



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Die Kunstausstellungen in München und Dresden. 2

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



Die Kunstausstellungen in München und Dresden

Von Adolf Rosenberg

2



an würde der Münchner Malerei Unrecht thun, wenn man sie allein oder doch in der Hauptsache nach den Leistungen der Naturalisten beurteilen wollte, wiewohl sich diese in der Ausstellung so vorgedrängt haben, daß sie den Anschein erwecken, als ob sie wirklich den Grundpfeiler und zugleich den Gipfelpunkt des Münchner Kunstlebens bildeten. Eine Ausstellung, von der sich Männer wie die Maler Defregger, Lenbach, F. A. Kaulbach, W. Lindenschmit, Böffy, Grünner und die Bildhauer Rümmer und Eberle fern gehalten haben, ist überhaupt nicht in der Lage, ein annähernd richtiges Bild von der gegenwärtigen Leistungsfähigkeit der Münchner Kunst zu geben. Wir wissen nicht, ob Zufall oder Absicht der Grund dieser Zurückhaltung ist; aber die Thatsache bleibt bestehen, daß eine Münchner Ausstellung unvollständig ist, in der Männer fehlen, die man in erster Reihe nennt, wenn man auswärts von Münchner Kunst spricht. Sieht man von diesen Lücken ab, so macht man im übrigen fast durchweg erfreuliche Beobachtungen, deren wertvollste zunächst die ist, daß die Künstler, die am meisten zu einer gedeihlichen Entwicklung der neueren Malerei in München beigetragen und ihren Ruf außerhalb der bairischen Hauptstadt begründet haben und aufrecht halten, sich durch die „neue Kunst“ an ihren Grundanschauungen und an ihrem Stil nicht nur nicht irre machen lassen, sondern zum Teil sogar ihre Kräfte zu höherem Fluge angespannt haben. Wilhelm Diez, der Reformator des Kolorits in der Münchner Schule, hat in einem dramatisch höchst bewegten Genrebilde aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges: morodirende Reiter, die vor einem Haufen verfolgender Bauern glücklich über einen Fluß entkommen sind, mit sorgfamer Zeichnung und Modellierung einen Reichtum der Farbe verbunden, der in vollem Gegensatz zu der Manier seiner grauen Periode steht, und dabei einen Humor entfaltet, der um so erfrischender wirkt, je seltener er in der einst humorvollsten aller Malerschulen wird. Joseph Brandt, auch das Haupt einer blühenden Schule, deren Zöglinge meist aus slawischen Ländern kommen, hat eine ähnliche vorteilhafte

Kreuzboten IV 1890

24

Wandlung durchgemacht. Sowohl der Zug polnischer Kosaken, die unter dem Gefange eines Siegesliedes durch die grüne Steppe reiten, als die Verteidigung eines Gehöftes durch polnische Krieger, die schnell ihre Pferde bergen, um von den Dächern der Schuppen auf die Belagerer schießen zu können, sind zu reichster farbiger Wirkung ausgebildet, deren volle Akkorde nicht durch ein Übermaß von grauen Mitteltönen herabgestimmt werden. Claus Meyer hat sogar einen Stoff behandelt, der weitab von seinen gewohnten Motiven, holländischen Innenräumen mit Figuren aus dem siebzehnten Jahrhundert oder aus der Gegenwart, liegt. Wir blicken in einen kahlen, unwirklichen, gefängnisartigen Raum, dessen Halbdunkel durch eine auf einem Stuhl stehende brennende Laterne erhellt wird, die ihre Strahlen auf einen an der Wand sitzenden Mann wirft, sodaß sein Schatten in riesiger Vergrößerung an der Wand sichtbar wird. Mit weit geöffneten Augen blickt er in banger, peinvoller Erwartung vor sich hin. Das Schicksal, das seiner harrt, ist kein angenehmes, und ein Entrinnen aus seiner gefährlichen Lage ist unmöglich, denn an der Thür halten zwei Ulanen Wacht, die ihre Augen unverrückt auf den gefangenen Spion richten. Wie auf den Bildern Pieter de Hoochs, nach dessen Kunst sich Claus Meyer meist gebildet hat, blickt man durch die geöffnete Thür in ein zweites, völlig erhelltes Gemach, in dem Offiziere anscheinend mit der Prüfung der dem Spion abgenommenen Papiere beschäftigt sind. Wie der Künstler in der Erfindung und Darstellung des Vorgangs über die bloße Existenzmalerei hinausgegangen ist, hat er auch auf die billigen koloristischen Wirkungen mit farbenreichen Trachten und von oben einfallendem Licht verzichtet. In dem Augenblick, wo er bereits der Gefahr nahe war, sich in gedankenlose Kostümmalerei, in die virtuose Spielerei der Kleinmalerei zu verlieren, hat er einen neuen Weg eingeschlagen und die Charakteristik der Köpfe zu einer früher nie erreichten Kraft und Tiefe gebracht, ohne darüber etwas von seinem großen Geschick in der koloristischen Durchbildung des Halbdunkels einzubüßen.

