



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

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

Calm, Felix: Unpolitische Briefe aus Berlin : die Kunstaussstellung.

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

und zwar direkt auf die Kirche zu. Dort verrichten alle — elf an der Zahl — ihr Gebet; dann legen sie die Waffen auf dem Hochaltar nieder und erklären feierlich, daß sie Gefangene der Civilbehörde seien. Dieser Erklärung schließt sich die Brigantessa Antonia Scarrano an, welche gemeinschaftlich mit den Räubern „gearbeitet“. Das darf nicht Wunder nehmen. Jene Briganten waren in ihrer Weise „fromme Leute“. Sie hatten eine Zeit lang einen Priester bei sich gehabt, der ihnen regelmäßig Messe lesen mußte, der die Beichte hörte und, was die Hauptsache war, ihnen Absolution ertheilte. Alle waren über und über behängt mit Kreuzen, Amuletten und Heiligenbildern, die aus der päpstlichen Hauptstadt stammten. Carbone wußte wohl, warum er sich den Civilbehörden stellte: diese sperren ihn ein, Pallavicini hätte ihn erschossen.

Vor uns liegt die amtliche italienische Verbrecherstatistik für das Jahr 1867; eine neueren Datums haben wir nicht erhalten können; da aber in fünf Jahren wenig besser geworden ist, so wird es erlaubt sein, auf jene zurückzugreifen, um die Criminalzustände zu charakterisiren. Danach betrug die Zahl der Mordthaten in jenem Jahre 2626, worunter 306 von Weibern verübt. Italien hat in Bezug auf Morde in Europa den Vorrang, denn auf 100,000 Seelen entfallen beinahe 11 Morde! In Spanien über 8 — in England und Schweden nur 2. Aber in Italien selbst muß man zwischen dem Norden und Süden einen großen Unterschied machen; der Norden ist hierin kaum verschieden von dem übrigen Europa, aber in dem ehemals päpstlichen Gebiete und im ehemaligen Königreich Sicilien — da erreicht das Verbrechen einen schauerregenden Höhenpunkt. Auf Venetien kommen kaum 2 Morde auf je 100,000 Seelen im Jahre — aber auf Calabrien fast 31. „Alle südlichen Provinzen stehen in dem traurigen Blutkapitel in vorderster Reihe: Sicilien, Sardinien, die Marken und Umbrien.“ So heißt es in dem offiziellen Bericht. Da wird es begreiflich, wenn das neapolitanische Blatt *Pungolo* schreibt: „Der Zustand der Dinge ist in hohem Grade beunruhigend; wir haben unbedingt strengere Gesetze im Interesse der öffentlichen Sicherheit nöthig. Die alte Camorra ist in ihrer scheußlichsten Gestalt wieder auferstanden; am hellen Tage wird den Leuten auf offener Straße Geld abgepreßt. Mordthaten kommen in wachsender Menge vor — die Gesetze sind viel zu gelinde und sie werden schüchtern und nachlässig vollzogen.“

## Unpolitische Briefe aus Berlin.

### Die Kunstausstellung.

Sie wünschen unpolitische Briefe aus Berlin über die Vorgänge des wissenschaftlichen, künstlerischen und socialen Lebens. Sie vertrauen einer

Feder, die zwar viele trockene Zahlen, aber keine idealen Gegenstände aus Beruf behandelt, daß sie bei ausnahmsweiser Veranlassung mit ganz besonderer Empfänglichkeit solchen Dingen gerecht zu werden im Stande sei. Es möge zunächst mit der Kunst gewagt sein, wenn Sie die Grillen eines Laien nicht fürchten, der bei Kunstgegenständen nur danach fragt, was sie ihm gewähren, nicht aber danach, was das verehrte Publikum pflichtschuldigt dabei zu denken hat.

