



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

μ. ρ.: Die neueste deutsche Kunst. 3. : Das genreartige Geschichtsbild.
Der Idealismus. Das Sittenbild.

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

Die neueste Deutsche Kunst.

3.

Das genreartige Geschichtsbild. Der Idealismus. Das Sittenbild.

Der geschichtlichen Bilder, welche durch ihren Inhalt den Anforderungen der Aesthetik an die historische Kunst entsprechen, gibt es natürlich nur wenige. Die einschneidenden geschichtlichen Momente sind der Natur der Sache nach in den Gang der Begebenheiten nur sparsam eingestreut; und sind sie überhaupt, wie wir gesehen, durch die bildende Phantasie nur schwer zu fassen, so ist zudem eine nicht geringe Anzahl derselben schon durch die Ungunst der äußern Bedingungen für den Künstler unbrauchbar. Nur zu oft zerfällt der Vorgang, obwohl er in der Vorstellung straff und zusammengefaßt erscheint, in verschiedene untrennbare und doch der Anschauung nicht zusammengehende Momente, bewegt sich in gebrochenen, zerdrückten Culturformen, verläuft in Kanzleiacten oder friedlichen Versammlungen und was dergleichen mehr ist. Ob damit im Zusammenhang steht, daß Maler, wie Menzel und Leuze, die sich durch die Darstellung historischer Motive einen Namen erworben, in den letzten Jahren nichts Derartiges hervorgebracht haben, bleibt dahingestellt. Leuze hat den Erwartungen nicht entsprochen, die sein Uebergang Washingtons über den Delaware rege gemacht hatte. Man fand die spätern Bilder genrehaft behandelt; die Virtuosität der Mache drängt sich einseitig hervor, in seinem „Cromwell bei Milton“ ist eine Absichtlichkeit der Empfindung, welche die Gestalten matt, ausgehöhlt und künstlich belebt erscheinen läßt. Auch Menzels Talent ist im Genre, das geschichtliche Personen in gattungsmäßigen Zuständen vorführt, mehr zu Hause, als im eigentlichen historischen Bilde; auch ihm kommt es mehr auf eine eigenthümliche, die Bewegtheit des äußeren Lebens frappant packende Darstellungsweise als auf gehaltvolle Auffassung an. So scheint von dieser Seite die historische Kunst wenig mehr hoffen zu dürfen.

Was die monumentalen Gemälde im Treppenhause des Berliner Museums betrifft, welche den Charakter und die Bedeutung der weltgeschichtlichen Epochen selber zur Anschauung bringen wollen, so ist schon Vieles dafür, Manches dagegen geschrieben; selbst wenn ein abschließendes Wort möglich ist, hat die Kritik mit demselben bis zur Vollendung des Ganzen zurückzuhalten. Darüber indessen, daß die Nachwelt in den Bildern eher ein Zeugniß für die geist-

reiche Reflexion, als die künstlerische Fähigkeit des Zeitalters finden wird, scheint schon die Gegenwart sich klar zu sein; und wie wir oben Kaulbach kennen gelernt haben, läßt sich von der Geschichte ein anderes Urtheil nicht erwarten. In München werden mit rüstiger Thätigkeit mancherlei historische Arbeiten für öffentliche Bauten, das Athenäum und Maximilianeum, vorbereitet und ins Werk gesetzt. Die Zukunft wird lehren, ob man dort Stoffe zu finden verstanden, die beides zugleich sind, geschichtlich bedeutend und dem Maler günstig, und — was wichtiger ist — ob man zur Ausführung die richtigen Kräfte berufen hat. In Wien war in der Ausschmückung des Arsenal's eine der Kunst nicht unwürdige Aufgabe gegeben; wir werden weiter unten auf Karl Rahls Entwürfe zurückkommen und dabei das Verhältniß zwischen historischer und monumentaler Kunst zu berühren haben. Indessen hat sich der ursprüngliche Plan zerschlagen. Die Arbeit ist den Händen des talentvollen Rahl, dem es mit der Kunst Ernst und eine lebendig bildende Phantasie eigen ist, entzogen und einem Künstler übergeben, von dem sich zweifeln läßt, ob er ihr gewachsen sei. Schon dann, wenn die Verhältnisse günstig liegen, hat die monumentale Kunst mit allerlei Schwierigkeiten, welche ihr das reflectirt nach innen gefehrte, praktisch nach außen gerichtete Zeitalter entgegenhält, zu kämpfen; was soll erst aus ihr werden, wenn nun gar durch Bedenken und Rücksichten, die mit der Kunst durchaus nichts zu schaffen haben, dann durch den Einfluß persönlicher Interessen die rechten Kräfte von den großen öffentlichen Aufgaben zurückgeschoben werden, um der aufgedeckten Mittelmäßigkeit Platz zu machen!

Vorerst haben wir es noch mit den historischen Bildern im weitern Sinne zu thun, welche die neueste Zeit geliefert hat. Es sind die Arbeiten, welche einen Stoff behandeln, der wohl in das Buch der Geschichte eingezeichnet, aber keine Handlung ist, die zu entscheidender That und Gegenthat sich zusammenfaßt und eine neue Wendung der Dinge begründet: große Individuen in solchen Momenten, da sie der folgenschweren Verwicklung erst entgegengehen, oder den Rückschlag des harten Kampfes mit der widerstrebenden Welt auf ihr Inneres empfinden oder in der Stille des Privatlebens einfach menschlichen Stimmungen sich hingeben; Vorgänge aus Specialgeschichten, die in ihrem Bereiche nicht ohne Bedeutung sind, aber nur mittelbar in den großen Gang der Welt-dinge eingreifen, endlich Episoden aus welthistorischen Ereignissen. Zum eigentlichen Sittenbilde zählen im Grunde diese Werke nicht; der historische Mensch ist in ihnen noch nicht wieder in das Gattungsleben zurückversenkt, über das er sich in seinem geschichtlichen Dasein erhoben hat, er bewegt sich gleichsam zwischen beiden Kreisen, der Maler faßt ihn auf dem Uebergange von einem zum andern, und so ist auch diese Gattung der Kunst eine der Zwischenarten, an denen es, wie schon oben bemerkt, die neue Zeit nicht fehlen läßt. Aber natürlich ist hier, wo es sich nicht um die Bestimmtheit einer inhaltschweren

