



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

## **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

**Christliche Reminiscenzen in der modernen Kunst.**

**J., S.**

**1850**

## Christliche Reminiscenzen in der modernen Kunst.

Neben den Landschaften, Blumen- und Fruchtstücken, Porträts, Genrebildern und historischen Anlässen finden wir von Zeit zu Zeit in unsern Kunstausstellungen auch noch ein zierliches Kirchenbild mit den Gesichtern des Raphael'schen Typus, aber nach der Convenienz unserer Modenkupfer zugeschnitten. Es ist nicht mehr, wie im 16. und 17. Jahrhundert, das unmittelbare Bedürfniß, dem sie ihr Dasein verdanken, sondern theils eine gewisse künstlerische Usance, die sich noch immer nicht von der Vorstellung trennen kann, als sei die Bibel die allein legitime Quelle aller Poesie, vornämlich für die Maler, theils die Trägheit unserer deutschen Maler, welche sich nicht die Mühe geben, Menschen in der Bewegung zu studiren, und sich, wenn sie nicht ihrer lieben abstracten Symbolik fröhnen dürfen, wenigstens eines halbsymbolischen Stoffes bemächtigen, in welchem der Contrast, ohne den ein historisches Gemälde nicht denkbar, nicht in der Seele Wurzel geschlagen hat, sondern äußerlich, zuständlich, im Costüm und in der landschaftlichen Gruppe vermittelt wird, wie Jeremias mit den verhungerten Israeliten in der Wüste, die trauernden Juden an den Wassern von Babel u. s. w. Künstler von einer dramatischen Anlage, denen in dem eignen Charakter wie in der sie umgebenden Welt die Kraft gegeben war, den Geist in der Bewegung zu empfinden und wiederzugeben, wie Rubens, der Shakespeare unter den Malern, verstanden auch dem Christenthum seine heroische Seite abzugewinnen, und der Sohn Gottes im jüngsten Gericht würde sich eben so ungeschlacht auf einer christlich-germanischen Schnupftabaksdose im Rococogeschmack ausnehmen, als der Neptun im Quos-ego oder einer von den herkulischen Bärenjägern in den Thierstücken. Unser neumodisches Christenthum dagegen ist weich, milde, human, träge und blasirt wie die Zeit selber, es geht über das himmelblaue Genre nicht hinaus und würzt den englischen, himmelwärts strebenden Theaterblick höchstens durch einige sanfte Thränen.

Vornehmlich sind es einzelne christliche Charaktermasken, [auf welche die an concreten Idealen noch immer sehr arme Kunst mit besonderer Vorliebe zurückkommt. Ich habe in den Schöpfungen des letzten Semesters, so weit sie nach Grenzboten. I. 1850.

Leipzig gekommen sind, einige zwanzig Judiths und nicht viel weniger Cäcilien gezählt. Diese beiden dem Anschein nach einander sehr entgegengesetzten Stoffe finden doch in der leitenden Tendenz unserer Kunstperiode einen Verbindungspunkt, der mich veranlaßt, an sie die Frage anzuknüpfen, in wie weit die christlichen Stoffe, und namentlich die christlichen Masken, überhaupt noch ein Bürgerrecht in der Kunst beanspruchen dürfen.

Freilich thut in der Behandlung dieser Stoffe die Individualität des Künstlers viel. In diesen Tagen z. B. haben wir bei del Vecchio als Cäcilie eine wohlbeleibte Kammerjungfer, die sich mit der Sammetrobe ihrer Gebieterin ausgeputzt, an's Clavier gesetzt hat und nun die Gesichter schneidet, welche sie bei der gnädigen Frau in besonders herzergreifenden Momenten beobachtet hat. Eine Judith trug das Haupt des Holofernes mit der graziosen Impertinenz einer Schneidermamsell, die einen neugemalten Perrückenstock in ihren Puzladen bringt. In diesen Fällen ist aber die Wahl des Gegenstandes etwas Zufälliges; man hat ihn genommen, weil die Sorte gerade gut geht, ohne innerlichen Beruf. Wo das nicht der Fall ist, wird die Hauptsache sich gleich bleiben.

