



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Historische Gemälde.

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

hatten, welche ihre Ehre darauf verpfändeten, bei der zweiten Aufführung des Stückes den leifesten, ihrer Uniform angethanen Schimpf, im Theater selbst zu rächen. Welche furchtbaren und blutigen Scenen hätten da erfolgen können! Ueberhaupt erstreckt sich die politische Farbenabsonderung auch sogar auf die Theater. Gymnase und Vaudeville stehen auf Seiten der Bourgeoise, und bringen ganz wunderhübsche anti democ soc'sche Poffen, in welchen man fast vor Lachen sterben muß, so z. B. *La foire aux Idées; La propriété c'est le vol; Un socialiste en Province etc. etc.* Dafür sind sie auch, wie *Français, Historique etc.*, du bon genre oder vielmehr Theater der Aristos's. Im Odeon, den Funnambules, Porte St. Martin &c. feiert dagegen allabendlich die Blouse den Triumph der Demokratie. Welchen großen Einfluß in Frankreich die Circenses auf die öffentliche Meinung haben, geht aus folgender Thatsache hervor: Während der Wahlen eröffnete das Theater des ancien Cirque wieder seine lang verschlossenen Räume mit dem bekannten Schauspiel Murat. Nur in Folge der Aufführung dieses Dramas erhielt der Sohn des Königs von Neapel, Lucien Murat, ein wahrer Riese von Gestalt, die ungeheure Stimmenzahl von den Pariser Wählern! Wäre in Deutschland jemals so etwas möglich? Inzwischen ist die Freiheit hier in der Republik zu einem Schattenspiel geworden, welches so kläglich ist, daß sich gar Viele nach den Zeiten Louis Philipps zurücksehnen. Alle Vereine und Clubs sind unterdrückt, die Freiheit der Presse ist außerordentlich beschränkt, nur noch selten läßt man ein socialistisches Banket passiren und überall ist die Polizei, der dritte Mann, welcher Einem auf der Straße begegnet, ein Diener der öffentlichen Sicherheit. Selbst bis in die heitere Region der Pariser Freundsäle, in die Tanzlocale, erstreckt sich der grelle Schlagschatten des zerrissenen, politischen Lebens. Sollten Sie wohl denken, wie weit es in Paris schon gekommen ist? Kürzlich wollten zwei junge, wohlgekleidete Deutsche einem Ball beiwohnen. Als sie an der Thüre des Saales angelangt waren, wurden sie beduht, sogleich ihre weißen Glacéhandschuhe auszuziehen und im Bestiaire abzugeben. *Pourquoi donc?* fragten sie. — *Citoyens, c'est antisocialiste, c'est la mise des Aristos.* — — —

Paris, am 4. October 1849.

A. S.

Historische Gemälde.

Vor einem Jahr war es schwer für einen Journalisten, sich mit etwas anderem zu beschäftigen, als der großen Frage des Tages, der deutschen Politik. Die Verhältnisse haben sich geändert. Nicht als ob die heutigen „Versuche und Hindernisse“ im Staatsleben in irgend einer Art von minderer Wichtigkeit wären, als die lärmende Kannegießerei, in welche damals wenigstens zum Theil die nationale Erhebung aufging, aber damals war es dem Privatmann, wenn er sich in die

Parteien einließ, unendlich leichter, einen wirklichen Einfluß zu gewinnen. Wenn man sah, von was für Leuten das große Wort geführt wurde, so mußte jeder, der sich etwas mehr Verstand im Allgemeinen oder Besondern zutraute, die unabweisliche Versuchung fühlen, auch sein Wort darein zu reden. Die Journalistik war damals in der That eine Macht, wie die Clubs.

