



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

W., R.: Das letzte Bankett der Wallensteinschen Generale : Gemälde von
Julius Scholz.

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

Das letzte Bankett der Wallensteinschen Generale.

Gemälde von Julius Scholz.

Gute Bilder sind, wie man weiß, ebenso selten wie ein gutes Gedicht. Wir glauben unsere Zeit daher im Interesse Vieler zu nützen, wenn wir das hier in Dresden ohnlängst vollendete und mannigfach bewunderte Bild zu allgemeiner Aufmerksamkeit empfehlen. Es hat Ursprünglichkeit, Fülle der Kraft, Lebendigkeit, Heiterkeit und muthet den Beschauer mit dem ganzen Zauber einer genialen Schöpfung an.

Wir wollen einem so freigebigen Lob gleich dasjenige hinzufügen, was demselben die Bedeutung ernster Ueberlegung geben kann. Wenn man an einem Kunstwerke Freude hat, ungeachtet man erhebliche Mängel in ihm erkennt, so steigert sich dadurch nur noch das Maß des Gebotenen, Erstrebten und theilweise Erreichten. Man bleibt um so weniger in Zweifel, ob man in Wirklichkeit mit mehr als Gewöhnlichem zu thun hat.

Neben dem Genusse also, den dieses Bild durch frische, naturwüchsigte Auffassung, gute Zeichnung, ungequälte Pinselführung, wohlthuend die Stimmung schonende Farbe und andere Vorzüge bereitet, machen sich Uebelstände geltend, welche die reine Wirkung des Gebotenen, je mehr wir uns ihrer zu vergewissern suchen, in mehr als einer Hinsicht beeinträchtigen.

Zuvörderst läßt sich die Frage nicht wohl abweisen, ist der Stoff für ein historisches Bild glücklich gewählt? Die Verbindung für historische Kunst — und schon deshalb fordert dies Werk eine ernste Würdigung heraus — hat vor einigen Jahren die betreffende Skizze unter vielen mitbewerbenden Entwürfen ausgezeichnet und die Ausführung für 2000 Thaler bestellt. Das Wort historisch hat also für das hier in Rede stehende Werk eine nicht ganz leichtwiegende Bedeutung, vielmehr mußte die Aufgabe unter allen Umständen eine wirklich historische bleiben, selbst wenn dem Künstler während der Ausführung dieselbe Frage aufgestiegen sein sollte, welche jetzt, wie wir zur Genüge beobachten konnten, den Beschauer stört und verwirrt, die Frage: gibt es noch eine Möglichkeit, das berühmte Bankett nach den dürftigen historischen Quellen darzustellen, während das Bankett des Trauerspiels mit seiner Fülle von Wein und Fleisch gewordenen Figuren vor aller Seele steht?

Daß man so fragen kann, ist ein Unglück für das Bild. Es hat zu viel von dem Trauerspielbankett, um von vornherein jeden Versuch, sich die Gruppen nach den bekannten Persönlichkeiten zu ordnen, im Keime zu ersticken;

und wieder auch hat es doch zu wenig Bedeutsames aus sonstigen Weberlieferungen, um den Abstand zwischen Tragödie und Historie unzweifelhaft als ersten Eindruck herauszuföhren. Wir sehen zwar einen Octavio Piccolomini, welcher, nach einem Porträt dieses Mannes gearbeitet, den Octavio der Tragödie uns völlig verrückt, aber ideale Gestalten, wie sie Schiller hinzudichtete, bringen uns im nächsten Augenblick wieder auf die Fährte des Max und anderer Persönlichkeiten, und so schwanke wir — oder wenn nicht wir, so doch unsre Nachbarn rechts und links — zwischen Schillers Jamben und Schillers Prosa, ohne über dies Schaukeln zum ruhigen Genuß zu kommen.

Es lohnte sich der Mühe, die Grenzen des Darstellbaren auch einmal von den hier angedeuteten Gesichtspunkten aus zu untersuchen und festzustellen. Da in dieser Provinz der Kunstregeln fast noch alles regellos in der Irre schweift, so kann der Gegenstand an dieser Stelle nur gestreift werden, wenn auch mit dem Wunsche, daß die Aesthetik das Fehlende bald nachholen möge. Bis dahin werden die Künstler sich füglich von dem bedenklichen Gebiete, wo Bühne und Weberlieferung einander befehlen, fern halten. Egmont und Horn waren selbst für Gallat nur in jenem sechsten Acte, welcher über die Tragödie hinausreicht, noch brauchbar.