Handlung, um die Lösung eines großen Conflictes handelt, dem Sittenbildlichen, dem allgemeinen Boden der äußern Lebensformen, der Gewohnheit des Daseins, dem Local, Costüm, Geräthe, mehr Raum gegeben; der Beschauer soll zugleich sehen, wie es sich damals im Hause, auf dem Markte lebte, wie die Menschen verkehrten und sich geberdeten. Hier insbesondere liegt die Gefahr nahe, daß unter dem malerischen Reiz des Beiwerks die Seele und der Charakter der Personen verloren gehen, die Form unter dem Costüm erstarrt. Denn auch die Behandlungsweise drängt sich nun mehr hervor als die Auffassung; vornehmlich in der neuesten Zeit, da man zum Bewußtsein gekommen ist, das eigentliche Handwerk des Malers vernachlässigt zu haben und nun in der ungestümen Hast des Nachholens, in der Freude des Probirens die Grenze überspringt.

Unter denen, welche vorzugsweise historische Personen in der Zurückgezogenheit mehr innerlichen Lebens darstellen, hat sich Julius Schrader hervorgethan. Seine Bilder bestehen immer in einfachen Situationen weniger Hauptfiguren. In der Maria Stuart, welche sich am Hausaltar knieend vor ihrer Hinrichtung die Hostie reicht, während ihr zur Seite auf dem mittleren Plan eine Begleiterin, wohl ihre Amme Kennedy, betet, hat der Maler die innige Sammlung der jugendlich reizenden Frau in diesem schweren Augenblicke, die Ergebenheit in ihr Schicksal darzustellen versucht. Offenbar war ihm Delaroche Vorbild; auch dieser behandelte große Individuen, die dem Verhängniß eines in den Kampf mit der Welt verwickelten Lebens verfallen sind, sei es in dem banger, ahnungsvollen Momente vor der hereinbrechenden Katastrophe, sei es in dem gefaßten Leiden des erfüllten Geschicks, in der Erwartung des letzten vernichtenden Schlages. Aber er verstand es, die Gestalten mit ihrem Pathos bis zur Fußspitze zu durchdringen, ihnen eine selbständige, charaktervoll in sich ruhende Existenz zu geben, die Empfindung als bewegte Seele aus ihnen sprechen zu lassen und doch wieder als den geheimen Grund des Lebens fest in sie niederzulegen. Dazu kam der Adel der vollendeten Form und Bewegung.

So hatten seine Menschen, indem sie in ihrer äußern Erscheinung ganz das Gewand ihrer Zeit trugen, den Wurf und die Tiefe eines erfüllten Lebens; alles Beiwerk erschien nur als Mittel. Schrader's Maria Stuart hat nichts von diesem innerlichen Zug des Gefühls und der voll in sich abgeschlossenen Existenz, sie ist keine Maria Stuart, trotz aller auf das Costüm verwendeten Sorgfalt, der Ausdruck ist ohne Seele; die Bildung des Gesichts ist nicht einmal reizend, denn es fehlt an der richtigen Form. Dazu ist die Anordnung des Ganzen ohne Schwung, es führt kein Fluß, keine Linie von der Maria zu Kennedy, sie stoßen in einem Winkel an einander, ebenso sind die Gestalten selber ohne die Anmuth der in sich abgerundeten körperlichen Bildung. Auch der Anfaß zu einer gewissen Gluth und Tiefe des Colorits kann für diese

Mängel nicht entschädigen. Schon in Delaroche wirkt oft die Darstellung des tragischen Untergangs wie eine unaufgelöste Dissonanz, da die Schuld wie die Veröhnung außerhalb des Bildes fallen, fallen müssen. Was soll uns nun hier ein wenig sentimentaler Frömmigkeit, der die Seele fehlt, unter einer Menge von anspruchsvollen Nebendingen? — „Cromwell am Sterbebette seiner Tochter Mrs. Claypole“ nennt sich ein anderes Bild des Künstlers; wir versuchen es nicht zu enträthseln, was die ermahnende Geberde der Tochter bedeuten soll, weshalb Cromwell sich abwendet. Schon im Milton, der seinen Töchtern das verlorene Paradies dictirt (1855), zeigte Schrader, daß er in der Wahl seiner Motive nicht glücklich ist: wenn es ihm auch gelungen sein sollte, wie Einige behaupten, dem Kopfe Miltons den Ausdruck zugleich der Blindheit und der Begeisterung des innern Schaffens zu geben. Schade um das coloristische Talent, welches sich auch im Cromwell zeigt, daß es nicht an einfachen und malerischen Stoffen sich zu bilden sucht. — Auch ein Cromwell, der sich besinnt, ob er die Krone annehmen soll, war wieder auf der Ausstellung: daß sich die Künstler aus den großen Bewegungen der Völker so oft die Momente suchen, welche so recht eigentlich in das Gebiet des Geschichtschreibers gehören! Lieber noch sterbende Könige, wie sie Hübner vorzuführen versucht hat, obwohl hier in dem physischen Auflösungsproceß der Inhalt und Ausgang eines mächtigen und wechselvollen Lebens, statt zu erscheinen, vielmehr vergraben werden.

Was die Darstellungen von Episoden aus welthistorischen Ereignissen und von Nebenvorgängen der Geschichte betrifft: so liegt hier dem Maler die Gefahr noch näher, in einer äußerlichen Auffassung und in der Nebensülle des Details stecken zu bleiben. Entweder klingt in der Begebenheit die Seele einer mächtigen Katastrophe zu entfernt und unbestimmt an, als daß sich an ihr die Phantasie des Künstlers entzünden könnte; oder handelt es sich um einen mehr bedeutungsvollen Moment, welcher eine große That einleitet oder ihr nachfolgt, so hält auch hier die Breite der culturgeschichtlichen Umgebung den Maler fest. Im günstigen Falle gibt dieser ein Bild vom Charakter der Zeit; bei beiderlei Motiven bringt er es um so weniger zum erfüllten Ausdruck des die Personen bewegenden Inhaltes und zum charakteristischen Leben in der Form und Bewegung, als es ihm in der gründlichen Kenntniß der Bedingungen seiner Kunst fehlt. Hätte er diese, wäre er Herr über die Mittel der Darstellung, so würde er doch auch in jene Stoffe mehr Fluß und Seele bringen können. Einige Maler, wie Martersteig und Plüddemann, suchen jene Schwierigkeiten zu überwinden, indem sie sich an Vorfälle halten, die mit welthistorischen Wendepunkten im Zusammenhange stehen; der eine entnimmt der Reformation, der andere gerne dem Leben des Columbus seine Stoffe. Martersteig hat sich in Delaroche's Atelier ein gewisses Geschick der Individualisirung erworben; aber