Sie ist es nicht mehr, wenigstens lange nicht in dem Grade. Die Hauptactionen der grande Politique gehn hinter den Coulissen vor, an abgelegenen Orten, wohin der Lärm des Marktes sich niemals verirrt — das will erkannt sein. Es ist nicht bloß unsere Partei, die sich umsonst den Pelz zerreißt für den Bundesstaat, es ist ebenso mit den Großdeutschen, ebenso mit den Demokraten, ebenso mit den verschiedenen absolutistischen Coterien. Wenn Herr v. Gerlach in irgend eine Philippika gegen den ruchlosen Geist des Jahrhunderts ausbricht, so ist er darin gerade ebenso Dilettant, als wir in der deutschen Zeitung, oder der Augsburger Allgemeinen, oder dem Reibeisen. Wir machen Chorus, aber wir agiren nicht mehr. Wer sind eigentlich die Acteurs? Nicht einmal die Heere, überhaupt keine Helden; es sind die alten Herren mit weißen Cravatten und süßem, erfrorenem Lächeln auf den dünnen Lippen, die seit dem Jahr 15 die Welt beherrschen. Wer unter ihnen am wenigsten Angst hat, wird der Sieger bleiben.

Darum soll die Presse nicht aufhören, sich mit dem Vaterlande zu beschäftigen. Die Zeit der Diplomaten wird nicht ewig dauern, so wenig wie die Rednerbühne der Clubs. Es wird wieder ein Tag kommen, wo das Volk seine Stimme abzugeben hat in den Fragen, die es zunächst angehen; und es wäre sehr schlimm für Deutschland, wenn dieser Tag einen ebenso großen Mangel an politischer Bildung finden sollte — der große Moment ein so kleines Geschlecht, — als im vorigen Jahre. Es ist keine brillante Rolle, aber man muß Resignation üben. Lernen wir unsre Lektion, um im zweiten Examen nicht wieder so schlecht zu bestehn, als im ersten.

Aber die Erschöpfung des politischen Treibens gibt einer andern Sphäre Raum, die in dem letzten Jahre zu sehr vernachlässigt ist, der Kunst. Die Grenzböten werden mehr als früher die Gelegenheit ergreifen, sich der künstlerischen Interessen anzunehmen. Für den Augenblick sollen uns die verschiedenen Leipziger Kunstausstellungen Stoff geben.

Wir wählen aus dem weiten Gebiet der plastischen Kunst einen beschränkten Kreis, das historische Gemälde; eine Richtung, die noch im Werden ist, die aber das eigentliche Centrum der modernen Malerei zu werden verheißt.

Die sogenannte classische Zeit der Malerei kennt das historische Gemälde nicht. Abgesehen von der Landschaftsmalerei, die wir hier bei Seite lassen, und von der wir nur erwähnen wollen, daß sie durch die moderne Naturforschung gleichfalls in ein neues Stadium getreten ist, bezogen sich ihre Darstellungen, in denen menschliche Figuren die Hauptsache waren, nie auf die Geschichte, sondern

theils auf die Kirche, und dann nahmen sie einen symbolischen Charakter an, theils auf die specifisch körperliche Schönheit, die jede zeitliche Bestimmtheit ausschließt, und dann schlossen sie sich am liebsten an die heidnische Mythologie an, oder kostümirten sich wenigstens annähernd mythologisch, wie die Thierjagden von Rubens und Snyder's; oder sie stellen die unmittelbare Gegenwart dar, und verloren sich entweder in's Genre oder in's Portrait. Selbst bei scheinbar historischen Stoffen, Schlachten u. dergl., war die historische Genauigkeit Nebensache, es kam vor allem auf die Entwicklung kräftiger körperlicher Formen an.

Das historische Gemälde, wie wir es verstehn, knüpft sich an zweierlei. Es soll portraittiren und zugleich idealisiren, d. h. die geschichtlichen Ereignisse in einen dramatischen Moment zusammenfassen.

Ich habe zunächst auf eins aufmerksam zu machen. Die moderne Kritik ist durch die Philosophie zwar mit vielen neuen Problemen und Gesichtspunkten bereichert, aber auch vielfach verwirrt worden. In den übrigen Künsten wie in der Poesie thut es wenigstens ebenso Noth, gegen überpaunte Ansprüche philosophischer Halbbildung Protest einzulegen, als gegen den Schlandrian eines hergebrachten Empirismus. Die Kritik soll den Künstler nicht verwirren, indem sie von hohen Wolken, dem Geyer gleich, auf die Erde herabsieht, und alle Perspection verfehrt, sie soll ihn im Gegentheile befreien von all den Einflüssen, die außerhalb der Kunst liegen.