Wir haben wieder einmal eine Ausstellung von Gemälden und plastischen Bildwerken in den Sälen der Academie der Künste. Dieser Ausstellungen, die bekanntlich in der Regel ein Jahr um das andere stattfinden, ist die diesmalige die 48ste. Nach allgemeinem Urtheil hebt sich das durchschnittliche Können der Maler, der durchschnittliche Werth der Gemälde seit Jahren zusehends mit sicherem Fortschritt. Die Technik, die Energie der Farbe, die Correctheit der Zeichnung, das Geschick der Composition, die treue Nachahmung des Lebens, der Muth in der Auswahl interessanter Gegenstände und die Fähigkeit, ihnen die malerische Seite abzugewinnen, alle diese guten Eigenschaften sehen unsere Optimisten in erfreulicher Zunahme, und ich will gar nicht leugnen, mit einem gewissen Recht, vielleicht mit vollem Recht. Werden denn nun aber Bilder gemalt, bei denen einem das Herz aufgeht, die einen tiefen Gehalt des Menschenlebens in bedeutender Erscheinung, mit Glanz und Frische in die Seele des Beschauers senken und die, was vielleicht die Hauptsache ist, uns etwas zeigen, was wir zum ersten Male sehen, aber schon lange zu sehen verlangten. Nur wenn solche Eigenschaften zusammentreffen, hat man doch die höchste Freude an der Kunst. Aber solche Forderungen sind vielleicht unbillig, unbillig gegenüber einer Künstlergeneration, die sich erst langsam und fleißig in den Besitz aller ihrer Mittel setzt. Mit der vollen Herrschaft über die Mittel kommt vielleicht die Zeit, um jene hohen Anforderungen zu stellen und auch zu erfüllen. Treten wir mit gutem Willen an das Geleistete, und hoffen wir für die Zukunft das noch Vermißte.

Gleich beim Eintritt in den ersten Saal fällt uns ein großes Bild in die Augen: der Bau der ägyptischen Pyramiden von Gustav Richter, das uns eine Zeit lang auf das Erfreulichste fesselt. Wir bedauern nur, daß wir das Bild nicht in ganz jungen Jahren sehen können, daß wir ihm nicht mit dem ersten Blick des für die Wirkungen der Malerei empfänglich gewordenen Auges begegnen. Denn das ist ganz ein Bild, wie sich eine kindliche Seele die Bilder denkt: die reinste Pracht und die gefälligste Harmonie der Farben, der Reiz des Fremden und des Großen, schöne Frauenbilder und unheimliche aber prächtige Männer, eine reiche Scene mit einem ganz einfachen Vorgang. Wenn man jung ist, geht es Einem wie jenem Liebhaber in Goethe's Wilhelm Meister, der der Ansicht war, der Reiz der alten Gemälde für den

Kenner bestehe eben darin, daß die Farben verblaßt und nachgedunkelt seien, und sich seinerseits an die Gemälde von frischer Farbe hielt. Sicherlich ist der frische Farbenglanz nicht das Höchste der Malerei, aber etwas Erfreuliches ist er, wenn die Farbe so behandelt ist: so reine Töne, eine so prächtig aufsteigende Scala von den dunklen Farben der Magentypen zu den hell strahlenden Glanz-Gewändern bis zu dem kräftigen sonnigen Blau des ägyptischen Himmels. Mit den Jahren macht man freilich Ansprüche an Gemälde, die hier nicht befriedigt sind, aber auch nicht befriedigt werden wollten. Man sucht geistige Tiefe, individuelle Charakteristik und dergleichen. Aber jener Reiz der Farbe, wenn er mit anmuthiger Zeichnung verbunden sich der Natur des gewählten Gegenstandes anpaßt, ist zu allen Zeiten ein erfreulicher Triumph der Malerkunst gewesen. So mögen manche Gemälde von Titian, so die besten von Paolo Veronese auf ihre Zeitgenossen gewirkt haben. Neuerdings hat Makart als Virtuose der Farbe mannigfache Bewunderung errungen. Aber die Wirkung dieses Malers, auch nur von Seite der Farbe betrachtet, ist durch eine gewaltsame Mischung der Töne erreicht, die auf die Dauer schon für sich abstoßend wirkt. - Dazu kommt nun verletzende Beschaffenheit der Gegenstände, die Unnatur der Zeichnung, Composition u. s. w. Von alledem ist auf dem Richter'schen Bild keine Rede. Soll man an einem Gemälde die Farbenwirkung in ihrem ungetrübten Reiz genießen, so muß der Gegenstand von unschuldiger Natur und mit nicht allzu großem Ernst der Charakteristik behandelt sein. Gerade so finden wir es hier: einen prächtigen König und eine liebreizende Königin, die sich am sonnigen Tage den aufsteigenden Königsbau besehen. Es werden wohl mächtige Steine geschleppt und eine jugendliche Phantasie glaubt an die Schwere der Arbeit. Aber der letzteren Druck und Jammer, ihr Keuchen und Stöhnen, die zornige Geißel ihrer Aufseher und der Ingrimms ihrer Sklaven sind nicht zu sehen, und das ist gut so für das, was hier erreicht werden sollte. Und ebenso sieht man dem Arbeitsherrn und seinem Gefolge nichts Anderes an, als die Höhe der Lebensstellung und das harmlose Interesse an dem großen Werk, das sie ausführen lassen, aber nichts von Tyranneneigensinn, nichts von Cäsarenwahnsinn, nichts von prahlerisch-phantastischer Vermessenheit. Und das ist wiederum gut. Man sieht die Macht und die Unterthänigkeit im prächtigen Sonnenglanze, in phantastisch-fremdartiger und doch naturwahrer Erscheinung, beide den allgemeinen Character ihres Looses zur Schau tragend, ohne die tiefen Furchen der Last so verschiedenartig gewaltiger Lebenslose. Und nochmals sei es gesagt, es gibt Stimmungen, vorzugsweise in der Jugend, aber sich forterhaltend durch das Leben, in denen uns wohlthätig ist, an den allgemeinen Character der Lebenslose auf bedeutende und zugleich gefällige Weise erinnert zu werden, in denen die Phantasie sich gern solchen Ausgangspunkt

