reichen Kenntnisse, die er besaß, natürlich erscheinen ließen. Sein Beruf war nicht, in den Krieg zu ziehen, aber das Jahr 1870 führte ihn mit. Bei St. Privat wurde er durch die Brust geschossen. Wozu so viel Talent und so hohe Ausbildung

für eine Zukunft, die niemals erschien? Noch eines Anderen will ich gedenken, eines jungen Rheinländers, Niederee aus Linz, der, mit außerordentlichem Talent für Malerei ausgestattet, zu Cornelius, in dessen glänzenden Berliner Zeiten noch, nach Berlin kam, von ihm aufgenommen und durch seine Verwendung vom vierjährigen Dienste befreit wurde. Ich sehe ihn noch im Atelier vor dem Brandenburger Thore (da, wo jetzt der Reichstagspalast sich erhebt) arbeitend sitzen. Die Formen des Quattrocento waren zuerst in die Phantasie eingetreten und im Geiste dieser Meister zeichnete er Compositionen, die eine herrliche Zukunft versprachen. Auch bei ihm, obgleich aus niederen Verhältnissen stammend, eine vornehme Bescheidenheit, als sehe er die Höhe schon voraus, die er einmal ersteigen werde. Als Freiwilligen traf ihn auf dem Manöver ein unglücklicher Schuß. Zu diesen Beiden gesellt sich Heinrich von Stein in meiner Erinnerung. Wie viel schien auch ihm noch zu fallen zu müssen in fast sicherer Erwartung, als ein Herzleiden, das wie ein leichtes Unwohlsein einsetzte, sich zu einer rasch verlaufenden tödtlichen Krankheit entwickelte. Bei solchen Todesfällen tritt hervor, wie viel mehr die Menschen von einander wissen, als der Schein sagt, und wie viel mehr gemeinsam sie empfinden, als man glaubt. Wie bei jenen Beiden war auch Heinrich von Stein's Tod ein Schlag, durch den Viele getroffen wurden. Bloße Erwartungen, die man hegte, nehmen in solchen Fällen den Schein erfüllter Leistungen an. Ich gedenke auch wieder Wilhelm Scherer's, der freilich schon älter war, aber doch wie in früher Jugend zu sterben schien, und dem, auch was er noch gethan hätte, mit Recht, als ob es gethan sei, zugelegt wurde.

Stein's Buch (das von mir in der „Deutschen Rundschau“ besprochen worden ist) war nur der Beginn einer umfangreichen Arbeit. Er hatte sich dem Studium der Engländer und Franzosen zugewandt, die den Grund schufen, in den die deutsche geistige Production des vorigen Jahrhunderts die Wurzeln senkte. Ich fasse in dem Worte Production, Wissenschaft und schaffende Kunst ebenso zusammen wie Lessing, Herder, Goethe und die Anderen Dichtung und Betrachtung als Eins nahmen und in ihrer Lebensarbeit diese beiden Elemente ungetrennt darstellten. Ich nehme die bildenden Künste noch hinzu, deren höchste Vertreter in derselben Weise Wissenschaft und schaffende Arbeit ungetrennt hielten. Ich fasse als Aufgabe einer besonderen Wissenschaft, die Hervorbringung des Schönen zu beobachten, das Schöne selbst zu beurtheilen und seine Wirkungen auf die Völker zu verfolgen. Hier trafen meine Gedanken mit denen Stein's zusammen und daher meine Theilnahme an seiner Thätigkeit, zu der die für seine Person hinzutrat. In der Recension seines Buches sprach ich zum Schlusse die Meinung aus, der Verfasser habe die Prolegomena für das Werk geliefert, worin die Geschichte unserer eigenen Bewegung zu lesen sein werde, wie sie von Lessing bis Schiller in Deutschland waltete. Ich sagte, auch wenn Stein das Buch nicht schreibe, werde ihm der Ruhm bleiben, dafür vorgearbeitet zu haben. Seine Absicht war, diese Arbeit zu unternehmen. Es hat nicht dazu kommen sollen. Aber ich bemerke, wie auch er, der für Wagner begeistert war, in wissenschaftlicher Arbeit doch Goethe als Ziel nehmen mußte. Wer wollte heute den Einfluß ermessen, den Goethe auf unsere Jugend gehabt hat und in immer größerem Maße gewinnt? Jener Wolf Dorf legte den Grund für die

besondere Bedeutung seiner Persönlichkeit, die freilich zu keiner sichtbaren, bleibenden Blüthe sich entfaltete, durch seine Liebe zu Goethe, von dessen Schriften er die ältesten Drucke sammelte und als Kostbarkeiten hoch hielt. In seinen Vorlesungen ist H. v. Stein wohl schon zu Goethe gelangt. Wie ich höre, sind einige seiner Zuhörer damit beschäftigt, aus den nachgeschriebenen Hefen den Wortlaut dieser Vorträge festzustellen, um sie herauszugeben. Da werden seine Meinungen zu Tage treten. Den vorstehenden Aufsatz verfaßte er auf meine Veranlassung, und ich vermittelte den Abdruck in der „Deutschen Rundschau“. Es sollte ein Anfang sein. Es muß den Gedanken der Generation, die der französischen Revolution vorausging, wieder eine Bahn geschaffen, und nach dem nun hundert Jahre dauernden Sturme eine Rückkehr zum Vertrauen und zu der inneren Ruhe jener Tage gefunden werden.

Auch als Dichter hat Heinrich von Stein sich auszusprechen versucht, und auch für die nachgelassenen Arbeiten dieser Richtung ist einer seiner Freunde thätig. Mein College Professor Cosack unter den jüngeren Männern hier der vielleicht, der Stein am nächsten stand, tritt als Herausgeber ein, und auf sein zu erwartendes Vorwort sei hingewiesen. Ein Verzeichniß dessen, was von Stein gedruckt vorliegt, wird hier gegeben werden.

Geboren wurde Heinrich von Stein zu Coburg den 12. Februar 1857. Das Gymnasium absolvirte er in Halle, den Doctor machte er 1877 in Berlin, nachdem er vorher in Heidelberg und Halle studirt hatte, 1881 habilitirte er sich in Halle, 1884 in Berlin. Sein Todestag war der 20. Juni 1887. Auf dem Invalidentirchhofe liegt er begraben.

---

## Walter Robert-tornow.

---

Walter Robert-tornow, der Mitte September 1895 in Helgoland sanft gestorben ist, war Bibliothekar Sr. Majestät des Kaisers und Königs. Er stand erst in den Anfängen der vierziger Jahre, hatte aber seinen Tod vorausgesehen, den auch seine Freunde befürchteten, der unerwartet aber eintrat. Als ganz kleines Kind hatte die Wärterin ihn fallen lassen, und es wurde ein Stillstand seines Wachsthum's dadurch bewirkt, der Weiterleben endlich für ihn zu einer physischen Unmöglichkeit machte. Walter Robert-tornow lebte gern und hatte alle Eigenschaften, die ihn in ein glückliches Alter hineingeleitete hätten. Er zumeist war sich klar darüber, daß er das nie erreichen werde. All' das aber vereinigte sich wieder, um den ganz besonderen Menschen aus ihm zu gestalten, der die Welt mit so viel Liebe umfaßte, und dem dies Gefühl reichlich vergolten worden ist. Alles in ihm und um ihn stimmte zusammen; er war etwas Besonderes, er wird denen, die ihn kannten und liebten, unvergeßlich sein.

Walter Robert-tornow war der jüngste Sohn eines pommer'schen Gutsbesizers. Seine Geschwister wuchsen heran und traten ins Leben ein; er, mit seinem gebrechlichen Körper, blieb bei seinem Vater, in dem er, wie das auf Gütern



das Natürliche ist, den herrschenden Mann vor Augen hatte, der klüger und autoritätvoller als alle Anderen war. Nicht nur sein Sohn, sondern die gesammte Umgegend scheint diese Meinung von ihm gehabt zu haben. Die Kindheit in Ruhnow schloß Walter Robert-tornow's glücklichste Jahre in sich. Das Gut hat eine herrliche Lage; der Vater baute ein stolzes Wohnhaus, eher ein Schloß, für die Familie; eine Reihe von Zimmern wurde angefüllt mit einer Bibliothek. Was andere Kinder in der Schule durchmachen mit Jhresgleichen, erlebte Walter in einsamen Lehrstunden unter diesen Büchern. Hier legte er den Grund zu der umfassenden Belesenheit, mit deren Ausdehnung er ruhelos immer beschäftigt war. Er hätte ohne sie aus Büchmann's „Geflügelten Worten“ nicht das Buch gestalten können, dessen fortwährende Verbesserung bis zu seinem Ende sein Stolz war. An diese Arbeit aber trat er erst später heran; seine früheste war eine Zusammenstellung dessen, was über das Verhältniß der antiken Völker zu den Bienen und zum Honig sich finden ließ. Der Prediger auf Ruhnow war ein eifriger Imker: ihm zur Freude brachte Walter das Buch zu Stande, das er lateinisch schrieb, und das er, fast ohne Nacharbeit, vor zwei Jahren erst drucken ließ.

Robert-tornow war schon kein Kind mehr, als sein Vater das Gut dem ältesten Sohne übergab, um nach Berlin zu ziehen. Eine neue Art einsamer Existenz begann. Der seiner Zeit als reicher Kunstfreund in Berlin bekannte Assessor Robert-tornow besaß in der abgelegenen Johannisstraße ein einstöckiges Gartenhaus, in dem seine kostbaren Sammlungen aufgestellt waren. Hier wurde Wohnung genommen. Für Walter waren die Schätze dieses raffinirten Kunstfreundes die

Schule für eine neue Welt. Damals besuchte er meine Vorlesungen, und daher datirt unsere Bekanntschaft.

Nach dem Tode des Onkels wohnte er dann in dem weiten, stillen Hause mit Vater und Mutter allein. Beide waren kränklich und auf strenge Einsamkeit angewiesen. Ein Tag kam, wo auch seine Eltern nicht mehr da waren, und das Haus, an dem die Geschwister Theil hatten, keine Heimath mehr für ihn sein konnte. Jetzt kam der dritte und letzte Act seines Lebens: vom Kaiser Friedrich zu seinem Bibliothekar ernannt, siedelte er ins königliche Schloß über und schuf sich mit dem ihm eigenen Geschmack für Hausrath und Schmuck des Hauses die unbeschreiblich seltsamen Räume, welche seine Wohnstuben dort werden sollten, zu dem Schauplatze einer Geselligkeit um, die den schon leidenden jungen Mann mit der alten Erfahrung dicht und warm umgab, als ob es seine eigene große Familie sei. Von hier aus hat er die Welt verlassen, nachdem er das ihm untergebene Institut und sein eigenes Amt zu dem gestaltet hatte, was sie bei dem ihm entgegengebrachten Vertrauen durch ihn geworden sind. In der besten Berliner Gesellschaft war er gesucht. Rathschläge, die er gab, wurden erbeten und gern gehört. Er hatte eine Vorliebe für feine Formen des Umganges wie für feine Weine, von denen er freilich kaum trinken durfte. Er war wie ein lebenswürdiger Beichtvater, der sich für das, was er gewährte, gern danken ließ. Jugend und Alter waren ihm gleich zugethan. Kinder hingen an ihm als ihrem alten Freunde, und alte Männer an ihm als an ihrer liebsten jugendlichen Gesellschaft. Jedes dieser Verhältnisse pflegte er mit eigener Zartheit. Es gehört nicht hierher, Namen zu nennen und von der Lebensstellung Derer zu sprechen, die

ihn mit Recht als ihren Freund ansahen. Arme, verschlagene Schicksalsbürger behandelte er ebenso gütig und intensiv theilnehmend, wie Andere, welche äußerlich nichts bedurften. Er besaß eine Wünschelruthe, um elende, verbogene Existenzen ausfindig zu machen, die er dem Jammer entzog und wieder gerade richtete. Man sagt manchem Gärtner nach, daß er beim Schneiden und Deculiren der Bäume besonders glückliche Hand habe: seinem Willen nach wüchsen sie; das ließe sich auch Walter Robert-tornow nachrühmen. Mit sanfter, zarter Hand griff er zu, ppropfte er ein gesundes Reis auf den frankten Stamm, und die Dinge entwickelten sich ihm zu Danke. Er war es, der die Uebersetzerin der Gedichte *Ada Negri's* mit Rath und That unterstützte und ermunterte, er trat für *Johanna Ambrosius* ein und gab reichlich, wo Andere uns vergebens warten ließen; er hatte das lebhafteste Gefühl für die Deutsche neuere, werdende Literatur und kannte sie gründlich. Er hat mich auf Vieles im Bereiche der modernsten Dichtung hingewiesen. Hier ist sein Verlust am wenigsten sichtbar, aber vielleicht am empfindlichsten.

Es ist etwas, Anfang der Vierzig genau zu wissen, daß man sterben müsse, und jeden Genuß nur mit dem heimlichen Abschied auf Niemalswiedersehen zu erleben. Er lebte gern und klammerte sich ans Leben an. Immer noch mit der heimlichen Hoffnung, den Tod vielleicht doch zu überlisten, stets aber die Dinge mit Gelassenheit nehmend wie sie lagen. Bei diesem Werthe, den das Leben für ihn hatte, darf uns nicht wundernehmen, daß er beinahe wie ein Geiziger dem Golde gegenüber den Bestand seiner Existenz oft überzählte und seiner, bis auf den letzten Tag der Gegenwart, froh ward. Dazu gehörten die Rückblicke auf seine Anfänge. Er

erzählte voll von Dankbarkeit dem hochbejahrten Philologen Jßler, der seinen Vater und seine älteren Brüder schon unterrichtet hatte, und von dem er die philologische Schulung empfing. Der ihn, so lange er lebte, mit „Junge“ anredete. Der den ersten Grund seiner skeptischen Gleichmüthigkeit in ihm festgelegt hatte. Ich bin Niemand begegnet, der ein so bis ins Kleinste ausgebildetes Erinnerungsvermögen besaß, als Walter Robert-tornow, und zugleich die Gabe, das Erfreuliche festzuhalten. Und weil er so gut zu erzählen verstand, hörte man gern zu, auch wo er unbekannte Personen und Verhältnisse besprach. Seine eigentliche Heimath nahm da eine vornehme Stelle ein. Im letzten Sommer noch besuchte er seine Schwester auf Bößberg und beschrieb mir, mit welchem Entzücken er sein geliebtes Pommern nun wieder bewohne, wie die Stille der Tage und Nächte ihm wohlthue, der Athem der blühenden Roggenfelder, das Dasein unter den arbeitenden Menschen und der Klang ihrer Sprache. Immer aber war es, als nehme er Abschied. Eins seiner Gedichte schildert, wie er im Traume Nachts nach Ruhnow wieder kommt, dort Einlaß findet, die Vergangenheit um ihn wieder aufsteigt und gespenstisch ihn umgiebt. Aus Helgoland schilderte er in seinem letzten Briefe die erquickende, salzerfüllte, sanfte Luft des Meeres, von der er leichteren Athem erhoffte, den er im Frühjahr in Tirol vergebens gesucht. Wir pflegten Frühjahr zusammen zu reisen und suchten Schloß Labers bei Meran auf. Ich sehe ihn noch im Sonnenschein da behaglich umhersteigen. Alle hatten ihn dort gern. Es war ihm die Gabe verliehen, leicht Bekanntschaft zu machen. Er stand im Zeichen der Geselligkeit. Sogleich hatte er den Punkt gefunden, wo er wohl thun konnte. Dies

Anklang Suchende in seinem Wesen war auffallend. Wir beobachteten oft, wie Menschen, die durch körperliche Mängel zur Einsamkeit verurtheilt sind, sich durch scharfsichtige Aufdeckung fremder Fehler eine Art von Genugthuung schaffen, so daß sie hart, ja böse im Urtheil werden. So gewöhnlich ist diese Erfahrung, daß man bei körperlich gehemmten Menschen ohne Weiteres mitleidslose Schärfe der Beobachtung voraussetzt. Walter Robert-tornow war in der Beurtheilung der Menschen nicht milde, aber er hatte ein gutes Herz und keine Feinde. Die resignirte Stimmung, die in den letzten Jahren immer weniger zu verhüllen war, gab ihm das Recht, die Dinge dieser Welt mit einer gewissen Grazie von oben herab zu besprechen. Niemals aber hat er verletzt. Nie in ihn gesetztes Vertrauen getäuscht. Immer mehr gethan als erwartet wurde. Er erinnerte sich der Geburtstage und hatte an den Geschenken, die er brachte, Freude, als ob Er sie empfangen hätte. Immer ist er für seine Freunde hell eingetreten und hat kein Hehl aus seiner Meinung gemacht. Viele haben viel verloren durch sein Hinweggehen.

Das von Walter Robert-tornow hier Erzählte sind aber doch nur vergängliche Schicksale eines vergänglichen Menschen. Wir suchen nach dem Bleibenden, wenn wir von einem Todten sprechen. Robert-tornow war, obgleich er stets mit Büchern zu thun hatte, kein zünftiger Gelehrter. So gut er sprach, so wäre er nicht der Mann gewesen, Vorlesungen zu halten. Es war ihm eine glückliche Gabe eigen, Gedanken, Gefühl und Stimmung dichterisch zu formen und festzuhalten. In seinem vor mehreren Jahren erschienenen „Begleitbuche“ hat er eine Reihe von Erfahrungen, die Tag auf Tag ihm zufließen, in der Form kurzer Sinngedichte zusammengedruckt.

Die Lebensaufgabe seiner letzten Jahre war eine Uebersetzung der Gedichte Michelangelo's. Hierauf hat er unendliche Mühe gewandt. Ihr Erscheinen steht zu erwarten.

Wenn wir die Geschichte Berlins in den letzten hundert Jahren und noch etwas weiter zurück verfolgen, so fällt uns die besondere Art der dortigen guten Gesellschaft auf, die Welt zu betrachten und zu besprechen. Man war sich dessen in Berlin bewußt, und auch im übrigen Deutschland kannte man den Berliner Ton. Dieses Wesen ist oft geschildert worden und hat etwas so Entschiedenes, daß man es für eine angeborene Eigenschaft der Berliner halten möchte. Gehen wir den bekannteren Hauptrepräsentanten des Berliner Lebens aber nach, so ergibt sich, daß sie reichlich aus Zugewanderten bestehen. Walter Robert-tornow war einer der geistreichsten Vertreter dieser Gattung. Geschmaç, Schärfe des Urtheils, Schlagfertigkeit bei Controversen und ungemeine innerste Gutmüthigkeit treten in diesem Berlinerthum hervor. Leichter Spott und aufopfernde Hülfsbereitschaft verbinden sich. Unter dem Anschein des Unbeschäftigtseins unermüdlige Arbeit. Heute wird die Stadt so umfangreich, und die Zahl Derer, welche hier dauernd leben, verringert sich so sehr neben Denen, welche nur kommen, um wieder zu gehen, daß dies alte Berlinerthum auch in Berlin selbst als eine Besonderheit auffällt. Walter Robert-tornow hatte Etwas, als gehöre er einer der früheren Schichten der Berliner Gesellschaft an, als habe er so, wie er war, vor fünfzig oder hundert Jahren hier herumgehen können. Der echte Berliner ist universal angelegt. Robert-tornow hat nach Stahr's Tode dessen Buch über Lessing neu herausgegeben: es war, als sei das Lessing'sche Dasein nun in seine Anschauungen einge-

drungen. Zugleich aber lag etwas Goethe'sches in ihm. Er war oft in Weimar und hatte Freunde auch dort. Er gedachte einmal, ehe die Berufung ins königliche Schloß erfolgte, sich dort niederzulassen. Goethe's Werke kannte er durch und durch und wußte bis auf Worte und Satzwendungen, wie die Stellen lauteten und wo sie zu finden seien.

Goethe hat in seinen Romanen die Typen menschlichen Daseins festzuhalten gesucht, von denen er sich umgeben sah. Er zählt in einem seiner Briefe an Frau von Stein auf, welche Vertreter der deutschen Gesellschaft er in „Wilhelm Meister“ in charakteristischen Bildern festzuhalten wünsche. Eine der eigenthümlichsten mithandelnden Personen in den „Wahlverwandtschaften“ ist der einsame, trotzdem aber ganz auf den Verkehr mit Menschen basirte Mann, dem er den Namen „Mittler“ beilegt, und der an drei Stellen des Romans eingreifend bedeutenden Einfluß auf die Entwicklung der Dinge hat. Ohne im Einzelnen mit Walter Robert-tornow zusammenzufallen, enthält dieser Charakter das, was bei ihm als das Typische gelten darf: die Hingabe an die selbstgestellte ideale Aufgabe, sich in den Dienst Derer zu stellen, die seines Zuspruches bedürften. Jedes Gespräch mit Robert-tornow schlug unwillkürlich die Richtung auf das Geistige ein. Er wußte die Menschen bei ihren innersten Interessen zu fassen. Diese machte er zur Hauptsache und ließ die eigenen aus dem Spiele. Damit hat er viel Dankbarkeit geerntet. Dankbarkeit aber ist meiner Erfahrung nach das dauerhafteste Gefühl bei der Erinnerung an die, die uns vorangingen.

Geboren wurde Walter Robert-tornow den 14. Juli 1852. Sein Todestag ist der 17. September 1895.

---



## Walter Robert-tornow's Gedichte.

---

Als vor nun zwei Jahren ein plötzlicher, doch nicht unerwarteter Tod den Vorsteher der Privatbibliothek Seiner Majestät des Kaisers, Walter Robert-tornow, hinwegnahm, versuchte ich in der Deutschen Rundschau (oben S. 389) mit wenigen Zügen anzudeuten, was seine Freunde in ihm verloren hatten. Diese Aufzeichnung hat den Beifall des Kreises gefunden, den der Verewigte verließ, mich selbst aber beunruhigte der Gedanke, wieviel, wenn ein Mensch geschildert werden muß, der eben für immer verschwindet, nun zu verändern, zu verkürzen oder fortzulassen sei. Aus der Gesellschaft der Lebenden scheidet er aus, in die der Todten wird er aufgenommen; es ist bei einem solchen Nachrufe, als müßte man auch diese davon unterrichten, wer in ihre Reihen eintrat. Allmählich erst kehrt das Gefühl zurück, daß er immer noch unter den Lebenden seine Stelle einnehme und daß ihm sein Platz zu bewahren sei.

Gelegenheit hätte sich dafür geboten, als vor den jetzt erscheinenden Gedichten Walter Robert-tornow's <sup>1)</sup> Dr. Thouret

---

<sup>1)</sup> Walter Robert-tornow, Gedichte. Berlin, Haude und Spener'sche Buchhandlung (F. Weidling), 1897. Herausgegeben von Dr. Georg Thouret.



die von Walter Robert-tornow hinterlassene Uebertragung der Gedichte Michelangelo's herausgab. Walter Robert-tornow hatte dieser mühevollen Arbeit die letzten Jahre völlig geweiht. Er sah sie als seine Lebensarbeit an und legte Werth auf sie. Sowohl auf die eigentliche Uebersetzung als auf die Anordnung der einzelnen Stücke. Meine Meinung aber wich hier wie dort von der seinigen ab, wir sprachen uns darüber aus und dann war von dem Unternehmen weiter nicht die Rede zwischen uns. Nun erscheint eine Auswahl eigener Verse Walter Robert-tornow's. Hier überkam mich das Gefühl, es müsse eine Anleitung zu ihrem Verständnisse gegeben werden, denn diese Dichtungen lagen ihm mehr am Herzen als alles übrige. Seine sogenannten Hauptarbeiten sind als solche ja bekannt: die Bearbeitung der Geflügelten Worte von Büchmann in vielen, stets reichhaltigeren Ausgaben, das lateinisch geschriebene Buch über den Kultus der Bienen in der antiken Welt, die kurze, aber kulturhistorisch inhaltreiche Biographie des Onkels Robert-tornow, dessen kostbare Sammlungen durch Vermächtniß in Besitz ihrer Majestät der Kaiserin Friedrich übergingen.

Gedichte, zumal lyrische, zu machen, ist eine von den natürlichen Funktionen des Menschen. Eins unserer unveräußerlichen Menschenrechte. Der vergängliche Moment eines glücklichen Gedankens, eines uns ergreifenden Gefühls wird durch einen Vers festgehalten. Es gibt wohl keinen Sterblichen (Calibane ausgenommen), der nicht einen Vers zu schmieden versucht oder einen wenigstens in den Gedanken getragen hätte. Gewisse Naturen aber scheinen für das Dichten, als Begleitung des Menschendaseins, besonders ausgewählt zu sein. Walter Robert-tornow dichtete berufsmäßig. Er

nahm das Recht in Anspruch, sich Dichter zu nennen. Es wurde ihm auch von Niemand bestritten. In seinem Leben hat er nur sein „Begleitbuch“ drucken lassen, ein dünnes Bändchen mit Sprüchen in der Art der Goethe'schen Xenien. Dann aber beauftragte er den Herausgeber der vorliegenden Sammlung, diese nach seinem Tode drucken zu lassen.

Dr. Thouret hat in einer kurzen Einleitung der Beschreibung seines Verhältnisses zu dem Dichter phantastische Form verliehen. Er empfand, daß die einfache direkte Beschreibung des Verkehrs mit Walter Robert-tornow kein Bild dessen geben werde, was die Erinnerung an den verlorenen Freund und Beschützer in uns hervorruft. Walter Robert-tornow war diesem Manne gegenüber wie Thouret selbst formulirt: „Wohlthäter“. Ich habe miterlebt, wie Walter Robert-tornow, getragen von grenzenloser Sehnsucht, den Menschen wohlzuthun und sie gleichsam in die ihnen gebührende ideale Landschaft zu versetzen, jüngere Gelehrte in ihren Talenten gemäße Arbeiten einführte und deren Erfolg im Publicum vermitteln half. Dr. Thouret also war nicht der Einzige. Andere durften gleichen Anspruch an die Fürsorge dieses singulären Menschen erheben, dessen Genuß im freundlichen Verkehre mit Leuten jeder Stellung und dessen einziger Lohn für geleistete Dienste in dem unausgesprochenen eigenen Gefühle bestand, einem Theile Derer wenigstens, mit denen er verkehrte, wirklich von Nutzen oder unentbehrlich zu sein. Es ist zu beobachten, wie der Fortschritt der Menschheit auf zwei sich widersprechenden Trieben beruht: den Nächsten zum eigenen Vortheil rücksichtslos zu mißbrauchen und zugleich ihm, sogar zum eigenen Nachtheil, rücksichtslos hülfreich zu sein. Der sittliche Zustand der Nationen beruht auf dem Verhältnisse

dieser beiden einander entgegengesetzten Bestrebungen. Egoismus und Altruismus müssen sich die Wage halten. Und deshalb ist es nicht ohne Werth, Einzelne auf das Vorwalten einer dieser Neigungen in ihnen zu beobachten. Man könnte auch so sagen: der öffentliche Zustand beruhe darauf, in welchem Maße innerhalb eines Volkes der Einzelne seinen Vortheil in den guten oder in den schlechten Eigenschaften seiner Mitmenschen suche. Das „*quisque praesumitur bonus*“ ist einer der höchsten Gedanken, die ein Volk hervorgebracht hat. Hier nun war Walter Robert-tornow ein glänzendes Beispiel, wie er das Böse sah, mehr aber das Gute erkannte und zu fördern suchte. Instinktmäßig ging er auf die Jagd nach Aufspürung übersehenen geistigen Gutes und verlassenen Talentes, dem die Blicke zuzuwenden waren. Seltsam, daß mit diesem Thun und Streben eine äußere Form des Wortgebrauches und der Redewendung verbunden war, die ihn zuweilen als einen mitleidslosen, sarkastischen Aufpasser erscheinen ließ. Walter Robert-tornow war ein so schlagfertiger Geist, daß ich ihn auch jetzt nicht, wo er machtlos in der Erde liegt, zu vertheidigen brauche. Der beste Beweis gegen jeden bösen Anschein ist, daß ihn seine Freunde vermiffen. Seine scharfe Zunge suchte nie die Schwachen als Opfer auf; denn sobald sein Mitleid rege ward, streckte er die Waffen. Eine hohe Freude für ihn war auch, Menschen von Bedeutung, die einander nicht kannten oder verkannten, sich näher zu bringen und für Verdienst auch da rastlos einzutreten, wo er keinen Dank erwarten durfte. Ja, er suchte, wenn es ihm gelang, Auszeichnungen zu vermitteln, seine Mitarbeiterchaft zu verhüllen. Ich habe das Wort „rastlos“ hier mit vollem Accente gesetzt: er ruhte und rastete nicht, wo etwas dem Menschen Erfreuliches zu bewirken war.

und mußte mit unschuldiger Miene dem Danke auszuweichen. Sein höchster Triumph aber war, ganz in der Stille trotzdem als der Bewirker freudiger Genugthuungen denn doch erkannt worden zu sein. Ich habe manche Erinnerungen dieser Art.

Sich sarkastisch zu äußern hat das Leben ihm leider oft genug Gelegenheit gegeben, und diese Form, nicht nur zu sprechen, sondern vielleicht auch zu denken, war ihm aufgedrängt worden. Das Schicksal hatte ihm erbarmungslos einen Stempel aufgedrückt: er hätte, statt sich darüber zu erheben, dem Gefühl, zu einem der Räthsel der Vorsehung bestimmt zu sein, auch unterliegen können. Dies zumal, weil seine im Wachsthum gehemmte Gestalt seinem für ärztliche Betrachtung des Menschen scharfen Blicke früh schon den Ausgang der Dinge so klar vor Augen stellte, wie er wirklich eintraf. Darauf bezieht sich das Gedicht, in dem er sich mit dem im Bauer gefangenen Vogel vergleicht: er bedeutet seine Seele, die aus dem zusammengedrängten Körper vergebens herausschrebt. Am schärfsten aber sprechen es die Verse auf den König Laurin aus, die er auf den Rücken seines Portraits schrieb, das er mir schenkte. Er wollte an eine Reihe von Frühlingen erinnern, die wir zusammen in Bozen verlebten, wo Laurin's Rosengarten uns oft glühend in die Fenster hineinsah. Immer war er darin befangen, die ihn umgebende gesunde Menschheit mit seiner Gestalt in Vergleich zu bringen, aber auch, sich darüber zu erheben. Solches Gefühl in Versen auszusprechen war sein Trost. Die unablässige Qual klingt heraus, die das Gefühl seiner Existenz ihm bereitete; dem armen Menschen; die volle arge Verlassenheit, in der er sich einsam sah.

Um zugleich aber den hier vorliegenden Versen, aus

denen zu viel Abendsonne herausleuchtet, etwas Morgenlicht entgegenzusetzen, seien einige seiner nicht mit abgedruckten Verse noch beigegeben, die einem Briefe Michelangelo's ihr Dasein verdanken. Als Rom 1557 von den Spaniern belagert wurde, floh Buonarroti in die Wälder von Spoleto. In einem von dort geschriebenen Briefe lesen wir, daß nur „nei boschi pace“ zu finden sei, der einzige Ausbruch eines Naturgefühls bei ihm, das den Meisten heute so natürlich ist. Noch sei bemerkt, daß Reichlingen der uralte Sitz der Gräflich Werthern'schen Familie ist, mit deren nun auch verstorbenem Oberhaupte Walter Robert-tornow eng befreundet war.

„p. Adr.: Exc. Graf Werthern, Schloß  
Reichlingen. Cölneda, Prov. Sachsen.  
30./9. 1893

(zwei Jahre vor Walter Robert-tornow's Tode also).

### Lob des Waldes.

Weil in Florenz er, wie in Rom,  
Bei Statuen, Bildern und am Dom  
Sich beugen mußte den Tyrannen,  
Die oft mehr Krieg als Kunst erfannen,  
Ward seines Schaffens wenig froh  
Der große Michelangelo.

Erst, als er über Achtzig war,  
Ward ihm sein Elend völlig klar:  
Held Alba stand schon vor den Thoren,  
Ganz Rom, so schien es, war verloren,  
Und ohne Warten auf ein Beto  
Ritt unser Meister nach Spoleto.

Da, unter Buchen, unter Eichen,  
Fühlt er den Druck vom Herzen weichen,  
Das ihm schon lange schlug so müde.  
Natur erschloß ihm neue Luft!  
Er rief aus tief bewegter Brust:  
Nur in den Wäldern wohnt der Friede!

Dieses Carmen, verehrter Freund, habe ich mir gestern hinter dem Schlosse Reichlingen im sonnendurchleuchteten Herbstwald eronnen und hoffe, daß es Ihnen und Fräulein Grimm wohlgefällt. —

Es wird stiller und wärmer. Reichlingen mit seinen Bewohnern gibt mir wieder das Gefühl vollendeter Behaglichkeit. Und dazu die wunderbare Lage dieses mächtigen Castells! Ich möchte von hier gar nicht wieder fort.“

In vielen Familien ist Walter Robert-tornow so heimisch gewesen. Mit Alten und mit Kindern hatte er seine besonderen Freundschaftsbündnisse. Er war auch oftmals Rathgeber und Helfer.

Walter Robert-tornow ist der letzte anerkannte Repräsentant einer Klasse von Menschen gewesen, welche im Aussterben begriffen zu sein scheinen, während von 1750 bis 1850 der öffentliche Zustand auf ihrem Einflusse zum Theil beruhte. Diese Menschen kümmerten sich um das Große, Schöne und das Edle im weitesten Umfange, nur so lange aber, als es in ihren Augen der Mühe werth war: verlor es diesen Glanz für sie, so machten sie Halt, ließen das Ergriffene fallen und schlugen eine andere Richtung ein, um abermals bei einer andern Offenbarung schönen Daseins mit ganzer Seele dabei zu sein. Die meisten Helden Goethe's sind Dilettanten in diesem Sinne. In Shafespeare's, Corneille's, Racine's und Molière's Dichtungen finden wir sie nicht. Der Misanthrop gehört nicht etwa in ihre Reihe. Auch Donquichote war kein Dilettant. Zum Dilettantismus gehört, daß dem Dilettanten eine feste soziale Lebensgrundlage fehlt. Der Dilettant ist überall zu Hause, er hat das Gefühl, daß die Welt auch ohne ihn fortbestehen werde. Er ist nur Zuschauer. In ihre Reihe gehörte

Walter Robert-tornow als Nachzügler. Ein weit fortgeschrittener Kulturzustand bedarf immer noch solcher Naturen. Das sogenannte „Publikum“ als empfangende, genießende, urtheilende Masse kann ihrer nicht entbehren. Heute verschwinden sie, lassen sich auch nicht züchten, werden aber, sobald die allgemeine äußere Unruhe, von der die gesammte Menschheit ergriffen ist, schweigt, wiederkehren.

Ist in Dr. Thouret's Vorrede das Märchen vom „kleinen Zauberer“ ein bloßes willkürliches Gebilde? Gewiß nicht. Das hier als Gedicht Erzählte ist viel realer gewesen als man meinen sollte. Es ist dem Dr. Thouret selbst mit dem kleinen Zauberer wahrhaftig so ergangen wie er schildert.

Walter Robert-tornow wuchs in Pommern, auf dem Gute seines Vaters auf, eines bedeutenden, begüterten, feingebildeten Mannes, der sich ein Haus baute, das ein Schloß genannt werden durfte, ein Familienheim, in welchem eine reiche, gepflegte Bibliothek für Walter Robert-tornow als Kind schon die eigentliche Mitte bildete. Das Portrait seiner früh gestorbenen Mutter habe ich bei ihm oft betrachtet. Gemalt von Magnus, einem unserer zartesten Bildnißmaler — ich erinnere an das Portrait der Jenny Lind auf der Nationalgalerie. Dieses Schloß stand Walter Robert-tornow vor Augen bei den Versen, in denen er beschreibt, wie er in späteren Jahren im Traume sich in das Haus zurückversetzt sah. Es sind nur einige von diesen Gedichten auf seine frühesten Heimath abgedruckt, mir hat er einst noch weitere zu lesen gegeben.

Auf dem Lande verlebte er seine Kindheit, einem alten Geistlichen zunächst in die Schule gegeben, dem sein Buch über die Bienen gewidmet ist. Hier legte er den Grund zu seiner Belesenheit in den Schriften der alten und in der neueren

Literatur. Eine öffentliche Schule hat Walter Robert-tornow nie besucht, auf Universitäten planmäßig nie studirt, kein Doctor-examen bestanden, mit Gelehrten aber vielfach als Gleichberechtigter Umgang gehabt. Die Kenntniß der Dinge flog ihm zu.

Seine Geschwister, kräftige Jünglinge und Töchter, fanden ein glückliches Schicksal in der Weite, während er beim Vater blieb. Was ich in Umrissen gebe, bildete den Inhalt vielfacher Erzählungen Walter Robert-tornow's. Denn er kam mit leidenschaftlicher Erinnerung oft auf diese Vergangenheit zurück, die ihn unaufhörlich beschäftigte und von der ich auch deshalb mir gern mittheilen ließ, weil er eine besondere Gabe besaß, Zustände zu schildern. Hätte er länger gelebt, so würde er diesen feinen Erlebnissen vielleicht feste Form gegeben haben. Möglicherweise hat er es gethan und die Papiere sind nicht mehr da. Das Kleinste war ihm wichtig und das Aufbewahrungstalent seines Gedächtnisses erstaunlich.

Der Tod der Mutter änderte die Scenerie plötzlich. Der Vater gab die Güter einem anderen Sohne ab und zog, völlige Einsamkeit suchend, nach Berlin, in ein Haus von fast romanhaft seltsamer Form, einsam mitten im bewegtesten Berlin gelegen. Ein einstöckiger Komplex von abgeschlossenen Wohnräumen, mit stillem Hofe und noch stillerem hochbäumigen Garten, wo der einsame ältere Mann mit dem einsamen blutjungen jüngsten Sohne hauste. Damals wurden wir bekannt: er hörte, ohne daß ich von ihm wußte, meine Vorlesungen.

Wiederum wechselte die Scene: der Vater starb, das wunderliche Hauswesen in der Johannisstraße löste sich auf, Walter Robert-tornow wurde vom Kaiser Friedrich zum Bibliothekar ernannt und ging bald darauf in den Dienst Seiner



Majestät des Kaisers über. War die Existenz im alten eigenen Hause schon seltsam, so erhob sich sein neues Dasein, dem er nach wenig Jahren entrisen wurde, in seiner äußeren Gestalt weit über die früheren.

Das Königliche Schloß umfaßt neben dem neuen Bau Schlüter's eine Anzahl ganz alter Bestandtheile, Bauten, die nach dem Flusse gelegen, auch äußerlich ihre Gestalt bewahrt haben. Hier ist die Privatbibliothek des Kaisers untergebracht und anstoßend an sie bildeten einige Zimmer die Wohnung des Bibliothekars. Unregelmäßige, übermäßig hohe Räume, eng erscheinend obgleich geräumig. In den vorüberfließenden dunklen Fluß gehen die hohen Fenster, nach der einen Seite erblickt man, erhabener wie von jeder anderen Stelle aus, die Brücke mit der Statue des großen Kurfürsten. Hier richtete Walter Robert-tornow sich ein. Aus vielen Generationen waren wohlerhaltene alte Möbel und schmückende Kostbarkeiten an ihn gelangt und hatten sich wie für einander bestimmt zusammengefunden. Hier hauste er wie eingemauert und wurde doch von vielen Seiten aufgesucht. So weit ich in meinem Gedächtnisse herumfrage, eine Existenz wie diese finde ich nirgends; sie scheint in die zu gehören, welche Goethe darstellte, als er die in ihre Häuser verschlossenen einsamen wunderlichen Herren des alten Frankfurts schilderte, in dem er einst ein Kind gewesen. Nur daß Walter Robert-tornow noch jung war; seine Kränklichkeit aber verhüllte seine Jugend beinahe. Er hatte kein rechtes Alter. Er stand außerhalb der Reihen der gewöhnlichen Sterblichen. Wenn er von seinen kostbaren Weinen zu trinken nöthigte, aus Gläsern, die man als Kunstwerke behutsam am Stengel faßte, so wußte er ganz genau, wie viel, d. h. wie wenig er seines leidenden Herzens wegen mittrinken

durfte; über das Nippen kam er kaum heraus. Solche Gestalten könnten zum Memoirenschreiben reizen. Denn wunderbar war es, wie auch das, was Walter Robert-tornow erlebte, in diese Scenerie hineinpafte. Doch hier sei ein Ende gemacht.

Es könnte gefragt werden, wie dergleichen in die Deutsche Litteratur-Zeitung gehöre. Nun, diese Gedichte bedurften einer Erklärung. Sie wären unverständlich ohne das. Jedes davon ist die Frucht tiefer Empfindung, vieler Gedanken und feilender Umgestaltung. Entweder muß man diese Verse so lesen oder nicht. Jedes Wort darin ist ein inneres Erlebnis. Keines Mannes aber, der, mochte sich ereignen was da wollte, aufgehört hätte, einsam und traurig zu sein. Gerade vor einem Jahre starb er in Helgoland. Ohne Krankheit. Im vollen Bewußtsein seines Zustandes. Beim letzten Besuche des Arztes empfing er ihn mit: *Moriturus te salutat!* Seine Leiche wurde nach Berlin gebracht und im Begräbniß der Familie beigesetzt.

## Justinus Kerner's Briefwechsel mit seinen Freunden.

---

Justinus Kerner wurde durch den Unfug, welchen Herr von Barnhagen's Nichte nach dessen Tode mit der Veröffentlichung der ihr hinterlassenen Papiere trieb, dermaßen erschreckt, daß er verfügte, es dürfe mit dem etwaigen Drucke seiner eigenen Brieffschaften erst dreißig Jahre nach seinem Tode begonnen werden. So blieben diese ungeordnet liegen und jetzt erst ist eine Auswahl in zwei ziemlich inhaltreichen Bänden ans Licht gegeben worden. \*)

Publicationen dieser Art können von doppeltem Gesichtspuncte aus beurtheilt werden. Der Literarhistoriker der strengen Schule wird fragen, was in ihnen der actuellen sogenannten Forschung Unbekanntes, von anderer Seite her noch nicht bereits Veröffentlichtes vorliege. Es scheint, daß die Ausbeute hier nur mäßig sein wird. In diesem Sinne Neues treffen wir nicht auf jedem Duzend Seiten an, und mit Recht

---

\*) Justinus Kerner's Briefwechsel mit seinen Freunden. Herausgegeben von seinem Sohn Theobald Kerner. Durch Einleitungen und Anmerkungen erläutert von Ernst Müller. 2 Bde. Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlags-Anstalt, 1897. Mit vielen Abbildungen und Facsimiles.

könnte behauptet werden, es würde, hätte man dieses Neue mit verständiger Auswahl herausnehmen und im Hinweis auf die bereits vorhandenen, Kerner's Leben angehenden schriftlichen Denkmale zusammenfassen wollen, ein sehr brauchbares Bändchen daraus entstanden sein.

Auf mich dagegen hat die Fülle des in den zwei Bänden dargebotenen Brieffchatzes einen freundlichen, vertraulichen Eindruck gemacht, so starker Art, daß ich, in den Dingen befangen, gern noch einen dritten Band gelesen hätte. Mittheilungen dieser Art muß man vor sich haben, wenn man in dem Geiste der Menschen und der Zeiten heimisch werden will. Immer mehr dringt heute doch die Ueberzeugung ein, das Geschehene könne nur dann richtig beurtheilt werden, wenn neben den hervorragenden Männern auch die Menge, über die sie sich erheben, zum Gegenstande der Forschung und Darstellung gemacht wird. Sowohl der Widerstand, den sie fanden, als die Förderung, die ihnen aus dem allgemeinen Zustande zuwuchs, wird daraus erst verständlich. Gehe jeder doch mit sich selbst zu Rathe: so wichtig der eigene Impetus bei unserem geistigen Fortkommen ist, so sehr die fördernden Versuche bedeutender Freunde, oder das Bohren kraftvoller Widersacher, die uns den Boden unter den Füßen unsicher zu machen bestrebt sind, bei der Betrachtung unserer Entwicklung an erster Stelle in Betracht kommt: in hohem Grade ist sodann der Untersuchung würdig, mit welcher Kraft die im Moment fast unmerklichen, aber dauernd vorwärtstragenden oder entgegenstrebenden Strömungen des täglichen Daseins auf uns wirkten, innerhalb derer das Leben eines Mannes in scheinbar durchaus eigener Strömung hinfließt. Stellen wir diese Frage, so nehmen neben den Briefen, die Jemand schreibt, auch die

Briefe, oder gar nur die Zettel, die er empfängt, eine eigenthümliche Wichtigkeit als biographisches Hülfsmittel in Anspruch. Hierin liegt größtentheils der Werth der beiden Bände der Kerner'schen Brieffschaften. Die Wahrheit des Goethe'schen Spruches, es müsse, wer den Dichter verstehen wolle, in Dichters Lande gehen, wird uns in liebenswürdiger Weise hier neu bestätigt. Wir sehen Kerner innerhalb seiner Welt, wir hören die intimen Echoimmen derer, die ihn liebten und bewunderten oder die überhaupt etwas von ihm wollten, eine seltsame, ausgedehnte, durchaus nationale Gesellschaft aus allen Schichten, meist der süddeutschen Stämme. Nur einer sei genannt, der von dieser Seite her neue anmuthige Ansichten bietet und uns in allem, was er denkt und thut, so recht ans Herz wächst: Ludwig Uhland. Ich glaubte ihn aus vielen anderen Briefen zu kennen; so unbefangen frisch aber ist er doch vorher nirgends mir entgegengetreten.

Es ist ein Unterschied, ob man, um ein Land kennen zu lernen, offenen Auges vorwärts eilend eine Fußreise hindurch macht, oder ob man sich irgendwo in einer stillen Ecke bei einem guten Freunde, der da vielleicht Pastor oder Landwirth ist, festsetzt und nur die Wege geht und wiedergeht, die einige Meilen die Umgegend durchziehen. Als Hausfreunde sind die Leser dieses Buches bei Kerner geistig so zu Gaste. Auf der Reise rechnen wir bei jedem Butterbrode und Glase Bier nach, ob es den Preis werth sei, der dafür gefordert wird; bei Freunden essen wir mit der Familie fette und magere Suppen gleich gern, ohne uns ihrer als besonderer Gerichte zu erinnern. Man gehört gleichsam zu Kerner's Familie. Wo er mit seinen Freunden zusammensitzt, theiligen wir uns

an den Gesprächen, die da geführt werden. Und diese schwäbische Wirthschaft heimelt uns in tiefster Seele an. Nord- und Süddeutsche sollen sich doch nicht länger einreden lassen, sie verständen und möchten einander nicht. Sie verstehen sich in allem Freundlichen, Erfreulichen und Guten gut genug.

---



## Heinrich und Heinrich's Geschlecht 1895.

---

Es ist oft versucht worden, die Thaten und Erlebnisse der deutschen Kaiser des alten Reiches aus ihrem Charakter zu entwickeln. Aber nicht einmal bei Karl dem Großen, der doch scheinbar so hell beleuchtet dasteht, ist dies gelungen. Wie ungleich ist bei unseren Historikern die Darstellung der Gefühle des Kaisers bei seiner Krönung in Rom. Scheinbar fügen sich bei den Herrschern des karolingischen, salischen, sächsischen und staufischen Stammes, wenn Geschichtsschreiber und Dichter Phantasiearbeiten darüber bringen, Thun und Denkungsart wohl in einander, jedoch im Vergleiche zu Shakespeare's Geschichte gewordenen englischen Königsdramen hat nicht eine einzige deutsche Kaisergestalt zu wirklicher Geltung sich emporgeschwungen. Goethe und Schiller und auch Kleist haben die Hände davon gelassen. Wenig Glück und viel Unheil ist aus den Persönlichkeiten der deutschen Kaiser abgelegener Jahrhunderte über Deutschland gebracht worden: wie das aber geschah, weiß unser Volk nicht. Wir empfinden den Zusammenhang nicht mehr, in dem der Wille und die Gelüste der alten Kaiser zur Natur des Volkes standen. Sogar bei Barbarossa nicht. Halb verhüllten Schrittes gehen

---

sie durch dämmerig gewordene Zeiten hindurch. Ihre Wege und ihre Ziele sind vergessen. Nun hat in Berlin eine Wildenbruch'sche Tragödie immer neue Aufführungen erlebt, die einen der am meisten vergessenen alten deutschen Kaiser wieder ins Leben ruft. Ein gewaltiger Herrscher tritt auf, von dem wir kaum noch etwas wissen, junge Leute vielleicht ausgenommen, die sich in Geschichte examiniren lassen müssen.

Frage jeder Leser sich in der Stille selbst: welche Nummer trug jener Heinrich, der vor Canossa im Hemde fror, und warum eigentlich stand er dort? Besonderes Interesse an König Heinrich IV., Kaiser Heinrich's III. Sohn, trieb mich an jenem Abend gewiß nicht ins Theater, als man Wildenbruch's Stück gab, sondern der Verfasser, dessen vielgerühmtes Drama ich gern sehen wollte. Auch begeisterte mich, als ich von dem Werke ergriffen war, der Schauspieler nicht, der Heinrich darstellte, aber ich empfang trotzdem einen unvergeßlichen Eindruck damals, hörte, ohne mich zu rühren, Act für Act an, und wies dem Dichter in meinen Gedanken einen Rang an, den er vorher für mein Urtheil noch nicht besaß und nicht wieder verlieren kann.

Das Stück ist in Prosa geschrieben. Wildenbruch's Sprache ist weder anmuthig bilderreich wie die Shakespeare's, noch sprengt er über die Gewölke dahin wie Schiller, noch erhellt er in freundlicher Klarheit die Tiefen menschlichen Gefühls wie Goethe, noch hat er Kleist's kurz angebundene, trübe, stramme Kürze; neben diesen aber besitzt er seine eigene Sprache doch, für welche die spätere literar-historische Beurtheilung schon die richtigen Adjective finden wird, eine Sprache, die man einstweilen die Ernst von Wildenbruch's nennen und die man an diesem Namen erkennen wird. Es



liegt etwas Aufreizendes in diesen Sätzen. Wir vernehmen ein unaufhaltbares Losbrausen von Worten, starke Empfindung und darin Gefühl kennzeichnend; ein uns mitreißendes schnurgrades Losgehen auf das gesteckte Ziel ist dem Dichter eigen, ein Beherrschen der Accente, die von der Bühne herab jeden Vers oder, wie in diesem Werke, jeden prosaischen Ausbruch verständlich machen; es ist ihm gegeben, die mithandelnden Charaktere als Geschöpfe der Nothwendigkeit auftreten zu lassen und nicht als Bewohner irgend einer künstlich geschaffenen phantastischen Welt, welche man durch gutes Spiel und Bühnenkünste als eine vielleicht mögliche vor uns vorüber gleiten läßt, so lange eben das Schauspiel währt; er bildet wahrhafte in Liebe und Haß und dem Dazwischenliegenden zuverlässige Persönlichkeiten, die, obgleich eben nur exträumte Bilder, doch mit einer Wucht über die Bretter wandeln, wie Hamlet's Vater, dem wir doch nicht, so lange er dasteht und redet, die Wirklichkeit fortleugnen möchten. Man spricht von „den Brettern, die die Welt bedeuten“: hier möchte ich sagen, „die das Vaterland bedeuten“. Dieses Drama ist ein deutsches Kaiserdrama, wie die Theaterstücke Shakespeare's englische Königsdramen sind. Wir haben dergleichen bisher nicht gehabt. Eine unerbittliche Logik, deutschem Gedankenleben entspringend, reiht die Schicksale naturwüchsig an einander, die Wildenbruch uns vorführt. Die Schritte, die er seine Helden thun läßt, sind gezählt und verlangen feste Sohlen zum Auftrampfen.

In Zukunft wird von den Litterarhistorikern wohl einmal bewiesen werden, daß nach Kleist Wildenbruch kommen mußte, und Aufsätze werden gemacht über Wildenbruch'sche Charaktere. Norddeutsch ungefüges Wesen liegt in denen unseres Dramas,

Leute, die eher brechen als sich biegen. Herzen, in denen politisches Feuer auflodert, nicht bloß Flammen, sondern Schmiedefeuern, das Eisen glühend macht. Unbändige Männer treten sich entgegen, in deren Augen das Dasein des deutschen Volkes etwas wie eine Reihe von Feuersbrünsten, Ueberschwemmungen oder Erdbeben bildet, als habe der Kalender damals aus lauter „kritischen Tagen erster Ordnung“ bestanden, Männer von unheilvollen Einfällen, von unbegreiflichen Entschlüssen, die sie mit ihrem Blute unterschreiben, von verderblichem Thatendrange erfüllt und zugleich thränenreiche Kinderseelen in sich tragend. Für die Urtragik des deutschen Wesens scheint Wildenbruch's Darstellung die Vertreter unserer ehemaligen Angelegenheiten zu suchen. Für die Marbods, für die Hagen, für die Verwandten des Armin und Siegfried, die die Helden umbringen, mit denen sie selber dann zusammenbrechen. Wie Tacitus uns beschreibt, sind wir noch. Als ich damals die vier Acte König Heinrich's mit Auge und Ohr erlebte, war ich wie versenkt in unsere Vergangenheit und, vielleicht, in unsere ferne Zukunft. Und so könnte es Vielen gegangen sein. Daß ein Stück in dem stets überfättigten Berlin so viele Vorstellungen erlebt, muß seinen Grund haben wie bei Macbeth: in der ganzen Dichtung nicht ein menschlich anziehender Charakter, keine Cordelia oder Imogen, denn die Königin Bertha, Heinrich's Gemahlin, ist eine zu schwache Blume, um in dem wildgefärbten, sturmdurchwühlten, finsternen Laube des ganzen Kranzgewindes sichtbar zu sein; kein Mensch, der zu Grunde geht, weil er Treue hält; ja nicht einmal ein ganz klarer Charakter, sondern alles Figuren wie das Leben sie darbot, hingegeben den Windstößen des Daseins, wie es nun einmal ist, Alle aber

echt und in dem verständlich, was sie thun. Wildenbruch vermag das Liebliche sonst wohl zu schildern, hier findet es keine Stelle.

„König Heinrich“, die erste nur der beiden Tragödien, die Abend für Abend damals gespielt wurde, bringt in vier Acten die Kindheit, die siegreiche Jugend, das zu Boden gedrückte anfängliche Mannesalter des Königs und im letzten seine Uebermacht über Papst Gregor, seinen Gegner, auf dessen Seite wir ebenso stehen wie auf der Heinrich's selbst. Zwei Fanatiker edelster Klasse für ritterliche und geistliche höchste Herrschaft. Der im Ausklingen rein geistige Kampf dieser beiden Männer, den die letzten Acte in sich schließen, bildet ein machtvolles Stück theatralischer Kunst.