Die Judith der ursprünglichen Stammsage war ein patriotisches, oder, was bei den Juden dasselbe sagen wollte, ein Gott ergebenes Weib. Es ist in ihrer That nicht der geringste Gefühlsconflict vorhanden. Sie ermordet den Feind ihres Volks und ihres Gottes, das ist ein höchst verdienstliches Werk vor den Augen Jehovahs, ein Werk, wie es die Heldensagen mehrfach von den Lieblingen Jehovahs berichten, und sie gibt um dieses Zweckes willen ihre Keuschheit preis, das ist wieder ein höchst werthvolles Opfer; wenn es vorbei ist, so preisen sie die Jungfrauen und Aeltesten von Zion als die Gebenedeite des Herrn. Aber diese einfache Auffassung ist unserer modernen Empfindungsweise zu roh, das Preisgeben für das Vaterland ohne alle Beimischung von Sinnlichkeit, und der Mord ohne allen sittlichen Schauer ist eine Naivität, die wir uns gar nicht mehr denken können. Wenn daher Hebbel in seinem bekannten Drama die Motive sowohl vor als während der That gespalten hat, so ist das nur zum Theil der eigenthümlichen Weise seines Producirens beizumessen: er hat die Metamorphose, welche im Geist des Zeitalters mit der poetischen Gestalt der Judith nothwendigerweise vorgenommen werden mußte, nur mit einer gewissen Vollständigkeit und Methode vollzogen. Er schärft das geschlechtliche Gelüst in der noch nicht berührten Jungfrau durch eine geschlossene, aber nicht zur Ausführung gekommene Ehe; er gibt ihrem Haß und ihrem Anbetungsdrang den nämlichen Gegenstand; er macht aus dem religiösen Opfer des Leibes das Zucken des Fleisches nach Befriedigung; aus der Heldenthat zu Ehren Gottes einen Act der Rache und der Scham. Die That, welche die historische Judith zu einer gefeierten Heldin des Stammes erhob, muß die Judith der modernen Poesie sittlich vernichten. Dieser Streit zwischen Scham, Lust, Haß, Liebe u. s. w. drückt sich als das poetische Motiv in den

Gesichtern der meisten Judithbilder aus, die mir in neuerer Zeit vorgekommen sind. Am besten ist es noch, wenn diese Züge in die Naturanlage verarbeitet sind: die wollüstig aufgeworfenen Lippen, der stolze Schwung der Nase, die feurigen, aber doch etwas schwimmenden Augen. Im Ganzen aber wird es dem Maler doch noch unendlich schwerer, als dem dramatischen Dichter, uns von jenen Conflicten ein einigermaßen anschauliches Bild zu geben. Im Drama sehen wir doch das eine Motiv aus dem andern entspringen, mit ihm streiten u. s. w.; es gibt Zeiten, wo das eine oder das andere gebunden ist; im Bilde dagegen sollen wir in Einer Anschauung die ganze Geschichte und noch dazu als fertiges Resultat vor uns sehn, denn die That an sich ist nicht darzustellen, und ihre Reminiscenzen — der abgeschlagene Kopf in der Hand, der Rumpf auf dem Bett im Hintergrunde, sind doch immer sehr schwache Momente der ästhetischen Würdigung. Es kommt also immer auf den interessanten Ausdruck heraus, den das Gesicht durch die vollbrachte That erhält, und das ist schon darum ein Abweg, weil es die Plastik auf das Innerliche forcirt, noch mehr aber, weil für die streitenden Empfindungen keine allgemeine Stimmung zu finden ist, die nicht Frage wäre. Als Ausdruck eines sittlichen Conflicts aufgefaßt, ist Judith also unplastisch; wenn man aber aus ihr eine Heroine oder ein Ideal ganz im Allgemeinen machen will, so stört die historische Reminiscenz. Auf alle Fälle dürfte es also gerathener sein, für die heroisch aufgeregte Weiblichkeit einen andern Typus zu suchen.