wählt, um den eigenen Trieb bedeutsam gerichtet, aber nicht eingeengt und übermächtig bestimmt zu empfinden.

Daneben hängt ein ganz anderes Bild: das Abendmahl von v. Gebhardt. Man hat die Ausstellungscommission tadeln wollen, daß sie unmittelbar neben das glänzende Richter'sche Bild ein Gemälde gebracht, dessen Bedeutung nur in dem Ausdruck der Figuren und in der geistigen Tiefe des dargestellten Vorganges liegt, ohne jeden selbstständigen Reiz der Farbe und Form. Wir wollen indeß uns nicht den Tadlern anschließen und vielmehr die niemals zu allseitiger Zufriedenheit lösbare Aufgabe einer solchen Commission bedenken. Das Gebhardt'sche Gemälde, wenn man auch von seinem tagesfreudigen Nachbar herkommt, man wird vor ihm verweilen und bald wissen, daß man das bedeutendste Bild der Ausstellung vor sich hat. Wenn die höchste Aufgabe der Malerei ist — aber nicht etwa ihre alleinige — merkwürdige Vorgänge des tieferen Geisteslebens zur Anschauung zu bringen, so ist hier zur Lösung einer solchen Aufgabe ein sehr eigenthümlicher, aus innigem Glauben an die gesuchte Lösung hervorgegangener Anlauf genommen.

Es ist oft gesagt worden, die religiöse Malerei habe sich in unseren Tagen überlebt, die Beschauer brächten nicht mehr den Glauben hinzu, aus welchem die Empfänglichkeit, und die Maler nicht mehr den Glauben, aus welchem die Erfindung stammt. Hier ist nun wieder einmal ein religiöser Gegenstand, die bekannte, von einem größten Meister in einem weltberühmten Bilde dargestellte Scene des Abendmahls. Aber der Versuch ist wohl ange-  
 than, das unvergängliche Recht der religiösen Malerei dem Beschauer einzuprägen, der Geistiges zu empfinden im Stande ist. Von dem Urheber dieses Bildes wurde kürzlich die Aeußerung berichtet, daß man biblische Gegenstände wieder tiefer erschöpfen könne, wenn man einerseits vom Typischen Abstand nehme, andererseits auch nicht die Erscheinung zu erreichen strebe, wie sie die damalige Wirklichkeit gezeigt haben möge, sondern die Thatfachen wie Traditionen des eigenen Volkes behandeln; nie habe die christliche Kunst eine dauernde Höhe erreicht, ohne das zu thun. — Ein geistreicher, tief begründeter Ausspruch, der noch Tieferes enthält, als der unmittelbar ausgedrückte Sinn besagt. Wenn man nämlich weder die ethnologisch-empirische, noch die katholisch-typische Gestaltung anstrebt, sondern die Vorgänge wie Traditionen des eigenen Volkes behandeln will, als welche sie doch nicht mythisch und typisch überliefert sind, so muß man den Geist der Vorgänge aus der katholisch-typischen Einkleidung befreien und ihn in seiner historischen, in seiner nicht magischen, sondern sittlichen Wirksamkeit anschauen und ergreifen. Wenn die Malerei dies den biblischen Erzählungen gegenüber vermöchte, so wäre dies erst der Beginn einer protestantisch-religiösen Malerei. Denn bis auf

einige verunglückte Versuche ethnologisch-empirischer d. h. religiöser Darstellung hat sich die protestantische Malerei mit einer schwachen Reproduktion der katholischen Typen begnügt, während doch die eigenthümliche Religiosität des Protestantismus in der Musik den vollen Ausdruck gefunden hat.