Das Vorspiel „König Heinrich's“ zeigt den König blutjung am Hofe seines Vaters, der, wie uns ein Gefühl gleich sagt, am Ende seiner irdischen Laufbahn angelangt ist. Heinrich III. reitet zum Jagen aus und kehrt nicht zurück. Der erste Aufschrei des kaiserlichen Kindes ist nach seinem Vater. Er will auf der Stelle zu ihm! Aber es wird ihm verwehrt. Man hält ihn fest. Erfüllt von übermächtigem Vertrauen zu den Menschen, trug bis dahin der zukünftige Herrscher sein Kinderherz in beiden Händen vor sich, um es dem zu schenken, der es nehmen will. Das Uebermaß seines guten Willens läßt uns die Täuschungen vorempfinden, die dem jungen Heinrich dann beschieden sind. Jede der Gestalten, die nur im Vorspiele am Hofe des sterbenden Kaisers durcheinanderschleichen, ist uns vertraut, als seien wir ihr im Leben schon begegnet. Die Scenen folgen sich hier rasch bei voller Bühne. Immer neue Mitspieler erscheinen. Alle mit Hintergedanken. Rückhaltsvoll, egoistisch, abhängig. Nur

Heinrich licht und vertrauensvoll. Da bricht der Schlag herein: der Kaiser hält sie Alle nicht mehr im Zügel, und sofort wird die Frage gestellt, wessen erzieherischer Macht das unschuldsvolle kaiserliche Kind anheimfallen solle. Dieses hat mit seinem Herzen gewählt. Aber der, einer von den sächsischen Großen, den es flehentlich bittet, sich seiner anzunehmen, an dessen Hände es sich klammert, zieht sie zurück, und der Erzbischof von Köln bemächtigt sich seiner Beute. Nur ein Baumeister höchsten Ranges vermochte diese Scenen zu planen, zu bauen und die hereinbrechende Verwirrung so klar vor uns auf die Bühne zu bringen.

Nun erst beginnt die eigentliche Tragödie: wie der junge Heinrich verdorben wird.

Jahre sind vergangen seitdem. Das Kind ist aufgewachsen. Die erziehende Hand des Erzbischofs hat den jungen Fürsten los- und sich selbst überlassen müssen. Die ihren Unterthanen gegenüber unmen schlichen sächsischen Großen haben sich empört, sind von Heinrich geschlagen worden und stehen in Ketten zu Worms vor dem Sieger, um dessen letztes urtheilendes Wort zu hören. Auf der linken Seite der Bühne die Bürger der Stadt, die Gelder aufbringend, deren Heinrich jetzt bedarf; auf der rechten die gedemüthigten Fürsten, auch jetzt noch in voller Empörung. Der König wird erwartet. Er tritt auf.

Hier eine stille Enttäuschung. Der ausgezeichnete Schauspieler, dem Heinrich darzustellen zugefallen war, war für diese Rolle nicht geschaffen. Es bedurfte eines riesenmäßig emporgeschossenen jungen Mannes, bei dem körperliche und geistige Uebergewalt sich zum stärksten Selbstgefühl verbinden. Statt dessen ein fein gebauter, von civilistischer Gedanken-

arbeit zumeist erfüllter moderner junger Mann. Er spricht mit dem Accente überlegener geistiger Kraft; diese aus Eisen gegossenen wilden Fürsten hat er zu Boden geworfen: kann aber unserem Gefühle nach doch nur mit studirter Tactik den Sieg erfochten haben. Aufgeregt, mit zu viel herabblickender Bornehmheit jedoch behandelt er die Unterlegenen, und als er aus großmüthiger Laune endlich den raubthierartigen großen Herren die Ketten abnehmen läßt und frei sich zu wenden befiehlt, wohin sie Lust tragen, klingt das wie aus dem 19. Jahrhundert. Die Scene verlor durch ihre Darstellung die Schärfe nicht, aber sie empfing einen anderen Accent, scheint mir, als mit dem sie dem Dichter erklang, als er sie zum ersten Male im Geiste vor sich sah. Und diese thatsächliche Umgestaltung Heinrich's bleibt das Stück durch bestehen. Und ändert es zum Theil. Man empfindet nicht genug das noch Kindliche in der Seele des Kaisers, der doch erst im Beginn seiner Laufbahn steht. Der Schauspieler gab die Rolle zugleich aber doch so einheitlich und riß das Publicum so gänzlich mit sich fort, daß Viele im Hause vielleicht gar nicht gefragt haben, ob nicht eine andere Auffassung des Königs möglich sei.

Der Sonnenschein, der die Anfänge des ersten Actes immer noch erfüllt, wird durch das erste der schweren Gewitter jetzt unterbrochen, die über Heinrich's Haupt nun dahin ziehen. Seine Mutter, die Kaiserin Agnes, repräsentirt in der Tragödie die der Kirche mit ganzer Seele verfallene Fürstin. Nicht etwa jedoch nur eine Beute der hohen Geistlichkeit ist ihre Seele, sondern aus zugleich angeborenem selbstgenährtem Drange ist sie den irdisch-überirdischen Mächten verfallen, gegen die ihr Sohn sich anstemmt. Sie ist in diesem Doppelwesen durchaus verständlich. Sie erliegt der

unablässigen Dual des Gefühles ihrer Sündhaftigkeit. Ihr gegenüber spricht Heinrich jetzt zuerst scharf aus, was er in den Jahren seiner Erziehung beim Erzbischof entbehrt habe. Wie die Kaiserin fünfzehn Jahre lang nicht nach ihm gefragt habe. Wir empfinden von nun an Heinrich's außerordentliche Schicksale, als seien es unsere eigenen, die wir miterlebten. Gregor, der große Papst, der die Kirche umgestaltet hat, weigert sich, den König in Rom zum Kaiser zu krönen, ehe er sich ihm nicht geistlich unterworfen habe. Es handelt sich von jetzt ab darum, wer von ihnen beiden nachgibt. Wir empfinden so sehr die aus den Charakteren fließende Unmöglichkeit für Heinrich wie für Gregor, nachzugeben, daß der Verlauf dieser Gegnerschaft sich uns als ein Problem aufdrängt, an dem Jeder im Publicum heute noch persönlichen Antheil habe. Alte Zeiten leben wieder auf und umfassen uns. Hier liegt die Kunst des Autors: uns mit dem inneren, auch politischen Inhalte dieses Widerstreites zwischen Kaiser und Kirche bis zur heftigsten Parteinahme zu erfüllen. Das ist das Bedeutende dieser Tragödie, daß alle mithandelnden Männer in einer Art von Gebrüll überreizter Leidenschaft mit einander verhandeln, und daß wir diese Tonart als die natürliche Sprache der Leute verstehen, als sei es unmöglich damals gewesen, politischen Gegensatz anders auszufechten als in der Form vorwurfsvoll losbrechenden Geschreis. Der junge, im eigenen Reiche siegreiche König aber überbrüllt sie sämmtlich. Widersprechende Gedanken entflammen ihn zur Wuth. Vulcanmäßig angelegt sind die Naturen, die wir hier meisterlos gegen einander sich erheben sehen, und immer wieder, wenn das Aeußerste an Heftigkeit erreicht zu sein scheint, übertrifft der Eine den Anderen noch. Beim König

empfinden wir dies unaufhörliche Losdonnern als das Element, in dem die Lebenslust für ihn liegt. Er würde seine Gegner beim ersten Zusammenstoße zermalmen, wären nicht Alle aus dem gleichen Stahl gehämmert worden.

Am Abchlusse dieses ersten Actes empfinden wir, daß der Kampf zwischen dem Könige und dem Papste, der seinen Gegner zugleich liebt und haßt und ihn zu bändigen versucht, auch den Inhalt der folgenden Acte bilden werde. Ich habe ihren Inhalt im Einzelnen hier nicht zu erzählen. Es ist das Sich-gegen-einander-Aufbäumen beider, die beide jedoch ideale Figuren, und eben deshalb erträglich sind. In Deutschland waltet ja heute ein Ringen der Protestanten gegen die römischen Katholiken: nicht ein Wort aber in unserem Drama, das als Anspielung auf heute sich bekämpfende Interessen zu deuten wäre. In Wildenbruch's Tragödie wird nicht mit Gründen rücksichtsvoll dargelegt, was man wünsche und was erreichbar sei, sondern das Persönliche des Königs und des unerschütterlichen Gregor ist das, was nicht nachgeben will. Der erste Act schloß damit, daß Heinrich in Deutschland dem Papste aus der Ferne Troß bietet, der zweite beginnt in Rom, wie der Papst die Drohungen Heinrich's aufnimmt und erwidert. Der Brief des Königs an ihn ist so wild, daß Niemand von seiner Umgebung ihn nach Dictat niederzuschreiben wagt. Erst als Heinrich mit dem Tode droht, ergreift der hohe Geistliche, dem sein Befehl gilt, die Feder. Diese Scene ist grandioser Art, noch wirksamer jedoch die erste des nun folgenden Actes: wie Niemand den in Rom eingegangenen Brief dem Papste vorzulesen wagt, und erst dessen äußerste Befehle dem Beauftragten die Lippen öffnen. Das sich windende Widerstreben hier beim Nichtlesenwollen,

dort beim Nichtschreibenwollen wird von Wildenbruch als einem Dichter dargestellt, dessen natürliche Aufgabe es ist, auf der Bühne das Neueste zu leisten. Die Bühne ist ein Instrument, wie die Violine ein Instrument ist, man muß auf ihr zu spielen wissen. Wildenbruch, wüßten wir sonst nichts von ihm, würde mit diesen Scenen allein uns das Gefühl einflößen, als rede ein unbekannter großer Theaterdichter zu uns.

Der Schluß dieser ersten Scene des zweiten Actes ist die Verfluchung Heinrich's. In der zweiten des zweiten Actes erblicken wir ihn in seinem eigenen Lande von der Macht des päpstlichen Bannes zu Boden gestreckt. Wie ein Ansiedler, der in einem wilden Walde sein Leben fristet, sitzt er verlassen und in sich selbst vereinsamt im Walde bei Worms, so erfüllt von dem Erlebten, daß Frau und Kind, die allein bei ihm ausharren, kaum das Wort an ihn zu richten wagen. Und hier tritt wiederum wie damals in Worms die Liebe des gemeinen Mannes zum angestammten Herrscher tröstend ihn an. Es liegt tiefer Schnee. Weihnachten ist gekommen. Bürger der Stadt, die vernommen haben, daß der verbannte König in der Nähe weile, suchen ihn mit ihren Kindern auf. Mit einem brennenden Christbaum als Symbol dessen, was sie mit ihrem Herrn verbunden hält, sehen wir sie eintreten. Von ihnen erfährt er, wie furchtbar der Bann des Papstes auf dem aller geistlichen Wohlthaten beraubten Volke lastet. Im Namen Deutschlands bitten die Väter der Kinder an Christi Geburtstage ihren Herrn, seinen Sinn zu wenden. Diese Scene wirkt erschütternd! Milde kehrt in sein Herz zurück, ein Nachklang der Kindheit. In solchen Ueberraschungen aber zeigt sich der Dichter, der



für eine Bühne dichtet. Plötzlich fühlt Heinrich sich als seinem Volke verantwortlich. Er faßt den Entschluß, um Deutschlands willen, durch Eis und Kälte nun über die Alpen zu ziehen, Frieden vom Papste zu erlangen.

Wir sind durch die außerordentlichen Umschwünge, die sich folgen, so sehr an das athemlose Keuchen, in dem die Ereignisse weiter eilen, gewöhnt, daß uns ein Drang erfüllt, immer Erschütternderes kommen zu sehen. Macbeth und König Lear wecken solch' ein Gelüsten in uns, in sanfterer Art Hamlet. Bei diesen Dreien kommt das sich Ereignende aber nicht so direct aus dem Inneren der Natur wie bei der Heinrich's, die wir ohne weiteres Zuthun übernatürlicher Mächte als die Ursache der Ereignisse empfinden. Bei Macbeth sind die Hexen zum Theil das ins Verderben Stoßende, bei Lear ist es ausbrechender Wahnsinn, bei Hamlet äußeres Verhängniß: bei Wildenbruch's König Heinrich peitscht angeborenes, uns Allen aber verständliches Uebermaß von Kraft und Mißhandlung in zarten Jahren den König ins Verderben. Wie auf einem ins Rennen gerathenen schwarzen Riesenrosse reitend, wie die nordischen Sagen sie beschreiben, erwarten wir bald vor Augen zu sehen, daß er durch eigene Kraft zerschmettert zusammenbricht. So sahen vor vielen Jahrhunderten die Deutschen den starken König Theodorich auf dunklem Pferde in die Hölle reiten.

Erleben wir in Canossa nun die Demüthigung Heinrich's, so erfahren wir auf der Stelle dann, wie immer doch wieder neu zu erduldennde Schmach den eben mit der Kirche versöhnten Herrscher zu neuer Kraftentfaltung aufreizt. In Allem will er nachgeben, ein Einziges aber muß ihn trotzdem zur Empörung bringen: ein Anderer von den deutschen Fürsten

soll vor seinen eigenen Augen jetzt statt seiner von Gregor als Kaiser gekrönt werden. Dieser ungeheure Schlag wendet wiederum die Lage der Dinge. Der allein mächtige Papst, den wir vor uns bis zum Verrath sich steigern sehen, muß selbst vom heiligen Stuhle herab steigen, und Heinrich führt statt Gregor einen neuen Papst die Stufen empor. Diese den Abschluß der ersten Tragödie bildenden Ereignisse erfüllen deren letzten Aufzug.

Wildenbruch's Kunst, das in unseren Geschichtsbüchern wenn auch noch so glänzend erzählt, doch nur historisch Interessante zum rein menschlich Ergreifenden zu erheben, tritt jetzt so stark hervor, daß dieser Schlußact der Tragödie, so weit ich des Dichters Werke kenne, mir als seine größte Leistung erscheint. Auf der einen Seite der nach solchen Erschütterungen an den letzten Resten seiner Lebenskraft zehrende Papst, dessen Nachfolger, von Heinrich mit Waffengewalt eingeführt, bereits den Vatican betritt; auf der anderen der Kaiser selbst, den das unverlöschliche Gefühl, trotz Allem in Gregor den Einzigen sich gegenüber zu haben, den er wie keinen Anderen zugleich liebt und haßt, den er völlig versteht und der allein auch sein eigenes Wesen zu würdigen im Stande ist. Verhüllt erscheint der König im kerkerhaften letzten Zufluchtsorte des Papstes. Zum letzten Male reden sie einsam zusammen. Wildenbruch's Dramen drängen mehrfach auf ein solches äußerstes Abmessen von Charakteren hin, die nicht von einander lassen können. Heinrich und Gregor aber trennen sich unveröhnt. Wir fühlen, es muß so sein. Der Papst legt sich nieder, die letzten Athemzüge zu thun. Die Art, wie die Anhänglichkeit eines jungen Geistlichen ihm diesen Abschied vom Leben versüßt, ist wie eine liebliche Melodie,

die in den verklingenden Sturm einfließt. Jedes Wort dieser letzten Scene des letzten Actes, in dem keine Massenwirkungen mehr zur Verwendung kommen, trägt in diesem Sinne rein melodiosen Charakter. Ich empfand tief, um was es sich handelte. Ein bedeutender Mensch wird am Abschlusse seines Daseins von denen verlassen, die er einst beherrschte und die ihn theilnahmlos zuletzt doch scheiden sehen. Nur Einzelne bleiben bei solchem Schicksalswechsel ihm anhänglich: am Todtenbette der einst unbändigen Gewalt des Greises stehen sie reinen Sinnes. Traurig, wie fröhlich einst die Hirten vom Felde kamen, um das Kind zu begrüßen. —

Jeder — oder sagen wir: die, welche nachlesen, wissen, daß Gregor's Ende nicht so war, wie wir es in unserem Drama empfingen. Vom Kaiser 1084 in die Engelsburg eingeschlossen, wurde der Papst durch Robert Guiskard freigemacht. Erst im Mai 1085 ist Gregor in Salerno gestorben. Dies nur ein Beispiel der Veränderungen, die der Dichter sich erlaubt hat. Noch stärker treten sie hervor in der zweiten Tragödie „Heinrich und Heinrich's Geschlecht“, die ich nur gelesen habe. Sie gibt der vorhergehenden einen weiteren Horizont. Die Unbändigkeit des falschen Blutes springt immer wilder auf und ruft unerhörte Thaten empor. Die gleiche Kraft dichterischer Erfindung ballt die Ereignisse dieses zweiten Dramas zusammen und drängt sie uns auf, als könne das einst Geschehene, von dem wir doch auch nur wenig wissen, keine andere Gestalt haben als diese. Mit der verbürgten Wirklichkeit hat das gesammte Werk also nichts zu thun. Durch und durch entsprangen diese Bilder und Gespräche der Erfindung eines heutigen Dichters. Alles ist falsch, Alles aber doch auch wahr. Wahr wie Goethe's Götz,

wie Schiller's Wallenstein, wie Shakespeare's Dramen aus der Geschichte seines Vaterlandes. Die Wahrheit sei das Dauernde, sagt die forschende Historie, aber es gibt eine höhere Wahrheit: die der Atmosphäre, die über den Epochen schwebte. Man hat keine Mühe, zu erfahren, daß Götz nicht im Gefängnisse, sondern in seiner Burg im hohen Alter friedlich starb. Goethe fand das in dem Buche, dem er folgte, aber erzählt trotzdem anders, und so auch Schiller anders als beide wußten, daß geschehen sei: aber sie lassen zugleich die Luft des 16. und 17. Jahrhunderts in wahrhaftigen Zügen in uns eindringen, die ein höheres Verständniß der Erlebnisse des deutschen Volkes uns erschließt. Das, was Goethe's und Schiller's Dichtungen uns gewähren, ist der eigentliche Inhalt der Jahrhunderte, die sie wieder emporrufen. Und so zeigt Wildenbruch, neben Kleist in dessen unvollendetem „Robert Guiscard“, uns die geistigen Wolkenzüge der Zeiten der Salier, die anders gewesen sind als die der Hohenstaufen, ohne daß wir anzugeben wüßten, worin der Unterschied liegt. Wir empfinden ihn aber. Ins Jahr 1200 setzt man die Entstehung der Nibelungen; die staufischen Tage von 1100—1200 spiegeln sich aber nicht in ihnen, sondern die der Salier stecken als anregendes Element in den Charakteren, deren Widerstreit die Nibelungen im Bilde entfalten. Wer vermöchte das in historische Formeln zu bringen? Die Kunde des Thatsächlichen, so weit wir es heute fragmentarisch zusammen suchen, gewährt hier nichts. Walthar von der Vogelweide ist der Dichter der Hohenstaufenzeit. Da erfüllt immer noch Streit die deutsche Welt, aber das Land ist freundlicher. Die Wälder werden ausgerodet, und Kornfelder und Wiesen breiten sich über den heiligen Boden Deutschlands aus. Die

herrschenden Kräfte wurden damals menschlicher. Der erste Hauch bürgerlicher Empfindung überflog Deutschland.

Die Gabe, uns als Dichter von dem Geiste einer Epoche Kunde einzuführen, erscheint Wildenbruch's Stärke. Ich erinnere mich eines vor vielen Jahren von ihm geschriebenen Stückes: „Väter und Söhne“; es spielt in den französischen Zeiten bei uns und die schmähliche Uebergabe von Küstrin kommt darin vor. Aus diesen Zeiten wissen wir ja sehr viel; gedenke ich ihrer im Allgemeinen aber, so taucht dieses Drama und Fontane's „Vor dem Sturm“ wie ein Dokument des echten Daseins vor mir auf. In diesen Dichtungen lebt dasjenige, was die Essenz der Tage zwischen 1806 und 1815 genannt werden könnte. So zogen die Gewölke damals über Deutschland hin, und mit diesen Gefühlen sah man sie kommen und ihnen auch nach. Wer deutsche Geschichte studirt, darf nicht vergessen, was zu schreiben unseren Dichtern vorbehalten blieb.

---

## General August von Goeben.

---

Dieses Buch\*) ist, so viel ich höre, in seinem ersten Theile sehr günstig aufgenommen worden. Ueber den zweiten wird wahrscheinlich nicht anders geurtheilt werden. Die Lebensbeschreibung aber nimmt hier nur das erste Drittel des Bandes in Anspruch, die anderen zwei sind dem Abdrucke der Briefe gewidmet, welche der General in den Feldzügen von 66 und 70 an seine Gemahlin gerichtet hat. Man liest sie mit wachsender Theilnahme. Sie sind in so hohem Grade friedlich in Gesinnung und Darstellung, daß wir manchmal in das Gefühl hineinkommen, als handle es sich hier nicht um ungeheure Kämpfe, sondern um militärische Spaziergänge, deren höchstes Resultat der Bericht nach Hause sei, die Sorge, daß Tag für Tag in das Krankenzimmer einer geliebten Frau beruhigende und erheiternde Nachrichten gelangen. Sehnsucht nach Ruhe und Häuslichkeit athmen sie aus, herzliches Verlangen nach dem geliebten Wesen, ohne dessen Nähe das Leben nichts bietet. Unmöglich beinahe erscheint diese Gesinnung, wenn wir lesen, daß Goeben in den vierundsechzig

---

\*) Das Leben des königlich preussischen Generals der Infanterie August von Goeben. Von Gebhard Zernim, großherzoglich hessischer Hauptmann à la suite der Infanterie. Zweiter Band. Mit einem Bildniß in Stahlstich. Berlin, C. S. Mittler und Sohn, königl. Hofbuchhandlung. 1897.

Jahren seines Lebens in sechzig Schlachten dem Feinde gegenüber stand, den er überall aufsuchte, wo Kriege hier und dort die Möglichkeit boten, Feinden zu begegnen. Goeben's Biographie zeigt, wie der innerste Trieb seiner Natur dahin ging, das Glück im Kampfe auf die Probe zu stellen. Und in diesen Briefen, die zugleich sein Tagebuch bilden sollten, die unschuldigste Verleugnung dieses Bedürfnisses der Unruhe und der Wagnisse. Denn der Angriff war sein Element. Darin glich er anderen großen Feldherren, für die das Leben ohne große Unternehmungen keinen Reiz hatte.

Mit welchem Genusse gibt Goeben, diesen Briefen zu Folge, sich für flüchtige Zwischenzeiten dem anscheinend idyllischen Dasein hin, das der Ortswechsel so oft in neuer Gestalt ihm gewährte. Er beschreibt das Zimmer, die Aussicht, den Garten vor dem Hause, er läßt nichts aus, sein Heim als die Stätte stiller Behaglichkeit zu zeigen. So lange die Rosen in Blüthe stehen, vor Mez, vergeht kein Tag, ohne daß er die frische Rose auf seinem Schreibtische beschreibt. Was es zu Tische gab, wenn er zu Bette ging, wenn er aufstand, welches Pferd er reitet, und wie seine übrigen Pferde sich befinden: jede dieser kleinen, nebensächlichen Interessen findet einen sorgfältigen Berichterstatter in ihm. Man meint zuweilen, die kriegerische Musik der Kanonen und der Trompeten müsse wie zart durchgeführte Quartette geklungen haben. Dieser Briefwechsel ist einzig in seiner Art. Darauf soll mit dieser Besprechung hingewiesen werden. Das Buch ist eine Lectüre für das Haus und für die Familie.

Diese Merkmale der Goeben'schen Correspondenz treten mir jetzt besonders entgegen. Als einem der Herausgeber der Weimaraner Goethe-Ausgabe wuchs mir die Aufgabe in letzter Zeit zu, Goethe's Berichte über den Feldzug gegen Frankreich

von 1792 zu lesen, an dem er im Gefolge seines Herzogs Theil nahm. Wer das Buch Satz für Satz liest, empfindet die Kunst, mit der es componirt ist. Es bildet ein Ganzes. Es ist erfüllt von hoher Anschaulichkeit. Wie die deutschen Armeen sorglos zuversichtlich in Frankreich eindringen und, nach der Kanonade von Valmy, nicht geschlagen, aber mit dem stillen Gefühle, geschlagen zu sein, Frankreich wieder den Rücken kehren, dieß zu schildern war die Aufgabe. Nun aber bemerken wir bei genauer Lectüre zugleich, wie Goethe die Empfindungen eines in innerster Seele friedlichen, wenn auch im Beginne seiner vierzig Jahre gesunden, kraftvollen, an Abenteuer gewöhnten Mannes schildert. Alle Entbehrungen sind ihm doch nur Reiseungelegenheiten, Schreckliches bildet nur eine seltene Unterbrechung, Fatalitäten und lebenswürdige Erfahrungen durchschlingen einander, und der fortlaufende Verkehr mit höheren Gedanken wird nie unterbrochen. Wie bei Goeben handelt es sich bei Goethe tagtäglich scheinbar nur darum, wo und wie man schlief, wo und wann und wie man sein Mittagessen fand, welchen Freunden unerwarteter Weise man begegnete, und wie man mit den Franzosen oder Franzöfinnen verkehrte und zurechtkam, und vor allen Dingen, wie das Wetter und die Landschaft ausfahen. So betrachtet, haben beide Tagebücher, das des commandirenden Generals einer Armee und das des nur mitreisenden Civiladjutanten eines kleinen Fürsten, auffallende Aehnlichkeit, nur daß es bei Goethe anscheinend viel bunter hergeht als bei Goeben.

An diese beiden Bücher schließt sich für mich ein drittes an, das hier erwähnt werden muß: de Catt's Berichte über das, was er als Vorleser Friedrich's des Großen mit dem Könige im Kriege erlebt hat. De Catt hatte nicht die Absicht,



sich an den Inhalt der bestimmten Tage zu binden, die er als Daten angibt, sondern rundete, was ihm in der Erinnerung lebte, tagebuchmäßig ab, im Sinne seiner Zeit, die an diese Form gewöhnt war. Stimmen deshalb übrigens von seiner Hand erhaltene Briefe ihrem Inhalte nach mit dem unter demselben Tage hier Erzählten nicht überein, so wird die innere Wahrhaftigkeit des Tagebuches dadurch nicht berührt, so wenig wie die der eigenen Berichte des Königs über seine Kriegsführung. De Catt läßt uns Einblicke in das geistige Doppelleben Friedrich's während der finstersten Tage seiner Feldzüge thun. Wie der König da das ihn Bedrückende zu bestimmten Stunden von sich abstößt und in Musik und Literatur Erquickung sucht. Goethe erklärt einmal Lessing's wilde Zeiten beim General Tauenzien schön und richtig durch das Bedürfniß des Bewegung verlangenden, gewaltigen, von Gedanken bedrängten Geistes, in äußerer Unruhe eine Beschwichtigung der inneren Unruhe zu finden; das Entgegengesetzte sehen wir bei Friedrich. Ein Gegengewicht aber suchen beide. De Catt war der Mann dazu, diese Stunden zu beschreiben. Ueberblicken wir Friedrich's literarische Arbeiten und seine Correspondenz, so verbreitern diese das Gemälde, das de Catt liefert.

Goeben's Briefe an seine Frau, von dieser Seite betrachtet, lassen uns den Anblick eines durch Verantwortlichkeit schwerster Art bedrängten Feldherrn gewinnen, dessen eigene Entschlüsse fortwährend durch die Anderer neben und über ihm gekreuzt werden, und der sich täglich eine einzige ruhige Stunde schafft, in der er die Dinge seiner nächsten Nähe in das freundliche Licht versetzt, in dem sie seinem Wunsche nach einer geliebten Frau erscheinen sollen, um sie zu beruhigen, und in der er sie selbst gern später einmal erblicken möchte.

---

## Clemens Brentano's neuester Illustrator.

1897.

---

Der Einfluß, den Kunstwerke und Bücher auf Künstler, Schriftsteller, Dichter und Publicum ausüben, ist unberechenbar. Das konnte Dürer nicht voraussehen, daß die Teufel seiner Passionsbilder Goethe einst dazu dienen würden, die Hölle des Mephisto mit glaubwürdigen nationalen Unholden zu bevölkern. Und so auch nicht, daß Kaiser Maximilian's Gebetbuch, diese lange versteckten, heute der Münchener königlichen Bibliothek angehörenden Federzeichnungen, einst im neunzehnten Jahrhundert eine Künstlerschule begründen würden. Die Blätter dieses Gebetbuches sind für den phantastischen kaiserlichen „letzten Ritter“ wie für den Meister, der gern und wohlbelohnt für ihn arbeitete, wichtige Documente geworden. Freudig erwartungsvoll sahen Max und Dürer die geistige Bewegung an, deren Ausbruch der Kaiser nicht erlebte, und deren höchsten Ernst zu erleben, auch Dürer erspart blieb. Kaiser Max' Gebetbuch ist lange Jahre nur von Wenigen durchblättert worden. Heute zeigen es billige Lichtdrucke Jedermann. Colossal in Schattenbildern auf die Wand geworfen, entfalten die Darstellungen erst ihre volle Lebenskraft. Wie nahe stehen sie uns! Die in diesen Randzeichnungen

mit leichter Feder aufgerissenen Figuren, sowohl die der alltäglichen, Dürer gleichzeitigen Welt, als die zwischen himmlischen und höllischen Gestaltungen sich bewegenden Fabelwesen, treffen die Seele des deutschen Volkes. So sah man in den Zeiten vor der Reformation das Sichtbare und träumte man das Unsichtbare, haben in Form von Illustrationen die Kinder- und Hausmärchen jener Epoche gelautet. Wilhelm Grimm war einer von denen, der in unserem Jahrhundert am frühesten die populäre Handschrift erkannte, die aus Dürer's Zeichnungen familienhaft vertraut uns anspricht: er wählte eins der Blätter in Nachbildung zum Titelfupfer seiner dänischen Heldenlieder. Die neu erfundene Lithographie nahm des Kaisers Max Gebetbuch zum Vorbilde. Auf der Nachahmung dieser Compositionsart beruhte Neureuther's Popularität. Wie mit Dürer'schem Zeichenstifte haben dann Schwind und Graf Pucci ihre idyllische Welt aus Gegenwart und Vergangenheit gemüthlich zusammengemischt. Arnim's und Brentano's Wunderhorn schien lauter Texte zu so gearteten Bilderfolgen zu enthalten. Aus diesen Anschauungen floß die Stimmung, von der umfängen Steinle im Dienste der Brentano'schen Dichtung arbeitete. Unter den Neueren aber hat das Schönste dieser Art Steinhausen jetzt hervorgebracht; in seinen Compositionen zu Clemens Brentano's Chronica eines fahrenden Schülers wird das Großartige und Zierliche mit gleicher Herzlichkeit behandelt <sup>1)</sup>.

Bekannt geworden sind Steinhausen's große Wandgemälde, die er zu Frankfurt ausführte, durch die von ihm selbst danach

---

<sup>1)</sup> Randzeichnungen von Wilhelm Steinhausen zur Chronica eines fahrenden Schülers von Clemens Brentano. Frankfurt a. M., Heinrich Keller. Folio.

Lithographirten, in wenig Tönen gedruckten umfangreichen Blätter: Die Kreuzigung, oben von einem Halbkreise begrenzt, und darunter, Jesus, der mit den Sündern isst, nach Lucas' Evangelium. Diese Composition, welche in der Anordnung die breite Gestaltung der Darstellungen des Abendmahles innehält, gehört zum religiös Tiefsten, was die neuere Kunst geleistet hat. Der Gedanke, Christus als den Freund und Tröster aller sündigen Menschen erscheinen zu lassen, bewegt die sich zum Inhalte der Evangelien heute zurückwendende Zeit in feltjamer Weise. Ich erinnere daran, welchen Eindruck das begonnene Gemälde des einst als Bildnißmaler in Berlin wohl am meisten berühmten Gustav Richter machte, als er eine Fülle von Menschen in eleganter Gesellschaftstracht zusammenstellte, unter denen Christus erscheint. Gustav Richter vollendete das Werk nicht. Bis in die äußersten Consequenzen hat ein neuerer Pariser Maler diesen Gedanken verfolgt. Ein feines Diner, zu dem Lebemänner jeder Art sich zusammenfanden, ist eben zu Ende. Der Kaffee wird servirt und Cigarrendampf beginnt das Zimmer zu durchziehen. Da plötzlich sitzt Christus mitten unter ihnen. Jeder von der Gesellschaft ist in seiner Weise halb neugierig, halb verlegen, unbehaglich berührt, ohne rechte Direction, wie man sich zu verhalten habe. Die einzige Dame nur, die dabei ist, stürzt von überwältigender Empfindung getroffen vor Christus' Knieen zu Boden. Zwischen diesen beiden Gemälden sind viele gleicher Tendenz in den letzten Jahren entstanden. Man kennt die Meister, die diese Art moderner Evangelienillustrirung als Geschäft betreiben. Ich citire sie nur summarisch, aber auch, um auszusprechen, daß Steinhausen's Composition nichts mit ihnen gemein hat. Er rückt in dem Werke das Creig-

niß uns nah und doch wieder fern. Wir merken nur auf die seelische Bewegung: auf die Gruppen der Einzelnen, die zu Christi Tische sich herandrängen, und von denen er keinen zurückweist. Man empfindet, daß vom Künstler hier auf keine Sorte Effect losgegangen worden sei. Es enthält eine nur symbolische Scene, in handgreiflichen Gestalten aber.

Dies war vorauszuschicken nöthig, um für das über das vorliegende neueste Werk Steinhausen's zu Sagende den Ausgangspunkt zu finden.

Clemens Brentano, wo er auch erscheint, geigt sein Lied für sich allein. Seine Welt ist nie dagewesen, eine in den Abendwolken schwebende Vergangenheit umgibt uns. Man muß Arnim und Eichendorff hinzunehmen, um Brentano's Eigenthümlichkeit auch diesen beiden, ihm so nahe stehenden gegenüber zu empfinden. Eine sanft uns anhauchende Gluth erfüllt seine Verse und seine Prosa. Ein Durcheinanderfluthen von Resignation und Leidenschaft, seinem italienischen Blute entfließend. Etwas den Bildern und Versen Rosetti's Verwandtes. Was Eichendorff im „Leben eines Taugenichts“ aussprechen wollte, sucht Brentano im „Fahrenden Schüler“ zu geben: Träumerei der kaum sich dem Leben erschließenden Jugend zum Gesetz menschlicher Existenz gemacht.

Zum Fahrenden Schüler hat Steinhausen Illustrationen gezeichnet. Dem Gedichte in Prosa hat er eins in Federzeichnungen hinzugefügt. Vor zwanzig Jahren waren sie schon da, jetzt erst werden sie veröffentlicht. Wer sie betrachtet, wird denken, für ihn selbst in erster Linie seien diese Blätter ausgeführt worden. Liebliche Ornamentik, an mittelalterliche Muster erinnernd, zugleich aber der lebenden Natur in zarten Schwingungen nachgebildet. Dazwischen Landschaftsbilder:

junges Holz, das der Frühling eben wieder bekleidete; von flachem, klarem Wasser bespülte Ufer; ferne, sanfte Berge. Dieses Buch scheint in jeder Familie heimisch werden zu wollen. Es liegt etwas Gütiges in ihm. Man glaubt es als Kind schon gesehen zu haben und freut sich, ihm wieder zu begegnen. Der darin wie leises Geläute waltende Märchentönen hat seinen Ursprung in Clemens Brentano's leidenschaftlicher Erinnerung an die eigene Kinderzeit. In allen späteren Jahren bleibt sie ihm treu. Wie in Beethoven's glänzenden Orchesterströmen manchmal gleichsam Stille entsteht und ein paar einfache Stimmen laut werden, die wie einsamer Flötenklang tönen, so dringt die Kinderstimme oder die der sorgenden Mutter in Clemens Brentano's Phantasie hinein und fordert ihre Noten. Dies Kindliche wußte Steinle anmuthig genug zum Ausdruck zu bringen, Steinhausen aber ist noch glücklicher und unbefangener darin. Der Unterschied der beiden Meister liegt darin, daß Steinle doch erst durch Clemens Brentano zu den Anschauungen gelangte, die seine reiche, ausgiebige, ja unerschöpfliche malerische Dichterkraft mit der des Dichters, stets doch immer in dienender Stellung, verband; während Steinhausen, beeinflusst freilich, aber zugleich durchaus selbständig, in einem freieren Verhältnisse zum Dichter steht. So auch hält er sich dem Lucasevangelium gegenüber, bei jener offenen Tafel, zumeist an die eigene Phantasie. Zu solcher Freiheit künstlerischer Exegese weder des Evangeliums noch des deutschen Dichters, würde Steinle sich kaum hinaufgewagt haben. Steinle stand zu sehr innerhalb einer Partei, und die anerkennende Kritik seiner Werke kam zu sehr von dieser einen Seite. Bewunderungswürdig war freilich, wie er innerhalb der von ihm selbst gezogenen Grenzen als er-

findender, fabulirender Maler schaltete und waltete. Umgeben von Verehrern und Gedanken- und Stimmungsgenossen, die aber lauter geistig feingebildete Naturen waren, mußte er ihren Anforderungen mit entsprechender Feinheit gerecht zu werden. Er war eine Art geistig in der Clausur lebender Klosterbruder. Ein von Sorgen umgebener Meister. Ich bin ihm oft begegnet. Immer lagen Jahre dazwischen. Er war stets der alte. Steinhausen dagegen habe ich nie kennen gelernt. Dieser scheint eine andere Art Existenz zu führen. Woher er künstlerisch kommt, weiß ich nicht.

Das künstlerisch genießende große Publicum ist ein strömendes Element, das sich theilt, wieder zusammenschließt und sich abermals theilt. Wie in einzelnen Landschaften desselben Volkes, das dieselbe Sprache redet, verschiedene Dialecte herrschen, die ein Verständniß hinüber und herüber manchmal unmöglich machen, trennen wir uns in unserem Phantasieleben. Bilder, die dort verehrt werden, finden hier kein Verständniß. Die romantische Stimmung Brentano's wurde in Berlin einst tief empfunden, heute findet sie keine Freunde hier. In Süddeutschland aber klingt sie noch an. Die Romantik der Opern Wagner's, die aus derselben Quelle kommt, begeistert die gesammte Welt. Burne-Jones' geträumte schattenhafte Gestalten beginnen bei uns mächtig zu werden. Böcklin's wildes Heer ist siegreich zu Wasser und zu Lande. Es scheint, als wolle die Welt sich einmal wieder von dem losmachen, was die kahle Gegenwart bietet.

---

## Die Hochzeit Alexander's und der Roxane.

Kupferstich nach dem Gemälde Soddoma's von Prof. Louis Jacoby.

---

Neben den bildenden Künstlern, die als die hervorragendsten den Namen der „Großen Meister“ führen, haben die Zeiten der Renaissance einer Fülle von Malern, Bildhauern und Architekten weniger hohen Ranges Raum gegeben, sich Ruhm zu erringen. In Vasari's Lebensbeschreibungen der Künstler finden wir Nachricht über ihre Schicksale und ihre Werke. Die Leute durften nicht fehlen. Sie zeigen den Reichthum ihrer Jahrhunderte. Auch sie rufen das Gefühl von Ueppigkeit der geistigen Production hervor, das die Betrachtung des Frühlings und Sommers und Herbstes jenes italienischen Daseins uns heute in unserer winterlichen Armuth einflößt. Zu diesen Meistern gehört Soddoma, der, in Siena geboren, in Siena starb, zwischen seinem Anfang und Ende aber ein bewegtes Wanderleben geführt hat. In Siena stehen seine Werke am dichtesten, seine berühmtesten aber sind in Rom entstanden, in den Tagen, wo Raphael dort blühte. An Stellen, wo Raphael malte, hat auch Soddoma gearbeitet und die beiden Wandgemälde seiner Hand, die als seine



besten gelten, zieren Zimmerwände des oberen Geschosses des Gartenpalastes, in dem Raphael's Psychemärchen die Wände des großen gewölbten offenen Saales zu ebner Erde bedeckt. Raphael's Malereien, vor Zeiten schon übermalt, ganz neuerdings von Neuem „gereinigt“, sind für den, der an den alten Glanz denkt, ein trauriger Anblick, für den aber, der das Angebot der Gegenwart genießt, trotz alledem ein Wahrzeichen jener Tage vor der Reformation, wo aus den Gräbern uralter Vergangenheit dichter Blumenwuchs unter italischer Sonne neu emporstrebte. Eines der beiden Gemälde, die Soddoma in der Farnesina zu Rom malte, hat Professor Jacoby in Aquarell copirt und läßt es jetzt im Stiche erscheinen. Ich war zum ersten Male selbst in Rom, als diese Copie entstand, und Vieles hat sich seitdem dort verändert. Heute ist die Farnesina wieder zu einem eleganten Wohnhause umgewandelt, und nur einmal im Monate stehen die unteren Säle dem Publicum der Reisenden offen, die dann sich zu drängen; die oberen Räume mit Soddoma's Gemälde bleiben überhaupt unzugänglich. Damals lag der Palast verwahrlost in völliger Verlassenheit. Man läutete am Gartenthore bis der über das grasdurchwachsene Pflaster des Hofes heranschlüpfende Gärtner erschien; man folgte ihm zum bretterverschlagenen Eingange des Hauses; er nahm das Schloß ab und ging wieder seines Weges. Alle die Räume waren leer, ein eingenistetes Schweigen beherrschte sie. Kein leisester Nachklang des übermüthigen Gelächters, das einmal sie erfüllt hatte. Schon im vorigen Jahrhundert, als Richardson sie sehen wollte, waren die Schlüssel nicht zu finden, weil viele Jahre Niemand sie betreten hatte. Nun durfte ich lange Stunden da umhergehen, im unteren und, die sanfte Treppe

empor, im oberen Geschoße, und die vor Alexander sich erniedrigende Familie des Darius und die Hochzeit Alexander's und der Roxane stehen mir, wie ich sie vor dreißig oder vierzig Jahren zuerst sah, fest im Gedächtnisse. Es sind Wandgemälde in einem schwercafettirten, weiten Raume. Die Farben haben bei Weitem nicht so viel verloren als die Raphael's unten. Es scheint das wahre Gemälde unter einem Schleier zu schlummern. Jacoby hat den Eindruck, den es heute macht, mit dem seines frühesten Reizes zu verbinden gesucht. Seine freundliche Arbeit entspricht dem, was wir heute sehen und zugleich dem, was Ghigi, der als Banquier Leo's des Zehnten die Farnesina erbauen ließ, etwa vor Augen hatte, als Soddoma seine Arbeit ihm überlieferte.

Soddoma componirte die Hochzeit der Roxane nach einem nur in der Beschreibung erhaltenen antiken Gemälde. Fünfhundert Jahre lang schon hatte das Gemälde des Aëtion die alte Welt entzückt, als Lucian, der berühmteste Tageschriftsteller der römischen Kaiserzeit, es beschrieb, und weit über tausend Jahre dann wieder hat diese Beschreibung der verschwundenen Tafel, die nur dieses eine Zeichen ihrer einstigen Existenz hinterließ, dagelegen, bis sie in Raphael's und in Soddoma's Phantasie zu gleicher Zeit in Gestalt von Gemälden neu erstand. In Alexander's glücklichsten Tagen, als er Roxane zu seiner Königin machte, hatte der Maler Aëtion diese Vermählung dargestellt. In Olympia war die Tafel öffentlich beurtheilt worden, und solchen Ruhm hatte er damit gefunden, daß einer der Preisrichter ihm seine Tochter zur Frau gab. Im Laufe der Zeit war das Gemälde dann nach Italien gekommen, und Lucian spricht davon wie von

Etwas, das Jedermann kenne. „Das Gemälde ist in Italien,“ schreibt er, „ich habe es selbst gesehen und habe ein Urtheil darüber. Ein wundervolles Gemach. Ein Hochzeitsbette. Roxane sitzt da: ein herrliches Stück jungfräulicher Schönheit. Sie blickt zu Boden. Scheu und Verehrung vor dem dastehenden Alexander beherrschen sie. Lächelnde Eroten. Einer, hinter ihr stehend, hebt ihr den Brautschleier vom Haupte und zeigt sie dem Bräutigam. Ein anderer löst ihr sanft die Sandale vom Fuße, damit sie sich niederlege. Wieder ein anderer Croß reißt mit Gewalt Alexander am Gewande zu ihr hin. Der König aber reicht dem Mädchen einen Kranz. Hephästion, als Führer des Bräutigams, ist mit dem Könige. Er trägt eine brennende Fackel und lehnt sich auf einen schönen Knaben: Hymenäus, wie mir scheint. Ich denke es mir, da kein Name dabei steht. Auf der anderen Seite des Gemäldes spielen Eroten mit der Rüstung Alexander's. Zwei tragen seinen Schlachtspeer, sich damit schleppend wie Lastträger an einem Balken. Ein paar andere Eroten wieder ziehen einen dritten, der auf dem Schilde des Königs liegt, an dessen Handhaben wie einen König dahin. Und Einer ist in die umgestürzt daliegende Rüstung des Königs hineingefrochen, um die, welche das Schild ziehen, wie ein im Hinterhalte Liegender zu erschrecken, wenn sie vorüberkommen. Alle diese Spielereien sind aber nicht zum Spiel da. Sie sollen Alexander's Leidenschaft für den Krieg andeuten. Als habe er, mitten in der Liebe zu Roxane, der Schlachten nicht vergessen. Das ganze Werk hat etwas Hochzeitliches in sich. Denn dem Maler trug es eine Braut ein, und der König wurde so für ihn selbst zum Brautführer.“ So Lucian an dieser Stelle. An einer anderen spricht er, in kurzer Er-

wöhnung, nur von den lächelnden Lippen der Roxane, als von einem Meisterstücke des Aëtion.

Ein Maler der Renaissance, der ein solches Gemälde aus solcher Beschreibung wieder erwecken wollte, fand eine schwere Aufgabe vor, möchte sie uns auch als eine leichte erscheinen. Ich lasse hier auf sich beruhen, wie Raphael sie anders zu lösen suchte, da von Raphael hier nicht die Rede ist. Ohne die Uebersetzung der Stelle des Lucian würde die Composition Soddoma's uns heute vielleicht nicht gleich klar sein. Die Personificirung des „Hochzeitssanges“, den Jünglinge und Mädchen ausführten, durch eine einzige jugendliche Jünglingsgestalt, bedarf für uns heute einer Erklärung. Die antike Kunst faßte die Verkörperungen bloßer Gedanken realistischer als wir.

Die Uebersetzung der Stelle Lucian's habe ich nach dem Originale treu nachzubilden gesucht. Lucian hat etwas modern Püffelndes in seiner Art. Er besitzt, freilich bei absoluter Oberflächlichkeit, diejenigen Eigenschaften, die unsere Feuilletonisten bester Art heute zu beliebten Autoren machen. Sollte auffallen, daß Alexander in Lucian's Beschreibung Roxane einen Kranz darreicht, während er ihr auf dem Gemälde eine Krone entgegenstreckt, so sei bemerkt, daß *στέφανος* sich mit Krone und mit Kranz übersetzen läßt. Man bemerke, wie frei Soddoma die mit den Waffen spielenden Amoren behandelt. Wie er den der Roxane den Schleier vom Haupte nehmenden, ihr vielmehr das Gewand abnehmen läßt; wie er über dem Bette einen ganzen Schwarm flatternder kleiner Genien erscheinen läßt und auch links die dienenden Frauen der jungen Königin hinzusetzt. In all' diesen Dingen hat Raphael auf seiner Composition, die er niemals als Gemälde ausführte,

sich Lucian's Worten genauer angeschlossen. Gestattet Sodomoma sich aber leichte Freiheiten: mit ganz anderer Freiheit noch behandelt Vasari in seiner Beschreibung wieder Sodomoma's Gemälde. „Auf diesem Gemälde“ — erzählt Vasari, nachdem er berichtet, wie und warum Agostino Chigi dem Maler den Auftrag gegeben — „malte Sodomoma, wie Alexander sich mit Roxane vermählt. Und da malte er eine Masse Amoren. Einige nehmen dem Alexander den Panzer ab. Andere ziehen ihm die Stiefel oder lieber die Schuhe aus. Andere heben ihm den Helm ab und ziehen ihm die Kleider aus, die sie zusammenlegen. Andere streuen Blumen auf das Bette. Und wieder Andere sind mit andern ähnlichen Dienstleistungen beschäftigt.“ Was er beschreibt, ist nicht zu sehen, und von dem, was eigentlich dargestellt ist, sagt er kein Wort! Die Stelle ist wichtig, weil sie bestätigt, wie wenig Verlaß auf Vasari's Beschreibungen von Kunstwerken sei, auch wenn sie ihm so zu sagen unter den Augen standen.

Jacoby's Stich trägt den Charakter des Festlichen, den die Farnesina mit dem Schmucke ihrer Wände heute noch bewahrt hat. An wenig Stellen in Rom empfängt man in solchem Maße den Eindruck der großartigen Pracht, die Raphael's Tage belebte.

Der an die Tiber stoßende Garten, der Chigi's Gartenpalast einst in Verwilderung umgab, hat heute einen großen Theil seines Areal's hergeben müssen. Bei der neuesten Regulirung des Flusses ist das Ufer hier stark abgegraben worden. In seinen Tiefen aber hat sich ein antikes Wohnhaus nun offenbart, das seit den blühendsten Zeiten des alten römischen Kaiserreiches da begraben lag. Während der Schutt und Boden sich hoch über ihm aufhäufte, auf dessen

Höhe Chigi's Palast erbaut wurde, wußte Niemand von ihm. Jetzt erscheint es wieder. Der die Wände dieses Hauses bedeckende architektonische Schmuck ist sorgfältig abgenommen worden. Diese ornamentalen Ueberbleibsel des alten kaiserlichen Roms gehören zum Schönsten, Graziösesten, Geistreichsten, was aus diesen Tagen erhalten blieb.

---



## Jacopo della Quercia.

---

Führte der Verfasser in der Vorrede nicht aus, daß sein Buch\*) eine Erstlingschrift und Dissertation sei, so würde ihr Niemand derartigen Ursprung ansehen. Ich habe die 200 Seiten mit wachsender Theilnahme und Genuß gelesen. Ohne die jugendliche Wärme, mit der der Verfasser seine Anschauungen gibt, würde der Arbeit etwas fehlen. Man fühlt, wie es ihm mehr auf die eigenen Empfindungen ankomme, als auf die Anderer; er polemisiert nicht, es sei denn in Gestalt zarten Widerspruchs; er hat an den Werken, die er beschreibt, das tiefinnerliche Wohlgefallen, ohne das ein kunsthistorisches Buch echter Art nicht geschrieben werden kann. Denn nirgends ist der Geist und der Ton böser giftiger Gesinnung, der in der Behandlung historischer Fragen eingerissen ist, so wenig an der rechten Stelle wie bei der Kunst. Die Empfindung eines redlichen Mannes, der zu Freunden zu reden meint, muß vorwalten; die Persönlichkeit darf sich hier vordrängen; auf den guten Willen des Lesers muß mit Sicherheit gerechnet werden. Ueber Kunstwerke läßt sich fruchtbringend

---

\*) Jacopo della Quercia. Eine kunsthistorische Studie von Carl Cornelius mit 38 Abbildungen. Halle a. S. bei Wilhelm Knapp. 1896.

nur denen gegenüber reden, mit denen man in gewissen Grundanschauungen von Anfang an übereinstimmt.

Cornelius hat seine Schrift getheilt. In der ersten Hälfte ist das Rohhistorische behandelt. Die Arbeiten della Quercia's ordnet er nach Maßgabe des vorhandenen geschriebenen und gedruckten Materials, verfolgt den Wechsel seines Aufenthaltes und stellt überhaupt den äußeren Lebensverlauf fest. Als Einleitung dieser ersten Hälfte aber schon empfangen wir eine topographische Verherrlichung Siena's und gewinnen in ihr die Ueberzeugung, daß die ganze Arbeit das Resultat der Dankbarkeit eines feinbesaiteten Kunstfreundes sei. Dies Gefühl verlieren wir nicht wieder. Toscana und Siena haben es Cornelius angethan. Der Erdgeruch dieses Vaterlandes der neueren Kunst bethört ihn wie ein dauernder innerer Frühlingssturm. Dieser erste Theil nimmt das erste Viertel der Schrift in Anspruch; der zweite hebt von neuem an in Darlegung des Charakters der Sienesischen Kunst im Trecento. Gezeigt wird, wie neben der männlichen Pisaner und Florentinischen Kunst die mehr weibliche von Siena sich treu blieb, und der Boden wird beschrieben, auf dem Jacopo della Quercia's Werke aufsproßten. Hier ergeht der Verfasser sich in unbekümmerter Breite. Er muß an dieser Schrift lange gearbeitet und jeden Satz erwogen haben. Man wird mit ihm zum Sienesen.

Die italienischen Städte haben in vielen Fällen eine Kunstentwicklung gehabt, die, obgleich mit der allgemeinen im Ganzen Schritt haltend, doch in vielfältiger Besonderheit sich erkennen läßt. Neben dem mächtigen Florenz will Siena wenig besagen, das keinen Dante und Macchiavelli hervorbrachte: für sich betrachtet bietet es den Anblick eines dicht-



gefüllten Blumengartens. Jacopo della Quercia findet da einen sicheren, freundlichen Platz. Cornelius hat in ihm einen jener Meister zu biographischer Erforschung gewählt, die, wären nicht so viel größere nach ihm gekommen und neben ihm in umfangreicherer Arbeit thätig gewesen, auf einem höheren Piedestale stehen würden. Dester beobachten wir, daß bei geistiger Production bedeutende Männer gleichsam Schwarmweise eintreten, so daß ein Gedränge entsteht, innerhalb dessen Männer in die zweite Linie sich verwiesen sehen, die, wären sie allein gekommen, auf der ersten ruhmvoller vielleicht sich entfaltet hätten. Jacopo della Quercia verdankt Cornelius' liebevoll bewundernd eindringendem Blicke die Deutung seiner zum Theil beinahe verlorenen Werke. Wir machen in dem Buche Bekanntschaft mit einem Talente, das auch höhere Aufgaben, wären sie ihm zu Theil geworden, ausgeführt hätte. Darin ward Jacopo die höchste Ungunst zu Theil, daß Fontegaja, sein Hauptwerk, dessen Entstehung Cornelius so lebendig beschreibt und dessen letzte Ueberbleibsel er deutet, neuerdings zerstört und von moderner Hand copirt und wiederaufgebaut worden ist. Stände dieser Brunnen, der den Beinamen des „freudebringenden“ führt, noch unberührt in ursprünglicher Schönheit an Ort und Stelle, so würde Jacopo della Quercia's Ruhm heute höher leuchten.

Ich bedaure, daß Cornelius, da er der Würdigung der sienesischen Kunst soviel Raum in seinem Buche gegönnt hat, diesem nicht einen noch weiteren Umfang gab. Vielleicht entwächst dem Primo cerchio dieser ersten Auflage ein zweiter Mauerring, der dann mehr einschließt. Peruzzi und Soddoma hätten Anspruch auf Behandlung gehabt.