Wir kommen zu einer andern Seite des Bildes, um dereitwillen wir eher mit dem Künstler rechten möchten, wenn anders wir es nicht mit einer Schöpfung zu thun hätten, deren Schwerpunkt wir gar nicht in der Vollenendung der geistigen Composition zu suchen brauchen.

Wir meinen die vornachlässigte Sondernng der Figuren in kaiserlich und Wallensteinisch Gesinnte — versteht sich nicht in parlamentarisch geschiedene Gruppen, wohl aber in einer dem Beschauer verständlichen Vortragsweise. Gab es bei dem historischen Bankett solche strenge markirte Gegensätze? Wenn es deren nicht gab, so büßt der Vorgang ein gut Theil seiner Spannung ein und sinkt im Werthe. Wenn es deren gab, so mußte uns klar werden, wer von den Anwesenden die Pläne Illos unterstützt, wer nicht. „Aber,“ hören wir einwenden, „Octavio unterstützt sie vielleicht zum Schoin, um Wallenstein tiefer zu verstricken; wie soll man dem Beschauer verständlich machen, daß dieser ein aufstichtiger Rebel und jener ein falscher?“ Diese Frage, entgegen wir, hat sich der Maler selbst zu beantworten. Geht die Forderung über die Grenze des Möglichen hinaus, so mag er sich darüber klar werden, daß er über die Grenze seiner Kunst hinaus wollte. Eins von Beiden kann nur der Fall sein, wenn anders seine Darstellung selbst nicht als unzureichend angesehen werden soll. Denn ein Kunstwerk darf keine Fragen anregen, die störend an die engen Grenzen der betreffenden Kunst erinnern. Geruch, Gesang, Geschmack z. B. kann die Malerei nicht darstellen, nur Riechende, Singende, Schmeckende. Erhebt sie man aber nicht das Riechen, sondern den Geruch zur Hauptsache ihres Bildes,

so erinnert sie an ihre Unfähigkeit, den Geruch darzustellen. Wenn wir diese Regel auf innere Vorgänge anwenden, die sich unserm Auge entziehen oder doch nur unter einem falschen Winkel darbieten, so überzeugen wir uns ohne Mühe, wo sich das Wollen des Malers zu bescheiden hat.

Es ist, wie man sieht, nicht unsere Absicht, Andres als allgemein gültige Betrachtungen an dieses Bild zu knüpfen. Seine Rundreise hat erst eben begonnen. Ohne alle Frage wird es dem in weiteren Kreisen noch wenig bekannten Künstler zahlreiche Freunde erwerben und ihm den Weg zu gesteigerten Erfolgen bahnen. Wir verzichten daher auch auf eine eingehende Beschreibung, zumal sie doch nicht im Stande wäre, den eigentlichen Reiz des Bildes zu veranschaulichen. Der Gegenstand selbst ist ja ohnehin bekannt genug. Suchen wir dafür noch eine andere Lehre aus dem Gegenstande zu ziehen. Wer Paul Veronese in seiner heitern, üppigen Festlichkeit liebt, wird mit Wohlgefallen einen Strahl dieses Genius in der Auffassung des Ganzen wieder zu finden glauben; er wird bei dieser Wahrnehmung den Nebengedanken nicht abweisen können, daß, wie bei dem großen Veroneser zwischen dem heiligen Stoff und dessen weltlicher Wiedergabe, so hier zwischen dem historischen Stoff und seiner Verbildlichung, eine Lücke offen bleibt, über welche nur ein großes Talent uns einigermaßen hinwegzuhelfen vermag. Es führt uns dieser Gedankengang auf die Bedenken zurück, welche die Wahl des Stoffes selbst betrafen und hier zwar von einer andern Seite. Wenn Paul Veronese das Gastmahl des Levy, die Hochzeit zu Canaan oder andere Feste zum Vorwurf wählte, so drückt er geflissentlich den ethischen Kernpunkt der biblischen Erzählung unter die Pracht und Fülle des Festes selbst hinab, und sein Werk hat zuletzt nicht mehr Heiliges, als z. B. eine Bachsche Gigue Tanzartiges enthält. Ohne Zweifel bleibt jene Uebersetzung ins Profane eine Art Rationalismus, gegen welchen vom Standpunkt der reinen Kunstgattungen viele Einwände zu erheben sind, und wir wollen die damit begangene Grenzenverletzung nicht in Schutz nehmen. Wohl aber darf man, als einen feinen Zug in diesen profan-heiligen Bildern, anerkennen, daß in der Compositionsweise nirgend die Absicht durchschimmert, die sorglose Heiterkeit der Handlung einem tieferen Inhalte zu opfern. Und hier zeigt sich's, wie ein Vorzug der einen Art zu einem bedenklichen Nachtheile der andern Art werden kann. Das letzte große Bankett der Wallenstein'schen Heerführer wäre auch für P. Veronese ein köstlicher Vorwurf gewesen. Die reiche Fülle von Nationalitäten, die Pracht und der Glanz eines tafelnden Hausens beutelustiger Haudegen, die bunte Musterkarte von Waffen und Trachten, die strahlenden Trinkgeschirre, das ganze Drum und Dran einer Zeit, in welcher alle Schatzkammern und Truben im deutschen Reiche mittelst der Schwertspitze aufgeschlossen worden waren — es fehlte nichts zu einem echt Veroneseschen Bilde. Aber instinctiv oder mit gutem Vorbedacht hätte der Meister des Festlichfreudigen

