



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Die münchener Kunstaussstellung und die Gegensätze in der modernen Kunst. 2. : Die neuen Talente und das malerische Princip. Das Sittenbild.

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

Die münchener Kunstausstellung und die Gegensätze in der modernen Kunst.

2.

Die neuen Talente und das malerische Princip. Das Sittenbild.

Von den verschiedenen Richtungen, welche die heutige Malerei im Gegensatz zu dem hergebrachten Formalismus der vorangegangenen Jahrzehnte gebildet hat, bleibt uns noch Eine zu betrachten, für die wir um einen Namen verlegen sind. Sie ist erst im Entstehen und ihr Charakter noch nicht deutlich ausgeprägt. Weder schließen sich ihre Vertreter zu einem Ganzen oder einer Schule zusammen, noch ist ihnen eine gemeinsame Behandlungsweise eigen, und ihre gleichartige Anschauung beruht mehr auf der natürlichen Uebereinstimmung der Talente, als auf einem ausgesprochenen Programm. Wie die Richtungen, von denen im vorigen Artikel die Rede war, beschränken sie sich nicht auf einen bestimmten Zweig der Malerei; sie legen überhaupt kein Gewicht auf den Unterschied der Gattungen und zeigen nur insofern eine gewisse Hineigung zu dem, was man historische Kunst im weitern Sinne nennt (man sollte doch endlich die unpassende Bezeichnung aufgeben), als sie die menschliche Gestalt in ihren großen individuellen Zügen zu fassen suchen. Wie schon erwähnt, kommt es auch ihnen auf die Bedeutung des Inhaltes nicht an, aber sie wollen in der malerischen Erscheinung, in der sie das Wesen ihrer Kunst sehen, zugleich ein inneres Leben und eine tiefere Stimmung, eine auf den Beschauer übergehende Empfindung zum Ausdruck bringen. Daher bezeichnet der Name Coloristen ihre Eigenthümlichkeit nur unvollständig; denn sie wollen von der Malerei mehr als den Reiz einer harmonischen Färbung, die doch nur die Wärme des sinnlichen Lebens wiedergibt. Sie eifern insofern den großen Meistern nach, als sie mit jedem Kunstwerke, was es auch darstelle, eine unendliche Wirkung, den Eindruck eines erfüllten, in sich abgeschlossenen Daseins zu erreichen suchen; doch wollen sie die Alten nicht nachbilden, sondern ihre Empfindung, ihre Art die Dinge zu sehen, zu selbständiger Erscheinung

bringen. Deshalb lehnen sie sich an keine bestimmte Schule an und sind geschworne Feinde der Akademien, da diese die Individualität des Künstlers untergraben, indem sie ihn lehren nach Schablonen zu arbeiten. Dagegen legen sie den größten Nachdruck auf das eingeborne Talent, die specifische Anlage des künstlerischen Auges und die Eigenthümlichkeit der bildenden Phantasie sowohl als der Empfindung und erklären sich damit gegen jede erzählende Darstellung, mag sie sich nun auf dem Gebiete der Geschichte oder des gewöhnlichen Lebens bewegen. Denn die Malerei soll nach ihrer Vorstellung nicht ein bestimmtes Geschehen, eine sich verlaufende Begebenheit, sondern ein einfach erfülltes Dasein, ganz durchdrungen von der gesammelten Stimmung des Moments, zum Ausdruck bringen.

Zunächst ist die Pieta von Anselm Feuerbach zu erwähnen, unter den hierher gehörigen Bildern durch die eigenthümliche Behandlung des bekannten Motivs besonders bemerkenswerth. Die hergebrachte typische Auffassung ist ganz aufgegeben, an die Stelle der Idealgestalt Christi das Abbild eines realen Menschen ohne jede Verklärung getreten. Maria, dem Beschauer mit dem Rücken zugekehrt, ist mit der Bewegung eines mehr sich hingebenden als verzweifelnden Schmerzes über dem Leichnam zusammengesunken; die Höhle, in der beide liegen, öffnet sich links ins Freie, und hier knien — eine ganz neue Bereicherung des Motivs — vom Abendhimmel sich abhebend, drei Frauengestalten in fast gleichartiger Stellung mit dem Ausdruck gefasster Trauer. Dem Bilde ist eine eigene anziehende Wirkung nicht abzusprechen. Kaum haben wir es hier noch mit einer religiösen Darstellung zu thun; der Vorgang ist einfach ins rein Menschliche übersetzt und in die Realität des Lebens zurückgeführt. Eine solche Auffassung der christlichen Mythe kann nur willkommen sein; denn sie zeigt, daß die Stoffe derselben, welche für die Gegenwart ganz unbrauchbar zu werden drohten, noch immer dankbare Motive abgeben können. Es handelt sich nur darum, den trüben Nebel der Heiligkeit und Uebernatürlichkeit, der sie noch immer umhüllt, obwohl er für das moderne Bewußtsein ein für alle Mal zerflossen ist, entschieden fallen zu lassen. So gut das Christenthum in seiner großen einfach menschlichen Bedeutung noch immer lebendig ist und erst recht lebendig werden kann, so gut kann das Leben seines Gründers noch immer Gegenstand der Kunst sein, wenn nur diese in ihm nicht mehr den Sohn Gottes sieht, sondern einfach den großen Menschen zu fassen sucht. Und es ist nicht zu läugnen, Feuerbach hat es vermocht, einen der ergreifendsten Momente dieses Mythenkreises unserer Empfindung nahe zu bringen. Allerdings nicht durch eine große Auffassung, welche die Bedeutung des Motivs in mächtigen Formen zum Ausdruck brächte, sondern durch eine malerische Behandlung, welche mit moderner Empfindung den Gegenstand in das gegenwärtige Leben und in das stimmungsvolle Element von Farbe und Ton ganz hereinzieht.