Noch ein Wort über die Abbildungen, die in ihrer Fülle

und sorgfältigen Behandlung eine wesentliche Hilfe zum Verständnisse des Vorgebrachten bilden. Dennoch hat Cornelius die Werke so genau beschrieben, daß Abbildungen entbehrt werden könnten. Dies erscheint als das Richtige: niemals sollte die Beschreibung der Werke mit einem Verweise auf die Illustrationen umgangen, sondern der Text immer so gehalten werden, daß er auch ohne diese für sich bestände. Ich habe die Erfahrung gemacht, daß das bloße Vorweisen von Kunstwerken deren Kenntniß nur selten voll vermittelte, wenn nicht zugleich dem Betrachtenden gesagt ward, was er vor Augen habe. Cornelius ist hierfür besonders begabt. Seine Beschreibung des Grabdenkmals der Glaria im Dome zu Lucca flößt uns Theilnahme an deren Person, an der des Meisters und an dem Kunstwerke selbst ein. Und wie fein sind die den Sarcophag umgebenden Kinderengel behandelt.

---

## Sandro Botticelli's Geburt der Venus und Frühling.

---

Das nur 50 Seiten starke, in drei Abschnitte getheilte Heft\*) macht den Eindruck, als ob es einige Theile einer größeren Arbeit producire, welche die Zusammenhänge des florentinischen Quattrocento mit der antiken Literatur und bildenden Kunst darzulegen beabsichtigt. Diese Arbeit, wenn sie nachfolgt, soll willkommen sein; wie sie ausfallen werde, läßt sich einstweilen nicht beurtheilen. Es wird sich darum handeln, ein Phänomen im Allgemeinen zu fassen, welches aus dem hier behandelten Beispiele sich in seiner Totalität noch nicht erkennen läßt.

Wer seine Aufmerksamkeit der Entwicklung der toscanischen Kunst zuwendet — den Begriff Kunst in vollem Umfange als nationale Phantasiearbeit gefaßt — muß bemerken, wie unfrei sie war. An ununterbrochen sich zu drängenden Beispielen sieht er, daß der Proceß, den wir die Renaissance nennen, in der bewußten und unbewußten Aufnahme fertig vorliegender antiker Anschauungen bestehe. Wenn Dante sagt (*Inferno* V, 83):

---

\*) A. Warburg, Sandro Botticelli's „Geburt der Venus“ und „Frühling“. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance. Mit 8 Abbildungen. Hamburg und Leipzig, Leopold Voß, 1893.

Quali colombe dal disio chiamate,  
Con l'ali aperte e ferme, al dolce nido  
Volan, par l'aër dal voler portate

so entnahm er das Virgil's Aeneide (V, 213):

Qualis spelunca subito commota columba,  
cui domus et dulces latebroso in pumice nidi,  
fertur in arva volans, plausumque exterrita pennis  
dat tecto ingentem, mox aëre lapsa quieto  
radit iter liquidum, celeres neque commovet alas:  
sic Mnestheus, sic ipsa fuga secat ultima Pristis  
aequora, sic illam fert impetus ipse volantem

so offenbar, daß der Uebergang der lateinischen Verse in die italienischen Niemand zweifelhaft erscheinen wird, ohne daß man darum von Plagiat oder auch nur Entlehnung sprechen dürfte. Denn Dante's Worte klingen, als müsse in seiner Phantasie das Bild von Neuem entstanden sein, wie es einst in der Virgil's entstanden war. Dante erfüllte es in solchem Maße mit eigener Lebenskraft, daß er es nachträglich zu seinem Eigenthume abzustempeln scheint.

Entlehnungen oder Zeugungen dieser Art erfüllen die gesammte neuere Litteratur. Goethe's Wilhelm Meister erwuchs auf dem Boden des Roman comique von Scarron und der Preziosa des Cervantes\*), deren Elemente von ihm gemischt und in das Deutschland von 1778 verpflanzet wurden. Wer dächte hier an Plagiat? Wer aber auch wollte unternehmen, den Proceß nachzuweisen, durch den Wilhelm und Mignon sich diesem Chaos entwandten, um als neue Schöpfungen dazustehen, denen kein fremdes Zuthätchen anklebte? Man begnügt sich, darauf hinzuweisen. Gewiß läßt sich, wenn ein Korn, das in den Boden gelegt wird, keimt, sehr Vieles, was

---

\*) Vgl. oben S. 104.

bei dieser Entstehung eines neuen Daseins vorgeht, beobachten und erklären, die Thatsache selbst aber bleibt ein Novum.

Und so die entzückenden Hervorbringungen jener florentinischen Cultur, jenes Wiederauflebens des Alterthums in vermehrter Kraft. Literatur und bildende Kunst machen eine Einheit aus. Der Boden Toscanas war erfüllt von Sarkophagen und Grabstätten, geformten Gefäßen, Statuen und architektonischen Ornamenten, Cameen, Münzen und geschnittenen Steinen. Sie dienten den Bildhauern und Malern wie von der Natur selbst gelieferte Vorbilder. Von der Thätigkeit des Nicola Pisano an sehen wir den Einfluß zumal der Sarkophage: seines Sohnes Giovanni's scheinbar leidenschaftlich bewegte Gestalten und Gewänder waren ihrer Conception nach antiken Ursprungs. Das Schöne dieser Entwicklung liegt darin, daß die direkte Naturbeobachtung neben der Zuthat antiker Nachahmung doch immer die leitende Mutter der künstlerischen Erfindung blieb. Erst als die Buchdruckerkunst die antike Literatur mit verstärkter Gewalt hervortreten ließ und aus der bloßen Anschauung der Ueberbleibsel der antiken Kunstwerke sich die theoretische Erforschung dessen bildete, was man als ihre Vorzüge erkannte, als das anfangs nur zufällige Auffinden dieser Sachen zu sorgfältigerem Nachsuchen führte, fing bei einigen Meistern die Antike an, sich über das, was man aus sich selbst hervorgebracht hatte, zu erheben, und der bloße Einfluß führte zur Nachahmung. Verrochio hat in diesem Sinne eine Schule gegründet, für die die Antike vornehmere Autorität war als die Natur, aus der Botticelli, die Lippi, Lionardo, Perugino und Andere hervorgingen: alle befangen in jenen von scheinbar leidenschaftlicher Bewegung hervorgebrachten lebhaften Stellungen,

welche die Sculpturen der römischen Kaiserzeit in ungezählten Mustern darboten.

Der Verfasser der vorliegenden Arbeit hat für zwei Gemälde Botticelli's derartigen Zusammenhang mit der Antike nachgewiesen. Es handelt sich hier um zartverästelte Verbindungen, denen er mit Sorgfalt nachgegangen ist. Beim ersten Gemälde zeigt er, wie nicht ein homerischer Hymnus, sondern nur im Anklang an diesen Verse Polizian's die Quelle des Werkes gewesen sind; beim zweiten, wie es derselben Dichtung entsprang und demgemäß, im Gegensatze zur gemeingültigen neueren Erklärung, in einzelnen Theilen umzudeuten sei. Man folgt diesen Ausführungen mit Zustimmung und freut sich, einem so gewissenhaften Forscher zu begegnen.

Zur Sache möchte noch Folgendes hier zu bemerken sein. Die von Warburg behandelten Gemälde bestehen beide nur aus einzelnen Theilen, welche, obwohl sie sich nebeneinander präsentiren, dennoch außer innerem Zusammenhange stehen, ja, selbst da, wo sie sich aneinanderdrängen, auch äußeren Zusammenhanges haar sich auf derselben Fläche beieinander finden. Wie dicht folgen sich nicht, von links beginnend, beim zweiten Gemälde die tanzenden drei Grazien, Venus, Primavera und die Nymphe mit ihrem Verfolger, und wie greift, einen einzigen Fall ausgenommen, nirgends ein Contur in den anderen über; und selbst wo der flüchtenden Nymphe Hände in Primavera's Umriß ein wenig hineingerathen, bilden diese beiden weiblichen Figuren in keiner Weise ein Ganzes. Diese aufgezählten fünf Elemente des Gemäldes verhalten sich wie einander fremde Conceptionen, die sich nur zufällig hier in äußerlicher Gesellschaft finden. Ich sehe in dieser bloßen Aneinanderfügung einen Beweis mehr für Warburg's Annahme,

daß Botticelli unter der Leitung Polizian's die beiden Gemälde zu Stande brachte. Der Dichter sagte ihm, welche Figuren in eine Reihe gebracht werden sollten, und der Maler verfuhr nach Vorschrift.

Schön wäre es, wenn Warburg unternehmen wollte, was er für die beiden Gemälde Botticelli's gethan, auf die vornehmsten Arbeiten der gesammten toscanisch-römischen Kunst auszu dehnen. Eine Fülle von Beobachtungen würde sich erschließen. Bei Raphael ist in dieser Rücksicht ebenfalls noch viel zu thun, der, wie Botticelli, seine Motive zuweilen den Worten des Dichters entnahm. Ich erinnere, da Warburg sich besonders für Darstellungen einer „Flucht“ interessirt, an die fliehende Mutter auf dem Burgbrande, Inferno XXIII, 37:

Lo Duca mio di subito mi prese,  
Come la madre, ch'al romore è desta,  
E vede presso a sè le fiamme accese,  
Che prende il figlio, e fugge, e non s'arresta,  
Avendo più di lui che di sè cura,  
Tanto che solo una camisia vesta.

Und auch an die Flucht der Galatea sei erinnert, die Raphael dem Gedichte Sannazar's entnahm, den Moment darstellend, wo die Nymphe von Polyphem eingeholt und geküßt wird. (L. R. 1886. 451. Anm.)

---

## Altes und neues Rokoko.

Historische Ausstellung der Königlichen Kunstakademie zu Berlin 1892.

---

Bei Erzeugnissen der Kunst und des Kunstgewerbes läuft neben dem ästhetischen Genuße, den sie bieten, die kunsthistorische Betrachtung nebenher. Die kunsthistorische Betrachtung besteht nicht in Feststellung der Entstehungszeit, Erhaltung, relativen Kostbarkeit und dem Nachweis der wechselnden Besitzer, worüber zuverlässige Angaben zu empfangen ja sehr werthvoll sein kann, sondern in der Abwägung des Werthes der Stücke als culturhistorischen Materiales. Die in den Sälen der königlichen Akademie veranstaltete Ausstellung von Werken des Rokoko legt es nahe, die eigenthümlichen Formen dieser mächtigen, untergegangenen und wiederauflebenden Mode in ihrem Verhältnisse zur allgemeinen Volksentwicklung zu betrachten.

Zu Anfang des vorigen Jahrhunderts hatten in Europa Fürsten, Adel, Armee, Beamte, Geistlichkeit, Gelehrte und Bürgerthum sich zu einem, den einzelnen Ständen nach getrennten, im Ganzen aber so fest in einander greifenden gesellschaftlichen Dasein zusammengefunden, daß Aenderungen des Bestehenden aus allgemeiner nationaler Initiative nicht möglich erschienen wären. Die Dinge schienen für immer fest begründet dazustehen. Was wir heute Fortschritt oder Bewegung nennen, als Regungen der in allen Schichten der



Bevölkerung gemeinsam gleichen Zielen zuarbeitenden Volksseele, wäre nicht begriffen worden. Diese scheinbare Erstarrung fand ihren Ausdruck in den äußeren Lebensformen. Es war die Zeit der Perrücken, der Zöpfe, der Ceremonien. Der Fluß der Sprachen schien wie zugefroren, die blühende Natur in Formen gepreßt, das menschliche Gefühl in Formeln gedrängt zu sein.

Rokoko. Es gibt verschiedene Herleitungen des Wortes. Als Begriff gefaßt ist die eigentliche Bedeutung des Rokoko, sind die Anfänge und das Aufhören des Rokoko nicht ganz klar. Jeder aber, der Rokoko ausspricht, glaubt zu wissen, was es anzeige. Es handelt sich um etwas durchaus Außerliches, zugleich aber um etwas Anziehendes, Liebenswürdigen, Schätzbaren, Unschätzbaren.

Einen Theil dieser Außerlichkeit haben wir heute noch wohl erhalten vor Augen. Sich wiederpiegelnd in Bauten, Gemälden, Bildhauer- und Goldschmiede-Arbeiten, tritt das Rokoko am eigenthümlichsten in der Erfindung seiner Zeit, dem Porzellan, hervor. Es gibt so viel Sorten Rokoko, als wir europäische Hauptstädte im vorigen Jahrhundert gehabt haben, und der Kenner unterscheidet die einzelnen Stücke ihrer Provenienz nach mit Leichtigkeit. Sachsen, Frankreich und Italien haben die Rokoko benannte Mode am ausgiebigsten ausgebildet. Das Rokoko ist der letzte Ausfluß der in breitem, edlen Strome einsetzenden Renaissance. Die welterfrischenden Gedanken aber, die wir mit der Renaissance in Verbindung bringen, haben mit dem Rokoko nichts mehr zu thun. Uns imponirt im Rokoko die glänzende Geschicklichkeit des Künstlers und des Kunsthandwerkes, die in scheinbar sich stets wiederholendem, kleinlichen Formenwerk immer Neues bieten.

Uns überrascht die Macht des Baumeisters, gleichmäßig die weitesten und die engsten Räume zu beherrschen und einheitlich zu decoriren, schimmernde gewichtlose Pracht mit Bequemlichkeit zu verbinden, und so ein gewisses Etwas herzustellen, das in seiner Grazie unnachahmbar ist, das in Worten auszudrücken schwer fällt. Es handelt sich um eine Verbindung des Niedlichen mit dem Großartigen, des Beweglichen mit dem Festen, ja Starren, um einen uns angenehm berührenden Schein bloßer Spielerei, liebenswürdiger Oberflächlichkeit, um ein Ueberspinnen aller Ecken und Flächen mit unbeweglichem, leicht zerbrechlichen, unorganischen und doch in hohem Grade lebendig wirkenden Schnörkelwerk. Diese einander widersprechenden Elemente sind der Ausdruck des gesellschaftlichen Daseins der Epoche, deren geistiges Hauptmerkmal scheinbare Opulenz der herrschenden Klassen, Zufriedenheit mit dem Bestehenden und Vertrauen auf das Zukünftige war. Watteau und Tiepolo sind für Frankreich und Venedig gleich glänzende Vertreter der Rokokozeit. Tiepolo zumal hat das Absurde mit dem Großartigen zu vereinigen gewußt, daß es unsere Bewunderung herausfordert.

Denen, die am Rokoko heute ihre Freude haben, repräsentiren seine anmuthigen Formen einen Theil der behaglichen Lebensstille, die uns heute fehlt. Das Rokoko erscheint als das Zeichen der guten alten Zeit. Es repräsentirt das heitere Fortexistiren, den intimeren Zusammenhang der Familie. Rock und Haus und Hausrath schlossen sich wie glänzende Schneckenhäuser enger an die an, die in ihnen steckten. Das gepuderte Haupt des Mannes forderte Behutsamkeit im Gang und war ein Symbol gemesseneren Auftretens.

Das Berliner und Potsdamer Rokoko hat weder zu feiner

Zeit eine besondere Rolle gespielt, noch haben die erhalten gebliebenen Ueberbleibsel besondere Bedeutung. Man war oft auf Ankäufe im Auslande oder auf Herbeiziehung fremder Arbeit angewiesen. Unser Rokoko aber ist die Mode gewesen, innerhalb deren Formen das äußerliche Dasein Friedrich des Großen befangen war. Die Ausstellung in der Academie liefert keine Neuigkeiten, die unsere Kenntniß des Phänomens im Allgemeinen vergrößerten, aber er erinnert unausgesetzt an die Tage Friedrich's. Der Besuch der Potsdamer Schlösser hat das Publicum mit diesen Dingen längst vertraut gemacht. Manche Kirchen, Häuser und Schlösser im Lande haben ihre Rokokoornamentik unberührt beibehalten.

Gerade solche Besuche an Ort und Stelle werden etwas aber gewähren, über das die Ausstellung in der Academie uns hinwegbringt: das Gefühl, daß die Welt des Rokoko vorüber und vergangen sei. Die unberührt gebliebenen Rokokoschlösser, Häuser und Kirchen erwecken auf die Länge ein seltsames Gefühl von Verstorbenheit und Abgethanheit in uns, daß man die Fenster öffnen möchte, weil man Luft zu athmen meint, die Gespenster vorgeathmet hätten. Denn in Ausstellungen sind wir die Herren: in der Umgebung so mächtigen alten Hausrathes scheint dieser selbst mächtiger zu sein als wir. Einzelne Rokokosachen lassen wir uns als zierliche historische Erinnerungszeichen gefallen, allerlei exquisite Stücke Möbel, Porzellan, Schmuck oder Silberzeug: als herrschendes Element bedrängt uns das Rokoko. Erschrecken würden wir, wenn die Menschen wieder erschienen, für deren tägliche Existenz diese Dinge das Gehäuse bildeten. Man hätte, um den Effect unserer Ausstellung zu vervollständigen, nicht nur ein komplettes Zimmer rokokomäßig einrichten, sondern es vielleicht

sogar mit sorgfältig hergestellten Bewohnern bevölkern können (wie man dergleichen in Panoptiken hat). Das Puppenhafte des Anblickes würde zum Verständniß des Phänomens beitragen. Die Eingesehnürtheit der Bewohner der Rokokoepoche macht zuweilen den Eindruck, als hätten eher Puppen als Menschen damals gelebt, die als wohlgeordnete Kunstwerke feinsten Art ihren Lebensweg vollbrachten. Der Mangel an innerer Selbstbestimmung bringt diesen Anschein hervor. Sogar die Leidenschaften standen unter dem Banne wohlgeordneter Künstlichkeit.

Goethe's Werther zeigt den Untergang eines Menschen, der sich der stagnirenden Tyrannei dieses Lebens nicht zu entziehen vermochte. Rousseau's revolutionirendes Auftreten war dagegen gerichtet. Die Sturm- und Drangperiode erfüllte eine wilde Begier nach frischer Luft. Alle diese Versuche Einzelner, die Formen des Rokoko zu durchbrechen, hatten, wenn diese Einzelnen auch in großer Zahl zu finden waren, keinen Erfolg, weil ihnen die Leitung fehlte. Die Nothwendigkeit der französischen Revolution zeigt sich der Starrheit des Rokoko gegenüber: das alte Wesen brach zusammen wie umgestürzte Porzellanfiguren. Die Erschütterungen mußten kommen, nach denen ganz andre Menschen aufwuchsen.

Unsere Ausstellung gewährt zur Repräsentation des Rokokomenschen eine Reihe von Portraits, unter denen die Pesne's die erste Stelle einnehmen. Pesne's Thätigkeit fällt in Friedrich's II. frühere Jahre, gleich der Knobelsdorff's. Diesen Bildnissen gegenüber überschleicht uns das Gefühl, als habe die herrschende Gesellschaft damals eine nie abbrechende Maske gespielt. Die Hände bei Männern und Frauen bestehen aus zartem Fleische mit rothigen Fingerspitzen. Man meint,

selbst die Pferde müßten damals mit dem vergoldeten Hafer des Caligula gefüttert worden sein. Wir betrachten mit zweifelndem Wohlgefallen die sanft gepolsterten Wangen der alten und jungen Herren und Damen, die Lippen mit süßnachschlürfender Beweglichkeit, die feuchten Blicke. Real und beinahe trocken wirken dagegen die Portraits von der Hand Graff's, der ein Deutscher war. Es hätten ihrer mehr sein müssen. Mir scheint, auch von Chodowiecki's Rothsteinköpfen hätten eine ganze Reihe ausgestellt sein sollen.

Fassen wir Pesne's, Graff's und Chodowiecki's vorzügliche Portraits aber näher ins Auge: worin unterscheiden sie sich von den besten Werken des 17. Jahrhunderts und unserer eignen Zeit? Sie zeichnen und malen mit vollendeter Richtigkeit. Sie wissen den Gestalten die leichten Neigungen der Natur zu verleihen. Was haben sie mit der gezierten, porzellanenen Grazie der Dinge zu thun, mit denen zugleich ihre Malereien hier aufgestellt sind?

Hier muß betont werden, daß das Rokoko, nach welchem die Epoche kunsthistorisch getauft worden ist, in die die Thätigkeit dieser Meister fällt, nur eine Mode war, von der unbeirrt die Arbeit ächter Künstler sich vollzog, die, hier und da zuweilen genöthigt, dem Dienste des Rokoko sich anzubequemen, doch an den Werken der besten Meister früherer Zeit sich gebildet hatten. Ihre Arbeit und die des Rokoko bekämpften sich nicht, sondern liefen neben einander her. In Deutschland, Frankreich und Italien begegnen wir dieser Theilung des Geschmacks. Boucher, le peintre des délices, beherrscht mit seiner colossalen Productivität das Pariser Publicum, anders gesinnte Künstler aber erheben zu gleicher Zeit sich in Malerei, Bildhauerei und Architectur zu reinen Formen, so daß der

Uebergang zur Herrschaft der Antike am Ende des Jahrhunderts nur ein Emporkommen dessen war, was längst bestand.

Angefihts dieser Repräsentanten edlerer Anschauungen nimmt das vorige Jahrhundert durchweg einen andern Ansehen an. Dem, der den Ernst kennt, mit dem ausgezeichnete Männer sich über ihre Zeit zu erheben trachteten, wird diese Zeit mit dem bloßen Worte *Nokoko* abzufertigen Bedenken erregen. In allen Richtungen geistigen Schaffens hat das Jahrhundert *Voltaire's*, *Goethe's* und *Friedrich's* Werke hervorgebracht, deren Betrachtung uns erhebt und mit Reid erfüllt. Die Verbindung von Liebenswürdigkeit und Kraft, die sich hier bekundet, fehlt unserer Zeit. Sie fehlt uns um so mehr, als sie ein Ausfluß der innigen internationalen Verbindung war, in der die Repräsentanten höheren Gedankenlebens damals in Europa standen. Ein Theil der unverwüthlichen Wirkung der Schriften *Lessing's* liegt in der Kunst, mit der er auch als Philolog seine Meinungen ausspricht. Der Fluß seiner gelehrten Beweisführung schlängelt sich stets durch anmuthige Ufer. *Lessing's* Bildnisse zeigen ihn so recht als einen Bürger der *Nokokozeit*; mögen deßhalb auch die Statuen, die wir ihm errichten, nach *Nietschel's* Vorgange in *Nokokostüm* sich erheben. Meinem Gefühle nach aber hat schon *Nietschel* in seiner bewunderungswürdigen *Lessingstatue* Etwas geliefert, das ich als sein Werk gern gelten lasse, dem ich aber, wenn es auch noch so gelungen dasteht, nicht etwa die Verpflichtung entnehme, *Lessing* nur als Bürger seiner Zeit darzustellen.

Bei der Berliner *Lessingstatue* wenigstens, die im Thiergarten steht, ist dieses Recht mißbraucht worden. *Nietschel* hatte seinen *Lessing* auf einen in einfach allgemein=antiker

Form gehaltenen, schmucklosen Sockel gestellt, während neben der Gestalt eine abgebrochene Säule sich erhebt, canellirt wie antike korinthische Säulen gebildet werden: auf diesen Stumpf stützt Lessing sich leicht mit der linken herabhängenden Hand, eine sofort verständliche Versinnbildlichung seines geistigen Daseins. Dagegen betrachte man das Berliner Postament, welches, umgeben von Decoration und Figurenwerk veralteter Form, beinahe den Anschein erweckt, als stamme es, wie es da steht, aus der Mitte des Jahrhunderts in dem Lessing lebte. Gerade die falsche Geschmacksrichtung, die Lessing bekämpfte, damit die reine Antike wieder einträte, ist hier in ihrem verschörkelten Ungeschmack benutzt worden, um das, was der große Lessing wollte, zu verhüllen und zu verneinen. Und während Rietschel das Kostüm seiner Statue in einfache Formen und Falten zu bringen bestrebt war, steht der Berliner Lessing fast wie das Abbild eines Schauspielers da, der einen Triumph etwa darin feierte, den „wirklichen“ Lessing auf die Bühne zu bringen. Exacte Wiederholung der Tracht eines bestimmten Jahrhunderts ist bei den Standbildern großer Männer, die allen Zeiten gleich lebendig angehören, nicht von Nothen. Es gibt eine allgemeinere Gewandung, welche unsere großen Männer als allen Zeiten zugehörig erscheinen läßt. Lessing würde heute nicht so umhergehen, wie wir ihn da stehen sehen. Mir enthalten auch Friedrich's Portraits, deren die Ausstellung eine Anzahl bringt, etwas Fremdes durch seine Kleidung. Sie gehört zum Vergänglichen. Mit dem geistigen Dasein des Königs hat sie nichts zu thun.

Eine Kokofoausstellung, die das, was wir unter diesem Namen begreifen, historisch umfassen wollte, hätte dem in unserem Jahrhundert wieder auflebenden Kokoko nicht nur

eine Stelle einräumen, sondern vielleicht von ihm ausgehen müssen.

Adolf Menzel war vor nun 50 Jahren die Aufgabe zugefallen, eine Lebensgeschichte Friedrich's des Großen zu illustriren, woran sich später die anschloß, die von Friedrich Wilhelm IV. befohlene neue Ausgabe der Werke Friedrich's mit bildlichem Schmucke zu versehen. Menzel hat diese Arbeiten mit einem so großen Betrage schöpferischer Phantasie vollbracht, daß seine Erfindungen heute als das für das Rokoko Maßgebende gelten. In diesen alten Formen, die nicht das Vergangene wieder hervorlocken, sondern es in neuer Gestalt erscheinen lassen, hat Menzel siegreich sich zum zeichnenden Historiographen des Königs aufgeworfen. Wie die Rokokowelt zu Zeiten Friedrich's wirklich aussah, zeigt uns Chodowiecki, der sie im Lichte der vergangenen eigenen Tage reproducirte: wie sie uns heute aber vor Augen steht, hat Menzel sie geschaffen, und zwar in solchem Umfange, daß das 18. Jahrhundert, so wie er es darstellt, als das ächte, das dagegen, das die Rokokozeit selber uns vor Augen führt, als das unächte erscheint.

Schon vor Menzel war in Paris das Rokoko wieder lebendig geworden. In natürlichem Kreislaufe war die Mode dort zu den äußerlichen Formen des 18. Jahrhunderts zurückgekehrt. Nach dem vergötternden Cultus des Alterthums, welcher Revolution und Empire beherrschte, kam man unter der Restauration allmählich wieder in das Mittelalter, aus diesem in die Zeiten Ludwig's XIV. und schließlich zu Louisquinze und zu den Tagen seines Nachfolgers, mit denen die der Revolution und des Directoriums sich vermischen. Hier hat man einstweilen Halt gemacht. Ein Wiederaufleben des



griechischen Alterthums aus neuen, allermodernsten Gesichtspunkten heraus steht zu erwarten. Auch die Vermuthung scheint erlaubt, es würden, während vor hundert Jahren griechische und römische Antike als eine unterschiedslose Masse behandelt werden, heute die Jahrtausende und Jahrhunderte der alten Geschichte getrennt und gesondert die Maler zu reizen beginnen. Alma Tadema und Böcklin haben hier neue Wege eingeschlagen.

Immer noch hat sich bis heute jedoch das Rokoko daneben gehalten. Mit ganz außerordentlichem Effecte haben unter französischem Einflusse spanische Maler es behandelt. In der Architektur sehen wir von unseren Architekten seine Formen sogar bevorzugt. Wie dem aber sei, auf der eben eröffneten letzten großen Kunstausstellung constatire ich die ungemaine Spärlichkeit der Gemälde in Rokokokostüme. Menzel's Kunstformen haben jüngere Repräsentanten erzogen: auch sie schweigen. In München bereits war diese Sparfameit mir aufgefallen, die, wenn wir die illustrierten Kataloge der europäischen Ausstellungen der letzten Jahre durchblättern, eine gleichmäßig überall zu beobachtende Erscheinung ist.

Sie hängt zusammen mit einer gewissen allgemeinen Ebbe in Darstellung historisch zurückliegender Ereignisse. Das Bestreben der Künstler ist heute, unengagirt zu erscheinen. Alle Stile und Moden sind ihnen recht: ihre Vorliebe wenden sie keiner zu. Tadema hat zuerst versucht, sämmtliche hinter uns liegende Jahrhunderte bis in die ältesten der ägyptischen Geschichte zurück mit gleichmäßiger Hervorhebung des Kostüms zu illustriren. Die Rokokodarstellungen der allerneuesten Zeit aber werden nicht mehr von dem romantischen Geiste der früheren getragen, als sei das vorige Jahrhundert vor an-

deren geistig bevorzugt gewesen, sondern man wendet sich dem Rokoko, wie auch dem Quattrocento, nur deshalb gern zu, weil beide dem Coloristen interessante Aufgaben bieten. Unsere heutigen Maler wenden all ihre Kunst auf, um einander in der Fähigkeit zu übertreffen, das Geschehende so unmittelbar uns vor Augen zu stellen, als ständen wir ihm gegenüber. Mancher glaubt auch wohl, daß es ihm gelungen sei, etwas zu schaffen, dem, um das Leben selber zu sein, nur die Sprache fehle. Aber unseren Photographien, wenn wir sie lebensgroß und farbentreu beschaffen könnten, würde mehr fehlen als bloß die Sprache. Es würden lauter Gestalten sein, denen man, eben weil sie vollkommen getreu wären, das Stillhalten anmerkte. Fast alle unsere Portraitisten malen Leute, die stille halten. Sie wissen den Kopf ihres Auftraggebers diesem auf dem Portrait nicht so organisch frei zwischen die Schultern zu setzen als die Natur diese Aufgabe leistet. Unsere Portraits sind, auch wo die Bewegung des Körpers noch so unbefangen erscheinen soll, ungelent. Der Grund ist leicht zu erkennen, wenn wir die Bildnisse derjenigen unter unseren Malern, welche offenbar die älteren Meister studirt haben, eine Ausnahme bilden sehen. Wäre meine Aufgabe, die Werke der heute arbeitenden vorzüglichsten Portraitisten zu kritisiren, so würde ich die vielleicht mit Sicherheit nennen können, die ihre Erfolge dem Studium der großen Bildnißmaler des 18. und 17. Jahrhunderts verdanken. Kopf und Gestalt bilden bei diesen ein Ganzes und die Bewegung ist eine natürliche. Sehen wir, mit welcher Unbefangenheit die Gestalten, die Pesne malt, ruhig dastehen oder sich bewegen. Diese *Misance*, ich finde kein entsprechendes deutsches Wort, war die Eigenschaft der besten Gesellschaft vor der französischen Revolution.

Sie läßt sich nicht zurückzaubern, denn die gesellschaftlichen Bedingungen sind verschwunden, denen sie entspringt: jener Glaube an das unendliche gute Wetter der Gegenwart und Zukunft, der unter der Herrschaft des Rokoko die Völker Europas befeelte, kehrt nie wieder. Unseren Künstlern fehlt der Segen dieser ewigen Sommertage. Hier und da nur begegnen wir glücklich begabten Naturen, die sich nicht anfechten lassen und so malen, wie es ihnen gerade ums Herz ist.

Auch das moderne bildhauernde Rokoko steht zu dem ächten alten Rokoko in Gegensatz und erreicht es nicht. Kein Meister heute wäre im Stande, einen Kopf wie Houdon's Glück herzustellen. Die heutigen Versuche, die Wahrscheinlichkeit des Rokokokostümes durch Nachahmung kleiner gefälliger Stofffalten zu erhöhen, die man auf colossalen Statuen naturgetreu reproducirt, erhöhen die Wahrheit und Aehnlichkeit nicht, die sie bewirken sollen. Wie hoch erhebt sich der geistigen Wirkung nach Schadow's Stettiner Statue Friedrich's über Rauch's berühmtes Werk, bei dem der Anschein des Lebens durch theatralisch wirkendes Costüm erzwungen wurde, während Schadow nach alten guten Mustern die Kleidung des Königs, absehend von allem Stofflichen, wie auf den geistigen Ausdruck hingearbeitet hat. Friedrich's durchdringender Blick, seine königliche Haltung, die Mischung eines großen Herrschers, großen Feldherrn und großen Gelehrten ist tief empfunden und einfach zur Erscheinung gebracht worden. Es ist nicht der alte Fritz, sondern der Große Friedrich, der dasteht. Bekannt ist, daß Rauch sich lange dagegen sträubte, den König in der naturalistischen Auffassung hinzustellen, in der wir ihn sehen. Rauch mußte vorempfinden, daß sein Werk in Zeiten hinein dauern werde, die zu der Rokokokleidung in keinem Verhält-

nisse mehr ständen. Er verlangte heroische Gewandung und entblößtes Haupt. Zu Friedrich's Lebzeiten hätte man den König in einer Statuette so darstellen können, wie er tagtäglich ausritt: eine große Reiterstatue, die für Jahrhunderte bestimmt war, hätte man auch da in ideale Gewänder gehüllt.

Auch für die Bildhauer gilt, was für die Maler des vorigen Jahrhunderts gilt: daß sie an den besten Mustern lernten. Bei der Herstellung colossaler Statuen besaßen sie die Kunst, die großen Licht- und Schattenmassen zur Geltung zu bringen. Das, was in Hinsicht auf Licht und Schatten auch bei den Compositionen der Maler zur Vollendung eines Kunstwerkes gefordert werden mußte, übersieht der rohe Pleinairismus der herrschenden neuesten Kunst. Man studire auf Menzel's Rokoko dagegen seine Kunst, mit Licht und Schatten umzugehen, und erkenne, wie der bleibende Eindruck darauf beruht, den seine Compositionen hervorbringen.

Auch das moderne Rokoko hat seine Zeit gehabt. In der Literatur und auf der Bühne verschwand es zuerst wieder. *Mademoiselle de Belleisle*, *Ein Glas Wasser* und *Adrienne Lecouvreur* fesselten in meiner Jugend das Theaterpublicum. Diese Stücke finden kaum noch Darsteller. In Aufzählung verschwundener Effectstücke dieser Art könnte ein langes Kapitel geschrieben werden. Niemand heute sieht im 18. Jahrhundert mehr die gute alte Zeit. Sie liegt für uns nicht mehr in der Vergangenheit. Es ist die gute neue Zeit, die wir erwarten. Nicht mehr aber auch diese im Sinne der Ruhe, Bequemlichkeit, Behaglichkeit.

Die heute uns bewegenden Probleme haben mit dem Rokoko, auch als bloßem Maskencostüme, nichts mehr zu thun. Das alte und das neue Rokoko sind abgenutzte Decorationen.

Wir fassen Friedrich den Großen weniger romantisch auf als vor fünfzig Jahren. Seine gewaltige Leistungsfähigkeit erfüllt uns mit Bewunderung, ohne daß wir uns der Röcke und Zöpfe erinnern, die seiner Zeit getragen worden sind. Die Politik seiner letzten Jahre und seine nationalökonomischen Pläne stehen uns höher als die verwirrten Verhältnisse seiner Jugend. Mit der politisch erhöhten Stellung, die dem Deutschen Reiche zu Theil geworden ist, sind dem größeren Publicum in dem Maße allmählich neue Gesichtspuncte zugewachsen, als der Einzelne mehr und mehr sich für das Ganze als mitverantwortlich fühlt. Wir betrachten das 18. Jahrhundert als Vorstufe der Gegenwart. Es scheint, als hätten wir gerade in den letzten Jahren einen großen Schritt vorwärts gethan in der Gleichgültigkeit gegen zufällige Neußerlichkeiten. Wer denkt bei Goethe's Faust daran, daß Goethe, als er den ersten Theil dichtete, einen Zopf trug, als er den zweiten vollendete, so etwa einherging wie wir heute, aber doch auch so, daß er uns heute altmodisch erscheinen würde? Goethe und sein Kreis sind für uns aus den Kleidern ihrer Zeit herausgewachsen. Wir fragen nicht mehr nach den Moden von 1776, 1786, 1796, 1806 u. s. w., die unter einander in hohem Grade verschieden waren. Die Wucht und der Wohlklang der Gedanken und Worte Goethe's stehen mit den Jahren nicht mehr in Verbindung, in denen er sie niederschrieb.

Vielleicht wird es den Auktionspreisen der Werke Meissonnier's einmal schaden, daß er viele seiner besten Figuren in Kokofkleidung gehüllt hat. Mir ist sein größtes Werk Der Zug Napoleons, das Gemälde, das den Namen „1813“ trägt. Kunstwerke, die dauern sollen, dürfen nicht zu sehr auf dem Reize vergänglichem Nebenwerkess beruhen. Menzel's endlose

Reihe der Momente aus Friedrich's Leben und das sie einrahmende Rokoko bilden eine Schöpfung für sich, die als selbständige eigene Figurendichtung auf lange Jahre hinaus von der Vorstellung nicht zu trennen sein wird, die man in Deutschland von dem großen Könige hat. Menzel hat hier etwas geschaffen, das einzig in seiner Art ist. Diese Zeichnungen, Radirungen und Gemälde bilden eine kaum übersehbare Reihe künstlerisch-biographischer Scenen, die Friedrich's Leben begleiten, als könne es keinen anderen Anblick geboten haben. Daß die äußere Form dieser Dinge aber die des Rokoko war, ist uns Nebensache. Für das Rokoko liegt kein Verdienst darin. Das ächte Material, dessen Menzel sich bediente, um diese Anschauungen zu gestalten, wird sich über den Rang interessanten kostbaren Gerümpels, an dem Sammler und Händler ihr Vergnügen haben, kaum wieder erheben.

---

## Thormaldsen.

---

Das Buch\*) ist Adolf Furtwängler gewidmet, ein Zeichen, daß der Verfasser kein Feind der Deutschen sei. Abneigung gegen uns tritt auch nirgends bei ihm hervor, im Gegentheil geflüßentliches Bestreben, den Deutschen gerecht zu werden. Dies Bestreben aber doch ist sichtbar. Und dies der Grund, weshalb ich einige Worte über die vor zwei Jahren schon erschienene Arbeit noch sagen möchte.

Ich habe sie mit Freude und Genuß und mit dem Gefühle lebhafter Ueberraschung durchgelesen. Sie ist vorzüglich im Ausdruck der Gedanken und in der fein empfindenden Betrachtung der Werke Thormaldsen's. Das Nationale in des Künstlers Art, seine Abhängigkeit von Italien und vom Publicum des Roms unseres beginnenden Jahrhunderts, in dessen Mitte er arbeitete, sein Verhältniß zu der die Anschauungen damals beherrschenden Antike, Alles, was irgend bei Thormaldsen's äußerer und innerer Laufbahn zu erwägen war, — bis auf Eines! — ist von Prof. Lange in Betracht gezogen worden. Auf den Mangel dieses Eines aber kommt es an.

---

\*) Julius Lange, Thormaldsens Darstellung des Menschen. Ein kunstgeschichtlicher Umriss. Ins Deutsche übertragen von Mathilde Mann. Berlin, Georg Siemens, 1894. Gr. 8° mit 8 Vollbildern und 16 Text-Illustrationen.

Darin sind wir Deutschen den anderen Völkern über, daß unsere Natur uns seit den 2000 Jahren nun schon, die wir in der Geschichte drin stehen, die Eigenschaft versagt hat, ohne äußerste Reizung von außen her gegen andere Völker nationalen Haß zu fühlen. Unsere Unfähigkeit, fremdes Verdienst nicht zu schätzen und nicht zu lieben, ist uns oft schlecht genug bekommen; aber wir vermögen uns nicht von diesem Triebe, anzuerkennen, zu befreien, wir so wenig von ihm, als die anderen Völker von der tief eingeborenen Abneigung gegen uns. Thorwaldsen ist ein Beispiel dafür nach verschiedenen Richtungen.

Nirgends wurde er im Sinne des äußeren Erfolges so anerkannt, wie in Rom. Dort war er gleichsam zum zweiten Male auf die Welt gekommen und alt geworden. Seine Marmorgestalt ist im Garten des Palazzo Barberini sichtbar, dort, wo sein Atelier einst stand. In der Peterskirche ist eines der kolossalen Papstgrabdenkmäler von seiner Hand. Wie wäre ein solcher Auftrag möglich gewesen ohne die freiwillige Zustimmung der höchsten Vertreter der Kirche? Auch unterscheidet es sich nur wenig von den anderen Aufthürmungen marmorner Riesengeschöpfe, die in dieser Denkmalswelt der toten Päpste zu Hause sind. Mir schien lange, als ob Italien Thorwaldsen für einen der Seinigen ansehe. Eine gelegentliche Aeußerung aber zeigte mir die wahre Gesinnung. D. Luigi Costi, der benediktinische Geschichtsschreiber von Montecassino, erzählt in einem Aufsatze seine Eindrücke beim Betreten der Peterskirche. Da nennt er Paul des Dritten Denkmal (von Guglielmo della Porta), dessen Urheber er nicht zu kennen behauptet, dann das Pius des Sechsten von Thorwaldsen, dann das Pius des Siebenten von Canova,



daß sein fromm bewunderndes Gefühl zum Ueberfließen bringt. Ueber Thorwaldsen's Werk sagt Tosti, daß es ihn mit Verehrung erfüllt habe. Und warum? Mit einem einzigen Beiworte, daß er Thorwaldsen gibt, erschöpft er alle seine Gründe. „Iconoclasta“ nennt er ihn. Möchte Thorwaldsen sein, wer er wollte, für Luigi Tosti war er Däne, Germane, Lutheraner, Deutscher: alles zusammenschließend in dem Begriffe: Bilderstürmer. Für den Römer sind wir Germanen nordwärts der Alpen Wiedertäufer oder heute Freimaurer. Daß Thorwaldsen vielleicht, wie Overbeck seiner Zeit, zum Katholizismus hätte übergetreten sein können, würde an dieser Anrede: „Iconoclasta“ nichts geändert haben.<sup>1)</sup>

Professor Lange aber hat sich ebenfalls hinreißen lassen, wenn auch in unschuldiger, sehr entschuldigbarer Weise.

Ohne Zweifel kennt er Italien und Deutschland, aber, wie Recht ist, der eigentliche Boden seiner Studien war das Kopenhagener Thorwaldsen-Museum, und auf die darin gesammelten Erfahrungen hin sucht er sein Schlußurtheil über den Künstler zu bilden. Thorwaldsen's Zeit, ist seine Meinung, werde im Kreislaufe der wechselnden Weltanschauungen wiederkommen, allzusehr aber glaubt er an eine den vollen Ruhm

---

<sup>1)</sup> D. Luigi Tosti, Benedettino Cassinese. Scritti Vari, Vol. I. Roma, Tipografia della Camera Dei Deputati, 1886. p. 62: „Era Pio VI, messo là ad orare dal Canova. Aveva visto Paolo III assiso sul suo sepolcro, paganizzato da non so chi, e ne patii scandalo; aveva visto Pio VII, pietrificato dall' iconoclasta Thorwaldsen, e ne provai sdegno.“ — Uebrigens spricht Lange viel zu wenig von Canova in seinem Buche; von Rauch gar nicht, soviel ich mich erinnere. Der Vergleich der Werke dieser beiden mit denen Thorwaldsen's durfte nicht unterbleiben; denn alle drei bilden eine Gemeinschaft, und einer hilft den anderen erklären. Thorwaldsen hat, weil das gute Glück ihm günstig war, die Antike am reinsten aufgenommen. Auf ihn allein haben die Griechen vollen Einfluß gehabt.

des großen Künstlers wiederherstellende Anschauung der Zukunft nicht. Die Grenzen Thorwaldsen's glaubt er erkannt zu haben und schließt die Rechnung hier mit keinem problematischen Plusminus, sondern mit einem Minus. Thorwaldsen's Ruhm läßt sich Lange's Gedanken nach heute bereits sicher ausmessen.

Nun behauptet Lange ziemlich summarisch, die Deutschen hätten Thorwaldsen als einen der Ihrigen angesehen, ihn seiner Zeit auch bewundert, schwiegen aber heute beinahe über ihn, während die Franzosen ihn eher wohl noch erwähnten. Und so, wenn er sagt, dänische Augen würden den dänischen Bildhauer doch wohl am besten zu beurtheilen wissen, wird damit nichts gegen deutsche Kritik gesagt. Immerhin aber ist Lange mit unserem Urtheil über Thorwaldsen ungenügend bekannt. Es sind die vielleicht lauten, aber doch leicht verhallenden Stimmen partiischer Kritiker oder Künstler hier weniger in Betracht zu ziehen, als das schweigende Festhalten an einmal gewonnenen Eindrücken, das unserem höher gebildeten Publicum eigen ist. Ich will die Stelle nicht hervorheben, wo Thorwaldsen's in Stuttgart aufgerichtete Schillerstatue von mir besprochen worden ist; diese brauchte Prof. Lange nicht zu kennen, aber er scheint nicht zu wissen, daß ich nur die Meinung des deutschen Volkes aussprach. Uebersehen aber wurde zugleich von ihm, daß die historisch wichtigsten, geistig inhaltreichsten, ruhm bildenden Werke Thorwaldsen's nicht die fast unzähligen Verkaufsartikel sind, die er einst in Rom entstehen ließ und die heute am sichtbarsten sein Kopenhagener Museum bevölkern, sondern daß es die aller Modemeinung entrückten Geburten seiner Phantasie: der Löwe in Luzern, Schiller in Stuttgart, Guttenberg in

Mainz, der Kurfürst Maximilian I. in München sind. Diesen und anderen von Thorwaldsen für Deutschland geschaffenen monumentalen Werken ist von dem ästhetischen Gesichtspunkte aus, von dem aus Prof. Lange Thorwaldsen im Hinblick auf die Unsterblichkeit construirt, nicht beizukommen. Und so muß er sie, die Hauptwerke, ohne irgendwie freilich ihre Bedeutung zu leugnen oder nur zu verringern, doch als Parerga behandeln. Das Lieblich-antifikisirende, aus dem er den ganzen Mann ableitet, kommt bei diesen colossalen nicht in Betracht. Diese Arbeiten sind aus einer Mischung von Idealismus und Realismus entsprungen, der das von den heutigen Denkmalfabrikanten immer noch gesuchte „moderne Standbild“ bereits geliefert hat. Von ihnen war bei Thorwaldsen's historischer Würdigung auszugehen! Und sie beinahe alle sind von Deutschen bestellt und in Deutschland aufgestellt, und der Isländer Thorwaldsen ist auf sie hin allerdings einfach als germanischer Künstler bei uns gefeiert worden. Seine deutschen Werke sind das Fundament seiner historischen Erscheinung.

Für das angeborene Colossale, das in diesen Werken zu Tage tritt, fehlte Prof. Lange die eigene Erfahrung. Die Art, wie er zu beweisen sucht, die Guttenbergstatue rühre vielleicht gar nicht von Thorwaldsen selbst her, ist eine der wenigen schwachen Stellen seines Buches. Die Reiterstatue in München ist für mein Gefühl das großartigste öffentliche Reiterdenkmal unter allen den in und um München zu Tage stehenden. Das Schillerdenkmal ist die erhabenste Statue, die jemals einem Dichter errichtet wurde. Die Gestalten sind nicht vergrößert, sondern colossal gedacht. Sie haben die wunderbare Harmonie des Aufbaues und der inneren Be-

wegung, die jeden Beobachter mit ehrfurchtsvoller Bewunderung erfüllen muß. Des Bildhauers, der diese Werke schuf, Zeiten sind nicht vergangen, um vielleicht wiederzukommen, sondern dauern und werden nie untergehen. Ich sage nicht, um es zu wiederholen, Prof. Lange habe diese Werke falsch oder auch nur ungerecht beurtheilt; aber er hat ihnen beim historischen Aufbaue seines Landsmannes nicht die rechte Stelle gegeben. —

Nachschrift. Die Redaktion\*) theilt mir nach Empfang meines Manuscriptes mit, daß Prof. Julius Lange vor einiger Zeit gestorben sei. Sein Buch war, wie die Vorrede besagt, schon 1886 geschrieben (oder gedruckt?) worden. Er ist wohl noch ein jüngerer Mann gewesen. Meine Besprechung enthält gewiß nichts, was ihn hätte verletzen können, berührt einiges aber, was ich nun deutlicher sagen darf, obgleich es sich auch unausgesprochen herausfühlt. Lange's Buch ist von einem hohen Standpunkte aus geschrieben, eines von denen, die man wieder liest. Er sucht auf nur geistig betrachtendem Wege Thorwaldsen's Wesen zu ergründen. Seine Sprache trägt den Accent der Unschuld, der von reinen Bestrebungen Kunde gibt. Man fühlt sich dem Verfasser in Gedanken befreundet. Ich hatte ihm in meinem Herzen Erfolg für eine lange Lebenslaufbahn gewünscht und gehofft, er werde in irgend einer Form meine Ausstellungen als berechtigt anerkennen und sich mit mir darüber in Verbindung setzen.

Ich besitze im Nachlasse meines seligen Vaters und Onkels mannigfache Briefe, die zwischen ihnen und befreundeten Dänen gewechselt worden sind. Ich erinnere mich aus meiner Jugend auch dänischer Freunde, deren Besuche sie erhielten, und weiß,

---

\*) der Deutschen Literatur-Zeitung, in der der Aufsatz 1897 erschienen ist.

wie schmerzlich sie einst empfunden haben, daß das plötzlich abbrach. Seitdem ist in Deutschland fast nur das betont worden, was uns von den Dänen trennt. Ich habe gedacht, ob es nicht besser sei, meine wenigen Worte über Lange's Buch nun, da ich höre, daß er nicht mehr lebt, ungedruckt zu lassen; dann aber meinte ich wieder, es könne, da hier der Fall in so entschiedener Weise vorliegt, daß nationale Entfremdung wissenschaftliches Urtheil beeinflusste, nützlich sein, den daraus fließenden Nachtheil konstatirt zu haben. Denn ich erinnere mich des letzten siegreichen Zuges Thorwaldsen's durch Deutschland noch sehr wohl. Wenn Thorwaldsen damals einfach als Deutscher bei uns angesehen wurde, so hat niemand, wer es auch sei, von keiner Seite etwas dagegen gehabt.

Thorwaldsen war seinem ganzen Wesen nach eine internationale Erscheinung. Er wurde auf einem Schiffe geboren, das zwischen Island und Dänemark unterwegs war, machte seine ersten Studien dann in Kopenhagen, ging sehr jung noch nach Rom, wo die Bestellung eines großen Werkes durch einen Engländer ihn rettete, wo eine Schottin und eine Italienerin, von der er eine Tochter hatte, seine Neigung fesselten. Die Bewunderer, welche ihn dort verehrten, kamen aus aller Welt in Rom zusammen. Seine berühmteste Büste ist die Lord Byron's. Der die vornehmste römische Gesellschaft seiner Lebenszeit damals beherrschende Cultus des Alterthums gab ihm die fruchtbringende Lebenslust. Der Venetianer Canova war in Rom zuerst sein Vorbild, Rauch und Cornelius waren seine Freunde, von dem Großen Napoleon stammte der Auftrag zum Alexanderzuge, der, zuerst für den Lateran in Rom bestimmt, heute noch die Villa Carlotta schmückt, eines der festlichsten Werke, welches die neuere

Zeit hervorgebracht hat, nicht in einem kunsthistorischen Zuchthause numerirt in Reih und Glied stehend, sondern den großen Saal des mit Werken des Schüler Canova's erfüllten Landhauses als lebendiger Schmuck innen umgebend und zu den Herrlichkeiten der neueren Kunst gehörig, die jede Zeit mit Andacht betrachten wird.

Den von der leichten Wolke heutigen Kunstverständnisses überflogenen Künstler wieder in volleres Sonnenlicht zu rücken, war das Ziel, das Julius Lange sich steckte. Ohne Zweifel wird, wie er gesagt hat, Thorwaldsen's Zeit wieder kommen, aber nicht in erster Linie aus den Gründen, die er darlegt.

Ich möchte glauben, daß der zu früh verstorbene dänische Kunsthistoriker von der Geschichte der alten Kunst zu der der neueren überging und in der Betrachtung der Werke des Alterthums seinen Blick für die des Künstlers schärfte, den er den „größten Dänen“ nennt. Lange hat Recht, wenn er ihn über Canova stellt. Thorwaldsen besaß, was diesem mangelte, ein fast antikes Feingefühl für richtiges Abmessen der Licht- und Schattenmassen, das die heutigen Bildhauer und auch das heutige Publicum beinahe verloren haben. Aber man wird, weil die antiken Werke uns zu deutlich immer doch vor Augen stehen, es wieder gewinnen. Diese Hoffnung spricht Julius Lange nur zu unbestimmt aus, wenn er sagt, daß Thorwaldsen's Zeit einmal wieder kommen werde. —

Ich bemerke noch, daß ich das dänische Original des Lange'schen Werkes nicht kenne, die Verdienste der Uebersetzerin als solcher also nicht zu beurtheilen vermag. Der Diction nach ist Mathilde Mann's Uebertragung wohl gelungen. Ihre Arbeit liest sich, als ob sie deutsch gedacht und geschrieben sei.

