



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Die Pariser Kunstausstellung von 1861 und die bildende Kunst des 19. Jahrhunderts in Frankreich. 4. : Die Stellung der Malerei zum Zeitalter. Die religiöse Kunst der Gegenwart.

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

und daß sie ihre Stärke statt in der Demuth des sogenannten „friedlichen Handels“ wieder in der eigenen Wehrhaftigkeit und in der Verbindung mit dem nationalen Gemeinwesen, dem sie angehören, suchen. Es ist jetzt die Gelegenheit vorhanden, daß sie zunächst im Anschluß an diejenige Macht, welche die größte Strecke des deutschen Küstenlandes und von Königsberg bis Stralsund zugleich die meisten Seestädte der alten wehrhaften Hanfa begreift, auf's Neue eine Kriegsflotte gründen und dadurch ihrer Handelschiffahrt und dem Wohlstande Deutschlands eine Sicherheit verleihen, deren Mangel grade Hamburg und Bremen noch vor wenigen Jahren am Schmerzlichsten empfanden.

Die Pariser Kunstausstellung von 1861 und die bildende Kunst des 19. Jahrhunderts in Frankreich.

4.

Die Stellung der Malerei zum Zeitalter. Die religiöse Kunst der Gegenwart.

Das moderne Culturleben Frankreich's, wie es in der Architektur und auf der Bühne zur Erscheinung kommt, haben wir nur so weit berührt, als es in den Rahmen der Gegenwart geht. Die Literatur erregte unser Interesse nur sofern sie der Ausdruck der gegenwärtigen Sitte, Denk- und Lebensweise ist, und von den bildenden Künsten hat allein die Malerei eine wirkliche Geschichte, einen fruchtbaren Entwicklungsgang.

In der Sculptur wie in der Baukunst ist das Zeitalter mehr oder weniger auf die Reproduction angewiesen; eines eigenthümlichen Styls kann es sich weder in der einen noch in der andern rühmen. Es hat keine religiöse Phantasie, welche sich getrieben fühlte, ihren dunkeln Formtrieb bewußtlos und ahnungsvoll in große Steinmassen niederzulegen, die gleichsam die Stätte würden für die Ideale des Herzens; es findet seinen Gott und seine Götter in der eigenen Brust und in dem lebendigen Pulsschlag der Geschichte, in die es mit hellem Bewußtsein und Willen eingetreten ist. Die Baukunst ist für die Zeit zur dienenden Form ihrer praktischen Zwecke geworden, und soll diese Form schön sein, so muß sich jene, wie wir gesehen, nachbildend an vergangene

Perioden wenden. Ein ähnlicher Fall ist es mit der Sculptur. Die bruchlose Einheit der alten Welt von Geist und Natur, in welcher sich jener in diese ergießt, so daß der Inhalt die Form gerade bis zum Rande füllt, ist am wenigsten die Sache unserer Zeit; auch nicht die Naivetät, mit der sich die Seele zur Zeit der Renaissance, aus ihrer mittelalterlichen Versenkung erwacht, trotz des Gefühls ihrer innerlichen Unendlichkeit mit innigem Nachgeben und Fügen in die neuentdeckte schöne Formenwelt zu schmiegeln suchte. Nicht mit den Griechen und Römern, noch den Florentinern kann das Jahrhundert wetteifern. Geschickt, Alles zu fassen und in sich aufzunehmen, die Geschichte zu seinem Eigenthum zu machen, indem es sie durchforscht und so den geistigen Faden in ihr entdeckt, mag es ihr bisweilen gelingen, der Vergangenheit das Eine oder Andere gleichsam abzulauschen; aber originell kann es nicht sein, seine Ideen lassen sich nicht in Stein hauen. Dennoch bietet die Zeit der Sculptur ein weiteres Feld als die Baukunst. Die einzelne große Persönlichkeit, welche für das Ganze wirkt und wirken soll, faßt sich doch hier und da in eine mächtige Erscheinung für sich zusammen, die in sich ruht und wenigstens geistig in ihrer Weise vollendet ist. Darin kann der Bildhauer einen Ersatz für den Bruch mit der Natur finden, wenn er es versteht, diese im schönsten Sinn gebildete Individualität in ihrer wirklichen Erscheinung, die durch den Adel des Geistes über das Reich des Zufälligen erhoben ist, zum Ausdruck zu bringen: schwache Anfänge einer dem Zeitalter sich anpassenden und zugleich lebensfähigen Plastik. Aber auch davon finden sich wenige Beispiele in der neuesten französischen Kunst. Die romanischen Stämme sind von Haus aus mehr zu einer idealen und verallgemeinernden Behandlung geeignet, vorab in einem Gebiete, auf dem alles Besondere von der Schönheit der Form getilgt werden soll. Daher ist die Ausstellung reicher an plastischen Werken im antiken Sinne, als an solchen charaktervollen Arbeiten der modernen Sculptur. Die Franzosen sind, wie wir später sehen werden, in der Nachbildung griechischer Formen keineswegs ungeschickt, und es fehlt daher nicht an Kritikern, welche die moderne Plastik der modernen Malerei voranstellen; sie hoffen von ihr eine ideale Neubelebung der Kunst. Aber sie bedenken nicht, daß hier vor allen Dingen die beseelende Vermittlung mit dem wahren Wesen der Wirklichkeit fehlt und daß die Phantasie, die sich mit der Vergangenheit künstlich erfüllt, niemals aus dem Vollen schöpft und daher niemals ein volles Leben hervorbringt. Die neue Sculptur hat keine Geschichte; denn das Zeitalter kann in ihr nicht zum Ausdruck kommen, nicht, was es bewegt, in sie niederlegen.

Anders ist es mit der Malerei. Sie braucht, sie soll sich nicht fernhalten von den weiten Reichen der Natur und Geschichte, welche sich der menschliche Geist in einem bisher ungekannten Umfange erschlossen hat, und in denen er

einheimisch zu werden beginnt. Ihr ist die ganze Welt der Erscheinung offen und Alles erscheint, auch was in der Tiefe der Brust gährt und verborgen die Gegenwart bewegt, denn es wirft Wellen auf die Oberfläche, welche den Blick auf den Grund hinableiten. In die Vergangenheit hat sich das Bewußtsein so vertraut, wie früher noch nie, eingelebt; mit ihrem geheimen Triebwerk ist ihm nun erst vollkommen ihre Gestalt, mit der Seele der Körper deutlich geworden. Zugleich hat der wanderungslustige Sinn die fernen Gegenden entdeckt, in denen noch die Natur in ursprünglicher Frische und Ganzheit Land und Menschen zusammenschließt oder in denen wenigstens der warme farbige Schein des Lebens noch nicht in das eintönige Grau der Cultur verschwemmt und verwischt ist. Andererseits hat sich die Anschauung an den aufgeschlossenen Schätzen der vergangenen Kunstwelt gebildet, bildet sich täglich; sie hat sich mit dem Schönen so gesättigt, daß es ihr aus allen Dingen entgegenleuchtet, daß sie es in alle Dinge hineinsehen kann.