sein neues Bild, der Einzug Luthers in Worms, bringt es nur zu einer schweren und äußerlichen Charakteristik, dazu drängen sich die Nebendinge hervor, ohne daß sie durch eine malerische Behandlung Reiz erhielten. Plüddemanns Barbarossa auf dem Reichstage zu Besançon ist ein Costümbild: der Ausdruck beschränkt sich auf übertriebene Bewegungen und große Augen, und hier zeigen sich alle Nachteile einer ungeschickten Stoffwahl.

Was sonst noch von neuesten Bildern der hier besprochenen Gattungen in Köln zu sehen war, zeigt nur zu deutlich, daß die Künstler an jener gefährlichen Klippe gescheitert sind. Sie haben die geschichtlichen Motive nur äußerlich aufgenommen, den Inhalt in conventionellem Ausdruck und theatralischen Bewegungen angedeutet; an der bunten sich vordrängenden Pracht der Stoffe und Geräthe mag sich das Auge nicht erfreuen. Aber noch schlimmer ist, daß Goethe hier Recht erhält, indem er sagte, daß es den deutschen Künstlern schwer sei, vom Formlosen zur Gestalt überzugehen; es fehlt, um auf den früher berührten Punkt zurückzukommen, an dem Grundelemente der Kunst, an dem Verständniß, an der Durchbildung der Form. Die Blöße der deutschen Kunst kommt hier, wo die Frage nach dem Inhalt zurücktritt, unverhüllt an den Tag. Man scheint vergessen zu haben, daß „das Kunstwerk, nur indem es das sinnliche Anschauen befriedigt, den Geist in seine höchsten Regionen erhebt.“ Denn hierzu genügt es nicht, mit einer gewissen coloristischen Bravour, welche sich neuerdings Einige, z. B. J. Czermak, aus der Fremde geholt haben, den warmen und blendenden Schein des bloß sinnlichen Lebens anzustreben: vor Allem ist die Herrschaft über die Form und Bewegung erforderlich, um die Wirklichkeit als durchdrungen von ihrer Seele darzustellen, um die Erscheinung von ihren zufälligen Härten und Trübungen zu befreien und den Körper als das feste, lebendige und edel gebildete, freie Organ des Geistes zu behandeln. Denn auch in der durch Kampf und Noth gebrochenen Gestalt, welche in der Malerei wohl Plag hat, muß die Form richtig verstanden und künstlerisch vollkommen wiedergegeben sein. Zugabe, daß die moderne Kunst die reale Welt der Geschichte, soweit sie malerisch werden kann, in ihren Kreis zu ziehen und andererseits die Nachbildung der realen Erscheinung in ihrer Fülle und Bestimmtheit zu lernen hat: so muß sie, um beides zu erreichen, vorab der Form Meister werden. Noch bei allen realistischen Durchgängen, welche die Kunst während ihrer großen Epochen gemacht hat, z. B. in Masaccio, Ghirlandajo, Mantegna, ist sie auf diesem Wege zur Vollendung gelangt, nicht indem sie zuerst das Colorit ausbildete. Und die deutsche Malerei glaubt ihr Ziel zu erreichen, indem sie das Verhältniß umkehrt, jenes Element vernachlässigt und dieses entwickelt? Also in dem einen unreif und unfertig meint sie im andern es zur Meisterschaft bringen zu können?

Indessen überläßt man die Durchbildung der Form dem Idealismus.

Man verwechselt die stylisirte, vollkommene Form mit dem Verständniß der Form überhaupt, begreift unter dieser nur den Fluß der Linie, die zarte Darstellung der vollendeten, von der Realität abgewandten Gestalt und gibt mit einer gewissen Geringschätzung zu, daß dies Sache jener Richtung sei. Man sieht jetzt überhaupt auf die dem Kampf der Wirklichkeit und der Gegensätze entrückte, stille selige Welt der idealen Kunst herab, und indem man sich gegen ihre Anschauung erklärt, macht man zugleich ihrer Darstellungsweise den Proceß. Es ist wahr, der Idealismus, der sich unwillig von der entgegenströmenden Zeit abgekehrt, hat dies zum Theil selber verschuldet. Auf der Höhe, zu der ihn Cornelius erhoben, hat er sich nicht zu erhalten vermocht. Was dem Meister an Kenntniß der künstlerischen Mittel und an der Formvollendung fehlte, ersetzte er durch seine schöpferisch gestaltende Phantasie, welche in hohem Grade das Vermögen hatte, die Welt der Mythe neuzubeleben und in tieferem rhythmischen Zusammenhang zu einem monumentalen Ganzen plastisch herauszubilden; der zugleich wie Keiner die Gabe der künstlerisch schwungvollen Composition besaß. Man sehe nur z. B. in der Münchener Glyptothek das Reich des Neptun, wie hier im Bereiche der Kunst eine beseelte, zu selbständiger Wirklichkeit belebte Welt aus einer vergangenen, aber ewig schönen Anschauung aufgebaut ist, wie in der genialen Beziehung der Bilder die alte Mythe flüssig geworden. Man vergißt über diesen Eindrücken die abstracte Farbe und die hinter dem Schwung der Erfindung zurückgebliebene Form. Aber Cornelius ist ohne Nachfolger geblieben. Die idealistische Richtung hat sich eine geraume Zeit hindurch in abstracte Allegorien oder in eine Mythe verrannt, welche die Phantasie überhaupt nicht oder nicht mehr beleben kann, in die christliche; was die Form anlangt, so ist sie einerseits in einer schlaffen, schwammigen, charakterlosen Schönheitslinie, andererseits in einer geistlosen, übertriebenen, kräftigen, man möchte sagen, kolossalen Charakteristik stecken geblieben.