Judith gibt uns die eine Seite unserer Romantik, das Raffinement; Cäcilie die andere, die sentimentale, blasse Verschwommenheit. Bei Del Vecchio ist eine vortrefflich gemalte Cäcilie, von van Eyken, die es aber in der Krankhaftigkeit unseres Empfindens zum Extrem gebracht hat. Cäcilie singt ihr Schwanenlied; den Blick himmelwärts, etwas zurückgelehnt, um bequemer nach Oben schauen zu können, mit einem Finger leise auf den Tasten eines alterthümlichen Spinetts rührend, das vor ihr steht; auf den jugendlichen Wangen das schöne, aber flüchtige heftische Roth, das letzte Aufblühen der Gluth im Innern, in den bläulichen Augenrändern bereits die Spuren der nahenden Auflösung. Alles das ist die Uebersetzung einer sentimentalen Composition, die in der Kunst keine Berechtigung hat, weil sie unwahr und namentlich unplastisch ist. Die Idee des Schwanengesanges an sich klingt gut, so lange man sich nichts Bestimmtes dabei vorstellt; aber der gemalte Gesang, und gar die mit der Kraftlosigkeit der Schwindsucht versuchte Begleitung, macht sofort den Eindruck des Unzweckmäßigen. „Die Frömmigkeit hat die Orgel erschaffen“, „die schöne Seele, die zu gut ist für die Erde, löst sich auf in Tönen“, als Redensarten hört man das an, denn sie sind verhimmelnd genug für unsere Gedankenlosigkeit. Hat man aber die Redensart im Bilde vor sich, so wird man unwillkürlich zu der Frage getrieben: also diese junge, mondscheinartige Figur ist auf die Idee der Blasehölge gekommen, durch welche ein gigantisch erweitertes System von Querpfeifen in harmonische Bewegung

geseht wird! Das ist dem Bilde nicht zu glauben; in einem Sonnett würde man sich nicht darüber verwundern. In den Reimen herrscht der Witz — denn die sogenannte Sentimentalität ist nichts weiter, als eine matte Junction des reflectirenden Witzes; die plastische Kunst aber widerstrebt der zweckwidrigen Combination. Erfindungen von Instrumenten, und in höherem Sinn die Thätigkeit des Verstandes, der Phantasie, kurz was man eigentlich Productivität des Geistes nennt, ist kein Gegenstand der darstellenden Kunst. Der eigentliche Inhalt der Schöpfungen liegt warm in der Seele; aber die Form, wenn die Schöpfung heraustritt aus der Nacht des Geistes, gibt die kalte Ueberlegung. In jedem Künstler ist eine ironische Ader zu finden, der Niederschlag dieser Kälte, dieser Freiheit dem Stoff gegenüber. Begeistert euch an der Gluth, die in einer Symphonie, wie der Croll von Beethoven athmet, aber vergeßt nicht, wie er einem mystischen Scholiasten die beiden Choriamben, mit denen der erste Satz anfängt, erklärt hat. — Ein großer Componist, der stark bairisch Bier trinkt, der mit großem Eifer fegelt, wie Mozart — was würde Düsseldorf dazu sagen! Und verhimmelt ihr ihn, so glaubt keiner mehr daran.

Die moderne Cäcilie ist ein Kind der Reflexion: Einheit der Kunst und des Glaubens, der Empfindung und Productivität. An dieser Krankheit leiden alle Ideale, die aus unserer alten Mythologie in die reflectirende Denkungsart unserer Zeit aufgenommen sind. Wir nehmen den Gegenstand um des Sinnes willen, wir symbolisiren ihn. Wäre das von vornherein die Richtung der christlichen Malerei gewesen, so hätte die Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts wenig zu bedeuten.

Man hat häufig die Frage behandelt, ob das Christenthum, und weiterhin die Reformation, der bildenden Kunst nützlich oder schädlich gewesen sei. Man hat zu Zeiten der romantischen Schule versichert, die Maler des 16. Jahrhunderts hätten darum Großes geleistet, weil sie gute Christen gewesen. Abgesehen von den historischen Zeugnissen für das Gegentheil, wie von dem unmittelbaren Zeugniß unserer Augen, wenn wir z. B. Correggio's Leda oder Jo mit seinen kirchlichen Gemälden vergleichen, hat man dabei übersehn, daß die eigentliche Kunst erst im Zeitalter der Renaissance beginnt; der Zeit, in welcher die Kunst wie die Wissenschaft auf das antike, das heidnische Ideal zurückging.