Dieses große, weite Feld, im Lichte des menschlichen Blicks scheinend und glänzend, wartet nur auf die Hand des Künstlers, um in erneutem Schimmer und schwungvoller Bewegung unzählige Male widerzusehnen. Zwar ist die moderne Zeit nicht contemplativer Natur, sie läßt nichts, wie sie es findet, und was sie sich zu eigen macht, gewinnt sie nicht durch die Betrachtung, sondern die zersetzende Reflexion, die dem innern Lebensnerv nachspürt und die Gestalt zerstört, um sie gesetzmäßig wieder aufzubauen. Sie bricht, sie schneidet die Erscheinung, um ihr den regelrechten Wuchs zu geben, sie hat keinen Sinn für das Einfache, ebenso nothwendig als zufällig Gewordene, sie zerreißt die Hülle und steigt in die Tiefe hinab, um die dunkel schaffende Kraft an's Licht zu bringen. Es ist die Zeit nicht mehr, „da Nebel dem Dichter noch die Welt verhüllten, die Knospe Wunder noch versprach, da er die tausend Blumen brach, die alle Thäler reichlich füllten“. Allein was im Innern der Dinge unergründlich zurückgezogen scheint und durch das Bewußtsein an den Tag kommt, das läßt sich auch in gewissem Sinne von dem Maler fassen; denn in dem farbigen Schein des Lebens zittert und schwebt zugleich seine geheime Tiefe, das Licht dringt gleichsam bis in die Nacht der Seele, und die Kunst, welche ihren Gegenstand als handelndes und leidendes Glied in eine unendliche Welt von Beziehungen setzt, muß in seiner Erscheinung ausdrücken, was ihn ergreift, treibt und bewegt. Wie im farbigen Glanz der Dinge das eine im andern sich spiegelt und widerspiegelt, jedes den neu empfangenen Schein zurückwirft und auf's Neue verändert zurückempfängt, ein unendliches Erzittern der Reflexe, in dem jedes sein Wesen aus sich herausstrahlt und doch im Wechselspiel mit den übrigen auch diese aus sich scheinen läßt: so faßt die Malerei die Objecte in ihrem mannigfaltigen Verhältniß zur umgebenden Welt, in welchem sie sich gegenseitig treiben, verflechten, durch-

dringen und so zugleich ihre Eigenthümlichkeit und die Eindrücke der Außenwelt an sich erscheinen lassen. Der Mensch mit seinen Stimmungen, Leidenschaften und Eigenheiten, wie er in das heiße Gewühl des Lebens verschlungen ist, tritt in die Kunst ein; auch sein Inneres, aufgerüttelt durch die Stürme und Kämpfe, soll zur künstlerischen Anschauung kommen, ebenso der Bruch mit der Natur, durch den er zwar den einfach-schönen Einklang mit sich und der Welt verliert, aber andererseits die ganze Welt gewinnt, um sich in sie und sie in sich hineinzubilden. Insofern kann denn auch die Malerei mit dem Bewußtsein einen Weg gehen: sie kann die Unruhe des innerlich bewegten Lebens in der gebrochenen Gestalt zum Ausdruck bringen, die Beziehungen des Geistes in eine reiche Fülle umgebender Dinge auseinanderlegen. Und der Maler selbst hat dies mit dem modernen Menschen gemein, daß er die Dinge in seine Stimmung verarbeitet; er muß sie nicht nur in seine Phantasie aufgenommen, er muß sie in der Seele mit seiner Empfindung zu einem Ganzen verschmolzen haben.

So kann von den bildenden Künsten nur die Malerei dem Geiste des Zeitalters folgen. Was dieser erwirbt, kommt bis zu einem gewissen Grade auch ihr zu gute: so ist ihr die Möglichkeit gegeben, mit ihm fortzuschreiten. Und indem die neue Epoche seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts die ausgelebten Formen und die überkommene Anschauungsweise abgelegt hat, um die Welt unmittelbar zu ergreifen und nach allen Richtungen mit dem Gesetze des in der Wirklichkeit heimischen Geistes zu durchdringen, ist auch für die Malerei eine neue Zeit angebrochen. Zu derselben Zeit, da die Poesie, des Schäfergewandes und des Glitterstaats der Mythologie ebenso wie des Reifrocks überdrüssig, zu den einfachen Empfindungen der menschlichen Brust griff und mit Innigkeit in die Natur sich versenkte, da ein Winkelmann in der Kunst das Ideal des Schönen entdeckte, da endlich die Geschichte mit rücksichtslosem Messer das Gängelband der Autorität abschnitt, um mit einem Schlage mündig zu werden: zu derselben Zeit suchte die Malerei nach einem neuen Ausdruck und einer neuen Form für einen neuen Inhalt.

Freilich war sie nicht in denselben günstigen Verhältnissen wie die Poesie, die nur in das Herz des in sich eingelehrten Menschen zu greifen brauchte, um Stoff und Form zu finden und die um so leichteres Spiel hatte, als die neue Bewegung besonders auf dem Gebiete der Vorstellung sich vollzog. So einfach war der Gang der Malerei nicht. Im Gegensatz zu der Manierirtheit und Verwilderung einer frivol gewordenen Kunst suchte sie sich an den großen ernstern Stoffen und der strengen Form der Antike zu erneuern; Karsten's und David, so verschieden sie sonst sind, treffen in diesem Punkte zusammen. Hier fanden die Maler, was sie brauchten: eine gehaltvolle Welt aufgegangen in die Klarheit und Bestimmtheit der Form. Der moderne Geist hatte ja,

eindringend in das innere Räderwerk der Geschichte, auch das Alterthum neu entdeckt und in ihm ein vollendetes Vorbild dessen, was er erstrebte. Der ausschweifenden Phantasie des Rococo, welche die ganze Mythenwelt, Götter, Engel, Helden und Heilige in tollem Arabeskenpiel verschlungen hatte, mit einem Schlag ein Ende zu machen, hielt sich der ernste Sinn des Künstlers an die einfache Größe der griechischen Anschauung. Nach und nach aber erweiterte sich der Gesichtskreis auch der Kunst; mit dem Bewußtsein Schritt haltend, lebte sie sich tiefer in den Kampf und die Unruhe der neueren Welt ein und versuchte, gefättigt mit dem Gesetz der Form, auch diesen Stoff zu gestalten, zugleich zog sie nachbildend und verarbeitend ihre eigene Geschichte in sich hinein, bis sie endlich in das Drängen und Treiben der Wirklichkeit, in die gegenwärtige Erscheinung der Natur und des Lebens einzugehen suchte. Dies näher im Gang der französischen Kunst zu verfolgen ist erst später am Platz: aber so viel zeigt sich schon hier, daß auch die moderne Malerei eine Geschichte hat, daß sie mitten im geschäftigen Gewühl des Jahrhunderts steht und in seinem Culturleben eine bedeutende Stelle einnimmt.

