



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Springer, Anton: Makart`s "Sieben Todsünden" oder die Pest in Florenz.

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

tung dieses Staatsmannes in geschlossenen Reihen standen, sind seit dem Fall dieses Cabinets in Uneinigkeit gerathen, was ihre Macht trotz der Majorität in den Generalstaaten lähmt. Im Ganzen wäre eine Neubildung dieser Partei überhaupt sehr wünschenswerth. Ihre alte Phalanx bestand zu einem großen Theil aus den Schülern Thorbecke's, der seiner Zeit bekanntlich Professor in Leyden war. Thorbecke's Werk, die Constitution von 1848, besteht nunmehr 21 Jahre, ohne daß irgend eine zeitgemäße Neuerung an derselben vorgenommen oder auch nur einer der erwiesenen Mängel abgestellt worden wäre. Ob eine Neugestaltung der liberalen Partei zum gewünschten Ziele führen wird, oder ob sich eine neue Partei bilden muß, um uns in zeitgemähere Bahnen zu treiben, bleibt dahin gestellt.

Conservative sowohl wie Liberale — unsere beiden großen Parteien — stehen gegenwärtig auf keinem festen Boden; beider Streben ist nicht deutlich ausgesprochen, deshalb verlieren sie sich in unendliche Zänkereien über kleinliche Fragen, deshalb streiten sie um Besetzung der Ministerien und lassen auf diese Weise die kostbare Zeit ungenützt vorbei gehen. Von dem in hohem Alter stehenden Herrn Thorbecke ist eine Reorganisation, wie sie die Umstände fordern, wohl kaum mehr zu erwarten.

### Makart's „Sieben Todsünden“ oder die Pest in Florenz.

Die grünen Blätter haben das Makart'sche Bild: „Die sieben Todsünden“ noch nicht erwähnt; dieser Umstand mag mich entschuldigen, wenn ich, so vielen Berichten nachhinkend, in ganz später Stunde hier mein Botum niederschreibe. Denn erst in diesen letzten Tagen hatte ich Gelegenheit, das vielgepriesene und vielgeschimpfte Werk in Cöln zu sehen, wo es im Gertrudenhofe für einige Zeit ausgestellt wird. Meine Erwartungen waren ziemlich hoch gespannt. Mit keiner Kunstschöpfung hatte sich seit Jahren die öffentliche Meinung so viel beschäftigt, über keine sind so schroff sich widersprechende Urtheile laut geworden, wie über das Makart'sche Gemälde. Sowohl das Interesse, welches viele Kreise an dem Bilde nahmen, wie der Widerstreit der Ansichten mahnte mich an die Zeit, als Gallait's und Biévre's bekannte Werke ihren Kundgang durch Deutschland machten und überall, wohin sie kamen, ebenso begeisterte Verehrer wie erbitterte Gegner fanden. Nur daß damals ausschließlich künstlerische Gründe die Urtheile motivirten, bei dem Makart'schen Bilde auch noch

sittliche Erwägungen hinzutraten. Nach Allem, was ich davon gehört und gelesen hatte — die Berichte fanden den Weg sogar bis in das südlichste Italien — dachte ich mir den Künstler als ein Talent ersten Ranges, nur wenige Schritte von vollendeter Meisterschaft entfernt, dessen Farbentechnik schon jetzt keine Vergleichung zu scheuen hat, welcher dem Cultus des Schönen mit voller Seele zugethan moralische Bedenken übersah und den Tadel, den man gegen die Wahl des Gegenstandes etwa erhob, rechtfertigen oder wenigstens entschuldigen konnte mit dem Hinweise auf die Fülle der Schönheiten, die er demselben entlockt; das Werk selbst erwartete ich sinnberauschend zu finden, voll magischer Kraft und üppig wuchernden Lebens. Es mag bei strengen Sittenrichtern Anstoß erregen, aber nicht absprechen ließe sich ihm ein energisches Leben, eine gewaltige Kraft, eine üppige Schönheit.