Die Scene des Abendmahls ist schon von Leonardo da Vinci mit einem rein sittlichen Gehalte dargestellt worden. Die verschiedenartigen Gemüthsbewegungen der Jünger bei der Verkündigung des Meisters, daß unter ihnen der Verräther weilt, bilden den Inhalt des Gemäldes, dessen lebendig schöne Composition und unvergleichlicher Reichthum an natürlich bedeutsamer Charakteristik die Bewunderung der Welt geblieben, nachdem es längst zu Grunde gegangen. In der That verläßt dieser Gehalt beinahe das religiöse Gebiet, als Darstellung einer höchst ergreifenden, aber völlig natürlichen Stimmung, die sich ähnlich äußern würde, auch wenn der Verrath nicht dem himmlischen Meister der Wahrheit gälte. Nur in dem Bilde des Meisters und einiger Apostel ist religiöse Idealität als herrschender Characterzug ausgedrückt, aber nicht gerade als bewegende Stimmung des Moments.

Das Bild nun, das wir vor uns haben, stellt nicht den Eindruck der Jünger dar bei der Ankündigung des Verraths in ihrer eigenen Mitte, sondern den Eindruck bei der Ankündigung des unmittelbar bevorstehenden Scheidens Christi. Diese Stimmung ist mehr religiös als weltlich, sie erlaubt wenigstens, den religiösen Hintergrund der bewegten Seelen hervorscheinen zu lassen; und mit eigenthümlicher Tiefe ist dieser Hintergrund erfaßt. Es sind die Armen im Geiste, denen die Sonne ihres Lebens sagt, daß sie ihnen entschwinden wird, es ist die Innigkeit beschränkter, aber gemüthstiefer Menschen, die in Schmerz und Staunen hervorbricht. Man fühlt, diese Menschen lassen sich die Sonne ihres Lebens nicht entschwinden, sie wird unvergänglich aufleuchten in ihrem Inneren, und hingerissen von ihrem Glanze werden sie der Welt die Auferstehung des Gekreuzigten verkündigen. — So wird uns die Entstehung des Christenthums begreiflich, als das höchste Wunder, nicht der Magie aber, des Geistes, der sich sein Heiligstes nicht rauben läßt, sondern es triumphirend über die Welt erhebt, es tausendmal mit dem Tode besiegelt und endlich zur gestaltenden Weltmacht bildet.

Das Bild, das wir hier sehen, ist in drei Gruppen getheilt. Der linken Seite des Beschauers gegenüber beginnt die Gruppe mit einem sitzenden Apostel, in dem das abwehrende Erstaunen über das unerwartet Ungeheure sich ausprägt, an ihn schließen sich nach der rechten Seite des Beschauers zu drei andere Apostel, in welchen die erschreckte Begierde nach näherer Kunde, tief schmerzliches Verlangen nach der Erklärung des Furchtbaren, dumpf erstaunte Neugierde und endlich der tiefe herzliche Jammer über das unzweifelhafte Schicksal ausgedrückt sind. Die zweite oder mittlere Gruppe bildet

Christus, umgeben von drei Aposteln: zur Rechten Christi der jugendliche Johannes im kindlichen Glauben, als ob liebevolles Zudringen das Schicksal noch abwenden könne, zur Linken Christi ein älterer Apostel mit der Innigkeit überströmender Hingebung, aber ohne Ausdruck von Hoffnung den Meister beschwörend; neben diesem stehenden Apostel ein anderer sitzend, voll Theilnahme den Worten des Johannes lauschend, in tiefer Bewegung, ebenfalls ohne den Ausdruck der Hoffnung. Die dritte Gruppe gegenüber der Rechten des Beschauers besteht aus vier Gestalten: aus dem hinausgleichenden Verräther und aus einem Apostel, der jenem betroffen nachblickt; von den beiden anderen Gestalten der Gruppe ist die eine in wilden Schmerz versunken, aus dem die andere sie emporzurichten sucht.