Aber auch diese Richtung geht vorüber, und die Gegenwart kann eine — allerdings nur kleine — Anzahl von Künstlern aufweisen, welche die Kunst als die Welt der Schönheit ansehen und an einer idealen Anschauung festhalten, ohne die mannigfach bestimmte und individuell gebildete Erscheinung auszuschließen. Ja, die Zeit selber scheint sich nicht mehr so spröde wie bisher vom Idealismus abzuwenden: hier und da thut sich ein gewisser Ueberdruß an den Reichnamen und „ewigen Reiterstiefeln“ kund und allmählig wird die Ansicht laut, daß nicht ausschließlich der in den unruhigen Conflict der Gegensätze verstrickten Wirklichkeit das Recht zukomme, gemalt zu werden. Allerdings hat nun seinerseits der Idealismus den Forderungen der Zeit entgegen zu kommen, er hat sich mit ihrer Vorstellungsweise zu durchdringen, soweit dies seine Natur zuläßt. So mag er die Ideen, welche jene bewegen und erfüllen, mit seinen Mitteln, in dem Kreise der ihm eigenthümlichen Anschauungen darstellen; vor

Allem aber hat er in die künstlerische Behandlung die Wirklichkeit insofern hereinzunehmen, daß er in der Form und Bewegung, ohne sein Ziel, die geläuterte und vervollkommnere Natur, aus dem Auge zu verlieren, den erfüllten Schein des individuellen Lebens erreicht. Auch die ideale Gestalt muß die bestimmten Züge einer eigenthümlichen Persönlichkeit tragen, während sie zugleich in der mit vollem Verständniß durchgeführten, vollendeten körperlichen Bildung die Erscheinung der höchsten Realität gibt. Selbst eine wärmere, fastigere Belebung des Colorits kann, ja soll dazu mitwirken.

Und glücklicherweise ist die Gegenwart an derartigen Werken nicht so arm, als man es nach dem Geräusch, mit dem der Realismus auftritt, glauben sollte. Daß auch der Idealismus eine tiefere und in die Widersprüche eingehende Auffassung des menschlichen Lebens, wie sie nun dem Zeitalter eigenthümlich ist, in seiner Weise vollständig verkörpern kann, das hat Genelli in seinem Leben der Hexe und dem des Wüstlings bewiesen. Selbst der novellistische Hergang tritt in der Reihenfolge der Blätter klar und anschaulich heraus, und die individuelle Wirklichkeit wird, ohne von ihrer Bestimmtheit zu verlieren, in die ideale Erscheinung erhoben. Daß der Künstler sich lieber in der Zeichnung als im Gemälde bewegt, ist nun einmal seine Eigenthümlichkeit. Aber die rhythmische Lebendigkeit der Composition, die feine und doch sichere Formengebung, die überall das Wesentliche hervorhebt und in der nur hingehauchten Modellirung dennoch die Fülle der realen Gestalt zur Anschauung bringt, führen uns auch in die Welt der antiken Götter und Menschen, so oft er sie darstellt, wie in ein altbekanntes, von Neuem vertraut gewordenes Land zurück. Wer wollte den Künstler schelten, daß ihn der selige Friede eines vergangenen Reichs der Schönheit, das in der Kunst sein ewiges Bestehen hat und in der künstlerischen Brust immer von Neuem ausblühen mag, zu Schöpfungen begeistert, in denen das gebildete Auge den Zauber einer geklärten und geläuterten Wirklichkeit findet? — Ebendies gilt von einem Maler, dessen Bilder in Köln, wohl weil sie, wie man meinte, vom Markte des Lebens allzusehr abgelegen seien, nicht günstig placirt waren: ein Beweis, daß die Künstler — in deren Hände doch die Anordnung gegeben war — das nicht genug beachten, was ihnen vor Allem am Herzen liegen sollte, nämlich die Kunst. Es sind die Jahreszeiten von Verdellé, jedesmal eine weibliche Gestalt mit zwei Knaben in einer charakteristischen Situation aufgefaßt und in der Bewegung, dem Ausdruck und Colorit jede der Natur des Motivs nach eigenthümlich belebt. Hier zeigt sich, was auch jetzt noch der Maler aus idealen Motiven machen kann, wenn nur seine Phantasie für die malerische Schönheit angelegt ist und durch ein tieferes Verständniß der Form und Farbe sowie durch eine gründliche Kunstbildung die Kraft und Mittel hat, ihren Inhalt zum vollen Leben herauszubilden. Will die Gegenwart es tadeln, daß in solchen Bildern die Kunst die Hauptsache ist,

die selbständige Schönheit der idealen Darstellung, die malerische Erscheinung der vollkommenen menschlichen Gestalt, so ist sie auf dem besten Wege, der Kunst selber den Abschied zu geben. Und es ist ein arges Mißverständniß, wenn man die reine, ungebrochene, ungetrübte Schönheit für unpersönlich und inhaltlos erklärt. Die ächte Schönheit ist immer eine gehaltvolle Persönlichkeit; denn sie ist vom Leben erfüllt bis in die Fingerspitzen, bis in die Hautfläche: ja in dieser scheint es noch warm und flüssig zu pulsiren, und ebendeshalb ist über die Gestalt zugleich der seelenvolle Hauch einer ganz erscheinenden und doch in sie versenkten Innerlichkeit ausgegossen. Dazu ist freilich nothwendig, daß der Künstler in der Form und Modellirung — welche die Färbung als mitwirkendes Element in sich hereinnehmen muß — den Schein eines Lebens erreiche, das zugleich individuelle Natur und durch die breite, ideale, alles Unwesentliche tilgende Behandlung vollendete Gestalt ist: ein sinnlichvolles und zugleich ganz reines Leben. Und dies hat Verdellé, soweit es unter den einmal gegebenen Zeitbedingungen möglich ist, erreicht. *) Wer solchen Künstlern vorwerfen wollte, nicht reichhaltigere Motive gewählt zu haben, der sehe zu, daß ihnen die Ausschmückung öffentlicher Räume übertragen werde; gerade in den größern Aufgaben wird ihre gestaltende Kraft sich zeigen, und was ihr allenfalls an letzter Durchbildung noch fehlt, erreichen. — Auf eine vorwiegende Ausbildung des Colorits, welche selbst auf Kosten der Form die üppige, farben-glühende Fülle des Lebens hervorhebt, ist es in den Werken A. Feuerbachs abgesehen. Man sieht, daß sich der Künstler mit den Venetianern und Rubens vertraut gemacht hat, und daß er sich — immer auf dem Boden der idealen Anschauung — bald ihre heftere und festliche Auffassung, wie in den Kindergruppen, bald mehr die tiefe verhaltene Gluth eines stimmungsvoll in sich zusammengefaßten Lebens, wie im „Dante mit den edlen Frauen aus Ravenna“, zu eigen zu machen sucht. Gelingt es ihm, die alte Kunst zum freien Eigenthum in sich zu verarbeiten, in der Färbung zum Maß der Harmonie, in der Form zu einer größeren Strenge und Reinheit durchzudringen, so wird er bald zu den besten Vertretern seiner Richtung zählen.

*) Den Bildern ist neuerdings in einem süddeutschen Blatte von der gewandten Feder eines sonst eifrigen Verfechters des Realismus die verdiente Anerkennung geworden: solche Kritiken, ehrenvoll für beide, den Künstler wie den Schriftsteller — der übrigens die Auswüchse des Realismus nie vertreten hat — sind wohl geeignet, die beiden Richtungen einander zu nähern. Wie willkürlich übrigens die Kunstkritik noch hier und da zu Werke geht, das zeigt eine unschuldige Anmerkung der Redaction zu dem Aufsatz: die Zeichnung der Bilder lasse Manches zu wünschen übrig. Gerade die Form ist ihr Vorzug, aber man findet noch immer an einigen Orten die Zeichnung auch des Gemäldes einerseits im geschnittenen Umrisse, dem scharfen „eisernen Faden“, der die ausfüllende Materie wie ein Gefänder umgibt, andererseits in einem üppig ausgeprägten Muskelwesen.

Daß die große, stylvolle Auffassung die Fülle und Wärme des sinnlichen Lebens, die Energie des wirklichen Daseins wohl in sich aufzunehmen vermag, das hat noch neuerdings Karl Nahl in seinen Cartons für das Hochschulgebäude in Athen und das Wiener Arsenal bewiesen. Bekanntlich weiß Nahl mit der idealen Anschauung der Form ein tiefes und sattes Colorit zu vereinigen und uns so die Schönheit der alten Welt lebendig nahe zu bringen; läßt ihn bisweilen seine bewegte, auf das volle Leben gerichtete Phantasie zur feineren Durchbildung der Form nicht die Maß, so entschädigt er dafür durch den Schwung der Gestalten und die Gluth der Farbe. Aber auch für die sinnvolle, beziehungsreiche Durchführung einer monumentalen Idee in einer Reihe von Bildern hat sich nun sein Talent in jenen Cartons bewährt. In den für Athen bestimmten hatte er den Gang der geistigen Bildung des alten Griechenlands darzustellen, und hier zeigt sich, daß der Künstler im malerischen Fluß und Bau der Anordnung das innere Verhältniß der hohen Gestalten, in denen sich die griechische Cultur verkörpert hat, zur Erscheinung herauszubilden gewußt hat. Zugleich hat die stille Milde und Reinheit des Stoffs auf die körperliche Bildung klärend und mäßigend zurückgewirkt. Die Figuren sind mit einem feineren Gefühl für Form geschaffen, sie athmen die sanfte, reine Luft eines Daseins, das von dem Mangel wie der überflüssigen Fülle der Wirklichkeit gleich frei ist, ohne darum weniger lebendig zu sein. — In den Entwürfen für das Wiener Arsenal hat Nahl den Beweis geliefert, daß sich ein mannigfaltiges Ganze, das einen Reichthum zusammenhängender Motive enthält, ganz wohl in bildlichen Darstellungen auseinanderlegen, daß sich in der monumentalen Kunst die Beziehung der Gedanken vollkommen ausdrücken läßt, ohne der künstlerischen Selbständigkeit der einzelnen Gemälde Abbruch zu thun. Der geistvolle Plan ist schon öfters mitgetheilt. Das Allegorische hat Nahl glücklich vermieden, indem er an seine Stelle bestimmte, malerische Typen setzte, die der Anschauung geklärt sind; in den Schlachten zeigte sich durch die glückliche, die Hauptgestalten hervorhebende Anordnung, daß auch der geschichtliche Vorgang sich im Sinne der Kunst verbildlichen läßt: wie denn in den monumentalen Werken schon durch den Raum und das Verhältniß der einzelnen Bilder das Historische leichter und faßlicher in die Anschauung eingeht. Vornehmlich aber hat der Künstler in dem Fries, der die epische Urgeschichte des Landes in die ersten historischen Kämpfe überleitet, sein Stylgefühl und seinen phantasievoll gestaltenden Sinn auf's Neue bewährt. Eine allzureiche Häufung der Figuren, ein bisweilen zu gewaltfamer Schwung der Bewegung und eine gewisse Wucht der Form in einigen Compositionen wären wohl bei der Ausführung auf das richtige Maß der Schönheit zurückgeführt worden.

Daß vornehmlich der Idealismus, wenn er, wie bei Nahl, mit kräftigem Lebenssinn die Fülle und Energie des wirklichen Daseins läuternd in sich herein-

nimmt und andererseits die schönen Gestalten, welche dem Reiche der Phantasie angehören, zur individuellen Erscheinung verfestigt, wenn er dazu in der Durchbildung der Form Feinheit und Sicherheit erreicht — daß dieser Idealismus zu der monumentalen Kunst vorzugsweise sich eignet, ist wohl kein Zweifel. Was das oft besprochene Verhältniß zum Realismus betrifft, so sind sich beide Richtungen, wenn nur jede richtig verstanden und ausgeübt wird, keineswegs entgegengesetzt. Es ist die reflectirte, absichtliche, schroffe Einseitigkeit der Künstler und die vorlaute Einmischung der Kritik, welche beide mit vielem unnützen Gerede den Streit entzündet und immermehr angefacht haben. Beide Richtungen kommen sich, wenn sie in die rechte Bahn einlenken, auf halbem Wege entgegen, und es wäre an der Zeit, daß sie, die seit lange wie feindliche Brüder mit einander hadern „den alten Haß der frühen Kinderzeit“ nun endlich abthun.