---

## Die Berliner Kunstausstellung 1881.

---

Trügen die etwas über tausend Gemälde, Sculpturen 2c., welchen in vom Staate zu diesem Zwecke erbauten Räumen für zwei Monate gemeinsamer Aufenthalt angewiesen ist, nicht den zusammenfassenden Namen „LV. Ausstellung der Königl. Akademie der Künste“, so wäre kein Grund, sie als eine Einheit anzusehen und zu besprechen. Sie repräsentiren nichts als Gesammtheit. Unsere besten Kräfte haben diese Ausstellung unbeschiedt gelassen, die besseren nicht ihr Bestes gegeben und die durchschnittlichen kaum Gutes geliefert. Die Gemälde tragen meist den Stempel rasch concipirter und fertig gemachter Sachen, für schleunigen Verkauf bestimmt. Vielen gegenüber sagt man sich, wo hast du das doch schon gesehen? Sie wirken wie alte Bekannte, die man sich nicht einmal freut wiederzusehen. Diese altgewohnten Abendröthen leuchteten, dünkt uns, früher glühender, auf diesen (jetzt so beliebten) kothigen Landwegen stand das Wasser früher interessanter in den tiefen Fahrgeleisen, all diese Effecte waren früher frischer und noch mit einer gewissen Fähigkeit begabt, den Wunsch nach persönlicher Bekanntschaft mit ihren Erfindern zu erregen. Heute raunt uns gleich eine warnende Stimme zu: Nicht eigenes Erlebnis, nur abgelernte Künste! Frühere

Ausstellungen brachten regelmäßig wunderliche Arbeiten, bei denen man ausrief: ein verqueres Ingenium, dem das entsprungen ist! aber ein Talent! Es ist abzuwarten, was sich entwickelt! u. dergl. Wo käme man heute noch zu solchen Exclamationen? Aha, Munkacsy! aha, Makart! aha u., sagt man sich, und unser Haupterstaunen ist der Beobachtung gewidmet, mit welcher Fertigkeit in der Weise dieses oder jenes berühmten Vorbildes von offenbaren Anfängern Sachen zu Stande gebracht worden sind, die früher nur erfahrenen alten Arbeitern gelangen. Und dasselbe Schon dagewesensein spricht aus den Motiven uns an. Nichts Problematisches mehr, sondern hübsche, verständliche Dinge, oft sogar anmuthig. Aber auch Annueth kann heute fertig gelernt werden. Recepte sogar für das Geheimnißvolle gibt es. Da scheint wahrhaftig eine werdende Kraft mit Motiven zu ringen, für die sie eine Sprache erst zu suchen sich abmüht! Aber sehen wir uns die Arbeit näher an: diese Dunkelheit ist künstlich hervorgebracht, so gut wie jener Sonnenschein dort. Da steht in der einen Ecke des Sculpturensaales eine seltsame Gestalt. Beide Arme an den Schultern abgebrochen, und der Leib wie abgesägt. Nur Kopf und Brust und Gewand: Ein Fragment? „Judith“ besagt der Katalog. Die Phantasie ergänzt die Arme und das zu den Füßen herabsinkende Gewand. Der Künstler, denken wir, hätte die Figur gern ganz gegeben, aber er ist zu arm, ein größeres Stück Marmor zu kaufen. Oder aber, er war zu vornehm, die Arme selbst zu zeigen, die der Gestalt unwillkürlich gleichsam in unseren Gedanken zuwachsen. Wie geheimnißvoll das Gesicht der heroischen Wittwe uns anschaut. Als hätte der Meißel des Schicksals das schöne Antlitz überarbeitet und alle Züge geistig geschärft. Dabei



das weiche Fleisch, das seidene, in feine Falten gespannte Gewand: der Künstler, sagen wir uns, hat das Alles gesehen, empfunden, geschaut, gefühlt und endlich aus dem Marmor herausgewühlt? — Aber nun untersuchen wir das Kunstwerk zum zweiten Male: Alles erscheint uns beabsichtigt und berechnet und das Geheimnißvolle mit kalter Kunstfertigkeit zu Stande gebracht, um für die kurze Zeit etwa auszureichen, die das Werk hier steht, und dann sich wo anders an ein frisches Publicum zu wenden. Die Arme fehlen, weil er sie nicht machen konnte. Aus demselben Grunde mangelt der Gestalt was ihr sonst fehlt. Ein künstlicher Torso. Vielleicht sogar in Anlehnung an vorhandene Schulterstümpfe erfunden und ausgeführt, d. h. aus der Erfahrung hervorgegangen, wie wirkungsvoll bei antiken Torsoen oft das Fehlende sei. Dieselbe Vereinigung technischer Vollendung mit unbehaglichem geistigen Inhalte übrigens, die diese Judith zeigt, tragen noch andere aus Rom stammende Sculpturwerke zur Schau. Man fragt sich, welche Befriedigung ihr Autor empfunden haben könne, als er sie endlich zu Stande gebracht. Es gereicht uns selber sogar zu einer Art von Befriedigung, wenn wir zu dem Resultate gelangen, daß das „Gruselige“ hier nicht etwa der zerrissenen Seele eines ringenden Genies entsprang, sondern nur der Berechnung und der Absicht, es einmal auf diesem Wege zu versuchen. Man muß das Publicum packen, wird den jungen Künstlern ja schon früh von ihren Lehrern heute eingeschärft. Wollen die Leute sich nicht mehr sanft rühren lassen, so muß man es einmal mit einer Gänsehaut versuchen.

Wir haben mit einem Werke der Sculptur begonnen, weil die Sculpturen diesmal höher stehen als die Gemälde.

Schon die Kostbarkeit des technischen Processes und des Materiales nöthigt den Bildhauer, reiflich zu erwägen, was er unternehmen solle. Eine Büste kommt schwieriger zu Stande als ein gemaltes Porträt, in einer lebensgroßen Figur, auch wenn sie nur in Gyps dasteht, steckt ein kleines Capital. Auf allen 854 Delgemälden wüßten wir nicht eine Figur zu nennen, die der Statue des jungen Atheners gleich käme, der mit vorgestrecktem Lorbeerzweige aus der Schlacht von Marathon heraneilt und mit den Worten „wir haben gesiegt“ leblos zusammenbricht. Allerdings trägt diese vorzügliche Leistung gleichsam den letzten Schimmer noch einer nur „glücklich gelösten Aufgabe“, aber gerade deshalb eröffnet sie eine schöne Perspective auf zukünftige Arbeiten. Das bedeutendste Stück unter den Sculpturen ist doch wohl die Nymphe mit dem Centauren, der ihr die Hand zum Steigbügel macht. Sie will sich auf seinen Rücken schwingen, zum „Ritte durch's alte romantische Land“, wie Wieland's Oberon beginnt. In Marmor oder Bronze und im Freien aufgestellt würden die Formen feiner wirken, als sie in dem niedrigen Raume mit grell niederfallender Helligkeit thun, bei der weder Licht noch Schatten recht zur Geltung kommen. Die Nymphe erscheint zu rundlich, das Ganze zu groß: die Gruppe gehört in einen Rosengarten mit springenden Brunnen und Lorbeergebüsch, wo die zehrende Luft sie zierlicher machen würde. Diese modern mythologischen Darstellungen: Centauren, Pane und Tritonen, sind dem Publicum übrigens längst wieder ganz vertraute Persönlichkeiten geworden, wozu Böcklin's Gemälde das Ihrige beigetragen haben. Eine Zeit lang schien es, als hätten die Naturwissenschaften auch dies Gebiet entvölkert, und es sei der ganze Troß (wie auch von den Möpsen einmal

geglaubt wurde) ausgestorben. Jetzt aber traben die Centauren wieder escadronweise einher und die weiblichen Tritoninnen haben Familie und fangen sogar Fische mit den Schwänzen, wohin sie es in antiken Zeiten nicht gebracht hatten. Unter den Büsten entzückte uns der weibliche Kopf in Marmor, Nr. 1058. Wir meinen lange nichts von gemeißelten Frauenköpfen gesehen zu haben, was so solide durchgeführt wäre und zugleich so anmuthig wirkte. Das Haar ist in einer neuen Manier naturalistisch gearbeitet. Die leichten Hebungen und Senkungen der Wangen sind auf das zarteste wiedergegeben. Keines von den gemalten Porträts kommt gegen diese Arbeit auf.

Es ist nicht unsere Aufgabe, die übrigen Werke der Sculptur durchzusprechen. Ueber die der Malerei dürfen wir mit einigen Ausnahmen ebenso kurz sein. An Porträts, die, wenn sie bekannte Personen darstellen, das meiste Interesse erregen, weil man sie am leichtesten beurtheilen zu können glaubt, ist nichts vorhanden. Einige Meister von Bedeutung haben Bildnisse unbekannter Eigenthümer ausgestellt, zeigen ihr Talent darin aber von keiner neuen Seite. Ein gewisser Stillstand scheint eingetreten zu sein und das Errungene (in erlaubter Weise) ausgebeutet zu werden. Sie zeigen, was sie können, aber nicht mehr. Dies gilt auch von den Landschaftern. Von dem Meister, z. B. der uns den Besuch immer wieder neu und in schönem und schlechtem Wetter so anmuthig erscheinen läßt, daß man sofort nach Neapel abreisen möchte, ist uns der Vulcan hinter einem Schaufenster unter den Linden in der letzten Zeit besser zu Gesichte gebracht worden als auf der Ausstellung. Und der Bruder dieses Meisters, der die Vorübergehenden an demselben Schaufenster durch

immer neue Sachen gratis überrascht, um derentwillen man viel Geld haben möchte, um gleich zuzugreifen, hat überhaupt nichts auf der Ausstellung. Auch Menzel nichts. Nicht einmal ein paar Aquarelle hat dieser diesmal hergegeben. Auch Knauts fehlt. Ebenso Gustav Spangenberg.

Wie auf allen Ausstellungen herrscht auch auf der unseren das Genre. Die ungemeine Production auf diesem Gebiete entspricht etwa der auf dem Gebiete der Novelle. Der Genremaler und der Novellenschreiber „greifen ins volle Menschenleben“. Und für dieses wird dasjenige angesehen, das Jeder erlebt, oder wenigstens zu erleben vermeint. Maler auszubilden, welche gute Genrebilder malen, scheint auch das Bestreben unserer Berliner Akademie zu sein. Kunst kommt von können her; „Können“ aber bedeutet heute, das hervorbringen, was die Majorität des Publicums für sich hat. Ein Gemälde soll interessiren, anregen, sofort begreiflich sein. Verlobungen, Hochzeiten, Taufen, Todesnachrichten, Scenen am Sarge und auf dem Kirchhofe, Krankheiten, Genesungen, Feuersbrünste, Arretierungen, Pfändungen, Wittwenbesuche, Ammenprüfungen zc. sind unererschöpfliche Themata und geben sogar zu anscheinender Tragik Gelegenheit, wie sich ja auch in Märschen und Walzern melancholische Motive anbringen lassen. Unsere Aufgabe ist nicht, hierin etwas anders zu wünschen. Für schädlich halten wir nur, wenn gewisse Unterschiede aus dem allgemeinen Bewußtsein verschwinden. Es ist etwas anderes, wenn im echten classischen Sinne eine nackte Gestalt in der vollen Schönheit ihres Wuchses dargestellt wird, oder wenn man ein hübsches junges Mädchen in dem Momente malt, wo es etwa frisch aus dem Wasser kommt oder hineinsteigen will. Alle diese zahlreichen Nymphen sehen

aus, als würden sie schließlich die im Gebüſche versteckt liegende Kleidung hervorholen. Aber dies nebenbei. Versuchen wir das beste Genrebild der Ausstellung zu beschreiben, in der That eine brillante Leistung, die zugleich voll geeignet ist, die letzten Consequenzen der Gattung klar zu machen.

Neugieriges Volk steht vor einem ärmlichen Hause, aus dessen Thüre von einem Gensdarmen ein weibliches Wesen, sagen wir ein junges Mädchen, herauspersuadirt werden soll. Er steht, im Mantel, draußen auf der Steintreppe, sie, kaum zu erkennen, innen, an die Wand gelehnt, als sei es unmöglich, den Schritt über die Schwelle hinaus zu thun und all den Blicken der Leute sich auszusetzen und dem Geschwätz, das sie empfangen wird. Man fühlt, noch einige Minuten Zögern und der Gensdarm faßt sie am Arme und führt sie unfreiwillig fort. In einer offenen Werkstätte, im Hintergrunde, sieht man einen Arbeiter verzweiflungsvoll den Kopf gegen die Wand pressen, im Vordergrunde rechts theilen ein paar Männer, die den Stempel widriger Gleichgültigkeit roh genug auf den Gesichtern tragen, sich eifrig mit, was geschehen sei. Wir vor dem Bilde erfahren selber nicht, um was es sich handelt, aber die Stimmung des Gemäldes theilt sich uns mit. Es ist Herbst eingetreten, der Wind knurrt in dem Häuserwinkel umher, wo die Scene spielt, macht die Menschen frösteln, treibt gelbe Blätter durch die Luft und drückt den Rauch am Schornstein nieder. Meisterhaft wahr ist das Ganze durchgeführt. Das sind die Dinge also, die man in die Hand bekommt, wenn wir ins volle Menschenleben hineingreifen. Und nun denke man sich ein Haus, das dazu verurtheilt wäre, dies in der That ausgezeichnete Gemälde an einer seiner Wände zu tragen. Sollte man nicht denken,

Kinder die in dem Zimmer aufwüchsen, wo dergleichen hingewachsen, müßten angesteckt werden von den trostlosen Gedanken, die sich hier darbieten? Die Kunst soll erfreuen oder erschüttern: wen erschüttert dies? Wie kann man soviel Talent aufwenden, um etwas so Unerträgliches darzustellen?

Die sämtliche Deutsche Production im Genre wird auf unserer Ausstellung überboten von Alma Tadema's „Sappho“. Phaon singt zur Leier und Sappho, den Lorbeerkrantz vor sich, mit dem sie ihn krönen will, scheint nur deshalb damit zurückzuhalten, weil sie den Dichter im Gesange nicht unterbrechen will. Wie ist das wirklicher Marmor diesmal, aus dem die Bank gemeißelt ist, auf der Sappho und eine Anzahl Mädchen sitzen! Alle gespannt auf den Sänger lauschend, und das echte Meer des Südens, das im Hintergrunde sich zeigt! Auch eine solche Scene ist volles Menschenleben. Wir gestehen, in den meisten Fällen sind uns Landschaften mit ein paar gleichgültigen Staffagefiguren lieber als Scenen aus dem Treiben der sogenannten Gesellschaft oder des sogenannten Volkes, an denen wir, erlebte man sie in Wirklichkeit, nicht das mindeste Interesse nähmen oder von denen wir uns abwendeten.

Die Compositionen Dürer's, Raphael's und ihrer Zeitgenossen geben, mögen diese Meister klein oder groß arbeiten, fast nur religiöse oder heroische Darstellungen. Die Kunst ihres Zeitalters sollte die höchsten Interessen berühren und das verkörpern, was dem Auge der großen Masse sich verbirgt. Man wußte auch damals das Häßliche und Lächerliche zu erfassen und künstlerisch zu gestalten, aber das lief nebenher und verschwand vor dem Ernste dessen, was den eigentlichen Inhalt der Kunstwerke ausmachte. Im Großen

und Ganzen hat man auch in den folgenden Zeiten die Aufgabe der bildenden Kunst so gefaßt. Dieser Entwicklung von Jahrhunderten gegenüber ist heute eine andere Anschauung in Kraft getreten, die sich allgemeinen Beifalles erfreut und so intensiv auftritt, als sei sie die einzig berechtigte. Das Religiöse und Heroische ist fast ganz zurückgetreten. Und so darf es nicht Wunder nehmen, wenn unter den ausgestellten Gemälden nur zwei zu nennen sind, welche Scenen aus der Geschichte Christi im höchsten Sinne behandeln: eine Kreuzigung, die in Düsseldorf gemalt worden ist, und eine Versuchung Christi, die in Berlin entstanden zu sein scheint. Wie verschieden diese beiden Werke seien, würde sich dann erst in voller Grellheit zeigen, wenn man sie nebeneinander brächte. Aber auch ohne das empfindet man es deutlich genug. Es müßte, sollte erschöpfend über sie gesprochen werden, mit einer Geschichte der Darstellung Christi überhaupt begonnen werden. Setzen wir die Bekanntschaft damit jedoch voraus, oder lassen sie auf sich beruhen, und suchen uns klar zu machen, was im gegebenen Falle gewollt worden und was erreicht worden sei.

Das eine Werk, sehen wir sofort, sucht an Vorhandenes anzuknüpfen, das andere frei aus der Phantasie zu schöpfen.

Wer hat nicht im Gebirge erlebt, wie dicker Nebel, der hartnäckig fest zusammenhing, unvermuthet zerreißt und durch die Wolkenkluft ein Blick auf das Land in der Tiefe sich erschließt, wo Stadt und See und niedersteigende Wälder im lichten Sonnenscheine daliegen. Wie in Gold getauchtes Spielzeug sieht man die Welt sich ausdehnen. Und noch ein paar Athenzüge Wind weiter: das ineinanderrollende Gewölk wird dünner und dünner, endlich sind es nur noch Fegen lichten

Rauches, der an den Felsen klebt und davonfliegt, und die ganze Aussicht umgibt uns ringsum. Dies darzustellen, ist auf dem einen der beiden Gemälde versucht worden. Dieser Effect frappirt uns zuerst darauf.

Die Versuchung Christi besteht darin also, daß ihm von einer einsamen Klippe im Gebirge die sogenannte „Welt“ plötzlich so gezeigt wird. Ein Königreich zu seinen Füßen, das Sonne und Genuß verspricht, und als Interpretin dieser Anerbietung ein verführerisches Weib, das, halb nur ein Phantom, halb greifbare nackte Ueppigkeit selber, von der Luft getragen ihm entgegen schwimmt und auf all das hindeutet, was er mit einem einzigen zustimmenden Blicke jetzt mühelos gewinnen könnte. Und nun, weiter, betrachten wir die Gestalt Christi. Barfuß und abgemagert dastehend, wendet er mit den Armen den schönen Teufel ab, die Augen zur Höhe erhebend und im Begriffe davonzuschreiten.

Wie weit das Neue Testament an dieser Scene theilhaftig sei, weiß Jedermann. Sie wird in einer Allgemeinheit dort erzählt, die der Phantasie den freiesten Spielraum gestattet. Drei Auffassungen zunächst sind möglich. Entweder wir nehmen dies Erlebnis Christi in rein geistiger Bedeutung: ein Moment kam, wo er sich wie auf den Scheideweg gestellt fühlte und die Wahl getroffen wurde. Für diejenigen Leser des Evangeliums, die die Versuchung Christi in diesem Sinne nehmen, hat der Künstler zuviel handgreifliches Detail in zu intimer Deutlichkeit gegeben. Er trägt Gedanken hinein, die dem Erlebniße fremd sind. Man wird weder das Reich der Welt, noch den Teufel, der es darbietet, so deutlich sehen wollen, wie beide hier erscheinen, und mit Sicherheit aussprechen, daß dieses Werk nicht das darstelle, was für uns



in dem Ereigniß enthalten sei. Ein zweiter Leser aber, der der festen Ueberzeugung lebt, jeder Schritt, von dem die Evangelien berichten, sei gethan worden, wird mit noch größerer Bestimmtheit erklären, so könne das Ereigniß nicht stattgefunden haben. Der Teufel, von dem Christus auf einen hohen Berg geführt wurde, könne so nicht neben ihm in den Lüften geschwebt und als nacktes Weib und mit verführerischem Lächeln in die lockende Tiefe gedeutet haben. Denn nicht um Genuß, sondern um Herrschaft handelte es sich bei der Versuchung. Die Frage war nicht so gestellt, wie diese süßen Lippen sie zu fassen vermochten. Das was hier dargeboten werden sollte, hätte man etwa dem heiligen Antonius zu Gesicht bringen können, um ihn aus seiner äscetischen Laufbahn herauszulocken, nicht aber dem, dessen Laufbahn das Neue Testament schildert. Und so bliebe nur noch die dritte Auffassung der Scene übrig: sie als eine jener vielen Legenden anzusehen, die sich an die Gestalt Christi von seiner Geburt ab angeheftet haben und die der Phantasie Alles zu gestatten scheinen. Und in der That, das Märchenhafte wird so stark herausgekehrt, daß der Künstler offenbar wünscht, es möge aus dieser Perspective heraus sein Werk betrachtet und beurtheilt werden. Wie Dürer einst seine Leidensgeschichte Christi in das eigne Jahrhundert verlegte und mit realen Zügen Deutschen Städtelebens ausstattete, so hat der Maler sich hier sein eignes Reich gebildet und uns so deutlich vor die Blicke gebracht, daß wir uns gleich ihm ganz darin zu Hause fühlen. Trotzdem vermögen wir auch hier ihm nicht zu folgen. Auch die Legende wird gewisse Hauptlinien der Gestalten, deren sie sich bemächtigt, und der Ereignisse, die sie erfindet, nie überschreiten dürfen.

Eine der schönsten und reichsten Seiten im Leben Christi ist sein Verhältniß zu Frauen. Von Maria herab bis zu Magdalena, und den andern, entfalten sich eine Anzahl Charaktere, die, durch die bildende Kunst besonders, uns so nahe gebracht worden sind, daß wir sie persönlich zu kennen vermeinen. In keinem dieser Verhältnisse offenbart sich auch nur der leiseste Schimmer dessen, was unser Gemälde andeutet. Nie begegnet uns auch nur eine Ahnung, Christus habe in Versuchung gebracht werden können wie Antonius und andere Heilige zweiten Ranges. Hat der Künstler, indem er Christus ein nacktes Weib von sich abwehren läßt, vielleicht an die babylonische Buhlerin der Apocalypse gedacht, so tritt diese an ihrer Stelle in einer mythologischen Riesenmäßigkeit auf, die die Verwandtschaft mit der schönen Frau unseres Gemäldes unmöglich machte. Unser Künstler hat keinen weiblichen Teufel malen wollen, welcher abschreckt, sondern lieblich wie er in der Biondetta erscheint oder die Erzählungen und Märchen des Mittelalters die täuschenden Nymphen erscheinen lassen, in deren Armen erst man plötzlich fühlt, daß man von den Banden der Hölle umklammert werde. Dergleichen Züge aber in die Legenden hineinzubringen, die Christi Gestalt umspielen, würde unmöglich sein.

Der Künstler hätte in seiner Composition deshalb, soviel künstlerische Arbeit sich auch darin offenbaren mag, etwas Unmögliches dargestellt und ein Bild geschaffen, das nirgends die Stelle finden würde, auf die es etwa Anspruch machte.

Allein noch ein vierter Standpunkt dem Werke gegenüber wäre denkbar. Wir heute, Katholiken oder Protestanten, welcher Richtung es immer sei, würden in Rubens' Weltgerichtsbildern der Münchner Gallerie nichts sehen, was den

Namen kirchlich oder religiös beanspruchen dürfte. Diese Gemälde interessieren uns nur als Denkmale der phantastischen Anschauungsweise des 17. Jahrhunderts und als Proben der außerordentlichen malerischen Fähigkeit Rubens'. So genommen aber, haben wir ein bedeutendes Wohlgefallen an ihnen. Das Fleisch der Verdammten ist wirkliches lebendiges Fleisch, die Bewegungen sind wahr, die colossalen Formen imponiren durch ihre Macht, und die zur Hölle stürzenden Leiber durch ihr Colorit. Der in der Luft sich vollziehende kannibalische Kampf der Teufel und der Verdammten hat soviel Natur und zugleich Idealität, daß die Blicke nicht davon loskommen. Versuchen wir auch unser Gemälde in diesem Sinne zu betrachten ohne irgend freilich anzunehmen, daß der Künstler dies von uns verlange: was würde es uns erzählen, den Titel völlig fortgedacht, den ihm der Katalog gibt?

Ein junger Mann, im Gewande eines Büßenden etwa, hat sich ins Gebirge zurückgezogen. Eine verführerische Frau erscheint dort vor ihm. Auf ihr Geheiß reißen die Nebel und eine entzückende Landschaft thut sich auf. Sie sagt, komm' mit mir, all das gehört mir und soll dein sein. Er aber wendet die Blicke ab, wehrt die Frau von sich und geht fort. Nehmen wir an, Rubens habe dieses Thema behandelt: uns will scheinen, als würde er die Frau weniger nur als Lustgebilde, ihre Verführung drängender und auch die Abwehr des Jünglings dringender dargestellt haben. Auf unserem Gemälde dagegen entwickelt sich der Kampf zu ruhig, um für sich allein und als bloßes Gedicht zu wirken. Diese Frau erregt keinen Wirbelwind um den, den sie gewinnen will, der ihn schwindlig zu machen drohte, so daß dem Zuschauer selbst das ängstliche Gefühl käme: wird er, der sich so siegesgewiß

abwendet, nicht trotzdem, wenn er einige Schritte gethan hat, mit den Schritten stocken, zurückblicken und der schönen Frau sich in die Arme werfen? Der Künstler hat das weder dargestellt, noch darstellen wollen, wir besprechen diesen vierten Fall nur, um dem Gemälde auf alle Weise gerecht zu werden. Die Frau, in der die Verführung so personificirt sein soll, hat eher etwas Freundliches.

War in diesem Werke also der Versuch gemacht worden, ein Ereigniß des Neuen Testaments, unbefangen von vorhandenen Mustern, in freier Interpretation der Bibel, aus dem Gefühl der heutigen Zeit und mit Anwendung all der Mittel zu schildern, die unsere Technik dem Künstler liefert, um etwas zu Stande zu bringen, was durch und durch original genannt werden könne, so ist die Himmelfahrt Christi, zu der wir nun übergehen, in jeder Beziehung anders geartet. Auch in ihr begegnen wir nicht dem ersten Werke dieser Art von derselben Hand. Der eben besprochenen „Verführung“ war bereits eine „Verleugnung des Petrus“, auf der vorigen Ausstellung, vorausgegangen (eine Arbeit über die wir hier nichts weiter zu sagen hätten), ebenso ist die „Himmelfahrt“ nur der letzte Schritt auf einem schon längeren Wege. Der, der sie gemalt hat, lehnt sich an und will auch nicht, daß man in Betreff seiner Abhängigkeit in Zweifel sei. Er geht zu kräftig und fest eine bestimmte Straße, um sich dadurch geniert zu fühlen, daß Andre sie vor ihm gegangen sind.

Die Darstellung der Scenen des Neuen Testaments war, wie sich das von selbst versteht, eine Domaine der katholischen Kirche. Von protestantisch kirchlicher Kunst kann nur ausnahmsweise die Rede sein. Dürer ist sicherlich einer der feurigsten Verehrer Luthers, sein und der anderen Reformatoren

persönlicher Freund und Anhänger (auch wenn er Luther nicht selber begegnet ist), und durchdrungen vom Geiste dieser Männer gewesen; seine Kunst aber blieb die der katholischen Kirche, aus deren Schoße 1527, als Dürer starb, überhaupt noch keiner der Protestanten herausgetreten war. Man war damals kaum zu den ersten ernstlichen Verhandlungen durchgedrungen. Viel später erst schieden sich die beiden Confessionen. Dürer als einen protestantischen Maler anzusehen, würde ein Mißgriff sein. Holbein wäre eher protestantisch zu nennen, im heutigen Sinne, weil besondere Umstände ihn dazu gemacht hatten. Mit einer erstaunlichen Virtuosität stellt er die Leidensgeschichte Christi als die Mißhandlungen dar, die ein bestimmtes Individuum erduldet, aus dessen Charakter sie seiner Darstellung nach zu fließen scheinen. Das aber, was Holbein nur versucht hatte, übernahm Rembrandt dann durchzuführen: sein Christus ist der eigentlich germanische Christus. Wer heute, wenn er Scenen des Neuen Testaments darstellt, sich an Rembrandt anlehnt, thut das Natürliche.

Wir haben auf der Nationalgalerie das „Abendmahl“, das vor Jahren schon dem gleichen Bestreben des Künstlers entsprang, dessen „Himmelfahrt“ die Ausstellung bietet. Vergleichen wir beide Werke, so zeigen sich bedeutende Unterschiede. Das frühere — wir lassen alles Dazwischenliegende außer Anschlag — wirkt coloristischer, im Sinne Rembrandt's, das jetzige ist selbständiger in Farbe und Zeichnung. Der Künstler aber ist in dem Bestreben, die Sache selbst so rücksichtslos als möglich zu geben, nun soweit gegangen, daß Composition und Farbe fast darunter zu leiden scheinen. Dies würden wir gern in den Kauf nehmen, träte nicht noch ein Zweites hinzu. Die Himmelfahrt Christi, das plötzliche Ver-

schwinden eines Menschen im Gewölk, ist eine so außerordentliche Begebenheit, daß die, welche davon Zeugen sind, auch wenn sie noch so sehr historisch ahnen, was geschieht, durch die reine Thatsache in ungeheure Aufregung versetzt werden mußten. Die Gemeinde, der ihr Lehrer und Freund durch überirdische Macht entrisen wird, kann nicht zum Theil so ruhig dastehen. Man sehe wie Raphael das Emporschweben Christi, bei der Verklärung, wie einen Blitzstrahl, der niederschleßt, auf die um den Berg Versammelten wirken läßt. Unser Gemälde dagegen stellt die Leute dar, als seien es gute bibelgläubige Christen, denen die Evangelien geläufig sind und die in gewissem Sinne vorherwußten, daß im Laufe der Begebenheiten die Himmelfahrt nun eintreten müsse. Es ist zuviel kirchliche Andacht, und zu wenig unbefangene menschliche Natur auf dem Gemälde. Und dadurch nun wieder, daß auch der Betrachtende sich zu wenig in die Begebenheit hineingerissen fühlt, wird ihm zu weiter Spielraum für kritische Gedanken verliehen. Das mittelalterlich städtische Costüm scheint nun zusehr hervorzutreten, das Gemälde behält in jedem Momente der Betrachtung etwas Absonderliches, Absichtliches, und der Eindruck wird im Ganzen nicht der sein, den der Künstler erwartete oder wünschte. Dies hätten wir an dem Gemälde zu tadeln. Nicht hoch genug anzuschlagen dagegen ist die Innigkeit, die in den einzelnen Figuren auf ergreifende Art ausgedrückt worden ist. Auch der, der diesen Gefühlen und Gedanken sich fremd empfindet, muß die Kraft und Einfachheit anerkennen, die den Künstler beseelte, dem Werke sich mittheilte und aus ihm heraus sich weitergibt. Hier ist nichts von der geheuchelten Reinlichkeit in Gestaltung, Bewegung und Gewandung, die der specifischen Darstellung

dieser Stoffe so oft eigenthümlich ist und die sich auf Ochse und Esel und Schafe sogar ausdehnt, wo diese einzutreten haben. Die Figuren unseres Gemäldes sind gesunde Leute ohne Süßlichkeit.

Wir haben Versuchung und Himmelfahrt eingehender besprochen, weil der Ernst, mit dem hier vorgegangen ist, und das Können, das sich hier ausspricht, allgemeine Achtung und Aufmerksamkeit verdienen. Wir hoffen, daß die Urheber beider Werke uns nachsehen werden, wo sie sich in ihren Intentionen etwa falsch von uns verstanden fühlen.

Was wir dem Gros der dieses Jahr ausgestellten Werke zum Vorwurfe machen, ist die Kälte, mit der sie gearbeitet worden sind: Waare meistentheils, die nichts besseres als Waare sein will. Unschuldiges Gefühl begegnet uns dagegen in einer Anzahl von Landschaften. - Da sehen wir ein paar Weiden an einem Weiler, auf dessen Fläche Enten schwimmen. Von der Seite kommt ein das Laub bescheiden streifender Sonnenstrahl, man fühlt, daß die Sonne schon im Sinken sei (Nr. 450). Eine ruhige Stimmung dringt wie ein sanfter Lusthauch aus dem Bilde uns entgegen; es will nicht mehr, als diese hervorrufen. In solchem Sinne bringt jede Ausstellung stets eine Reihe vortrefflicher Arbeiten. Man hat die wohlthuende Empfindung ihnen gegenüber, daß die Meister Freude an der Arbeit hatten und mit einer gewissen Sicherheit darauf rechneten, Freude zu erregen. Aber solche Leistungen schließen uns doch nicht die Lippen, wenn wir aussprechen müssen, daß die Malerei im großen Sinne im Heruntersteigen begriffen sei und daß sich zumal die Berliner Malerei unter der Herrschaft des frischen fröhlichen Realismus einem Verfall nähert, dessen rasches Eintreten auch die nicht in Ab-

rede stellen werden, die die Vertreter dieses Realismus sind und denen ja immer die Klage offen bleibt, sie seien nicht verstanden worden. Wir unsererseits zwar sehen in diesem rapiden Abmarsche ein gutes Zeichen. Noch einige solcher Ausstellungen und es wird eingesehen werden, daß ohne ganz solides Zeichnen, als erste Grundlage für alle bildende Kunst überhaupt, kein künstlerisches Streben möglich ist. Und ferner, daß diesem ein ernster Wille parallel gehen muß, mit dem in geistige Gemeinschaft zu treten, was bildende Kunst und Dichtung seit zwei Jahrtausenden geschaffen haben. Ohne diese Anfänge ist jede Künstlerlaufbahn eine vergebliche. Es ist heute nicht zum ersten Male, daß der Realismus sich in Positionen einzudrängen suchte, die ihm nicht zukommen: man wird auch jetzt die Erfahrung endlich machen, daß nichts mit ihm zu gewinnen sei. Der Staat, wenn er als Lehrer auf dem Gebiete der bildenden Kunst eintreten will, wird wieder an das anknüpfen müssen, was als Groß und Schön und Ehrfurchtgebietend überliefert worden ist. Je länger damit gezögert wird, um so weiter (und schwieriger und kostspieliger) wird die Brückenspannung sein, mit der man kurz oder lang den Abgrund endlich doch einmal wird überwinden müssen.





## Entwicklung des Porträts.

1883.

---

Die letzte Zeit hat eine Reihe neuer Bildnisse des Kronprinzen gebracht. Den ersten Preis darunter möchten wir dem Kupferstiche geben, der nach einer, wie wir hören, für diese Arbeit besonders angefertigten Grisaille von Angeli gearbeitet worden ist: wir kennen kein besser wirkendes Porträt des Kronprinzen und freuen uns, nicht nur über Haltung und Ähnlichkeit und was sonst in dieser Richtung liegt, dem Maler Schmeichelhaftes sagen zu dürfen, sondern bewundern insbesondere das vom Stecher dafür Gethane, der den uns unbekanntem Namen Lindner trägt. Sein Blatt ist eine in ihrer Art vorzügliche Leistung.

Angeli's Porträts haben zuweilen, nicht den Fehler, aber die Eigenschaft, daß zu viel Liebenswürdigkeit zur Erscheinung kommt. Bei Damen wird Niemand an diesem Zusatze etwas zu tadeln finden, denn Güte, die aus einem Frauenantlitz leuchtet, wird immer mehr geschätzt als Charakter, und dem Maler ist nicht zu verdenken, wenn er die erstere da als sanfte Zugabe einfließen läßt, wo der letztere ohne sie sich zu stark vielleicht geltend machen würde. Frauen müssen uns aus ihren Bildnissen immer freundlich anblicken und sogar ein Lächeln dürfte da den Lippen angeheuchelt werden, das im

gewöhnlichen Hausgebrauche vielleicht selten vorkommt. Ein Frauenporträt muß diesen Sonnenblick als gewöhnliches beständiges Wetter haben. Bei Männern dagegen sind die Momente, wo sie speciell gutig erscheinen, doch nur Momente, die, als Allgemeinausdruck festgehalten, nur selten das Richtige geben. Neben unserem Kupferstiche sehen wir an den Schaufenstern jetzt die große Photographie eines anderen Porträts des Kronprinzen von Angeli, das unserer Meinung nach die Vorzüge, die dem Kupferstiche eigen sind, nicht in gleichem Maße besitzt. Für diesen hat Angeli eine vorzügliche Vorlage geschaffen. Die Modellirung des Kopfes ist ausgezeichnet. Der Ausdruck vortrefflich. Männlicher Ernst, der das Leben kennt, und ein ruhiger unverzagter Blick, der unter allen Umständen an den guten Willen der Schicksalsmächte glaubt, dringen aus diesen Augen in die unserigen. —

Wenn heute Porträts gemalt werden, ist nicht die Absicht, den Menschen so darzustellen, wie er in einem indifferenten Augenblicke etwa am Fenster steht und nach den Wolken sieht. In früheren Jahrhunderten ist so gemalt worden. Die germanischen und italienischen Maler bis ins 16. Jahrhundert legen keinen besonderen Gedanken in ein Antlitz und eine Gestalt: so ein Mann und so eine Frau sehen uns an und sagen nicht mehr oder weniger als was auf der Tafel zuweilen neben Namen und Jahreszahl steht: so war ich in gestalt, da ich war so und soviel Jahre alt. Fehler, Schiefheiten u. dergl. werden treulichst reproducirt, als zum körperlichen Inventar gehörig. So haben Raphael und Holbein und Dürer noch Porträt gemalt. Maddalena Doni und ihr Mann blicken uns entgegen, als wollten sie sagen, es kommt uns nicht darauf an, ob der, der unsere Bilder be-

trachtet, uns für schön oder häßlich, angenehm oder unangenehm hält.

Weiter sind, bis tief ins 16. Jahrhundert hinein, die Florentiner Meister selten gegangen, als Herr oder Dame so darzustellen, wie sie sich bei scharfer Beobachtung und ohne allzugroße Eitelkeit etwa selber im Spiegel erschienen. So hat Bronzino z. B. gemalt: seine Porträts geben den Menschen allerdings aber auch manchmal schon so, wie er Feiertags aussieht. Die offenbare Schmeichelei haben erst die Venezianer aufgebracht. Tizian, der sich reich und gesund und lebenskräftig fühlte, gibt seinen Porträtkunden jedem etwas ab vom eigenen Ueberflusse. Er weiß den Leuten außerdem die kostbaren Stoffe und Kleinodien auf den Leib zu malen, als hätten sie noch Kisten und Kästen voll davon im Hause. Franz I. hätte von Raphael porträtirt weniger gut ausgesehen, als in dem heroischen Profil, das Tizian unbedenklich ihm verliehen hat. Raphael ging strenger zu Werke. Sein Giulio II. und Leo X. sind zwar auch Charakterporträts und beim letzteren ist wohl manches gemildert oder blieb fortgelassen; dennoch flößen die Werke nicht das Gefühl ein, als hätte Raphael den Auftrag gehabt, diese Päpste als imponirende Beherrscher der Christenheit zu malen, sondern als hätten die Porträts beide zeigen sollen wie sie waren. Da vergleiche man, was Tizian aus den hideusen Zügen Paul's des Dritten gemacht hat. Noch unverschämter hat G. della Porta dieses diabolische Gesicht in heroische markige Formen umgegossen. Bernini war der grandiose Schmeichler der großen Herren des 17. Jahrhunderts. Seine Büste Ludwig's XIV. zeigt den jungen König, der allerdings ein schöner Mann gewesen sein muß, als le plus grand prince de

l'Univers. Rubens aber hat den Ton doch eigentlich erst angegeben, in dem das Jahrhundert, in dem er lebte, sich am liebsten künstlerisch reproduciren sah. Rubens und seine Schüler malten jeden adligen Herrn, als habe er einen Palast mit 20 Pferden darin, jeden Krieger als siegreichen Feldherrn, Jedermann ohne Unterschied als sei er gesund und habe den besten Appetit, wie Rubens selber ohne Zweifel hatte, und jede Frau, Rubens' eigne voran, als frisch und behaglich und von unverwüsthlicher Jugendkraft erfüllt. Und so haben um Rubens herum und nach ihm eine Reihe vorzüglicher Meister die Menschen ihres Zeitalters dargestellt: Porträts, die uns mit einem Gefühl von Solidität und Derbheit und Tüchtigkeit erfüllen. Glaubten wir ihnen, so wäre das Jahrhundert, das von dem unverlöschlichen Flackerlichte der Fackeln des dreißigjährigen Krieges so trübes Licht empfängt, vielmehr in allen Ländern das der Ruhe und wohlhabenden Behaglichkeit gewesen.

Eine neue Phase der Wiedergabe menschlicher Existenz im Bildniß trat ein, als die Franzosen sich zu maßgebenden Arrangeuren des äußerlichen Lebens in Europa machten. Jetzt wurde der Parfüm der intimeren Vornehmigkeit unter die Farben gerieben, durch den Jeder, der sich malen ließ, ohne Weiteres um eine Stufe auf der gesellschaftlichen Adelsscala höher befördert wurde. In dieser Schule lernte in der Folge die gesammte europäische Malerschaft und so wird besonders auch heute wieder porträtirt, wo man sich zu den Künsten des vorigen Jahrhunderts gern zurückwendet, so weit man es eben im Stande ist. Zu Anfang des unsrigen freilich, als die politische und moralische Welt sich von Grund aus erneuern zu wollen schien, suchte eine kleine Schaar begeisterter

selbständiger Künstler, die auf den Geschmack des großen Publicums aber niemals Einfluß hatten, im Sinne edler Einfachheit die Menschen wieder gewissenhaft so darzustellen, wie sie aussahen, konnten damit aber nicht durchdringen. Kein Porträtmaler von heute münzt mehr reines Gold, Jeder hat seine Legirung. Der Eine hat es heraus, seinen Herrn etwas Martialisches in die Haltung einfließen zu lassen und simplen Partikuliers die gedankenumspielte Stirne des Staatsmannes zuzulegen. Andere lassen ihre Damen in der chargirten Eleganz der Lustspielbühne auftreten. Dies die gröberen Zusätze; es gibt deren aber sehr feine, unmerkliche. Unsere Künstler sind bei diesen verklärenden Auffassungen im Einverständnis mit den Wünschen des Publicums, das wiederum in seinem Rechte ist, wenn es auf einem Porträt in seinen besten Momenten dargestellt sein will, um wenigstens in effigie die Vortheile zu besitzen, die das Leben manchmal versagt. Wie wenig mit der bloßen Treue gedient sei, zeigen die Photographien. Durch allerlei Mittel der Beleuchtung und durch geschickte Retouchen weiß man auch hier an Stelle der Wirklichkeit einen künstlerisch künstlich arrangirten Schatten zu setzen, der den Wünschen des Originalen gerecht wird. Und auch hieraus wäre Niemandem ein Vorwurf zu machen: Rembrandt hat seiner Zeit durch Beleuchtungseffecte außerordentlicher Art die Physiognomien, die er als gemaltes, radirtes oder gezeichnetes Porträt verewigte, sehr erfreulich zu erhöhen getrachtet. Den Blicken anderer gewöhnlicher Sterblichen würde keine dieser Persönlichkeiten so erschienen sein, als ihm. Der Mensch hat Höhenpunkte im Dasein. Ein junges Mädchen sieht an seinem Hochzeitstage anders aus als an anderen: warum soll dieser Schimmer nicht in einem Porträt festgehalten werden?

Vielleicht, daß dieser eine Tag der einzige wirklich reale eines Lebens ist, während alle andern, vorher und nachher, nicht das wahre Dasein des Menschen zur Erscheinung kommen lassen.

Die Berechtigung also, eine Legirung vorzunehmen, sei anerkannt. Die Frage bleibt nur: welche? Privatleute werden sich gern mit derjenigen begnügen, die der Maler oder erfahrene Photograph als die angemessenste ihnen einfach octroyirt. Wie aber sind Persönlichkeiten im Porträt aufzufassen, die an der Spitze der Dinge stehen und deren Züge Jedermann kennt? Hier findet sich, daß meist die Unmöglichkeit vorliegt, etwas zu schaffen, das allgemeine Befriedigung erweckt. Von Goethe's sämtlichen Porträts, und wir kennen deren eine lange Reihe, zeigt nicht ein einziges den Mann so, daß wir die Ueberzeugung hätten, er sei tagtäglich oder auch an seinen besten Tagen so gewesen. Wir sahen ihn ja niemals selber von Angesicht, aber wir erkennen in den Gemälden die Zuthaten der Künstler. Rauch's Büste ist wohl die beste von allen diesen Arbeiten, aber auch sie verräth des Bildhauers Studium der Antike und erfüllt uns nicht mit absolutem Vertrauen. Erstaunlich sind die Versuche, unsere heutigen Männer ersten Ranges im Kunstwerke zu reproduciren. Alle Porträts des Fürsten Bismarck leiden an dieser oder jener „Auffassung“. Graf Moltke's Büste von Begas ist ein Meisterwerk, enthält aber fast zuviel Detail. Sie ist zu fein, mit zu intimen Details ausgestattet, um als Volksgabe die rechte Wirkung zu thun. Große Männer sollen im Porträt nicht dargestellt werden, wie sie sich Abends bei künstlichem Lichte zuweilen ganz in der Nähe beobachten lassen, sondern wie sie bei freiem Tageslichte in einer gewissen Entfernung erscheinen. Man sehe, wie kunstvoll Canova einst

Napoleon's Antlitz auf die einfachsten Elemente reducirte: so prägte sich sein Bild den Völkern ein, während das mit specieller Aehnlichkeit überhäufte kolossale Antlitz Papst Clemens XIII. keine Erinnerung zurückläßt. Von Friedrich dem Großen haben wir kein ebenbürtiges Porträt: der heutige historische Typus des Königs ist eine moderne Schöpfung. Dagegen hatte der Große Kurfürst in Schlüter den rechten Mann getroffen. Der Kopf seines Denkmals, wie zumal im Gypsabgusse prachtvoll hervortritt, ist ein glänzendes Zeugniß für das, was die Kunst des vorigen Jahrhunderts noch vermochte. Hier ist nichts von individuellem Detail und doch volle Aehnlichkeit.

Eines der letzten Mittel, diese Verbindung des Allgemeinen mit dem Individuellen zu geben, war der monumentale Kupferstich, den wir in Frankreich unter Ludwig XIV. aufkommen sehen. Die Bemühungen des Königs, eine nationale Kunst zu schaffen, haben mehr für den Kupferstich als für die Malerei gewirkt. Der monumentale, oder sagen wir besser: der heroische Kupferstich ist der eigentliche Träger des französischen Porträts im 17. Jahrhundert. Eine Höhe ward hier erreicht, die Staunen erregt. Die Männer, denen Frankreich seinen Ruhm von damals verdankt, stehen uns unwillkürlich in diesen Stichen vor Augen, wenn wir ihrer gedenken. Diese Kunst hat sich bis zum Kaiserreiche fortentwickelt, wo die in Paris zusammenströmenden Meisterwerke des Napoleonischen Museums den Kupferstich zu den höchsten Anstrengungen vermochten. Dann aber kam ein Ende, kein plötzliches, aber ein Ende. Denn auch die Epigonen hörten allmählig auf und heute vermag Niemand mehr zu arbeiten wie jene Meister. Mandel war ein ausgezeichnete Kupferstecher, monumental aber wirkt keins seiner Blätter. Seine Arbeiten müssen in der Nähe gesehen werden. —

Vergleichen ist die bequemste Art, Fehler und Vorzüge ins Licht zu setzen. Vor längerer Zeit schon sind die Bildnisse des Kronprinzen und seiner Gemahlin von F. Weber in Basel gestochen worden. Weber hatte, wie Lindner, die Absicht und Aufgabe, etwas zu schaffen, das wirksam wäre. Seine Bemühungen waren insofern von Erfolg gekrönt, als seine Arbeit Anerkennung und Verbreitung gewann. Der Entscheid, ob die Porträts ähnlich oder unähnlich waren, wäre heute gleichgültig, aber interessant ist es, die Mittel zu vergleichen, mit denen Weber und Lindner ihr Ziel zu erreichen bestrebt gewesen sind.

Weber hatte bei den besten Meistern in Paris gelernt und wußte, welche Forderungen an ein repräsentirendes Porträt zu stellen seien. Halten wir aber seinen Stich neben den Lindner's, so zeigt sich, daß die Pariser Schule der vierziger Jahre überhaupt nicht mehr im Stande war, das zu leisten, worauf es hier ankam. Auch Lindner würde es wahrscheinlich nicht gekonnt haben, wenn er sich einem der lebenden Meister in die Schule gegeben hätte, statt, wie er unserer Annahme nach gethan hat, den Franzosen des 17. und 18. Jahrhunderts direct ihre Kunstmittel abzusehen. Seine Manier ist eine franke, immer den gesammten Effect im Auge behaltende; seine Strichlagen sind groß und zugleich elegant gelegt, der Stich hat Tiefe und wirkt trotzdem durchsichtig. Lindner kennt seine Hilfsmittel genau und wendet sie gut an: es liegt ein Hauch von technischer Vollendung über dieser Leistung.

Wir heben beim Porträt des Kronprinzen auch die Umrahmung hervor. Der an sie sich anrankende Lorbeerzweig scheint eine eben so natürliche und passend angebrachte Verzierung, als er geschmackvoll durchgeführt worden ist.

---



## Internationale Kunst-Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens 1893\*).

---

„Seceffion“ ist der selbstgewählte Namen einer Vereinigung von Künstlern, welche sich in München ein eigenes Local für die Ausstellung ihrer Arbeiten erbaut haben, so daß neben der großen Ausstellung im Glaspalaste die der Seceffion oder schlichtweg „die Seceffion“ nebenherläuft.

Der Seceffion steht nur eine kleine Reihe mäßiger, wohlbeleuchteter Säle zur Verfügung. Man fragt zuerst, worin sich deren Inhalt von dem des Glaspalastes unterscheidet, und es findet sich kein Unterschied als der, daß im Glaspalaste die Raumverhältnisse die Aufnahme größerer Mengen von Bildwerken gestatteten. Das Publicum ist der Meinung, die Seceffionisten hätten nur deshalb eine eigene Ausstellung gemacht, weil sie sich den bestehenden Machtverhältnissen, die besonders bei der Preisvertheilung hervortreten, nicht fügen wollten. Ähnliche Verhältnisse wohl haben in Berlin eine kleinere Ausstellung neben der größeren entstehen lassen, die freilich weniger erfolgreich zum Durchbruch kam, als die in München. Alle vier gewähren nichts anderes als Anbietungen

---

\*) Officieller Katalog der Internationalen Kunst-Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens. (N. B.) „Seceffion“ 1893. II. Aufl., ausgegeben am 20. Juli 1893. München, A. Bruckmann, 1893.

von Arbeiten, deren Verkauf gewünscht wird. Jedem Werke ist mehr oder weniger anzusehen, daß sein Erzeuger ihm gewisse anziehende Eigenschaften zu verleihen gesucht habe, diesen Verkauf zu erleichtern.

Die Kunstgeschichte lehrt, daß ein Zustand der künstlerischen Production, wie wir ihn heute erleben, noch nie geherrscht habe. Der einer, wie man gern sagt, fieberhaften, unausgesetzten Thätigkeit zu massenhafter Hervorbringung, die sich nicht, wie andere Production, an ein beschränktes Publicum mit festem Bedürfniß wendet, sondern an alle Welt gerichtet gleichsam ins Blaue hinein erfolgt. Auffallend sind die von Zeit zu Zeit veröffentlichten Listen der Verkäufe: ein nur geringer Bruchtheil der ausgestellten Werke, und zwar meist geistig nichtsagende Stücke, werden abgenommen. Was wird aus den übrigen? Die Beantwortung dieser Frage ist gleichgiltiger als die: welche Bedeutung haben, nationalökonomisch betrachtet, die für die Gesamtheit, und zugleich also für die ungemaine Mehrzahl der unverkauft bleibenden Stücke aufgewandten Kosten und Mühe? Und ferner, wie sind diejenigen Staatsanstalten zu beurtheilen, welche bedeutende Summen jährlich bedürfen und auch empfangen, um durch Unterweisung die Zahl derer noch zu vermehren, welche jahraus jahrein Kunstwerke für Ausstellungen hervorbringen, die Niemand bestellt hat, für die auch Käufer fehlen, von deren Ertrage die Hervorbringer aber leben wollen. Empföhle es sich nicht vielleicht, diesem abnormen Zustande eine gewisse Beschränkung zu geben? Und läge nicht dafür vielleicht das radicale Mittel nahe, daß man die Staatsanstalten für Künstlererziehung aufhobe? Es gibt ja doch auch keine Akademien für Theater- und Romandichtung, und niemand wird sie ein-

richten wollen. Seltsamer Weise sind diese Fragen von den bildenden Künstlern selbst, welche ihre Stimme oft laut erheben und besonders bei privaten Besprechungen zuweilen sehr energisch lautende Ansichten äußern, öffentlich noch nicht in dem Umfange besprochen worden, daß man sagen dürfte: Unsere Künstler denken so oder so in dieser Beziehung. Gegen die Akademien hört man heftige Vorwürfe, immer aber nur im Allgemeinen. Die diesjährige Seceffion ist offenbar gegen die Akademien gerichtet: kein Vorwort des Kataloges aber verräth dies. Warum man eine eigene Ausstellung eröffne, worin diese sich von der im Glaspalaste unterscheide, welches Ziel man praktisch verfolge, besonders aber: was man geistig wolle, bleibt unausgesprochen. Und auch die in der Seceffion ausgestellten Gemälde verrathen es nicht. Alle diese Arbeiten der Seceffionisten hätten ebenso gut im Glaspalast figuriren können. Wir haben neben dem Königlichen Theater in Berlin das Deutsche Theater. Beide geben classische Stücke. Man geht je nachdem in das eine oder das andere, ohne zu verlangen, daß ein principieller Unterschied in Behandlung der Dinge hervortrete. Und so besucht das Publicum in München Glaspalast und Seceffion mit gleichem Interesse und läßt den Grund der getrennten Aufstellung auf sich beruhen.

Mit dieser scheinbaren Gleichgültigkeit aber sind die Künstler wieder nicht einverstanden. Die Seceffionisten verlangen, daß in ihren Bestrebungen etwas dem neuen Geiste der neuen Zeit Entsprechendes erkannt werde. Sie wollen als Vertreter einer Lehre dastehen, die bei gutem Willen des Publicums und der Regierungen die Kunst emporbrächte und der Unzufriedenheit ein Ende machte.

Die Sache ist älter, als man denkt, und könnte ihr Centenarium feiern.

Der erste SeceSSIONIST ist Carstens gewesen, ein Mann von unbändigem Souveränitätsgefühl, aber für sich allein gehend und seinen Genossen gegenüber frei von Herrschbegierde. Wenn er eine neue Lehre verkündete und nach ihr arbeitete, so kümmerte er sich nicht darum, ob er Nachahmer fände. Wie er zu seinen Anschauungen kam (was bisher nur in oberflächlicher Weise untersucht worden ist), und welche Folgen seine Thätigkeit hatte, gehört nicht hierher: genug, daß er Energie und Kraft genug besaß, dem Weltpublicum seiner Zeit zu zeigen, was er wolle. Die Hauptwirkung seiner Compositionen erzielte er, im Gegensatz zu der seiner Zeit herrschenden Praxis, durch den bloßen Umriss bei geringer Andeutung von Schatten und Farbe. Dies das Eine; das Andere war, daß er das directe Studium nach der Natur verwarf, da nur ein in bloßer Betrachtung der Natur und der vorhandenen Meisterwerke gewonnener Phantasieeindruck für die Schöpfung eines Werkes maßgebend sein dürfe. Das Gegentheil dessen also, was Carstens' eigne Zeit und was die heutigen SeceSSIONISTEN wollen, denen möglichst umrißlose Farbe bei Hervorbringung eines Gemäldes als maßgebender Factor gilt. Es gehört auch nicht hierher, nachzuweisen, mit welcher anderen Entwicklungen der Versuch Carstens', die Wirkung in den Umriss zu legen, zusammenhing, genug, daß in Frankreich und England zu Anfang dieses Jahrhunderts ähnliche Anschauungen Platz griffen, daß David, Ingres, Overbeck, Cornelius und Genelli Anfangs als SeceSSIONISTEN dastanden und daß, nachdem die Anhänger der Farbe und der Natur überall aus dem öffentlichen Unterricht herausgedrängt

worden waren, Delacroix in Paris ein Menschenalter später abermals als Seceſſionist, nun aber wiederum zu Gunsten der Farbe, der Umrißlosigkeit und der sogenannten Natur sich erhob, um eine Revolution einzuleiten, welche Tizian, Rubens und Rembrandt von Neuem zu Ehren brachte. Diese Auflehnung gegen den sogenannten Classicismus erfolgte wiederum nun an all den Orten, wo Akademien herrschten, zu verschiedener Zeit und unter verschiedenen Umständen, und sie zu verfolgen ist eine der Hauptaufgaben der Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts. In Paris, Antwerpen, München und Berlin wurde gekämpft. Die letzten Consequenzen dieser Bewegung gegen Umriß und Farblosigkeit werden nun heute gezogen. Immer von Neuem wird den Akademikern, welche zu Gunsten des Umrisses Vergleiche schließen möchten, der Krieg erklärt. Kaum scheint man sich vereinigt zu haben, da tritt die Unmöglichkeit des Zusammengehens wieder hervor.

