Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Die Kunstausstellung in Berlin. 2.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Visual Library

auch mit großer Sicherheit sowol von Seite der befehlenden Officiere, wie der ausübenden Mannschaft. Nicht allein aus Artigkeit gegen den Capitain, sondern später auch gegen uns äußerte der englische Officier seine volle Zufriedenheit mit Allem, was er gesehen hatte, und es war auf dessen Urtheil ein um so größeres Gewicht zu legen, da derselbe einen anerkannten Ruf als einer der tüchtigsten Seeleute der englischen Flotte hatte. Etwas mehr Unruhe und lebhaftes Geschrei, als auf einem englischen Kriegsschiff, kam übrigens auf der sardinischen Fregatte vor, und glich dieselbe hierin mehr einem französischen Fahrzeug. Auch die Mannschaft war körperlich nicht so stark, wie die nordischen Seeleute es in der Regel sind, und war deshalb auch in größerer Zahl an den Geschützen und Tauen vertheilt.

Die Aufnahme, die uns am Bord zu Theil wurde, war ungemein zuvorkommend, da der schon vorhin erwähnte Generalstabs-Officier in naher Verwandtschaft zu dem Capitain stand. Wir nahmen in der Cajüte desselben eine reichliche Collazione ein, wobei besonders ausgezeichneter Cyperwein präsentirt ward. Nicht ohne große Beschämung vermochte ich dabei die Frage eines Schiffslieutenants nach dem Schicksal unsrer neu gegründeten deutschen Flotte zu beantworten.

Auf der Heimfahrt von der Fregatte besahen wir noch ein Fahrzeug, das so eben auf den Korallenfang nach der tunesischen Küste hinsegeln wollte. Im großen Umfang wird die Korallenfischerei von Genua aus betrieben, und beschäftigt viele Hunderte tüchtiger Seeleute. Den Padrone des Fahrzeugs hatte ich zufälliger Weise im vorigen Frühling in Bona getroffen, und mit außerordentlicher Lebhaftigkeit freute er sich jetzt unsres Wiedersehens. Er schenkte mir mehrere sehr seltene Korallen, die er als Rarität aufbewahrt hatte, bewirthete uns auf alle Weise und war durchaus nicht zu bewegen, auch nur die geringste Vergütung dafür anzunehmen. „Mi ha fatto piacere di servirla Signore," antwortete er stets mit dem aufrichtigsten Ausdruck. Man findet sonst in Italien nicht viel ähnliche Beispiele von Uneigennützigkeit gegen Fremde, daher mir dieses desto mehr auffiel.

Die Kunstausstellung in Berlin.

2.

Indem wir zur nähern Betrachtung übergehen, können wir nicht unterlassen, in die allgemeinen Klagen über die nachlässige Einsendung der im Katalog verzeichneten Kunstwerke einzustimmen. Das Zusammenfassen des Zusammengehörigen zu bestimmten Gruppen, nach allgemeinen Gesichtspunkten, wird dadurch auf's

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

Aeußerste erschwert, und sowol die Kritik, wie die durch sie beabsichtigte Kunstanschauung in ihren Wirkungen zersplittert — gehemmt. Aber einer wohlgemeinten, mit Ernst geführten Kritik muß es wesentlich um allgemein faßliche Resultate zu thun sein, die zwar aus der Specialbetrachtung gewonnen, jedoch zu einem Endresultat vereinigt, den wahren Stand der Kunst überhaupt erkennen lassen. Wir werden demnach, ungeachtet jener oben berührten Mangelhaftigkeit, dennoch den für eine gründliche Beurtheilung des Ganzen nicht zu umgehenden Weg verfolgen, sollten wir auch im Verlaufe der Ausstellung, durch das Hinzukommen neuer bedeutsamer Gegenstände, auf ein in unsrer Arbeit bereits behandeltes Thema zurückgeführt werden.

Wenn wir im Vorigen bemerkten, daß der Mangel wahrhaft ergreifender historischer Darstellungen fühlbar ist, so gilt das ganz besonders von den im Interesse der Religion geschaffenen Werken — den sogenannten Heiligenbildern. Die Zahl derselben ist sehr gering, und die Darstellung Christi — der Mittelpunkt, um den sich gewissermaßen diese Kunstrichtung bewegt — beschränkt sich zumeist auf Skizzen (Nr. 50, Nr. 351, Nr. 122, Nr. 123), auf eine Cartonzeichnung (Nr. 478) und auf ein Glasgemälde (Nr. 1143). Von alle dem befindet sich indeß noch Nichts auf der Ausstellung, und ebenfalls stehen noch die denselben Gegenstand behandelnden ausgeführten Bilder (Nr. 118, Nr. 322, Nr. 526, Nr. 527) zu erwarten. Was wir höchlichst bedauern, ist das Fehlen des Bildes von C. Begas: „Christi Verrath." Unter den bereits ausgestellten Bildern können wir die Nummern 655 und einige ähnliche, durchaus bedeutlose Arbeiten mit Stillschweigen übergehen, während ein großes Oelgemälde von E. Steinle*) aus Frankfurt a. M. unsre Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt. Auf demselben erblicken wir Christus in einer rein symbolischen Handlung und zwar als „guten Hirten" dargestellt, wie er das Lamm aus den Dornen errettet. Der Künstler verlegt die Handlung — vermuthlich um den Gegenstand selbst so viel wie möglich aus dem Bereiche des Irdischen emporzuheben — auf den Gipfel eines Berges, während uns, da wir tiefer stehend gedacht werden, nur der Blick in den vom Abendroth beleuchteten Horizont gestattet ist. Hier hinauf hatte sich das Lämmchen verirrt und in einen fast gänzlich isolirt stehenden scharfspitzigen Dornenbusch verwickelt. Christus war ihm gefolgt. Angethan mit langen, weitfaltigen Gewändern, einen über die Schulter geworfenen Mäntzel und in der linken Hand den langen, oben gekrümmten Wanderstab haltend, hat er sich knieend vor dem Lämmchen niedergelassen, indem er es mit der rechten Hand von den Dornen befreit. Die Gestalt des Erlösers erhält nur ein leichtes Streiflicht von der im Scheiden begriffenen Sonne, wobei sich die ganze Masse dunkel gegen des Himmels Licht absetzt. — Treten wir dieser Darstellung näher, um sie aus

*) Ein Druckfehler im Katalog macht aus dem Namen „Eduard Stein."