Wenn Leonardo da Vinci das jugendliche Alter in vier Gestalten, das Mannesalter in ebensoviel, das Greisenalter in fünf Figuren mit höchst verschiedenartigen Typen charakterisirt hat, so finden wir hier bis auf zwei einigermassen greisenartig charakterisirte Gestalten nur Physiognomien des mittleren Lebensalters. Wenn bei Leonardo vier Gruppen, jede zugleich unter sich lebendig verbunden und ebenso lebendig auf die Hauptgruppe bezogen sind, so sind hier alle Figuren entweder auf den Mittelpunkt, oder, von der äußeren Scene abgewendet, nur auf ihren inneren Schmerz bezogen, mit Ausnahme des Judas und des ihm nachblickenden Apostels. Kein Glanz der Gewänder, keine Schönheit der Gestalten und Physiognomien, keine Gegensätze interessanter Charakteristik. In Allen mit Ausnahme Christi und des Verräthers derselbe Menschentypus, unterschieden nur durch den Grad und die zufällige Beziehung der Bewegung des Momentes. Die Wirkung und das Verdienst des Gemäldes liegt in der Macht seiner Grundstimmung, im dauernden Verhältniß dieser Apostel zu ihrem Meister, welches durch die furchtbare Verkündigung der Stunde nur auf eine bestimmte Art zum Vorschein kommt, aber nicht verändert wird.

Man erzählt von Leonardo da Vinci, daß er nach 16jähriger Arbeit an seinem Abendmahl die Gestalten Christi und des Verräthers nicht so, wie er gewollt, habe vollenden können.

An diesen beiden Gestalten scheitert auch unser Bild, dessen Eindruck unvergleichlich wäre, wenn der Urheber anstatt des in Form und Miene durchaus edel, aber in dem typischen Ausdruck permanenter Resignation gehaltenen Christus uns den Originalkopf des sittlichen Genius geschaffen hätte, der der als unvermeidlich erkannten Katastrophe mit dem Enthusiasmus der Selbstopferung entgegengeht mit dem Schmerz des Losgerissenseins von einem geliebten Dasein, der sich in das Glück der größten Pflichterfüllung verwandelt.

Und nun der Verräther. Es ist das classische Gründergesicht der heutigen Zeit. Wir könnten uns wohl denken, daß dieser Judas unter die Jünger

gerathen sei, weil er bei einem erwarteten Volksaufstand im Trüben zu fischen geglaubt, wären die Physiognomien dieser Jünger nicht so, daß wir ihnen ansehen und also auch Judas ihnen ansehen mußte, daß sie niemals einer Gewaltthätigkeit fähig waren. Der Friede des Evangeliums liegt auf ihnen, und der Petrus der evangelischen Erzählung, wenn er anders unter ihnen ist, erscheint hier nur in der Erschütterung wilder Trauer. Und wenn dieser Judas sich zu diesem Meister und zu diesen Jüngern hätte verirren können, so begreift man doch nicht, wie diese ihn einen Tag unter sich haben dulden mögen. Von dem Judas Leonardo's sagt Goethe, daß er von keineswegs häßlicher Bildung sei, wie denn der gute Geschmack in der Nähe so reiner und redlicher Menschen kein eigentliches Ungeheuer dulden könne. Diese Grenze des guten Geschmacks und der innern Wahrheit ist hier nicht innegehalten, obwohl dieses Ungeheuer für die Erfahrungen aller Zeiten durchaus nichts Ungewöhnliches an sich hat.

Es ist eine Bauernstube, in die uns das Gemälde versetzt, die Wand braunes Holzgetäfel zum Zeichen des Festes mit einer Guirlande verziert, um den Tisch hölzerne Sessel ohne Lehnen, die Modelle der Köpfe mögen die lettischer oder esthnischer Bauern gewesen sein. Aber mit dem Zug des innern Lebens, der ihnen geliehet, sind sie wahre Typen der Sanftmüthigen des Evangeliums, denen das Erdreich zu Theil werden soll.