Das Christenthum hat allerdings der Kunst genützt, indem es den Malern Gelegenheit gab, für ein großes Publikum zu produciren, in einer Zeit, wo die specifsche Kunst noch ein Luxusartikel auserwählter Geister war, und indem es ihnen allgemeine Typen des Ideals vorzeichnete, was bei einer werdenden Kunst, wo ernste Sammlung nöthiger ist, als die Unruhe der blos stofflichen Ausbreitung, von unnenubarer Wichtigkeit ist. Andererseits hat es aber der Kunst geschadet; denn es hat sie in falsche Ideale verstrickt, in Gegenstände, die in einer doppelten Rücksicht unplastisch waren: weil sie den spiritualistischen Charakter der

Religion des Geistes, die Idee der Opferung versinnlichen sollten, und so auf die häßlichen Folterscenen herauskamen, vom gekreuzigten Christus an bis zum heiligen Sebastian, dessen Leib wie ein Stachelschwein mit Spießen besät war; sodann weil sie Mirakel enthielten, d. h. Ereignisse, die sinnlich unwahr sein müssen, weil mit der sinnlichen Wahrheit das Wunder aufhört. Wieviel der künstlerische Geist in diese Stoffe Anschaulichkeit gebracht, ist gegen den Sinn des Christenthums. In dem frivolen und nichtsnutzigen Buch: *le génie du Christianisme* macht Chateaubriand darauf aufmerksam, daß die Situation des an den Kreuz geschlagenen Erlösers eine künstlerisch sehr verwendbare Körperhaltung erzeuge. Das ist so unkünstlerisch wie irreligiös. Man geht hier mit dem Menschen, dem nur der Geist Berechtigung gibt, wie mit einer Draperie um, deren Faltenwurf nach technischen Zwecken berechnet wird. Aehnlich hat Calderon die Dornenkrone und andere Attribute des Leidens in phantastischer Freiheit zu anmuthigen Arabesken verwerthet, und Correggio hat aus der Glorie des Heilands, den anbetenden Hirten gegenüber, einen Lichteffect gemacht. Die Religion muß der Technik dienen, und doch hemmt sie dieselbe.

Von dauerndem Werth für die Kunst sind aus der christlichen Mythologie nur diejenigen Züge gewesen, die eine Bereicherung des Gemüths enthalten. Die sizilianische Madonna und der Christo della Moneta sind wesentliche Bereicherungen der plastischen Kunst und ohne das Christenthum nicht denkbar, wenn sie auch der unmittelbaren, rohen Anlage desselben widersprechen.

Die heidnischen Ideale waren in ihrer bewegungslosen Vollendung nur auf die Sculptur berechnet; die Malerei wußte mit den Dianen, Venus, Juno u. s. w. Nichts anzufangen, wenn nicht vorher die Mythen, in welchen sich ihre Persönlichkeit entfaltet, in einem wesentlich verschiedenen Geist umgedichtet wurden. Das christliche Ideal gibt wenigstens ein Surrogat dieser Bewegung durch den in die Seele selbst gelegten Contrast. An sich sind die christlichen Mythen um nichts ästhetischer als die antiken; Christus, der die Teufel von den besessenen Menschen in eine Heerde Schweine austreibt, würde sich auf dem Gemälde eben so lächerlich ausnehmen, als Jupiter, der in einer höchst unzuweckmäßigen Metamorphose — goldner Regen, Ochs, Schwan u. s. w. — jungen Damen die Cour macht, und die Figuren aus der Apocalypse würden ein noch viel ungeheuerlicheres Ansehen haben, als die hundertarmigen Giganten und dergl. Dagegen kann man sich aus den Legenden, wenn man sie mit der dogmatischen Entwicklung der christlichen Glaubenslehre in Zusammenhang bringt, Charaktere entwickeln, auf deren Physiognomie auch in der Ruhe und Sammlung eine Geschichte ausgeprägt ist.

Die himmlisch schönen Gestalten des griechischen Meißels dulden keinen Wettseifer. Das ganze Geschlecht der Liebesgötter, von Venus und Amor bis zu den Faunen herunter — denn auch diese gehören als Contrast zur Liebesfabel;

der unsterbliche Chor der Musen, der Soren, endlich die höheren Gottheiten mit ihrer ebenso bestimmt ausgeprägten als ideal gehaltenen Individualität — was die neue Kunst in ähnlichen Bildwerken geleistet, ist nur ein schwacher Abglanz jener alten Hobeit.