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

sich heraus zu würdigen, so ist ein zu Grunde liegender feiner Sinn, ein den Künstler innerlich bewegendes Element unverkennbar. Aber es ist noch nicht zur vollgiltigen Erscheinung gekommen. Zwischen ihm und dem Beschauer ruht noch eine erkältende Schranke, so daß das Werk selbst an seiner geistigen Wirkung verliert und streng genommen eindruckslos dasteht. Diese Wirkungslosigkeit beruht aber nicht etwa auf der technischen Behandlungsweise allein, die vielmehr ziemlich mit dem Inhalte harmonirt, da sie jedes Streben nach äußerlich wirkendem Effect verschmäht und dem Gegenstande selbst sich unterordnet; auch beruht sie nicht auf einzelnen Mängeln der Zeichnung, die sich besonders in der Gewandung, in der Unschönheit der über dem linken Knie fallenden Masse, geltend machen; — sie beruht vielmehr in der Gesammtauffassung des Gegenständlichen, in dem sicht- und fühlbaren Bestreben, dasselbe über die Sphäre des Sinnlichen erheben zu wollen. Es ist dies überhaupt der Punkt, an dem die meisten modernen Heiligenbilder in ihrer beabsichtigten religiösen Wirkung scheitern.

Bei allen wahrhaft wirkenden Heiligenbildern, namentlich des Mittelalters, läuft es am Ende immer darauf hinaus, menschliche Situationen und Zustände zu versinnlichen, sie gleichsam so zu potenziren, daß sie uns in eine erhöhte Stimmung versetzen; denn selbst die höchste geistige Spannung, soll sie auf unser Inneres wirken, darf nicht die Grenze menschlicher Empfindungsweise überschreiten wollen. In dem Erkennen dieser Grenze beruht die Macht jener mittelalterlichen Werke, jener Schöpfungen eines Rafael, Tizian, Dürer u. s. w., aus denen uns, in der harmonischen Verkörperung des höchsten der Schöpfungswerke, die Allmacht des Schöpfers erkennbar entgegentritt und uns zu ihm erhebt, aber nicht das Bestreben, den doch nicht faßbaren göttlichen Geist als solchen verkörpern zu wollen. Aber viele unsrer modernen Maler wollen die Existenz des rein Göttlichen formiren. Da reicht nun freilich jene naiv menschliche Auffassung der Natur nicht aus, und sofort greift man zur Allegorie. Der Heiligenschein, der von jeher nichts weiter war, als ein — aus dem Heidenthum überkommenes — rein äußerliches Attribut, wurde mit besonderer Achtung behandelt. Er gab zunächst dem Werke jene, es als „heilig" charakterisirende Weihe. Aber man fühlte doch auch, daß mit dieser Erläuterungsformel nicht viel gewonnen sei, und so ging man weiter in der allegorischen Darstellungsweise, indem man sich immer mehr von dem eigentlichen Kern der Sache — von der allein zur Erkenntniß führenden Natur — entfernte. Daß es auch Rafael nicht verschmähte, da, wo die natürliche Erscheinung nicht ausreichte, zur Allegorie überzugehen, wissen wir sehr wohl, aber wir wissen auch, wie er dabei zu Werke ging. Man werfe nur einen Blick auf die sixtinische Madonna. Hier schauen wir die von Engelchören umgebene Gestalt der Maria mit dem Jesuskinde im Arm, auf Wolken schwebend. Ernst und würdig, gleich einem in sich abgeschlossenen Leben, schwebt sie hernieder — jedem geistig Fühlenden verständlich, denn sie tritt ihm entgegen als Weib, als Weib mit Fleisch und