Auf Leonardo's Bild erstreckt sich die Tafel in beträchtliche Länge, weil die Speisenden nur auf der Seite sitzen, von welcher sie dem Beschauer das Gesicht zukehren. Auf unserem Bilde erscheinen die Speisenden weit enger zusammengedrängt, einige kehren dem Beschauer den Rücken zu, wobei denselben durch zwanglos herbeigeführte Seitenbewegungen doch das Antlitz nicht entzogen wird. Im Ganzen erscheinen durch diese Enge des Bildes die Jünger nur um so mehr als die Trabanten, die mit dem Sinn immerfort auf ihren Planeten gerichtet sind. —

Die Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft von dem Altmeister Bendemann ist den Dimensionen nach das größte Bild der Ausstellung. Der Muth, eine solche Fläche mit bedeutenden Figuren, die unter sich durch ein großes Begehrniß verbunden sind, zu beleben, hat an sich schon etwas den Beschauer Erhebendes. Und hier ist Alles edel gedacht und durchgeführt, der Fluß der Linien, welche die Gruppen begrenzen, wie die Charakteristik der einzelnen Gestalten. Aber die Malerei solcher Gegenstände bleibt symbolisch, eine berechtigte, aber nicht die höchste Art der Malerei. Wir nennen symbolisch hier nicht diejenige Kunst, welche ganz fremdartige Dinge zum Zeichen von Vorstellungen macht, mit denen die ersteren durch viele künstlich gesuchte Mittelglieder zusammenhängen. Symbolisch ist auch schon diejenige Kunst, welche, außer Stande, das was sie geben will, ganz zu geben, sich

mit einem Theil der Handlung begnügt, welcher etwa als der vornehmste erscheint. Auf diese Weise nun ist die Kunst überhaupt symbolisch im weitesten Sinn. Aber wir verstehen hier unter symbolisch etwas Engeres, Mangelhaftes. Eine Darstellungsart nämlich, welche sich an die Hauptsache der Handlung hält, mit Hinweglassung alles dessen, was die letztere verständlich und möglich macht. Gerade das soll die Kunst leisten, sie soll die Züge der Handlung ergreifen, welche der Phantasie das lebendige Verständniß vermitteln, nicht aber sagen: das und das geschieht; nun denke dir das Wie, die Möglichkeit nach Kräften hinzu.

Unser Bild zeigt den triumphirenden Nebukadnezar, dem seine Königin triumphirend folgt, vor ihr schreitet der geblendete König Hiskias, die Krone, die er zum Spotte tragen muß, auf dem Haupt; unterhalb dieses Zuges plündernde Soldaten, erschlagene Leichen, im Raube weggeführte Frauen, in der Mitte dieses Jammers der unerschütterliche Seher, mit seinem in Trauer versunkenen Freund; auf der andern Seite Männer und Frauen, die den Propheten verwünschen, weil das eingetroffen, was er vorhergesagt. Namentlich in der letzteren Gruppe sind die Frauengestalten, denen der Künstler den jüdischen Typus gelassen, bei ihrer verblendeten Wuth von erhabenem Ausdruck. Aber hat dieses Ganze nun die Wahrheit des Lebens, ist es nicht bloß eine Uebertragung der symbolisirenden Sage auf die Leinwand? Daß orientalische Sieger den unterworfenen Gegner verstümmeln und dann zwingen, vor ihrem Triumphwagen einherzuschreiten, überliefert freilich die Sage und unterläßt nicht, oftmals hinzuzufügen, wie die Unglücklichen ihr Schicksal mit edler Fassung getragen. In der Wirklichkeit aber erlahmt der Uebermuth an der schnellen Wirkung der ausgeübten Qual, deren Schonungslosigkeit das Opfer nicht lange widersteht. Wie lange soll wohl ein blinder König vor schnaubenden Rossen einherwandeln? Und ist es wohl denkbar, daß beim Einzug des Triumphators noch die Leichen der Erschlagenen die Luft verpesten, daß in demselben Augenblick noch geraubt und gemordet wird? Und ist solcher Augenblick der unmittelbar andrängenden Vernichtung derjenige, wo der Weise in gedankenvolles Brüten versinkt? Die Sage bringt alle solche Züge zusammen und überläßt der Phantasie, die Zwischenglieder in auf- und untertauchenden Umrissen hinzuzufügen. Die Malerei, die sich nur der Sage anschließt, bleibt symbolisch; sie wendet sich bittend an die Phantasie, das zu ergänzen, was die Phantasie grade von der Malerei erwartet hatte.

Das Verhältniß der poetischen und der malerischen Anregung zur Phantasie wird trotz Lessing's berühmter Grenzbestimmung immer wieder mißverstanden. Einen Beweis giebt das interessante Bild von Ploekhorst: der Kampf um den Leichnam Moses. Man erinnert sich der Sage, auf die Goethe mehrmals gekommen ist, in Prosa und in Versen:

Ueber Moses Leichnam stritten

Selige mit Fluchdämonen u. s. w.