seine Darstellung vor einem bedeutungsvollen Mittelpunkt behütet. Nirgend nimmt er auch nur einen Anlauf seine Composition in einer Weise zu concentriren, wie es z. B. — es gibt keine lehrreichere Parallele — Leonardo da Vinci in seinem Abendmahl gethan hat. Diesen Mittelpunkt hat sich der moderne Künstler nicht nehmen lassen wollen. In vorzüglich gelungener Darstellung gibt er uns im Kernpunkt des ganzen Bildes das Zusammenwirken Illos und Terzys zum Erpressen einer rebellischen Unterschrift. Hiermit verzichtet er auf jenes andere Genre und berechtigt zu Forderungen, welche nach der übrigen Anlage des Bildes nicht erfüllt werden konnten.

Es bleibt wahr: die Fehler des Talents sind zwar die gefährlichsten Verführer, aber doch zuletzt die besten Wegweiser zum Rechten. Bei einem mittelmäßigen Bilde würde sich der Beschauer mit untergeordneten Mängeln herumzuschlagen haben. Ein Werk, das Kühne Perspectives aufschließt, drängt mit diesem seinem Vorzuge unwillkürlich über das ganze Gebiet des Darstellbaren hinaus und regt Fragen auf, die der gesammten Kunstgattung zu statten kommen. Wie wenig sie bis heute in genügender Weise beantwortet sind, das mag diese kurze Anregung in Erinnerung bringen.

Ein neuentdecktes Bild von Lessing.

Bekannt ist die aus Karl Lessings Biographie seines großen Bruders stammende Anekdote aus Gotthold Ephraim Lessings Jugend, nach welcher derselbe, als er in seinem fünften Jahre gemalt werden sollte und der dazu bestellte Künstler ihn mit einem Vogelbauer darstellen wollte, sich das verbat und entweder mit einem großen Haufen Bücher oder gar nicht gemalt sein wollte. Der Maler — es war derselbe, der dem Knaben später Zeichenunterricht ertheilte — fügte sich dem kleinen Bücherfreunde, und das Bild lebte geraume Zeit mit der Anekdote fort. Später verloren gegangen, wurde es vor einiger Zeit in einer Dachkammer der Kirche zu Kamenz unter altem Gerümpel wieder aufgefunden und dem dortigen Lessingstift übergeben. Hier sah es dann Professor Seltner aus Dresden, der sich dadurch veranlaßt fand, den Fund in weitem Kreise bekannt zu machen. Derselbe sagte darüber im „Dresdener Journal“ ungefähr folgendes:

Das Bild ist nicht, wie die Schilderung des Biographen Lessings ver-