Ich muß offen gestehen, daß mich der Anblick des Gemäldes, das bekanntlich aus drei selbständigen Tafeln besteht, in den meisten Beziehungen enttäuscht hat. Die Sinne berauschend oder was noch viel schlimmer, wirklich unkünstlerisch wäre, sie fesselnd wirkt das Bild nicht. Von Correggio's mythologischen Gemälden gar nicht zu reden, wie ganz anders packt die Roxane Sodoma's in der Farnesina die Sinne und weckt süßes Sehnen und entzündet das Feuer der Empfindung. Aber, um nicht durch das Anlegen eines zu hohen Maasstabes dem Künstler ungerecht zu werden, wie geschickt haben nicht moderne französische Maler sinnliche Reize wiederzugeben verstanden. Bei Makart kommen wollüstige Stellungen und unzüchtige Bewegungen auch in Hülle und Fülle vor, aber schon dadurch, daß sie sich bis zum Eintönigen wiederholen, durch die übertriebene Häufung wird jeder tiefere Eindruck gelähmt, bleibt nur eine stumpfe Empfindung übrig. Legt es der Künstler auf die höchste Steigerung des Affectes an, so muß er mit der einmaligen Schilderung desselben sich begnügen, er muß uns wie zu einem Gipfel emporführen und diesen allein für sich stehend vor unser Auge stellen. Häuft er solche Gipfel nebeneinander, so geht der Eindruck der Höhe verloren. Man denke sich ein Musikstück vom Anfang bis zum Ende im stärksten Fortissimo vorgetragen. Betäubender Lärm würde dadurch erzeugt werden, aber die wahre Wirkung der Kraft gewiß verloren gehen. Dazu kommt noch bei Makart die arge Vernachlässigung der Zeichnung, die nebelhafte Unbestimmtheit der Formen. Wenn man sich zehn bis zwölf Schritte von dem Bilde entfernt, so daß die einzelnen Figuren unkenntlich werden, alle Deutlichkeit und Klarheit, was eigentlich hier vorgehe, aufhört, gewinnt man einen angenehmen Farbeneffect. Der Künstler versteht sich vortrefflich auf die Behandlung der Halbtöne, auf wirksame Farbencontraste, er hält Licht und Schatten in großen Massen zusammen, dämpft die ersteren und weiß den letzteren noch einen farbigen Schimmer zu verleihen. Der harmonische Ein-

druck, welchen die Farbengebung auf den Fernstehenden macht, verschwindet aber, sobald man dem Bilde näher rückt. Denn dann wird die schrankenlose Willkür des Colorits dem Auge offenbar und daß über dem allgemeinen Farbeneffect Form und Zeichnung völlig vernachlässigt worden, ersichtlich.

Maakart gebraucht keine Localfarben. Er kann dafür berühmte Vorbilder anrufen, und selbst wenn dieses nicht der Fall wäre, sein Vorgehen vollkommen rechtfertigen. Farben, die an sich nicht natürlich scheinen, werden es durch die Nachbarschaft und Gegenstellung anderer. Delacroix behauptet einmal, wenn Paul Veronese auf seine Palette eine Farbe vom Ton des Pariser grauen Straßenschmutzes empfangen hätte und damit zugleich den Auftrag, das Fleisch einer Blondine nur mit dieser grauen Farbe zu malen, er würde ohne Zögern das Werk begonnen und mit dem größten Erfolge vollendet haben. Er wollte mit diesem paradoxen Satze nichts weiter sagen und er hat es an seinen eigenen Werken glänzend durchgeführt, daß Farben durch die Neben- und Gegenstellung anderer Töne ihren ursprünglichen Charakter verändern und der Gesamteindruck die volle Wahrheit wiedergibt, welche in der Schilderung des Einzelnen und Besonderen vermißt wird. Mit dieser Freiheit des Coloristen, mit dem andern Zugeständnisse, daß dieser durch die Farben zeichnen darf und soll, begnügt sich Maakart nicht. Ihm gilt ausschließlich der abstracte Farbeneffect; was diesen nicht fördert oder wohl gar schwächt, ist für ihn nicht vorhanden; er steht auf dem Standpunct des Ornamentisten, verflüchtigt dem malerischen Scheine zu Liebe die menschlichen Gestalten, drückt diese auf den Werth todter Sachen, bloßen Beiwerkes herab, das sich nach Belieben verschieben und umgestalten läßt. Findet Maakart, aus größerer Ferne sein Bild überblickend, daß da und dort die Gesamtwirkung noch einen Farbenton erheische, so setzt er ihn auf die Stelle hin, aber ohne daß er ihm eine bestimmte Form gäbe oder mit einem Gegenstande, einer Figur in eine klare Beziehung brächte. Es ist der reine Farbenfleck, den wir erblicken. Braucht er eine größere Flächenfläche, ein breiteres Lichtfeld, um den Schattenpartien ein kräftigeres Gegengewicht entgegenzuhalten, so bilden Modellirung und Zeichnung kein Hinderniß, solche Flächen anzubringen. Das nackte Weib, das sich im Vordergrunde des Mittelbildes mit ihren Reizen breit macht, ist eine zusammengeballte weißgelbe Masse mit unklaren verschwommenen Formen und daher ohne allen Ausdruck; der Mann im Hintergrunde hebt nicht mit dem Arm, sondern mit einem ungestalteten Klumpen Fleisch die goldene Kette empor; auf dem ersten Bilde geht bei der Frau, welche sich an den Säulensockel anlehnt, Brust und Rücken so unmittelbar in das grüne Gewand über, daß wieder nur der verworrenste Eindruck zurückbleibt. Aehnliche Uebertreibungen eines

ganz einseitig aufgefaßten Coloritprincipes ließen sich noch zahlreich anführen.

Wie wenig unter solchen Umständen die Composition befriedigen kann, ist leicht begreiflich. Für die Gliederung des Gemäldes in drei Tafeln liegt kein hinreichender Grund vor. Weder wird in den Seitentafeln das Motiv des Mittelbildes vorbereitet oder zum Ausklingen gebracht, wie es etwa auf alten Flügelaltären vorkommt, noch wird in den drei Tafeln eine fortlaufende Entwicklung des dargestellten Gegenstandes gegeben. Wir haben es weder mit einer eigentlichen Reihencomposition noch mit einer symmetrisch aufgebauten zu thun. Trügt nicht alle Wahrscheinlichkeit, so wollte Makart ursprünglich ein recht üppiges und tolles Bacchanal schaffen, er erschrak aber später über die kecke Nacktheit der Schilderung und hängte ihr ein moralisches Mäntelchen um. Aus dem Bacchanale wurde eine Darstellung der sieben Todsünden. Nun schieben sich aber und drängen sich die beiden Grundvorstellungen durch einander, ohne daß die eine oder die andere zu ihrem vollen Rechte gelangt, wie dieses schon der wechselnde Titel andeutet, unter welchem Makart's Werk ausgestellt wird. Bald wird es „die Pest in Florenz“, als ob die berühmte Erzählung Boccaccio's ihm den Gegenstand geliefert hätte, bald „die sieben Todsünden“ bezeichnet. Der Künstler kommt immer wieder auf das Bacchanal zurück, für dessen Schilderung auch sein Farbensystem am besten paßt, zerreißt aber stets die Stimmung durch willkürlich eingestreute Figuren und Gruppen, welche wieder für sich nicht bedeutend genug sind, um einen selbständigen Eindruck hervorzurufen. Wollte er die Pest von Florenz malen, so reichte eine Tafel vollkommen aus; dann erst hätte die Schilderung der Orgie den vollkommenen Abschluß gefunden, die rechte Steigerung erfahren; wollte er uns die Todsünden warnend vor die Augen führen, so bedurfte es einer viel schärferen Gliederung, einer gleichmäßigeren Darstellung der einzelnen Sünden, als wir im Makart'schen Bilde wahrnehmen. Die Neidischen, die Spieler, die zornigen Kaufbolde treten hier als bloße Anhängsel der Böller und Wüstlinge auf. Der Mangel an Feinheit in der Composition wird folgerichtig in Formengebung und Technik fortgesetzt. Wir begegnen Figuren aus allen Jahrhunderten. Zu einzelnen Köpfen hat die neuere französische Schule beigezeichnet, andere sind der Rococokunst entsprungen, noch andere beruhen auf Studien der Künstler des siebzehnten Jahrhunderts, welche Makart angestellt hat. Vollends in der Technik führt uns der Künstler die ganze Scala vom flüchtigsten Entwurfe bis zur saubersten Ausführung unvermittelt, mit unglaublicher Sorglosigkeit nebeneinander gestellt vor. Hier der eine Frauenkopf, dort das rothe Gewand, einzelne Prachtgefäße und Blumen sind mit einem feinen Sinn für Naturwahrheit colorirt, dicht nebenan