Das Neue bei der heutigen Bewegung ist die große Menge der mitkämpfenden Künstler. Wohl zu beachten aber auch der Umstand, daß die, welche heute in geschlossenen Massen vorzugehen scheinen, sich in wenige Geister und in sehr viele schöpferische Nachahmer scheiden. Diese Nachahmung hat heute eine dämonische Macht. Selbst die extremsten Neuerer haben nach kurzer Zeit Leute neben sich, die den gleichen Weg einschlagen und bis zum Verwechseln den ihrigen ähnliche Arbeiten liefern. Das wunderbarste Zeichen der neuen Zeit aber ist, daß man auch zur Nachahmung ganz alter, vor Jahrhunderten üblicher italienischer, französischer, niederländischer Farbenwirkungen schreitet. Jemehr ich versuche, diese neuesten Prozeduren als ein Ganzes zu charakterisiren, um so mehr empfinde ich, daß der einzige Weg, die

Secession zu beschreiben, der wäre, jedes einzelne Werk der Münchener Ausstellung, etwa 1000 Stücke also, durchzubesprechen, was nicht meine Absicht sein kann. Sei deshalb nur im Allgemeinen gesagt, daß die vor Kurzem noch in der Minorität befindlichen Impressionisten jetzt schon von noch anarchischeren Farbentlegern (das Wort ohne jede böse Nebenbedeutung gebraucht) überboten werden; daß die triste Graumalerei, in die heutige Pleinairmalerei übergehend, von Feuer- und Brandcoloristen todt gemacht wird. Jemehr man den einstigen Untergang der Farbentyrannie durch die Umrissverehrer studirt, um so einfacher tritt die Nothwendigkeit des Untergangs der Herrschaft auch der heutigen Farbenverehrer als ein historisches Phänomen hervor. Abzuwarten bleibt nur, auf welchem Wege die Umrissverehrer wieder emporkommen und abermals nun die Coloristen niederzuwerfen versuchen werden. Als eine sehr seltsam wirkende erste Spur dieser Umkehr entdeckte ich auf der Ausstellung der Secessionisten in München eine reine Umrissarbeit im Sinne der alten Carstens'schen Schule, eine Zeichnung, deren Aufnahme in Erstaunen setzen muß: die Arbeit eines Engländers. Von einigen höchst bemerkenswerthen englischen Meistern, die ebenso rücksichtslos, wie die heutigen Coloristen mit der Farbe vorgehen, zum Cultus des reinsten Umrisses zurückkehren, kann hier, da weder Secession, noch Glaspalast, noch auch die Berliner Ausstellungen Arbeiten dieser Art aufweisen, nicht gesprochen werden. Diese neuesten englischen Meister scheinen nur für die eigne Befriedigung zu schaffen und vom herrschenden Geschmack des großen Publicums keine Notiz zu nehmen, haben aber bereits eine bedeutende Gemeinde um sich versammelt. Ich komme bei anderer Gelegenheit auf sie zurück.

---

## Große Berliner Kunstausstellung 1894.

---

Der Katalog\*) gibt 130 Seiten Text und 240 Seiten Abbildungen. Werke von Meistern, welche heute den Titel „ersten Ranges“ tragen, sind nur in sehr kleiner Anzahl darin enthalten, aber auch Arbeiten ganz geringer Art und Seltsamkeiten blieben im Gegensatz zur Praxis des vorigen Jahres ausgeschlossen. Die Totalität der verzeichneten Werke läßt einen angenehmen Eindruck zurück, an welchem auch die gefällige Aufstellung ihr Theil hat. Unbefangener Hingabe an eigenthümliche Anschauung des Schönen, Suchen nach innerer Befriedigung, aus der Arbeit herausleuchtender Freude am Gelungenen begegnen wir in einzelnen Fällen. In sehr vielen dem Streben nach Eleganz, dem Aufweisen technischer Vollkommenheit und dem Wunsche, wenigstens bemerkt zu werden wo das Erregen von Aufsehen nicht zu erlangen sein dürfte. Dem Künstler, der auf den Verkauf seiner Werke angewiesen ist, kann nicht verdacht werden, wenn er dem zu erwartenden Käufer klar zu machen wünscht, er werde nicht nur ein gutes Kunstwerk, sondern auch eine gefällige Decoration eleganter Räume erwerben. In diesem Sinne kommt der Maler dem

---

\*) Katalog der Großen Berliner Kunstausstellung 1894. Berlin, Rud. Schuster, 1894. 8°.

Publicum durch blühende Farben und durch Darstellungen leicht verständlicher, nicht zu sehr in die Tiefe gehender Scenen entgegen. Für ernstere Lebensauffassung werden Wittwen, Waisen und Krankenbetten, erschossene Wilddiebe, Großeltern in den verschiedenen Abstufungen hilfloser Gutmüthigkeit, Geburtstage, Wochenstuben und Liebesfrühlige mit Vorliebe gemalt, auch wohl gemeißelt, und erregen Theilnahme. Bildhauer ziehen Adam und Eva vor. Heilige Scenen dienen den Malern fast nur noch als Träger von Beleuchtungseffecten; eine gewisse kindische märchenhafte Auffassung von Engeln ist nicht selten.

Die letzte Münchener Seceffionistenausstellung bot der Großen Berliner Ausstellung von 1894 gegenüber mehr den Anblick ernsthaft empormollender, ringender Kraft dar. Man sah viele dieser Werke mit persönlicher Theilnahme an. Man fragte sich, woher der und jener Künstler wohl gekommen sei, wohin er gelangen werde. Dieser Zug des Problematischen fehlt der Berliner Großen Kunstausstellung von 1894 durchaus. Sie enthält keine Werke, die die Fortentwicklung eines Künstlers bekundeten. Nur hier und da hält ein Gemälde unsere Schritte auf, aber nicht für lange.

Drei lebensgroße Bildnisse, aus derselben Hand hervorgegangen, erscheinen als besondere Werke. Sie unterscheiden sich von der Masse der übrigen dadurch, daß sie im Sinne der großen Kunst Anspruch auf die Ehre erheben dürften, in ein Museum aufgenommen zu werden. Die europäische Porträtmalerei entwickelte sich bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts im Anschluß an die gesammte herrschende Kultur der Zeit in fortlaufender, man könnte sagen genealogisch verfolgbarer Fortbildung des Gegebenen. England, Frankreich



und Italien brachten Bildnißmaler hervor, aus deren Arbeiten die künstlerische Familienähnlichkeit ihrer Schule heraus-  
ausleuchtete. Der Wiederanschluß an diese dem 19. Jahrhundert  
abhanden gekommene Arbeit, an die Atelierpraxis der früheren  
Zeit, ist vielfach gesucht worden. Einige der heutigen eng-  
lischen Meister hätten ihn beinahe gefunden, wohnt dem eng-  
lischen Geist, wenn er sich malerisch bethätigt, nicht eine zarte  
Starrheit inne, welche ihn zum wirklichen Leben nicht völlig  
durchdringen läßt. Die Leistungen Millais' z. B., welche mit  
Recht Bewunderung erregen, sind von einer gewissen Kühle  
angehaucht, die es bei uns zur ganz reinen Hingabe nicht  
kommen läßt. Wie dem nun sei, die Engländer sind in Ver-  
folgung der Wege, welche die letzten bedeutenden Porträtisten  
des 18. Jahrhunderts beschritten, am weitesten gekommen,  
Nach ihnen die Franzosen. Mit Erstaunen sehe ich die Künst-  
lerin der drei genannten Porträts auf der gleichen Bahn Un-  
gewöhnliches erreichen. Es ist, als hätte sie, sagen wir  
bei Maratta oder einem gleichwerthigen Maler seiner Zeit  
als Schülerin im Atelier gesessen. Völlige Ueberwindung der  
gemeinen Lokalfarbe haben wir vor Augen. Erhebung der  
Carnation in eine höhere Sphäre. Feine Modellirung bei  
trotzdem wenig hervortretender, beweglicher, durchsichtiger  
Schattengebung. Zweien dieser Porträts haftet nur die sie  
etwas drückende Eigenschaft an, daß der Künstlerin wahr-  
scheinlich nur sehr beschränkte Sitzungen gewährt worden sind,  
welche nöthigten, auf einer gewissen Stufe der Durchführung  
Halt zu machen. Das Bildniß des hohen geistlichen Würden-  
trägers ist deshalb das gelungenste. Angefichts gerade dieser  
Arbeiten ist zu bedauern, daß die Sammlung des Grafen  
Schack nicht nach Berlin kam. Sie läßt erkennen, wie der

einzigste Weg, die Natur künstlerisch darzustellen der ist, daß man den beginnenden Künstler als Copisten den Werken der besten früheren Meister gegenüberstellt und ihn erkennen läßt, was von ihnen zu lernen sei. Lenbach, der heute für den besten Porträtmaler gilt, hat, wie die Schack'sche Galerie so deutlich zeigt, den alten Meistern das abgelernt was ihn auszeichnet. Und zwar soll ihm das als hohes Lob nachgesagt werden. Ebenso wie Hildebrand seine Marmortechnik der Antike und den Meistern des Quattrocento und Vegas die feinige der Antike und Bernini ablernte.

Die Berliner Große Kunstausstellung von 1894 gewährt nicht die Ueberzeugung, als sei der Staat fernerhin in der Lage, Geld für die Unterhaltung öffentlicher Anstalten auszuwerfen, in denen Mühe aufgewandt wird, junge Leute dahin zu bringen, unter dem Titel von „Kunstwerken“ verkäufliche Gegenstände zu produziren, wie sie hier dem Publicum in Menge angeboten werden. Es liegt etwas Ueberflüssiges darin. Mag die Ausstellung bei Hinzurechnung der gebotenen Gartengenüsse für Ohr und Kehle die Kosten reichlich decken, trotzdem bringt sie geistig nichts ein. Sie wird als Jahrmarkt angesehen. Unmöglich darf als höherer Zweck der staatlichen Kunstpflege betrachtet werden, daß man Leute dazu erziehe, dergleichen herzustellen. Das Drängen auf staatliche Züchtung bildender Künstler entspringt veralteten Anschauungen über Macht und Aufgabe des Staates. Es gibt keine Erziehung zu Ausübung genialer Thätigkeit. Alle die, welche dem Phantasieleben des Volkes dienen, haben selbst ihre Erziehung zu besorgen, warum sollen Maler und Bildhauer zu dem Glauben verführt werden, es gebe Staatsanstalten, auf denen junge Leute das Geheimniß erlernen, Er-

folg zu haben und berühmt zu werden? Denn ohne Ruhm sind sie doch nichts. Das merken sie bald genug und suchen nach etwas Unerhörtem, um wenigstens Aufsehen zu erregen. Der Staat vermag hervorragenden Talenten nicht die Wege zu weisen. Enthusiastische Kritiker, die sich freuen, endlich einmal einen Genius entdeckt zu haben, gehen zuweilen mit dem Versuche vor, das Publicum zur Bewunderung ihrer Lieblinge zu zwingen. Wir haben letzter Zeit erlebt, daß Arbeiten, welche das Erstaunen der nach Neuem begierigen Menge, ebenso sehr aber auch das Bedauern erfahrener Kunstfreunde hervorriefen, zum Nachtheile ihrer Verfertiger mit öffentlichem Lobe übergossen wurden. Mag ein Kritiker, der Niemanden Rechenschaft schuldig ist, es auf sich nehmen, ein verstecktes, verkanntes Talent so dem Dunkel zu entreißen. Vielleicht glückt es ihm. Mag der Staat ein Auge auf das Aufleuchten solcher Erscheinungen haben und bei Aussicht auf spätere Leistungsfähigkeit fördernd eingreifen: verbreite er aber nicht den Glauben, er besitze die Macht, auch diese Ausgewählten nun durch seine Theilnahme zu weiteren Beweisen ihrer schöpferischen Kraft zu befähigen. — Zu den hauptsächlichsten Leistungen der Malerei gehörten früher die „historischen Gemälde“. Sie sind immer seltener auf den Ausstellungen geworden. Eine der dies bewirkenden Ursachen mag sein, daß das heute waltende reale Geschichtsstudium jeder historischen Darstellung, welche außerhalb des Selbsterlebten liegende Momente schildert, den Stempel des Unwahrscheinlichen aufdrückt. Sobald Ereignisse so dargestellt werden, daß auf Neußerlichkeiten der Hauptaccent liegt, können sie nur von denen richtig gemalt werden, welche sie miterlebten. Die Ausstellung bringt auf umfangreicher Leinwand eine Scene

aus der römischen Kaisergeschichte. Bekannt ist Tacitus' Bericht über den Tod der jüngeren Agrippina (Annal. XIV, 5). Nero versucht seine Mutter durch [ein arrangirtes Schiffs- unglück zu beseitigen; Agrippina jedoch durch die Aufopferung einer ihrer Frauen, die sich für sie ausgibt, vor dem Tode geschützt, erreicht das Ufer und ihre nahegelegene Villa, läßt dem Kaiser ihre Rettung melden und wird dann von dessen Leuten umgebracht. Tacitus' Erzählung liest sich, wie Alles was er schreibt, als wäre er selbst dabei gewesen. Eine ganze Reihe Illustrationen im Sinne des heutigen Naturalismus könnten daraus gezogen werden. Unser Künstler faßt das Ereigniß anders: „Nero ließ seine Mutter Agrippina ins Meer bei Bajae werfen, um sie zu tödten. Fischer fanden die Unglückliche und brachten sie dem Sohne in den Palast, während er ein Bacchanal feierte.“ Und so erblicken wir einen Haufen Fischer und allerlei von Neugier zusammengewürfeltes Volk, von denen ein in einen Teppich halb gehüllter weiblicher Leichnam eine Treppe hinaufgeschleppt wird. Oben Gestalten, wie sie antik römische Gelage in der neueren Kunst zu beleben pflegen. Auch unser Künstler malt, als wäre er dabeigewesen. Ist eine Vermuthung erlaubt, so war die Treppe das maßgebende Motiv, dem die Composition ihre Entstehung verdankt. Zu welchem Zwecke aber ist soviel Mühe und Studium aufgewandt worden, um einem Ereigniß den Schein realer Existenz zu verleihen, das ganz anders verlaufen ist. Dies könnte künstlerisch nur erlaubt erscheinen, wenn ein gewisser dichterischer Drang den Mord der Mutter Nero's in der Phantasie des Künstlers so lange umgeformt hätte, bis eine mächtige Darstellung daraus ward, die neben dem real Historischen ihr Recht verlangte. Wie

Shakespeare's römische Geschichte neben der wirklichen ihr eigenes Dasein hat, oder Goethe den Tod Gög von Verlichingen's nach seiner Weise auf die Bühne bringen durfte, oder Alfieri den Tod der Octavia sich ereignen ließ wie seine Phantasie ihm die letzten Momente der Fürstin vorspiegelte. Ich gelangte hierbei noch zu folgender Betrachtung. Es herrscht bei Vielen heute die Meinung, wenn man recht fatale Dinge vorstelle, so seien sie an sich wirklicher als solche, bei denen die edleren Gefühle der Menschheit hervortreten. Die Darstellung der von rohen Fischern die Treppe hinaufgeschleppten Mutter Nero's, im Leben und Tode nicht mehr werth als er selber, ist weder wahr noch wirklich. Widerwärtig ist das fingirte Ereigniß, widerwärtig die Frau als historische Person, widerwärtig die realistische Auffassung der Scene. Man fragt, wozu? Dieses Gemälde erfreut nicht, erschüttert nicht, belehrt nicht. Dabei ist es mit großem Fleiße durchgeführt. Ginge die historische Kunst auf diesem Wege weiter, so würde es sich schließlich bei ihr nur noch um krasse unwahre Theater-effekte handeln.

Wer die römische Geschichte unbefangen verfolgt, erkennt, daß es sich in ihr um Entwicklungen einer Nationalität handelt, die uns Deutschen fremd, ja uns fast unverständlich ist! Denn wenn wir auf Stellen stoßen, wo der unbarmherzig egoistische Charakter des wahren Römerthums in seiner nackten Rücksichtslosigkeit hervortritt, erschrecken wir beinahe über den Tropfen Wolfsmilch, der jeder römischen Mutter aus den Brüsten jenes uralten Raubthieres, das Remus und Romulus säugte, in die eigenen Brüste geflossen ist. Wir stecken auch heute noch den römischen Geist vielzusehr in griechische Körper und Kostüme hinein. Und zumal unsere

historischen Künstler verfahren so. Unser Gefühl gänzlich zu verwirren, trat politische Bewunderung hinzu. Zwar sind wir allmählich wieder etwas vernünftiger geworden [und die veraltete Parallelsirung der Patrizier und Plebejer der römischen Republik mit modernen deutschen Parteien zieht nicht mehr. Auch nicht die Gibbon'sche Darstellung des Untergangs des römischen Kaiserreichs durch das Christenthum, im stillen Hinblick auf den modernen Klerus, und Strauß' Julian Apostata, mit dem er Friedrich Wilhelm IV. treffen wollte, enthält dem heutigen Urtheile nach inhaltloses Geschwätz. Mögen moderne Parteiführer und Fürsten heute geartet sein und gut oder böse handeln, wie sie wollen: das römische Alterthum enthält nichts, was für ihre Charakterisirung heute zu benutzen wäre. Die wachsende Erkenntniß dieser Wahrheit ist es auch, die den erzieherischen Werth der römischen Geschichte für unsere Zeit so stark verminderte. Nur den Werken der alten Dichtung und bildenden Kunst verbleibt ihr unvergänglicher Werth.

Die Ausstellung böte noch Gelegenheit, die moderne Art, das Leben Christi zum Gegenstande effektreicher Gemälde zu machen, einer nicht bloß die künstlerische Seite der Sache in Betracht ziehenden Kritik zu unterziehen.

## Das kunsthistorische Institut in Florenz.

---

Es gibt also ein kunsthistorisches Institut in Florenz\*). Und auch eins in Leipzig. Daß das erstere kein Reichsinstitut ist, wissen wir aus den Zeitungen. Ob das zweite ein Königlich sächsisches sei, ist mir unbekannt. Ein Deutsches kunsthistorisches Institut existirt weder in Florenz noch in Rom.

Die neuere Kunstgeschichte umfaßt ein einstweilen unübersehbares Gebiet. Denn wer einen allgemeinen Ueberblick, im geographischen wie im chronologischen Sinne, etwa gewonnen zu haben glauben möchte, den belehren die auf allen Seiten sich neu aufthuenden Publicationen, daß wir uns doch eigentlich erst in den Anfängen exacter Materialsammlung befinden. Es ist nicht abzusehen, wann an den nur vorläufigen Abschluß dieser Veröffentlichungen zu denken sei. Spanien fängt eben erst an, sich zu erschließen. Italien aber, die urbekannte Heimath künstlerischer Thätigkeit und kunsthistorischer Betrachtung, scheint gleichfalls jetzt erst in seinen Tiefen bekannt zu werden. Jeder neue Spatenstich — um bei dem Bilde zu bleiben — gewährt neue Ausbeute.

---

\*) Festschrift zu Ehren des kunsthistorischen Institutes in Florenz. Dargebracht vom kunsthistorischen Institut der Universität Leipzig. MDCCCLXXXVII. Leipzig, Liebeskind, 1897. IV u. 200 S. mit 35 Textillustrationen, 12 Heliogravüren und 10 Autotypie-Tafeln. Folio.

Nicht deshalb aber gehört ein Deutsches kunsthistorisches Institut nach Florenz (oder nach Rom mit einer Florentiner Filiale), weil es für die Materialsammlung gute Dienste leisten würde, sondern weil die Entwicklung der toskanisch-römischen Kunst von 1250—1550 maßgebend ist für alles neuere Kunststudium. In diesen 300 Jahren ereignet sich auf beschränktem italienischem Gebiete, daß die wunderbare geistige Entfaltung eines für alles Geistige hochbegabten Volkes in den bildenden Künsten und in der Dichtkunst sich vollzieht. Mit der Betrachtung des Vollkommensten muß bei jeder Forschung und bei Belehrung der Jugend begonnen werden: alle docirende Betrachtung der antiken Welt muß von dem ausgehen, was von Homer bis zu den athenischen Tragikern künstlerisch geschaffen ward, alles Studium der neueren Kunst muß mit dem beginnen, was Dante und die toskanischen Maler, Bildhauer und Architekten geschaffen haben. Da handelt es sich nicht im Hinblick auf die deutsche Kunst um den Vorrang des „Nationalen“. Das Nationale trägt der in sich, welcher die Betrachtung anstellt, den Stoff bietet die Menschheit.

Wieviel Mühe man sich vor Zeiten schon gegeben hat, von Berlin aus ein kunsthistorisches Institut in Italien zu begründen, wird vielleicht einmal bekannt werden. Immer wieder ist ausgeführt worden, wie die Anfänge des römischen archäologischen Instituts die wissenschaftliche Betrachtung der neueren Kunstgeschichte bereits in sich schlossen. Wie Windelmann, Wilhelm von Humboldt, Niebuhr und Bunsen in diesem Sinne wirkten. Nichts jedoch war zu erreichen. Unterdrücken aber lassen sich die richtigen Gedanken nicht. Und so sind sie zu Leipzig in günstigeres Erdreich gekommen. Mögen sie



sich gut entwickeln. Ich selbst halte mich, was directe Theilnahme anlangt, zurück, da ich ein Recht auf Ruhe habe.

Die vorliegende Festschrift enthält eine Anzahl von Aufsätzen, toskanischer Kunst gewidmet. Die Arbeiten tragen den Charakter der Gewissenhaftigkeit und Sorgsamkeit. Professor Schmarjow zu Leipzig, von dem sie der Hauptmasse nach herühren, gehört zu den Wenigen heute, die im Sinne Rumohr's und Crowe und Cavalcaselle's in Italien fortarbeiten. Er war es, der den Gedanken, ein kunsthistorisches Institut in Florenz zu errichten, festgehalten hat, und das vorliegende Heft ist wohl als das erste vieler nachfolgenden zu fassen, die er vor sich sieht. Papier und Druck sind splendid, die beigegebenen Illustrationen (in Berlin gefertigt) vorzüglich. Sogar diejenigen, welche Bekanntes geben, geben es neu: die beiden Blätter nach Raphael's Sposalizio sind einzig in ihrer Art. Im Ganzen erscheint mir die Publication zu kostbar.

Möge sich in Deutschland ein Publicum finden, welches dem kunsthistorischen Institute zu Florenz sicheren Boden schafft. Schön wäre es, wenn die Königlich sächsische Regierung die Angelegenheit als deutsche zu der ihrigen machte. Denn ohne einen Rückhalt dieser Art dürfte das Unternehmen schon deshalb ein verlorenes sein, weil die italienische Regierung, ohne die nichts zu erreichen wäre, den richtigen Gesichtspunkt diesen deutschen Bestrebungen gegenüber nicht finden würde.

---

## Heinrich Natter.

---

Der Zweck des Wiener Goethe-Vereins ist die Errichtung einer Goethe-Statue in Wien. Die Frage, wie solche Werke zu gestalten seien, kehrt immer wieder. Es gibt nur eine Art, eine gute Statue zu erhalten: man suche den besten Bildhauer der Zeit dafür zu gewinnen und gebe ihm freie Hand. Lebte Natter noch, so wäre dieser für Wien und für Goethe der geeignete Mann gewesen. In Natter waren Innigkeit deutschen Gefühls und gestaltende Phantasie vereinigt. Sein Walthar von der Vogelweide steht in Bozen als ein Triumphbild deutscher Kunst, aufragend im Kranze der Tiroler Berge an den Grenzmarken des Vaterlandes. Eine männliche feste Gestalt, frei vom Anhauche des Rokokothums, das unsere norddeutsche Bildhauerarbeit zu umfränkeln beginnt. Der im Thiergarten stehenden Lessingstatue hat man ein Piedestal gegeben, das eine Verhöhnung alles dessen ist, wofür Lessing seiner Zeit eintrat.

Es kann hier nicht auf den Gesamttinhalt des siebenten Bandes der Zeitschrift eingegangen werden\*). Die letzte Num-

---

\*) Chronik des Wiener Goethe-Vereins. Siebenter Band. Herausg. von R. J. Schröder. Wien, Verlag des Wiener Goethe-Vereins, 1893. 8°.

mer enthält einen Vortrag des Professors Eugen Guglia über Goethe und die Kaiserin Ludowika von Oesterreich, in Form und Inhalt zum Anmuthigsten gehörend, was in letzter Zeit aus dem Kreise des Goethe'schen Daseins dargeboten worden ist. Uns heute, die wir ja (wie die österreichische Politik Metternichs und seiner Schule zumeist mitverschuldet hat) jetzt unter dem eingebrochenen Uebermaße der von Politik erfüllten Atmosphäre kaum noch Athem holen, wird immer wieder nur aus einzelnen Einblicken klar, welch ein Schatz deutschen Wesens in Oesterreich liegt. Oesterreich und das „Reich“ waren einander fremd geworden. Für den Litterarchistoriker bildeten Grillparzer und Lenau und Anastasius Grün und, wenn wir nach Italien blicken, soweit dort österreichischer Einfluß einst waltete: Silvio Pellico und Leopardi einen Chor, dessen leises Lied in eine Klage über Druck und Unterdrückung ausklang. Heute aber ist das ausgelitten und hat seine Zeit gehabt. Wo ich Oesterreichern begegne, ergreift mich die eingewurzelte Liebe zum Boden des besondern Vaterlandes und der Drang, sich in geistiger Gemeinschaft mit allen Deutschen emporzuhalten. Sei nur eines dieser Männer diesmal gedacht, Ignaz Zingerle's, in seinem alten Guffidaun hausend. Seinem unablässigen stillen Wirken verdankt die Waltherstatur Matter's ihr Dasein. Den Männern unserer früheren Jahrhunderte glich er darin, daß er außerhalb des Bezirkes seiner engsten Heimath kaum denkbar war. Eine Gestalt in einfachen Umrissen aus Treue und Ehrlichkeit, wie aus Felsblöcken aufgebaut. Ein Tiroler, als ob seine Berge der Nabel der Erde seien, ein Oesterreicher durch und durch und zugleich einer der besten und edelsten Deutschen. Und so ist auch Matter ein guter Deutscher, Oesterreicher und Tiroler,

alles gewesen. Im vorigen Jahre stand ich vor seiner Statue und umging das Denkmal langsam, um es von allen Seiten zu betrachten. Ein schönes Vorrecht freistehender Figuren, daß man sie aus der Nähe und Ferne rund herum immer von neuen Seiten kennen lernt. Keine bessere Luft ist denkbar als die Tirols für Marmorwerke. Sie bleiben rein, als seien sie eben aufgestellt. Dann trat ich in ein Café am Plage, nahm eine Zeitung in die Hand und las, daß Natter plötzlich gestorben sei. Das Werk, das mir vor Augen stand, war das eines Mannes, dessen kräftige Hand den Meißel nicht mehr führen würde. Im letzten Herbst, als seine Hoferstatue in Innsbruck feierlich enthüllt wurde, wurde das Fest zugleich zu einer Erinnerungsfeier an ihn.

Von seiner Hoferstatue handelt die erste der kleinen Aufzeichnungen, die aus Natter's Nachlasse jetzt von seinem Freunde Speidel herausgegeben worden sind\*). Die anderen Stücke sind Märchen mit Ruganwendung, wie ein Vater sie für seine Kinder erfindet, ungemein lebhaft erzählte, phantastisch anschauliche Geschichten, die, in ächtem romantischen Tone gehalten, den Leser in kindlicher Neugier erhalten, welchen Ausgang das Abenteuer nehmen werde. Jenes erste dagegen erzählt, wie Natter, auf der Suche nach fruchtbarem Materiale für Hofer's Denkmal, im Gebirge einen uralten Mann findet, der als halbes Kind Hofer noch sah, dem er Briefe zu besorgen hatte. Diesen fragt Natter aus nach Hofer's Statur, entdeckt im Dorfe auch noch einige alte ächte Kleider des Sandwirths von Pässeier und in einem der Knechte, mit denen er zu Tische

---

\*) Heinrich Natter, Kleine Schriften. Mit einem Vorworte von Ludwig Speidel und einem Porträt Heinrich Natter's. Innsbruck, Eblinger, 1893.

sißt, denjenigen, dessen kraftvollen Gliedern sie wie angegossen sitzen. Nun hat er sein Modell vor sich stehen, wie er es braucht, und seine Phantasie das natürliche realistische Material gewonnen, das ihr bis dahin fehlte. Diese unschuldigen Abenteuer sind so lebendig erzählt, daß man mitten in die Erlebnisse hinein geführt wird. Hier empfindet man, wie in allen Zeiten den bildenden Künsten Aufgaben rechter Art geboten werden können. So auch muß in Wien die Goethestatue sich erheben. Als ein Denkmal, das dem Betrachtenden das Gefühl gibt, der größte Dichter des deutschen Volkes stehe vor ihm. Man sollte sich, da Ratter nun nicht mehr da ist, mit der Goethestatue an Hildebrand wenden, dem, als einem Thüringer, auch die Landsmannschaft zu Gute käme.

---

Das beigegebene Porträt ist eine Phototypie. Ein Antlitz blickt uns an, das Kraft, Güte, Wohlwollen und Freundlichkeit ausspricht. Ein Jammer, daß ein solcher Mann so früh hinweg genommen wurde. Hinterläßt er uns auch in seinem Walther, Zwingli und Hofer eine Trilogie von Statuen, die lange noch für ihn zeugen werden, so hat er all' das doch mit ins Grab genommen, was an Schöpfungen dieser Art vielleicht noch in ihm schlummerte. Mit „dieser Art“ sei eine besondere Art bezeichnet: die des unschuldigen Eindringens in den Charakter der Männer, deren Darstellung ihm anvertraut worden war. Kein Spiel mit monumentalen Effecten. Kein Bemühen nach mechanisch hergestellter Margarinunsterblichkeit. Ratter hatte bei jedem Meißelschlage das Gefühl, daß nicht er, sondern der Mann, dessen Bildsäule er schuf, die Hauptsache sei.

Wir bitten, das Uebrige in dem Bändchen selbst nach-

zulesen. Es beginnt mit „Erinnerungen an Heinrich Natter von Ludwig Speidel“, Aufzeichnungen des Freundes, dem das kleine Buch seine Entstehung verdankt. Darauf folgt „Das Steiner Josele“, das Hauptstück der Sammlung, eine nur zwanzig Seiten lange Erzählung, wie Natter in seinem Vaterlande Tirol das Modell zu seinem Hofer fand, der in Innsbruck steht. Dann „Der Widderkampf in Tirol“, eine Erinnerung des Meisters aus seinen Tiroler Kinderjahren. Dann, unter verschiedenen Titeln, fünf Erzählungen, oder Märchen, oder Parabeln, wie ein Vater sie seinen Kindern erzählt. Alle Stücke zeichnet ein gesunder Wortklang aus, etwas aus der Tiefe kommendes Springquellartiges. Eine gewisse Tendenz läßt sich nicht ableugnen, sehr wohl aber erklären. Künstler setzen sich zu Manchem in Opposition, wie alle kräftig angelegten, für sich arbeitenden Naturen thun, die an einer festen Stelle stehen und die Gebirge, von denen sie umgeben ist, für die Grenzen der Welt ansehen.

Traurig, daß Natter von der Vorsehung nicht einige Jahrzehnte mehr zugemessen erhielt. Die ihm vergönnte Lebenszeit aber hat er ruhmvoll ausgenutzt.

---



## Arnold Böcklin's Pieta. 1887.

---

Sobald auf dem Gebiete der schöpferischen Kunst dem Publicum ein Talent entgegentritt, das mit der unleugbaren Gabe, Aufsehen zu erregen, den festen Willen offenbar werden läßt, sich an das allgemeine Urtheil nicht zu kehren, so spaltet sich die empfangende große Masse in solche, denen der Künstler sympathisch ist, und in die, welche ihn tadeln. In gewissem Sinne ist das Publicum, das ja weiter nichts kann als sprechen oder höchstens schreiben und drucken lassen, hilflos, wenn Jemand zu erkennen zu geben wagt, die, welche für oder wider ihn sind, seien ihm gleichgültig. Noch schlimmer wird die Lage, wenn der betreffende Künstler in seinen Schöpfungen sich nicht gleich bleibt und Einige, die ihn hier acceptiren, es dort nicht im Stande zu sein erklären, oder umgekehrt. Dauert das nun aber Jahre und häufen sich diese problematischen Werke, ist der Streit schon wiederholt ausgefochten worden und sind neben den alten Gläubigen oder Ungläubigen Proselyten nach beiden Seiten anzutreffen, so wird die Unsicherheit des allgemeinen Urtheiles zu einer wahren Calamität und ein kritischer Messias erwartet, der endgültig entscheidet, ob man den Künstler definitiv als Heiligen zu verehren habe oder als Verdammten in Abgrund versenken dürfe.

Ein solcher Wassertrüber des reinen Kunstgenusses ist

Böcklin nun schon seit Jahren. Eine Zeitlang schien das vermittelnde Wort gefunden: er sei verrückt. Damit war ein gewisser Grad von Anerkennung verträglich: ein Verrückter kann ja, eben weil er es ist, ganz wunderbare Sachen hervorbringen. Als nun aber eine gewisse Methode dieser Verrücktheit sich herausstellte und für seine Gemälde immer höhere Preise bezahlt wurden, so mußte Böcklin ernsthafter construirt werden. Es ergab sich, daß er, was die Landschaft anlangt, seinen Darstellungen, meist italienischen Lebens, den Anflug einer historisch-dichterischen, wehmuthvollen Stimmung so wahr und ergreifend zu verleihen im Stande sei wie kein Anderer. Es stand ferner fest, daß die Einblicke, die er in antikes Leben gewährte, die Wirklichkeit dieser vergangenen Welt mit viel intimerer, überzeugenderer Treue wiedergaben als selbst die Werke Alma Tadema's, der die Gefühlsarmuth der von ihm ins Leben zurückgezauberten antiken Existenz leider ebenso fahl darstellt, als sie wohl vorhanden war, und seinen Werken den unergründlichen Zauber einer dichterisch schaffenden Individualität ebenso wenig zu geben vermag, als irgend welcher chemische Ueberzug ihn den Photographien verleihen könnte. Es ergab sich weiter, daß eine gewisse tolle Laune heidnischer Naturpersonification gleichfalls der Besiß Böcklin's sei, der uns in den mythologischen Fabelkreis bald abschreckender, bald lieblicher Ungeheuer so sicher hineinversetzt, als wären diese Wunderwesen polizeilich festzustellende und irgendwo sicher anzutreffende Geschöpfe. Zu Wasser und zu Lande sieht er sie; wohin er die Blicke richtet, malt er sie ab und versetzt uns in ihre Mitte.

Neben diesen Fähigkeiten, die mehr oder weniger Böcklin als den Meister im Reiche des Seltsamen zeigen, besitzt er



jedoch eine, die in Berlin noch ohne Repräsentation geblieben war: die Gabe, das Reinmenschliche schön, erhaben und ergreifend darzustellen, und von einem Werke dieser Richtung soll jetzt die Rede sein. Scenen aus der Leidensgeschichte Christi sind aus den verschiedenen Epochen der Entwicklung Böcklin's in vielen Sammlungen schon zu sehen gewesen: zum ersten Male jetzt ist ein Werk dieser Art in Berlin ausgestellt worden. Bekannt ist, wo. Herr Gurlitt hat das Talent, Dinge in seinem Ausstellungslocal zu vereinigen, die nicht nur Interesse, sondern ganz besonderes Interesse erregen. An dieser Stelle sind wir mit einigen bedeutenden Talenten zum ersten Male bekannt geworden und werden zugleich über ihre Fortschritte auf dem Laufenden erhalten. Ich nenne nur den jüngeren Grafen Kaldreuth, einen von den, man kann nun sagen, Meistern, die sich auch an Niemand kehren bei ihrer Production, und bei denen man nicht weiß, wie weit sie kommen werden, da sie selber nicht ahnen, wohin ihr Weg sie führt. Ich nenne gerade diesen Namen, weil hier auch ein aus dem krassen Realismus hervorgegangenes Talent offenbar die größte Sehnsucht nach idealem Schaffen hat und einstweilen noch nicht weiß, wie es dazu gelangen soll.

Bei Gurlitt also, in greller electricischer Beleuchtung (die den Farben des Gemäldes hoffentlich keinen Schaden zufügt), steht Böcklin's neuestes Werk aus<sup>1)</sup>. Ein quer hingestreckter tochter Christus, über den sich, völlig verdeckt von einem faltenvollen blauen Mantel, Maria hingeworfen hat, die Mutter über den Sohn, dessen Leichnam sie nicht losläßt. Nichts von ihr ist sichtbar, auch ihr Antlitz nicht; nur eine von

---

<sup>1)</sup> Jetzt in der Berliner National-Galerie (vgl. unten S. 556).

ihren Händen sehen wir, mit der Energie der Verzweiflung in gespreizten Fingern dem nackten Oberarme Christi aufgeflammt, als ob sie sich in ihn vergraben wolle, während wir von der andern nur die Finger an dem Haupthaar des Todten reißen sehen, in das sie sich hineingewühlt haben. Alles Andere, auch das auf Christi Brust liegende Haupt Maria's, ist vom Mantel bedeckt, und nun besteht ein Theil der wunderbaren Kunst darin, daß aus den Falten dieses Mantels, leuchtend tiefblau, wie nur Böcklin die Farben zu geben weiß, das Gefühl der Frau herausdröhnt gleichsam. Man fühlt, über welche Scene der Verzweiflung dieser Vorhang herabgesunken sei. Es ist, als dränge das Gefühl Maria's durch die Hülle auf uns ein. Es wird wohl Niemand, der das Gemälde sah, behaupten, daß hiermit eine Uebertreibung ausgesprochen werde. Und nun aber, was nur ein ganz großer Künstler vermag: Böcklin sucht diese Scene ohnmachtvoller Trauer zu verfühnen, diesen todten Körper, dessen lang hingelegte Füße nie wieder schreiten werden, dessen zurückgesunkenes Haupt sich nie wieder erheben wird, doch als lebendig darzustellen! Der Künstler hat ein fast kindlich einfaches Mittel angewandt, das den Quattrocentisten geläufig war: wo sie dieselbe Gestalt in verschiedenen Zuständen zeigen wollten, bringen sie sie zweimal auf demselben Gemälde an. Das berühmteste Beispiel ist Gottvater als Schöpfer der Welt an der Sixtinischen Decke des Michelangelo, dargestellt in zwei Gestalten, deren eine der anderen dicht zu folgen scheint, einmal heranschwebend, das zweite Mal davoneilend, in voller Vorderansicht dort, im Darbieten der anderen Seite hier. Jeder versteht sofort, was gemeint sei: die Allgegenwart: das von Ferne Kommen und zugleich Davoneilen. So

nun läßt Böcklin auf unserem Gemälde Christus noch einmal in lebendiger Gestalt erscheinen. Aus den auseinanderrollenden dunklen Wolken des Himmels dicht über Maria bricht freundliche leuchtende Heiterkeit hervor. Engel bewohnen diese Räume und Christus selber ist längst in sie aufgenommen. Während Maria unten sein vergängliches Bild umarmt, streckt er, sich herabbeugend, den Arm nach ihr aus, tief herab: ein Augenblick, und er hat seine Mutter berührt und sie wird sich zu ihm umwenden. Und nun wieder: wie ist Christus hier gebildet! Nur in zwei Formen lassen die Gemälde des Cinquecento ihn im Himmel wohnen: als kleines Kind auf den Armen der Mutter oder als thronenden König neben Gottvater: beide Gestalten in einem Uebermaße von Auffassungen uns kunsthistorisch bekannt. Böcklin dagegen hat die Altersstufe gewählt, auf der Christus stand, als er sich in Jerusalem als Knabe verloren hatte und endlich von der Mutter im Tempel unter den Gelehrten gefunden ward. Böcklin läßt Christus neben den Kinderengeln, die mit ihm sind, als älteren, aber immer noch kindlichen Knaben erscheinen. Wie er sich herabbeugt, mit einer gewissen Vorsicht, als dürfe er aus dem Gewölke nicht herabfallen, den einen Arm so weit herab als nur immer möglich, so tief, daß er die Mutter beinahe antippen könnte: liegt etwas in seiner Bewegung von dem übermüthigen Kinde, das wie im Scherz zu rufen scheint: hier! hier! In uns, vor dem Bilde stehend, geht eine Ahnung von dem unbeschreiblichen Uebermaße des Glücks und des Staunens über, mit dem Maria einen Augenblick später ihr Kind wiederfinden wird. Von den kleinen Engeln nimmt der eine in voll aufathmendem Vergnügen an dem Vorgange Theil, der andre

zeigt ein Köpfchen, das mitten aus dem Lachen plötzlich in Thränen ausbrechen möchte: wer hat das bisher zu malen unternommen?

Böcklin hat diesen Vorgang einfach, feierlich und verständlich gemalt. Seine eigenthümlichen Neigungen als Künstler hat er nicht verleugnet, dennoch sie dem Gegenstande untergeordnet. Keine Spur des hergebrachten schematischen Wesens kirchlicher Malerei ist hier sichtbar. Dennoch erhebt sich das Ereigniß durch Abwesenheit des gewöhnlich Zufälligen zur Würde einer historischen Darstellung im Sinne der älteren, im Dienste der Kirche arbeitenden Kunst. In ganz eigener Weise hat er dem Gemälde nach unten einen kirchlichen Abschluß gegeben. Der Leichnam Christi liegt lang vor uns auf einem glatten Block von weißem Marmor, der seiner Größe entspricht, und unter dem ein zweiter größerer sich ausdehnt, der eine Stufe bildet. Auf diese Stufe sind einzelne Blumen hier und da hingestreut, Rosen; der gesammte Unterbau wirkt, als wäre durch Zufall aus den beiden Steinen ein Altar geworden.

Böcklin kann nicht beurtheilt werden, ohne daß dies Gemälde in Betracht komme.

Immer von Neuem macht die bildende Kunst heute den Versuch, das in der Erzählung der Evangelien Liegende loszulösen von der Anschauung früherer Jahrhunderte, die wir nicht aufgeben mögen, weil sie uns vertraut und unentbehrlich ist, der wir aber trotzdem entwachsen sind. Wir möchten das Nichtzugehaltende neu gestalten; wir möchten eine neue Mythologie der heiligen Begebenheiten schaffen, die nicht bloß im besten Falle Schönes, sondern auch Ueberzeugendes gewährt. Das natürlichste Mittel schien lange Zeit die Verkörperung

der Scenen des Neuen Testaments in ganz realistischen Figuren. Man meinte, in je höherem Grade man den Gemälden den Anschein zu geben vermöge, als stehe uns auf ihnen eine photographisch treue, durch naturalistische Zuverlässigkeit unantastbare Wiedergabe des Vorgefallenen vor Augen, um so überzeugter müsse der Betrachtende davon sein, daß Alles in der That so verlaufen sei wie er es hier sehe und nicht anders. Nun aber ist das Geheimniß, dergleichen real wirkende Malereien herzustellen, heute so verbreitet und die Erlernung und fast mechanische Anwendung dieser Fertigkeit verhältnißmäßig so leicht, daß das Publicum daran genug hat. Vor jeder sogenannten realistischen Darstellung einer sogenannten historischen Scene weiß Jedermann jetzt sogleich, daß es sich nur um scheinbar exact historisch gekleidete Modelle in scharf beleuchteter farbiger Reproduction handle, und daß diese Darstellungen so wenig der Wirklichkeit entsprechen, als etwa lebende Bilder eben deshalb, weil man Alles anfassen könne, den Vorgängen, die sie zum Anfassen wahrhaftig bedeuten sollen.

Da tauchen jetzt einzelne Meister auf, die den Muth haben, die Wirklichkeitsmalerei zu verleugnen und Gemälde zu schaffen, deren innere Wahrheit uns packt und die sich in unsere erinnernde Phantasie eingraben. Selbstverständlich ist, daß Scenen nicht wahrheitsgemäß gemalt werden können, bei denen Niemand zugegen war, daß es aber eine innere Anschauung solcher Scenen gebe, die im Kunstwerke festgehalten und weitergegeben werden könne. Daß freilich nur ganz besonders angelegte Naturen so zu sehen und so zu malen befähigt seien. Daß das aber, was diese besitzen, eben das Geheimniß der echten Kunst sei.

Kunst ist nichts Gemeines (wie Goethe und Shakespeare das Wort gebrauchen, als Bezeichnung dessen, was dem Durchschnittsmaße der Menschen, den Neigungen und Fähigkeiten Jedermanns entspricht): Kunst ist die Aeußerung höherer Begabung. Sie gewährt Einblicke in das Reich, das nur Wenige betreten. Sie ergreift durch eine ungewisse Kraft. Man kann ihre Wirkung nie bis auf den Grund erklären. Aber man empfindet sie. Böcklin gehört zu denen, die Kunstwerke schaffen in diesem Sinne.

Die Schweizer revoltiren, wenn man sie Deutsche nennt. Aber sie haben der deutschen Literatur die Werke Gottfried Keller's und Conrad Ferdinand Meyer's und der deutschen Kunst die Böcklin's gegeben. Wohin anders sollen diese Schöpfungen gerechnet werden? In ihrer besten geistigen Existenz sind die Schweizer bessere Deutsche als viele von uns selber.

Wir wünschen Böcklin's Gemälde eine Stelle, auf der es lange Zeit dem Publicum sichtbar sei.

---

## Bum siebzigsten Geburtstage Arnold Böcklin's.

Schweizerische Erinnerungen.

---

Beim siebzigsten Geburtstage eines Mannes, der reichliche Werke hinter sich hat, und den die Welt liebt, rundet sich seine Thätigkeit in unseren Augen ab, es überfliegt sein Dasein ein edler Krost, er steht als ein fertiges Kunstwerk da, das höhere Mächte formten. Diesen Anblick bietet Arnold Böcklin an seinem siebzigsten Geburtstag. Arnold Böcklin ist den 16. October 1827 zu Basel geboren, und lebt bei Florenz in seiner Villa, von der seine letzten Gemälde ausgegangen sind. Er ist verheirathet und hat Kinder. Möge er noch viele glückliche Tage erleben.

Unter den Edelsteinen, die das Mosaik der Erdoberfläche bilden, nimmt die Schweiz geringen Raum ein, ist aber mit nicht weniger Leuchtkraft versehen als die Heimathsländer anderer Völker. Die Schweizer stehen in der Production großer Männer mit in der ersten Reihe. Ein eckköpfiges, am Vaterlande haftendes Volk. Ihr oft gefährliche Pfade bietender Boden nöthigt sie zu fortwährender Rücksicht, ob sie den Fuß auch auf eine feste Stelle setzen. Dieser Boden bleibt ihre Heimath, auch wenn sie ihn verlassen haben, was sie oft thun. Sie leben als heimliche Bürger ihres Vaterlandes draußen fort.

---

Und doch sind die engen Grenzen der Schweiz von Fragmenten sich innerlich fremder Nationen bewohnt, die trotzdem zu einem nicht zu zertrümmernden Ganzen in einander verwachsen sind. Auch in Tirol haufen Deutsche und Italiener im gleichen Staatsverbande als ein Volk, streben in Abneigung aber aus einander. Die deutschen Grenzen entlang leben deutsch-französische, deutsch-dänische, deutsch-polnisch-czechische, deutsch-ungarische Bevölkerungen mißvergnügt und uneinträchtig bei einander; in der Schweiz vertragen sich Deutsche, Franzosen und Italiener als Mitbürger desselben Gemeinwesens und Mitbewohner desselben Gebirges. Deutsch, Französisch und Italienisch bilden drei gleichberechtigte Muttersprachen der Schweizer. Und doch, so tapfer im Auslande der Schweizer für seinesgleichen eintritt, so scharf scheint im eigenen Lande jeder Einzelne durch ein seltsam rauhes Wesen vom Anderen getrennt zu sein. Lauter für sich denkende Individualitäten, die böse werden, wenn man sie stört. Nicht nur im wirthschaftlichen Leben, auch in der geistigen Production tritt ihre Rücksichtslosigkeit hervor. Herbe Einseitigkeit ist ein Genuß und ein Bedürfniß für ihre Politiker, Gelehrten, Dichter und Künstler. Offen wollen sie bethätigen, daß sie das Recht haben, nach Belieben Jedem den Rücken zuzudrehen. Sie gleichen keinem anderen Volke darin. Der herrschsüchtige Egoismus der Engländer ist von anderer Beschaffenheit. Denn die Schweizer sind zugleich freundlich, zutraulich und bescheiden aus innerster Natur. Sie erkennen an, was ihre Mitbürger leisten! Nur wollen sie, was sie thun, ungenöthigt thun, und Niemand soll ihnen in den Weg treten.



I.

Die die Schweiz erfüllenden nationalen Gegensätze sind leicht erkennbar, machen sich aber in der historisch edelsten Form geltend. Basel bietet den Anblick einer echt deutschen Stadt. Fast unberührt ist es in die neue Zeit eingetreten. Keine unserer deutschen freien Städte hat eine Universität. In der Pflege von Kunst und Wissenschaft erinnert Basel an das Nürnberg Dürer's. Ich spreche nicht von Zürich. Genf hat seinen alten Ruhm, neben Paris das vornehmste Centrum französischer Literatur und Wissenschaft zu sein, intact gehalten. Wenige Stellen der italienischen Lombardei bieten so getreu ein Bild norditalischen Städtedaseins als das freilich nur kleine Lugano, dessen See mit den Höhen und Tiefen umher die Schönheiten aller Jahreszeiten vereinigt. Lugano's geistige Arbeit geht nicht in die Tiefe wie die Basel's und Genf's, in Luini aber haben diese Gegenden einst ihren Künstler hervorgebracht. Das Tessin ist noch erfüllt von seinen Werken und denen von ihm beeinflusster Maler. Es ist, als hätten Kunst und Natur den festen Willen dort, uns freundlich zu sein. In Toscana kann die Verbindung beider nicht lebhafter sich gestalten.

Wie Holbein Deutscher und Schweizer zu gleicher Zeit ist, so gehört Luini Italien und der Schweiz an. Seine Kunst ist bis in die geheimsten Schluchten seines doppelten Vaterlandes eingedrungen. —

In einem der kleinen Klöster, die um Lugano in den Bergen stecken, lebt unberührt noch heute ein Madonnenbild. Man weiß nicht, wie lange es da steht, wer es stiftete, noch wer es malte. Man hat vor ihm das Gefühl, zu der

Beherrscherin des kleinen Bezirkes aufzublicken. Die ganze Gegend würde einen Theil ihrer Schönheit einbüßen, wenn man diese Madonna ihr entführt. Es wäre ein Raub, ein Sichvergreifen an der wehrlosen Unschuld. Von sieben Stationenbildern begleitet, sind wir den steilen Weg hinaufgeklettert, dann oben um das Kloster erst herum gegangen bis zu der kleinen Terrasse an der anderen Seite, von der wir über die niedrige, breitsteinige Mauer in den großblättrig durch einander verwachsenen Gemüsegarten dicht hinab sehen. Die Thüre zur Kirche steht halb offen. Niemand regt sich. Nun treten wir ein, athmen die kühle Kirchenluft und stehen vor dem Werke. Wer würde die halbe Stunde je vergessen, die er dort zubrachte? Welch' ein jämmerliches Schicksal für dieses Bild, wenn wir es in eines unserer kunsthistorischen Waisenhäuser verlegt dächten. Käme die Madonna von Bigorio nach Berlin, so würde sie gereinigt, neu eingerahmt, katalogisirt und publicirt. Umgeben von anderen Werken, die etwa gleichen Ursprunges wären, hinge sie da. Verschwunden die Erwartung, mit der man zu ihr aufstieg, die Stille, in der man ihres Anblickes froh ward, die Erinnerung an den schönen Tag der ersten und letzten Begegnung. Alle die zusammengepferchten anderen Gemälde aber haben gleiches Schicksal gehabt. Aus welchen Häusern, Palästen und Kirchen sind sie verkauft worden? Wir fragen nicht einmal danach. Die Madonna von Bigorio würde kaum zu den Stücken gehören, vor denen stehen zu bleiben der Mühe werth erschiene.