Dagegen soll sie der bloß romantischen Caprice gegenüber ohne Nachsicht sein. Wenn ein verschrobener Mäcen sich ein Bild bestellt, wie die Israeliten Manna sammeln, oder wie Danae den Zeus im goldenen Regen empfängt, oder ein Christus mit fünf Broten und sieben Fischen fünftausend Mann speist, so mag der Künstler Gelegenheit finden, an etnem so lächerlichen Stoffe so viel Charakteristik und Schönheitszinn zu verschwenden, als er besitzt; die Kritik wird ihr Verdammungsurtheil nicht zurückhalten können. Noch weniger, wenn aus grillenhafter Verehrung alterthümlicher, unvollkommener Kunstformen der Maler etwa in Einem Rahmen der Zeit nach Unterschiedenes darstellen wollte; oder Aehnliches.

Was soll das Gemälde? Uns den Blick in die Wirklichkeit ersezen. Das historische Gemälde soll uns eine geschichtliche Scene darstellen, die uns — aber wohl-gemerkt! — ästhetisch interessirt. Nicht das historische, geistige Interesse ist maßgebend, sondern das sinnliche. Vor dieser Begriffsverwirrung muß man heut zu Tage am meisten warnen, wo man so weit gegangen ist, in einer Bethovenschen Symphonie etwa die Lösung eines ethischen Problems zu suchen. Der Friedensschluß zu Cambridge z. B. ist ein wichtiger historischer Moment, aber ein Paar schreibende Frauenzimmer im Renaissancecostüm neben einander sitzen zu sehn, kann ein ästhetisches Interesse nicht erregen. Dagegen ist die Ertheilung eines Ordens an van Dyk, historisch betrachtet, so unwichtig als möglich, und doch hat de Viesse ein vor-zreffliches historisches Gemälde daraus gemacht. Wir kommen später darauf zurück.

Die erste Forderung an ein historisches Gemälde ist Deutlichkeit. Wir müssen wissen, um was es sich handelt. Wenn man z. B. den Herzog von Braunschweig auf dem Ball am Abend vor der Schlacht bei Waterloo darstellt, wie er den fernen Kanonendonner hört, und von Todesahnung erfüllt wird, so mag der Künstler alle Kraft seiner physionomischen Studien aufbieten, wir werden doch erst aus dem darunter gesetzten Motto von Byron den eigentlichen Sinn des Ganzen erfahren. Der lyrische Moment hat keine plastische Berechtigung.

Hier tritt nun bei historischen Gemälden eine Schwierigkeit ein, die bei den frühern, mythologischen in viel geringerem Grad vorhanden ist. Wenn wir eine Findung Mose's, eine Opferung Isaak's u. dergl. vor uns sehn, so fällt uns die Fabel sogleich ein, wir sind orientirt, ohne daß es dem Künstler weitere Mühe

macht. Im Nothfall half ein bloßes Attribut aus, das auf ästhetische Weise die Zettel ersetzte, die sonst den Personen aus dem Munde hingen. Die Geschichte hat dergleichen symbolisch ausgebreitete und allgemein bekannte Fabeln zu wenig oder zu viel.

Dagegen hat das historische Gemälde in dieser Beziehung einen wesentlichen Vorzug, das Portrait. Die Moses, Christus, Abraham u. s. w. von einander zu unterscheiden, bleibt der jedesmaligen Phantasie des Künstlers und der Bestimmtheit der Situation überlassen, Friedrich, Napoleon, Goethe kennt Jeder. Wo hier die Grenze dessen, was der Maler voraussetzen darf, zu stecken sei, wollen wir hier nicht im Allgemeinen beantworten, sondern an den einzelnen Gemälden entwickeln.