Indessen fehlt, so günstig auch die Verhältnisse für die Malerei zu liegen scheinen, die schlimme Kehrseite nicht. Wie sehr es auch in ihrem Wesen liegen mag, sich in die reiche Mannigfaltigkeit der Erscheinung und die heißen Verwicklungen des Lebens einzulassen, so ist sie doch an das Gesetz aller Kunst gebunden: der Stoff, den sie gestalten will, muß vor Allem in die Phantasie eingehen. —

Das war der unendliche Vortheil, den die Mythenwelt, so lange sie in der Seele des Künstlers leben konnte, vor der Wirklichkeit voraus hatte: sie bestand nur in und durch die Phantasie und schon Plato bezeichnet diese als einen innerlichen Maler. Der Stoff war von vornherein innerliches Bild; des Künstlers Aufgabe war nur, dieses in sich zu voller Klarheit auszuprägen, gleichsam still auswachsen und reifen zu lassen und es dann mit ebenso feinfühligem als gestaltender Hand in die sichtbare Welt hinauszutragen. Nicht, daß er den Stoff, so wie er war, hätte gebrauchen können; aber durch die allgemeine Phantasie durchgegangen, war er anschaulich und bildsam und wieder in der vollendeten Form, die er vom Künstler empfangen hatte, der Anschauung Aller unmittelbar verständlich und lebendig. Und auch die wirkliche Welt widerstrebte nicht spröde der bildenden Hand: denn sie stand in einer innigen Beziehung zu jenem seelenvollen Reich der Mythe, und der warme Schein, der von dieser auf sie fiel, durchdrang und belebte sie. Dem Maler war die schwere Arbeit, den Stoff in ein Product der innern Anschauung umzusetzen, erspart; er hatte nicht erst nöthig, mit der Reflexion in ihn hinabzutauken und ebensowenig brauchte er die allgemeine Phantasie zu erwärmen, daß sie sein Bild in sich aufnahm. In der ganzen Luftströmung der Zeit

schwebten eben jene Bilder und so auch in der Seele des Malers. Es war überhaupt die Zeit, da in der Phantasie Leben und Thätigkeit war, da sie die Dinge mit gestaltendem Sinn anschaute, und so sah sie, auch wenn sie der Mythe sich entschlug, überall Form und Farbe, ein ästhetisches Leben. Und was der Künstler hervorbrachte, hatte ebenso seine ganze Seele erfüllt, als es die Zeit bewegte, es erschien daher in kräftiger Bildung und in großen Zügen, belebt von innen heraus, ganz vom menschlichen Geist durchdrungen und doch wirksam wie eine gewaltige Natur: die Gestalt, die den Beschauer mit sich „aus dem engen, dumpfen Leben in das Reich des Ideals“ erhob. Seine Empfindung brauchte deshalb mit der Mythe nicht verwachsen zu sein, ja bei den großen Meistern war der Blick vollkommen frei, von keinem Gefühlinteresse getrübt. Aber eben durch die Mythe war jene geweckt und unendlich erregbar geworden.

Diese Welt der Phantasie ist in Trümmer gegangen, jene Gestalten sind entseelt, und keine noch so fromme Empfindung vermag ihnen ein neues Leben einzuhauchen. Sie waren nur, solange sie die allgemeine Stimmung in sich und aus sich heraus bildete; von dieser nicht mehr getragen, sind sie für immer zusammengesunken. Die Madonnen Raphael's und Tizian's üben zwar noch dieselbe wunderbare Wirkung, wenn wir auch an die göttliche Mutter nicht glauben; denn in der Seele des Malers schwebte das Bild mit seiner ganzen idealen Kraft, und so kam in die Erscheinung ein volles großes Leben, das den Menschen überhaupt fesselt. Die Phantasie des modernen Künstlers ist entleert, und so mag er das schönste Weib auf die Leinwand bringen, soll es eine Madonna sein, so fehlt der Gestalt der befeelende Hauch. Der Beschauer braucht das bestimmte Ideal nicht im Herzen zu tragen, um die schöne Erscheinung in sich aufzunehmen, wol aber der Maler, um sie zu schaffen. Durch die Kunst wird das Heilige schön, aber damit es der Maler bilde, muß es in ihm irgendwie lebendig sein. Es ist ganz richtig, daß ein religiöser Stoff, wie sich Goethe einmal ausdrückt, noch immer ein guter Gegenstand für die Kunst sein kann, wenn er nur allgemein menschlich ist; die Bilder der großen alten Meister, eine Grablegung Tizian's zum Beispiel, erscheinen sogar nicht selten wie allgemein menschliche Vorgänge, die unter großen, bedeutenden Individuen spielen. Aber damit der Maler das allgemein Menschliche in diese Stoffe und Gestalten legte, mußte er von diesen noch irgendwie bewegt, erfüllt sein, mit ihnen, sei es auch nur durch die Vermittlung des Zeitalters, ein inneres Verhältniß haben, sie mußten noch in der allgemeinen Vorstellung lebenskräftig sein. Wir dagegen haben das allgemein Menschliche in ganz anderen Stoffen und Formen zur Erscheinung zu bringen. Für die Gegenwart ist die Mythe, die nur besteht, sofern sie geglaubt wird, nichts weiter als eine Lüge, und ihre Gestalten sind für den Maler ebenso entseelte

als körperlose Schemen, Marionetten, die am Nagel hängen. Gelingt auch dem Einzelnen noch einmal ein frommer Aufschwung, im Ganzen ist dies Reich zerfallen.

Nicht ganz so verhält es sich mit der antiken Sagenwelt. In ihr ist die Idee ganz in die schöne Form aufgegangen, sie hat die Erscheinung gesättigt und Gestalten geschaffen, mit denen die Phantasie sich wieder erfüllen kann, auch ohne an sie zu glauben; denn sie machen keinen Anspruch auf eine innerliche, wider- oder übernatürliche Göttlichkeit, die aus ihnen ahnungsvoll hervorleuchten soll und auf eine unendliche Tiefe zurückweist. Sie sind die mächtigen, aber wunderlosen Vertreter der Natur und Sitte. Das Innere hat sich ganz in das Äußere ergossen zu weltlichen Bildern des Schönen, welche die Empfindung freilassen, die Götter und Heroen haben auf ihre göttliche Verehrung verzichtet, und so mag sich die Phantasie hier und da in diese vergangene Anschauung zurückversetzen. Aber fremd ist ihr im Grunde doch auch diese Welt geworden, und ihre Neubelebung bleibt ein künstlicher Proceß.