Die Sage ist hochpoetisch, aber eigentlich völlig unmalersich. Die auf einer zeitlichen Bilderfolge hineinende Phantasie bringt das Dunkel der Nacht, in welchem der ehrwürdige Leichnam schwebt, bringt das Flammenschwert des Engels und die grauenvolle Erscheinung der Nachtdämonen zusammen. Gemalt heben sich diese Bilder und Eindrücke auf. Wir sehen einen ehrwürdigen Todten von Engeln getragen, die schöne Erscheinung eines majestätischen Engels, an dessen Schwert wir die Absicht des Malers erkennen, Flammenstrahlen von ihm ausgehen zu lassen; wir sehen auch die satanische Majestät, hinlänglich abstoßend, ohne lächerlich zu sein. Aber wo bleibt das geheimniß-

volle Grauen und der himmlische Glanz jener von der Sage erweckten Phantastiebilder? Die Nacht muß uns umfassen, wenn der himmlische Glanz uns mit überirdischem Reiz berühren soll. Solche Wirkungen bringt die Malerei höchstens bei skizzenhafter Andeutung hervor, wenn sie auf den ihr eigentlich zukommenden Triumph der deutlichen Ausführung verzichtet.

In das Kapitel der Verwechslung poetischer und malerischer Erregung der Phantasie gehören auch die unserer Zeit eigenthümlichen Bilder mit lyrisch novellistischen Stoffen. Eine Braut am Hochzeitmorgen, je nachdem sie glückselig strahlend oder ernst gehalten ist, kann dem Beschauer sehr viel zu denken geben, weil man ihr zutraut, daß sie selbst viel zu denken hat. Aber sehen kann man diese Gedanken nicht, es ist eigentlich eine Gefälligkeit von dem Beschauer, wenn er sie dem Bilde zutraut. Aber eine Periode, die vielleicht schon am Aufhören ist, nahm solche Anregungen dankbar auf, bei denen es der Maler nicht zu schwer hatte. Das beste Bild der Art auf der jetzigen Ausstellung nennt sich: Erinnerung an die Villa Borghese. Es zeigt einen jungen Geistlichen im rothen Priesterkleid auf einer Gartenbank, dem das Gebetbuch auf die Erde gefallen, während der Hut neben ihm auf der Bank liegt, in selbstvergessener Haltung, während in der Ferne ein junges Paar lustwandelt. Ueber die Beziehung dieser drei Personen kann man nun Allerlei denken. Man fühlt sich aber doch nur dazu aufgeleitet, weil die Gestalt des jungen Priesters überaus anziehend geglückt ist. Das lustwandelnde Paar könnte interessanter sein.

Landschafts- und Sittenbilder giebt es wieder die Menge und sehr vieles Anziehende darunter. Aber die Landschaftsbilder, die alle Heimlichkeiten der Natur, alle zur Versenkung einladenden Momente belauschen und festhalten, man hätte sie gern eines oder das andere im eigenen Zimmer und würde sich daran erlaben. In der Menge eilt man daran vorüber, wenn man nicht aus besonderer Absicht verweilt. Es ist wie mit den Sonaten und Liedern zwischen den großen musikalischen Formen. Im weiten Raum unter einer großen Zuschauermenge kann man dergleichen nicht genießen, oder man muß sich künstlich isoliren und stimmen.

Das Sittenbild ist der beliebteste Gemäldestoff unserer Zeit geworden. Aber nicht Jedermann hat den besonders lebhaften Geschmack dafür, mag er damit auch zu den Ausnahmen, vielleicht zu den Sonderlingen zählen. Jedenfalls erfordern auch diese Bilder ihre eigene Stimmung und ihre eigene Umgebung. Wenn die Empfänglichkeit für wahrhaft Bedeutendes eben Nahrung gefunden, wäre es auch nur durch halbvollendete Intentionen, ist man für die kleine Tragik und für den kleinen Humor nicht ausgeleitet.