Da es uns hier darauf ankam, einige Hauptfragen, welche die neueste Kunst beschäftigen, eingehend zu besprechen, müssen wir uns bei der Genremalerei um so kürzer fassen. Auch ist während der letzten Jahre in dieser Gattung nichts Eigenthümliches entstanden und wenig von der Art, daß es die Werke früherer Jahrzehnte überragte. Das Sittenbild scheint im Ganzen an demselben Zwiespalt zwischen Inhalt und Erscheinung zu leiden, der sich oben im geschichtlichen Bilde zeigte. Einerseits hebt der Maler den Gegenstand als solchen, den besonderen Vorgang, die geistreiche oder wigige Beziehung der Figuren hervor, andererseits sucht er den eigentlichen Reiz in die äußerliche Behandlung zu legen und diese als das Malerische selbständig auszubilden.

Es ist oft genug wiederholt worden, daß die deutsche Kunst im Genre auf den volkstümlichen Boden zurückgekehrt sei und damit ein neubelebendes Element in sich aufgenommen habe. Und allerdings hat sich hier einigen Künstlern, wie Schwind und Ludwig Richter, denen die Innigkeit deutscher Empfindung in nicht gewöhnlichem Grade eigen ist, ein Gebiet aufgethan, auf welchem sie den träumerischen Inhalt deutschen Gemüthslebens lebendig zu gestalten vermochten; ein Gebiet indessen, das die kräftige Individualisirung und die Farbengluth des wirklichen Daseins der Natur der Sache nach von sich ausschloß. Insbesondere hat Schwind in seinen sieben Raben gezeigt, wie sich die phantasie- und stimmungsvolle Welt des deutschen Märchens zu Bildungen von eigenthümlichem und tieferem Reiz verkörpern läßt. Was aber das Sittenbild im engern Sinne betrifft, das den Menschen in örtlicher und zeitlicher Bestimmtheit, in seinem zuständlichen Dasein darstellt, in welchem er in das Gattungsleben der Natur zurückversenkt und sein Inneres mit diesem gleichsam verwoben ist: so beweist die Gegenwart wenigstens nicht, daß sie mit einem Inhalte, welcher der Kunst zu gute käme, durchdrungen sei. Im wahren Sittenbilde blickt aus der einzelnen Erscheinung, selbst wenn sie in der flüchtigen

Bewegung eines vorübergehenden Momentes festgehalten ist, die Unendlichkeit des innern Lebensgrundes, breit und voll in sie niedergelegt, die Gediegenheit der fest in sich ruhenden Existenz. Man sehe nur die Werke der Spanier und Holländer, wie diese Bettler, Bauern, Zecher, Herren und Frauen den Charakter der voll ausgeprägten, in sich abgeschlossenen Persönlichkeit haben, eine Welt für sich, und wie nun dieser Inhalt ganz in die Erscheinung aufgegangen, so daß das Individuum auch bei dem kleinsten Thun und Leiden ganz bei der Sache ist. Und eben dies ist der Humor jener Bilder, daß die Personen in ihr unbedeutendes Dasein, in den geringfügigsten Vorfall ihre ganze innere Unendlichkeit legen, und ihnen doch der Beschauer die Selbstbestimmung zutraut, daß sie über dieses Kleine, das ihren Lebensinhalt ausmacht, ebenso sehr hinaus sind; mag nun im Motive selber ein komisches Element sein, oder nicht. Daher auch das innige Behagen des Beschauers an dieser selbst im Leiden und Streit in sich befriedigten Welt; er sieht, wie heiter und bequem sich's hier sein läßt, wie echt menschlich und natürlich dies Treiben ist. Und nun erklärt sich auch die feine Ausbildung der äußern Erscheinung, welche sich die alten Genremaler angelegen sein ließen; da der Lebensinhalt ohne Ueberschuß in das äußere Dasein gleichsam versenkt und eingetaucht ist, so sind auch das umgebende Local und Geräthe in diese Leib und Seele verschränkende Existenz verslochten; sie werden unendlich werthvoll, auch in ihnen spiegelt sich dieses gemüthliche Menschenleben wieder, und der Künstler mag nun mit liebevoller Ausführung die Einzeldinge schimmern und leuchten lassen, ihnen im seelenvollen Spiel des Lichtes und der Farbe den vollendeten Schein der Wirklichkeit und eine selbständige Geltung geben. Andretheils kommt in die Erscheinung der Individuen, da sie erfüllte, substantielle Naturen sind, eine Gediegenheit, Kraft und Anmuth der Form, die sich nicht selten zu stylvoller Größe steigert, ohne daß dadurch die Freiheit, die dem Zufall und den besonderen Eigenheiten gelassen ist, eingeschränkt würde. Wie tritt z. B. in den vier Zechern von Terburg (in München), in ihrem bloßen Zusammensein, Herumsitzen und Stehen die Tiefe des fest in sich zusammengehaltenen Lebens in der einfachen, breiten Form voll und mächtig heraus!

Eben diese Fälle der selbständigen Existenz, diese Tiefe des innern Lebensgrundes fehlt fast durchgängig dem modernen Sittenbilde. Zwar haben sich unsere Maler fast ausschließlich dem frischeren, von der verfeinerten Sitte noch ungebrochenen, in die Natur verwebten Treiben der niederen Stände zugewendet, in dem richtigen Gefühle, daß hier noch die malerische Erfüllung der Erscheinung zu finden sei. Aber der Sinn für die letztere scheint ihnen mit ganz wenigen Ausnahmen zu fehlen, und sie suchen vielmehr, wie schon bemerkt, durch die witzige Beziehung der Personen, durch komische Verhältnisse und Contraste, oder auch durch ein melodramatisches Interesse ihren