Der Maler steht nicht mehr auf dem Boden einer allgemeinen mit bestimmten Bildern und Gestalten bevölkerten Phantasie, an der sich die seinige entzünden könnte und in die er nur hineinzugreifen hätte. Die Welt ist ihm nicht mehr in einer zweiten menschlich empfundenen Form freundlich nahe, sondern steht ihm in ihrer ganzen Härte und Festigkeit raub gegenüber.

Er hat nun eine doppelte Arbeit, die er früher nicht hatte: er muß sich mit seiner Phantasie in die Wirklichkeit einleben, diese in sich einbilden, sie innerlich erwärmen und durchleuchten, damit er sie gestalten kann, und dann die Phantasie des Beschauers, die ihm früher auf halbem Wege entgegenkam, für seine Anschauung erst gewinnen. So lange er sich an die gegenwärtige Erscheinung der Dinge, an die Natur und an einfache, allgemein menschliche Zustände hält, hat er noch leichtes Spiel, ja hier zeigt sich von vornherein der Ersatz, den er für den Verlust der Mythenwelt durch die Realität selber erhalten hat. Landschaft und Genre sind ihm in früher ungefannter Weite erschlossen. Indessen wird ihm schon hierin die nüchterne Phantasielose Betrachtung, an der das Zeitalter leidet, zur gefährlichen Klippe; er kann, statt die Wirklichkeit in den lichten Aether der innern Stimmung einzutauchen, in ihr hängen bleiben und ein mattes schweres Abbild geben. Auch für die Holländer und Niederländer war das Reich der Mythe entseelt und abgeblaßt; aber sie fanden einen Ersatz in ihrem Sinn für die heitere, farbenreiche Erscheinung und für die gemüthlichen Beziehungen des Lebens, das in einer behaglich beschränkten und sichern Existenz sich befriedigt fühlte. Alles wurde ihnen anschaulich, der Mensch und die Dinge. Wo ihre Phantasie, zu bequem, um tieferen Beziehungen nachzugehen, mehr bei dem äußern Spiel

des Lichts und der Farbe verweilte, da wußten sie mit liebevollem Eingehen diese zauberhafte Welt des Scheinens und Glänzens in wunderbarem Reize wiederzugeben: es war die Seele des menschlichen Auges, die aus dem Bilde hervorleuchtete und die ahnungsvolle Stimmung des Lichtes über es ausbreitete. Aber auch diese einfache Freude an der Erscheinung ist unserer Zeit versagt. Gerade weil wir die Aufgabe haben, die Wirklichkeit mit dem Geiste in tieferer Weise zu durchdringen, ist uns die Oberfläche gleichgültig; denn in ihr widerzittert das Leben nur wie verschwebend und verschleiert. So ist es denn vornehmlich die leblose landschaftliche Natur, auf der unsere Anschauung verweilen mag, und wir werden sehen, mit welchem Eifer der malerische Sinn des Zeitalters auf dieses Gebiet sich geworfen hat.

Schlimmer noch steht es mit der Darstellung der erhöhten Momente des Lebens, der geschichtlichen Stoffe. Sie sind an die Stelle des mythischen Inhaltes der Phantasie getreten. Aber durch welche Masse von Material, durch welche Verstandesarbeiten muß der Künstler sich durchquälen, ehe ihm die Seele des Vorgangs aufgeht, was muß er nicht Alles von innern und äußern Dingen und Kenntnissen beisammen haben, bis in seiner Phantasie ein deutliches Bild der Sache aus den spröden, zerstreuten Elementen zusammenschießen kann! Und dann ist dies erst sein Bild; er empfindet aber, daß dieses nur Werth und Bestand hat, wenn es mit der allgemeinen Vorstellung zusammentrifft, wenn es zur Phantasie des Beschauers spricht und was in dieser schlummert, weckt; so fühlt er sich unsicher und in der Freiheit des Schaffens durch die Ueberlegung gelähmt, welche Stoffe und wie er sie wohl darstellen könnte. Er muß in sich den Beschauer, dessen Theilnahme dem Mythenbild von vornherein gesichert war, fast bei jedem Strich um Rath fragen, er muß vor Allem fürchten, unverständlich zu sein. Wie weit dann seine Auffassung in das Wesen der Geschichte eingedrungen ist, ob sie das Bedeutende nicht verwischt, das Unbedeutende nicht in den falschen Schein des Großen erhoben hat, ist eine weitere Frage, in der ein neues Nest von Schwierigkeiten liegt.

In der Gegenwart stört ihn die Ungunst der Culturformen, der Mechanismus des öffentlichen Lebens, die jedes individuelle Heraustrreten unmöglich macht, die knappe Verständigkeit der Sitte, die alle Form in ein einförmiges Einerlei auflöst und die Welt der Farben in ein schmutziges Grau verwischt, endlich die Einkehr der Bildung nach innen, welche die Erscheinung zum bloßen Mittel herabsetzt. Der Künstler flieht also deshalb in die Vergangenheit; denn diese ist ihm ja durch die Forschung in ihrer ganzen Breite und Mannigfaltigkeit erschlossen. Aber nun muß er die ganze Erscheinungsweise, um welche sich diese wenig kümmert, Costüm, Local, Umgebung erst stück- und lappenweise zusammensuchen; und da sein Sinn für die Außenseite des Lebens durch die fahle und nüchterne Gegenwart ungebildet geblieben ist, lebt er sich in den

malerischen Reichthum früherer Zeiten nur schwer ein, auch dieser will in seiner Phantasie nicht recht wieder aufleben. So wird der Maler nur zu leicht in Neußerlichkeiten und im Detail stecken bleiben, seine Gestalten werden Kleiderstücke, behängte Gliedermänner ohne Charakter und Leben; oder kommt es ihm mehr auf den Gehalt, die Idee an, so wird diese leicht unverarbeitet, unkünstlerisch aus dem Rahmen herauspringen, sie hat die Gestalten nicht durchdrungen und diese haben das Aussehen von declamirenden Theaterhelden, denen der fremdartige Puz wohl oder übel steht. Wie soll da in das Werk des Malers ein volles bewegtes Leben kommen, das in Form und Farbe ganz gesättigt und doch von einer geistigen Strömung durchfluthet ist, welche dem Bild den Zug und Schwung der Phantasie, der Seele zur Seele gibt! —

Unter diesen Verhältnissen ist es kein Wunder, wenn der Künstler andererseits nach Stoffen sucht, die den ästhetischen Weg durch die Phantasie schon einmal gemacht haben und in der Vorstellung wieder aufleben können, oder auch nach einer Wirklichkeit greift, die zwar von den großen Interessen des Zeitalters nicht bewegt ist, aber den Reiz der malerischen Erscheinung hat. Daher wendet er sich einerseits an die Märchenwelt, die Dichter, an die Kunstgeschichte, an die Mythe, soweit ihre Gestalten auch für das heutige Bewußtsein noch möglich sind und nicht an einem Ueberschuß von Unendlichkeit leiden. Andererseits wandert er mit Skizzenbuch und Mappe zu den Stämmen des warmen, farbigen Südens, zu den von der Cultur noch unzerfressenen Völkern und Gegenden des Abendlandes, die sich die Unruhe des Werdens wenig ansechten lassen, sondern in beschaulicher Zuständigkeit verharren. Wir werden beide Richtungen in der französischen Kunst reichlich vertreten finden, und auch hier wird sich zeigen, daß die Kunst, was sie auf der einen Seite gewinnt, auf der andern verliert.

Oder es tritt ein anderer im gewissen Sinn entgegengesetzter Fall ein. Der Maler, von dem Gefühl durchdrungen, daß in der Malerei vor Allem das Leben der Gegenwart pulsiren soll, verzichtet auf die ideale Ferne und Vergangenheit. Aber mit dem, was die Zeit Großes und Eigenthümliches hat, weiß er nichts anzufangen; denn es zieht sich in die Innerlichkeit der geistigen Arbeit zurück. Er hält sich daher im Rückschlag gegen alle künstlichen Neubelebungsversuche der Phantasie an die platte Wirklichkeit, die ohne Rest in die gewöhnliche Erscheinung aufgeht, und sucht die Kunst in der Geschicklichkeit, mit der er die Wahrheit der Oberfläche wiedergibt, das Leben in der täuschenden Treue der bloß natürlichen Gestalt und Bewegung. Diese Richtung, welche im bewußten Gegensatz zum Idealismus, der den Boden unter den Füßen verloren hat, und zu der Sitte, welche von der Natur sich geradezu abwendet, das Gemeine und Alltägliche in seiner ganzen Erdschwere für das Wahre erklärt und in die Kunst aufnimmt, dieser Realismus neuesten

Schnitts ist nicht nur, wie wir sehen werden, ebenfalls in der französischen Kunst zu Hause, er ist von ihr ausgegangen.

Vergleicht man den geschichtlichen Gang der Malerei in seinen großen Zügen, wie er, Schritt haltend mit dem Bewußtsein des Jahrhunderts, oben kurz angegeben ist, mit ihren verschiedenen Versuchen, in der aufgeschlossenen Welt der Natur und Geschichte für den Verlust des Phantasielbens Ersatz zu finden: so zeigt sich, daß auf jede Gunst des Zeitalters eine Ungunst kommt. Die Waage schwankt, noch ist es nicht ausgemacht, ob schließlich die Gunst, ob die Ungunst den Ausschlag geben wird. Die Schaaalen gehen immer noch auf und nieder; doch ist bedenklich, daß diejenige, in welcher die Vortheile für die Malerei liegen, schon einmal schwerer wog und nun wieder in die Höhe zu schnellen scheint. Wenn nicht Alles täuscht, so ist die Blütezeit schon vorüber; ist eine zweite und eine schönere, vollere zu erwarten?

Wie sich die Sache auch für die deutsche Kunst gestalten mag: das hat die französische jedenfalls voraus, daß sie ernstlich studirt hat, daß sie gründlich ihr Handwerk kennt. Schon im ersten dieser Artikel war davon die Rede; aber man kann nicht genug Gewicht auf diesen Punkt legen. Insofern haben sich die französischen Maler den Charakter des Zeitalters vortrefflich zu Nutzen gemacht, daß sie in die Vergangenheit zurückgingen, um von den großen Meistern die Führung des Stiffs und des Pinsels zu lernen, um unermüdet ihnen Form und Farbe abzusehen und alle die äußerlichen Bedingungen sich anzueignen, ohne welche lebensvolle Erscheinungen, Gestalten und Bewegungen gar nicht möglich sind. Sie begnügen sich nicht mit einem Ungefähr, sie wiegen sich nicht in eine selbstgefällige Sorglosigkeit, ob ihre Figuren ein halbwegs menschliches Gesicht haben, mit knapper Mühe stehen können und ihre Glieder kaum zusammenhalten, ob in ihren Erdbildungen Haltung und Zusammenhang, in ihrer Vegetation die freie Bewegung und weiche Friese der Natur ist oder nicht; es ist ihnen nicht einerlei, ob ihre Körper, um mit Diderot zu reden, „wie aufgedunsene Blasen oder Wollsäcke aussehen“ und in ihrem Colorit statt Ton und Schmelz die Buntheit eines Liqueurladens ist. Sie haben sich tüchtig in der alten Kunst umgesehen und mit dem Studium derselben die genaue Beobachtung der Natur verbunden. Sie glauben nicht — wie das bei uns zu Lande vorkommt — daß die Betrachtung und Nachbildung der Meisterwerke ihre Eigenthümlichkeit vernichte, daß es besser sei, auf eigene Faust Gebilde von höchst zweifelhafter Lebensfähigkeit auf die Leinwand zu drehen, als an der Hand der großen Künstler Gestalten von Fleisch und Blut hervorzubringen. Diese Tradition, daß der Künstler vor Allem lernen, bei den alten Meistern und der Natur lange in die Schule gehen müsse, hat sich auch jetzt noch erhalten und schon manche schöne Frucht getragen, von der der Deutsche sich vergeblich sagt, sie sei aber doch nicht

ganz reif. Sie hat aber vor Allem das Gute, daß der Franzose, sobald einmal die Zeit der Anschauung und Phantasie des Malers günstiger entgegenkommt, nicht müßig und ungeschlüssig dastehen, sondern rasch zupacken und den glücklichen Moment glücklich benutzen wird. Hat bis dahin der Deutsche das Versäumte nicht eifrig und fleißig nachgeholt, so wird er das Zusehen haben, und die schöne Welt, die er mit geschickten Händen leicht hätte fassen können, wird vor seinen blöden Augen wie ein Traum vorüberziehen.

So wäre ein neues Aufblühen der Kunst doch wol noch denkbar. Dringt der menschliche Geist zu öffentlichen Lebensformen durch, die sein Wesen bestimmen und voll ausprägen, wird er endlich mit den großen Fragen, die ihn hin- und hertreiben, fertig, so werden auch die Menschen und Sitten wieder ein entschiedenes, festliches, frohes Aussehen haben, das Innere wird sich wieder in Form und Farbe ergießen; und gehoben durch die frische, gesunde Kraft der Gegenwart, wird die Phantasie auch in der Vergangenheit das Rechte herausfinden, die Anschauung in den schönen bunten Formen derselben bequem sich bewegen können. Dann mögen Realismus und Idealismus und wie sonst die Richtungen einer spaltenden Reflexion heißen mögen, friedlich in einander wirken; denn die Realität wird in die Phantasie eingehen und die ideale Welt von der gebildeten Anschauung Leben und Bewegung erhalten. —

Vorerst steht das freilich in noch weitem Felde und die Gegenwart bietet auch in Frankreich geringen Trost. Sie hat wol die Sicherheit und Geschicklichkeit des Machens, aber sie bringt wenig Neues und Eigenthümliches hervor, das zugleich auf eine bleibende Bedeutung Anspruch machen könnte: die meisten Richtungen der mannigfach zerklüfteten Kunst erscheinen als Ausläufer einer eben vergangenen Blüte. Viel Interessantes, wenig Großes und Ergreifendes! Wenig? Selbst dies Wenige ist zweifelhaft. Die neueste Ausstellung und was sonst in den letzten Jahren hervorgebracht wurde, weisen auf den raschen Aufschwung in den verfloßenen Jahrzehnten zurück. Zu einer selbständigen Beachtung regt aus der großen Masse, in der das Auge nur allmählig sich zurechtfinden kann, bloß Einzelnes an. Was Derartiges und was sonst von hervorragenden Werken ganzer der Zeit eigenthümlicher Gattungen den Blick anzieht und festhält, ist der näheren Betrachtung werth, und bedeutende Talente, die sich, obwohl vereinzelt, noch immer finden, wollen für sich genommen werden. Das Uebrige ist nur in ganze Klassen zusammengefaßt, von Interesse. Das Eine aber wie das Andere steht im geschichtlichen Zusammenhang mit den schulbildenden und bahnbrechenden Meistern und Werken der jüngsten Vergangenheit. Dieser, der geschichtliche Fortgang, die Entwicklung der französischen Kunst seit David bildet unser Hauptaugenmerk: sie sind für die ganze moderne Kunst von epochemachender Bedeutung. Nur nehmen wir die neueste

monumentale Malerei vorweg, und diejenige, welcher die Kunstgeschichte den Namen der historischen überhaupt gibt; sie ist also in der Geschichte der Malerei von geringer Bedeutung und gerade ihr Herunterkommen für das Zeitalter bezeichnend.

Es läßt sich nicht leugnen: wer offen und unparteiischen Blicks die Säle der Ausstellung durchwanderte, fand auch nicht ein Werk, das ihn mit großem, packendem Eindruck angezogen und festgehalten hätte, vor dem er sich hätte sagen müssen: hier ist der Wurf eines Genies, hier ist volle, echte Kunst und der Ausdruck eines Lebens, das aus der Seele des Künstlers in die des Beschauers schlägt. Es liegt in der Natur der Sache, daß eine solche erhebende Wirkung fast nur von monumentalen Gemälden sich erwarten läßt. In Bildern kleinen Formates kann ganz dasselbe Talent, derselbe Hauch des Geistes, die gleichvollendete Kunst sein, aber eine große Idee, eine mächtige Empfindung will, um in die Erscheinung ganz hinauszutreten und den ihr ebenbürtigen Ausdruck zu erhalten, in großen Gestalten und breiten Verhältnissen sich darstellen. Aber hieran fehlt es. Die monumentale — im weitern Sinn historische — Malerei ist, wenn man den Maassstab der echten Kunst anlegt, so gut wie nicht vertreten. Bei den ungünstigen Bedingungen der Zeit, wie wir sie eben kennen gelernt haben, kann das nicht Wunder nehmen; hierzu kommt noch im jetzigen Frankreich das besondere Hemmniß der öffentlichen und sittlichen Zustände. Schon bei der Betrachtung des Drama's ist dieser Punkt berührt: es fehlt der tiefe Ernst und die Theilnahme an den höheren Fragen des geistigen Lebens. Unter dem Stocken der inneren nationalen Entwicklung und der dumpfen Gleichgültigkeit gegen die allgemeinen Interessen hat sich der ohnedieß geschwächte Sinn für die monumentale, Geist und Phantasie erhebende Kunst noch mehr verloren.

Daß voran das religiöse Mythenbild, soweit es die christliche Vorstellung vom Göttlichen in der Erscheinung ausdrücken soll, in unserm Jahrhundert ein künstliches und kaum lebensfähiges Product ist, hat sich uns schon oben aus dem Charakter der Zeit ergeben. Aber so lange die moderne Malerei noch von einem großen Sinn bewegt war und an den ewigen Mustern der alten Meister mit tiefer Einsicht festhielt, vermochte sie, wenn auch, keines von mächtiger Wirkung, doch manches anziehende und tüchtige Bild zu liefern; in einigen ist selbst etwas von dem breiten, kräftigen Zuge des allgemeinen Lebens, das die religiösen Bilder der großen Maler hoch über die Enge der kirchlichen Anschauung erhob. Derartiges hat die jetzige Kunst nicht aufzuweisen. Die christlichen Bilder stehen sogar, im Ganzen genommen, auf der untersten Stufe. Sie sind größtentheils von der Regierung oder der Kirche bestellte Arbeiten und mehr oder weniger mit dem Fleiß und Sinn des bloßen Handwerkers gemacht. Wenn in den bessern die Composition,

die Gestalten und Bewegungen erträglich sind, wenn die Zeichnung und Modellirung sorgfältig, die Farbe ziemlich lebendig und nicht unharmonisch ist (Richomme, Chazal, Lenepveu, Lafond, Laville, Lecomte, Ruddle), so hat man dies der Nachwirkung guter Schulen zu verdanken; besonders Ingres und Delaroche, zum Theil auch die Coloristen sind hier von nachhaltigem Einfluß gewesen. Nur verlange man von diesen Bildern der Geschichte Christi keine eigenthümliche Auffassung, keinen Ausdruck tiefer Empfindung, kein inneres Leben. Die Maler halten sich hier in den bequemen Schranken einer conventionellen, geleckten, etwas süßlichen Schönheit; eine gewisse Eleganz soll für den Mangel an Seele entschädigen. Nur selten wagt Einer den Gegenstand in eine neue Anschauung umzusetzen, die Heiligkeit also dran zu geben, um ihm einen eigenen Reiz zu verschaffen: wie z. B. Chazal Christus im Hause des Simeon in antiker Kleidung und Umgebung vorführt, in der heitern klaren Erscheinung der alten Welt. Das hat dann auch wieder sein Uebles.

Mit größerer Freiheit bewegen sich die Darstellungen aus der Geschichte der Heiligen. Der realistische Sinn des Zeitalters findet hier schon eher eine Thüre, durch die er eintreten kann; es wird auf den Ausdruck des ascetischen Entzückens, der göttlichen Erleuchtung, der seelenvollen Hingebung verzichtet, um in den Gegenstand durch eine ganz weltliche Auffassung Bewegung und malerisches Leben bringen (die Besseren: Limbal, Quantin, Pichon, Korblin, Balze, Omer Charlet, Giacomotti, Maillot, Bertrand, Maisson). Entweder setzt der Maler seine Heiligen in das treue Costüm und Local ihrer Zeit, deren malerische Culturformen ihm so zu gute kommen, oder er sucht durch lebhaft energische, der gewaltsam angestrebten Natur abgelauschte Bewegungen seinen Gestalten Wurf und Kraft zu geben; bald bringt er in sein Motiv die Spannung des dramatischen Momentes (so z. B. Giacomotti: der heilige Hippolyt soll eben von Pferden zerrissen werden) bald den Reiz einer weltlichen, den Sitten des Zeitalters sich nähernden Beziehung (z. B. Bertrand: Die bekehrte Curtisane Thais verbrennt vor dem versammelten Volk ihre Reichthümer; eine andere Curtisane, üppig aus einer von Sklaven getragenen Sänfte schauend, drückt deutlich ihre Verachtung darüber aus). Die Gemälde könnten sich ebenso gut für lebensgroße Genrebilder ausgeben, wenn nicht die anspruchsvolle Haltung der Gestalten bei aller Hohlheit den Beschauer zwänge, nach einer tiefern Idee und Bedeutung zu suchen. Andere endlich suchen den religiösen Schein durch den Anschluß an den Styl einer großen vergangenen Kunstperiode zu retten, oder den Mangel der Empfindung durch eine süßliche, zierliche Sentimentalität zu ersetzen. Das Meiste ist nicht schlecht gemacht und kann sich neben deutscher christlicher Kunst sehr wol sehen lassen; aber es ist eben seelenlos und todt und zeugt ebenso von

der Verwaschenheit der künstlerischen Kraft und Eigenthümlichkeit als einer absoluten Leere der Empfindung auf diesem Gebiete.

Einige französische Kritiker, trostlos über den Verfall der religiösen Kunst, der auf der Ausstellung nur allzudeutlich an den Tag tritt, und unklar darüber, was dem Zeitalter frommt, was nicht, wollen die Ehre ihrer christlichen Malerei retten, indem sie auf die neuesten öffentlichen Monumente derselben in den Kirchen verweisen. Es ist wahr, hier haben auch noch in jüngster Zeit Talente von älterem, besserem Klang manches Tüchtige geleistet: die Periode des Umschwungs in den früheren Jahrzehnten hat sich nicht mit einem Male geschlossen und wirkt noch in die Gegenwart herüber. Aber abgesehen davon, daß die Obgenannten auch hier manche Wand in Anspruch genommen haben, ist doch auch in diesen Werken eine große und ernste Empfindung, eine aus der Seele des Malers in die des Beschauers einschlagende Wirkung nicht zu finden. So hat Emil Signol aus der alten strengen Schule von Gros, mit einem feinen Gefühl für einfache würdevolle Darstellung und ohne auf den Reiz eines gewaltsamen malerischen Effectes oder einer gespreizten Empfindung auszugehen, in der Kirche Saint-Gustache verschiedene Passionsscenen gemalt; in den Bildern der Kreuztragung und der Kreuzigung ist die Composition von einer edeln Ruhe, die Theilnahme der Frauen noch ziemlich ausdrucksvoll. Nur erwarte man nicht, daß aus den Gestalten etwas von dem tiefglühenden Leben der ahnungsvollen Größe hervorleuchte, von der ergreifenden Erhöhung des menschlichen Wesens, die selbst den weltlich gesinnten Venetianern in einem noch wunderbaren Grade eigen ist. Und eben weil die innere Erfüllung fehlt, ist selbst die Einfachheit nicht ohne den Beigeschmack des Gesuchten und Affectirten. Viel schlimmer steht es mit den großen Gemälden von Thomas Couture in derselben Kirche, der noch vor einigen Jahren eine zahlreiche Schule um sich versammelte. Hier deckte die Sucht nach moderner malerischer Wirkung und das Bestreben, den heiligen Stoffen durch eine neue eigenthümliche Auffassung und den vor Allem körperhaften Schein der Wirklichkeit gleichsam Fleisch und Blut zu geben, den Mangel jeder Empfindung und jedes geistigen Gehaltes, die innere Armuth offen auf. Es fehlt an jedem Ausdruck, sowol im Christus und der Madonna, als in den Anbetenden, die religiöse Beziehung ist durch die gesuchte Natürlichkeit der Erscheinung aufgehoben, die Engel sind moderne, liebenswürdige Frauenzimmer geworden, aus den Hilfesuchenden spricht nichts als die gemeine Bedürftigkeit und Gewohnheit des täglichen Lebens. Couture kennt den menschlichen Körper, er weiß mit der Farbe und Linie geschickt umzugehen, aber die materielle Richtung ist auch auf diese übergegangen. Das Colorit ist von einer schweren realistischen Satttheit, die Form ist durch feste scharfe Umrisse in widerwärtiger Bestimmtheit angezeigt. Wie sich zeigen wird, leidet an dieser Manier eine ganze

Richtung der neuen französischen Malerei. Wir sind auf diese Bilder näher eingegangen, weil sie den Typus für eine ganze Klasse abgeben. Bezeichnet die stehengebliebenen Ausläufer und die Nachfolger der alten Schule meistens eine schlaffe Süße und Sentimentalität, ein heller zierlicher Farbenton und eine überlieferte Eleganz der Haltung und Bewegung (Bauchet in Saint-Sulpice, Guichard und August Couder in Saint-Germain l'Auxerrois, Binchon die obengenannten Veneyeu in Saint-Clotilde, Pichon und Richomme in Saint-Severin): so suchen dagegen die Maler der neueren Richtung auch in dem Mythenbild durch den heftig bewegten Wurf ihrer Gestalten, die derb herauspringende Form, eine in die Wirklichkeit gleichsam versenkte Farbe und die Bravour der Ausführung sich hervorzuthun (voran Couture, Jobbé Duval und Glaize in Saint-Severin, Pils in Saint-Eustache, Emil Lafon in Saint-Sulpice). Da auch das monumentale Gemälde, fast immer Oel- oder Wachsbild, nur ausnahmsweise Freske ist, liegt ihnen die Verführung des bloß malerischen Reizes und des vollen gefättigten Scheins der Wirklichkeit um so näher.