Nur Eins bleibe fest: über die historische Bezüglichkeit möge das Publikum sein Gedächtniß oder die Chronik befragen, aber die allgemein menschliche Beziehung muß vollkommen klar, vollkommen plastisch ausgedrückt sein. In welcher Himmelsgegend wir uns befinden, welche Personen wir auf der Leinwand vor uns haben, das muß unsere Gelehrsamkeit uns sagen, aber was diese Personen mit einander machen, müssen wir sehn. Symbolische Erläuterungen durch Attribute u. dergl. sind verwerflich.

Die zweite Forderung ist Idealität. Den allgemeinen Satz könnte man etwa so aussprechen: die Form der Behandlung muß denjenigen Grad von Würde und Größe haben, welcher der Würde und Größe des Gegenstandes entspricht. Ein Bild z. B., in welchem Essen und Trinken das sinnliche Hauptmotiv bilden, wie z. B. das Todtenmahl der Girondisten, oder irgend eine Hochzeit von Kana, darf über das Genre nicht hinausgehen; wenn also eine tiefe symbolische Bedeutung hineingelegt werden soll, so wird diese über die Form hinausdringen, die Idee findet einen nur unvollkommenen sinnlichen Ausdruck, und das Motiv ist verfehlt. In keiner Kunst tritt so deutlich hervor, als in der Plastik, daß jener Idealismus, der auf's Symbol ausgeht, ein durchaus verwerflicher ist. In der Poesie wird diese Wahrheit erst bei der scenischen Vorstellung lebendig; wenn man den Faust aufführt, so treten die symbolischen Züge in ihrer Unwahrheit hervor, die im Lesen namentlich der Deutsche sich durch allerlei Ideen=Associationen zu rechtfertigen versteht.

Idealität und Wahrheit im höhern Sinn ist identisch. Damit beantwortet sich auch die Frage, ob der Maler das Recht hat, Wunder darzustellen. Wenn diese Wunder sinnlich unwahr, oder wenn sie ästhetisch beleidigend sind, so hat er nicht das Recht. Dahin gehören: Verwandlung des Wassers in Wein, Speisung der 5000 Mann, Heilung von Aussätzigen u. s. w. Dagegen ist es nicht nöthig, daß in der Auferweckung eines Todten, oder einer ganzen Masse von Todten eine sinnliche Unwahrheit oder eine ästhetische Rohheit enthalten ist. Daß man noch immer zu Wundern greift, liegt nicht allein in dem Eigensinn unserer Romantik, es hat auch einen technischen Grund. Um einen harmonischen Eindruck hervorzubringen, bedarf das Bild Höhe und Tiefe; die abstracte Breite des Basrelief, wie sie Paul Veronese gibt, in neuerer Zeit Martersteig, beunruhigt und zerstreut. So bieten sich Himmel und Hölle als zu natürliche Surrogate der Erde, und es ist auch nichts dagegen einzuwenden, so lange sie sich nur den irdischen Gesetzen fügen.

Die Idealität des Bildes muß sinnlicher Natur sein. Es ist verfehlt, wozu die neuen Maler bei der vorherrschend subjectiven und spiritualistischen Richtung der Zeit nur zu geneigt sind — in den vorzugsweise geistigen Theil des Körpers, die Physiognomie, den ganzen idealen Gehalt der dargestellten Stimmung oder Leidenschaft zusammenzudrängen. Eine solche Destillation ist unnatürlich und

unkünstlerisch, der potenzirte Ausdruck wird zur Frage, oder er verliert sich so ins Träumerei, daß man allerlei empfinden, aber nichts bestimmtes sich vorstellen kann. Diese Art wird nur durch Humor gerechtfertigt, wo sie aber von selbst ins Genre übergeht.