Es wird aus dem günstigen Gesichte dieses Gemäldes der Vortheil klar, der Böcklin daraus erwächst, daß seine meisten Werke heute noch im Besitze Derer sind, die sie zuerst

kaufte. Natürlich doch weil sie Freude daran hatten. Die Museen (gegen die ich als Unterkunft von Kunstwerken gewiß nichts sagen will) beginnen erst sich ihrer zu bemächtigen. An vielen Stellen hängen Werke Böcklin's innerhalb der Häuser seiner Freunde und erfreuen die Familien. Immer wieder erlebe ich, daß man sich ihres Besitzes rühmt. Das Hineinwachsen der Werke Böcklin's ins deutsche Volk habe ich miterlebt. Es ist natürlich, wenn ich von Denen ein Wort sage, die des Meisters Kunst zuerst erkannten. In Lugano, in der Kirche, die neben dem Hôtel du Parc liegt, wurde von Guini die Madonna auf die Wand gemalt, die ein Stich des Baseler Kupferstechers Friedrich Weber der Welt bekannt gemacht hat. Das Frescobild ist verdorben und übermalt: Weber hat es so lange studirt, bis die frühere zarte Schönheit des Werkes ihm wieder erschien. Weber hat sich seiner Landsmännin getreulich angenommen. Durch Weber ist mir auch Basel erst recht lebendig geworden, wo Holbein seine schönsten Jugendwerke schuf, und wo Böcklin die ersten Eindrücke höherer Kunst empfing und ich Böcklin's Werke zuerst sah. Manches Jahr habe ich im Herbst bei der Rückkehr aus der Schweiz in Basel Halt gemacht und Weber über einer neuen Arbeit gefunden. Sein Vaterland stand ihm obenan. Er stach die dem Oberst Rothplez in Marau gehörige Madonna, die Raphael zugeschrieben wurde. Er stach die in Basel verbliebenen Werke Holbein des Jüngeren: die Lais Corinthiaca und das aus Holbein's Hand hervorgegangene schönste Portrait, das des jungen Amerbach, das herrliche, unberührt von der Zeit gebliebene Bildniß; das einzige vielleicht, bei dem Holbein's Herz ganz dabei war, als es entstand. Vielen wohl unbekannt in der Vaterstadt, völlig zufrieden aber saß

Weber in seinem kleinen Atelier. Die hohe Beachtung erst, die seine Arbeiten auswärts fanden, lenkte die Aufmerksamkeit der Baseler auf ihn. Wenn ich mich recht erinnere, war Weber bei der Ertheilung des Auftrages mitthätig, welchen Böcklin empfing: das Treppenhaus des neuen Baseler Museums mit Wandgemälden zu schmücken. Für das Museum selbst wurden immer häufiger Bilder Böcklin's angekauft. Durchweg seltsame Darstellungen, vor denen man stritt, was davon zu halten sei. Mir sagten sie sämmtlich zu. Es lag etwas Streitbares in ihnen. Als wolle der Maler sagen: Ihr braucht mich nicht schön zu finden, wenn Ihr keine Lust habt. Das erste Werk Böcklin's, das ich sehr genau betrachtete, und zwar mit Friedrich Weber zusammen, war die in Gips gegossene Skizze des Denkmals von St. Jacob, das zum Andenken eines von der Stadt erfochtenen Sieges bei Basel errichtet werden sollte. Mitte oder Ende der sechziger Jahre war das. Einige Landsknechtfiguren des Piedestals trage ich besonders frisch in der Erinnerung. Die Entscheidung war, als ich zu jener Zeit nach Basel kam, eben gefallen und Böcklin's Arbeit verworfen worden. Gerade in den Tagen, wo ich durch Basel damals durchreiste, sollte dem Bildhauer, der den Preis davon trug, ein Fest gegeben werden, und ich war eingeladen. Das meiner Ansicht nach Böcklin zugefügte Unrecht empörte mich so, daß ich fortblieb. Dies Erlebnis machte mir Böcklin's Gemälde im Baseler Museum damals besonders wichtig, und ich betrachtete sie auch später immer von Neuem, wenn ich die Schweiz betrat und wieder verließ. Sie sagten mir mehr und mehr zu. Ich lernte Böcklin dort auch persönlich kennen und habe später die Freude gehabt, ihm gelegentlich zu begegnen. Er führte ein wanderndes

Leben. In München traf ich ihn zunächst wieder. Ich suchte ihn auf. Einen Schweizer aufzusuchen, ist keine so einfache Sache. Die wenigen Male, daß Besuche solcher Art seltsamen Verlauf für mich nahmen, sind schweizerische Abenteuer und haben mich vorsichtig gemacht. Böcklin war sehr freundlich damals, wie immer. Er arbeitete jener Zeit in München im Atelier eines Freundes und hatte einen mit Goldpapier beklebten Wandschirm vor sich, den er mit bunten Dartstellungen bedeckte. Obgleich ich vergessen habe, worin sie bestanden, ist mir die Scene als Gesamtbild fest im Gedächtnisse geblieben. Wenn ich mich bedenke, worin Holbein und Böcklin ihre Schweizernatur bekunden, so ist es durch ihre Unererschöpflichkeit an kleinen Scenen, die irgend etwas darstellen, was sich entwickelt. Holbein's Todtentanz, seine Illustrationen zum Alten und Neuen Testamente, sind dramatisch empfundene einzelne vielfigurige Scenen, bei denen auch die Fülle, in der sie zum Vorschein kommen, in Anschlag gebracht werden muß. Bunte Phantasiebilder auszutheilen, wie man Kindern farbenbesprenkeltes Spielzeug schenkt, scheint Böcklin's liebste Arbeit zu sein. Frische Fische, gute Fische. Immer lebendige Waare, die im durchsichtigen Wasser glitzernd durcheinander zappelt. Großer Wände braucht es nicht. Wir sind heute in Betreff des fröhlichen Kunstgenusses auf Krankenkost gestellt. Die neuesten symbolischen Malereien haben etwas Behmuthvolles, Zahnweherfülltes. Lachen, zu dem man geprügelt wird. Früher waren wir unbefangener. Neben dem gemeinen Gange der Tagesarbeit die freundlichen Tänze der Kunst herspringen zu sehen, war unentbehrlich. Eine Welt von Göttern jeder Confession, Halbgöttern, heidnischen und christlichen oder beides fidel durch einander, entzückte das 16. und 17. Jahrhundert. Rubens

war Colossalfabrikant solcher Erfreulichkeiten, in die volle Sonne schien. Shakespeare's Zauberschlöffer durchschwirren diese Gestalten. Endlich fielen sie matt und selber gelangweilt zu Boden. Die arkadischen Schäferscenen Watteau's und die parfümirten Rococo-Olympierinnen Boucher's und Tiepolo's waren die letzten Schöpfungen, denen die immer bekümmert werdende Civilisation gelegentlich noch einen Blick schenkte. Die französische Revolution hatte auch für diese Götter eine geistige Guillotine: die Welt glaubte an die arkadischen Gefilde, an die bewohnbaren, bequemen Wolken, Sigkissen und Tanzplatz zu gleicher Zeit, nicht mehr. Der historische Unglaube und die Kritik unseres Jahrhunderts berauben uns der Fähigkeit, an dergleichen Freude zu haben. Die Romantiker wollten darauf in der Poesie wenigstens den Verlust ersetzen. Aber der immer dichter niedersinkende Wüstenand der naturwissenschaftlichen Philosophie bedeckt die lebendigen Rosengärten dichterischen Traumlebens, in dem wir nur verstohlener Weise noch Erholung suchen. Immer dringender freilich wird heute das Verlangen danach. Und nun gehört Böcklin zu denen, die Rath schaffen. Böcklin ist unerschöpflich an Erfindungen, uns aus dieser Armuth heraus zu reißen. Er scherzt uns wieder vergnügt. Er schenkt der Menschheit in neuen Gestalten ihr altes Arkadien wieder. In alle Epochen greift er zurück, und es wird das Abgelegenste dem neuesten Tage wieder sichtbar, glaublich und freudespierend. Wollte ich Böcklin's Bilder in fortlaufender Linie beschreiben, so würde ich ein unendliches Märchenbuch zu dichten scheinen. Anfangs sah man seine Gemälde nur vereinzelt hier und da. Man stand verwundert vor ihnen. Mißtrauisch und zögernd in der Anerkennung. Die Welt griff nicht zu wie heute. Man hielt zumal den Geldbeutel zu. Meiner

Erinnerung steigt hier das Bild einer lebenswürdigen Frau auf, die zu Zeiten, wo Böcklin noch schwer Käufer fand, eine Sammlung seiner Werke anlegte: Frau Grunelius, in Rom und in Baden gleichmäßig zu Hause. Als ich sie kennen lernte, schon die Mutter vieler erwachsener Kinder, aber jugendlich und schön und frisch und durstig nach neuen erfreulichen Lebenserfahrungen. Eine Atmosphäre von Festlichkeit belebte ihr Haus. In den Zimmern ihrer Villa, die sie nach eigener Phantasie am Abhange des Berges unter dem Schlosse in Baden-Baden sich erbaute, fanden sich Gemälde Böcklin's. Ich weiß nicht, wohin sie später zerstreut worden sind. Ihr Nachlaß ging in viele Hände aus einander. Damals waren sie noch an einer Stelle vereint.

Am deutlichsten steht „Das Schloß am Meer“ vor mir. Böcklin ist die Gabe verliehen, das Seufzen des Hauches von Vergänglichkeit darzustellen, das aus herbstlichen Wäldern uns zufliegt; das aus Gedichten Uhland's uns entgegentönt. Uhland war der Urarchitekt des „Schlosses am Meer“. Die ruhende Natur ist Uhland's Schöpfung. Sein Königreich besteht aus weiten Gefilden, aus ereignißvollen stillen Thälern. In Böcklin's „Schloß am Meere“ scheinen die dem Ufer zuströmenden, vom Ufer abströmenden, mit den rollenden Steinen spielenden Wellen ein Lied zu singen von verlebten Tagen, wo sie buntbewimpelte Fahrzeuge trugen, vor langer, langer Zeit. Die wehende Luft beugt die Wipfel der Cypressen. An verfallenes Mauerwerk lehnt sich eine in Trauer gehüllte schlanke weibliche Gestalt. In München in der Schack'schen Sammlung begegnen wir diesem Anblick abermals, wie der Uebersetzung des gleichen Gedichtes in eine andere Sprache. Böcklin gibt seine Werke nie zum letzten Male. Er trägt sie mit sich herum und bringt

sie von Neuem zur Welt. Was er malt, ist ein Theil innerer, fortlebender Anschauungen, die er beherrscht, und die ihm nah bleiben. Ich weiß nicht, wie oft Böcklin auch die „Todteninsel“ wiederholt hat, das Felseneiland, in dessen Tiefe Cypressen über Gräbern stehen. Der schweigende Hafen, zu dem ein Todter hinüber gefahren wird. Eine weiße weibliche Gestalt steht aufrecht in dem dahin gleitenden Fahrzeug, über dessen Ränder der quergestellte Sarg nach beiden Seiten hinausragt. Beim „Schloß am Meere“ bewegter Wasserspiegel: hier unmerklich ab- und zuschwankende glatte Fluth.

In all' ihren Stimmungen kennt Böcklin die Natur. Die Unterschiede der Jahreszeiten im Gebirge, das leise Klingen der Luft im Frühling, den fröhlichen Herbststurm hat er dargestellt und die von Menschenwerk unberührte, noch weglose Erde ihren uranfänglichen Besitzern zurückgegeben, die das griechische Meer und seine felsigen Küsten einst bewohnten. Die vertrauliche Art, wie er diese antiken Phantasiegebilde uns wieder nahe bringt, benimmt ihnen alles Fremde. Die scharfen Linien der antiken Kunst scheint Böcklin nicht zu kennen, nur die Farbe; den dichterischen Inhalt ihrer Sagenwelt eignet er sich an, als hätte der Mythos im Volke und in den Bäumen und Flüssen und im Meere und Gebirge fortgelebt, und Böcklin diese Gestalten zuerst wieder erkannt, die, wie Blumen unsichtbar fortblühend, einem bevorzugten Lieblinge sich wieder als lebendiger Anblick darboten. Und dazu die unsichtbaren Felder und die unsichtbaren Vögel, die nur unschuldige Hirtenknaben manchmal erblickten, alle Böcklin wieder sichtbar. Sein „Panischer Schrecken“ zeigt einen Hirten, dem der Gott des Gebirges erscheint. Mit Entsetzen sieht er den gewaltigen Pan hinter einem Felsblock



sich erheben und eilt in großen Sprüngen zu Thal. Wie im Hochgebirge die Farben leuchtender werden, sind die Böcklin's von besonderer Kraft. Sie klingen laut, wie Mozart's Töne heller zu klingen scheinen. Nicht durch Farbkunststücke, wie manche Maler sie heute herausgefunden haben, sondern es gelingt Böcklin das unbefangene Anwenden von Tönen, die frisch zusammenstoßend neben einander stehen. Johannes Trojan, der Freund und Dugbruder der Natur, der ihre täglichen unschuldigen Geheimnisse verräth, würde, wenn er malte, seine Freundin so vielleicht darstellen wie Böcklin. Nur mit eindringenderer, fein untreißender Zeichnung. Das scheinbar Altbekannte nimmt in Trojan's Beschreibung neuen Glanz an. Trojan hat einmal über „Bauernblumen“ geschrieben: das bunte Gewirr gelber, rother und blauer Blumen, die vor den Häusern der Bauern durch einander gewachsen eine kleine Wildniß bilden: von dieser Bauernblumenfarbenpracht haben Böcklin's Gemälde etwas.

Böcklin malt unaufhörlich. [Er ruht nicht. Immer von einem zum anderen Zweige springend singt er sein Lied. Je mehr seine Werke über die Welt sich verbreiten, um so deutlicher wird die Einheit, die sie ausmachen. Das Widerstrebende fügt sich nun zusammen und gehört zu einander. Jeder mächtige Künstler erschafft seine neue Welt, aber es bedarf der Jahre, um uns inne werden zu lassen, daß sie und er da seien. Ich erinnere mich, wie das Elysium, zu dessen Ufer hinüber der Centaur eine bekränzte, halb verhüllt halb unverhüllte, blühend jugendliche Schönheit trägt, die, auf dem breitglänzenden, sanften Pferderücken sitzend, das ewig dauernde Wohlsein ihres neuen Aufenthaltes einathmet, Anfangs unverständlich blieb. Heute empfindet Jeder, was

der Maler will. Wer nur dies eine Gemälde Böcklin's aber kenne, würde es allerdings auch heute kaum verstehen: man muß die ganze Fülle ähnlicher Scenen übersehen, die seinen Händen entsprossen sind. Eine erklärt die andere. Und darin tritt in ihrem Urheber der Schweizer hervor, daß diese Werke als Ganzes genommen zuweilen eine eigenthümliche Vermischung von Zartheit und dem entschiedenen Gegentheil von Zartheit zeigen. Etwas Derberes als bloße Schalkhaftigkeit bricht zuweilen durch. Schon der junge Holbein, dessen Familie aus Uri am Luzerner See stammte, zeigte diese Mischung, und den schweizerischen Malern um ihn her ist sie eigen.

Ich selbst bin Böcklin endlich ganz und gar anheimgefallen. Ein Verwandter kaufte — vor mehr als einem Duzend Jahren nun schon — in Florenz in des Malers Atelier ein Gemälde, das mir Anfangs nur zu kurzer Aufbewahrung übergeben, zuletzt in meinem Arbeitszimmer hängen geblieben ist, als sei es mein Eigenthum. Um ein Kunstwerk völlig zu verstehen, muß man mit ihm zusammenleben. Ich erinnere mich keines Momentes, wo diese idyllische Scene mir weniger lebhaft vorgekommen wäre. Ich würde vielleicht nie daran gedacht haben, das Gemälde zu kaufen. Es ist ein Stück Decoration. Es will nichts Besonderes sein. Allein man empfindet, dem Maler war wohl zu Muth als er daran arbeitete; dann hat er es verkauft, und war abermals froh, ein neues Stück beginnen zu können. Shakespeare, wenn ein Stück fertig war, fing ja auch ein anderes an und war auch hier wieder mit ganzer Seele dabei. Große Künstler haben etwas Vorwärtseilendes und müssen alle vier Wochen einen frischen Wurf produciren. Mein Bild aber, was man nicht

viel Kunstwerken nachsagen kann, existirt als wahrhafte Thatsache, es hat Inhalt, es ist anmuthig, es hat den Maler offenbar vollauf befriedigt so lange es unvollendet war, es ist ein Stück seiner Persönlichkeit darin, die Gestalten leben und sind vorhanden: die über ihrer nur leise fließenden Urne schlafend daliegende Nymphe schläft wirklich, und die beiden neben ihr mit den leeren Kürbisflaschen auf dem blätterbedeckten Waldboden hockenden, gutmüthig sie betrachtenden Waldgötter sitzen wirklich da, und man meint ihren Bockgeruch zu riechen. Stilleben innersten Waldschattens. Lieblichkeit der Nymphe. Wohlwollende, elementare Ziegendermschlaueit der beiden bockbeinigen Waldbewohner. Sie warten das Erwachen ihrer schönen Einsamkeitscollegin ab, deren Urne, sobald sie die Augen wieder öffnet, wieder frischer zu fließen beginnt. Sie thun nichts, sie denken nichts, es gibt keine Zeit für sie. Wie Viele haben bei mir dies Gemälde schon gesehen, die ihre Freude daran hatten. Erfreuen soll der Künstler. Nicht bloß bewundern sollen wir ihn, dankbar wollen wir ihm sein.

## II.

Die schaffenden Künstler sind heute dermaßen kunsthistorisch angefränkelt, daß sie etwas in sich und an sich Originales sich nicht recht mehr vorstellen können. Ich zeigte neulich einem Maler gewisse Radirungen, die ihm, selbst ein Radirer, ziemlich interessant erschienen. Sein Urtheil gipfelte in der enthusiastischen Frage: „Woher hat er das?“ Wir sind als Schüler Darwin's daran gewöhnt, bei noch so original Erscheinendem nach den Anderen zu fragen, von denen es herzu-leiten wäre. Und es gibt einen allgemeinen Zusammen-

hang der irdischen Dinge, so daß sie nach Darwin's leitenden Gedanken sämtlich in Verbindung gesetzt werden können. Stellen wir also die Frage, woher Böcklin das habe, was wir als Original in seinen Werken ansehen. An vielen Stellen könnte er es zusammengelesen haben. Geboren 1827 zu Basel, kam er von da zuerst nach Genf. Ging weiter nach Düsseldorf, um unter Schirmer zu arbeiten. Von da nach Brüssel. 1848 nach Paris. 1850 nach Italien. Dann ein Auftrag in Hannover. 1856 Arbeiten für Herrn von Schack. 1858 Lehrer in Weimar. Dort drei Jahre, dann nach Italien. 1866—71 in Basel. 1871 in München. 1876 Florenz. Dann Zürich. Dann wieder Florenz. Er hat sozusagen Alles gesehen und an Allem gelernt. Seinen Werken nach könnte man jedoch, fehlte jede Notiz über sein Leben, den Beweis versuchen, er habe stets still an derselben Stelle gesessen und seine Anschauungen nur der in Träumen umher-schweifenden Phantasie verdankt. Bei vielen unserer Künstler zeigt sich dies Umher-schweifen, dies plötzliche Abbrechen und Wiederanwachsen. Ein Maler braucht heute nicht der „Schüler“ des Künstlers gewesen zu sein, dessen Werke vielleicht den stärksten Einfluß auf ihn hatten.

Ich verdanke Friedrich Weber auch die erste Bekanntschaft mit den Werken Gleyre's. In Deutschland beinahe unbekannt, in seinem Vaterlande berühmt. Geboren 1806 zu Lausanne, gestorben 1874 in Paris, hat er dort auch auf beginnende Maler offenbar Einfluß gehabt, ohne ihr „Meister“ gewesen zu sein. Gustav Spangenberg und Henneberg scheinen in ihren Pariser Lehrjahren von dem Weine getrunken zu haben, den Gleyre kelterte. Genannt werden diese beiden in Clémens' Biographie Gleyre's freilich nicht. Und auch nicht

Böcklin. Unter sich hatten er, Spangenberg und Henneberg Gemeinsames. Dasselbe Fürsichseinwollen, dasselbe Bedürfniß träumender Abgeschlossenheit. Das unterscheidet Böcklin und Gleyre allerdings bedeutend, daß der am Genfer See geborene, französisch redende Gleyre, so sehr er sich in Paris für sich hielt, den Hauch einer gewissen parfümirten Eleganz dort einathmete, der in sein Wesen überging, wie er in das Liszt's und Chopin's bestimmend eindrang, und dessen frühester Duft schon den Versen Lamartine's und Musset's entströmte. Spangenberg hat sich davon wieder frei gemacht, Henneberg nur zum Theil. Böcklin unterlag dem niemals, auch war er zu kurz in Paris. Gleyre aber verfiel dem durchaus. Gleyre's Lebensführung flößt uns das Gefühl des Unsteten ein. Als sei er nie in sich zufrieden gewesen. Immer auf der Reise nach etwas, das ihm fehlte. Und auf der Flucht vor etwas. Als habe er sich in der Erwartung eines gewaltigen Hauptwerkes empfunden, das seinen Ruhm vollendete, und von dem er zugleich wußte, daß es niemals kommen werde, wie Chopin und Andere, die ich nicht nenne. Seine Werke fallen aus einander, wenn wir sie von diesem Gesichtspunkte aus betrachten. Sie schließen sich aber auch zusammen, wenn wir es thun. Lauter üppige Nasen in einer weiten Wüste. Die Pariser Zeiten, in die Gleyre's letztes Leben fiel, ließen andere Existenzen nicht aufkommen. Es ist seltsam, daß Böcklin's letzte Leidenschaft der Luftschiffahrt galt: der Jagd nach dem Unmöglichen. Gleyre war in der Mitte seines Lebens in Aegypten schließlich verloren gegangen. Seine Freunde suchten nach ihm, und er wurde im Zustande eines Bettlers wiedergefunden, zu dem er langsam hinabgesunken war, und aus dem er neu empor-

gebracht wurde. Man lese das bei Clémens. Wir empfinden, daß, was diese Biographie enthält, nur Bruchstücke einer uns fast unbegreiflichen Lebensführung sind.

Gleyre aber hat, obgleich in Paris ganz heimisch, nie aufgehört, vor allen Dingen doch Schweizer zu sein. In seinem umfangreichsten Gemälde, das ihm den wahrsten Ruhm eintrug, bricht das vaterländische Element energisch durch. Es stellt dar, wie die von den Schweizern besiegten Römer durchs Joch gehen müssen. Schon ein anderes, in engerem Sinne auch vaterländisches Werk hatte in seiner Vaterstadt seinen Namen groß gemacht: Die Hinrichtung eines patriotischen Bürgers von Lausanne, der seinen Heimathcanton von der tyrannischen Uebermacht der Berner hatte befreien wollen. Heute im Museum von Lausanne das zweite Hauptwerk Gleyre's. Lebensgroß, realistisch frappant. Der heroische Aufrührer in den letzten Momenten vor der Enthauptung neben dem Henker stehend; von größerer Wirkung würde das Werk wahrscheinlich sein, wenn dies Scharfnatürliche weniger hervorträte. Die unter dem Joch durchschreitenden Römer dagegen sind ideal, leibhaftig, im höheren historischen Stile gehalten. Triumph der siegreichen Barbaren. Verhöhnung eines Feindes, dessen Bornehmheit die Ueberwinder selbst empfinden. Denn nicht gemeine römische Legionäre, sondern die Vertreter alles dessen, was romanische, gedankentiefe Bildung vor der rohen Naturkraft der Helvetier voraus hatte, scheinen uns aus den auf uns gerichteten Augen der unter das Joch sich beugenden Besiegten anzublicken\*). Gleyre hat

---

\*) Clémens liest aus den Physiognomien der Römer finstere Wuth und die Hoffnung auf einstige furchtbare Rache heraus. Auch Gleyre's Pariser Freunde hätten so geurtheilt. Das Gemälde würde damit den

mehr sagen wollen, als er zu sagen scheint. Sein Werk ist eins von den symbolischen Resignationsbildern, wie sie in den vierziger Jahren gemalt zu werden begannen. Das geistig Bedeutende unterliegt der rohen Uebermacht. Böcklin würde dergleichen vielleicht ganz anders gefaßt haben. Eins seiner Gemälde stellt den Zusammenstoß von Römern und Cimbern dar. Auf einer von Knüppelwerk gezimmerten Brücke findet er statt. Im Gewässer darunter wird zugleich gekämpft. Pferde und Menschen knäueln sich in einander. Nicht viel anders in der Gefinnung stellt Böcklin ein wildes Gegen-einanderrücken barbarischer Männer dar: der Kampf der Centauren, die an einem regnerischen Herbsttage auf einer Felsenhöhe des Gebirges in eine gewaltige Schlägerei gerathen sind. Sie werfen einander mit Felsblöcken. Böcklin verlangt nichts Historisches. Wilde Kraftäußerungen will er zeigen. Es soll nicht dem Tieferblickenden erst sich offenbaren, was hier vorgeht. Sein über die Höhen des waldigen Gebirges lang hingestreckter Prometheus, dessen Körper mit dem aufsteigenden Nebel und den Gewölken verfließt, während in der Tiefe die Wellen an die Küste anstürmen, hat nichts von den Gedanken, die Aeschylos' und Shellen's' Dichtungen erfüllen: nur die unbarmherzigen Naturgewalten des einsamen Gebirges, des einsamen Wolkenzuges und des einsam in sich verschlossenen Oceans bilden den Zusammenklang des Leidens, dem der Freund der Götter und der Menschen anheim fiel, weil die Menschen ihm näher standen als die himmlischen Mächte.

---

höheren Inhalt einbüßen. Es steht in Lausanne, wo eine öffentliche Sammlung eine Anzahl von Gleyre's Werken umschließt. Clémens' Buch enthält eine große Anzahl von Phototypien. Auch Weber hat an einigen von Gleyre's Gemälden gestochen.

Unbekümmert um das, was die Leute urtheilen möchten, gibt Böcklin auch hier sich nur dem Spiele seiner rastlos arbeitenden Phantasie hin, und so gleichgültig ist ihm das Urtheil des Publicums, daß ihm auch die Gedanken seiner Verehrer einerlei sind, die sich besonderen Verständnisses rühmen. Hier ist er ganz original. Im Museum zu Basel aber stehen zwei Werke Gleyre's, in welchen Böcklin's geistiger Zusammenhang mit Gleyre sich offenbart: der von den Furien verfolgte Pentheus und die mit einer Doppelflöte im Walde die Vögel lockende Zauberin, die vom Rücken gesehene nackte Gestalt eines jungen Mädchens, mit der höchsten Zartheit der Linien und des Colorits durchgeführt. Wer Gleyre nicht kannte, würde beide Gemälde Böcklin zuschreiben, ja sogar bestimmte Gemälde Böcklin's nennen, deren gleiche Stimmung unverkennbar ist. Und auch Spangenberg's und Henneberg's Phantasie könnten sie entsprungen sein.

### III.

Noch ein Künstler muß hier genannt werden, den seine geistige Verfassung mit diesen Künstlern in eine Reihe stellt: der inmitten eines ruhmversprechenden Beginns vom Schicksal schmählich in den Abgrund gerissene Stauffer aus Bern.

Ich habe Stauffer nie persönlich kennen gelernt, seine Werke aber vom ersten Blicke ab bewundert. Er war in Berlin, ehe er nach Rom ging, wo sein böses Schicksal nun ihn faßte und nicht wieder losließ, bis es in jungen Jahren ihn dahin gerafft. Aus Stauffer's Briefen empfinden wir, wie ähnlich der Natur Böcklin's die feinige aufgebaut war. Eine Mischung unverträglicher Elemente, zurückstoßend und anziehend zu gleicher Zeit. Aus seinen römischen Briefen zu



mal springt uns das Bedürfniß nach momentaner Unabhängigkeit entgegen, das auch Böcklin und Gleyre kennzeichnet. Stauffer's letzte Arbeit war eine Statue, die Frucht seines ersten ernsthaften Zusammenstoßes mit der griechischen Plastik, die das vaticanische Museum ihm erschloß. In Rom wollte er sie vollenden! Ich sah nach seinem Tode in des Bildhauers Hildebrand Atelier in Florenz dies hinterlassene begonnene Werk: ein nackter Jüngling mit erhobenen Armen dastehend, als zukünftiger Bronzeguß gedacht. An der Vollendung dieser einzigen Figur hingen alle seine Lebenswünsche. Ueber Hildebrand nur so viel hier, daß in ihm, dem Sohne Thüringens, dieselbe, man möchte sagen wüthende Begier nach Unabhängigkeit lebt, wie in jenen Schweizern. Was ihm nicht durchaus zu Sinne ist, rührt er nicht an. Er ist Niemandes Schüler, wie jene, aber das Florentiner Quattrocento und die Antike sind seine Vorbilder gewesen.

Stauffer's Blätter lernte ich durch den Baron von Gleichen-Rußwurm kennen, Schiller's Enkel, mehr bekannt durch Gemälde (Landschaften) als durch seine Radirungen. In diesen aber liegt seine Stärke, und als Meister, welcher zeichnet und ätzt, hat er eine Verwandtschaft mit Stauffer, die weder Nachahmung noch Schülerschaft genannt werden kann, aber die mir immer wieder klar wird. Gleichen's Radirungen kommen auf seltsame Weise zu Stande. Für zwei Monate nur erscheint er seit einiger Zeit alljährlich in Berlin und radirt, läßt so wenig Abzüge von seinen Platten aber machen, daß sie so gut wie unbekannt und außerhalb des Handels bleiben. Das Erstaunlichste sind seine Darstellungen der Maingegenden, wo sein Gut liegt, das er von Grund aus kennt. Er hat nur die einzige Absicht, die unmerklichen Hebungen und Senkungen

des fränkischen Theiles unseres deutschen Vaterlandes im Lichte der vielfachen Verschiedenheiten, die das gewöhnliche Tageslicht ihnen verleiht, so deutlich wiederzugeben, daß jeder Betrachtende sie versteht und sie liebt, als sei er selbst von Jugend an dort gewesen und kenne Weg und Steg gleich ihm. Gleichen hat nur das einzige Ziel: auszudrücken, was er dieser Natur gegenüber empfindet. Nicht der leiseste Anflug von Eleganz, von Gefallenwollen, sondern der durchdringende Erdgeruch seines eigenen Grund und Bodens weht uns aus diesen Blättern an.

Was haben diese Künstler Gemeinsames? Stauffer fehlt die träumende Phantasie. Auch mit Gleyre verbindet ihn nur seine Ehrfurcht vor der Natur, die Gewissenhaftigkeit des Studiums. „Ich stehe auf dem Meinigen,“ sagte Tell. Es ist einer von den Triumphen des neuesten Lebens, daß es dem Einzelnen möglich macht, ganz nur auf dem „Seinigen“ zu stehen. Einsam zu sein, ohne verlassen zu sein. Und wiederum stoßen [wir, wenn wir in weiteren Kreisen nach beweisenden Männern suchen, noch auf einen Schweizer. In einer schönen Ausführung hat Max Cornicelius das ideale Zusammenklingen der Natur Gottfried Keller's mit der Böcklin's dargelegt\*). Bei diesen Beiden kann nicht von Beeinflussung die Rede sein, obgleich die beiden besten Porträts Keller's von Stauffer und von Böcklin herrühren. All' diese Schweizer bilden keine „Schule“, sondern sind Söhne desselben Vaterlandes. Der Urgrund, auf dem sie wurzeln, ist die Kraft, in voller Production sich ihrer Kunst und zugleich der momentanen Stimmung hinzugeben. Nicht die Flucht

---

\*) „Deutsches Wochenblatt“ (von Arendt in Berlin). Nr. 47 f. vom 19. November 1896.

vor dem Verkehr mit den Menschen beherrscht sie, aber das Sichabwenden vom leeren Geschwätze Derer, die doch nur immer das uns aufdrängen, was sie selbst Anderen nur abgehört haben, welche es vielleicht auch nicht erfanden. In unserer Zeit vollzieht sich eine Neugestaltung des Menschenverkehrs: aus der Summe aller in geistige Berührung gerathenen, die Erde ringsum bewohnenden Particularnationen entsteht die Vereinigung, der ein neues Geschlecht den Erdball geistig beherrschender Sterblicher entsprossen soll. Für uns heutige ist die Erwartung und Vorbereitung dieser neuen Universalrasse das große Geschäft. Wir wittern eine uns zuerst betäubende und dann beruhigende Zukunft. In meiner Jugend bewegte uns noch die sehnsuchtsvolle Verehrung des unendlichen Hinterunsliegenden, heute die staunende Boraussicht des Bevorstehenden. Alles Vergangene, selbst unsere eigne Zeit in Manchem, gewinnt den Schein des Prähistorischen. Früher bezeichneten wir das Heute, Gestern, Vorgestern, ja vielleicht den Inhalt des ganzen Jahres, in dem wir lebten, als Gegenwart — heute umfaßt „Gegenwart“ zusammen Alles überhaupt, das die bisherige Geschichte der Erde und ihrer Völker an Schicksalen erlebte. So kurz als möglich müssen die Formeln des Historikers sein, die es klarlegen. Für Böcklin ist Alles Gegenwart. Mag er jenen über wolkige Gebirgrücken in Fesseln festgeschmiedeten, lang hingestreckten Prometheus malen, zu dem das Donnern des tief unter ihm liegenden Meeres aufdröhnt, mag er sich selbst so porträtiren, daß hinter ihm der die Geige spielende Tod steht: Prometheus und er für sich selber leben in der gleichen Zeitlage, und das Saitenspiel des Todes klingt in das Wellengeräusch hinein, dem Prometheus lauscht, wie in das Seufzen der Cypressen des

Schlosses am Meeresstrande oder in die Fanfaren der in rothen Röcken auf Schimmeln durch das tiefe, sonnengrüne Gras reitenden Türken, die auf goldenen Trompeten blasen. Dies Gemälde Böcklin's, das in der Züricher städtischen Galerie hängt, ist eines seiner frappantesten Werke. Aus einem leuchtenden weißen Castelle kommt der Zug heraus. Niemand weiß, wo es liegt oder lag, Niemand, wohin die Reiter wollen, und ob sie zurückkehren. Aber man hört die Trompeten schmettern, wie ein Kind sie hören würde, dem man ein Märchen davon erzählte.

Keine Märchen sind alle diese Scenen doch wieder nicht, die Böcklin vor uns ausschüttet. Und darin gleichen sich jene Meister wiederum, die ich mit Böcklin nannte: ihnen allen fehlt, was der Natur selber fehlt, das Dramatische. Die Natur ist nie dramatisch. Ihre Ereignisse schließen nie ab wie die Tragödien der Dichter, sondern ein endloses Gewebe bunter Fäden liefert die Natur, von dem wir noch so viel Ellen abschneiden mögen: das Ende ist doch immer nur eine Schnittlinie. Und hier will ich einen neuen Namen noch nennen, einen Franzosen, der am umfassendsten das Sinnen und Trachten der undramatischen, zeitlosen, momentan die Seele beherrschenden, nur Gesichte und Empfindungen reproducirenden, unabhängigen Bewohner unserer Gegenwart zum Ausdruck gebracht: den mehr als einsamen, den verlassenem, in seinem, irdischen Nahrungstoffes baren Selbstgeföhle verhungernenden Millet. Millet, dessen Größe Niemand sah, und für dessen Werke jeder Preis heute gezahlt wird, ist eines der Symbole unserer Tage.

Für Millet existirt überhaupt nur, was unmittelbar in seiner Seele sich abspiegelt. Es gibt nichts Sichtbares jedoch

für ihn, daß er nicht als Theil der von unendlicher Schönheit erfüllten Natur erblickte. In Haydn's „Schöpfung“ gehen Adam und Eva durch das Paradies wie stadterzogene Kinder, die zum ersten Male aufs Land kommen. „O, wie schön! o, wie wunderbar!“ ist der Refrain ihrer Gesänge. So wandeln wir durch die Natur an Millet's Hand. Er verschönert nichts; kein leiser Schimmer auch nur von künstlicher Beleuchtung, nichts, was über den Inhalt des alltäglichen Daseins hinüberginge: er thut nichts, als uns zeigen, was die heimische Erde bietet. Er will uns nur sehen lehren. Er adeln das Tagewerk des gemeinen Feldarbeiters. Dem säend dahin schreitenden Landmanne verleiht er tiefe Gedanken. Es gibt ein kurzes Gedicht des Schweizers Conrad Ferdinand Meyer:

#### S ä e r s p r u c h.

Bemeßt den Schritt, bemeßt den Schwung,  
Die Erde bleibt noch lange jung.  
Dort fällt ein Korn, das stirbt und ruht:  
Die Ruh' ist süß; es hat es gut.  
Hier eins, das durch die Scholle bricht:  
Es hat es gut: süß ist das Licht.  
Und keines fällt aus dieser Welt,  
Und jedes fällt, wie's Gott gefällt.

Diese Gedanken scheinen Millet's über die Schollen gehenden, Körner austreuenden Bauern zu durchdringen.

Oder die mit auf den Boden gesenkten Häuptern dicht an einander gedrängte Schafherde, ein strickendes Mädchen an ihrer Spitze, leise uns entgegenweidend. Es ist, als wolle Millet für den stillen Schritt der fortschreitenden Thiere eine sichtbare Formel finden. Das ziellose sich Fortbewegen des Lebens.

Und so auch bei Stauffer. Nur Einzelheiten des unendlichen Schöpfungsinventariums stellt Stauffer dar, aber mit

einer Gewissenhaftigkeit, als sei er auf die Wahrheit seiner Arbeit vereidigt worden. So hat er die wunderbaren Porträts geschaffen, die seine Kupferplatten bieten. Nur deshalb wird er von Rembrandt übertroffen, weil dieser als dramatischer Dichter sich zum Meister der sprachlos daliegenden Natur zu machen wußte. Bei Rembrandt's fliegenden Gewölken sagen wir nicht bloß: sie fliegen, sondern wir fragen: woher kommen sie, wohin wollen sie? Die Gabe fehlt jenen Allen, die ich nannte, solche Fragen anzuregen. Hier liegt Böcklin's Grenze. Das, was er vor uns hinzaubert, ist lebendig, athmet, existirt im eminenten Sinne, aber es bleibt ewig doch nur, was es ist. Diese bunten Vögel bauen keine Nester in uns und bringen keine Brut. Diese kleinen Kinder, die im blumigen Grase spielen, bleiben ewig Kinder. Jenes Gemälde in meinem Zimmer, zu dem ich beim Schreiben dieser Zeilen seitwärts hinüberblicke, wenn meine Augen sich heben, ist, wie ich einmal von Emerson's Gedanken gesagt habe, wie der Vers eines Epos, dessen andere Verse aber ewig verloren bleiben werden. Emerson gehört zu den Interpreten der Gegenwart, deren Werke, wie die seinigen, nur das im Moment Vorhandene wiedergeben. Lauter enthüllte Geheimnisse; ihr letzter Zusammenhang läßt uns die Gegenwart verstehen, die Zukunft aber erschließen sie uns nicht. Es werden Dichter kommen müssen, die dieses Amt übernehmen. Auch das haben erst Dichter wieder im Dienste der Menschheit zu vollbringen, daß sie die innerste Schönheit der um uns liegenden Natur offenbaren. Dies aber nur der eine Theil ihrer Arbeit: ihr höchstes Geschäft ist, das rein Menschliche zu erschließen, das ewig war und ewig sein wird. Der Dichter allein ahnt und beschreibt zugleich die Welt, die war und ist, und die, die

sein wird. Christus hat die Welt, die sein wird, vorausgesehen. Seine Predigten und die Gleichnisse, die er braucht, klingen mir manchmal wie die Bruchstücke einer weltumfassenden Dichtung, die zu vollenden die Bosheit der ihn Umgebenden ihn verhinderte. Seine Jünger selbst verstanden ihn nicht und fragten, warum er in Gleichnissen rede.

Böcklin und Gleyre treffen sich darin, daß sie auch für Darstellungen des Inhalts der Evangelien neuen Ausdruck suchen. Gleyre, als Protestant, stellt das Abendmahl und die zum Ausgang in alle Welt sich zerstreuen den Apostel dar. Diese Gemälde haben etwas Gewolltes, Correctes, Akademisches, Anerkennung des Geleisteten in uns, aber nicht Mitgefühl Erweckendes. Böcklin's trauernde Madonna dagegen bringt den Schmerz der über ihren todtten Sohn hingegossenen Mutter legendenhaft neu zur Anschauung. (Das Gemälde ist in der Berliner Nationalgalerie.) Zwei weiße Marmorblöcke liegen lang auf einander vor uns. Der untere, die Stufe zum oberen bildend, ist mit einzelnen Rosen bestreut. Der obere gerade so groß, um den lang auf ihm ausgestreckt liegenden todtten Leib Christi zu tragen. Nur das hintenüber abfallende Haupt und unten die Füße sind sichtbar, der Körper ist mit einem tiefblauen Mantel überdeckt, dessen Falten uns entgegenfallen. Und darüber, auch das Antlitz verhüllt, die Mutter liegend, als solle auch sie sich niemals wieder erheben. Ueber ihr aber öffnet sich der Himmel. Flatternde Kinderengel sitzen auf den zerreißen den Wolken. Und in irdischer Gewandung ein Knabe, der tief herabgebeugt mit niedergestreckter Hand die Schulter der Frau beinahe berührt, als wolle er sagen, daß Christus im Himmel nun zu finden sei. Nirgends sehen wir das vorher gemalt. Ein Märchen. Ergriffen aber von dem,

was wir erblicken, bedenken wir hinterher erst den Sinn des Dargestellten. Böcklin gibt sich in solchem Maße den ihn erfüllenden Anschauungen hin, daß er völlig vergißt, was von Anderen in seinem Werke gesucht werden könne. Die Ueerraschung, die es uns einflößt, kann einmal milder werden und die Frische der Farben der Zeit nicht Stand halten; dann immer wird doch die Erinnerung bleiben des Eindruckes, den Böcklin's Werke machten. Böcklin hat die um den todtten Sohn trauernde Mutter auf einem anderen Gemälde (bei Frau Grunelius) so gemalt, daß nur die einander dicht nahe stehenden Antlitz der verzweifelnden Mutter und des den letzten Schlaf schlafenden Sohnes beinahe allein sichtbar sind. Immer neue Versuche, menschlichen Schmerz und Todesruhe dicht zusammenzubringen.

Das in den vier Evangelien vom Verlaufe der Kreuzigung Christi und seinem Tode Erzählte, verglichen mit den von der neuesten modernen Kunst gelieferten Darstellungen, zeigt, daß manche heutige Künstler dieses furchtbare Ereigniß in seiner fortschreitenden Vollbringung zum Spielplatz von Phantasien machen, und daß das Publicum diese Arbeiten willig aufnimmt. Während die Wissenschaft mit Gewissenhaftigkeit jedes Wort der Evangelien prüft, mengen die Maler Legenden und eigene Erfindungen durch einander. Und zwar finden wir, wenn wir z. B. Lehner's Marienverehrung lesen, daß von den Anfängen der christlichen Kirche an so verfahren worden sei, sehen zugleich aber die Wände protestantischer wie katholischer Familien auch heute gleichmäßig geschmückt mit Scenen des Marienlebens und der Kindheit Jesu und des häuslichen Lebens um sie her. Es muß dem etwas Reinenmenschliches zu Grunde liegen. Vielleicht haben die bildenden



Künstler überhaupt nicht das Amt, thatsächlich Geschehenes genau so zu überliefern, wie es im Momente des Ereignisses im Auge anwesender Zeugen sich spiegelte, sondern nur, wie die Musiker, die Aufgabe uns an Menschliches zu erinnern, uns zu erfreuen, zu erschüttern, zu beruhigen, ohne zu fragen, welche historischen Gestalten zu Trägern dieser inneren Bewegungen gemacht werden.

#### IV.

Die letzte Frage wäre noch zu thun, die bei einem modernen Meister nicht zu entgehen ist: wie Böcklin zu Goethe stand. Daß Böcklin den König von Thule gemalt habe, verstände sich von selbst.

Im zweiten Theile des Faust, als Faust nach Griechenland sich wandte, um die als Gespenst ihn bethörende Helena dort zu suchen, begegnet er dem Centauren Chiron, auf dessen Rücken er über den Peneios getragen wird. Durchwatend durch das Gewässer läßt er sich erzählen, wer vor ihm schon Alles auf diesem Rücken gefessen habe, und Chiron beginnt von ehemaligen Reitern zu berichten. Darauf verlangt Faust nun auch von Frauen zu hören.

Vom schönsten Mann hast Du gesprochen,  
Nun sprich auch von der schönsten Frau!

Chiron.

Was! . . . Frauenschönheit will nichts heißen,  
Ist gar zu oft ein starres Bild;  
Nur solch' ein Wesen kann ich preisen,  
Das froh und lebenslustig quillt.  
Die Schöne bleibt sich selber selig;  
Die Anmuth macht unwiderstehlich,  
Wie Helena, da ich sie trug.

F a u s t.

Du trugst sie?

C h i r o n.

Ja, auf diesem Rücken.

F a u s t.

Bin ich nicht schon verwirrt genug?  
Und solch' ein Sitz muß mich beglücken!

C h i r o n.

Sie faßte so mich in das Haar,  
Wie Du es thust.

F a u s t.

O ganz und gar  
Verlier' ich mich! Erzähle wie!  
Sie ist mein einziges Begehren!  
Woher, wohin, ach, trugst Du sie?

C h i r o n.

Die Frage läßt sich leicht gewähren.  
Die Dioscuren hatten jener Zeit  
Das Schwesterchen aus Räuberfaust befreit.  
Doch diese, nicht gewohnt, besiegt zu sein,  
Ermannten sich und stürmten hinterdrein.  
Da hielten der Geschwister eil'gen Lauf  
Die Sümpfe bei Eleusis auf;  
Die Brüder wateten, ich patzte, schwamm hinüber;  
Da sprang sie ab und streichelte  
Die feuchte Mähne, schmeichelte  
Und dankte lieblich-Klug und selbstbewußt.  
Wie war sie reizend! jung, des Alten Lust!

Nun, was Böcklin darstellt, ist ja ganz anderen Inhaltes. Und der künstlerische Gedanke: ein schönes Weib, das auf dem Rücken eines Centauren heil durch ein Gewässer getragen wird, könnte Jedem kommen. Bekannt ist Vegas' zartausgeführte Gruppe des Centauren, der mit straff heruntergestrecktem Arme seine bei geknickten Fingern herumgebogene Hand einer Nymphe gleichsam als Steigbügel darbietet, damit

sie, in sie eintretend, emporgehoben sitzlings auf seinen Rücken emporrutsche. Das brauchte Goethe nicht verdankt worden zu sein. Dennoch darf uns Böcklin's Gemälde wohl an diese Verse Goethes erinnern, als könne der Maler sie einmal gelesen haben. Die Mitte beider Bilder, des gemalten und des in den Versen steckenden, bleibt dieselbe. Welch einen Ueberfluß dramatischer Scenen aber gewährt hier zu gleicher Zeit das Wort eines Dichters! Wie strömt ein Wechsel von Ereignissen aus diesen Versen uns entgegen! Was geschehen wird, wenn Böcklin's Reiterin das andere Ufer erreicht hat, sagt sein Gemälde nicht, Goethe aber. Goethe versetzt uns in die Mitte eines in der Phantasie fortwuchernden Romanes. Wie tief Böcklin's mit vergänglichen Farben gemalter „Eleusinischer Ritt“ in die Zukunft hinein leben wird, wissen wir nicht; der Goethe's aber wird unsterblich sein. Böcklin's Gestalten, so lieblich die fischschwänzigen Frauengestalten auf dem Gemälde des bekränzten Chiron's schöne Last bewillkommen: sie öffnen Lippen, aber es tönt nur wie von ferne ihr Gesang zu uns heraus; alles Geschehende ist, obgleich dicht vor uns, auf dem Gemälde in fernem Traum und in weite Entfernung gerückt; bei Faust's Chiron aber sind wir selbst wie mit im Wasser drin, und das aufgerührte Geplantsche spricht uns mit an. Goethes Gedicht wird dann erst voll verstanden werden, wenn die Ruhe und der freudige Genuß am Dasein im zwanzigsten Jahrhundert einst einmal wiederkehren\*).

---

\*) Aus einem Briefe wurde mir neulich berichtet, wie in Ostafrika Deutsche zu ihrer Erholung Goethe's zweiten Theil des „Faust“ lesen und Ahnungen des darin suchen, was heute unsere Zeit bewegt. Es beruhigt, daß Goethe die heutige Verwirrung der Menschheit schon voraus sah und wir sie mit ihm als etwas als nothwendig Vorempfundenes ansehen, nur eine Phase unserer heutigen Entwicklung in ihr erblicken dürfen.

V.

In München sind zwei Bände der Werke Böcklin's herausgegeben worden. Von den 230 im Anhang dieses Opus aufgezählten Werken Böcklin's nur ein Bruchtheil, wohl aber ein maßgebender Auszug seiner Lebensarbeit. Mein Gefühl, nachdem diese Fragmente des inneren Lebens eines unserer größten Maler wieder vor mir vorüber geglitten waren, war Gedrücktheit. Böcklin erzählt, es hätten die Scenen der Straßenkämpfe, die er 1848 in Paris erlebte, einen unverlöschlichen Eindruck auf ihn gemacht. Sein Bildniß stellte er neben anderen Selbstbildnissen auch so dar (ich erwähnte es oben), wie ein Gerippe dicht hinter ihm die Geige spielt: aus fast allen seinen Werken tönt ein Echo dieses Saitenspiels. Böcklin's innerste Stimmung ist Unbefriedigung, Trauer. Nicht um Verlorenes, sondern um Unerreichbares. Das ist menschlich.

Die Zeit, in der wir leben, versagt uns viel. Lorbeerfränze überall, aber sie rascheln wie verwelktes Laub. Niemanden trifft ein Vorwurf deshalb. Wir suchen mehr Aufregung als Genuß, wir brauchen billige Athemlosigkeit. Wir leben in der Zeit des nachgemachten Champagners. Ein Gefühl von Erniedrigung liegt über der Welt. Zu viel hohle Köpfe, gestopft mit abgeschriebenen Gedanken, sind wir genöthigt als gedankenvoll anzunehmen. Es herrscht etwas, das ich nicht nennen will, dessen Herrschaft aber wir uns beugen, um leben zu dürfen. Je mehr ein Mensch das Wirkliche erkennt und es ausspricht, um so mehr fühlt er sich gezwungen, zu verleugnen, daß er es sehe. Und so: die ungewisse Sehnsucht nach unerreichter Freudigkeit liegt auch in Böcklin's Gemälden.

Wie sie in denen Gleyre's liegt. Ein Leiden mitten im Genuße des Daseins. Ein Gefühl des Stillstehens dicht nach dem freudigen Anstiege eben doch erst verflössener, thatenerfüllter Jahre, die schon mythisch geworden sind. Die volle Erwartung der herrlichen Zukunft beseelt uns nicht mehr wie 1870. Die Sicherheit fehlt uns.

Und noch Eins. Wir wissen nicht, wann Goethe das Gespräch Chiron's mit Faust schrieb, den jugendlichen Pulsschlag darin aber empfinden wir, auch wenn die Verse vielleicht erst im Alter von Goethe geschrieben wurden. Es machte ihm nichts aus, Jahrzehnte lang Anschauungen in sich zu tragen, ehe er sie mit der Feder in Worte brachte. Wenn Joachim Beethoven oder Mozart spielt, so genießen wir die Schönheit der Melodie ohne den geringsten Abzug. Nicht ganz das Gleiche gilt bei Werken der Bildhauer. Tausend Jahre jedoch können spurlos auch an einer Statue vorübergehen, wenn der Wille des Schicksals ihr gegenüber gütig gestimmt ist. Gemälde aber verblässen. Die Musik der großen Meister und die Dichtung wird immer dauern; immer wieder wird Homer in der neuesten Sprache zu dichten scheinen.

Und ferner. Der Darstellungskreis, den Böcklin und seine Mitschweizer erfüllen, umfaßt nur einen Theil dessen, was von der bildenden Kunst verlangt wird. Colossale Werke, die vom freien Tage beleuchtet dem Anblicke vieler Menschen zu gleicher Zeit ausgesetzt sind, liefern sie nicht. Böcklin schafft für geschlossene Räume. Werke beschränkter Umfanges. Nur nahe Herantretenden bietet sich ihr Genuß dar. Wer an diesen Dingen Freude haben soll, muß auch von Alterthum und Renaissance wissen. Er muß erfahren haben, was italienische Landschaftsformen, griechisches Meer

und leuchtender südlicher Himmel bedeuten. Böcklin malt nicht für Massen, deren Herzschlag beim ersten Blick darüber entscheidet, ob sie das Kunstwerk verstehen. Diese doppelte Arbeit für geistig verstehende Einzelne und sinnlich empfindende Massen hat in der Phantasiearbeit der Völker immer geherrscht. In der Malerei. In der Sculptur. In der Architektur. In der Dichtkunst. In manchen Epochen aber scheint das Gefühl für das Große und die Kraft, es hervorzubringen, verloren gegangen zu sein. Dann ist sie plötzlich wieder da. Sie fehlt der heutigen Zeit, die so viel umfangreiche Bauten und colossale Statuen doch aufzustellen hat und flott errichtet: keines der heute entstehenden Werke ist mit der Macht begabt, uns zu freiwilliger Verehrung und sich unterordnender, staunender Begeisterung zu überwältigen.

Somit wäre Böcklin der eigentliche Repräsentant unserer Zeit also, sie hält ihn in ihren Grenzen. So arbeiten auch Meissonnier, Corot, Alma Tadema, Feuerbach. Ich habe einmal von Feuerbach gesagt, seine Gestalten, die mit einander zu verkehren scheinen, redeten nicht, seine spielenden Kinder schrieten und lachten nicht: dies Schweigen scheint auf den Werken aller bildenden Künstler heute zu liegen. Auch unsere Bauten haben etwas Unbewohntes, Menschenleeres. Burns Jones malt den Moment, wo eines Bildhauers Marmorgestalt sich in blühendes Fleisch verwandelt: aber es ist, als ob des Künstlers und der zu ihm sich herabneigenden schönen, fleischgewordenen Gestalt Seele von trübem Gefühl erfüllt seien. Als durchzuckte das Mädchen nicht überquellende Lebenslust. Als dächte sie nach mitten im Entzücken. Als ahnte sie ein Schicksal, das sich in Kummer verkehren könne. All' diese Meister unterliegen dem Druck unserer Zeit, die etwas von

einem verregneten Sommer an sich hat. Wie ist in Raphael's, Dürer's, Tizian's, Ruben's Gemälden so gar nichts von solchen Stimmungen zu finden. Wir haben uns zu viel mit der Vergangenheit zu thun gemacht. Etwas davon hat auch Böcklin. Aber es ist, als wolle er sich davon befreien.

Ich ahne Zeiten, wo geistig emporkommenden Geschlechtern der Sinn für das Große, für neuaufathmenden Genuß des Lebens zurückkehren wird. Wo das ewig Heitere, das Homer's und Goethe's Grundstimmung ist, den Völkern zurückkehrt und Werke wieder entstehen, die von den Menschen verstanden werden ohne Vorkenntnisse und ohne Erklärung, rein aus eigener Macht. Ich möchte sie wohl noch erleben, denn die uns innewohnende Sehnsucht danach verbürgt, daß sie kommen werden. —

Bei der neuen, glücklichen Umstellung der Gemälde und Statuen in der Nationalgalerie hat man die Werke Böcklin's, die in öffentlichem Besitze bei uns sind, nun zusammengebracht. Sie dürfen als Repräsentanten der gesammten Thätigkeit des Meisters gelten.

Zuerst jener schon zweimal genannte Uebergang zu den Eleusinischen Gesilden. Das vornehmste unter den vier Stücken, weil es uns am meisten erfreut. Noch einmal will ich versuchen, das Bild zu beschreiben. Der Anblick hat etwas zu Festliches. Der mit seiner schönen Last dem anderen Ufer zuwatende Centaur trägt einen Kranz von weißen Rosen. Er hat die Arme in die Seiten gestemmt. Sein kräftiger Körper ist bräunlich. Helena hat ihren einen Arm rückwärtsgreifend um seinen Hals geschlungen. Ein durchsichtiges, wolfigschleierhaftes Gewand umhüllt ihren Schoß. Sie lauscht dem Gesange der beiden fischschwänzigen Nymphen, die sie zunächst

bewillkommen. Sie lächelt ihrem Lächeln entgegen. Die Eine hat dunkles, die Andere blondgelbes, fein gewelltes, lang herabhängendes Haar. Drüben am grasigen Ufer, dem sie zugetragen wird, stehen vollbelaubte, hochaufragende, junge Pappeln. Wir meinen ihr zitterndes Laub flüstern zu hören, durch das der blaue Himmel überall durchdringt. Weiter zurück ein Alter und tanzende Gestalten umher. Andere sitzen auf dem sanft abhängigen Boden. Tiefförmliches Dasein überall waltend.