Und hier liegt ohne Zweifel zugleich die schwache Seite des Bildes. Es fehlt den Formen und dem Ausdruck an Bestimmtheit und Energie, der Composition an Geschlossenheit; die drei Frauen, so wirksam die stille Wehmuth in den anziehenden Köpfen, den einfachen Geberden ist, ziehen als eine Gruppe für sich die Phantasie von den Hauptgestalten ab und bringen in die Stimmung des Ganzen etwas Weiches und Zerflossenes, während die Gewandfiguren, vorab die Maria, Entschiedenheit der Bewegung und den Bau des Körpers vermiffen lassen. Auch ist in den Köpfen der Weiber bei allem Liebreiz eine gewisse moderne Flaubeit, und in ihrem Ausdruck wiegt der Zug mädchenhafter, liebenswürdiger Milde zu sehr vor: sie sind im Grunde weit eher betende Römerinnen in der Kirche, als Frauen, die den gekreuzigten Messias beweinen. Aehnlich verhält es sich mit dem Colorit, durch das doch namentlich das Bild seine Wirkung thut. Der dunkle warme Abendton hüllt den Vorgang in eine eigenthümliche Stimmung, hat aber die ohnedies weich gehaltenen und durch Reflexe in einander spielenden Localfarben wie mit einem feinen Nebel überzogen, durch den die ganze Färbung etwas Trübes und Unentschiedenes erhält. Allerdings klingt in dieser die tiefe Schwermuth wieder, um deren Ausdruck es dem Maler zu thun war; aber es ist in ihr etwas Krankhaftes, eine drückende Wirkung, die den Beschauer beschleicht und sich auf ihn legt. Diesen an der Empfindung zu packen, lag ohne Zweifel in der Absicht des Künstlers, und daß er das wirklich erreicht hat, zeugt von einem nicht gewöhnlichen Talent; doch erhält man zugleich den Eindruck, daß Feuerbach seinen großen Gegenstand etwas ins Kleine und Sentimentale herabgezogen hat, wie er auch in seiner Formengebung zu einer großen Anschauung und festen Behandlung noch nicht durchgedrungen ist.

Ein vielleicht noch entschiedeneres Talent, das den Ausdruck des innern Lebens in die malerische Erscheinung mit größerer Energie hinauszulegen sucht, lernen wir in Franz Lenbach kennen. Sein Hirtenknabe, auf einem Grassügel im vollen Sonnenlichte ausgestreckt, so daß die Silhouette des Liegenden vom blauen Himmel und dem grünen Boden sich abhebt, datirt noch aus der Zeit, da er eifriger Schüler Pilotys war; ganz in der Art der Schule drängen sich die Nebendinge in anspruchsvoller Behandlung vor, doch ist hier wenigstens mit dem Realismus insofern Ernst gemacht, als das dem gewöhnlichen Leben entnommene Motiv, der schmutzige und zerlumppte Bauernjunge rein äußerlich, wie er eben von der Sonne beschienen aussieht, wiedergegeben ist. Man braucht dagegen nur einen Bettelknaben von Murillo zu halten, um zu sehen, wie die echte Kunst auch einem solchen Stoffe ein unendliches Leben abzugewinnen weiß. Indessen Lenbach hat die realistische Manier aufgegeben und zeigt sich in seinen drei Männerbildnissen auf einem ganz andern Wege. Zweien freilich merkt man bei allem Talent die Gährung eines noch unklaren Strebens

an, sie sind unsicher und verworren. Das dritte aber, das Portrait L. von Hagns ist ein glücklicher Wurf, in dem der Künstler seiner Herr war, und eines der Bilder, die sich auf der Ausstellung auszeichneten. Hier ist das Original in der energischen Sammlung seines Wesens, in einem vollen ungebrochenen Momente des Daseins so vergegenwärtigt, dabei die Auffassung so schmucklos, daß wir an die besten holländischen Portraits erinnert werden. Sieht man daneben die Bildnisse von Erich Correns, der die Individualität zu einer eleganten koketten Salon-Erscheinung verflacht, und von Friedrich Kaulbach, der bei soliderer Behandlung doch auch nur das äußere Modell gibt, so zeigt sich schlagend genug der Unterschied zwischen der künstlerischen Anschauung und einer zwar gewandten, aber nüchternen und durchaus modernen Manier. Doch will Lenbach noch mehr als mit geistvollem Verstandniß sein Original wiedergeben. Er sucht es in einer besondern Beleuchtung durchaus malerisch zu behandeln, nicht in der Weise allein, daß dadurch der Ausdruck des innern Lebens erhöht würde, sondern in der Absicht, im Zueinanderspiel von Licht und Schatten und im Gesamttone einen ganz eigenen Zauber, eine geheimnißvolle coloristische Stimmung hervorzubringen. Dazu scheint es, wie wenn dieser Eindruck durch die technische Behandlung, die Bravour der das Material fest beherrschenden Hand noch verstärkt werden soll. Ist das anzuerkennen, daß Lenbach auch im einfachsten Vorwurf, dem Portrait, das Höchste der Kunst zu erreichen sucht, so ist doch dies bedenklich, daß er auf die Selbständigkeit des malerischen Reizes ein so großes Gewicht legt. Der ganzen Richtung liegt, wie wir sehen werden, die Gefahr nahe, über dem Streben nach einer vom Gegenstande unabhängigen Farbenwirkung die Einfachheit der Anschauung und die Klarheit der Gestaltung einzubüßen. Was Lenbach selber anlangt, so kann ihn eine solche Behandlungsweise, einseitig ausgebildet, zu barocker Auffassung und einer kraftlosen nebelhaften Formengebung führen. Gerade ein solches Talent bedarf in den Schwankungen der gegenwärtigen Kunst, bei dem Mangel aller lebendigen Ueberlieferung doppelt des festen Haltes, den nur das Studium der großen Muster gewährt.