Natürlich ist auch hier in den Darstellungen aus der Heiligengeschichte mehr Leben und wahre Empfindung; besonders so lange der Heilige, seine irdische Laufbahn verfolgend, im Gewühl der Welt sich bewegt und noch nicht in Verzückerung geräth; hierzu brauchte sich der Maler in eine ausgelebte Anschauungsreise nicht gewaltsam zurückzuversetzen. In dieser Beziehung sind vornehmlich die Gemälde Alexander Hesse's in der Kirche Saint-Sulpice hervorzubeben, welche Momente aus dem Leben des heiligen Franciscus von Sales behandeln (aus dem Jahre 1860). Die ruhige einfache Composition des Bildes der Predigt, die natürlichen Gestalten der Zuhörer in den verschiedensten, dem wechselnden lebendigen Momente entnommenen Stellungen, der ganze Vorgang in dem Rahmen einer stimmungsvollen, in harmonischem Lichte still verschwebenden Landschaft, machen das Bild zu einem der besten dieser Art. Man sieht, die Phantasie des Malers hatte sich an großen Mustern entzündet und mit dem Gegenstand, der in seine Vorstellung eingehen konnte, ernstlich erfüllt. Nur ist auch ihm der Ausdruck der Frömmigkeit mißlungen, und wo die Transcendenz ihr Spiel beginnt, wie in dem Bilde der Erhebung des Heiligen in den Himmel, da verleidet Einem auch hier die manierirte Empfindung, die hohle Gespreiztheit das Werk der geschickten Hand. Die durchaus tüchtigen Arbeiten Flandrins, auch die neuesten, gehören ihrem ganzen Wesen nach in eine andere Epoche und sind anderwärts zu besprechen.

Man ist seit eine Reihe von Jahren mit einem fast zu großen Eifer auf die Ausschmückung der Kirchen bedacht, das Kaiserreich will auch hierin die Anstrengungen der vorangegangenen Regierung noch überbieten. Man will dem ziemlich heruntergekommenen äußern Cultus der Religion wieder auf die

Seine Helfen und dem an Prunk und Luxus gewöhnten Geschlecht auch hier die Sache leicht machen. Andererseits wird auf diese Weise die Kunst gepflegt und die Künstler. Man sollte meinen, die fromme und schöne Zeit der italienischen Kunst, die jeden Winkel zugleich heiligte und dem menschlichen Auge heimlich machte, lehre wieder. Aber auf der einen Seite ist die Frömmigkeit, auf der andern die echte Kunst ausgeblieben. Die französischen Kritiker können nicht genug darüber klagen, daß man, um viele Hände zu beschäftigen, die Bemalung einer und derselben Kirche verschiedenen Künstlern überlasse, die dann ihre Aufgabe so rasch als möglich abzuthun suchen, da sie mit Ernst und Liebe in ihr Werk sich nicht einleben können: es sei zwischen den Bildern kein inneres Verhältniß, keine geistige Verwandtschaft, das Bunte und Handwerksmäßige könne nicht ausbleiben. Es mag Etwas daran sein; aber der durchaus oberflächliche und weltliche Charakter und die Gefühlleere dieser Kunst hat noch andere und tiefere Gründe. Der Einfluß des Zeitalters, von dem schon die Rede gewesen, dann auch das französische Wesen überhaupt, dem mehr eine pathetische, nach außen sich vordrängende, als eine in die Innigkeit der Empfindung sich zusammenfassende Phantasie eigen ist, thun hier das Meiste. Die flüchtige, decorationsmäßige Arbeit macht dann freilich die Sache noch schlimmer. Und dennoch machen diese Bilder, deren Gestalten auf einen tiefen geistigen Ausdruck freimüthig verzichten, dagegen den Zug und die Bewegung des wirklichen Lebens, den heiteren Schein einer unbeschnittenen Weltlichkeit haben, einen erfreulicheren Eindruck, als die frommen Werke der deutschen Nazarener, die in der Verwickeltheit und Verschrobenheit der von einem eingebildeten Gefühle angekränkelten Figuren vergebens die innere Lüge und Unnatur zu verbergen suchen. Lieber gar keine Empfindung, als eine falsche, lieber gesunde, wenn auch leichtfertige und oberflächliche Menschen — die sich freilich für Fromme nicht ausgeben sollten — als heftische und affectirte Heilige. Zudem haben die Gestalten der Franzosen doch wenigstens das Aussehen und die Bildung des frei aus sich bewegten menschlichen Körpers, während aus der Werkstätte der Nazarener eine Gattung von Individuen hervorgeht, die, wie es scheint, vor Allem den byzantinischen Hampelmännern gleich zu werden suchen.

An das christliche Mythenbild schließen sich die Darstellungen aus dem alten Testament. Sie machen den Uebergang zur eigentlichen geschichtlichen Kunst, aber sie zählen zu dieser nicht, denn durch die bedeutungsvolle Beziehung der jüdischen auf die christliche Welt ist jene mit den religiösen Vorstellungen gleichsam verwachsen; sie weist auf den ahnungsvollen Grund, aus welchem die neue Religion aufsteigt, in ihren hervortretenden Gestalten und Vorgängen zurück. Nimmt sich daher die Kunst diese zum Motiv, so muß sie jenen großen Bezug irgendwie zum Ausdruck bringen, sie muß Menschen bilden,

aus denen ein tiefes Gefühl, ein mächtiges Leben geheimnißvoll hervorbricht. Nur ein Versuch dieser Gattung ist auf der Ausstellung: die Frauen von Jerusalem in der babylonischen Gefangenschaft von Carl Landelle, einem Schüler von Delaroche. Der Maler hat mit seinem Talent und seinen Kenntnissen geleistet was er konnte: eine edle Gruppierung und Haltung, ziemlich tüchtige Form und Modellirung der nackten Körper, auch eine gewisse Innigkeit des Ausdrucks fehlt nicht ganz; aber das Ganze ist dennoch kalt und gemacht, ohne tiefe Empfindung, daher auch nicht breit und groß behandelt, ohne Wirkung.*) Wählt sich dagegen der Künstler nur Episoden aus der jüdischen Geschichte, die mit der inneren Bewegung und welthistorischen Bedeutung derselben nichts zu thun haben und stellt er dieselben in großen Dimensionen dar, so erhebt er ohne Grund ein genrehaftes Motiv in das Monumentale. Das Bild kann dann äußerlich lebendig sein, aber es wird, da ihm der Inhalt fehlt, wie eine Laune des Malers aussehen. Das ist der Fall mit einem Gemälde von Léon Glaize: Samson von den Philistern gefangen genommen; für den Mangel jeder Idee soll eine übertriebene naturalistische Derbheit entschädigen. Das Bild steht zwar in seine Gattung vereinzelt, ist aber für die Richtung der neuesten Kunst bezeichnend, die auch in anderen Gebieten den Scenen des gewöhnlichen Lebens mit einem anspruchsvollen Format den falschen Schein des Bedeutungsvollen gibt. Wie wenig die Phantasie der Gegenwart mit den großen geschichtlichen Stoffen anfangen kann, zeigt sich schon hier: sie bleibt in Nebenvorgängen stecken, die den malerischen Sinn ansprechen und die, um dargestellt zu werden, einen langen Denkproceß nicht zu durchlaufen haben. —

*) Von demselben Künstler ist in der Gallerie des Luxemburg eine süßlich-sentimentale Madonna, die zu ihrem Nachtheil an den Styl Andrea's del Sarto erinnert.