In den mittelalterlichen Bildern finden wir alle schlechten Eigenschaften zusammen, die uns die Kunst verleiden können: unsinnlicher Spiritualismus, geistlose Wunderwirthschaft, rohe Allegorie: die Triangel, die Taube u. s. w. Mit der Wiedereroberung der antiken Kunst und der antiken Philosophie erhalten die beiden Hauptpersonen der christlichen Mythologie, Maria und Christus — denn Gott der Vater ist selten, der abstracte heilige Geist nie zum eigentlichen Vorwurf der Kunst genommen — eine bestimmte ideale Richtung.

Freilich hat man die Maria oft genug benutzt, um ein hübsches Mädchen oder eine hübsche Frau zu malen. Bei der Madonna della Sedia z. B. weiß ich in der That nicht, was die Mutter Gottes damit zu schaffen hat. Von den feinsten Frauenzimmern der Jordans ganz zu schweigen. Und ich muß sagen, daß die rein erotische Auffassung im Ganzen die vorherrschende gewesen ist. Die Jesuiten haben ein Freudenbüchlein der Anbetung Mariens geschrieben, das so verliebt ist, wie man es von einem christlichen Faun nur erwarten darf. Calderon, der Dichter des specifischen Katholicismus, hat mehrfach, namentlich aber in seiner Morgenröthe von Copacavana, die himmlische Jungfrau geradezu als Nebenbuhlerin irdischer Bräute gefeiert, und der überirdischen Schönheit, wie es sich gebührt, in dem Herzen des liebelüfternen Anbeters den Vorzug gegeben. Die ineinander verzwickten Fleisch- und Beingruppen in den himmlischen Madonnen Correggio's, die man in einer ziemlich ausgedehnten Reihe in der Dresdner Gallerie findet, haben wahrlich nichts Spiritualistisches, so unsinnlich sie auch im Ganzen gedacht sind, und man wird der freien, durch keine Mystik verwirrten Sinnlichkeit in seinen heidnischen Liebesgeschichten auf dem Berliner Museum unbedingt den Vorzug geben. Zuweilen hat sich ein dem ursprünglichen Begriff der Jungfrau noch fremderer Zug eingeschlichen. So ist mir, ebenfalls in Berlin, die Madonna eines venetianischen Meisters aufgefallen, die eine entschieden aristokratische Gesinnung ausdrückt; mit vornehmer Nachlässigkeit steht sie auf die Könige, die unter ihren Füßen knien, herab, und streckt ihnen den Knaben zur Anbetung entgegen. Sie findet diese Unterwürfigkeit ganz in der Ordnung, und trägt das hübsche Köpfcgen hoch genug, daß man an eine Anwandlung von jungfräulicher Demuth und Schüchternheit nicht im entferntesten denken kann. Am ungeschicktesten beträgt sich in der Regel der kleine Messias, und es macht noch immer den besten Eindruck, wenn er über die postürlichen Gestalten zu seinen Füßen sich auf's höchste belustigt; den widerlichsten, wenn bereits die Majestät des jungen Jupiter aus seinen Augen blitzen soll. Hier wird uns wieder anschaulich, wie die Reflexion des christlichen Wizes der plastischen Wahrheit widerspricht.

Wenn wir aus der Anbetung des Knaben den allgemeinen sittlichen Begriff ziehn wollen, so ist es doch der, daß die kindliche Unschuld, in welcher die Natur noch durch Bildung nicht zerlegt und gebrochen erscheint, etwas Schönes und Heiliges sei, und daß wir in ihr das Abbild unserer verlorenen Einheit mit uns selbst verehren sollen. Die Kraft soll sich vor der Schwäche demüthigen, weil diese noch nicht in die bestimmte Welt der endlichen Interessen verwickelt, also rein ist. Wenn nun aber diese Demüthigung auf dem Bilde nach der gewöhnlichen Etikette durch einen Fußfall dargestellt wird, so springt das Unzweckmäßige eines solchen Verfahrens in die Augen; die Nebengedanken, welche dem Bizi bei der Idee der Kindheit einfallen, sehen wir nicht; wir sehen nur die unausgebildete, die eigentlich erst zur Hälfte menschliche Form, die Hilflosigkeit und das schwache Dämmern des Geistes; der ausgebildete Mann erscheint uns in jeder Beziehung würdiger und vollkommener, wir würden es ganz in der Ordnung finden, wenn er das schwache Kind in seinen Schutz nimmt, aber daß er sich vor diesem unfertigen Geschöpf auf die Erde wirft, muß uns lächerlich vorkommen. Die symbolische Idee widerspricht überall der sinnlichen Wahrhaftigkeit.