Neben diesem Gemälde hängt eins von den reinen Märchenbildern: ein Einhorn, mit einer jungen Nymphe als Reiterin, aus der Tiefe eines Waldes vorsichtig schnüffelnd hervorkommend. Etwas seltsam Wildes hat das Thier. Auf dem Boden vor ihm ein aus allerlei seltsamen Kleinigkeiten gelegter Kreis, in den es hereintritt, zögernd, schlau, als liege ein Zauber darin, dem es nachgebe. Von Gleyre's „Charmeuse“ wird so ein Vögelchen gelockt oder, auf einem gleich hohen Gemälde Gleyre's, ein lauschendes junges Mädchen von einem singenden kleinen Vogel in die Wildniß fortgezogen.

Auf der anderen Seite neben dem Centaurengemälde ein langbärtiger, alter Einsiedler in seinem Waldhäuschen. Vor einem Marienbilde an der Wand, unter dem auf einem Vorsprunge Blumen liegen, spielt er die Geige. Zwei kleine Fenster hat die dämmernde, enge Hütte, in die wir hinein sehen, und die nach vorn ohne Wand ist. Eins fast im Hintergrunde, in dem ein paar lauschende, nackte Engelkinderchen sitzen, in die Hände klatschend vor Vergnügen; das andere nur ein Guckloch in der Thüre, die, nach außen führend und von außen dargestellt, neben sich noch ein kleines Stück Waldeinsamkeit erblicken läßt. Hier steht außerhalb der Hütte



auf den Fußspitzen ein anderer Engel, schon eine Knabengestalt, haft sich mit beiden Händen in das Loch ein und horcht hinein und hört und sieht dem Spiele zu. Das Bild erinnert an jene altfranzösische Dichtung, in der ein umherziehender Spielmann einer einsamen Maria zu Ehren spielt und singt und seine Tänze aufführt. Der Trost idealen Verkehrs mit dem Ueberirdischen in tiefer Einsamkeit kann nicht schöner symbolisirt werden.

Ich wünschte, daß auch ein Porträt von Böcklin's Hand in Berlin ausgestellt wäre. Porträts zeigen das Verhältniß eines bildenden Künstlers zur Natur am reinsten.

Ich schließe mit dem Wunsche, mit dem ich begann: Mögen Arnold Böcklin, dem Siebzigjährigen, noch viele glückliche Arbeitstage bevorstehen. Viele herzliche Glückwünsche werden am 16. October 1897 ihn erreichen, noch mehr in der Stille gehegt werden.

---

## Der Maler Eugène Burnand.

Die Flucht Karl's des Kühnen nach der Schlacht von Murten.

---

In dem Aufsatze, worin ich Böcklin's siebenzigsten Geburtstag feierte (S. 532), ging ich von seinem Vaterlande und seiner Nationalität aus. Eine Reihe berühmter Vertreter des schweizerischen Volkes wurden neben ihm genannt. Bei Weitem aber nicht alle die, welche hätten erwähnt werden müssen, wenn die Aufgabe gewesen wäre, die Geschichte der schweizerischen Phantasie- und Geistesarbeit Alles in Allem zu geben. Wollen wir in diesem Sinne Umschau halten, so drängt eine Fülle bedeutender Erscheinungen sich zu. Neben Basel hätte da Zürich genannt werden müssen und Winterthur zugleich, mit dem was die Imhofs dort für Kunstgeschichte geleistet haben; denn Basel und Zürich stehen mit ihren Dichtern, bildenden Künstlern und Kunsthistorikern an gleich hoher Stelle, und beiden reihen sich die anderen Cantone an, die als Arbeitsstätten oder als Geburtsorte bedeutender Männer Antheil am allgemeinen Ruhme haben: Chur als Vaterland der Angelica Kauffmann, Schaffhausen als das Trippel's, Genf als die Geburts- und Arbeitsstätte Calame's, Uri als die älteste Heimath der Holbein's. Diesmal möchte

ich von einem Künstler berichten, der den Canton Neuchâtel bewohnt, von einem Lebenden, der, in seinem Vaterlande oft genannt, mir freilich bis vor Kurzem unbekannt gewesen ist: Eugène Burnand, auf seiner Besitzung unweit von Moudon wohnhaft, noch jung und in voller Arbeit begriffen.

Einer schweizerischen Künstlerin verdanke ich die Bekanntschaft mit seinem Namen und seinen Werken. Vor einigen Jahren hat Fräulein Clara von Rappard, deutscher Abkunft, der Geburt nach aber eine Bernerin, in Berlin eine Reihe ihrer Delgemälde ausgestellt. Sie lebt mit ihrer Mutter in ihrer Villa am Rügen bei Interlaken. Dicht vor dem kleinen Hause, man möchte sagen unmittelbar aus den Bäumen des Gartens, steigt, gewaltig empor sich thürmend, die Jungfrau auf, und man vernimmt da im Sommer den leisen, fernen Donner der herabgehenden Lawinen. Diesen Anblick, der ihr von Kindheit an vertraut war, hat C. von Rappard in einem umfangreichen Gemälde gegeben<sup>1)</sup>. Ich kenne keine Schweizerlandschaft, die den Eindruck eines aus den Nebeln, die die Tiefe verhüllen, sich erhebenden, ungeheuren Berges so lebhaftig in mir zur Erscheinung bringt. Die Künstler, welche die Alpen darstellen, malen sie gern in überraschender Beleuchtung. Mit den Bewohnern der Ebene fremden Vordergrunden suchen sie durch Gegensätze uns einen Begriff der außerordentlichen Maße zu geben, mit denen hier zu rechnen ist. Das Gemälde Clara von Rappard's führt uns dicht an den Berg heran, der etwas Bleiches hat, etwas Intimes zugleich aber, als habe man selbst ihn lange Jahre immer so über sich gehabt.

---

<sup>1)</sup> Jetzt in England.

Ich füge noch Einiges über die Künstlerin hinzu, weil kürzlich eine Mappe mit Skizzen in Handzeichnung von ihr herausgegeben worden ist, die sie von einer anderen Seite zeigen. Sie verdankt ihren Eltern viel, die sie für ihren Beruf erzogen haben. Sie war das jüngste Kind ihres Vaters. Ein edler, unverwüsthlich energischer, von hohen Gedanken erfüllter Mann, der, als er 1848 Deutschland scheinbar für immer verlassen mußte, verstoßen und um Alles gebracht, was er besaß, in der Schweiz sich eine neue Heimath gründete und ein neues Vermögen gewann. Mit Frau und Töchterchen hat er, der alte, weltgewohnte Herr, dann Europa nach Osten und Westen durchfahren und, als er nach Preußen zurückkehren durfte, manchen Winter in Berlin zugebracht. Er fragte mich um Rath, wie er mit dem ersten, künstlerischen Unterrichte seines Kindes vorgehen sollte. Ich schlug vor, mit dem gleichzeitigen Modelliren und Zeichnen menschlicher Körpertheile zu beginnen, und der günstige Erfolg zeigte sich rasch. Clara von Rappard hat dadurch die sichere Zeichnung erworben, ohne die alle künstlerische Arbeit der wahren Grundlage entbehrt. Ueberschlage ich in Gedanken die in Berlin von ihr ausgestellten Gemälde und nehme hinzu, was ich an Zeichnungen sonst von ihr kenne, so leuchten zwei ihrer Sachen hervor: die Jungfrau, von der ich sprach, und ein lebensgroßes Porträt ihres Vaters, des gütigen Alten, den sie, voll uns zugewandt daisitzend, mit der einen Hand in den Kopphaaren eines mächtigen Hundes neben ihm krauend, sprechend ähnlich wie man sagt, dargestellt hat.

Clara von Rappard nun und ihre Mutter schrieben mir im vergangenen Sommer von einem Gemälde, das sie in Genf gesehen, das ihnen einen ungemeinen Eindruck gemacht

hatte, und dessen Urheber sie kennen lernten. Sie sandten mir die Photographie. Schon so setzte das Werk mich in Erstaunen, aber ich empfand, daß man es zu voller Würdigung groß sehen müsse. Ich ließ ein Diapositiv aufnehmen, und die Composition wurde meinen Studenten in den gewaltigen Dimensionen vorgeführt, die ein Skioptikon Kunstwerken zu verleihen gestattet. Die, welche dabei waren, werden sich des empfangenen Eindruckes erinnern.

Ich schrieb meinen Freundinnen, es gehe Eugène Burmand's Gemälde über seinen Titel „Flucht Karl's des Kühnen nach der verlorenen Schlacht bei Murten“ weit hinaus, es sollte nur „Flucht“ genannt werden. Denn Alles, was man unter dem nackten Worte Flucht sich denkt, enthält es: kopfloses Davoneilen bei dem einzigen Verlangen, sich aus dem drohenden Untergange hinweg zu retten. Und zwar sind es riesenstarke Männer, die sich eben noch für verderbenbringend unüberwindlich hielten und nun diesen Umschlag in sich erfahren. Nichts hatte sie vor kurzer Zeit noch zurückgehalten, sich übermüthig auf den verachteten Feind zu stürzen; und keine Gewalt würde nun sie jetzt in ihrem Davonrasen aufhalten. Das haben wir vor uns. Einstweilen in Berlin freilich nur die Composition ohne die Farbe.

Das Gemälde geht in die Breite. Die flüchtende Masse durchheilt einen Wald; die Bäume nur bis zu dem untersten Ansatz der Aeste sichtbar. Noch einen Augenblick, und die glatten, starken Tannenstämme, die den Weg begleiten, stehen schweigend wieder und allein wie vorher. Auf Schlachtrossen mit schweren Decken und breiten Zügeln sitzen die furchtbesflügelten Gepanzerten. In wahnsinnigem Gestampfe geht es von rechts her quer vorüber. Einige von den Pferden

schnaufen mit erhobenen Nüstern, andere beugen den Kopf tief, eines in der Mitte des Zuges will sich bäumen, aber kommt nicht dazu. Nur vorwärts. Die Thiere scheinen beinahe mehr noch als ihre Reiter das sie verfolgende Unheil zu wittern.

An der Spitze Einer, der zumeist die Blicke auf sich zieht. Er sitzt starr aufrecht. Ganz in Stahl, nur der Helm ist ihm nicht mehr auf dem Kopfe. Er hat kurzes Haar, dessen Masse leicht nach rückwärts fliegt. Stirn und Augen sagen: Niederlage! Vernichtung! Verlust! Zugleich aber schon auch Rache! Er trägt keinen Bart; sein Mund und Kinn und Kinnsbacken, die sich eisern zusammenpressen, verrathen seine bösen Gedanken; die vor sich in die Leere gerichteten Augen zugleich aber seine Rathlosigkeit. Sein bloßes Schwert hält er flach quer über die Brust gedrückt. Nur ein paar Finger der Hand, mit der er es faßt, sind sichtbar, aber sie umklammern den Griff des Degens, als bereite sich der Herr dieser Faust darauf vor, die Feinde einst zu durchschneiden, vor denen er jetzt flüchten muß. Neben ihm, dicht unter unseren Blicken, jagen ein paar Hunde mit seinem Pferde wie um die Wette. Sie scheinen erschöpfter als ihr Herr. Sie verstellen sich nicht, sie jagen vorwärts, als ob es geängstigte Hasen seien. Die beiden Bewaffneten dicht hinter ihm sind nur erfüllt vom Dienste. Während ihr Herr und Herzog die Stirn gradauf hält, denn der Wirbel, der ihm sich zu neigen erlaubte, fehlt seinem starren Nacken, neigen diese beiden die behelmteten Stirnen vor, wie Reiter, die gegen den Wind angehen. Der schon Genannte, dessen Pferd sich bäumen will, hält es nur zurück, angstvoll nach dem Herzoge blickend, weil sein Thier dessen Pferd sonst überholen würde.

Subordination, auch wo es sich um Tod und Verderben handelt. Nur um ein paar Schritte weiter zurück jagt ein helmloser Reiter, der ein junges Weib hinter sich hat, die, an ihn sich haltend und um seine Schulter herum lugend, zu ersehen versucht, was vorn geschieht. Dieses Antlitz, das wir nachträglich erst herausfinden, trägt die wunderbare Mischung von Angst und zugleich Neugierde, die Michelangelo seiner vertriebenen Eva verliehen hat: sie wendet sich nach dem Engel um, der sie aus dem Paradiese vertreibt. Ganz rechts am Rande des Gemäldes, mehr noch im Hintergrunde, der Narr des Herzogs, todeserschrocken, die Schellenkappe über den Kopf gezogen. Nur dieser Kopf ist sichtbar. Er reißt die Augen auf; neben ihm das Haupt eines Pferdes, dessen übrigen Körper der Rand des Gemäldes nach rechts hin abschließt. Es deutet die an, die unsichtbar noch folgen.

Das Werk ist kein Selbstbekenntniß des Künstlers, verräth keine individuelle Stimmung. Aber es wird Jeden menschlich bewegen, dem es zu Gesichte kommt. Und Jeder wird davor stehen bleiben. Man empfindet: hier haben die höheren Mächte dreingeschlagen. Die Photographie ist in meinem Zimmer von Vielen gesehen worden und hat auf die Betrachtenden den Eindruck gemacht, den ich empfang. Einige aber hatten das Gemälde in Genf gesehen und hoben hervor, daß der Kopf des Herzogs in solchem Maße die Blicke auf sich ziehe, daß man erst später den vollen Eindruck der Flucht erlange.

Mir wurde auch gesagt, Burnand's Werke seien meist in Staatsbesitz. Ich hat um weitere Photographien. Diese geben nun leider nur kleine Wiederholungen umfangreicher Gemälde. Meist Darstellungen der Gebirgsnatur des Cantons Neuchâtel. Sie bekunden das gleiche Bestreben nach dem

Allgemeinen, Reinverständlichen. Sie fallen auf durch ihre Einfachheit. Burnand malt einen Stier, der auf erhabener Stelle inmitten weiter Gebirgseinsamkeit mit aufgehobenen Rüstern die ihn wie ein durchsichtiger Ocean umgebende Morgenluft einathmet. Als ein Herrscher, der sich unendlich stark und gesund fühlt, steht das Thier da. Das Gemälde dehnt sich aus vor unseren Blicken. Etwas von dem brutalen Wohlfsein des gewaltigen Thieres durchströmt uns. Oder Burnand stellt dar, wie auf sich senkendem Gebirgsboden dicht an einander gedrängte, weit ausgedehnte Herden zu Thal ziehen. Sie kommen heran, wie ein Strom niederfließt, langsam und unwiderstehlich. Staub steigt auf aus der sich zu uns herabbewegenden Masse der Thiere wie Dampf aus einem kochenden Topfe. Dieses Werk erinnert mich an eine Eigenschaft des Fluchtbildes, die mir ohne das nicht so verständlich gewesen wäre: daß der Herzog mit dem flüchtenden Gefolge ein Ganzes bilden, wie Herden ein Ganzes bilden, wie alle großen Volksmassen, die gleiches starkes Gefühl bewegt, zu einem einheitlichen Individuum werden, innerhalb dessen jeder Theilnehmer sich nur als willenloses Glied eines gewaltigen Körpers fühlt, der seine eigene Bewegung für sich hat. Diese Beobachtung drängt sich uns im Leben oft auf. Wir verfolgen den Herdeninstinct der Völker, der sie plötzlich ergreift und sie erhebt, und dann wieder fällt und sie wieder sinken läßt.

Oder Burnand stellt die Abends in ihr Dorf zurückkehrenden einzelnen Kühe und Kinder dar. Wie die Kühe, schwer hinwandelnd, nach rechts und links die Beine auswerfen. Wie einige am fließenden Brunnen Halt machen. Eines nach dem langen, kräftigen Trunke hoch aufathmend und mit herumgeworfenem Haupte nach dem Entschlusse gleich-





sam suchend, seinen Weg fortzusetzen. Auf der Bank an der Thüre des Bauernhauses, an dem die Thiere vorüberziehen, sitzen ein Mann und eine Frau, die von Kohlköpfen im Schoße die äußeren welken Blätter abbrechen. Das ewig Conservative des Landlebens spricht aus dem Werke: so ist unendliche Jahre hindurch dort der Abend hereingebrochen, so wird er nach unendlichen Jahren immer wieder kommen. So real aber das Ganze wirkt, als sei nur das gegeben, was uns zufällig in die Augen fällt, so deutlich erscheint doch dies beruhigend Gleichmäßige des ländlichen Daseins als der eigentliche Inhalt des Werkes. Hier haben wir den Schweizer, der das darstellt, was er am besten versteht und am meisten liebt: sein Vaterland. Diese Malerei ist aus dem Innersten des Künstlers heraus gewachsen. Manche andere Darstellungen dieser Art liegen in Photographien vor mir und bestätigen, wie völlig ihm die besondere Natur des Cantons, den er bewohnt, und Derer, die als Mitbürger mit ihm ihn bewohnen, ins Herz gedrungen ist. Kraftvolle Männer stellt er dar, deren Kniee an Steigen gewohnt sind. Wie sie in ruhigem, festem Schritte neben ihrem Vieh herschreiten. Die Glieder und die fast unbeweglich gewordenen Züge der alten, in täglicher Arbeit zu fester Form erstarrten Arbeiter, deren sich wiederholendes Tagewerk den Bereich der Gedanken einengt. Auch der Kopf des flüchtigen Herzogs gehört einem Schweizer. Er hat dem Maler viel zu schaffen gemacht. Was ich darüber in Frau von Rappart's Briefen las, bestätigt, wie sehr Burnand in seiner Arbeit von dem Grund und Boden abhängt, der seine Heimath ist. Lange vermochte er kein Modell aufzutreiben, das mit den alten Darstellungen Karl's in Einklang zu bringen war. „Da sah er einmal,“ heißt es im

Briefe, „auf dem Markte in Moudon einen Schlächter vom Wagen steigen: das war der Rechte! Er machte ihm den Vorschlag, ihm zu sitzen, worauf der Mann aber nicht eingehen wollte, weder für Geld noch gute Worte. Da endlich stellte Burnand ihm seine verzweifelte Lage vor, und sein Mitbürger kam auf ein paar Tage nach Moudon, wo Karl's des Kühnen Haupt nun zur Entstehung gelangte. Burnand malte das ganze Bild dort bei sich in dem großen Glaskasten, der sein Atelier bildet, frisch herunter. Moudon liegt zwischen Neufchâtel und dem Genfer See, einsam auf der Höhe. Seine Frau copirte ihm getreulich in Bern die burgundischen Beutestücke, die im dortigen Museum aufbewahrt werden, besonders die alten herzoglichen Pferdebedecken. Der Kopf Karl's des Kühnen mit der wilden Verzweiflung ist so durchaus die Hauptsache auf dem Bilde, daß uns erst beim Besehen der Photographie die anderen Köpfe deutlich wurden.“

Völlig erschließt sich der Inhalt des Gemäldes, wenn wir in Betracht ziehen, wie nahe das Schlachtfeld Burnand's Wohnsitz ist. Auch dem Künstler muß das Ereigniß von Kind auf schon in der Phantasie herumgewandert sein. Murten, wo den 22. Mai 1476 um ihre Unabhängigkeit von den Schweizern gekämpft wurde, liegt nicht allzuweit von Moudon ab. Ueber Neufchâtel kam der Herzog von Burgund heran, damals mit seiner Armee der mächtigste Fürst in Europa, der sich zum Könige seines Landes machen wollte. Bern birgt jetzt noch massenhafte Beute aus jenem Kriege in öffentlichen Sammlungen und in Familienbesitz. In der Familie meiner Mutter, die noch eine Berner Bürgerin war, sah ich das mit zwei Händen zu regierende Schwert und hielt es, mit dem einer ihrer Vorfahren in den Schlachten gegen den

Herzog mitgeschlagen, und wog in der Hand die burgundische silberne Kette, die er von der Wahlstatt mit heimgebracht. Der Tag von Murten ist den 22. Mai 1876 festlich begangen worden. Solche Ereignisse bringen solche Gemälde hervor. Sei noch ein Wort gesagt über den Tannenwald, durch den Karl's Flucht geht. Mich überkommt in solchen Wäldern, wo die Stämme sich glatt und schlank zusammendrängen, immer wieder das Gefühl, als ständen die an den Boden gefesselten adligen hilflosen Riesengeschöpfe in dem Bewußtsein da, an ihrer Stelle verharren zu müssen. Emerson hat ausgesprochen, welches eigene Leben diese Bäume befehlen könne. Wenn Menschen durch einen Wald gehen, sagt er, ist mir immer, als hielten die Bäume in einem Gespräche inne, in dem sie begriffen waren, um es später, wenn sie wieder allein sind, fortzusetzen. Burnand hat eine von diesen Unterbrechungen dargestellt. Wie der flüchtige Herzog mit denen, die noch an ihm hängen, in das leise Gespräch der Tannen hineindonnert mit den stürmenden Pferden und die alte Stille dann wieder herrscht und der Wald neu zu flüstern beginnt.

Ich empfang nun weitere Briefe. Mutter und Tochter besuchten Eugène Burnand auf seinem Landgute. Winters verläßt er mit seiner Frau und den acht Kindern die Schweiz, um auf dem Lande bei Montpellier ein Haus zu beziehen, das, der Photographie zufolge, wie ein altes Schloß aussieht. Von da wiederum ist es nicht weit nach Spanien. Die Bewohner des spanischen Gebirges sind ihm vertraut, wie die des heimischen Jura. Diesem Doppeldasein in Schweiz und Frankreich verdankt sein Hauptwerk die Entstehung: die Radierungen, die er als Illustrationen des schönsten Gedichtes gegeben hat, das Frankreich in unserem Jahrhundert producirte:

„Mireille“. Die herrlichen Gefänge des provençalischen Dichters Mistral.

Frederi Mistral würde, auch wenn Lamartine und Victor Hugo noch lebten, der größte Dichter Frankreichs sein. Geboren zu Maiano im Departement der Rhönemündungen, hat er in Avignon die Rechte studirt, sich dann aber in sein Heimathdorf zurückgezogen, wo er als Gelehrter auf dem Gebiete der provençalischen Sprache und als Stifter des Dichterbundes der „Félibres“ noch lebt. 1830 geboren, wäre er heute nicht weit von siebzig. Burnand gibt sein Bildniß: ein kraftvolles Männerantliß südlichen Gepräges.

Mistral's Gedicht „Miréio“ oder, wie er selbst übersetzt: „Mireille“ erschien 1859 und ist Lamartine zugeeignet. Lamartine, ein alter Legitimist, der zur Sache des Volkes überging, war damals im Begriffe, sein siebzigstes Jahr anzutreten, nach welchem er zehn Jahre noch weiter lebte. Mistral dagegen, geboren 1830, war neunundzwanzig alt. Als Mistral achtzehn Jahre zählte, hat er die französische Erhebung von 1848 miterlebt und die Präsidentschaft der Republik unter Lamartine, damals ein Abgott der Nation wie einst der Erste Napoléon. Aus dem Nachflange dieses Gefühls heraus widmete er dem großen Dichter Frankreichs nun sein Werk: A Lamartine.

Te counsacre Miréio: es moun cor e moun amo  
Es la fluor de mis an,  
Es un rasin de Crau qu'emé touto sa ramo  
Te porge un païsan.

Maiano, 8 de setembre 1859.

Mistral selbst überträgt:

Je te consacre Mireille: c'est mon cœur et mon âme; —  
c'est la fleur de mes années; — c'est un raisin de Crau qu'avec

toutes ses feuilles — t'offre un paysan. (Crau ist die weite, steinige Ebene, die Mistral's Heimath wie ein ausgetrocknetes Meer umgibt.)

Diese ersten Linien der Uebertragung schon zeigen den Verlust, den der des Provenzalischen Unkundige erleiden wird. Das Provenzalische ist neben dem Französischen wie das Griechische neben dem Lateinischen :

„Dir weihe ich Mirejo: mein Herz und meine Seele ist sie. Die Blüthe meiner Jahre ist sie. Eine Traube meines Landes, die sammt ihrer Rebe in vollen Blättern ein Bauer Dir darreicht.“

Und nun der erste Vers des ersten Gesanges:

Cante uno chato de Prouvènço.  
Dins lis amour de sa jouvengo —

Uebersetzt:

Je chante une jeune fille de Provence. —  
Dans les amours de sa jeunesse —

Da schon mußte der wundervolle Reim von Prouvengo auf jouvengo aufgeopfert werden, der gleichsam das ganze Gedicht durchklingt. Denn zwischen fünfzehn und sechzehn Jahren waren Mireille und Vincent, von deren unschuldiger Liebe Mistral singt.

Es wäre ein Genuß, vom ersten Gesang bis zum zwölften Mistral's Mireille jetzt durchzugehen und zu zeigen, wie schön der Aufbau des Werkes und das Wachsthum der Charaktere sei. Ich kenne nur drei Dichter, die sich als Nachfolger des großen Homer bekannten: Goethe, Alfieri und Mistral. Alfieri mehr aus dem seltsamen Adelsgeföhle, das ihn, wie Byron, auch in den Geföhden der Dichtung nicht losließ: er wollte dem Größten gleichstehen. Goethe aber schuf in Hermann und Dorothea das einzige Werk, das dicht neben Homer's Odysee steht. Mistral dichtete, indem er nicht den friedlichen

Himmel der Odyssee, sondern eher die stürmischen Wolken der Ilias über seinem Himmel zu Zeiten sich ausbreiten fühlte. Der fünfte Gesang in Mireille: der Kampf der beiden Nebenbuhler um das herrliche Mädchen, könnte als ein Nebenwerk des jugendlichen, kampfdichtenden Homer's gelten. Aber schon im ersten Gesange der Mireille ist die Beschreibung eines Wettstreites gegeben, der jenem wundervollen Gesange der Ilias gleicht, in welchem, nach den feindlichen Begegnungen der vorhergehenden, nun in friedlichem Ringen um die Preise bei der Leichenfeier des Patroklos die Helden vor Ilion miteinander ringen.

Von einem Dichter, bei dem von „Größe“ gesprochen werden darf, muß etwas ausgehen, das uns überwältigt. Wenn er die Stimme erhebt, muß tiefes Schweigen entstehen. Nur was er vorbringt, ist dann das Wirkliche; was Erinnerung und Gegenwart uns sonst aufdringen, wird ungewiß und wie zu sich verflüchtendem Gewölke, in das Sonnenstrahlen glanzgefüllte Löcher einbohren. So muß die „Sonne Homer's“ verstanden werden. Frankreich hat in unserem Jahrhundert einen Dichter hervorgebracht, den Apoll zu diesem Gebrauche einen Haufen Pfeile vor die Füße schüttete, den Provenzalen Mistral. Dieser hat der Provence den uralten Ruhm neu aufgefrischt, das Land der Gesänge und der herzbewegenden Abenteuer zu sein — der Dinge, die wir gern hören. Den Schrei zum Himmel aufstöhnenden Jubels, das Stöhnen meertiefen Kummers. Ich verstehe Provenzalisch nur in so weit, daß ich mich philologisch in der Sprache zurecht zu finden wüßte. Habe sie niemals sprechen hören und zumal sie nicht als Kind sprechen hören oder selbst gesprochen, ohne welches beides jede Sprache uns in ihrem wahren

Leben verschlossen bleibt. Mistral aber hat selbst sein Gedicht in kühle französische Worte übersetzt und daraus erhellt der Ruhm genugsam, den er im eigenen Lande genießt und der in andere Länder auszufließen begonnen hat. „Ich will von Mirejo singen, dem lieben Mädchen,“ beginnt er. Und die ganze Welt wird einst, wenn von einem „lieben Mädchen“ gesprochen wird, still den Namen Mirejo dazusetzen. Mistral übertrug, wie ich sagte, Mirejo in Mireille. Und so hat die Literatur sie aufgenommen. In vielen Ausgaben und anderen französischen Uebersetzungen ist das Gedicht heute bekannt. Man hat seine kunstvolle festliche Strophenform nachzuahmen versucht. Auch ein deutscher Uebersetzer unternahm das. Mir ist die Uebertragung Mistral's am liebsten.

Zu diesem Gedichte hat Burnand Radirungen gemacht und mir die Probeabzüge zur Ansicht geliehen, damit ich doch etwas von seiner Hand Herrührendes vor Augen hätte. Ich schrieb ihm, dieser Anblick hätte mir einen Festtag bereitet. Man sollte denken, Burnand selbst sei einer provengalischen Familie entsprungen, so durchdrungen hat er die Natur des Landes dargestellt, in dem ich selbst, freilich vor langen Jahren, nur kurze Zeit einmal gewesen bin, ohne aber auch damals provengalisch sprechen zu hören. Von Avignon aus habe ich das Thal der Rhône hinauf und hinab gesehen und in das der Durance hinein, deren rasches Gewässer mit dem großen Strome sich hier vereinigt. Alles Land, das sich von da aus den Blicken bietet, ist das Eigenthum der schweifenden Phantasie Mistral's, und alles Glück und Unheil, das er schildert, wird von der glühenden Sonne und den heißen Nächten, die dort walten, beschienen, verhüllt und verschuldet. Das Gedicht besingt den Tod der Tochter eines reichen Bauern, die

den Sohn eines armen alten Soldaten der ersten Kaiserkriege liebte, feinetwegen eine Wallfahrt unternimmt und auf ihrem Wege von der Sonne ihres Vaterlandes tödtlich getroffen, an der Kirche, die sie erreichen wollte, sterbend zusammenbricht. Dieses Mädchen umfängt uns mit seiner Gegenwart wie ein in Blüthe stehender Baum mit seinem Dufte. Nur dadurch unterscheidet es sich von den übrigen. Jedes Wort aus ihrem Munde beruhigt, jeder Blick aus ihren Augen beglückt. Was sie thut, ist das Richtige, das Gute. Böses kann ihr nicht geschehen. Der Macht der unbarmherzigen Natur aber ist sie unterthan wie wir alle, und so sinkt sie hin, wie die schönste Blume, für die die Stunde schlägt, wo zuviel Sonne sie verdorren läßt. An der Liebe eines Dichters zu den Gestalten, die er schuf, ermessen wir seine Kraft; an der Art, wie ein bildender Künstler ihm nachgeht, dessen künstlerische Kraft. Ein echter Maler wird sich einem Dichter nicht aufdrängen.

Er wird nicht Lücken ausfüllen, nicht mehr geben wollen, als der Dichter gab. Aber wie auch uns bei jeder Dichtung Gebilde aufsteigen, Menschengestalt und Landschaft, geht auch Burnand's Phantasie ans Werk, und aus dem Gefühl des Landes und der Leute heraus begleitet er die Verse mit Bildern wie Tonbildner die Verse eines Dichters mit Melodien. Nirgends sucht Burnand Individuelles zu schaffen, sondern deutet die Handlung eher an, als daß er sie genau vorträgt. Die Radirung ist ein vorzügliches Mittel dazu. Sie bleibt immer nur Skizze, sie wetteifert nie mit der Wirklichkeit wie die Photographie; der Strich der zeichnenden Hand, das momentane Gefühl ist das Entscheidende. Stimmung ist das Element des radirenden Künstlers. In der Landschaft befriedigt er seinen darstellenden Drang am schönsten. Burnand's Illu-



strationen zur Mireille gewähren dem Leser, was er zumeist bedarf. Eine Art von leiser Musik schenkte er uns. In der Art, wie Burnand sich hier zurückhält, liegt das zumeist, was seinen Illustrationen Werth verleiht. Wer dieses Gedicht kennt, für den erweitert sich das, was ich die „innere Geographie“ nennen will. Das Kleinasien Homer's, das Athen der alten Republik und Griechenland dazu, das Florenz der Renaissance und Toscana dazu, das Rom Goethe's und sein Italien dazu, das Spanien Donquichote's, das England Shakespeare's, das Ungarn Petöfi's, das Amerika Cooper's bilden besondere Elemente unseres geographischen Bewußtseins, Theile der Welt, die wir zu kennen glauben als Stücke eines dichterischen Vaterlandes, zu dem wir Gott weiß wie gekommen sind, über das wir Auskunft zu geben uns im Stande glauben; in den Bereich dieser Länder wird die Provence Mireille's jetzt aufgenommen werden, da die provencalischen Zeiten des alten Königs René längst keine Bilder, unsere Gedanken einzufangen, mehr ausathmen. Mistral ist der neue Herrscher der Provence. Burnand zeigt die grenzenlose Einsamkeit, in deren Mitte der abgewiesene Freier Mireille's mit Vincent kämpft. Und weiter die grenzenlose Einsamkeit der von übermächtiger Sonnengluth erfüllten Ebene, die Mireille auf ihrer Wanderschaft zu den „heiligen Marien“ durchwandert. Wie sie einem Hirtenjungen da begegnet, der ihr zu trinken gibt. Er zeigt die grenzenlose Einsamkeit des Meeresufers, auf dem sie zusammengebrochen daliegt, die Wellen, die da immer wieder nicht weit von ihr in langen Reihen heranschwellen und überbrechen.

Wie Homer's Ilias eine Encyclopädie dessen bildet, was zu seiner Zeit das Vaterland seiner Helden erfüllte, an geistigem wie an leiblichem Inhalte, wie dasselbe Dante's Gedichte für

Italien, Shakespeare's Dichtung für England und der Goethe's für Deutschland nachgesagt werden kann, so enthält Mistral's Mireille den Inbegriff der Provence: Land, Charaktere und Gedanken des Volkes. Außerhalb der Grenzen der Provence hört die Welt auf für Mistral. Die Schicksale Derer, die in seinem Gedichte wandeln und reden, sind die aller Provenzalen. Nur auf seiner Provence scheint die Sonne für ihn, nur dort reifen Trauben und Oliven für ihn, nur wie die Wolken dort ziehen und die Sonne in ihnen versinkt, kennt er Himmel und Sonne und Gestirne. Seine Kunst, die Menschen in einfacher Handlung mit uns bekannt werden zu lassen, erreicht die Homer's. Die Dinge ergeben sich von selbst, wie Heute und Morgen im Leben aller Menschen. Werther und die ältesten Theile des Wilhelm Meister unterscheiden sich dadurch von Goethe's späteren Dichtungen, daß sie nichts im Sinne des Bühnenhaften Arrangirtes enthalten. Mistral's eigene spätere Gedichte sind nicht frei davon, ja sogar die Odyssee hat dieses absichtlich Scenenhafte zuweilen der Ilias gegenüber, und aus der Odyssee ist es in Hermann und Dorothea übergegangen.

Die oben genannte deutsche Uebersetzung der Mireille hat zu ihrem Bekanntwerden bei uns viel beigetragen, das Einfache der Dichtung aber wird durch diese Behandlung verhüllt, wie Voß' meisterhafte Homer-Uebersetzung ein gewisses Wortgerassel mit sich brachte, das auch hier die Einfachheit übertönt. Einstweilen müßte neben der deutschen Uebersetzung die französische eigene Mistral's doch gelesen werden. Sie ist kühl, aber durchaus treu. Die feineren Unterschiede gehen verloren. Mistral nennt Mireille „chato“, was ich mit „Mireille, das liebe Mädchen“ überseze, während er französisch dafür „jeune

fille“ sagt. Ganz richtig; aber an anderen Stellen sagt er statt „chato“ „chatouno“ oder „chatouneto“, kosende Diminutivformen, die er in der Uebersetzung immer doch nur mit „fille“ oder „jeune fille“ wiedergibt. Ein merkbarer Unterschied des Sinnes waltet bei den drei provencalischen Formen nicht, wohl aber ein imponderabler Unterschied des geistigen Werthes, ein dem Worte in den längeren Formen mitgetheilter vollerer Accent, den der Provencale allein empfindet. Wie viel solcher Accente mögen in Homer's Versen gelegen und einst in dem Ohre des Griechen wiedergeklingen haben. —

Dank zu sagen habe ich Herrn Philippe Godet zu Neuchâtel für die Nachrichten oder, wie er seinen Aufsatz nennt, die Causerie, welche er in den Nummern der „Suisse Libérale“ vom 15. und 18. December 1883 beim ersten Erscheinen der von Burnand illustrierten Ausgabe drucken ließ. Was Godet über das Verhältniß Mistral's zu Homer sagt, ist mir so sehr aus der Seele geschrieben, daß ich, hätte ich den Artikel früher gelesen als ich meine Bemerkungen aufzeichnete, ihn wahrscheinlich nur übersetzt haben würde. Von Godet empfangen wir Wiedergabe der Erzählungen Burnand's über sein Zusammentreffen mit Mistral in dessen Heimath. Die Beschreibung der Persönlichkeit des Dichters. Seiner Existenz zu Hause. Seiner Aussprüche über die Entstehung des Gedichtes: in welcher Weise er die Wirklichkeit in Phantasie umsetzte, und wie er selbst seine Gestalten niemals in festen Umrissen vor sich sah. Diese Unterhaltungen Burnand's mit Mistral sind von allgemeiner Wichtigkeit. Godet bestätigt, daß das Gedicht und Burnand's Zeichnungen sich ergänzen.

Unter Mistral's Leitung lernte Burnand die Provence kennen, und beide wählten für Menschen, Thiere und Landschaft die lebenden Modelle und die Aussichtspunkte. Auch von dem Provenzalen Daudet ist da die Rede. Höchst überraschend war mir Mistral's Geständniß, er habe als Urbild bei den beiden alten Männern Ramon und Ambroise, dem Vater Mireille's und dem Vincent's, die sich in der Dichtung gegenüberstehen, seinen eigenen Vater vor Augen gehabt, dessen überströmend energische Natur für eine einzige Gewalt zu gewaltig sei. Mistral's Vater lebte damals noch. —

Meine Hauptabsicht bei diesem Aufsatze war, auf das Gemälde der „Flucht“ hinzuweisen, das im Laufe des December's noch nach Deutschland gehen und, wie E. Burnand mir schreibt, auch in Berlin ausgestellt werden wird. Bisher stand dem entgegen, daß man das in öffentlichen Besitz übergegangene Werk nicht reisen lassen wollte. Auf die Radirungen der illustrierten Mireille-Ausgabe die Aufmerksamkeit zu lenken, hilft leider nicht viel zu ihrem Bekanntwerden. Radirungen vertragen nur eine beschränkte Anzahl Abzüge, und die Exemplare des Buches mit guten Blättern sind nicht mehr zu kaufen. Ich würde mir längst selber eins erstanden haben. Meine Kenntniß rührt, wie ich wiederhole, von den Probeabzügen her. Ich bitte, bei der Betrachtung oder bei etwanigem Ankaufe der Gachette'schen Edition ja vorher den Zustand der Abzüge festzustellen. —

Die obenerwähnten, neuerdings von Clara von Rappard herausgegebenen Skizzen\*) führen noch zu der Bemerkung, daß Burnand's Arbeiten das heute seine Herrschaft weit aus-

---

\*) „Studien und Phantasien“. Von E. von Rappard. München, Bruckmann. Bern, Schmid & Francke. 1897.

dehnende Element des Phantastisch-Symbolischen fremd ist: das unbehagliche, der heutigen Gegenwart aber genehme Spiel mit Gespenstern. Clara von Kappard zeigt in ihren Skizzen manche Compositionen solchen Inhaltes; alle, bei ihrer Gabe für exacte Wiedergabe der Natur, scharf und sicher durchgeführt. Eins dieser Blätter aber erfreut mich. Dargestellt ist, wie in einer Bibliothek mit beiden Händen auf die Tischplatte gestützt, versunken in ihr Buch ein junges Mädchen steht. Der durch das, was sie liest, beschwingte Geist eilt in alle Weiten davon. Zarter und natürlicher hätte die Gestalt nicht ausfallen können. Wie aus Sonnenstaub gewoben sind ihr ein paar Psycheflügel zwischen den Schultern hervorgesprossen. Ueber ihr aber hat die Decke des Zimmers sich in Wolkenstreifen aufgelöst. All' dies Wolkenwerk aber nicht sich aufdrängend, sondern die auf dem Tische stehende Lampe gibt der Scene die Beleuchtung. Träumerei beim Lesen könnte nicht annuthiger symbolisirt werden. Der Titel des Blattes ist: „Fliegende Gedanken“.

---

## Friedrich Geselschap.

Geboren zu Wesel den 5. Mai 1835.

---

Als ich die Nachricht empfing, daß Geselschap aus eigenem Entschlusse plötzlich uns verlassen habe, stieg die Gestalt des kraftvollen, unschuldigen Mannes vor mir auf, von dem alle Freunde sagen werden, um ihn mit wenig Worten ganz zu bezeichnen, daß er edel und gut war. Wie freudig, siegreich und bescheiden war das zarte Lächeln, das über seinem Antlitze lag. Wie hülfreich war er. Wie erfüllt stets von den Gedanken an seine Arbeit. Wie unablässig am Werke. Wie zufrieden mit dem Erfolge, der ihm ward. Wie gleichgültig gegen Gewinn. Am liebsten hätte er, schien es, seine Arbeiten verschenkt statt sie zu verkaufen; und wie viel hat er so aus den Händen gegeben: Kunstwerke und auch Geld, das oft genug von ihm verschenkt worden ist, weil Hilfsbedürftigkeit darum bat. Mitten in drängender Thätigkeit aber schien er nie zu thun zu haben; wie Goethe war er darin, welcher auch für seine Freunde stets eine halbe Stunde übrig hatte; er legte dann den Pinsel hin, als sei er ohnehin Willens gewesen, ein wenig auszuruhen. Zu Gespräch war er gern bereit, stets liebevoll fremde Meinungen anhörend, immer mit

sanfter Festigkeit die seinige dagegen setzend. Die Arbeiten anderer Künstler anzuerkennen, war eine Freude für ihn. Außer seinen eigenen Werken bedeckten eine Fülle Arbeiten anderer Hand die Wände seines weiten Ateliers; von ihrem Lobe war er voll, als handle es sich um sie zumeist. Das Lob der eigenen wies er nicht ab, erklärte aber, wie dies und jenes noch Verbesserung erfahren werde. Im Großen sah er freilich seine Werke als den Mittelpunkt der Welt an, in der er stand. Ebenso gern als er sie leichthin fortgab, hätte er sie alle um sich behalten, und auch was vor Jahren entstanden war, betrachtete er, wenn er es aus einem Versteck heraus holte und den Staub abwischte, als sei es eben entstanden und sein besonderer Liebling.

Dieser Künstler, der das verkörperte Princip ewigen Schaffens war, der mitten in einer unvollendeten Schöpfung darin stand, läßt die Hände plötzlich sinken, nachdem er einen allerletzten jammervollen Dienst von ihnen gefordert.

Was die empfinden, die zurück bleiben, brauchte nicht gesagt zu werden. Mein erstes Gefühl war das eines allgemeinen ungeheuren Verlustes, eines plötzlichen Geringerwerdens des großen geistigen Weltbesizes. Dann folgte die historische Betrachtung, wie eine der Straßen, auf denen wir vorwärts gehen, ins Leere hinein nun abgebrochen sei. Denn diese Straße ging Gesellschaft fast allein noch. Eine Scheidung in der Art künstlerischen Thuns vollzieht sich heute, eine Uebergewalt tritt ein, die uns aus dem Bereiche des beruhigenden Schönen in den des beunruhigenden Charakteristischen hinein treibt, das wachsende Majoritäten für sich hat. Kein Kampf findet statt, denn Jedem ist ja unbenommen, wohin er sich wenden will, aber immer mehr Stimmen werden laut, die

in Kunst und Kunstwerken etwas Anderes sehen als zu Anfang dieses Jahrhunderts in ihnen erblickt und in ihnen gesucht worden ist. Dieser große Umschwung macht sich auch in der Dichtung geltend. Aber es liegt hierin kein Grund zum Angriffe oder zur Abwehr, denn der Umschwung vollbringt sich deshalb, weil die Masse Derer, die den Ausschlag geben im geistigen und politischen Fortschritte der Völker, der Substanz nach sich in einem ewigen Wechsel befindet, und daß heute die Tage angebrochen sind, in denen längst vorbereitete nationale Aenderungen endlich Thatsache werden. Hier ist Vergangenes weder zu betrauern noch wieder aufzurichten.

Für Eins aber ist eingreifende Fürsorge nöthig. In allen früheren Epochen solcher Wandlungen begnügte sich die neu emporkommende Macht nicht damit, sich an der Stelle der nieder sinkenden zur herrschenden zu machen, sondern sie ging noch weiter. Sie zerstörte. Wir wissen, wie man nicht bloß zur Seite schob, sondern auch vernichtete. Hier sollte der Rückblick auf die Jahrtausende uns endlich eines Besseren belehren. So hoch sollten wir uns erhoben haben, daß die Erhaltung jedes Denkmals außerordentlicher künstlerischer Kraft als Pflicht gelte. Ich will nicht sagen, daß die Art, in der Gesellschaft arbeitete, offenbarer Mißachtung heute schon preisgegeben sei; aber ich erinnere daran, wie das für Cornelius' Zeichnungen von unserem ersten Kaiser erbaute Nationalmuseum, diese dem vergangenen großen Meister zugesprochene Heimath seiner Werke, immer ungestümer für die heutige Kunst in Anspruch genommen wird. Ein großer Bestandtheil des Deutschen Volkes sieht in Cornelius immer noch den gewaltigen Künstler und würde ihn in seinem Hause zu schützen suchen. Und ich hoffe auch, diese Vertheidigung wird erfolgreich sein.



Schwächer aber wird sie. Und so könnte ich mir freilich nicht denken, daß den Werken Geselschap's ein Leides geschähe, deren viele, wie bei Cornelius, nur erst in Zeichnungen bestehen, welchen die Ausführung fehlt. Trotzdem, sichtbar muß sofort dafür gesorgt werden, daß, da der Mann uns nun verloren ging, seine historische Persönlichkeit geschützt und deren Fortbestand zu Ehren und Nutzen des Deutschen Volkes nicht in Frage gestellt werde. Es bedarf keiner architektonischen Großbauten, um für Geselschap's Zeichnungen eine feste Stelle zu schaffen, da die einzige einstweilige Aufgabe nur wäre, sie sichtbar zu erhalten.

Die Werke der Bildhauer und Maler müssen wie die der Dichter und Musiker dem Volke in die Phantasie eindringen, Generationen hindurch, wenn sie recht gewürdigt werden und die rechte Wirkung haben sollen. Andere Ehrungen, beim Leben wie im Tode, mögen ihnen versagt bleiben: für das sichtbare Fortleben ihrer Werke aber muß gesorgt werden, und zwar von Anfang an. Rauch's Statuen und Schinkel's Bauten stehen da und zeugen für ihre Urheber. Für ihre Skizzen und Zeichnungen ist Unterkunft geschafft worden. Cornelius' Apokalyptische Reiter sind an ihrer Stelle noch zu sehen. Wehe Denen, die den heiligen Nachlaß unserer Meister antasten! Goethe's und Schiller's und Shakespeare's Dramen müssen wie Beethoven's und Mozart's Musik irgendwo würdig vor dem Volke gespielt und von ihm genossen werden können; von dem Tage ab würde der Verfall Deutschlands datiren, wo das verhindert würde. Uebrigens mögen neu auftauchende spätere Schöpfer neuer Werke die älteren zu überbieten trachten: vielleicht gelingt es ihnen, und auch ihre Schöpfungen werden dann des nationalen Schutzes theilhaftig. Mir scheint Gesel-

ſchap gegenüber die vornehmſte Pflicht jetzt darin zu beſtehen, daß Beſchlüſſe gefaßt werden, die ſeine Zeichnungen vor Verſchleuderung und Untergang bewahren. Ich habe dabei nicht nur ſeine Cartons, ſondern auch ſeine Studien nach der Natur im Sinne, von denen ich viele genau kenne, und die zum Schönſten gehören, was die Hände deutſcher Künſtler gezeichnet haben.

7. Juni 1898.

---

## Die Firma D. Felsing 100 Jahre im Dienste der Kunst.

---

Das Buch \*) dürfte nur wenigen Lesern dieser Zeitung zu Gesicht kommen, da es nur verschenkt wird. Es enthält die Geschichte der Firma, deren Ahnherr Johann Conrad Felsing 1787 in Darmstadt einzog. Wir lernen ihn als einen Mann kennen, der die Verehrung verdiente, mit der seine Nachkommen zu ihm aufsehen. Ein Verzeichniß seiner Kupferstiche ist am Schlusse gegeben, eine Anzahl derselben sind als Reproduktionen dem Buche einverleibt. Seine beiden Söhne Heinrich und Jakob aber bilden die eigentlichen Mittelpunkte der Felsing'schen Pietät. Heinrich war der Großvater des jetzigen Besitzers der Kupferdruckerei. Er wollte nicht zugleich Stecher und Kupferdrucker, sondern nur Drucker sein. Als solcher, als Freund ausgezeichneten Männer, als Bürger, als Turner, eine feurige, unermüdlige Natur, ein kräftiger, rasch zugreifender Mann, empfing er zu Darmstadt in seinem Grabsteine zugleich ein öffentliches Denkmal. Er verlangte nicht

---

\*) 100 Jahre im Dienste der Kunst. Erinnerungsgabe der Firma D. Felsing aus Anlaß des hundertjährigen Bestehens der Kupferdruckerei. Mit Text von Willibald Franke. Berlin, Juli 1897. Ueberreicht von Wilhelm Felsing. 161 S. 4° geb. (Nicht im Buchhandel.)

mehr zu sein als er war, trat mit Selbstbewußtsein stets aber als der ein, der er war. Sein Bruder, Jakob Felsing, der berühmte Kupferstecher, schrieb im Alter sein Leben auf. 1859 begann er mit diesen Aufzeichnungen, von 1863, 65 und 66, 73 und 74 sind ihnen „Epiloge“ angefügt, worauf er neun Jahre später, 81 Jahre alt, in Darmstadt den letzten Tag erlebte. Außer seinen eigenen Schicksalen, die seinem Urtheile nach glückliche waren, hat er zugleich die seiner Kunst gegeben, deren allgemeinen Niedergang er erlebte, ihn aber als im „Plane der Entwicklungsgeschichte der Menschheit liegend“ erkannte.

Otto Felsing, Heinrich's Sohn, siedelte 1870 von Darmstadt nach Berlin über, wo das Geschäft einen neuen Aufschwung nahm. 1878 starb er, seinen Namen führt die Firma weiter. Die Wittwe, Emilie Felsing, trat festen Schrittes an die Spitze der Werkstätte, deren 100jähriges Jubiläum sie miterlebt. Ihr von Hans Meyer gestochenes Bildniß läßt den Charakter der Frau erkennen, der das Buch zugeeignet ist. Unter Wilhelm Felsing, ihrem Sohne, dem sie das Geschäft übergab, breitet sich dessen Thätigkeit immer weiter aus.

Das Buch ist, auch was Druck, Illustrationen und Papier anlangt, eine erfreuliche Leistung. Es ist erfüllt von eingedruckten und eingelegten Reproduktionen von Stichen, Zeichnungen und Radirungen: eigenen Felsing'schen Werken, wie Wiederholungen vorzüglicher von der Firma im Druck hergestellter Blätter. Sie repräsentiren zugleich die Papierforten, welche verwandt worden sind, nicht minder die Felsing eigene, von einem leisen bräunlichen Schimmer (der mir besonders zusagt) überflogene Farbe. Für mich hat die Felsing'sche Firma besonderes Interesse, weil von ihr die Blätter meines

feligen Dufels, des Radirers Ludwig Grimm, hergestellt worden sind, und neuerdings, weil ich die Drucklegung der von der Hand des Barons von Gleichen-Rußwurm radirten Platten in allen Zuständen vielfach verfolgt habe. Ohne die verständnißvolle Theilnahme des Druckers wäre die volle Wirkung dieser Radirungen nicht zu erreichen gewesen. Auch Stauffer-Bern hat bei Felsing drucken lassen. Und so eine lange Reihe ausgezeichnete, noch arbeitender Künstler, deren hauptsächlichste Platten dem Buche eingefügt und dadurch zu einem integrierenden Theile der Publication geworden sind. Eine Fülle von Anschauungen gewähren sie und die verschiedenen Manieren zeigen sich, in denen heute gearbeitet wird.

Die Einleitung des Buches führt den Titel: „Etwas vom Kupferstich und Kupferdruck im Allgemeinen.“ Es kommen Dinge darin zur Sprache, deren allgemeinere Kenntniß wünschenswerth wäre. Der strenge Kupferstich, welcher im vorigen Jahrhundert und in der ersten Hälfte des jetzigen blühte, tritt heute mehr zurück, die Radirung aber breitet sich aus. Für diese zumal enthält das Eingangskapitel Wissenswerthes. Das Felsing'sche Kupferdruckatelier hat seine aufsteigende, absteigende und dann wieder sich erhebende Epoche gehabt: eine Bewegung, die von allgemeinen Ursachen ausging. Umwandlungen des Geschmacks tragen nicht allein die Schuld. Aus dem Buche ersehen wir z. B. die geschäftlichen Folgen der neuerfundenen Photographie und später der Galvanoplastik.

Es ist frisch und in rasch vorschreitender Gangart geschrieben. Als Verfasser des „Textes“ nennt sich Willibald Franke, ein mir neuer Autor. Er hätte seines Amtes nicht

besser walten können. Die Rückkehr Jakob Felsing's aus Italien und der Tod der alten Mutter dann, der er den Lorbeerkrantz, welchen ihm sein Stich nach Andrea del Sarto's Madonna del trono in Florenz eingebracht, um die kalte Stirn legte, werden von niemandem ohne innere Bewegung gelesen werden. Es sei darauf hingewiesen, welche Rolle in den sich folgenden Generationen der Familie Felsing die Frauen als Erzieherinnen der Kinder und als Mitarbeiterinnen der Männer gehabt haben.