Nach dem Beispiele Defreggers hat auch Mathias Schmid einmal ein Motiv aus den Befreiungskriegen der Tiroler behandelt, freilich in seiner elegischen, jeder dramatischen Bewegung abgeneigten Art und ohne sich an einen bestimmten geschichtlichen Vorgang anzulehnen. Auf einem Berggrücken haben sich Bauern in einem einsamen Gehöft festgesetzt, von dem sie auf die Feinde im Thal herabschießen, die ihrerseits fleißig zu antworten scheinen. Eine ihrer Kugeln hat eines der beiden Mädchen tödlich getroffen, die sich im Vordergrund in den Schutz eines hochragenden Bildstocks geflüchtet haben. In dieser rührenden Gruppe ist die Tragik des Zufalls schlicht und ohne falsches Pathos zu einem tief ergreifenden Ausdruck gelangt.

Eines der beweglichsten und vielseitigsten Talente der Münchner Schule ist Albert Keller, der zwar schon seit einem Jahrzehnt unter dem Einflusse der Franzosen arbeitet, ihnen aber nur ihre technischen Kunstgriffe ablernt,

ohne ihre naturalistischen und impressionistischen Thorheiten mitzumachen. Im vorigen Jahre schien es freilich, als wäre der ernsthafte Maler, der die Auferweckung einer Toten durch Jesus geschaffen hat, in den Ausschreitungen der Pariser Modemalerei aufgegangen. Seine Bildnisse vornehmer Damen waren mit einem Aufwande des raffiniertesten Toilettenluxus umgeben, über dem die Charakteristik der Köpfe, die Wiedergabe geistigen Lebens, seelischen Empfindens gänzlich und die Richtigkeit der Zeichnung und Modellirung mehr als billig vernachlässigt worden waren. Von diesen Eigenschaften, die im vorigen Jahre der Zuerkennung einer ersten Medaille nicht hinderlich waren, haben die neuesten Bilder Kellers keine an sich. Gegenwärtig beschäftigen ihn die Phantasien der Toilettenkünstler nicht mehr oder doch nicht so sehr wie die Versuche, den seltsamsten und den für die malerische Darstellung schwierigsten Lichtwirkungen mit den trotz rastloser Bemühungen immer noch nicht zu genügender Geschmeidigkeit ausgebildeten Mitteln der malerischen Technik beizukommen. Auf dem einen der von diesen Bestrebungen zeugenden Bilder hat er die Übergabe der ausgegrabenen Leiche des „ersten Grenadiers“ Latour d'Arvergne an den französischen Kommissar auf dem Kirchhofe von Oberhausen in Gegenwart der bairischen Leichenparade dargestellt. Das Bild wäre nicht über die Bedeutung der Illustration eines merkwürdigen Vorganges hinausgekommen, wenn der Künstler nicht Veranlassung gehabt hätte, eine eigenartige Stimmung der Atmosphäre zur Grundlage einer interessanten koloristischen Aufgabe zu machen. Nach einem starken Regengusse oder nach dichtem, feuchtem Nebel ist die durchbrechende Sonne eben so wirksam geworden, daß sie den Nebel zerstreut hat, ohne eine völlige Klarheit zu erreichen. Trotz der hellen Beleuchtung sind die Figuren des Vorder- und Mittelgrundes, die für die Begleitung des Sarges bestimmten Soldaten mit brennenden Kerzen, die Träger, die sich anschicken, den Sarg auf die Bahre zu heben, und die bairischen Offiziere von einem grauen Dunst umflossen, der die Lokalfarben dämpft und die Umriffe in weiche, unbestimmte Linien auflöst. Ein andres Bild Kellers zeigt eine Gesellschaft eleganter Herren und Damen nach einem Diner, während man den Kaffee reicht. Hier hat sich der Künstler darin gefallen, die Wirkung des von den Kandelabern der Tafel ausstrahlenden Kerzenlichtes auf die weißen Tischtücher, auf die Toilette der Damen, auf Gesichter und entblößte Nacken wiederzugeben. Es ist eine Aufgabe, die in neuerer Zeit seit Menzels Vorgang die Maler häufig beschäftigt hat, ohne daß es einem gelungen wäre, die Illusion eines brennenden Lichtes bis zur wirklichen Täuschung hervorzurufen. Im Gegenteil, je mehr die malerische Technik nach allen Richtungen fortschreitet, desto mehr überzeugt sie sich von der Unmöglichkeit der malerischen Darstellung einer Kerzenflamme, und man begreift immer mehr, wie klug die alten Maler waren, indem sie bei ihren Bildern, auf denen sie Beleuchtungskunststücke machten, die Lichtquellen verbargen und sich mit der Wiedergabe