Zu dieser Gruppe gehört noch A. Böcklin, der es namentlich in der Landschaft versucht, der Natur durch die malerische Behandlung den Ausdruck einer eigenthümlichen und ergreifenden Stimmung zu geben. Böcklin, nicht minder begabt als die Vorhergehenden, hat dies vor ihnen voraus, daß er es schon zu einer gewissen Meisterschaft in der Darstellung gebracht hat. Er hat die Natur mit künstlerischem Auge gesehen und weiß ihre großen Züge, wie die Mannigfaltigkeit ihres Details in dem elementaren Leben von Licht und Luft zu einer Gesamtwirkung zusammenzustimmen, die in dem Beschauer eine eigene träumerische Empfindung erregt. Sein schönstes Bild dieser Art ist wohl das in der Galerie des Baron von Schack in München: eine im südlichen Charakter

gehaltene Waldlandschaft. Hier lebt und glüht Alles im zarten tiefgehaltenen Ton des Abendlichtes; in der üppigen Vegetation ist die Wucht einer schöpferischen Natur, in den Erdformen die feine Bewegung des Südens, und die Stimmung des Ganzen ist durch eine Nymphe, die in sich versunken an der durchrieselnden Quelle ruht, treffend herausgehoben. Aber schon hier sucht Böcklin die Wirkung durch die äußersten Mittel zu steigern; das Abendroth bricht im Hintergrunde an mehr Stellen durch, als für die geschlossene Einheit der Composition gut ist, und der Vordergrund ist so dunkel gehalten, daß Formen und Farben sich kaum noch unterscheiden lassen. Leider ist Böcklin später von jener schönen Naturanschauung abgegangen, um durch seltsame Darstellungen, welche die Landschaft als den Schauplatz phantastischer Vorgänge behandeln und allerdings derartige Stimmungen mit feinem Gefühl in derselben durchführen, den Beschauer zu überraschen. Wie früher sein Pan, der einen Hirten erschreckt, ist nun auch sein Anachoret, der sich auf einer wildbewachsenen Felsenwand, über welcher die Raben auffliegen, den nackten Rücken geißelt, ein abenteuerliches Bild. Das Barocke der Staffage, welche anspruchsvoll heraustritt und anstatt die landschaftliche Stimmung einfach zu begleiten, sie vielmehr von sich aus bestimmt, geht auch auf die Landschaft über, es ist eine fremdartige unwirthliche Natur, welche uns Böcklin in solchen Bildern vorführt, und dabei meistens nicht ein geschlossenes Ganze, sondern ein abgerissenes Stück, dem schon deshalb die ruhige Wirkung fehlt. Die malerische Behandlung, die Art, wie die Töne zusammengestimmt sind und Alles in einem eigenthümlichen Lichte schwebt, zeugen von viel Talent und künstlerischem Sinn; aber die ganze Erscheinung hat im Colorit etwas Ueberreiztes, das phantastisch Seltsame des Motivs klingt auch im Ton wieder, in dem das Ganze gehalten ist. An solchen Bildern läßt sich keine rechte Freude haben; sie sind als Studien sehr bemerkenswerth und anziehend, aber sie tragen zu sehr das Gepräge eigenwilliger Laune und gesuchter Originalität, um uns den Genuß eines wirklichen Kunstwerkes zu gewähren. Ebenso begabt wie als Landschaftler zeigt sich Böcklin in dem Brustbild einer Römerin als Figurenmaler: der Kopf ist in der Form fest und sicher, fein im Colorit und im Charakter energisch ausgeprägt, das moderne Gewand im Sinne der großen Meister behandelt. Allein auch hier kehrt das Abenteuerliche wieder; die Figur, sammt dem bunten Hintergrunde in vollem Licht gehalten, soll wohl an antike Wachsmalerei erinnern und macht so Anspruch auf eine gewisse Idealität, während andererseits die Körperbildung in einer fast unschönen Weise an die reale Natur anlehnt und auch im Kopfe die individuelle Bildung des Auges peinlich wiedergegeben ist.

Zu dieser kleinen Gruppe von Künstlern ließe sich noch der eine und andere Genre- und Landschaftsmaler rechnen, doch besprechen wir dieselben, wo von

diesen Gattungen die Rede sein wird. In jenen haben wir die entschiedenen Talente kennen gelernt, die dieser Richtung, welche die deutsche Malerei erneuern möchte, ihren Charakter geben. Sie legen, wie bemerkt, alles Gewicht auf das malerische Element, mit dem sie die Idealität der Erscheinung hervorzubringen und zugleich eine tiefere Empfindung des Lebens auszudrücken suchen. Andererseits kümmern sie sich wenig um den künstlerischen Zug der Composition und den Rhythmus der Linien, auch gegen die Durchbildung der Form verhalten sie sich ziemlich gleichgiltig. Sie suchen vielmehr in der Form wie in der Anordnung die Wirklichkeit mit einer gewissen Einfachheit und Gewöhnlichkeit wiederzugeben, so daß in die Gestaltung ein stark realistischer Zug spielt, während andererseits durch die stimmungsvolle Hülle von Licht und Luft die Erscheinung in eine ideale Welt entrückt wird. In diesem unvermittelten Nebeneinander von bloßer Wirklichkeit und seelenvollem Schein zeigt sich die dunkle Gährung, in der die ganze Richtung noch befangen ist; auf ihm beruht auch die gemischte und ungewohnte Wirkung, welche die meisten Werke derselben machen. Dieses Mißverhältniß kann für den Fortgang der Malerei verhängnißvoll werden. In der malerischen Erscheinung geht man auf die höchste Vollendung aus, in der Gestaltung dagegen auf eine gewisse stillose Natürlichkeit, in der Bewegung und Gruppierung auf die naive Ruhe, die den Zeiten einer noch werdenden Kunst eigenthümlich ist. So scheint es, wie wenn diese Richtung das eine wesentliche Moment der Malerei, die Ausbildung der Form sammt der Bewegtheit der Composition ganz überspringen wolle. Und doch sind und bleiben Form und Modulation die feste Grundlage, die dem Spiel von Licht und Luft Halt und Sicherheit gibt und ohne welche dasselbe gespensterhaft sich in schwankende Nebelbilder verflüchtigt.