Es verdient bemerkt zu werden, daß nach den beiden großen Kriegsjahren so wenig Schlachtenbilder erschienen sind. Aber so großartig der moderne Krieg ist, so wenig malerisch ist die moderne Kampfessform. Sie gestattet dem Maler nur die episodische Darstellung. Die Darstellung einer ganzen Schlacht mittelst eines einzelnen Momentes erfordert Hülfsmittel und Eingebungen des Genius, die sich nicht oft finden können. Bleibtreu hat eine solche Eingebung gehabt bei seinem ausgezeichneten Bilde der Schlacht von Königgrätz, indem er die Feldherrngruppe in vornehmer äußerer Ruhe bei tiefer geistiger Spannung vergegenwärtigte, das weite Schlachtfeld mit den vom Pulverdampf verhüllten Massen ohne Individualisirung der Kämpfergruppen andeutete. Der Character des letzten großartigen Kampfes wird gewiß noch in bedeutungsvollen Episoden malerisch ergriffen werden. Aber die Zeit für so etwas kann nicht so gleich kommen, die Eindrücke wollen geklärt und überwältigt, die malerischen Mittel und Möglichkeiten erwogen und ausgereift sein.

Was die Porträts betrifft, so zeigen sie im Allgemeinen, wie viel reiche Leute es heut zu Tage giebt, die das Vergnügen bezahlen können, sich so imposant, als es sich thun läßt, zur Schau gestellt zu sehen. Am meisten künstlerisch bei solchen Aufgaben weiß Gustav Gräf zu verfahren, indem er den äußerlichen Effect vermeidet und auf den von Zuthaten unbeeinträchtigten Ausdruck des individuellen Lebens mit Glück ausgeht. Das Porträt einer eleganten Salondame prunkt dennoch nicht mit dem Effect, Sammt, Seide und Juwelen wiederzugeben, wie sie am Kauftisch glänzen. Auch ist es keine jener Zurschaufungen oder Zurschaufstellungen. Die Dame stützt sich, wie in zwanglos bewegter Unterhaltung, vorübergehend mit beiden Händen auf dieselbe Stelle des Divans, was der ganzen Figur einen äußerst lebenswahren Ausdruck verleiht.

Unter den plastischen Bildwerken ist Vegas badendes Mädchen, in Marmor ausgeführt, der Gegenstand der Bewunderung oder des verwerfenden Tadelns. Denn dieser Künstler hat es dahin gebracht, daß er nur noch Bewunderer oder Feinde zählt. Eine Stellung, die zuweilen dem wahren Genie, zuweilen auch der falschen Präntention zu Theil wird. Wir möchten uns, einige Wünsche vorbehalten, für die Bewunderer des Künstlers und für die Echtheit seiner genialen Kraft erklären. Aber den Streit, den seine Werke bereits erregt haben, können wir hier nicht ausfechten. Was die vorliegende Figur betrifft, so drängt sich ihr lebensvoller Reiz auch dem Widerwilligen auf. Diese üppigen und doch jugendlich zarten Formen, die mit dem halb kindlichen Gesicht nicht in Widerspruch stehen. Aber allerdings ist die Durchbildung der Formen keine gleichmäßige und an einigen Theilen der Gestalt wird die Ueppigkeit zur Unform. Es ist das, was Vegas Gegner am meisten an ihm tadeln, daß er über den glücklichen Wurf des Ganzen, über den Zauber einzelner Partien unbesorgt wird um andere Partien, die nun ausfallen müssen, wie es die Anlage fordert, unbekümmert, ob das schön oder wenigstens naturwahr, oder auch nur möglich ist. Der vollendete Künstler legt seine Werke so an, daß kein Theil der Ausführung ihn auf das Unschöne, geschweige denn auf das Unmögliche bringt.

Felix Calm.

## Berichtigung.

In dem Artikel „die Wallfahrt nach Lourdes“, Heft 43, S. 158, 7. bis 10. Z. v. o. ist durch ein in letzter Stunde vor dem Druck erfolgtes bedauerliches Versehen gesetzt worden: „1854 war in Rom das neue Dogma von der unbefleckten Empfängniß der Mutter Gottes proclamirt worden, d. h. die Lehre, daß sie ohne Zuthun eines Mannes also auf übernatürliche Weise vom heiligen Geist empfangen habe“, statt „vom heiligen Geist empfangen worden“. Obwohl unsern Lesern sicherlich bekannt ist, daß dieses neue Dogma Pius IX. in der Lehre besteht, daß auch die Mutter Gottes unbefleckt empfangen worden sei, und daher jener ärgerliche Setzerfehler von ihnen bereits berichtigt sein wird, so hielten wir uns doch verpflichtet, auch unsrerseits besonders darauf hinzuweisen.

D. Red. d. Grenzboten.

Verantwortlicher Redacteur: Dr. Hans Blum.

Verlag von G. L. Herbig. — Druck von Gützel & Wegler in Leipzig.