Die dritte Forderung ist geschichtlicher Charakter. Das historische Gemälde soll nicht abstracte Helden, abstracte Schlachten u. dergl. versinnlichen, sondern die bestimmte That und den bestimmten Charakter. Es soll charakteristisch sein, und sich darum nur mit solchen Gegenständen beschäftigen, die einen Charakter haben. Das geschichtliche Costüm und dergleichen Neußerlichkeiten, Dinge, in denen wir eher zu scrupulös sind, reichen allein nicht aus, denn auch die Charakteristik muß etwas Ideales haben, wie Shakespeare, freilich nicht wie die Alten, die den zeitlichen Unterschied noch nicht zum Moment der Darstellung machen durften. Das Ideal erscheint in den drei Formen des Schönen, des Furchtbaren (Erhabenen, Tragischen) und des Komischen; die letzte Form schließt sich in unserm Fall von selbst aus, aber auch Bilder, wie die Martersteig'schen, in denen das Häßliche, welches nur als Uebergangsmoment seine Berechtigung hat, sich noch nicht zum Erhabenen oder Tragischen verklärt, streifen bei allem sonstigen Verdienst über die Grenze der plastischen Kunst hinaus. In dem Bilde soll allerdings ein dramatisches Leben sein, es soll also den unaufgelösten Widerspruch — das ist das Häßliche — als Moment enthalten, aber es soll darüber dominieren. Man stelle sich das Gemälde als Schlussscene einer Tragödie vor, denn nur eine solche ist darstellbar; so wie in dieser der Conflict, zwar mit Härte, aber immer mit Größe, gelöst sein muß, so wollen wir auch im Bilde einen Halt haben; das unvermittelte Walten häßlicher Leidenschaften und häßlicher Menschen, wie in Martersteig's Fuß, kann uns diese Befriedigung nicht geben.

Nach diesen zerstreuten Bemerkungen, die sich freilich, wie alle Regeln, im Ganzen nur in der Verneinung bewegen können, gehen wir an das Einzelne.

1. Friedrich der Große nach der Schlacht bei Kollin.

Von Professor Schrader in Berlin.

Die Würdigung dieses Gemäldes wird erleichtert durch die Behandlung desselben Gegenstandes von Clara Denicke, welche sich an der entgegengesetzten Wand befindet und unmittelbar zur Vergleichung einladet. Wenn der Künstler mit dieser Parallele nur zufrieden sein kann, so wirkt dagegen eine andere Reminiscenz höchst schädlich. Der Maler hat offenbar den Napoleon von Paul Delaroche im Auge gehabt, die Manier ist dieselbe, das Resultat aber ein höchst verschiedenes.

Die Situation, die beiden Gemälden zum Vorwurf dient, ist auf den ersten Anschein sehr ähnlich, fast identisch. Napoleon ist mit seinen letzten Versuchen gescheitert, seine vornehmsten Anhänger haben ihn verlassen und er steht allein, ein banqueroutter Spieler, der die letzte Karte verloren hat. Friedrich hat zwar nur eine Schlacht verloren, aber bei seinen geringen Kräften liegt die Gefahr des Unterganges nahe genug.

Und doch ist diese Ähnlichkeit eben nur ein Schein. Der erste, wesentliche Unterschied ist unsere Wissenschaft von dem weitem Verlauf der Dinge. Larocche konnte seinem Helden jenen furchtbaren Ausdruck der Verzweiflung leihen, der uns erschüttert, aber auch erhebt, denn in diesem titanischen Antlitz ist es mit ehernen Zügen eingegraben, daß der Gewaltige fallen mußte, wie Lucifer, der seinen Stuhl neben den Stuhl Gottes setzen wollte, und daß er wirklich gefallen ist. Schrader konnte diesen Ausdruck nicht gebrauchen. Wie sollen wir es dulden, Friedrich in Verzweiflung zu sehen, da wir wissen, daß es noch keine Noth hat, da wir wissen, daß ihm sittliche Mächte zu Gebote stehn, die nicht unbedingt abhängig sind von

dem Ausgange einer Schlacht. Freilich ist Friedrich der waghalsige Eroberer, aber er ist zugleich der legitime König, zugleich der weise Freund seines Volks; Napoleon ist nur Abenteurer, nur Sohn seiner Thaten; lähmt einmal die Schwingen seiner Kraft und er stürzt unaufhaltsam in den bodenlosen Abgrund.

Ein zweiter Unterschied. Napoleon hat sein Letztes gethan, Frankreich hat ihm erklärt, daß es ihn nicht mehr will. Er hat nichts weiter zu thun, als sich auf sein Zimmer zurückzuziehen und seinem Geschick zu fluchen. Aber Friedrich ist mit der Niederlage nicht zu Ende. Sein Heer ist geschlagen, auf der Flucht, aber er muß es führen, er kann es nicht im Stich lassen. Wir sehen von weitem die Flucht des Heeres, und es setzt nas in Erstaunen, daß der König müßig dasitzt und Grillen fängt, während Gefahr im Verzuge ist. Was macht er eigentlich da! Das Bild gibt uns keine Antwort. Es folgt unmittelbar daraus, daß der Ausdruck des Ganzen ein unbestimmter ist.

Außerdem hat diese Isolirung bei Friedrich keine sittliche Berechtigung. Auch in der Niederlage wollen wir Friedrich in der Umgebung seiner Generale, seiner Soldaten sehen, die dem Erben der Hohenzollern treu bleiben auch im Unglück. Die Anekdote, dieser Mythos der neuen Zeit, stellt Friedrich nie allein dar, sondern stets im gemüthlich-sittlichen Rapport mit seinem Heer; sie hat Recht daran. Napoleon ist dagegen am meisten er selbst, wenn er allein ist.

Ich will den Vergleich nicht weiter ausdehnen, weil ich noch einmal auf Paul Delaroche zurückkommen gedenke. Im Allgemeinen will ich über die Kunstform nur Folgendes bemerken.

Diese Art Monodram ist eben so die erste, wie die letzte Stufe der plastischen Kunst; die erste, denn sie geht vom einfachen Portrait aus, gibt ihm einen beständigen historischen Hintergrund, und einen Ausdruck, der dem Moment entspricht; einen Ausdruck, der um so weniger von der ursprünglichen Bestimmung des Portraits sich entfernen wird, je ausgeprägter der Charakter des Helden in der Geschichte oder der Tradition ausgebildet ist. So ist es der Fall mit Friedrich.

Andererseits ist aber diese Kunstform, in einem Portrait das geschichtliche Resultat zu concentriren, der Ausfluß unserer Sentimentalität, die mehr für lyrisch reflectirte Stimmungen, als für die epische Entfaltung der Begebenheiten Sinn hat. Die Physiognomie soll der Spiegel der Seele, die Seele der Brennpunkt einer ganzen Reihe von Ereignissen sein. Man sieht, das Motiv streift schon ans Raffinirte, denn selbst der Monolog, den wahrhaft dramatische Dichter nur in gesteigertester Seelenspannung zulassen, hat immer noch eine Art dialectischer Entwicklung, die Gedanken entwickeln sich successiv auseinander; im Bilde dagegen soll alles auf einmal ausgedrückt sein, und es liegt zu nahe, daß das Resultat die Voraussetzung aufhebt.

Wie Paul Delaroche diesen Moment wahrhaft dramatisch verstanden hat, davon später. Schrader kann auf solches Lob keinen Anspruch machen. Sein Friedrich ist nichts als ein Portrait mit historischer Staffage. Als solches ist es uns aber werth und theuer, wie das seelenvolle Gesicht des großen Königs, den es zum Gegenstand hat. Die Züge sind glücklich und edel wiedergegeben, der Ausdruck ist, wie das Portrait ihn erfordert, ruhig und nachdenklich. Das Kostüm — der staubbedeckte grobe Kriegsmantel, die beschmutzten Reiterstiefeln u. s. w. — ist eines kriegerischen Fürsten würdig und unendlich angemessener, als jener stolze Kaisermantel, in welchen auf der Wand gegenüber Gerard seinen Napoleon eingewickelt hat, wie einen Pagoden, ein weibischer, zweckloser Bug, aus welchem das energische Feldherrngesicht in einem wunderlichen Contrast herausblickt.

Verlag von F. V. Herbig. — Redacteurs: Gustav Freytag und Julian Schmidt.
Druck von Friedrich Andrä.