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

Bein, kräftig und wahr und zugleich schön — ein Werk, wie es die Natur in günstigen Momenten hervorzubringen im Stande ist. Und dennoch ist sie nur Trägerin des Kindes — des Welterlösers. In diesem sollte sich die ganze schöpferische Kraft des Künstlers concentriren. Darum schuf Rafael ein Kind in den schönsten kindlichen Formen mit dem Ausdruck eines Alles durchdringenden Geistes. Dieser Gegensatz von Form und Geist, geeinigt durch die überwältigende Naturwahrheit in der Erscheinung, gesteigert durch die naiv dreinschauenden Kinderköpfchen, welche die Mitte des untern Bilderraumes füllen, die eben so innerlich ergreifende Naturwahrheit, mit der die zu den Seiten der Madonna knieenden Figuren erfaßt und wiedergegeben sind, rücken das ganze Werk unsrer Natur so nahe, daß wir, ohne die Allegorie zu ahnen, sofort von der Macht des Dargestellten ergriffen und erhoben werden. Wie anders wirken dagegen Bilder, wie das von Steinle, in welchem Alles, ja selbst die Farbe zur Allegorie geworden ist. Nirgends zeigte sich uns ein Anknüpfpunkt an die Natur, nach dem unser Gefühl so sehr verlangt. Ueberall werden wir kalt zurückgewiesen, bis wir, unruhig über uns selbst, an eine Zergliederung des Werkes gehen, um es uns klar und verständlich zu machen. Mit dieser, durch die Allegorie hervorgerufenen speculativen Zergliederung des Werkes aber ist die künstlerisch und sittlich wirkende Macht desselben bereits gebrochen. Wir haben dasselbe verstanden und wir verlassen es, ohne es eigentlich empfunden zu haben. — So ging es uns wenigstens mit diesem Bilde, dem wir um so mehr Aufmerksamkeit widmen, als es vorläufig das einzig bedeutsame Werk dieser Gattung ist, das die Ausstellung bringt, und es außerdem als ein Repräsentativbild einer besondern Richtung der modern kirchlichen Kunst zu betrachten ist. Ja, wir können dasselbe nicht verlassen, bevor wir nicht noch ein zweites, mehr äußerliches Moment hervorgehoben haben, das sich an demselben fühlbar macht. Es ist die künstlerisch religiöse Tradition, die von Hause aus dem freien Gedanken hemmend entgegentritt. Wir erblicken nämlich die Gestalt Christi vom Kopf bis zur Zehe in den althergebrachten Formen jener schwächlich sentimentalen Richtung, die aus einem kaum glaublichen Mißverstand der altchristlichen Bilder hervorgegangen ist und die sich zum großen Theil der modernen Heiligenmalerei bemächtigt hat. — Es ist freilich nicht Jedermanns Sache, einen Weltenerlöser in jener körperlich mächtigen Bildung hinzustellen, wie dies ein Michel Angelo in seinem jüngsten Gericht zu thun wagte. Aber Fleisch und Blut, Knochen und Muskulatur, mit einem Wort Lebensfähigkeit und Lebensfrische, überhaupt aber einen gesunden Körper sollte man doch wenigstens dem Gottmenschen geben — ihm um so mehr, als er zum fühl- und sichtbaren, irdischen Repräsentanten des rein Göttlichen bestimmt war. Statt dessen erblicken wir hier jene, nur allzubekannte kränkelnde Gestalt mit in der Mitte sorgfältig gescheiteltem, lang herabwallendem blondem Lockenhaar, langem Gesicht und fein, fast zierlich geformtem doppeltem Kinnbart,

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

bedeckt mit den nicht minder typisch gewordenen Gewändern, einem langfließenden und weitärmeligen blaugrauen Untergewande und dem darüber geworfenen braunrothen, faltenreichen Mantel. Selbst die Bewegung der die Dornen zurückbiegenden Hand ist so kraftlos, zierlich erstarrt, daß wir beim Anblick uns innerlich geängstigt fühlen; — stets möchte man zugreifen und helfen, damit dem armen Lamm so schnell wie möglich geholfen werde. Diese Empfindung des Mitleids, die wir mit dem geängstigten Thier haben, das Begehren, demselben zu helfen, ist vielleicht als das einzig bewegende Element zu betrachten, das uns sofort aus dem Bilde berührt. Um dies aber zur Erscheinung zu bringen, bedurfte es nicht dieser künstlerischen Anstrengung. Jedes nach dieser Seite hin mit Geist durchgeführte Genrebild ist im Stande, derartige Empfindungen in viel bestimmterer und in bei weitem rührender Weise in uns rege zu machen. Fragen wir uns demnach, was diese Bilder eigentlich sollen, wozu sie gemalt werden, da sie weder den Geist des Beschauers erheben, noch irgend wie religiöse Denk- und Gefühlsweise berühren? so müssen wir freilich die Antwort schuldig bleiben und sie Denen überlassen, die anderer Ansicht sind, wie wir. Was uns indeß bei diesem Bilde besonders schmerzt, ist, daß wir in demselben einen mit vielem Talent und künstlerischer Empfindung begabten Künstler erkennen, der mit angestrengtem Fleiße einem unerreichbaren Ziele entgegenstrebt, und in diesem Streben, das ihm gewiß als das höchste erscheint, die schönste Kraft künstlerischer Befähigung zwecklos verwirkt. —

Wohin übrigens jene oben angedeutete religiös traditionelle Kunstrichtung, selbst bei nicht geringer künstlerischer Befähigung, führen kann, beweist ein, nicht im Katalog verzeichnetes, im zweiten Saal aufgestelltes Bild von G. Lasinski: „Die Anbetung der heiligen drei Könige." In diesem zeigt sich deutlich das rein äußerliche Bestreben, jene der deutsch-mittelalterlichen Kunst eigenthümliche Auffassung und Darstellungsweise zu reproduciren. Aber wie jede Nachahmung, hatdas eine Abschwächung der eigenen Individualität zur Folge. Fragen wir uns, was die Mehrzahl der deutsch-mittelalterlichen Bilder trotz vielfältiger Mängel in der Zeichnung dennoch künstlerisch so hoch stellt, daß wir von ihnen angezogen und bis in's Tiefste ergriffen werden? so ertheilt darauf die Wirkung, die sie in uns hervorbringen, die zuverlässigste Antwort. Es ist der nationale Geist jener Zeit, der uns aus ihnen entgegenweht, der Geist des naiv religiösen Daseins, der alle Interessen des Lebens in sich aufnahm, und ihnen wiederum nach außen hin den Stempel einer rein kirchlichen Existenz aufdrückte. Jedes aus diesem Zeitgeist hervorgegangene, mit künstlerischer Befähigung durchgeführte Bild trug ohne Wollen und Wissen des Künstlers den zeitlich religiösen Kern in sich, um so wirksamer, als er nicht mit Absicht erstrebt war. Gleichzeitig ist es aber auch in diesen Werken das innige Eingehen in die Naturerscheinungen, was sie uns nahe führt. Selbst die mannichfach äußeren Mängel in der Darstellung verschwinden