Daß dagegen die geistige Idee sich in blos sinnlichen Verhältnissen nicht erschöpft, lehrt uns ein kurzer Blick auf die Sixtinische Madonna und die von Holbein. Die Gestalt der Maria ist weiter nichts als die Vergötterung des specifisch Weiblichen. Es hat dieses seine Culminationspunkte in zwei Erscheinungen: in der Scham der Jungfrau, die mit einem süßen Schauer fühlt, daß sie noch nicht ist, was sie sein soll — eine fertige Amazone, eine spröde Schönheit, die sich dauernd in ihre Jungfräulichkeit verstrickt hat, wie die heidnische Diana, ist eine Abnormität — und in der Heiligkeit der mütterlichen Liebe. Wenn das Christenthum beide, dem Anschein nach einander ausschließende Seiten in der Mutter Gottes identificirt hat, so kommt das zunächst auf ein rohes empirisches Mirakel heraus, und die Befruchtung durch den heiligen Geist hat keine andere sittliche Dignität, als die Geschichte mit Danae und dem goldnen Regen. Aber wie Raphael die Lösung des Contrastes dargestellt hat, empfinden wir eine höhere Berechtigung des Geistes. Maria ist wirkliche Mutter, aber wie ein Nachglanz ihrer frühern Jugend durchdringt sie der alte Schauer der Jungfräulichkeit; sie ist sich in ihrem Zustande selber ein Geheimniß und demüthigt sich vor dem Geschick, das sie begnadet hat. Zu dieser Empfindung ist kein Mirakel nöthig und es spricht für den poetischen Sinn des Malers, daß er sie ergänzt hat durch den Humor der beiden kleinen schalkhaften Engelsköpfschen zu den Füßen des Bildes, die nichts anderes sind als die griechischen Amoretten. Amor spottet der heiligen Schen, ohne sie damit zu leugnen oder aufzuheben; eine bessere Ergänzung als die sentimentale Figur an der Seite, die zwar vom conventionellen Christenthum die hinreichende Symbolik an sich trägt, aber übrigens ohne alle Berechtigung ist. — Holbein's Madonna ist einfacher, ein frommes protestantisches Eheweib

die Innerlichkeit, die in dem italienischen Ideal frei, wenn auch sich selber unklar, hervortritt, ist gebunden in den Kreis der Pflichten. Soweit der Protestantismus überhaupt die Madonna ertragen hat — und das mußte er zuletzt doch, trotz seines kriegerischen Ernstes — ist es nur in dieser Entfaltung ihres Wesens. — Die spanische Himmelskönigin, die Himmelfahrt von Murillo, ist die Verklärung der begeisterten Liebe: die Braut geht ihrem Bräutigam entgegen, der ihr nicht mehr fremd ist, mit aller Glut einer südlichen Leidenschaft. — Ich übergehe die weiteren Artigkeiten, welche die katholische Malerei ihrer Göttin gesagt hat, als Stern des Meeres, Vogelkönigin, Himmelsjungfrau mit dem Mond zu ihren Füßen u. s. w., und wende mich zu einer specifisch christlichen Erscheinung, dem leidenden Weib, der Mater dolorosa. Hier muß ich sagen, daß die christliche Kunst eben so wenig, als die christliche Idee das Alterthum erreicht hat. Niobe ist eine viel edlere Gestalt, von viel wärmerer Poesie, als die Mater dolorosa. Schmerz ohne Hoheit und Stärke ist etwas Widerwärtiges. Der Schmerz der Alten war in einer doppelten Beziehung erhaltener als der christliche: er nahm es ernst mit dem Tode, er machte sich keine Illusionen, durch welche der Schmerz zu einem fictiven herabgesetzt wird, und er war fromm, er unterwarf sich der Idee der Nothwendigkeit, und setzte nicht in kindischem Trost das Recht seiner subjectiven Wünsche dem Recht der Natur entgegen. Die abscheulichste Form des fixirten Schmerzes ist die süßliche Manier von Carlo Dolce.

Ich habe wohl kaum nöthig hinzuzusetzen, daß ich jede Erneuerung dieser typischen Ideale in unserer Zeit, deren leitende Tendenz ist, das Ideale in die Fülle der empirischen Welt einzubilden, für eine Verirrung der Kunst halte. Wie es Sokrates von sich rühmte, hat die moderne Kunst die Aufgabe, das Schöne aus dem Himmel herabzuziehen und auf der Erde einzubürgern, die gegenwärtig unsere Heimath ist.

Aus einer zweiten, specifisch christlichen Gestalt, der büßenden Magdalena, hat die Kunst nicht viel zu machen gewußt. Magdalena ist durchaus christlich gedacht, wie ich das bei einer andern Gelegenheit auseinandergesetzt habe. Je größer die Sünde, desto näher die Pforte des Heils, und je herber die Buße, desto wohlgefälliger dem Herrn. Aber in den Gemälden, die diesen Gegenstand behandeln, ist nicht viel von der Grundidee geblieben. In der berühmten Magdalena von Coreggio finde ich nichts anderes, als eine Dame, die, um einen Roman bequemer lesen zu können, sich in's Grüne zurückgezogen hat. Der Todtenkopf, der daneben liegt, ist eine von den Capricen, wie sie das schöne Geschlecht nur allzu häufig anwandeln. Noch mehr gilt das von breiter ausgeführten Gemälden in demselben Styl, z. B. der Magdalena von Battoni. Eine andere Auffassung geht wieder mehr in's Melancholische und Sentimentale, wie z. B. die sterbende Magdalena von Franceschini. Eine Sterbende von etwas passirter Schönheit, mit schmachtdem Blick und conventioneller Leidensmiene. Was haben wir davon?

In welchem Zusammenhang ihr Ende mit ihrer Vergangenheit steht, erfahren wir wenigstens aus dem Bilde nicht. Das Sterben an sich ist aber kein Gegenstand für die Kunst, so wenig wie das ausgeführte Martyrium, denn es ist unschön. Im heißen Schlachtgewühl zu fallen, mit Einem Stoß, noch den Haß gegen den siegreichen Feind im verwilderten Blick; oder mit festem Schritt auf das Schaffot schreiten, um seinen Glauben mit seinem Blute zu besiegeln, das ist ein würdiger Vorwurf, denn die Kraft des Geistes, welche des Untergangs spottet, erhebt und adelt das menschliche Herz, aber das Hinsiechen gehört nicht in die heitere Welt der Poesie, so wenig als das Zucken des Fleisches unter den Instrumenten des Folterers oder des Wundarztes. Im Leben nehmen wir es hin, weil es nicht zu vermeiden steht.

Ich habe damit zugleich die Ecce-homobilder verworfen, mit sammt den Kreuzigungen, wie malerisch sich auch die Blutrosen, die unter der Dornenkrone des Erlösers hervorquellen, in dem Liede eines heißblutigen Poeten ausnehmen mögen, und wie sinnreich der französische Romantiker den menschlichen Körper in plastischen Falten um das Kreuz zu winden versteht. Der leidende Gott ist ein Gegenstand für Engel, nicht für Menschen. Eben so wenig der gespenstische, mit abstracter, passiver Höhe sich aus dem Grabe erhebende Heiland, der den Boden unter den Füßen verloren hat, weil er ohne Schwere ist. Aus dem eigentlichen neuen Testament ist für die Darstellung Christi nicht viel Anderes zu entnehmen, darum haben die energischen Secten des Protestantismus sich mehr an die Propheten und die Apokalypse gehalten. Milton und Rubens sind die Künstler, welche uns den männlichen Gott des Christenthums offenbart haben: den Sieger über den gewaltigen Fürsten der Hölle, den Richter am jüngsten Tage. Freilich fehlt auch diesen Kämpfen die plastische Natur der alten Welt. Aber es bleiben schöne Symbole für den Kampf des Guten und Bösen, wie auch der Raphaelische Erzengel im Harnisch und der Lanze, der dem wüsten Ungethüm der Hölle den Fuß auf den Nacken setzt: schönere Symbole, als jene typischen Johannes-Gesichter, von Raphael erfunden und von sämmtlichen Malern und Poeten der neuen Zeit abconterfeit, jene rosenblutwangigen Jünglinge mit sorgfältigem Scheitel, die es niemals zum Manne bringen werden, weil sie keinen Zorn im Herzen tragen; schönere Symbole, als jene tiefgefurchten Anachoreten des Giuseppe Ribera, die sich zu bloßen Schemen der Reflexion abgehärtet haben. Das reinsten Ideal des biblischen Christus ist der schon erwähnte Christo della Moneta, der weise genug ist, die Welt zu begreifen und seine persönlichen Ideale der Nothwendigkeit zu opfern, aber stark genug, um über diese Resignation einen tiefen Schmerz zu empfinden.

Ich komme zum Schluß. Die griechischen Ideale waren der Malerei nicht günstig, weil sie einfach in ihrem Wesen und fertig waren, und weil, was ihnen  
Grenzboten. I. 1850.

widerfuhr, sich zu ihrem geistigen Inhalt nur accidentell verhielt. Die Malerei aber will den Menschen in Bewegung. Die christlichen Ideale, soweit sie sich durch ihre Unnatur und ihre Unschönheit nicht der Darstellung entzogen, waren in so fern geeigneter, als sie einen vermittelst einer That oder eines Leidens überwundenen Conflict enthielten. Allein ihre Thaten wie ihre Leiden waren nicht geschichtlicher Natur — so daß sich in der That die Idee realisiert; ihr idealer Sinn lag außerhalb des Ereignisses, und so waren sie nur symbolisch darzustellen. Für die moderne Malerei, welche den Beruf hat, auf die Idee durch das Bild nicht bloß anzuspielden, sondern dieselbe in ihrer Bewegung, ihrer Verwirklichung auszudrücken, ist weder die antike, noch die moderne Mythologie ein angemessener Stoff: die einzige solide Basis, auf der sie weiter schreiten kann, ist die Geschichte.

S. J.

### Herr von Montalembert und die Jesuiten.

Wir müssen den politischen Bewegungen in Frankreich von Zeit zu Zeit unsere Aufmerksamkeit schenken, nicht allein weil sie an sich Interesse genug darbieten, sondern weil sich unser eigener Kampf in jenen abstracteren, einfacheren und daher leichter übersichtlichen Verhältnissen deutlicher ausdrückt, als in unserer babylonischen Ideenverwirrung. Was wir von unsern Gerlach, Stahl, Döllinger u. s. w. nicht lernen, verräth uns der edle Vorkämpfer der Kirche im Palais Bourbon in anerkannter Offenheit.

Wer bis jetzt so verblendet gewesen ist, die Existenz der kirchlichen Gewalt zu leugnen, weil in dem Bewußtsein der Gebildeten die einzelnen kirchlichen Bestimmungen überwunden waren, den muß die Geschichte der neuesten französischen Revolution eines Bessern belehren. Auf der Basis des allgemeinen Wahlrechts erhebt die Kirche siegreich ihr Panier, und die alte Opposition, Herrn Thiers an der Spitze, verkriecht sich unter den Mantel der Kirche, um dem Schreckgespenst des Socialismus zu entgehen; sie schickt Armeen nach Rom, um den Papst, den letzten Hort der Ordnung und des Rechts, gegen seine rebellischen Unterthanen zu unterstützen, und sie liefert die Jugend Frankreichs den Jesuiten aus. Denn das und nichts anderes ist der Sinn des neuen Unterrichtsgesetzes. Wer es noch nicht gewußt hat, der kann seit den neuesten Erklärungen des Herrn v. Montalembert nicht länger daran zweifeln.

In derselben Zeit erhebt in dem offiziellen Organ der Gerlach'schen Partei ein kirchlicher Eiferer seine Stimme gegen die Nachgiebigkeit seiner Gesinnungs-