Ein Bild, von dem viel Aufhebens gemacht worden, und das, obschon von einem Belgier, wohl hierher gerechnet werden darf, da ja die nationalen Schranken der Kunst fallen sollen, ist in dieser Hinsicht sehr bezeichnend. Es ist das Trappistenbegräbniß von G. Meunier. Ein Gegenstand, der dem modernen Bewußtsein so fern wie möglich liegt; aber die schwermüthige Stimmung des Vorgangs ist in dem trüben Schleier der Abenddämmerung, der die langsam und gleichförmig schreitenden Mönche in sein geheimnißvolles Dunkel hüllt, so wirksam wiedergegeben, daß sie die Seele des Beschauers beschleicht und unvermerkt gefangen nimmt. Dabei auch hier die größte Einfachheit der Anordnung und Bewegung, die möglichst der gewöhnlichen Natur genähert sind; zugleich aber eine Unsicherheit der Form, die in den Köpfen zur Fäulnis und charakterlosen Einerleiheit wird und unter der Gewandung den Körper ganz wegfallen läßt. Eine solche Anschauung führt natürlich eine einseitige Ausbildung des einen Elements des Colorits mit sich, die daher zur Manier wird; der dämmerhafte Ton, der Alles überzieht, beeinträchtigt die Selbstständigkeit der

einzelnen Gestalt, und die Stimmung, die Alles gleichsam verschlingt und in die eine nebelhafte Form gießt, ist mehr empfindsam als sie voll Empfindung ist. War die frühere Malerei bald zu didaktisch, bald zu poetisch, so greift diese neuere in die Musik über, und zwar in die elegische, die sich nur in Molltonarten zu bewegen weiß.

Dieser Abweg liegt der ganzen Richtung nahe. Wenn sie ihn vermeiden und die Entwicklung der modernen Kunst fördern soll, so muß sie es aufgeben, in der Ueberfeinerung der coloristischen Stimmung eine aparte Wirkung zu suchen; sie muß vielmehr an den großen Meistern lernen, wie diese auch die vorwiegend malerische Erscheinung zur festen Gestalt ausgeprägt und ihr so die Sicherheit und Fülle des Lebens gegeben haben. Die deutsche Kunst muß überhaupt noch lernen und vor Allem eine Schule der Form durchmachen, wenn sie nicht bodenlos in einem Nebel von malerischen Effecten verschwimmen soll. Daß sie die dramatische Bewegtheit der Composition, die in den verflossenen Jahrzehnten Mode war, aufgegeben hat und zu einfachen Vorwürfen zurückkehrt, davon läßt sich nur Gutes erwarten; aber sie soll nicht in der Einfachheit der Geberden und Gruppierung eine naive Anschauungsweise vorgeben, hinter der sich doch meistens einerseits moderne Sentimentalität und andererseits die Unfähigkeit versteckt, das Leben in seinen reicheren und volleren Beziehungen zu gestalten. Wäre sie der Form Meister, so würde sie jene gemachte Einfachheit aufgeben und weder mit nüchternem Naturalismus die gewöhnliche Erscheinung, noch in coloristischen Dämmerbeleuchtungen eine Welt von unbestimmten Gefühlen festhalten wollen. Ginge die Malerei auf diesem Wege fort, so wäre sie im besten Zuge wieder romantisch zu werden. Es trifft sich daher glücklich, daß dieser Richtung jene classische gegenübersteht (von der oben die Rede war), welche das ewige Recht der idealen Motive und der stilvollen Form aufrecht zu erhalten bemüht ist. Die Erscheinung ist, wie wir gesehen, das Lösungswort, in welchem die verschiedenen Gruppen der jüngern modernen Malerei gegen die ältere zusammenstehen; aber wenn die Erscheinung eine lebendige und erfüllte sein soll, so muß sie beide Momente des sichtbaren Daseins in sich vereinen und gleichmäßig entwickeln. Dies wird nicht dadurch erreicht, daß jene Richtungen, jede für sich eigensinnig abgeschlossen, sich auszubilden suchen. Vielmehr müssen sie im lebendigen Zusammenhange auf einander einwirken und so die Kunst auf den Weg bringen, der jener schönen harmonischen Mitte der vollendeten Erscheinung zustrebt. Die Mittel, zu diesem Ziele zu gelangen, sind eine unverfälschte Anschauung, welche den Charakter der bildenden Kunst festhält, und weder ins Lehrhafte oder Poetische, noch ins Musikalische sich verliert, und dann das ernste Studium aller Bedingungen der bildenden Kunst. Wie aber ließe sich dieser Mittel besser Herr werden, als im vertrauten Umgange mit den großen Meistern, welche die Welt der Form geschaffen und

den sichern Besitz jener Mittel ein für alle Mal für die Kunst erworben haben? Und glücklicher Weise, wieder geht neuerdings der Zug der deutschen Maler nach Italien, nachdem sie in dem Geschick der belgischen und französischen Schulen, die allerdings in der Kenntniß und Uebung der Darstellungsmittel den deutschen weit voran sind, doch auch nicht den Schlüssel zum Geheimniß der Kunst gefunden haben. Wenn sie sich diesmal an die großen und freien Gestalten der vollendeten Zeit halten und nicht in einen absonderlichen Geschmack oder eine unreine Empfindung verfallen, wie früher die von der süßen Frömmigkeit der umbrischen Schule erhitzten Nazarener: so wird vielleicht die deutsche Malerei nach mancherlei Irrgängen dem rechten Ziele endlich näher kommen. —