gegen jenen harmonischen Zusammenklang von Geist und Form, der als mächtiges Uebergewicht uns unbewußt hineinzieht in den Gegenstand — in die Zeit. Unsre Zeit ist aber eine andere. Nicht mehr ist es das religiöse Element des Mittelalters, das sie bewegt. Andere Interessen, auch im Bereiche der Religion, sind an seine Stelle getreten. Zeit und Menschen sind naturgemäß andere geworden. Der seiner Zeit angehörende Künstler fühlt und empfindet, denkt und schafft in ihr. Er kann und darf platterdings nicht hinaus aus seiner Zeit, will er für sie, will er für andere Zeiten wirken. Jedes Bestreben, Geist und Form vergangener Zeiten heraufbeschwören zu wollen, scheitert durch sich selbst, indem es wirkungslos bleibt und kalt läßt. So ist es denn auch der Fall mit dem Bilde von Lasinski. In ihm fühlen wir nur die Mängel jener mittelalterlichen Bilder, ohne eine Spur von dem geistigen Gehalte, der diese künstlerisch belebt. Vielmehr tritt hier der Gegensatz von Inhalt und Form so schroff zu Tage, daß wir bis in's Innerste verstimmt werden. Diese Disharmonie erstreckt sich selbst auf die Farbe, durch welche unser Auge vom Bunten zum Bunten schweifend zwangvoll bewegt wird.

Bei weitem ruhiger, sowohl in Form und Farbe erscheint dagegen ein Bild von F. Colte (Nr. 59) „Die drei Marien am Abend vor dem Grabe des Herrn," das, ungeachtet einer bei weitem geringern künstlerischen Befähigung, dennoch ein ernstes Ringen mit der Sache erkennen läßt. Man sieht doch, daß es dem Maler darum zu thun war, aus sich heraus zu wirken, wenn gleich die Kraft ihm fehlte, sich künstlerisch klar auszusprechen. Daher die im ersten Moment des Beschauens auffallenden Mängel in der Zeichnung, besonders in den Händen der stehenden Maria, die etwas Aeußerliches, krampfhaft Steifes haben. So auch sind die Gewänder fast sämmtlich schlaff und leblos, während die Färbung im Ganzen an die sogenannten biblisch-historischen, braunrothen, grau gebrochenen Töne erinnert. Eine Skizze desselben Malers (Nr. 61) macht weniger Ansprüche und ist daher mit Stillschweigen zu übergehen. — Andere, in diesem Kreise sich bewegende Darstellungen bietet nur noch der Katalog in den bis jetzt fehlenden Bildern Nr. 226, Nr. 713 und Nr. 1173. Wenn wir aber in dem Verzeichniß als die Arbeiten eines Künstlers unter einander gereiht finden Nr. 105: „Maria mit dem Kinde", und Nr. 106: „Die leere Kaffeekanne", so hat wenigstens diese Zusammenstellung einen kaum zu bewältigenden Eindruck in uns hervorgerufen. — Unter den hieher gehörigen ausgestellten Bildern ist noch eine mit großem Fleiß behandelte Oelmalerei von Frl. Virginia Bovin zu erwähnen (Nr. 72) „Die Jungfrau Maria, den kleinen Jesus lesen lehrend." Die Anspruchslosigkeit, mit der das Bild auftritt, der Fleiß, mit dem es durchgeführt ist, das in ihm erkennbare Bestreben, die rein menschliche Empfindung der Mutterliebe zur Erscheinung zu bringen, läßt über mannichfache Mängel desselben — selbst über die Unschönheit des Mariakopfes, bei dem die Stirn gegen die übrigen Gesichtstheile

viel zu stark zurückliegt, wie auch über das Verschwommene, gleichsam Porzellanene der Färbung — mit Nachsicht hinwegsehen. Weniger können und dürfen wir dies bei der bei weitem anspruchsvollern Cartonzeichnung (Nr. 71) derselben, welche „das von Heiligen umgebene Jesuskind schlafend" darstellt. Hier tritt das Verschwimmenlassen der Contoure und Modelirung in einer, an das Verblichene streifenden Manier auf, die dadurch, daß sie dem Einzelnen jeden Charakter, jede Kraft benimmt, das Ganze als schwächlich, körper- und wirkungslos erscheinen läßt. —