Dieses Buch hat etwas von einem Naturproduct. Es ist wie ein voller Kranz, zu dem die Blumen im eigenen Garten gewachsen sind. Natürlich war, den Verlauf dessen, was vier Generationen in redlicher Arbeit bei wechselndem, aber steigendem Erfolge gethan, niederzuschreiben. Auch die festliche Form, in der das publizirt wird, ist natürlich: aus gleicher Gefinnung verleiht man Diplomen, mit denen wichtige Lebensepochen eines Einzelnen geehrt werden, reichere Schrift, slicht Ornamente hinein und verwendet das edelste Papier oder Pergament dazu. Die Feierlichkeit des Tages erlaubt, ja gebietet es. Ein Jahrhundert hindurch hat die Familie Felsing im Dienste der Kunst redlich gearbeitet. Fester Charakter, Freude an der Sache, Lust zu neuen Unternehmungen, Gunst der Menschen und der Vorsehung, Hoffnung auf weitere Erfolge und dauerndes Gefühl, daß nur durch geistige Anstrengung und durch Arbeit der eigenen Hände etwas zu erreichen sei, sind wirksame Elemente ihres Emporkommens. Jede der hier eingreifenden Persönlichkeiten hat in diesem Sinne gehandelt und in ihrer Weise ihren guten Glauben bethätigt und ausgesprochen. Erinnerungen und Niederschriften, wie dies Buch sie gibt, zeigen, welches

Ziel die heutige Geschichtsschreibung erreichen möchte, wenn sie neben den Thaten der größten Männer auch die Betrachtung und Beschreibung derjenigen Theile des Volkes sich zur Pflicht macht, die gleichsam das edle Erdreich bilden, dem die Großen entwachsen und das ihren Schritten sicheren Grund bietet.

---

## Franz Liszt.

### Eine Erinnerung.

---

Der kürzlich erschienene Briefwechsel zwischen Liszt und Hans von Bülow (1899) hat mir das Bild Liszt's lebhaft wieder zurückgerufen. Er ist vor wenig mehr als zwölf Jahren erst gestorben, die Zeiten aber, in denen er Europa mit Enthusiasmus erfüllte, waren vor fünfzig Jahren längst schon vorüber. Hans von Bülow's Laufbahn fällt in Liszt's zweite, stillere Periode. Meister und Schüler können nicht als eigentlich historische Persönlichkeiten gelten; für die Memoirenschreiber des 19. Jahrhunderts aber werden sie unentbehrliche, glänzende Gestalten sein. Viele Andere mit ihnen zugleich: Thalberg, Ole Bull und die Uebrigen, die nach Paganini's Ruhm strebten: Liszt und von Bülow werden unter diesen stets die vornehmsten sein.

Liszt als Mann mittleren Alters hatte in Weimar etwas Fürstliches. Er war dort geadelt worden und trug hohe Orden. Er ging einher wie eine Art Held, der auf gewonnene Schlachten zurück sah. Er zeigte herablassendes, gütiges Wesen, das sich bis zum Schein von Aufopferung steigern konnte. Reich geworden durch den Erfolg seiner Konzertreisen gab er mit vollen Händen denen, die Geld bedurften. Machtgefühl erfüllte ihn, niemals aber beschämte er die Nothleidenden. Mit Glück hatte er von jeher den Schauplatz gefunden, wo sich die



gewählte Umgebung, deren er bedurfte, von selbst ergab. Immer bewegte er sich auf den Höhen der Gesellschaft. Niedrigere aber zog er zu sich empor. Auf keine Anrede blieb er die Antwort schuldig, und die Antwort gab der Anrede meist höheren Inhalt. Einfluß hatten solche Antworten wohl kaum, wiedererzählt aber klangen sie oft überraschend. Voltaire ist der eigentliche Heros dieser Art zu reden gewesen. Es bedarf der französischen Sprache dafür. In den Anfängen unseres Jahrhunderts war der, heute historisch längst beinahe vergessene Prince de Ligne uner schöp flich in überallhin weitergegebenen Bonmots dieser Art, die unserer rauher gearteten Welt heute inhaltslos und unnöthig klingen. In Liszt's Umgebung athmete man dergleichen gern ein. Für ihn war es ein Bedürfniß, Leute um sich zu haben, die er belebte und unterhielt und denen er die Hauptperson war. Niemals hat dieses freundliche Echo ihm gefehlt.

Befriedigt vom Geräusch des Tages und unbetimmert um die Zukunft lebte er. Plötzlich war er eines Tages nicht mehr da. Er war zu hohen Jahren gelangt. Nur Wenige noch, die heute persönlich sich seiner erinnerten. Ich kann Liszt's nicht gedenken, ohne daß das Gefühl seiner glanzvollen Gegenwart mich überkommt, den Augenblick erfüllend, wohlthwend, Beifall erweckend. Ohne Respekt habe ich niemals von Liszt reden hören. Und wenn ihm heute in Weimar, wie man sagt, ein Denkmal errichtet werden soll, so entspringt der Wille dazu gewiß der Dankbarkeit, die allen denen gebührt, deren Dasein in Weimar eine Spur zurückgelassen hat. Liszt hat sich immer als der Repräsentant des dortigen edleren Daseins empfunden: als directer Nachfolger Goethe's, von dessen Existenz er sich eine phantastische Vorstellung bildete.

Sein Einfluß beschränkte sich nur scheinbar auf die Musik, von ihr aus suchte er das Ganze zu beherrschen: Theater, bildende Künste, Literatur. Er war bemüht, nach vielen Richtungen hin, von vielen Richtungen her, geistige Energie nach Weimar zu lenken zu Gunsten einer Kultur, der er in tiefster Natur freilich fern stand, denn weder die französische noch die deutsche Sprache war recht die seine. Ungarn war sein Vaterland, aber er sprach nicht ungarisch. Als Kind schon nach Paris versetzt, lag Französisch ihm am bequemsten. Französisch und deutsch durcheinander wurde von ihm und um ihn gesprochen. Seinem Auftreten aber und seiner Gestalt nach bot er einen beinahe seltsamen Anblick. In seiner Jugend war er ein schöner Jüngling. So habe ich ihn, selbst ein Kind, noch Anfang der vierziger Jahre in Berlin siegreich einherziehen sehen. Das beste Bildniß Liszt's ist ein Jugendbildniß, das Ary Scheffer in Paris gemalt hat. In den weimaraner Zeiten modellirte ihn Rietschel im Medaillon. Sein lang herabwallendes Haupthaar ist hier künstlerisch vielleicht bereits zu sehr zur Erscheinung gebracht worden. Es war ihm, wenn er sprach, ein gewisses Lächeln eigen, das im Grunde wohlwollen-gewinnender Natur, ein vielleicht nicht ganz freies Bewußtsein von Ueberlegenheit anzeigte.

Liszt also erkannte, wessen es nach Goethe's Fortgange, dessen Zeit schon weit, aber lange nicht so weit als heute zurücklag, für Weimar bedurfte. Als realer Fortsetzer der Herrschaft, die dieser dort einst ausgeübt, überblickte er die Verhältnisse. Er suchte Eingeschlummertes zu erwecken. Er begründete dauernde Institute. Machte Versuche wenigstens in dieser Richtung. Das Meiste ist freilich ganz oder beinahe ganz vorübergegangen ohne Wurzel zu schlagen, denn es sollten

denn doch fremde Pflanzen in weimarisches Erdreich eingegraben werden, allein das Verdienst bleibt, die Pflanzungen in Gedanken getragen und für ihre Durchführung redliche Bemühung aufgewandt zu haben. Diese Gedanken sind gehegt worden. Es ist daran geglaubt worden, daß Dauerndes ihnen entsprossen könne. Sind sie als spurlose Träume dann davongeflogen, so waren sie immer einer höheren Anschauung der menschlichen Dinge entsprossen. Man gedenkt ihrer. Einen freundlichen Anblick haben sie zurückgelassen. Und wenn in der That constatirt werden müßte, sie hätten in der That nichts hinterlassen als eben diesen freundlichen Anblick nur, so genügte dieser doch, um zu bewirken, daß über Weimar und über Franz Liszt von zukünftigen Schreibern specieller Capitel unserer Culturgeschichte in ehrenvoller Weise das Wort ergriffen würde. Für die, welche einen Theil dieser Weimaraner Zeit miterlebt haben, werden die Wochen, oder Monate, oder auch Jahre dieser Zeit unter heiterem Himmel verstrichen zu sein scheinen, wie Claude Lorrain's Gemälde ihn zeigen. Es ist ein Unterschied zwischen dauernder echter Sonne und künstlich arrangirter, bald abblitzender electricischer Beleuchtung.

Nur in Vergleichen läßt eine solche Existenz sich begreiflich machen. Das Leben in Venedig hatte in meinen jüngeren Zeiten das Eigene, daß Tag und Nacht ineinander übergingen. Zu welcher Stunde man den Marcusplatz betrat, er war, als müsse das nur so sein, lichterfüllt und von Menschen belebt. Die Kaffeehäuser gefüllt, das Hin- und Hergehen und Gespräch ohne Ende. Um 9 Uhr Abends derselbe Anblick wie um 2, um 3, um 5 Uhr Morgens. So steht mir das Dasein in Erinnerung, als ich im Herbst 1854 nach Weimar kam. Die Stadt beherrscht von den talentvollen jungen Leuten, etwas

erotischer Art, die von vielen Seiten sich zusammengefunden hatten, um unter Liszt zu studiren. Liszt war ihr erstes und letztes Wort. Er bewegte sich unter ihnen als der unerreichbare Meister, bei dem zu lernen sei, wie man ewig jung bleibe und wie unerschöpfliche Ernten von Ruhm zu gewinnen seien. Das strömte so weiter von Tag zu Tag, von Nacht zu Nacht. Zu jeder Stunde wurde, wie in Venedig, schwarzer Kaffee getrunken. Auch ohne Cigaretten ging es nicht ab. Das Theater war ein selbstverständliches Centrum, Musik wurde gemacht, wohin man horchte, in den drei Hotels der Stadt, dem Erbprinzen, dem russischen Hofe und dem uralten Elephanten, war man zu Hause, der Park und die Umgegend wurden durchstreift, und doch blieb mit dieser ewigen Zerstreuung stets das Gefühl ernster Arbeit verbunden. Der seltsame, fremde, bezaubernde Mann, alt und jung zugleich, war immer, wenn er erschien, wie auftauchend aus einem Jrgendwoher, das Niemand kannte, oder verschwindend nach einem ebenso undurchdringlichen Jrgendwohin; er war da, er war nicht da, man wußte nicht, ob auf immer oder nur auf vierundzwanzig Stunden. Mit Allen intim, mit Niemandem vertraut. Er war bezaubernd. Wo er erschien, erfüllte er die Luft mit seiner berausenden Persönlichkeit. Aber dieser von geistreichen Aperçus erfüllte Geist hat, wenn wir die Worte genau abwägen, nichts gesagt, das man im Sinne Goethe's einen „Gedanken“ nennen dürfte. Er hatte weder Weltanschauung noch Ziele. In den unendlichen Mittheilungen, die zwischen ihm und seinem Lieblingschüler hin und herfliegen, habe ich nichts gefunden, was mehr als die Dauer weniger Augenblicke beanspruchte. Dennoch wollte er wirken. Und glaubte zu wirken. Er wollte hilfreich sein. Er wollte

sich und Andre über das gemeine Dasein erheben. Er wollte große Kunstwerke hervorbringen.

Im Interesse Liszt's wie Hans von Bülow's sei zu dieser jetzt erschienenen, französisch abgefaßten, sogenannten Correspondance bemerkt, daß sie für beider Andenken nicht maßgebend sei. Keine Briefe, sondern kürzere oder längere Zettel. Meister und Schüler so darzustellen, daß jeder von beiden thatsächlich zu seinem Rechte käme, würde eine sehr schwierige und keine dankbare Aufgabe sein. Sie erfüllten ihre Zeit, diese aber ist vorüber. Die äußeren Bedingungen fehlen. Voltaire sagt, es habe in den Jahren vor dem siebenjährigen Kriege ein Zustand friedlicher Cultur in Europa geherrscht, den man erlebt haben müsse, um ihn zu verstehen: gerade hundert Jahre später fiel in ähnliche Zeiten das Erscheinen Liszt's. Die dreißiger und vierziger Jahre unseres Jahrhunderts trugen den Duft scheinbar ewig friedlicher, innerer, begeisterter Entwicklung. Liszt's Blüthezeit lag in Paris. Liszt's Alter war nur ein Nachklang dieser Tage vergangener Höhe. Heute lebt eine anders geartete Generation; eine andere Mischung der Stände bedingt unser gesellschaftliches Dasein; die Presse nimmt eine andere Machtstellung ein; das Briefschreiben selber hat seine Art verändert; Rom, Paris, Wien, Berlin sind als geistige Centralpunkte nicht mehr, was sie vor fünfzig Jahren gewesen sind. Ueber die Menschen, welche die Mitte des 19. Jahrhunderts durchlebten, wird in abermals hundert Jahren vielleicht erst unbefangenen geurtheilt und das, was ehemals als „Ruhm“ und als „geistiger Genuß“ galt, zu dem, was heute in mehr welthistorischem Sinne unter beide Begriffe fällt, in ein richtiges Verhältniß gesetzt werden.

---

## Joseph Joachim.

Zur Erinnerung an den 17. März 1839.

---

Vor sechzig Jahren, als es Frühling war,  
Da stand ein Kind in lichtem Lockenhaar,  
Vielhundert Augen sah es auf sich blicken,  
Sie schienen Muth ihm freundlich zuzunicken;  
Die kleine Geige nahm es unter's Kinn,  
Den Bogen setzt' es auf die Seiten hin:  
An diesem Abend klang zum erstenmal  
Dein Saitenspiel im weitgedrängten Saal.

Und jene Jahre sind Dir dann gekommen,  
Wo Mendelssohn Dich an die Hand genommen,  
Als Hauptmann's treue Lehre Dich geleitet,  
Als Deine Schritte Schumann's Gang begleitet:  
Zur Sonne war's ein freier, hoher Flug,  
Der damals ihn und Klara aufwärts trug,  
Und fast wie Sage ist es schon zu lesen,  
Wie ihre Schüler Du und Brahms gewesen.

Und als Du dann Dein eignes Reich gegründet.  
Mit wie viel Freunden warst Du da verbündet!  
Als Bülow Dich, Dich Liszt in Weimar fand,  
Und Andre, tief im Herzen Dir verwandt,  
Und in dem jugendlichen Weimar Klang's  
Wie in den alten Tagen des Gesangs,  
Und in das Brunnenrauschen mischt' sich wieder  
Nachts das Getön der Saiten und der Lieder.

Ein ferner Traum ist das. Doch Du stehst da —  
Die Welt blieb jung und Deinem Herzen nah —  
Ein Kind, wie es vor sechzig Jahren stand,  
Und Kraft und Anmuth führen Deine Hand:  
Nur leise, wenn der Beifall Dich umrauscht,  
Klingt noch der Ton mit, dem Du einst gelauscht,  
Die Stimme derer, die vor langen Jahren  
Dir Beifall riefen als sie mit Dir waren.

Doch nicht zu diesen wende Deinen Blick  
Erinnerungsvoll ins Dämmerlicht zurück,  
Auch die vergiß, die Dir mit tausend Händen  
Von Tag zu Tag den Dank im Sturme senden:  
Du selbst sollst heute Deines Beifalls Zeichen  
Hier Deinen Schülern, Deinen Freunden reichen,  
Die Dir zu Ehren jetzt ihr Loblied singen:  
Dem Meister, dessen Lehre sie empfangen.

Was Lehre geben kann, Du lehrst es sie:  
Beethoven's überird'sche Melodie,  
Schumann, qualvoll entzückt sein Herz zerreißend,  
Bach, klar und still das Höchste uns verheißend,  
Und Mozart's himmlisch heitres Tongedränge,  
Als ob das Lied der ew'gen Freude klänge,  
Und all' die Andern, die in lichten Schaaren  
Einst ihre Schüler, ihre Meister waren.

Du lehrtest sie's! Und nun sind Alle nah,  
Als Schüler sitzen sie noch einmal da:  
Was sie gelernt, sie möchten's gern Dir zeigen,  
Als Schüler wollen sie noch einmal geigen,  
Was Weber's letzte Kräfte einst gesungen,  
Als er mit hartem Schicksal hart gerungen,  
Das Jubellied, das wie der Frühlingswind  
Emporrauscht — Setzt die Bogen an! — Beginnt!

(Ouvertüre zur Curyanthe.)

4. April 1899.





## Goethe in freier Luft.

Zu seinem hundertundfünfzigjährigen Geburtstage.

---

Ende August tritt der Tag ein, an dem Goethe vor einem und einem halben Jahrhundert geboren ward. Er wird vielleicht diesmal nicht so festlich begangen werden als im Jahre 2749 seine tausendjährige Wiederkehr. Oder wie die Welt den dreitausendjährigen Geburtstag Homer's in den nächsten Jahrhunderten gern begehen würde, wenn sie ihn kannte. Und wie auch Bismarck's tausendjährigem Geburtstage einst die verehrende Erinnerung der Völker nicht fehlen wird, dessen „Gedanken und Erinnerungen“ ein Werk zurückblickender, gestaltender Phantasie sind.

Die Höhe des Standpunktes, von dem ein Dichter auf das menschliche Thun herabblickt, verleiht seinem schriftlichen Werke Werth und irdisch-unsterbliches Bestehen. Goethe's wirklicher Geburtstag liegt uns noch zu nahe, als daß die germanischen Völker die Größe des idealen Nutzens zu fassen vermöchten, den dieser einzige Mann uns gebracht hat. Und doch glauben heute Manche vielleicht, es werde zu viel gethan, ihn zu ehren. Er wird zu sehr im Kleinen heute betrachtet. Man wird an zukünftigen säcularen Goethe-Tagen

kaum noch Neuigkeiten über ihn selbst vorbringen können, und vermag es schon heute nicht, es müßten denn zufällig sich darbietende Reliquien oder dergleichen sein. Neue Schicksale aber wird von hundert zu hundert Jahren das deutsche Volk gehabt haben, in deren Widerscheine Goethe wie ein neuer Mann ihm erscheinen muß. Gedenken wir heute nur der Thatsache, daß wir diesen Goethe-Tag zum ersten Male als ein einiges, freies Volk begehen. Ich will an Einiges erinnern, das diesem Gedanken entfließt.

### 1. Goethe und die freie Luft.

Jacob Grimm hat zu Goethe's hundertjährigem Geburtstage nicht öffentlich gesprochen, zehn Jahre später jedoch, am 10. November 1859, über Schiller in der Berliner Akademie der Wissenschaften und Goethe dabei mitgefeiert. Indem er Schiller und Goethe neben einander betrachtet, sagt er von diesem: „Bei Goethe überwog die Anziehungskraft der Natur, und er hat auf Pflanzen, Steine, Thiere und auf die Physiologie insgemein lange, ernste Studien gerichtet.“ Viel weiter ist diese Wahrnehmung hier nicht von ihm verfolgt worden. In den Worten braucht nur zu liegen, daß Goethe gelehrte Theilnahme für naturwissenschaftliche Probleme hegte. Dies ist sicherlich wahr: ein viel näheres Verhältniß hatte er zur Natur schlichthin. Er bedurfte dessen, was wir im besonderen Sinne die freie Natur nennen. Auch die dem Menschen dienenden Herden der Hausthiere bringen ihr Leben auf der Weide hin und sind mit Sonne und Nachtwind und fließendem Wasser vertraut: wie ganz anders aber Wild und Vögel und Fische.

Goethe hat in der freien Luft gelebt. Am natürlichsten empfand er sich auf dem Ritte durch Sicilien, auf der Jagd

mit dem Herzoge in Thüringen, wo sie ein Zeltleben führten und Nachts am Feuer lagerten, in dem Feldzuge nach Frankreich und vor Mainz, auf den Fahrten durch Böhmen, durch Hessen nach Süddeutschland, in der Schweiz und am Rheine. Da reitet und schreitet er dahin wie ein junger Herrscher, der den vollen Bereich seiner Herrschaft persönlich kennen lernen möchte. All seine Berge möchte er bestiegen, all seine Wälder durchpürscht, mit jedem seiner Unterthanen Zwiesprache gehalten haben. Goethe's Studirstube und Schlafzimmer waren nur armselige Unterschlupfe, versehen mit dem Nothwendigsten; sein Gärtchen hinter dem Hause und der Garten an der Elm sind seine Wohnstuben gewesen. Das steht uns vor Augen, wenn wir Goethe's und Weimar's gedenken. Dazu der Park selber, Belvedere und Tiefurt und der Weg dahin, der Weg nach Jena und nach Erfurt, die Wege zu seinem Landgute, nach Berka, nach dem Gute der Frau von Stein. Ganz Deutschland liegt in Regen und Sonnenschein um Goethe herum und um seine Statuen.

Und wie Goethe sind Luther und Bismarck Männer der frischen Luft gewesen. Die ersten Bilder, die unsere Phantasie producirt, wenn wir Luther's gedenken, haben freie Luft um sich. Wie er als armer Schüler Nächtens umherzieht, um vor den Thüren zu singen, wie er durch Deutschland und Italien wandert, um Rom zu besuchen, und wieder zurück, immer in derselben Kutte, wie er im Thüringer Walde überfallen, aus dem Wagen gerissen und auf die Wartburg gebracht wird — ans Reiten war er nicht gewöhnt, spät Abends trifft er zu Pferde todmüde da ein — und wie er, während die Vögel auf den Nestern singen, dort mit den Blicken die Wälder überfliegend, liest und schreibt. Das steht in seinen

Briefen von da. Dazu gehörte die Welteinsamkeit um die Wartburg, fern von Lärm und Geschwätz, das Luther bis dahin stetig umgab: daß er in der Stille des rauschenden deutschen Waldes die herrliche Sprache in sich und aus sich klingen hörte, in die er da oben jetzt die Bibel übersetzte. Dieselbe Sprache, in der Goethe Jahrhunderte später dann die Lieder dichtete, die er Nachts in demselben Thüringen, durch Wald und Feld streifend, der inneren Stimme nachschrieb, die sie ihm vorsang. Zwischen Luther und Goethe läuft eine unsichtbare einsame Straße, auf der sie einander begegneten.

Und Bismarck. Von dem man das Gefühl hat, als habe er als Wächter seines Vaterlandes immer zu Pferde gesessen, wie der uralte Theodorich ohne das Pferd nicht zu denken war, auf dem er einherritt. Zum Deutschen gehört bei vielen Gestalten das Schlachtroß wie ein Theil von ihnen. In der Heldensage spielt es neben den Göttern seine eigene Rolle. Die griechischen Götter und Helden Homer's fahren in Wagen dahin, die germanischen reiten. Das Roß Friedrich's des Großen hieß Condé, das Kaiser Wilhelm's I. Sadowa, der Name von Pferden, die Bismarck ritt, würde auch wohl zu erfahren sein.

Die höchste Ehre, die Völker ihren Herrschern anthun, sind Reiterstatuen. Kann man sie in Erz nicht bilden, so setzt man sie in Gedanken einstweilen. Schon jetzt ist Bismarck den Süddeutschen der hoch zu Roß thronende Herzog der Germanen. Bismarck war immer unterwegs. Wer erinnert sich seiner nicht auf seinen Ritten im Thiergarten, wenn er in Berlin war? Er bedurfte, wie Luther und Goethe, der freien Luft, um nachzudenken. Der Garten hinter dem Palais war sein Aufenthalt. Busch erzählt, wie er Nachts Bismarck

im Garten seines Hauses zu Versailles auf und nieder gehen sah. Ein Wald wurde ihm geschenkt nach 1870. Zwischen seinen Wäldern und Feldern hat er seine letzten Jahre verbracht. Im Freien empfing er die Abordnungen des Volkes und sprach zu ihnen. Mitten im Sachsenwalde werden einstige Generationen ihm einmal sein Denkmal errichten, wo er mit den Gestirnen, die über seinem Vaterlande walten, Zwiegesprache hält.

Die Gestalten, die Goethe's Phantasie entsprangen, sind in der freien Luft einher geschritten. „Es schlug mein Herz, geschwind zu Pferde“ beginnt eins seiner frühesten Lieder. Götze erscheint in allen Umgebungen, welche freie Luft uns bietet. Iphigenie hat die ewigregen Wipfel des heiligen Waldes über sich. Tasso irrt in den italienischen Gärten umher, in die das Schicksal ihn hinein verleitet hat. Und Faust! — was alle Länder und alle Zeiten an Landschaft bieten, betritt sein Fuß, oder auf den Wolkenritten hat er es unter sich.

## 2. Goethe's geistiges Vordringen in immer freiere Luft.

Goethe's Lebensgang war ein unablässiges sich Abmühen nach weiter sich erstreckenden Gebieten. Für seine sich ausdehnende Seele verlangte Goethe Freiheit. Ein wunderbarer Anblick, wie sie ihm gewährt wird. Der Uebergang nach Leipzig ließ ihn den ersten Schritt thun. Ueber Gellert hinaus erhob er sich dort nicht. Lessing und Winckelmann klangen nur wie fernes Geläute in seine dortige Stille hinein. In Straßburg fand er Herder und Shakespeare: eine Ahnung höherer Kritik eröffnete sich hier. Dann in Frankfurt das

Zusammentreffen mit einem Gedränge aufstrebender Kräfte. Dann in Weimar das Emporsteigen in höhere Geselligkeit und in eigenes verantwortliches Thun. Alles noch, sehe er das dreißigste Jahr erreichte. Dann die ungeheure innere Fortbildung und ihr Abschluß in Italien. Stufenweise sehen wir ihn emporsteigen. Dann Schiller, zugleich das Alterthum und die Frucht bewußter künstlerischer Arbeit in „Hermann und Dorothea“. Und so sehen wir die wechselnden Ereignisse Goethe's Horizont erweitern, und mit sechzig Jahren ist er der geistige Regent seines neuen, kleinen Vaterlandes, in dem jeder Winkel ihm bekannt ist. Immer weiter jedoch dehnt über ganz Deutschland seine Interessensphäre sich aus. Völlig aus eigener Kraft erschließt ein Territorium nach dem anderen in stiller Unterwerfung sich ihm. Seine Reisen fangen an, Triumphzüge zu werden. Unablässig arbeitet er daran, seine innere Macht zu erweitern. Weibliche Zärtlichkeit, die ihn zu umgarnen und an die Stelle zu fesseln versucht, durchreißt er. Gefindel, das sich ihm hindernd in den Weg zu stellen sucht, weicht, ohne daß er die Hand hebt, zurück. Dieser Weg Goethe's zu sich immer mehr befreiendem Einflusse über die alten Grenzen hinaus ist ein stolzer Genuß für den, der ihn zu verfolgen fähig ist. Das Stille, Geräuschlose dieser Eroberungen erfüllt uns selber mit eigener Kraft, die wir diesen Gang beobachteten. Das Ueberwältigende des langsamen Vorschreitens Goethe's in immer höhere Kreise geistiger Freiheit rührt, bekräftigt, begeistert. Wir fühlen, daß, wenn Goethe ging, der Schauplatz seines Thuns geblieben sei. Je weiter diese Entwicklungen in die Ferne zurückweichen, um so einfacher, organisch verständlicher werden sie. Lauter Fügungen! Ein Mann von so überwältigendem Einflusse auf

die Geschehnisse der Welt konnte nicht anders zu dem werden, was er war, als durch unbegreifliche Gunst der weltverwaltenden Mächte.

So weit wir umher sehen, um neue Gelegenheiten zu entdecken, den Begriff Freiheit mit Goethe in Verbindung zu bringen, immer wieder bieten sich neue Gesichtspunkte dar.

### 3. Die wachsende Verbreitung der Schriften Goethe's.

Goethe fing ärmlich an. In engen Grenzen bewegte sich, was er der Welt zu schenken wünschte. Er erzählt selbst von seinen anfänglichen Versuchen, gedruckt ins Publicum einzudringen. Auf eigene Kosten ließ er den „Götz“ erscheinen. Buchhändler wiesen Angebote zurück. Fast als Erfolg durfte gelten, daß Nachdrucke seiner Dichtungen erschienen. Der Hinzburg's machte neben allem Ärger ihm selber Freude. Seine erste umfassende Ausgabe der Werke von 1787 flößte jedoch weder dem Buchhändler noch ihm selbst großes Vertrauen ein.

So stand es mit ihm, als er auf die Fünfzig losmarschirte. Erst im Anfange des neuen Jahrhunderts erschien bei großer Subscription die neue Ausgabe von Goethe's Werken, die eine beherrschende Stellung einnahm. Diese zuerst gab ihm Uebermacht in Deutschland. Das Publicum und die Schriftsteller und Dichter neigten sich ihm. Er war fast sechzig Jahre alt. „Hermann und Dorothea“ und „Faust“ bilden von jetzt an die Basis des Postamentes, auf dem er steht. Ein neuer, freier Mann; alles Frühere ist bloße Vorstufe. Von da ab erst zählen die Stufen der

tieferen Einwirkung Goethe's auf Deutschland. Siebzig Jahre aber hat er bereits, als die „Ausgabe letzter Hand“ unternommen wird, die bis zu seinem Tode und darüber hinaus sich hinzieht. Auf dieser Ausgabe beruht, Scherer's und Loeper's Machtwort zu Folge, die der Großherzogin Sophie. Halten wir diese Epochen buchhändlerischen Emporkommens wohl im Auge: alle diese Ausgaben sind nur Vorstufen. Erst 1862, dreißig Jahre nach Goethe's Tode, werden seine Werke gesetzlich freies Eigenthum des deutschen Volkes, und er beginnt die ungeheure Position voll einzunehmen, die heute Gegenstand unserer historischen Betrachtung ist.

#### 4. Freie Luft für Goethe's Werke.

Die so gewonnene Freiheit des Verhältnisses Goethe's zu Deutschland aber ist auch wieder nur eine Epoche.

Mit dem Freiwerden der Werke erhoben diejenigen Mächte, die Goethe's Einfluß zu beschränken suchen, ihr Haupt. Hier beginnt die heutige Arbeit des Sich-frei-machens von der Uebermacht von Parteien, die sich zwischen uns und Goethe's Werke drängen möchten. Goethe wird nun so genommen, als biete er seine Erfindungen, Träume und Gedanken frisch wie jeder Andere dem Publicum dar. Warum soll er günstiger behandelt werden als andere, heutige Autoren, denen er bei ihrem Fortkommen nicht hinderlich sein darf? Wenn ein Schriftsteller zuerst mit Werken eintritt, welche Aufsehen erregen, so bilden sich sofort zwei Parteien: die Einen, unzufrieden mit dem bisherigen Stande des das Publicum beherrschenden Geschmacks, glauben in ihm den Mann der Zukunft gefunden zu haben; die Anderen, erschreckt über



die drohende Antastung der Meisterwerke, die wir besitzen, die wir bewundern, und die unserem geistigen Bedürfnisse noch genügen, wenden sich gegen ihn. Leidenschaftlich kann hier gekämpft werden. Goethe muß noch einmal heute die Stelle oft sich erobern, auf der er steht.

Goethe hatte bei seinem ersten Auftreten bald kampf-  
lustige Gegner und Anhänger gehabt. Immer ging man  
dabei im Fortschritte seiner Production von seinem letzten  
Werke aus. Immer ward zu beweisen gesucht, er habe nun  
wieder sich selbst übertroffen, oder aber es gehe nun in der  
That mit ihm zu Ende, oder wenigstens es sei ein Stillstand  
eingetreten. Schiller selbst trat in seinen Anfängen als An-  
greifer hier mit ein. Schiller aber auch that das Seinige  
dann, um zu bewirken, daß Goethe, etwa im fünfzigsten Jahre,  
Alles in Allem als der vornehmste deutsche Dichter anerkannt  
wurde, und die Schlegel machten dieses nationale Urtheil zu  
einem literarisch unantastbaren.

Goethe hatte wenig Mittel, den Kampf aufzunehmen.  
Er bot jener Zeit nichts, was unter dem Namen „Goethe's  
Werke“ einen Ueberblick seiner Arbeit geliefert hätte. Die  
von ihm bei seinem Aufenthalte in Italien mit Hülfe der  
Weimarer Freunde fast zu Ende gebrachte Gesamtausgabe  
seiner Dichtungen enthält, dem heutigen Stande der Dinge  
nach, doch nur Fragmente der Goethe'schen Production; die  
Ausgabe von 1808 lieferte zuerst „Goethe's Werke“ in brauch-  
barere Zusammenhange, und in dieser Gestalt sind die späte-  
ren Ausgaben weiter geführt worden, bis endlich die Cotta'sche  
sogenannte „Ausgabe letzter Hand“ kam. Wie wenig aber  
die Cotta'sche „Ausgabe letzter Hand“ enthalte im Vergleich  
zur neuesten Weimaraner, dies zu erblicken setzt ebenso in

Erstaunen, wie einst der Reichthum der Cotta'schen „Ausgabe letzter Hand“ Staunen erregte. Diese haben Jacob und Wilhelm Grimm vor der Arbeit am Wörterbuche gar nicht befehlen! Erst beim Beginn des Wörterbuches wurde sie von Hirzel dafür beschafft. Sie ist heute, wo die weimarische Ausgabe in Jahren erst vollendet sein wird, neben der ganzen Fülle des einstweilen nur in separaten Editionen vorliegenden Stoffes immer noch die einzige umfassende Edition der Werke Goethe's, von denen der dem Umfange nach größere Theil ja erst nach Goethe's Tode ans Licht trat, hier und da, wie der Zufall es fügen wollte.

Bei unserer heutigen Betrachtung ist der bis in Goethe's höchstes Alter nie verstummende tägliche Widerspruch gegen ihn und gegen seine Schriften als völlig abgethan anzusehen, und was dem Einzelnen in ihm und an ihm mißfällt, ist nicht mehr geeignet, den historischen Werth des Mannes zu beeinträchtigen. Wohl aber hat Goethe in immer größerem Maße jetzt nicht nur die zu überwinden, die überhaupt nichts von ihm wissen wollen, als die, welche thatsächlich ihn nicht kennen. Viele gehen an ihm vorüber. Viele aber auch möchten ihn kennen lernen und wissen nicht, wie dies möglich zu machen sei. Es tritt heute eine Schwierigkeit bei der Betrachtung dieser alles menschliche Maß überschreitenden Production zu Tage, an die früher nicht gedacht worden war: die Unmöglichkeit, neben dem übermächtigen Inhalte des übrigen allgemeinen literarischen Vorrathes der Menschheit, Goethe's Werke zu lesen. Die geistige Aufnahme des Inhaltes der in der Wohnung eines heutigen Menschen kaum unterzubringenden Werke Goethe's, ein Band aussehend wie der andere, würde lange Jahre angestrebter Thätigkeit erfordern.

Nach Vollendung der Weimaraner Ausgabe wäre zwischen hundert- undfünfzig und zweihundert Bänden bloßen Textes durchzunehmen.

Die Nothwendigkeit einer Auswahl wird eo ipso eintreten und hierüber sich wohl eine nationale Verständigung erzielen lassen. Von der bisherigen Anordnung aber wäre nun durchaus abzusehen. Die Frage muß so gestellt werden: Was hat der junge Lebensanfänger der Zukunft für Wege einzuschlagen, um der Dichtungen Goethe's froh zu werden? Meinem Gefühle nach müßte den ersten Band der Goethe-Ausgabe des zwanzigsten Jahrhunderts „Faust“ einnehmen. Dann „Hermann und Dorothea“, dann „Iphigenie“, dann „Götz“, dann „Wahrheit und Dichtung“, dann eine Reihe von Gedichten. Die übrigen Stücke nachzulesen, bliebe Denen überlassen, denen diese Arbeit als eine innerlich unentbehrliche sich aufdrängte. So natürlich und durchführbar nun aber es scheinen könnte, das Wichtigste auszuwählen, so tritt hier ein Bedenken ein, das in Goethe's Person liegt: Goethe, wenn er schreibt, kennt keine Nebensachen, weder in der Form noch im Inhalte. In gleichgültigen Briefzetteln oder Notizen finden sich inhaltreiche, monumental gefaßte Gedanken. Wie zufällige Anregung ihm diese Einblicke in das innerste Wesen der Dinge eingibt, zeichnet er sie auf. Wer alle Bände seiner Werke durchsähe, würde in den Besitz dieses Reichthums gelangen, Denen aber, denen hierfür Zeit und Gunst des Schicksals sich nicht darbietet, dürfen sie doch nicht verschlossen sein. Wie sollen diese Gedankenschätze dem Volke dargeboten werden? In Gestalt eines Goethe-Wörterbuches müssen sie ausgezogen und zugänglich gemacht werden. Dieses zu gestalten, liegt uns ob.

Unsere Aufgabe oder, enger gefaßt, unsere Pflicht besteht darin also:

Durch die Ausgabe der Großherzogin Sophie wird Goethe's gesamntes literarisches Dasein in einen noch unvollendeten, kostbaren Palast internirt. Früher haben viele Blätter seiner Hand, handschriftlich oder gedruckt, ein landstreicherhaftes Leben geführt: auch diesen allen ist mit den edelsten Werken zugleich dieselbe ehrenvolle Wohnung zubereitet worden. Der deutschen Nation hat die deutsche Fürstin ein Geschenk höchster Art damit gemacht. Prachtvolles, festes Gewand ist gleichmäßig allem aus Goethe's Geiste sichtbar Entsprossenen verliehen worden. Ein Gewand aber, das sich allmählich in Gefängnißkleidung verwandeln wird. Die Zukunft hat den besflügelten Gedanken Goethe's eine neue, höhere Freiheit zu schenken.

In Goethe's Werken, „Ausgabe letzter Hand“, war der Unterschied des Zufälligen und der Hauptwerke schon beinahe aufgehoben worden, unter Goethe's eigenem Thatun. Dennoch hielt man fest an dem Unterschiede der „Werke“ und des „Nachlasses“. Heute bildet Alles für den Anblick ein gleichwerthiges Ganzes. Fast könnte den Bewohnern des zwanzigsten Jahrhunderts die Idee auftauchen, all' diese Bände als Ganzes successive herzustellen, sei Goethe's Lebensarbeit vorsätzlich gewesen. Es handelt sich jetzt darum, dieser Auffassung vorzubeugen. Das Goethe-Wörterbuch wird jedem Gedanken Goethe's seine Freiheit zurückgeben. Dies Wörterbuch wird die Worte und die Gedanken umfassen. Es wird bereits daran gearbeitet. Es wird auf die geistige Theilnahme aller Deutschen, auch Derer außerhalb unseres Kaiserreiches, dabei gerechnet. —

Das Deutsch Goethe's wird die Sprache des neuen germanischen Weltreichs sein. So ist die Sprache Homer's die

des griechischen Weltreiches gewesen, deren uranfängliches Denkmal Ilias und Odyssee, und deren abschließendes das Evangelium des Johannes war. Wie weit das Reich der deutschen Sprache Goethe's einmal werden wird, weiß Niemand. Der erste Nachfolger Goethe's ist Bismarck als Verfasser seines eigenen Lebens, ein Werk, das als das erste deutsche Kunstwerk genannt werden darf, welches in der Sprache Goethe's geschrieben wurde, ohne doch eine Spur von Nachahmung zu zeigen. Wie „Hermann und Dorothea“ ohne Homer aber nicht möglich gewesen wäre, so wären Bismarck's „Erinnerungen und Gedanken“ ohne Goethe nicht denkbar. Goethe verlieh Deutschland die Atmosphäre, in der allein diese Frucht zur Reife gelangte.

Deutschland ist von der Vorsehung bevorzugt worden, Männer wie Luther, Goethe und Bismarck hervorgebracht zu haben. Und wenn, was Gott verhüten möge, im Treiben der Zeit zeitweilig der deutsche Geist zu Schaden käme, immer würde sich ein Historiker finden, der diese drei Namen nennt mit dem Zusatz: „canuntur apud barbaras gentes“. Und wäre die schaffende, aber auch wieder zerstörende Zeit, die mit Tausenden von Jahren als Einheiten rechnet, unerbittlich: in Dichtern urmäßig zukünftiger Gefänge würden namenlos dann und unter neuen Namen geistige Gestalten auftauchen, deren anfängliche Träger Luther, Goethe und Bismarck waren.



## Uebersicht über die früheren Bände meiner gesammelten Aufsätze.

Essays. Hannover, Kümpler. 1859.

Alfieri und die Ristori. — Die Venus von Milo. — Lord Byron und Leigh Hunt. — Die Erwartung des jüngsten Gerichtes von Cornelius. — Die Bearbeitung von Shakespeare's Sturm durch Dryden und Davenant. — Deutsches Theater im sechszehnten Jahrhundert: I. Das Luzerner Neujahrspiel und der Henno des Neuchlin. II. Das Theater des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig, zu Wolfenbüttel. — Raphael und Michelangelo. — Friedrich der Große und Macaulay. — Schiller und Goethe.

Neue Essays über Kunst und Literatur. Berlin, Dümmler. 1865.

Ralph Waldo Emerson. — Die Akademie der Künste und das Verhältniß der Künstler zum Staate. — Berlin und Peter von Cornelius. — Alexander von Humboldt. — Dante und die letzten Kämpfe in Italien. — Herrn von Barnhagen's Tagebücher. — Raphael's Disputa und Schule von Athen, seine Sonette und seine Geliebte. — Der Verfall der Kunst in Italien. Carlo Saraceni. Ein Vorschlag an Regierungen und Kunstfreunde. — Die Cartons von Peter von Cornelius. — Goethe in Italien.

Zehn Ausgewählte Essays zur Einführung in das Studium der Modernen Kunst. Berlin, Dümmler. 1871.

Die Venus von Milo. — Raphael und Michelangelo. — Carlo Saraceni. — Albrecht Dürer. — Goethe's Verhältniß zur bildenden Kunst. — Jacob Asmus Carstens. — Berlin und Peter von Cornelius. — Die Cartons von Peter von Cornelius. — Schinkel. — Ernst Curtius über Kunstmuseen.

Fünfzehn Essays. (Zweite vermehrte Auflage der Neuen Essays 2c.) Berlin, Dümmler. 1874.

Voltaire und Frankreich. — Friedrich der Große und Macaulay. — Goethe in Italien. — Schiller und Goethe. — Goethe und die Wahl-

verwandtschaften. — Goethe und Suleika. — Goethe und Luise Seidler. — Heinrich von Kleist's Grabstätte. — Lord Byron und Leigh Hunt. — Alexander von Humboldt. — Schleiermacher. — Herrn von Barmhagen's Tagebücher. — Gervinus. — Dante und die letzten Kämpfe in Italien. — Ralph Waldo Emerson.

Fünfzehn Essays. Neue Folge. Berlin, Dümmler. 1875.

Der Maler Bierk. — Schinkel als Architekt der Stadt Berlin. — Rauch's Biographie von Friedrich Eggers. — Die Ruinen von Ephesus. — Athenische Todtenträge. — Die Gallerien von Florenz. — Engel und Liebesgötter. — Das Theater des Herzogs Heinrich Julius zu Braunschweig. — Shakespeare's Sturm in der Bearbeitung von Dryden und Davenant. — Alfieri und seine Tragödie Mirra. — Hamlet's Charakter. — Raphael's eigene Bildnisse. — Die beiden Holbein'schen Madonnen zu Dresden und Darmstadt. — Das Porträt des Bonifacius Amerbach von Holbein. — Cornelius und die ersten fünfzig Jahre nach 1800.

Fünfzehn Essays. Dritte Folge. Berlin, Dümmler. 1882.

Vorbemerkung. — Ralph Waldo Emerson. — Florenza. — Raphael's Schule von Athen. — Michelangelo's Sarkophag in der Sacristei von San Lorenzo. — Raphael's Madonna di Terra nuova. — Zwei Stiche von Friedrich Weber: 1. Tizian's Irdische und Himmlische Liebe. 2. Holbein's Porträt des Erasmus von Rotterdam. — Die Entstehung des Volksbuches vom Dr. Faust. — Ralph Waldo Emerson über Goethe und Shakespeare. Uebersetzt aus dem Englischen: 1. Goethe, der Schriftsteller. 2. Shakespeare, der Dichter. — Bettina von Arnim. — Die Brüder Grimm: 1. Wilhelm Grimm. 2. Jacob Grimm. 3. Ludwig Emil Grimm. — Rauch's hundertjähriger Geburtstag. — Anselm Feuerbach. — Zwei Dürer'sche Kupferstiche. — Raphael's Galatea in der Farnesina zu Rom. — Raphael's erste Zeiten. — Register.

Zehn ausgewählte Essays zur Einführung in das Studium der Neueren Kunst. Zweite, vermehrte Auflage. Berlin, Dümmler. 1883.

Die Venus von Milo. — Raphael und Michelangelo. — Carlo Saraceni. — Albrecht Dürer. — Goethe's Verhältniß zur bildenden Kunst. — Jacob Asmus Carstens. — Berlin und Peter von Cornelius. — Die Cartons von Peter von Cornelius. — Schinkel. — Ernst Curtius über Kunstmuseen.

(Anhang:) Mariä Himmelfahrt von Tizian. — Zwei neue Gemälde von Arnold Böcklin. — Daniel Chodowiecki's Künstlerfahrt im

Jahre 1778. — Der Geburtstag Raphael's. — Raphael und das Neue Testament. — Italienische Porträtbüsten des Quattrocento. — Die Standbilder Alexanders und Wilhelms von Humboldt vor der k. Universität zu Berlin. — Register.

Fünfzehn Essays. Erste Folge. Dritte, verbesserte und vermehrte Auflage. Berlin, Dümmler. 1884.

Voltaire und Frankreich. — Friedrich der Große und Macaulay. — Goethe in Italien. — Schiller und Goethe. — Goethe und die Wahlverwandtschaften. — Goethe und Suleika. — Goethe und Luise Seidler. — Heinrich von Kleist's Grabstätte. — Lord Byron und Leigh Hunt. — Alexander von Humboldt. — Schleiermacher. — Herrn von Barnhagen's Tagebücher. — Gervinus. — Dante und die letzten Kämpfe in Italien. — Ralph Waldo Emerson.

(Anhang:) Cornelius betreffend. — Raphael's Gesichtsbildung. — Bunte Statuen. — Das Luzerner Neujahrspiel und der Henno des Neuchâtel. — Der erste Band des Corpus sämtlicher Handzeichnungen Albrecht Dürer's.

Fünfzehn Essays. Vierte Folge: Aus den letzten fünf Jahren. Gütersloh, Bertelsmann. 1890.

Widmung. — Goethe im Dienste unserer Zeit. — Die deutsche Schulfrage und unsere deutschen Classiker. — Deutscher Unterricht auf deutschen Gymnasien. — Die neue Goethe-Ausgabe. — Goethe und Carlyle. — Goethe und der Bildhauer Gottfried Schadow. — Zwei Erinnerungstage. — Werth und Wirkung der Kunstkritik. — Die Berliner Jubiläumsausstellung. 1887. — Die Vernichtung Rom's. — Die Camera della Segnatura. — Rudolf Stang's Stich des Abendmahles von Lionardo da Vinci. — Maccari's römisches Wandgemälde. — Salvatore Farina. — Das Denkmal Kaiser Wilhelm's I.

Beiträge zur Deutschen Culturgeschichte. Berlin, Herz. 1897.

Heinrich von Treitschke's Deutsche Geschichte. — Leonore von Este. — Bettina's letzter Besuch bei Goethe. — Erinnerungen und Ausblicke. — Die Brüder Grimm und die Kinder- und Hausmärchen. — Achim von Arnim's Briefwechsel mit Clemens Brentano. — Die Umgestaltung der Universitätsvorlesungen über Neuere Kunstgeschichte durch die Anwendung des Skioptikons. — Heinrich Brunn †. — Ernst Curtius †. — Das zweihundertjährige Bestehen der königlichen Akademie der Künste zu Berlin.



## Register.

- „Aesop“, Statue in Villa Albani zu Rom 319.
- Akademie: (zu begründende) Deutsche Akademie 117. 165. 174.
- Ambrosius, Johanna 333; Gedichte von ihr 338. 342.
- Augusta, Deutsche Kaiserin, Statue (von Moeft) in Coblenz 145.
- Bancroft, amerikanischer Gesandter in Berlin 265.
- Beethoven, in Vergleich zu Goethe 74.
- Bismarck, in Vergleich zu Goethe 608; über seine „Gedanken und Erinnerungen“ s. die Einleitenden Bemerkungen.
- Böcklin, Arnold: zu seinem 70. Geburtstag 532; Picta 524. 556; Verhältniß zu Goethe 558.
- Botticelli, Geburt der Venus und Frühling 448 (Untersuchung von A. Warburg).
- Braun, Julius W., über Lessing 195.
- Brentano, Clemens, seine Chronika eines fahrenden Schülers illustriert von Steinhäusen 431.
- Brunn, Heinrich, Griechische Götterideale 271.
- Burnand, Eugène, Maler im Canton Neuchâtel 567; seine „Flucht Karls des Kühnen nach der Schlacht von Murten“ 570. 575; Darstellungen der Gebirgsnatur 572; Radierungen zu Mistral's Mireio 577.
- Carducci, Uebertragung eines Sonnettes 323.
- Carstens, der erste Seceffionist 505.
- de Catt, Berichte über Friedrich den Großen 429.
- Christus: Auffassung seines Wesens 485; im Cinquecento und bei Böcklin 528. 556; sein Verhältniß zu Frauen 487.
- Cornelius, Peter von, in Albano 70.
- Curtius, Ernst 246. 266; Inschrift für ihn in der Königlichen Universität zu Berlin, Auditorium 26, S. 263.
- Dante-Literatur 291.
- Eckermann, Gespräche mit Goethe 4. 16.
- Felsing, Kupferdruckerei in Berlin, hundert Jahre im Dienste der Kunst 592.
- Frauenfrage 350. 355.
- Friedrich Wilhelm, Kronprinz, Porträts von ihm 494. 501.
- Geschichtsunterricht in aufsteigender Linie 206.
- Gesellschaft, Friedrich 587.
- von Gleichen-Rußwurm, als Landschaftsmaler und Radierer 550.
- Gleyre, Maler in Lausanne, vorbildlich für Spangenberg, Henneberg und Böcklin 545.
- Goeben, August von, Briefe aus den Feldzügen von 1866 und 1870, S. 427.

- Goethe: zu Anfang dieses Jahrhunderts 1; aus nächster Nähe 14; Eckermann, Voss, Kanzler von Müller über ihn 4. 5. 17; sein geistiges Vordringen 610; Verbreitung seiner Schriften 612; seine Briefe 1. — Iphigenie 30; Schöne Mailänderin (Maddalena Riggi) 102; Mignon (nach Cervantes' Novelle La Gitanella) 104; Campagne in Frankreich 429; Winkelmann und sein Jahrhundert 140; Faust 558. — Goethe's Versuch mit Schiller und Voss ein Wörterbuch der neueren deutschen Sprache zu unternehmen 153; Goethe-Wörterbuch 152. 617. — Verbreitung der Schriften Goethe's 153, bis Ostafrika und Japan 560. 32; Auswahl der wichtigsten Schriften 12. 616. — Zukunft des Goethe- und Schiller-Archivs in Weimar 133. — Zu Goethe's hundertundfünfzigjährigem Geburtstag 606.
- Grunelius, Frau, Besitzerin Böcklin'scher Gemälde 540. 557.
- Hayne, Paul Hamilton 268; Uebersetzungsprobe 269.
- Hehn, Victor, Lebensbild (Schieffmann) 201; Reisebilder 205.
- Humboldt, Alexander von 264.
- Jacoby, Louis, sticht Sabboma's Hochzeit Alexander's und der Korane 439.
- Joachim, Joseph, zur sechzigjährigen Feier seines ersten öffentlichen Auftretens als Geiger 603.
- Kerner, Justinus, seine Freunde und Briefe 408.
- Kozebue, ein giftiges Talent 198.
- Kunstaussstellung: Berliner 1881, S. 476. — Der Königlichen Kunstakademie zu Berlin 1892, S. 453. — Internationale Münchener „Seceffion“ 1893, S. 502. — Große Berliner 1894, S. 508.
- Kunsthistorisches Institut in Florenz 516.
- Lenz, Jacob Reinhold, als Mensch und Dichter 108.
- Leopardi 310; Uebersetzung seiner Ricordanze 312.
- Lessing-Statuen: in Braunschweig (von Rietschel) 459, in Berlin (von Lessing) 459. 519; s. Braun.
- Liszt, Franz von 597.
- Lucian, berühmter Tageschriftsteller der römischen Kaiserzeit 439.
- Lugano: Luini, norditalischer Maler 534; Madonnenbild im Kloster Vigorio 534.
- Luther, in Vergleich zu Goethe 608.
- Menzel, Adolf von 461. 467.
- Millet, französischer Maler 553.
- Mistral, der Dichter der Mireio 341. 577.
- Müller, Kanzler von, Unterhaltungen mit Goethe 17.
- Natter, Heinrich 519; sein Walthar von der Vogelweide in Bozen 519; sein Hofer in Innsbruck 521.
- Negri, Uda 326. 335.
- Olfers, Frau von 375.
- Petőfy 346.
- Porträt, Entwicklung desselben 494.
- Presse, Werth und Bedeutung 344.
- Quercia, Jacopo della 444 (Studie von Carl Cornelius).
- Ranke, als Historiker 255; Versuche ein Wörterbuch der neueren deutschen Sprache zu schaffen 164.

- Rappard, Clara von, Malerin bei Interlaken 568; ihre „Studien und Phantasien“ 569. 585.
- Richardson aus Californien, stirbt in Athen 266.
- Robert-kornow, Walter, zum Gedächtniß 389; seine Gedichte 397.
- Rokoko 453.
- Rothpleß, Oberst in Marau, Kunstfreund 536.
- Schmidt, Julian, der Literaturhistoriker 180.
- Schweiz und Schweizer in Literatur und Kunst 531. 532.
- Sicilianische Volkslieder 324.
- Soddoma: Hochzeit Alexander's und der Roxane 437.
- Sophie Großherzogin v. Sachsen 137.
- Sophokles: Uebersetzungen 282; seine Iphigenie 82.
- Stauffer-Bern 549.
- Stein, Heinrich von, zur Erinnerung 383.
- Steinhausen, Wilhelm, Illustrator Clemens Brentano's 432.
- Thormaldsen 468 (kunstgeschichtlicher Umriss von Julius Lange).
- Treitschke, Heinrich von 246.
- Trojan, Johannes, Freund und Duzbruder der Natur 542.
- Voß, Sohn des Homer-Uebersetzers, Briefe über Goethe 5. 14.
- Weber, Friedrich, Stecher in Basel 501. 536.
- Weibliche Zuhörer in den Auditorien der Berliner Universität 355.
- Wildenbruch, Ernst von: Heinrich und Heinrich's Geschlecht 412.
- Wörterbuch: das Deutsche Wörterbuch (der Brüder Grimm) 114. 126. 167. — Das (zu schaffende) Wörterbuch der neueren deutschen Sprache 114. 130. 153. 164; Goethe-Wörterbuch 152. 617. — Das (von den deutschen Akademien begonnene) Lateinische Wörterbuch 113. 120. 174.
- Wörther, Franz, Volksdichter 331.
- York-Wartenburg, Graf Wolf von, fällt bei St. Privat 385.

65663874

2 vols

GRIMM

24

FRAGMENTE

II

Fragmente

Wolfgang Grimm

FS 515A. 14