Die verschiedenen Richtungen, von denen bisher die Rede war, haben es auf eine Erneuerung der Malerei überhaupt abgesehen; sie versuchen sich daher in allen Gattungen und namentlich auf dem größeren Felde der sogenannten historischen Kunst, wenn auch dieser mehr als je ein bestimmter der Phantasie überlieferter Inhalt mangelt. Daneben gehen Sittenbild und Landschaft, von Anfang an von der Neuzeit mit besonderer Vorliebe gepflegt und ausgebildet, durch geschlossene Künstlergruppen vertreten ihren selbständigen Weg und sind daher, soweit sie auf der Ausstellung den Charakter der Gegenwart darstellen, am besten gesondert zu betrachten. Doch werden wir auch hier ähnliche Gegensätze wie dort finden; nur daß in diesen Gattungen die ältere Schule bei weitem reichlicher vertreten und so neben den Leistungen der Neueren mehr zu beachten ist. Auch hier indessen sind uns die einzelnen Werke nur bezeichnende Beispiele dieser oder jener Richtung; denn da sich die wiener Schule gar nicht, die berliner und düsseldorfer nur sehr unvollständig an der Ausstellung betheiligt hatten, so kann von einem Gesamtüberblick über die neuere deutsche Genre- und Landschaftsmalerei keine Rede sein. Dagegen hatten sich mehrere Werke fremder Schulen eingefunden, deren Betrachtung neben den deutschen von Interesse ist.

Im Sittenbilde hat es die ältere Richtung nicht so sehr auf die Bedeutung des Inhalts abgesehen, als im großen Figurenbilde; das brachte schon die Eigenthümlichkeit des Genre mit sich; das den Menschen in seinem zuständigen Dasein, in gewöhnlichen Lebenslagen faßt, verslochten in das Treiben seiner Zeit und der Gattung. Hier kam es also mehr auf die äußere Erscheinung an als bei der Darstellung eines Stoffes, der sich gegen seine sichtbare Hülle mehr oder minder gleichgiltig verhält. Dennoch fand sich auch hier ein stoffliches Interesse, von dem man sich nicht losmachen konnte. Indem man, von der Ungunst der gegenwärtigen Culturformen abgestoßen und von der historischen Kunst hingerissen, in die Vergangenheit griff, kümmerte man sich lebhaft um das Gewand, das dieses und jenes Jahrhundert trug, das alter-

thümliche Geräthe und den Schnitt der Kleider. blieb man dagegen in unsrer Zeit, so suchte man nach den wenigen Ueberresten nationaler Volkstrachten oder auf dem Lande und im Gebirge nach bunten Bauernröcken. Hier war zugleich im Gegensatz zu der reflectirten und verwaschenen Gesittung der Städte noch eine gewisse Harmlosigkeit und Eigenheit der Sitte zu finden, die sich in die Erscheinung fassen ließ. Aber da doch der Künstler jener Vergangenheit wie diesen Kreisen der Gegenwart fremd gegenüberstand und weder die tiefere Beobachtung noch den Humor mitbrachte, welche zum Beispiel die Holländer befähigten, Bürger und Bauern in ihrer Häuslichkeit oder in ihrem geselligen Treiben zu belauschen und in den engen Rahmen dieses kleinen Daseins ein erfülltes ungebrochenes Leben, eine ganze Welt zu legen; so fand er bald die einfachen Situationen leer und geistlos und ging darauf aus, in sein Bild durch eine besondere, pikante oder witzige Beziehung der Personen einen reicheren Inhalt zu bringen. So entstand, was die Vergangenheit anlangt, neben dem gewöhnlichen das historische Sittenbild; in die Darstellung der gegenwärtigen Welt trat neben der harmlosen Auffassung das Rührende und Lächerliche der menschlichen Verhältnisse, selbst das Unglück der socialen Widersprüche, kurz die reiche Mannigfaltigkeit der kleinern Conflicte ein. Auch hier also drängte sich die Frage nach der Bedeutung des Inhaltes wieder in den Vordergrund, und so findet auch hier von Seiten der jüngeren Talente ein Rückschlag statt, dem ähnlich, den wir oben beobachtet haben, indem sie ihr Augenmerk mehr auf die Wirkung der malerischen Erscheinung für sich richten. Doch ist die dem Gegenstand entnommene Theilung des Sittenbildes in verschiedene feste Zweige auch nun noch durchgreifend, da auch die Neuere in dem einen oder andern Fach sich bleibend eingebürgert haben. Nur ist durch sie, wie wir sehen werden, ein neuer Zweig hinzugekommen: das ausländische Sittenbild.