Markiger und innerlich fester, wenn auch nicht ganz ohne die fühlbare Absicht einen gewissen Ernst von außen auf die Gestalten zu übertragen, erscheinen dagegen die Figuren auf den (Nr. 117) „Cartons zu den zwölf kleinen Propheten" von G. Eich. Was sie außerdem noch auszeichnet, ist die schlichte Einfachheit in den Gewändern. — Ein auf derselben Wand befindlicher, in Aquarell und Kreide ausgeführter Carton (Nr. 224.) von J. Hübner in Dresden fesselt unsre Aufmerksamkeit durch seine geschmackvolle Anordnung. Da die Composition zum Schmuck eines Fensters bestimmt war, das eine im Weinberge u. s. w. gelegene Capelle zieren sollte, so lag hierin schon mehr oder weniger bedingt der Stoff der Darstellung. Christus als Hauptfigur in der Mitte, ihm zur Rechten Maria, zur Linken Johannes — jede unter reich ornamentirendem, baldachinartig angebrachtem Rankenwerk stehend — sind Gestalten von poetischem Reiz. Wenn gleich nicht ganz frei von jener typischen Darstellungsform, athmen sie dennoch Innerlichkeit — wirkliches Leben. Die unteren, kleineren Darstellungen, in denen das Beschneiden des Weinstocks, das Keltern der Trauben und die Lohnzahlung an die Winzer versinnlicht ist, sind mit Geist empfundene und mit feinem Sinn für Charakteristik durchgeführte Genrebilder, ohne daß dadurch mit jenen darüber schwebenden heiligen Gestalten irgendwie ein Widerspruch entstände. — Haben wir es auch hier mit einer allegorischen Darstellung zu thun, in der Christus nach den Worten: „ich bin der Weinstock" den Mittelpunkt des Ganzen bildet, auf die sich dann auch die durch Spruchbänder erläuterten Nebenbilder beziehen, so tritt dagegen diese Symbolik so hinter das Gegenständliche zurück, daß wir dies, auch ohne die Allegorie, in seiner Totalität erfassen können und empfinden. Form und Färbung sind außerdem so innig mit dem Inhalt verschmolzen — die Wirkung des Ganzen dadurch eine so harmonische, daß wir mit vollständiger Befriedigung in der Anschauung desselben beharren. — Wenden wir uns von diesem Carton zu den Oelgemälden des Künstlers, und zwar zunächst zu jener schon von ferne durch ihre Ungeheuerlichkeit auffallende Composition aus der Offenbarung Johannis (Nr. 222.), „der Engel des Herrn zeigt dem greisen Johannes die große Babylon auf dem siebenköpfigen Drachen", so macht diese gleich im Moment des Davortretens stutzig. Wir sehen uns urplötzlich aus dem Bereiche des Irdischen gewaltsam hinausgerückt in eine Fabelwelt, ohne daß

dabei die Phantasie irgendwie erregt, noch das ästhetische Gefühl befriedigt wird. Wüßten wir nicht, daß Johannes im siebzehnten Capitel der Offenbarung eine Vision schildert, die Wort für Wort dem Dargestellten wenigstens äußerlich entspricht, so würden wir überhaupt nicht wissen, was wir mit dem Bilde anfangen sollten — von wo aus der Kern desselben zu fassen sei, da es als Kunstwerk an und für sich durchaus kalt läßt. — Ist schon die Apokalypsis von jeher eine sehr verfängliche Sache für Bibelforscher und Ausleger gewesen, die es denn doch mit Worten und dem Verstande zu thun haben, so ist sie es in bei weitem höhern Grade für den bildenden Künstler, dessen Hauptaufgabe es ist, auf den Geist, auf das Gemüth erhebend und versöhnend einzuwirken. Denn hierfür bieten die in der Offenbarung aufgezeichneten Visionen nur dann Stoff, wenn man sie in ihrer tiefern, einzig giltigen Bedeutung, ohne die allegorische Metapher, als Sieg des Christenthums über den Antichrist erfaßt. Dies ist aber wiederum mehr Sache der Poesie, als Gegenstand der bildenden Kunst, da letztere es doch stets mit dem Körperlichen zu thun hat. Hierin liegt aber die Klippe, woran die Wirkung des bildlich Dargestellten scheitert. Johannes, nachdem er von einem der sieben Engel aufgefordert worden, ihm zu folgen, damit er das Urtheil (Strafgericht) u. s. w. schaue, und bevor er zur metaphorisch-allegorischen Schilderung desselben übergeht, führt uns selbst auf den Punkt, von wo aus das Ganze zu betrachten ist, indem er sagt: „Und er (der Engel) brachte mich im Geist in die Wüste. Und ich sahe das Weib sitzen u. s. w." Wir haben also hier eine Erscheinung im Geiste — ein Phantasiebild eines vom wahren Glauben durchdrungenen, feurig empfindenden Orientalen, der — damit es in seiner ganzen Macht wirke, damit in ihm die Gräuel des Heidenthums und die der Widersacher der christlichen Lehre schreiend erkannt werden — zur Allegorie seine Zuflucht nimmt. Fragen wir uns, wie verhält sich hierzu das Bild von Hübner? Auf demselben erblicken wir die auf dem scheußlichsten aller Ungeheuer sitzende Gestalt einer prächtig gekleideten, oberhalb zum Theil entblößten, lüstern blickenden weiblichen Figur mit gemeinem Ausdruck, ohne Großheit, ohne Stolz und — ohne Reiz. Das ganze Gebilde, von einer Art Feuerschein umgeben — vollständig als schwer lastende Materie behandelt — schwebt in der Luft. Auf einem wenig vorspringenden Terrainstück — dem Gipfelpunkt eines Abhanges, steht die ernst und würdig blickende Gestalt eines weiß gekleideten, weiß befittigten Engels — des siebenten Himmelsboten. Vor ihm ruht, mit starrem Entsetzen dem Scheusal zugewendet, halb zusammengesunken, Johannes — wiederum eine ausdrucksvolle Figur eines greisen, weißbärtigen Mannes. — Vergleichen wir diese, in einzelnen Theilen ganz trefflich durchgeführte Situation im Bilde mit der eigentlichen Sache, um deren Darstellung es dem Künstler doch wesentlich zu thun sein mußte — denn wie wäre er sonst auf den Gedanken gekommen, sie zu malen — so treten die vielfachen Mißgriffe klar zu Tage. Der