der Wirkungen begnügten. Es ist nicht widersinnig, wenn wir sagen, daß die Kunst, je näher sie der Natur kommt, desto eher einsehen lernt, daß sie die Natur niemals erreichen wird, weil die schöpferische Thätigkeit der einen mit Mitteln arbeitet, die von der nachbildenden Thätigkeit der andern grundverschieden sind. Albert Keller hat in der Darstellung seiner Mittagsmahlzeit bei Abendbeleuchtung alle Mittel entfaltet, über die die Technik zur Zeit verfügt, und er hat damit alle seine Vorgänger übertroffen. Aber auch er hat uns nicht überzeugen können, daß seine Kerzen wirklich brännten, und damit ist, was wir wohl aufrecht erhalten dürfen, so lange man noch mit den gegenwärtig bekannten Farben und Malmitteln arbeitet, der Wirklichkeitsdrang der Gegenwart bis zu der Schranke gekommen, über die er nicht hinaus kann.

Ein tieferes Verständnis für die Grenzen der Malerei hat Joseph Bloch, ein Schüler Pissarro's, in seiner Charakterstudie „Der verlorene Sohn“ gezeigt. Das Bild zeigt eine Unterredung zwischen Vater und Sohn in dem vornehm ausgestatteten Arbeitszimmer des Vaters zur Abendzeit. Man sieht die Lichtträger nicht; aber die beiden Köpfe der Figuren und ihre nächste Umgebung spiegeln die Wirkung mit vollkommener Deutlichkeit wieder, ohne daß der tiefe Eindruck der ernstesten Szene durch eine technische Unzulänglichkeit gestört wäre.

Mancher Leser, der gern erfahren möchte, von welchen Gedanken eigentlich die moderne Kunst, soweit sie sich nach einer solchen internationalen Ausstellung beurteilen läßt, vorzugsweise beherrscht wird, nimmt vielleicht Anstoß daran, daß ich zu lange bei der Charakteristik technischer Verfahren und Kunstgriffe verweile. Aber die Fortschritte, oder richtiger gesagt die Bewegungen, die in der Kunst unsrer Zeit wahrnehmbar sind, bestehen ausschließlich in der Weiterentwicklung der Technik. Ungeduldige Sanguiniker, grundsätzliche Pessimisten und philosophisch geschulte, besonnene Geister sind bisweilen in der Meinung zusammengetroffen, daß jede Zeit und jedes Volk die Politik und die Monarchen haben, die sie verdienen. Mag dieser Gedanke begründet sein oder nicht — man kann ihn mit gleichem Rechte auch auf die Kunst ausdehnen. Die Kunst hat denselben Weg genommen, den alle übrigen Träger, Förderungsmittel und Erscheinungsformen der modernen Kultur eingeschlagen haben. Nach der in der Geschichte beispiellosen Sammlung aller vaterländischen Kräfte, nach der nationalen Erregung von 1870, die, wie wir längst eingesehen haben, mehr in die Breite als in die Tiefe gegangen war, erwartete man besonders von der Kunst und der Litteratur einen neuen Aufschwung, eine von der schöpferischen Phantasie beflügelte Erhebung zu einem neuen Kunstideal. Aber der naturwissenschaftliche, analytische Geist unsers Zeitalters war schon zu sehr erstarrt, als daß ihn die Ereignisse von 1870 und 1871 in seiner weiteren Entwicklung hätten aufhalten können. Dieser analytische Geist, der unablässig sucht und versucht, der in atemloser Hast aufbaut und wieder zerstört, der die

eine seiner Erfindungen immer durch die folgende übertrumpft, er beherrscht unser gesamtes geistiges Leben. Die Kunst allein ist, wenn sie sich als gleichberechtigte Macht neben den andern erhalten will, nicht imstande, gegen diese Bestrebungen ein wirksames Gegenwicht zu bilden, wie sehr man ihr auch als der Hüterin und Priesterin des Ideals ins Gewissen redet. Sie schwimmt lustig in dem allgemeineren Strome mit, und ihre Jünger wollen es auch nicht anders, in der großen Mehrzahl wenigstens. Einer ist leichten Sinns vorgegangen, andre sind ihm nachgegangen, die Zahl der Sucher und Forscher nach neuen Darstellungsmitteln hat sich von Jahr zu Jahr vergrößert, und heute wandelt die große Masse auf einer gemeinsamen Heerstraße. Eine Geschichte der Kunst, die sich mit den letzten zwanzig Jahren beschäftigt, eine Charakteristik der Kunst des Jahres 1890 hat demnach nichts von neuen Gedanken, sondern nur, aber dafür recht vieles, von neuen Erfindungen, von technischen Fortschritten, von dem Ineinandergreifen verschiedner Künste, von der Vermischung der überlieferten Stile zu melden.

Aber wenn auch eine oder zwei Schwalben keinen Sommer machen, so scheint sich doch wenigstens auf einem Gebiete der Malerei — soweit München in Betracht kommt — ein Umschwung vorzubereiten, eine Reaktion gegen die einseitige Ausbildung der formalen Seiten eines Kunstwerkes zum Nachtheile seines geistigen Inhalts. Nachdem die Geschichtsmalerei der Pilotyschen Richtung noch vor dem Tode ihres Begründers erloschen war, hatte man eine Zeit lang Ursache, zu glauben, daß die Geschichtsmalerei im großen Stil überhaupt eine abgethane Sache sei, ein Standpunkt, zu dem man nicht wieder zurückkehren würde, zumal da die kulturgeschichtlichen Genrebilder eines Diez und seiner Schule, eines F. A. Kaulbach, eines S. Brandt in der That den Charakter einer geschichtlichen Periode viel treuer und wahrer wiederpiegelten als die anspruchsvollen Staatsaktionen Pilotys und der Seinigen. In dem Grade aber, wie die technische Geschicklichkeit in der Nachahmung des ganzen kulturgeschichtlichen Apparats an Waffen, Trachten, Innenräumen, Geräten u. s. w. zunahm, trat auch der Mangel an schöpferischer Phantasie immer deutlicher zu Tage. Die namenlosen Vertreter aller Perioden der Weltgeschichte, die sich am Ende durch nichts weiter interessant zu machen wußten als durch ihre mehr oder weniger glänzenden Trachten und durch ihre fremdartigen Erscheinungen, haben nachgerade ihren Beruf, der malerischen Technik weiterzuhelfen, erfüllt, und die Phantasie, die so lange feiernd zugeesehen hatte, als die Maler in der täuschenden Wiedergabe von Harnischen, Lederkollern, Atlaswämfern und seidnen Kokosfräcken das höchste Ziel ihres Strebens sahen, fängt wieder an, ihre Schwingen zu regen. Sie nimmt freilich noch keinen hohen Flug, aber sie knüpft wenigstens da an, wo die Historienmalerei alten Stils aufgehört hatte. Sie erprobt sich aber nur an den alten Stoffen, der Stil, in dem sie ihre Gedanken zum Ausdruck bringt, ist ein neuer geworden.

Es sind in erster Linie zwei große, figurenreiche Gemälde, die meine Beobachtungen und Hoffnungen unterstützen: die Demütigung Heinrichs IV. vor Gregor im Schloßhofe zu Canossa von Otto Friedrich und Marichs Begräbniß im Bette des Busento von dem in der Münchner Schule gebildeten Tiroler Alois Delug. Friedrich hat einen Stoff behandelt, der bei den Gesichtsmalern der ältern Düsseldorfer Schule besonders beliebt war. Aber der Münchner Künstler hat ebensowenig von dem hohlen theatralischen Pathos der Düsseldorfer angenommen, wie er etwas von dem leeren Prunk zur Schau stellt, den Piloty und seine Schüler bei solchen Gelegenheiten zu entfalten liebten. Bei absichtlicher Einfachheit des malerischen Vortrags, der sich nirgends aufdringlich macht oder für sich allein zu wirken sucht, hat er den Nachdruck auf die Charakteristik der Hauptfiguren gelegt. Aus dem Antlitz des siegreichen Papstes leuchtet dämonische Freude; aber die Befriedigung ist doch noch nicht so groß, daß sie den unauslöschlichen Haß unterdrücken könnte, der in den Mienen Gregors bei dem Anblick des gedemüthigten Gegners neben jener Grundstimmung gewaltsam hervorbricht. Und der rothhaarige, steifnackige Germane, der im härenen Gewande barhäuptig und mit bloßen Füßen unten im Schnee steht, ist ebenso stark im Hassen. Hier lag die Versuchung zu dem empfindsamem Pathos der Bühne sehr nahe. Aber der Künstler ist ihr aus dem Wege gegangen. Ein Gefühl der Rührung oder des Mitleids bleibt dem Beschauer fremd; er gewinnt die Überzeugung, daß dieser Mann nur dem Drucke augenblicklicher Nothwendigkeit gehorcht, daß sein Stolz und seine Widerstandskraft nicht gebrochen sind, und daß er sein Haupt, das auch jetzt nur leicht gesenkt ist, wieder trotzigem Mutes erheben wird, sobald er sich dem Arme des mächtigen Feindes entzogen hat.

Das Begräbniß Marichs imponirt ebenso sehr durch die Kühnheit der Erfindung wie durch die großartige Energie der Darstellung. Die phantastische Beleuchtung durch grellen Fackelschein und die Romantik des Vorgangs brachten auch hier die Gefahr eines opernhaften Effekts, eines lebenden Bildes bei elektrischem Lichte mit sich. Aber alles auf diesem Bilde ist von Leben und Wahrheit durchdrungen, nichts ist konventionell, gemacht und ausgeklügelt. Man sieht die Helden eines barbarischen Zeitalters, die vor keinem noch so gigantischen Unternehmen zurückschrecken, leibhaftig vor sich, die Trabanten des Größten unter ihnen, dem sie ein Grab gerüstet haben, das eben seinen Bewohner empfängt. Hünenhafte Gestalten zerren mit vollem Kraftaufwande das sich heftig sträubende, mit Todesangst dem Abgrund entgegenstarrende Roß, auf dem der Leichnam des Gothenkönigs festgebunden ist, in die geheimnisvolle, von roter Fackelglut unheimlich beleuchtete Tiefe. Aus der Grabeskluft strecken sich Hände dem Roße entgegen, um es vollends hinabzuziehen, und hinter ihm folgen Krieger mit Bannern und Feldzeichen und langbärtige Varden, um dem toten Führer das letzte Geleit zu geben. Der Maler des Bildes hat zum

erstenmale auf der vorjährigen Münchner Ausstellung durch eine Episode aus dem letzten Leidensgange Christi „Die heiligen Frauen erwarten in einer Felsennische den Zug mit dem kreuztragenden Heiland“ Aufmerksamkeit erregt. Er scheint erst am Beginn seiner Laufbahn zu stehen, hat aber bereits in jenem Bilde eine vollkommen reife und sichere Fähigkeit gezeigt, die sich nun auf dem Begräbnis Marichs zu einer den schwierigsten Aufgaben gewachsenen Meisterschaft gesteigert hat.

Wir sind wohl berechtigt, den Tiroler Delug zu den Künstlern germanischer Abstammung zu zählen und das, was er für eine kraftvolle Wiederbelebung der Geschichtsmalerei gethan hat, der deutschen Kunst zu gute zu schreiben. Im allgemeinen macht man aber die Beobachtung, daß der Sinn für Geschichtsmalerei, besonders die Liebe für die eigne vaterländische Geschichte unter den slawischen und magyarischen Künstlern viel stärker entwickelt ist als unter den germanischen. Während in Ungarn, Böhmen und Polen Künstler, die Stoffe aus der vaterländischen Geschichte behandeln, gleichviel ob in patriotischem Dithyrambenstil oder mit realistischer Wahrheitsliebe, hoch gepriesen und durch Preise und Ankäufe ermuntert werden, wird in Deutschland der Sinn für diese Art der Geschichtsmalerei von einem großen Teile der Presse systematisch abgestumpft. Was jedem Ungarn, Polen und Böhmen zum Ruhme angerechnet wird, wird in Deutschland als unwürdiger Chauvinismus verrufen, und dank dieser Leisetreterei, dieser beständigen Niederhaltung des Nationalitätsprinzips, dieser fast an Kriecherei streifenden Rücksichtnahme auf andre Nationen, die durchaus nicht gleiches mit gleichem vergelten, ist es dahin gekommen, daß auf einer so großen Kunstausstellung wie der Münchner nicht ein einziges, irgendwie aus der Masse hervorragendes Kunstwerk an den Krieg und seine Helden erinnert, die vor zwanzig Jahren Deutschland einig, groß und gefürchtet gemacht haben. Nur Arthur Kampf's „Nacht vom 13. zum 14. März 1888 im Dom zu Berlin“ gemahnt daran, daß das Zeitalter Kaiser Wilhelms I. mit ihm zu Grabe gegangen ist.

Aber auch in diesem trüben Bilde fehlt es nicht an einem tröstlichen, erhebenden Zuge, der uns mit dem Glauben an die unzerstörbare Gesundheit unsrer Volkskraft erfüllt. Während der Naturalismus in Kunst und Litteratur die Wurzeln des deutschen Geistes zu untergraben sucht, sind in München zwei Künstler herangewachsen, die uns in ernstesten, tief ergreifenden Bildern wieder jene Zeit vor Augen führen, wo der deutsche Volksgeist seine höchste, bisher noch nicht wieder übertroffene Kraftprobe gewagt und bestanden hat. Schon seit mehreren Jahren haben sich der jetzt in Stuttgart lebende, aber vorzugsweise in München gebildete Robert Haug und der noch gegenwärtig in München thätige Carl Marr, ein Deutsch-Amerikaner und Schüler von G. Max und Lindenschmit, der Darstellung von Episodien aus der Zeit der tiefsten Schmach vor dem Befreiungskriege von 1813 und aus diesem selbst zugewendet, und in

diesem Jahre hat Robert Haug für ein solches Bild eine Medaille erster Klasse erhalten, worauf wir nur insofern einen Wert legen, als eine derartige Auszeichnung immerhin dazu beiträgt, das Bild der allgemeinen Aufmerksamkeit zu empfehlen. Es stellt dar, wie ein junger Lüzkower Offizier, der im Begriff steht, zu seiner Truppe zu eilen, zur Abendzeit am Rande eines beschneiten Waldes von seiner Geliebten Abschied nimmt. Kein heldenhafte Pathos, keine thränenreiche Empfindsamkeit, überhaupt keine Szene, sondern nur ein Augenblick stillen Zauderns vor dem letzten Entschluß, dessen unerschütterliche Festigkeit gewissermaßen durch die schlanke und doch kraftvolle, nervige Gestalt des jungen Offiziers verfinlicht wird. Die trübe, bleigraue Stimmung der Abenddämmerung spiegelt den Gemütszustand der beiden Scheidenden wieder und ist zugleich bezeichnend für die drückende Atmosphäre, die damals auf Deutschland lastete und seine Zukunft in einen ungewissen Nebel hüllte. Während uns dieses Bild schon an den Anfang der Befreiungsthat führt, läßt uns Carl Marr einen Blick in das tiefe Elend des Jahres 1806 thun. Wir sehen das Wohngemach einer Familie, deren weibliches Haupt, von tiefem Kummer gebeugt, mit einem kranken Kinde auf- und abschreitet. Ein zweites Kind spielt in glücklicher Sorglosigkeit auf dem Fußboden, und zwei andre Mitglieder der Familie halten sich in scheuer Zurückgezogenheit am Fenster auf. Denn den ganzen mittlern Raum des Zimmers hat die französische Einquartierung eingenommen, Offiziere, die sich an einem Tische, unbekümmert um den Sammer um sie herum, mit Kartenspiel unterhalten. Auch diese Erinnerung ist ohne jedes demonstrative Pathos vorgetragen, sie will nur durch ihren gewichtigen Inhalt wirken, der mit durchaus absichtsloser Naivität erzählt ist. Auch ich will den Künstlern nicht die Absicht einer Mahnung unterlegen, die sie vielleicht gar nicht gehabt haben. Aber ob Absicht oder Zufall — es ist jedenfalls in hohem Grade beachtenswert, daß wir so eindringlich und beredt an eine Zeit der ärgsten Zerrüttung unsers Staatswesens gerade jetzt erinnert werden, wo wir der errungenen Güter so sicher zu sein glauben wie nie zuvor.