Wie das Geschichtsbild, war auch das historische Sittenbild nur schwach vertreten; im Ganzen erlahmt doch allmählig das Interesse des Publicums für diese Gattung und die bestellten, für öffentliche Gebäude bestimmten Werke der Art kamen ja nicht in die Ausstellung. Das bemerkenswerthe Bild war wohl Mikutowskys „Nach der Schlacht bei Leipzig“, der letzte verzweifelte Kampf in den Straßen der Stadt. Das Bild kam zur guten Stunde und war von um so größerer Wirkung, als es nicht die Prosa der modernen Schlacht gibt, deren Seele nicht sowohl im Aufeinanderstoß der Individuen, als im Gehirn des Feldherrn und der geschulten Tapferkeit der Massen liegt, sondern den malerischen Moment, in dem die Leidenschaften der Einzelnen hervortreten, der Besiegte dem nahen Untergange auf eigene Faust zu entrinnen sucht, der Sieger begeistert den letzten Schlag führt und Alles in der furchtbaren Anstrengung des letzten Augenblicks sich aufrafft, in Gruppen der mannigfaltigsten Art sich löst und fügt. Diese Bewegtheit des Vorgangs

hat Mikutowsky lebendig wiederzugeben verstanden, in der einfach naturalistischen Weise, die bei der Behandlung solcher Stoffe Lessing und seinen Schülern eigen ist. Bekanntlich will diese Richtung, um jeder hergebrachten Manier zu entgehen und sich von fremden Einflüssen frei zu halten, in der Erscheinung nur die Wahrheit der Natur geben und verschmäh't daher die selbständige Schönheit sowohl der künstlerischen Gestaltung als des malerischen Scheins; sie nimmt so eine mittlere Stellung ein zwischen der älteren conventionellen Kunst und den Neueren. Der gerade Ernst der Auffassung und eine gewisse Tüchtigkeit des Naturstudiums, welche diese Schule kennzeichnen, finden sich auch in dem Werke Mikutowskys. Aber da die Anschauung, welche die Natur nach künstlerischen Gesetzen in eine ideale Welt umbildet, fehlt — sie soll ja fehlen — so ist in der Anordnung und den Linien eine Zufälligkeit, in den Formen etwas Verbes und Grobes, im Colorit eine Herbheit und Schärfe, wodurch der Genuß des Bildes als eines Kunstwerkes mehr als zweifelhaft wird. Es ist ein seltsames Bestreben, die Natur durch Kunst wiedergeben und dabei doch von dem, was das Wesen der Kunst ausmacht, absehen zu wollen; man will die Natur mit ganz wahren, ihr hingegebenen Augen sehen und kann doch nicht hindern, daß sich die eigenartige Anschauung einmischt. — In einem Bilde von C. Haebertin, einem Schüler Pilotys, die Aufhebung eines Klosters im Württembergischen, läßt der Vorgang an sich gleichgiltig, doch kann allenfalls der Contrast der einen Lebensform mit der andern, der abziehenden Brüder mit den protestantischen Kriegsleuten von Interesse sein. Eine gewisse Frische der Auffassung und Anlage zur Charakteristik ist dem Werke nicht abzusprechen; doch drängt sich auch hier in der Weise Pilotys das Behagen an der ganz äußerlichen Erscheinungsweise, am körperhaften Schein von Costume und Geräthe einseitig vor.

Was sonst von dieser Gattung ausgestellt war, hatte das Ausland geschickt. Diesmal hatte die deutsche Kunst den Vergleich nicht zu scheuen; die Bilder waren nicht von Belang. Es scheint, wie wenn nun auch auswärts die bessern Kräfte sich diesem Felde weniger zuwenden. In der That, vor derartigen Bildern, zu deren Verständniß es des Katalogs und überdies einer Erklärung bedarf, steht der Beschauer mit einem gewissen Befremden; und sollte der Maler zu seinem Motiv nicht in einem ähnlichen ungünstigen Verhältniß gestanden haben? Ein Bild von Claudius Jacquand, der sich übrigens in Frankreich schon überlebt hat, einem Nachkömmling der alten lyoner Schule, welche das genre anecdotique mit vorwiegend antiquarischem Interesse pflegte, ist ein wahres Muster von naiver Unverständlichkeit, das selbst dem ernstesten Versuche, mittels der langen Erklärung aus dem Dinge klug zu werden, widerstrebt; auch ist offenbar das Thun und Treiben der leblosen Figuren gleichgiltig, dagegen das mannigfache Hausgeräthe und der Kleiderschnitt die Haupt-

sache. Die Mutter Boabbils, welche ihrem Sohne Vorwürfe macht u. s. f. von Aug. Pinelli, ist ein langes Weib, das dem rastenden Wanderer vor ihm den Weg zeigt, und der Beschauer begreift nur nicht, weshalb dieses höchst einfache Motiv in ein so seltsames Gewand gekleidet ist. P. van Schendel (Belgien) zeigt uns in Lebensgröße einen Greis mit einer jungen Frau, beide sehr aufgeregt, in einer Kerzenbeleuchtung, welche die glatte porzellanhafte Ausführung nur noch härter macht; der Katalog gibt die Aufklärung: Steven van der Berghen und seine Tochter. Wie lange Jahre haben wir mit gläubigem und ergebenem Sinn solche Rebus, die ewig ungelöst bleiben, für Kunstwerke aufgenommen! Es geht noch, wenn, wie in dem Bildchen von Scipione Banutelli, bei malerischer Behandlung und liebenswürdiger Ausführung in die Bewegung der Costüm-Figuren eine gewisse für sich wirkende Empfindung gelegt ist, die hier freilich stark ins Sentimentale spielt; man nimmt dann in Gottesnamen den historischen Namen drein. Neuerdings ist es noch Mode geworden, geschichtliche Personen, auch Dichter und Künstler in einem anekdotenhaften Momente ihres Privatlebens vorzuführen; versteigt man sich dabei, wie das oft vorkommt, ins Lebensgroße, so gibt das Bild meistens, wie die Jugend Gallots von van Severdonk, eine bloß äußerlich malerische Zusammenstellung mittelmäßiger Modellfiguren.

Eine mehr künstlerische Behandlung namentlich von Seiten der Neueren zeigt sich in dem einfachen Sittenbilde, welches das Treiben vergangener Jahrhunderte von seiner heitern und zugleich malerischen Seite zu schildern sucht. Diese Richtung steht im Gegensatz zu der ältern, welche wie Gisbert Flüggen (gestorben 1859; sein letztes Bild: „Im Vorzimmer eines Ministers“, war auf der Ausstellung) in die Darstellung früherer Zeiten einen besondern meistens rührenden Inhalt legte und dabei die einzelnen Individuen zu besonderen Charakteren auszubilden bemüht war: Bilder, die, in der Ausführung nicht ganz ohne Verdienst, zu sehr an die Prosa des 17. und 18. Jahrhunderts erinnern. Die Neueren dagegen wollen nur das gewöhnliche Leben der Menschen im einfachen Genuß des Daseins oder im geselligen Verkehr wiedergeben und die behagliche Empfindung des Momentes mittheilen, wobei es ihnen besonders noch darum zu thun ist, ihre Figuren leicht und zierlich in eine coloristische Licht- und Lufthülle zu setzen, die ihnen die Härte und Schwere des materiellen Lebens benimmt. Derartige Darstellungen haben immer etwas Anziehendes, wenn ihnen auch die Gediegenheit des Lebens und die naive Versenkung in dieses kleine Dasein, die den Holländern eigenthümlich ist, fast durchweg mangelt. Nur begnügt sich hier der Künstler zu leicht mit der Feinheit des coloristischen Tons und einer oberflächlichen Anmuth in der Behandlung der Figuren, denen es daher an der Individualität und an der Sicherheit der Form fehlt: wie das meistens bei den Bildern L. von Hagns, so auch bei seinem „Sonntags-

vergnügen münchener Bürgerleute im achtzehnten Jahrhundert" der Fall ist. Auch der Frankfurter Oppenheim zählt hierher. Ein mehr ausgeprägtes Leben und mehr individuelle Stimmung weiß Karl Becker („Aufforderung zur Tafel“) in seine gutbewegten Figuren zu bringen, der dagegen im Colorit etwas Trockenes hat und nicht so wie Hagn das Ganze in die elementaren Medien von Licht und Luft zu setzen weiß. Beide jedoch haben weit hin bis zu Meissonnier, von dem ein feines Cabinetstück, „würfelnde Lanzknechte“, auf der Ausstellung war. Hier sind die Individuen bestimmte Charaktere, wirklich ganz bei sich, in ihr Treiben aufgegangen, dabei ist die Form ebenso durchgearbeitet, wie die coloristische Stimmung. Nur an dem etwas gezierten Eindruck des Ganzen und der zu naturgetreuen Ausführung des Einzelnen mag der Beschauer merken, daß der Maler nicht naiv auf seine eigene Welt einging, sondern eine fremde sich zurecht machen mußte.

Das moderne Sittenbild war in ziemlich reicher Auswahl vertreten; doch fehlten außer den älteren die besten neueren Düsseldorfer, deren Leistungen in diesem Fach allen übrigen voranstehen, vorab Knaus, dann Bautier und Salentin. Diese vertreten in ihrem Zweige das neue malerische Princip, und daher ist ihre Abwesenheit von der Ausstellung die empfindlichste Lücke derselben. Namentlich Knaus geht darauf aus, seine Figuren in Form und Bewegung ganz individuell nach dem Leben zu bilden, vor Allem aber durch die Harmonie eines warmen tiefen Tons, in dem Alles schwebt, eine durchaus malerische Wirkung hervorzubringen; doch verfehlt er leicht das rechte Maß zwischen den beiden Momenten der Darstellung, indem er in die malerische Erscheinung einen zu selbständigen und aparten Reiz zu legen sucht. Hier tritt somit derselbe bedenkliche Umstand ein, den wir oben bemerkt haben. Auf diese neue interessante Wendung in der Behandlung des Genre einzugehen, erlaubt uns der Raum nicht. Das kleine Bildchen von D. Pasch („das Gutachten“), geschickt gemacht, mag man etwa hierher zählen, auch hat das pikante und zweideutige Motiv etwas von der modernen Absichtlichkeit, in welche diese neueste Genre-Malerei leicht verfällt. — Ein recht bezeichnendes Beispiel für die Gattung des Sittenbildes, welche in den letzten Jahren viel Glück und das Vorrecht hatte, gefällige Salonbilder zu liefern, sind die beiden Gemälde von D. G. Böttcher, „Sommernacht am Rhein“ und „Abend im Schwarzwalde“: eine heitere Gesellschaft, das eine Mal von Städtern beim Maiwein, das andere Mal von Bauern am Brunnen, Alles musterhafte Leute in ihren besten Kleidern, die so recht augenscheinlich des Lebens sich freuen. Nur merkt man diesen niedlichen Köpfen und zierlichen Bauerngestalten an, daß sie im Atelier entstanden sind und sich nur das Ansehen geben, wie wenn sie eben frisch aus der Natur kämen. Geschickte Anordnung und ein gewisses Talent der Gestaltung hat der Künstler wohl, auch mögen die frischen Farben und die saubere Be-

handlung für den Laien etwas Bestechendes haben; aber dies lustige Treiben läßt Einen kalt, da es den Gestalten an gesunder Realität und dem Ganzen an der Freiheit der Darstellung gebricht, die ihm der Wurf des Lebens gäbe.

Natürlich hatte sich die münchener Schule, die das moderne Sittenbild in einem anderen Charakter hält, in ihren besten Meistern eingefunden; wir können bei dem beschränkten Raume nur diese hervorheben. Sie suchen namentlich die niederen Stände von ihrer harmlosen und gemüthlichen Seite zu fassen; die Älteren, wie Klein und Bürkel begnügen sich selbst mit den einfachsten Motiven, mit Fuhrleuten, Schiffszügen u. dergl., die sie fast als Staffage in eine Landschaft setzen: etwas steif und altfränkisch, bunt in der Farbe und spizig in der Behandlung haben sie wenig malerischen Reiz, doch eine gewisse Natürlichkeit der Auffassung. Die Neueren dagegen suchen in größerem Maßstab ihre Figuren mehr zu Charakteren herauszubilden und namentlich die komische Seite des niederen Lebens, die kleinen lächerlichen Conflicte der noch von der Cultur unbeleckten oder halbbeleckten Welt zu fassen. Daß sie dabei nur zu oft den Charakter der „Fliegenden Blätter“ auf ihre Bilder übertragen, ist eine alte Klage; eine lächerliche Situation kann sich im Holzschnitt recht gut ausnehmen und im Delbild unerträglich sein. Ein Humor, der die Menschen in ihrem vollen, inneren Leben faßt und auf diese Folie die Geringfügigkeit des Vorfalles hält, ist hier selten zu finden. Gewöhnlich gehen die Individuen in dem kleinen Moment auf oder vielmehr unter; es spricht sich bloß der Witz von der Sache aus, und die Figuren an sich bleiben leer und gleichgiltig. Dieser rein äußerlichen Auffassung entspricht die Behandlung, die durchaus auf der Zufälligkeit eines mehr oder minder durchgeführten Naturstudiums beruht; ebenso fehlt es an dem Reiz einer eigenthümlichen coloristischen Stimmung. Ein gewisses Geschick wenigstens haben Hanno v. Rhomborg und R. S. Zimmermann. Ein feinerer Sinn für künstlerische Darstellung und eine tiefere Komik, welche den Charakter der ganzen Person trifft, ist in dem sorgfältig ausgeführten Bildchen von Hermann Dyk („eine Deputation“): die bürgerlichen Philister in ihrem Audienzcostüm sind wirklich nach dem Leben. Dasselbe gilt von den Würfelspielern in einer Winkelnkeipe von A. Seitz, der zudem die gut charakterisirten Figürchen in einem feinen harmonischen Ton gehalten hat.

Besonders reichlichen Stoff bietet den münchener Malern das bayerische Gebirge, dessen Volksstamm noch etwas Urwüchsiges und einen — auch in der Tracht — national ausgeprägten Charakter hat. Diese Bauern, Sennhütten, Gebirgsjoppen und Wirthsstuben geben eine unerschöpfliche Fundgrube ab oder wenigstens ein Thema zu endlosen Variationen. Diesmal jedoch hat C. v. Enhuber, der in dieser Welt zu Hause ist und ihren Charakter noch am besten zu treffen weiß, nicht Bauern, sondern eine Anzahl Städter in jene Scenerie

gestellt: Vergnügungsreisende, die dem doppelten komischen Contrast von Regenwetter im Gebirge und Stellwagenpartie wehmüthig unterlegen sind. Die Münchener kennen diese trüben Seiten der bayrischen Alpen, in denen sie ihren Landfiß aufzuschlagen gewohnt sind, und haben diese Schilderung ihrer kleinen Sommerleiden gut aufgenommen. Auch sonst ist viel Aufhebens von dem Bilde gemacht worden; man hat in den Figuren nicht bloß lebendige Individuen gefunden, sondern selbst solche, die ihre ganze Lebensgeschichte auf dem Gesichte tragen. In der That aber macht auch hier das Lächerliche der Situation das ganze Bild aus, und es gehört ein besonderer Geschmack dazu, sich in diese von der langweiligen Prosa der kleinbürgerlichen Existenz gedrückten Menschen zu vertiefen, die dem Gelächter preisgegeben werden und selber mitzulachen nicht die geringste Lust haben. Eben hierin liegt ein Hauptunterschied zwischen dem derartigen modernen und dem alten Sittenbild der Holländer: die zerlumpten Zecher eines Ostade und Brouwer sind ganze Kerle, unzerstückte Naturen, die in ihr Treiben ihr ganzes Wesen legen, und an denen man deshalb seine Freude hat, dazu selber frohe, lustige Subjecte, die sich nicht auslachen lassen, sondern mitlachen. Und ebenso verschieden, wie diese Auffassung, ist die Darstellungsweise. Auch die enhuberschen Figuren haben etwas Zurechtgemachtes, und es fehlt ihnen der wahre Zug des Lebens; dabei hat die Behandlung etwas Peinliches und eine Trockenheit, die uns in das Gewöhnliche des Motivs erst recht hinabzieht. — Ueberhaupt gehört das Sittenbild der münchener Maler der älteren conventionellen Manier an, die für die Selbstständigkeit der malerischen Erscheinung keinen Sinn hat und meistens in ihre Figuren nur Leben zu bringen weiß, indem sie mit ihnen erzählt. — Von einigen französischen Bildern dieser Gattung und dem ausländischen Sittenbild im nächsten Artikel.

Gespensterpfuf und Geisterzwang bei Hellenen und Römern.

Obgleich die Verschiedenheit des Polytheismus und des Christenthums gerade in den Vorstellungen über das Leben im Jenseits scharf an den Tag tritt, so stimmt doch das Bild, welches sich der heutige Volksglaube von dem Wesen und Aussehen eines seiner Körperhülle entledigten Geistes macht, bei-