erste, bedeutsamste Mißgriff ist aber der, etwas überhaupt malen zu wollen, das seinem geistigen Gehalte nach nicht bildlich darzustellen ist, da dessen thatsächliches Erscheinen unter allen Umständen unverständlich und unschön bleiben muß. Es giebt nun einmal gewisse Dinge, die, weil sie aus dem Bereiche des Körperlichen, Darstellbaren liegen, am wenigsten durch die bildende Kunst sich so verkörpern lassen. Schon etwas Anderes ist es, wenn derartige Vorwürfe in einem, das Wort erläuternden und durch das Wort erläuterten Zusammenhang als cyklische Illustration auftreten, wie etwa in dem die ganze Offenbarung umfassenden Holzschnittwerk von Albrecht Dürer. In diesem ist das Bild mit dem Worte geeinigt, und weder das eine, noch das andere je als selbstständiges Product zu betrachten. Und selbst diese Dürer'schen Compositionen, so viel Tiefe und Geist auch in sie hineingearbeitet ist, gehören, vom rein ästhetischen Standpunkt aus betrachtet, keineswegs zu den schönsten des Meisters — das Bild ist da. — Ein zweiter Mißgriff beruht darin, daß es der Künstler gerade hier verschmähte, das zauberische Element der Farbe irgendwie zur Geltung zu bringen. Wir wundern uns darüber um so mehr, da der Gegenstand selbst nicht nur dazu auffordert, sondern es sogar bedingt. — Das einzig Körperhafte, das nach dem eigenen Zeugniß des Johannes im Raume des Vorgangs sich bewegt, bleibt — er selbst. Alles Uebrige, die ungeheuerliche Erscheinung, wie auch der Engel des Herrn, ist durchaus Vision und in keiner Beziehung als eine materielle, tast- und fühlbare Erscheinung aufzufassen. Dieser Unterschied aber zwischen dem Lebendigen und dem in ihm vorgehenden rein Geistigen konnte nur durch die Kraft der Farbe einigermaßen wirksam versinnlicht werden, wodurch dann einzig und allein der nothwendige Zusammenhang der Vision mit dem, von welchem sie ausgeht, verständlicht worden wäre. Statt dessen sehen wir sämmtliche Theile des Bildes in ein und derselben Farbenschwere behandelt. Johannes, der Engel, das Ungeheuer und die darauf strotzende Babylon — Alle sind mit gleicher Körperhaftigkeit begabt und jedes als ein für sich selbstständiges Individuum steht dem andern in der materiellen Existenzfähigkeit gleichberechtigt gegenüber. Dies aber giebt zu einem dritten Mißgriff Veranlassung, der uns um so mehr erstaunen läßt, als wir ihn von Hübner am wenigsten erwartet hätten. Ja, wir möchten fragen, für wen ist denn eigentlich dieses Ungethüm da? — hat der Künstler in ihm ein moralisirendes, eine antichristliche Zeit warnendes Bild geben wollen — wozu indeß jedwede, hier so überaus nothwendige Erläuterung fehlt — oder hat er es nur gemalt, um die auf dem Bilde befindliche Figur des Johannes in seinem Entsetzen zu motiviren? Fast scheint das Letztere der Fall, denn in ihr sehen wir wirklich in Haltung, Geberde und Ausdruck den höchsten Grad geistiger Spannung, ohne daß wir irgendwie, weder dadurch, noch durch die widerliche, überaus unschöne Erscheinung des drachenreitenden Weibes ergriffen werden. — Wir halten demnach dieses Bild sowol in der Conception,

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

wie in der kaum davon zu trennenden künstlerischen Behandlung im Ganzen für ein verfehltes, ohne indeß die mannichfachen trefflichen Seiten desselben, die fleißige und ernste Durchführung des Einzelnen, das Streben nach tieferer Auffassung des Gegenständlichen — nach individueller Charakteristik u. s. w. zu verkennen, wenn wir gleich dagegen wiederum nicht umhin können, dem Bilde den Vorwurf zu machen, daß es an jener technischen Einseitigkeit leidet, die jede markige Aeußerungsform entbehrend, an das Geglättete, fast gläsern Durchscheinende anstreift. —

Das dritte, auf der Ausstellung befindliche Bild des Künstlers (Nr. 223.) macht, ungeachtet seines Umfangs — denn die Figuren nähern sich auch hier der Lebensgröße — bei weitem weniger Ansprüche an den Verstand des Beschauers. Wie der Katalog besagt, stellt das Bild dar: wie „Hannah den Knaben Samuel zu dem Hohenpriester Eli bringt, um ihn dem Herrn zu weihen." (Vergl. 1. Samuelis Cap. 1, V. 24—28.) Wir sagen ausdrücklich, wie der Katalog besagt, denn in der Darstellung selbst spricht sich der Hergang dieser Sache in keiner Weise aus. Nicht einmal durch Beobachtung des Costumlichen, wie rein Aeußerlichen, sehen wir uns in eine orientalische Welt versetzt, indem das Ganze in dem hierauf bezüglichen Arrangement durchaus den Charakter jener altitalischen Bilder aus dem sechzehnten Jahrhundert nachahmt, in denen fast sämmtlich ein der Zeit angepaßtes, mehr oder weniger antikisirendes Element vorherrscht. Ein solches erstreckt sich außerdem hier selbst bis auf den Ausdruck der Köpfe, von denen sogar der des Knaben Samuelis auf eine modern italienische Ursprünglichkeit schließen läßt. Sehen wir von der im Verzeichniß gegebenen Erläuterung ab, so erblicken wir einen graubärtigen alten Mann, der, auf einem Stuhle sitzend, einen von einem Weibe ihm vorgeführten braunlockigen Jungen mit Wohlwollen blickendem Antlitz empfängt. Wahrlich Stoff genug für einen Maler, um daraus ein wahrhaft vollendetes, den Beschauer ergreifendes Kunstwerk zu schaffen — auch ohne weitere geschichtliche Beziehung. Aber auch dies ist dem Künstler nicht gelungen. Keines der dargestellten Charaktere erscheint hier weder aus sich, noch aus der Handlung heraus entwickelt, vielmehr trägt jeder und so auch jedes Einzelne im Bilde den Stempel eines für sich bestehenden faktischen Studiums, wodurch dann das Ganze zu einem Complex von Studien zusammenfällt — den Geist des Beschauers herüber und hinüber führt, ohne ihn zu beruhigen und zu fesseln. Betrachten wir hiernach das Einzelne, so ist zunächst die Färbung durchgängig kalt und unharmonisch. Ueberall fehlt ihr der so überaus belebende Schmelz. Die Schatten sind braun und schwer, und stehen hart und scharf zu ihren Lichtpartien. Die Gewänder, obgleich nicht unschön in den Motiven, erhalten dadurch etwas Blechernes, Gewaltsames. Dies Steife und Unbiegsame fällt besonders störend an einzelnen Gewandtheilen der weiblichen Figur auf, so z. B. an den weißen und weiten Aermeln derselben, die bei vollständiger Unbelebtheit des übrigen Gewandlichen in eine vom Winde durch-