aber stoßen wir auf wahres Grobzeug von Malerei, aufgeschmierte Skizzen, die am wenigsten irgend welche Berechtigung haben.

Mit dem Künstler wären wir fertig. Er ist ein mit gutem Farbensinn begabter Mann, der eben bisher keine andern künstlerische Eigenschaft in sich ausgebildet hat. Hört er nicht statt auf die vielen falschen Freunde, die er besitzt, auf einen ehrlichen Feind und versucht seine Kraft nicht erst an einfachen, nur durch Formenklarheit wirksamen Aufgaben, so wird sein Name bald wieder vergessen werden und er höchstens als Stillebender oder Decorationskünstler fortleben. Was aber die vorlauten Enthufiasten an der Isar und Donau betrifft, so mögen sie sich gesagt sein lassen, daß es gewiß löblich ist, wenn sie sich an den Ultramontanen reiben, sich gegen das Concordat auslehnen und die Einsprache des Clerus und der Frömmeler in Sachen der Kunst energisch zurückweisen; nur bitten wir, daß es das nächste Mal nicht wieder auf Kosten des guten Geschmacks geschehe.

Anton Springer.

---

### Eine Biographie Laudon's.

Das Leben des k. k. Feldmarschalls Gideon Ernst von Laudon. Nach den Originalacten des k. k. Haus-, Hof-, Staats- und Kriegsarchivs. Von Wilhelm Edler von Janko.

Trotz seines nach Jahrhunderten zählenden Kriegsruhms und seiner langen Kriegsgeschichte hat Oestreich nur zwei Feldherrn, die wirklich populär geworden sind: den Prinzen Eugen und Laudon (richtiger Loudon, wie der berühmte Träger dieses Namens und seine Anverwandte sich schrieben, resp. noch jetzt schreiben); als dritter wäre höchstens Radetzki noch zu nennen, dessen Feldlager in den Jahren 1848 und 1849 in der That Oestreichs Heimath geworden war und dem die Dankbarkeit seiner Landsleute dafür die Härten verziehen hat, deren er sich wenigstens zu Zeiten gegen die Italiener schuldig machte. — Eugen und Laudon sind außerhalb des Kaiserstaats ebenso anerkannt und gefeiert, wie in dem Staat, der ihnen zur Heimath geworden; ihre Popularität stand von Hause mit der Mißachtung in engem Zusammenhang, welchem der Wiener Hofkriegsrath zu allen Zeiten ausgesetzt gewesen ist, jene Behörde, die beiden Helden das Leben nach Kräften sauer gemacht hat und durch ihre Urtheilslosigkeit und Pedanterie gradezu sprichwörtlich geworden ist. Der „edle Ritter“ und der Gegner Friedrichs des Großen,