Bildern den Reiz eines besonderen Inhaltes zu geben. Wir erinnern nur an einige der bekanntesten Genremaler unserer Tage, die in Köln vertreten waren: an R. S. Zimmermann, Enhuber, Rhombert, Böttcher, Stammel, Friedländer; auch Knauf, Bantier, Salentin sind, obwohl bei ihnen die malerische Behandlung die Hauptsache ist, nicht frei von solchen Einfällen, die mehr in das Bereich der Anekdote als der Kunst gehören. Wenn ein Jan Steen, ein Terburg einen novellistischen Vorgang andeutete, so war dies nur eine Zugabe zu der Lebensfülle, die seinen Personen von Haus aus mitgegeben war; in der modernen Kunst aber tritt die geistreiche Beziehung an die Stelle des allgemeinen Lebensinhaltes selber. Was man auch sagen mag, weder das Komische, insofern es der momentane Blitz des über den Widerspruch mit seinem Wesen plötzlich aufgeklärten Subjectes ist, noch das Rührende, das in zufälligem kleinen Conflict mit der Welt die äußere Existenz trübt oder das weiche Gemüth innerlich bricht, ist Sache der bildenden Kunst. In diesen Gerichts- und Schranntagen, in diesen Spielern, Pfändungen und Versteigerungen sehen die Figuren aus, wie wenn sie nur diesen Augenblick lebten, und sobald ihnen der Beschauer den Rücken kehrt, als Marionetten in den Kästen gepackt würden, bis sie das alte Spiel vor einem andern Auge von Neuem aufzuführen haben. Es fehlt ihnen die Wahrheit und Tiefe des in die Erscheinung stimmungsvoll ergoffenen, innern Daseins. Ebenso sind die umgebenden Objecte absichtlich hergeholt, zusammengesucht, selbst ihr verbrauchtes, verschabtes Aussehen scheint eben erst als künstliche Ruine gemacht. Dazu kommt noch, daß es den meisten dieser Maler ebenfalls an einem tiefem Verständniß der Form und Bewegung fehlt; die Verrenkung der menschlichen Gestalt vermehrt noch den automatenhaften Eindruck, den diese in einem zugespitzten Momente mühsam belebten Figuren hinterlassen. Nirgends spielt der particulare Zug auf der breiten Grundlage eines innerlich erfüllten Lebens.

Eine Anzahl von Künstlern hält sich im Gegensatz zu dieser Gattung, welche die Kunst in die Prosa der illustrierten Blätter hinabzieht, an einfachere Motive und legt den Hauptreiz in die malerische Behandlung. Sie suchen sich größtentheils in französischen Schulen eine feinere Formengebung, eine lebhaftere Bestimmtheit des Ausdrucks und eine wärmere, vom satten Schein der Wirklichkeit getränkte Farbe zu erwerben. Bedingungen der Kunst, die allerdings dort mehr zu Hause sind, als bei uns. Obenan steht gegenwärtig L. Knauf; auch sein neuestes Bild, die kartenspielenden Lehrjungen, hat, obwohl das Lächerliche des Moments absichtlich heraustritt, mehr von der Lebendigkeit eines selbständigen vollen Daseins. Eine ähnliche Richtung haben Heilbut, Pettenkofen, Bantier, Löffler. Aber leicht tritt nun hier der jener Einseitigkeit des Inhalts entgegengesetzte Fall ein: die subjective Geschicklichkeit, die coloristische Gewandtheit des Künstlers steht aus dem Rahmen anspruchsvoll heraus, der

Gegenstand wird gleichgiltig, und nur der blendende Schein der ganz äußerlichen Realität in ihrer stofflichen Bestimmtheit wird zur Hauptsache. So fehlt es auch hier an der Tiefe und Bediegenheit der in sich erfüllten Erscheinung. Hierin zeigt sich der schlimme Einfluß der französischen Kunst; und gerade diejenigen, die es in den Mitteln der Darstellung am weitesten gebracht haben, wie Knauß, Pettenkofen, Heilbutth, haben sich von diesem Extrem der Virtuosität der Mache nicht frei erhalten können.

Wie nun in das Gebiet des modernen Sittenbildes außer dem nationalen volksthümlichen Leben die durch die heutige Bildung aufgeschlossene Welt der Ferne und Vergangenheit eingetreten ist, können wir hier nur andeuten. Mit diesem Reichthum ist die Gefahr der Zersplitterung verbunden, und es ist wohl nicht zu bedauern, daß die deutsche Malerei sich mit mehr Zurückhaltung als die französische auf diese Ueberfülle des Stoffes eingelassen hat. Zwei ähnliche Richtungen, wie im nationalen Genre lassen sich auch hier unterscheiden: die eine sucht dem Treiben und den Culturformen eines fremden Volksstammes durch eine besondere Situation ein erhöhtes Interesse zu geben, z. B. Crétius, Karl Becker, Siegert, die andere hebt auch hier vornehmlich das Malerische in seiner äußerlichen Stimmung hervor (D. Achenbach, Aloys Schöne, Karl Schlesinger, Henneberg, Baumgartner u. s. f. In neuester Zeit wird von dieser Seite aus nach französischem Vorgange auch der Orient bei uns eingebürgert. Natürlich tritt in dieser ganzen Gattung ein neues Element hinzu, das Interesse an den unbekanntem Culturformen, am Geräthe der Vergangenheit, an der Erscheinungsweise der noch ungebrochenen Naturvölker. Es begreift sich von selbst, daß die verschiedenen Richtungen nicht scharf von einander gesondert bleiben, sondern mannigfach sich kreuzen und verbinden; der Künstler, dem es um einen besondern Inhalt zu thun ist, geht wohl auch näher auf die sittenbildliche Umgebung ein, und derjenige, dem der malerische Schein der Realität die Hauptsache, setzt bisweilen Figuren in eine tiefere Beziehung. Im Ganzen ist es natürlich hier, wo sich der Maler in eine fremde Welt versetzen muß, noch schwieriger, als im nationalen Genrebilde, den Gestalten die Tiefe und Selbständigkeit des in sich erfüllten Lebens zu geben. Tidemand hat in seinen norwegischen Scenen den Vortheil, sich auf eigenem Boden zu bewegen, und er weiß uns ein Bild seiner heimathlichen Sitten zu geben, ohne seine Personen auf die Spitze eines interessanten Momentes zu stellen; dagegen ist er zur Freiheit der Form und Bewegung nicht vollständig durchgedrungen. Nur zu oft übrigens wird es auf diesem ganzen Gebiete den Anschein haben, als ob der Künstler das Leben der Gattung in ihrer traulichen Weise nicht zufällig belauscht, sondern absichtlich aufgesucht habe. — Aus der Vergangenheit hat nun auch die deutsche Malerei, wie die französische, das Leben der Künstler und Poeten zu ihrem Gegenstande gemacht. Fr. Pecht hat in seinem „Goethe

am Hofe des Markgrafen von Baden“ einem glücklichen Griff gethan; der Lebenslauf unserer großen Dichter ist unserer Phantasie eingeprägt und so ist es dem Künstler gelungen, den reichen Culturformen einer vergangenen Zeit ein tieferes Interesse zu geben. —

Neuerdings zeigt sich — ebenfalls nach französischem Vorgange — im Thierstücke und in der Landschaft das Bestreben, die malerische Erscheinung des Naturlebens, auch des zufälligen, durch Noth und Kampf gebrochenen, im vollen Farbenscheine und dabei das Schweben und Verzittern der Dinge in den elementaren Medien, im Licht- und Luftmeer treu wiederzugeben. Ein Realismus, der zwar die Form vernachlässigt, der aber die Kunst auf diesem Gebiete in der Darstellung der thierischen und landschaftlichen Natur zu einer größeren Wahrheit der äußern Erscheinung führen kann, wenn nur unter dieser die ahnungsvolle Stimmung des Naturbildes, welche an das menschliche Gemüth anklingt, und die der Künstler zu entbinden hat, nicht verschüttet wird. Dieser Richtung steht eine mehr idealistische in reichen Abstufungen gegenüber, welche bald die südliche, bald die nordische Natur in einem mannigfaltigen Ganzen von Vegetation, Gründen und Erdformen darzustellen sucht; in den meisten Fällen noch in einer conventionellen Behandlungsweise besangen, nur in sehr wenigen zur wahren Größe der Anschauung und zur tieferen Naturwahrheit durchdringend. Die Bemerkung, daß die moderne Zeit in diesem Zweige der Malerei zu einer reichen und eigenthümlichen Ausbildung eher gelange, als in den übrigen, ist schon oft gemacht worden. Es liegt im Wesen des Jahrhunderts, das sich aus der Natur ganz in die geistige Selbstbestimmung zurückgezogen hat, jene in ihrer Selbständigkeit mehr als je zum Objecte der Betrachtung zu machen, sich zu ihr vor der Ungunst der Culturformen und dem zersplitterten Weltleben zu flüchten und die unbewußten Stimmungen der menschlichen Seele in ihr wiederzusehen. Daher die Bedeutung der Landschaft in der modernen Kunst; ein Thema, auf das wir bei Gelegenheit ausführlicher zurückkommen werden und das wir hier, wo andere Fragen in den Vordergrund traten, nur andeuten konnten. —

Daß die neueste Kunst auch hier, wie auf den andern Gebieten, von der französischen zu lernen sucht, kann man um so weniger tadeln, als es an heimischen Werkstätten fast ganz fehlt und dieser Weg rascher zum Ziele zu führen scheint, als das langwierige Studium der alten Kunst. Aber nur hüte sie sich, die sonst leicht der Bedeutung des Inhaltes ein zu großes Feld einräumt, daß sie hier nicht in den entgegengesetzten Fehler ver falle; daß sie der Erwerb einiger Darstellungsmittel nicht zur oberflächlichen Virtuosität verführe, die das Gegentheil der reifen Durchbildung ist und nur den äußern Schein erreicht, und daß ihr der Gehalt und die Seele nicht abhanden kommen, deren das wahre Kunstwerk, eben weil es vollendete, d. h. erfüllte Form ist, niemals ent-

rathen kann. Sie vergesse nicht, daß sie „eine zweite Natur, aber eine gefühlte, eine gedachte, eine menschlich vollendete Natur“ (Goethe) hervorzu-
bringen hat.

Die Concurrerenzentwürfe zu den Wandmalereien im Leipziger Museum.

Der Leipziger Kunstverein hatte im vergangenen Jahr eine Aufforderung zu Concurrerenzentwürfen für Ausmalung einer Loggia des städtischen Museums erlassen, dessen schon einmal in d. Bl. als eines erfreulich aufblühenden Denkmals der Kunstpflege im Bürgerthum gedacht wurde. Der Erfolg des Ausschreibens, ist — wie er in der Ausstellung der 18 eingegangenen Entwürfe vorliegt, — ein so interessanter, daß es gerechtfertigt erscheint, auch für weitere Kreise darüber zu berichten.

Der erste Eindruck, den der unbefangene Beschauer aus der Betrachtung der Entwürfe hinwegnimmt, ist Vertrauen in die Zukunft der deutschen Kunst, aus deren Mitte zur Lösung einer immerhin nicht großartigen Aufgabe sich Kräfte von ungeahntem Verus und frischer Tüchtigkeit gefunden. — Wohl dürfte in der „ungeahnten“ Entfaltung hervorragenden Kunstvermögens zugleich eine Andeutung von der Gegenseite des freudigen Eindruckes gefunden werden, daß nämlich unser Vaterland dem künstlerischen Streben seiner Söhne nur selten einen ebenen Pfad bereitet; daß es Talente feiern läßt und zu Concurrerzarbeiten nöthigt, die in unsern westlichen Nachbarländern niemals Mangel an ehrenvollen Aufträgen haben würden.

Drei Entwürfe, unter ihnen die zwei preisgekrönten, ziehen vorwiegend die Aufmerksamkeit aller ernstern Freunde der Kunst auf sich. Vor Allem die mit dem ersten Preis bezeichnete Arbeit Theodor Große's aus Dresden, der aus seinem gegenwärtigen römischen Aufenthalt ein Werk von großer Schönheit eingeschendet und aufs Neue die segensreiche Einwirkung jenes glücklichen Kunsthimfels auf das deutsche Gemüth befundet hat. Mit einem feinen Gefühl für die Bedingungen, welche die harmonische und in der Gesamtentwicklung übersichtliche Ausmalung der schmalen, aus drei Kuppelgewölben bestehenden Loggia stellt, hat der Künstler die Wandflächen derselben frei gelassen und in den Nünetten und Kuppeln geistvolle und formschöne Compositionen ge-