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

erste, bedeutsamste Mißgriff ist aber der, etwas überhaupt malen zu wollen, das seinem geistigen Gehalte nach nicht bildlich darzustellen ist, da dessen thatsächliches Erscheinen unter allen Umständen unverständlich und unschön bleiben muß. Es giebt nun einmal gewisse Dinge, die, weil sie aus dem Bereiche des Körperlichen, Darstellbaren liegen, am wenigsten durch die bildende Kunst sich so verkörpern lassen. Schon etwas Anderes ist es, wenn derartige Vorwürfe in einem, das Wort erläuternden und durch das Wort erläuterten Zusammenhang als cyklische Illustration auftreten, wie etwa in dem die ganze Offenbarung umfassenden Holzschnittwerk von Albrecht Dürer. In diesem ist das Bild mit dem Worte geeinigt, und weder das eine, noch das andere je als selbstständiges Product zu betrachten. Und selbst diese Dürer'schen Compositionen, so viel Tiefe und Geist auch in sie hineingearbeitet ist, gehören, vom rein ästhetischen Standpunkt aus betrachtet, keineswegs zu den schönsten des Meisters — das Bild ist da. — Ein zweiter Mißgriff beruht darin, daß es der Künstler gerade hier verschmähte, das zauberische Element der Farbe irgendwie zur Geltung zu bringen. Wir wundern uns darüber um so mehr, da der Gegenstand selbst nicht nur dazu auffordert, sondern es sogar bedingt. — Das einzig Körperhafte, das nach dem eigenen Zeugniß des Johannes im Raume des Vorgangs sich bewegt, bleibt — er selbst. Alles Uebrige, die ungeheuerliche Erscheinung, wie auch der Engel des Herrn, ist durchaus Vision und in keiner Beziehung als eine materielle, tast- und fühlbare Erscheinung aufzufassen. Dieser Unterschied aber zwischen dem Lebendigen und dem in ihm vorgehenden rein Geistigen konnte nur durch die Kraft der Farbe einigermaßen wirksam versinnlicht werden, wodurch dann einzig und allein der nothwendige Zusammenhang der Vision mit dem, von welchem sie ausgeht, verständlicht worden wäre. Statt dessen sehen wir sämmtliche Theile des Bildes in ein und derselben Farbenschwere behandelt. Johannes, der Engel, das Ungeheuer und die darauf strotzende Babylon — Alle sind mit gleicher Körperhaftigkeit begabt und jedes als ein für sich selbstständiges Individuum steht dem andern in der materiellen Existenzfähigkeit gleichberechtigt gegenüber. Dies aber giebt zu einem dritten Mißgriff Veranlassung, der uns um so mehr erstaunen läßt, als wir ihn von Hübner am wenigsten erwartet hätten. Ja, wir möchten fragen, für wen ist denn eigentlich dieses Ungethüm da? — hat der Künstler in ihm ein moralisirendes, eine antichristliche Zeit warnendes Bild geben wollen — wozu indeß jedwede, hier so überaus nothwendige Erläuterung fehlt — oder hat er es nur gemalt, um die auf dem Bilde befindliche Figur des Johannes in seinem Entsetzen zu motiviren? Fast scheint das Letztere der Fall, denn in ihr sehen wir wirklich in Haltung, Geberde und Ausdruck den höchsten Grad geistiger Spannung, ohne daß wir irgendwie, weder dadurch, noch durch die widerliche, überaus unschöne Erscheinung des drachenreitenden Weibes ergriffen werden. — Wir halten demnach dieses Bild sowol in der Conception,

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

wie in der kaum davon zu trennenden künstlerischen Behandlung im Ganzen für ein verfehltes, ohne indeß die mannichfachen trefflichen Seiten desselben, die fleißige und ernste Durchführung des Einzelnen, das Streben nach tieferer Auffassung des Gegenständlichen — nach individueller Charakteristik u. s. w. zu verkennen, wenn wir gleich dagegen wiederum nicht umhin können, dem Bilde den Vorwurf zu machen, daß es an jener technischen Einseitigkeit leidet, die jede markige Aeußerungsform entbehrend, an das Geglättete, fast gläsern Durchscheinende anstreift. —

Das dritte, auf der Ausstellung befindliche Bild des Künstlers (Nr. 223.) macht, ungeachtet seines Umfangs — denn die Figuren nähern sich auch hier der Lebensgröße — bei weitem weniger Ansprüche an den Verstand des Beschauers. Wie der Katalog besagt, stellt das Bild dar: wie „Hannah den Knaben Samuel zu dem Hohenpriester Eli bringt, um ihn dem Herrn zu weihen." (Vergl. 1. Samuelis Cap. 1, V. 24—28.) Wir sagen ausdrücklich, wie der Katalog besagt, denn in der Darstellung selbst spricht sich der Hergang dieser Sache in keiner Weise aus. Nicht einmal durch Beobachtung des Costumlichen, wie rein Aeußerlichen, sehen wir uns in eine orientalische Welt versetzt, indem das Ganze in dem hierauf bezüglichen Arrangement durchaus den Charakter jener altitalischen Bilder aus dem sechzehnten Jahrhundert nachahmt, in denen fast sämmtlich ein der Zeit angepaßtes, mehr oder weniger antikisirendes Element vorherrscht. Ein solches erstreckt sich außerdem hier selbst bis auf den Ausdruck der Köpfe, von denen sogar der des Knaben Samuelis auf eine modern italienische Ursprünglichkeit schließen läßt. Sehen wir von der im Verzeichniß gegebenen Erläuterung ab, so erblicken wir einen graubärtigen alten Mann, der, auf einem Stuhle sitzend, einen von einem Weibe ihm vorgeführten braunlockigen Jungen mit Wohlwollen blickendem Antlitz empfängt. Wahrlich Stoff genug für einen Maler, um daraus ein wahrhaft vollendetes, den Beschauer ergreifendes Kunstwerk zu schaffen — auch ohne weitere geschichtliche Beziehung. Aber auch dies ist dem Künstler nicht gelungen. Keines der dargestellten Charaktere erscheint hier weder aus sich, noch aus der Handlung heraus entwickelt, vielmehr trägt jeder und so auch jedes Einzelne im Bilde den Stempel eines für sich bestehenden faktischen Studiums, wodurch dann das Ganze zu einem Complex von Studien zusammenfällt — den Geist des Beschauers herüber und hinüber führt, ohne ihn zu beruhigen und zu fesseln. Betrachten wir hiernach das Einzelne, so ist zunächst die Färbung durchgängig kalt und unharmonisch. Ueberall fehlt ihr der so überaus belebende Schmelz. Die Schatten sind braun und schwer, und stehen hart und scharf zu ihren Lichtpartien. Die Gewänder, obgleich nicht unschön in den Motiven, erhalten dadurch etwas Blechernes, Gewaltsames. Dies Steife und Unbiegsame fällt besonders störend an einzelnen Gewandtheilen der weiblichen Figur auf, so z. B. an den weißen und weiten Aermeln derselben, die bei vollständiger Unbelebtheit des übrigen Gewandlichen in eine vom Winde durch-

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

Hierfür sprechen eine große Anzahl deutscher Bilder, in denen sie, freilich oft mit Aufopferung des innerlich deutschen Wesens, erstrebt ist. Was der Deutsche mit Mühe erstreben muß, lernen die belgischen Künstler spielend, indem sie, mit sehr wenigen Ausnahmen, schon sehr frühzeitig, ja oft als Kinder, sich der Kunstausübung widmen und so mit dem Handwerk in einer Weise vertraut werden, wie Derjenige, dessen Geist bereits gereift ist, wenn er den Pinsel oder Griffel zum ersten Male zur Hand nimmt, nur noch mit großer Mühe und mannichfach geistigen Opfern zu erreichen im Stande ist. — Wir schicken diese Bemerkungen dem Bilde des van Eycken voran, damit wir dies, wie überhaupt die übrigen noch zu beurtheilenden belgischen Bilder, nach ihrem wahren künstlerischen Gehalte zu würdigen im Stande sind. Bleiben wir also bei dem „Jeremias" stehen, so müssen wir dieser Arbeit unbedingt jene oben berührten Vorzüge lassen. Diese gestalten indeß noch kein Kunstwerk. Sie sind höchstens ein zwar nothwendiger, aber doch nur immer mehr äußerlich wirkender Theil desselben. Zu der wahrhaft wirkenden Macht fehlt dem Bilde doch noch unendlich viel und zwar zunächst das Wesentlichste — der in der Natur bedingte organische Verband des Einzelnen zu einem Ganzen. Ungeachtet der Künstler hier das in dem Bilde als Vision Gedachte durch eine von der Materie — dem Jeremias selbst — sich sondernde Färbung getrennt und so den ganzen Vorgang einigermaßen verständlicht hat, fehlt dennoch der, vermuthlich das hereinbrechende Strafgericht Gottes andeutenden Geistesersheinung das innerlich ergreifende, das Sinnliche überwältigende, geistige Leben. Und doch ist dieser Theil bei weitem der gelungenste im Bilde, indem es uns, wenn auch nur momentan, über die Sphäre des Gegenständlichen erhebt. Ganz schlecht ist dagegen, trotz orientalischer Kleidung und langem, im Winde wüstflatterndem Barte, die vorn sitzende Gestalt des Jeremias. Die nach der Stirn gerichtete, die Erscheinung abwehrende Hand hat eben so wenig innerlichen Ausdruck und Leben, wie der Kopf, dem es sogar an einem — zur Existenz nothwendigen — rein naturgemäßen Knochenbau gebricht. Dieser Jeremias könnte nicht, wie einst die Galathea des Pygmalion, durch eingehauchtes Leben sich zu einem naturfähigen Wesen verkörpern — er würde höchstens als ein unheilbarer, lahmer, athemloser Krüppel dem Bilde entsteigen. — Es hilft also dem Werke weder das brillante, effectvolle Colorit, noch die ihm nicht abzusprechende technische Meisterschaft über die Grenze des gewöhnlichen Machwerks — denn es fehlt ihm das wahre Erfassen der der Schöpfung innewohnenden Macht — Naturwahrheit, Innerlichkeit, Seele.

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG