



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Ein neues Gemälde von Paul Delaroche.

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

die Lebensfähigkeit absprechen wollen, indem man sagte, wer Möbel kaufen wolle, gehe in ein Möbelmagazin, wer Gold- und Silbersachen kaufen wolle, zum Juwelier u. s. w., eine Zusammenstellung so vieler verschiedenartiger Erzeugnisse sei daher recht schön, aber wenig praktisch. Mir scheint jedoch diese Centralisation, wenn sie, wie es hier geschieht, zugleich eine Garantie für Solidität der Arbeit bietet, einem sehr praktischen Bedürfnis entgegenzukommen. Für verschiedenartige Einkäufe bei Einrichtung von Wohnungen und dergleichen bietet sie dem Publicum eine wesentliche Erleichterung. Wer ein Geschenk machen will, ohne zu wissen was, fühlt sich sehr in seiner Wahl beschränkt, wenn er zehn Läden durchmustern soll, um vielleicht im letzten Etwas zu finden, das seinem Wunsche entspricht. Die Gewerbehalle öffnet sich dem Besucher, wie dem Käufer, die Wahl ist frei, unbeschränkt, der feste Preis überall Jedem lesbar angegeben, eine Durchwanderung an sich in hohem Grade interessant, und das Local ganz besonders für den Fremden, der Berlin besucht, eben so sehenswerth als bequem. Netze und zierliche Kleinigkeiten findet man in reichster Auswahl.

Die Gewerbehalle hat auch schon für den Export heimischer Gewerbszeugnisse einleitende Schritte gethan, sich mit Londoner Handlungshäusern in Verbindung gesetzt, Bestellungen aus England, Kopenhagen, Stockholm und selbst aus Nordamerika entgegengenommen. Es ist zu wünschen, das der Deutsche Handel sich die Gelegenheit nicht entgehen lasse, und das der Staat die Wichtigkeit des Instituts begreife, daß er namentlich Unternehmungen desselben im Verkehr mit dem Auslande unterstütze.

A. G.

Ein neues Gemälde von Paul Delaroche.

Der Napoleon von Paul Delaroche ist das bedeutendste Gemälde aus der neuen Französischen Schule, welches in Deutschland bekannt geworden ist, und es besitzt auch Eigenschaften genug, um uns wenigstens einigermaßen die Richtung zu versinnlichen, die sich dort in der bildenden Kunst mit derselben Energie, aber mit größerm Erfolg geltend macht, als in der Musik und Poesie. So eben hat der berühmte Künstler ein neues Gemälde vollendet, welches in den Besitz des Hauses Goupil übergegangen ist, und bald durch einen Kupferstich vervielfältigt werden wird. Der Gegenstand desselben ist die Königin Marie Antoinette auf ihrem Hinausgange vom Gericht, das ihr das Todesurtheil gesprochen hat. Man führt sie eben vom Tribunal ins Gefängniß, das sie nicht eher verlassen soll, als auf ihrem Gang zum Schaffot.

Die Conception zu dem Bilde war bereits vor der Revolution gefaßt, im Jahre 1847. Die Anregung hatte Lamartine's „Geschichte der Girondisten“ ge-

geben, welche trotz ihrer revolutionairen Haltung im Allgemeinen es sehr wohl verstand, in einzelnen kleinen Zügen für das fallende Königshaus das allgemeine Mitleid zu erwecken. Die schrecklichen Scenen des Jahres 1848 mögen dazu beigetragen haben, die Empfindungen des Künstlers zu steigern, und der Haltung seines Gemäldes ein größeres Leben einzuflößen.

Die Begebenheit ist auf eine sehr einfache Art in Scene gesetzt. Im Hintergrunde stehen die Richter, durch das zweifelhafte Licht einer Lampe beschienen, und mit ihren revolutionairen Insignien bekleidet. Sie haben gesiegt, sie triumphiren, aber ihre Stirn ist finster, ihr Blick verwirrt. Im Vordergrund, den Rücken dem Tribunal zugewendet und mit dem Gesicht gegen den Zuschauer, nähert sich die Königin, von Gendarmen und Nationalgarden geleitet. Der Officier, der die Leßtern anführt, gehört seiner Physiognomie nach den leidenschaftlichsten Jakobinern an, währen die untergeordneten Schergen jene stumpfe Gleichgültigkeit zeigen, die in Zeiten, wo man sich an das Blut gewöhnt hat, ihrem Gewerbe eigen ist. Die Sitzung des Tribunals hat lange gedauert, sie hat eine ganze Nacht hindurch gewährt. Der blasse und kalte Strahl eines Octobermorgens stiehlt sich zum Fenster hinein, und wirft auf das Antlitz, die Schultern und die Arme der Königin ein unheimliches Licht. Zur Seite ist eine niedrige Tribune, in welcher eine Menge Zuschauer sich an einander drängt, von jedem Alter und von jedem Geschlecht. Dort sieht man den wüthenden Jakobiner, der gegen das Opfer die Faust ballt, die zahnlose Megäre, die ihr flucht, das junge Weib, das vielleicht eben erst den glühenden Haß ihres Volks gegen sie theilte, die aber jetzt gerührt wird und in deren Auge eine Thräne sich zeigt, den Gamin der Zeit, dessen brauner Kopf sich malerisch unter den rothen Mützen hervor-drängt, und dessen mehr muthwilliges und neugieriges, als boshaftes Auge sich von dem seltsamen und neuen Schauspiel nicht abwenden kann. — Die Kleidung der Königin zeigt Nichts von ihrem alten Glanz, aber sie ist so anständig, wie ihre Kerkermeister es ihr erlaubt haben. Schwarzes Kleid, weißes Halstuch, das Haar mit einem schwarzen Bande zusammen gehalten. — Die ganze Situation ist so einfach, daß alles Interesse sich in dem Ausdruck im Gesicht der Königin concentrirt. Ihre Stirn trägt zwar nicht mehr die Krone, aber sie ist stolz und majestätisch, und der Schmerz und die Angst der Gefangenschaft haben sie vor der Zeit mit einem Diadem weißer Haare umkränzt. Wenn auch der Kummer und die Schlaflosigkeit ihre Farbe gebleicht, ihr Auge gehöhlt und gedunkelt haben, wenn man in ihm die Spuren vielfacher Thränen sieht, so ist es doch noch immer das Antlitz einer Königin. Die natürliche Majestät ihres Ganges, die gleichgültige Verachtung, mit der sie an den Schmähungen des Pöbels vorbeigeht, das leichte Zucken ihrer Augenbrauen, das unwillkürliche Anschwellen der Nasenflügel, das bittere und zugleich resignirte Zusammenziehen der Lippen, das Alles sind einzelne Züge von dem königlichen Ausdruck, den der Maler ihrem

edlen Gesicht zu geben gewußt hat. Er hat begriffen, daß der feierliche Augenblick weder Gesten noch Worte duldet. Die Königin schweigt, und lebt nur noch in den Gedanken. Ihre Arme hängen bewegungslos, und folgen ohne Anstrengung der Haltung des Körpers. Die Physiognomie ist ruhig und concentrirt. Der Kopf ist überhaupt ein Meisterstück: er drückt alle die verschiedenen Empfindungen aus, die hier am Orte sind, aber ohne Uebertreibung. Man fühlt die religiöse Haltung des Martyriums heraus.

Was das Technische betrifft, so findet die Französische Kritik, aus der wir diese Bemerkungen zusammenstellen, einen wesentlichen Fortschritt. Die Farbe ist aus ihrer Trockenheit und Strenge herausgetreten, die Linien weicher und geschmeidiger geworden. Dagegen ist jene Poesie des Contrastes, welche Delaroche überhaupt anstrebt, diesmal noch mehr hervorgetreten. Der ganze untere Theil der Gestalt, das Getäfel der Tribune, die hintere Bank sind in einem gleichmäßigen Dunkel gehalten und die Formen fast undeutlich. Das unheimliche Lampenlicht, welches die Richter bescheint, ist ein etwas zu starker Effect gegen das Tageslicht auf dem Kopfe und der Büste der Königin. Eben so wie bei dem Napoleon, hat sich der Künstler auch bei Marie Antoinette etwas zu streng an die geschichtliche Wahrheit gehalten. Ihr Embonpoint nimmt einen etwas zu großen Raum ein. Die Nebenfiguren sind nur ganz leicht skizziert.

Wir fügen dieser kurzen Beschreibung einzelne Bemerkungen über die frühere Thätigkeit des Künstlers und über die allgemeine Richtung seiner Kunst hinzu. Das erste Gemälde, mit dem er öffentlich auftrat, war: Joas unter den Todten hervorgesucht, im Salon von 1822. Es folgte: Jeanne d'Arc, krank und im Gefängniß vor ihrem Untersuchungsrichter, dem Cardinal Winchester, 1824; Caumont de la Force, Miß Macdonald und die Folgen eines Duells, 1827; dann Strafford, vom Erzbischof von Canterbury gesegnet; Karl I., gefangen, von einer frechen Soldateska verspottet; Richelieu im Sterben, an die Rache gegen seine Feinde denkend; Cromwell, wie er den Leichnam des enthaupteten Königs betrachtet; Napoleon, wie er über den St. Bernhard zieht; die sterbende Elisabeth, von Reue gefoltert; Johanna Grey; die Söhne Eduard's u. s. w.

Schon die Wahl dieser Stoffe deutet die dramatische Richtung an, in welcher die Conception und die Ausführung gehalten ist. Sie steht zu der frühern Französischen Schule ungefähr in dem Verhältniß, wie die neue romantische Poesie zu der sogenannten classischen der beiden vorigen Jahrhunderte. Der Idealismus der ältern Richtung brachte es zu weiter Nichts, als zu Combinationen alter Formen, in denen die Symbolik der in dem öffentlichen Geschmack festgestellten Ideen des Schönen und Erhabenen aus einander gebreitet wurde. Die neue Zeit findet die Idealität nur in der Bewegung und der Action, so wie andererseits im Charakteristischen. Die Ideale der ältern classischen Schule, in der bildenden Kunst, wie in der Poesie, gehörten keiner bestimmten Zeit, keinem bestimmten

Moment an. Sie versuchten es auch nicht, die Natur in ihrer unmittelbaren Gewalt zu fassen, sondern sie veredelten dieselbe, wie man sich damals ausdrückte; sie gaben Typen an Stelle der Individuen. Die neue Schule wurde durch drei Momente bestimmt. — Einmal ließ man die antiken Modelle fallen und wendete sich zur Beobachtung der Natur in ihrer vollen Kraft. In der Malerei hat Gericault, in der Plastik Barye diese Richtung angebahnt. Sie haben mit der nur halbgeistigen Natur, mit Thieren und dergleichen angefangen, und dieselben in ihren charakteristischen Momenten studirt. Unmittelbar damit hängt zusammen, daß man auch in den historischen Gemälden auf die Quellen zurückging, daß man das Bedeutende an Stelle des allgemein Schönen setzte, und im Ausdruck des Gesichts selbst, in der Haltung der Figuren, im Costum und in der Beleuchtung Dasjenige hervorkehrte, was das Publicum frappiren mußte, nicht Dasjenige, woran es bereits gewöhnt war. Bei einigem Nachdenken wird man in der neuen Entwicklung des Drama's die nämliche Tendenz wiederfinden. Ich bemerke dabei, daß der Abweg dieser an sich sehr aner kennenswerthen und nothwendigen Richtung nahe lag. Bei dem Suchen nach dem bloß Charakteristischen geräth man sehr leicht in die Verirrung, das Auffallende ohne Rücksicht auf seine ideale Bedeutung als charakteristisch zu nehmen, und indem man diese Züge porträtartig hervortreten läßt, die höhere Wahrheit, die in der Hervorhebung des Bedeutenden und Wesentlichen besteht, aus den Augen zu lassen; und in der ängstlichen Nachahmung der Natur mit Vermeidung aller conventionellen Idealität läßt man sich dazu verleiten, mit einem gewissen Trotz dem Auge diejenigen Züge aufzudrängen, die zwar richtig sind, die aber den Totaleindruck stören. So ist in dem schönen Bilde Napoleons von Paul Delaroche der immense Raum, welcher den beschmutzten Stiefeln und der einfarbigen Bekleidung des corpulenten Leibes zu Theil geworden ist, in künstlerischer Beziehung unstreitig ein Fehler. Aus dieser Verirrung ist es zu erklären, daß die extremen Anhänger dieser Richtung, wie die romantischen Poeten, es so arg trieben, daß man ihnen halb im Spaß, halb im Ernst den Grundsatz imputiren konnte: Nichts ist schön, als das Häßliche, und Nichts ist häßlich, als das Schöne.

Sodann trat an die Stelle der wohlwollenden Ruhe, in welcher die ältern Maler ihre Figuren gruppiert hatten, das Bedürfnis der Action und Bewegung, und damit die Hervorhebung eines leidenschaftlichen Moments in seinem vollsten Ausdruck. Das in Deutschland bekannte Gemälde von Horace Vernet, die Schlacht bei Hastings, kann uns dieses Streben versinnlichen. Solche Gemälde haben vor unsren Deutschen einen großen Vorzug, denn es ist in ihnen ein wirkliches Leben, und jene schwächliche, coquette Ziererei, die man bei uns nur gar zu häufig in der Stellung der Personen zu einander, in ihrer Körperhaltung und dergleichen findet, wird dadurch vermieden. Dagegen verleitet die zu hoch gespannte Action leicht zur Verzerrung. Es ist mit der plastischen Kunst, wie mit der darstellenden auf

dem Theater. Wer ist bei uns nicht von der dämonischen Leidenschaft, welche die Rachel bei ihrem Spiel entwickelte, bis in die innerste Seele ergriffen worden? wer hat aber nicht auch im Stillen gefühlt, daß diese Action nicht mehr ganz im Maß des Schönen bleibt, und daß diese Poesie des Contrastes zwischen der ruhenden und der leidenschaftlich erregten Individualität, welche den Grundzug ihres Spiels ausmacht, eben so leicht zur Manier werden kann, als die beständige antik gelassene Attitude, die man nach dem Vorbilde der Weimarer Schule unsren Schauspielern empfahl? Im Gemälde ist das aber noch bedenklicher. Auf dem Theater ist die leidenschaftliche Erregung doch nur ein Moment, den wir in seinem Werden verfolgen können, und der nachher nur noch in der Erinnerung wieder aufgefrischt wird; im Gemälde dagegen wird der Moment fixirt, und wir haben ihn beständig vor Augen. Das Gemälde kann niemals die wirkliche Bewegung, die wirkliche Leidenschaft, die wirkliche Action ausdrücken, sondern nur den Moment, in welchem dieselbe zu einem gewissen Abschluß kommt, gleichsam die Ruhe in der Bewegung. — Noch ein anderer Uebelstand geht daraus hervor. Es wird dadurch die Bildung eines Styls, wenn nicht unmöglich gemacht, doch wenigstens sehr erschwert, und während wir daher in unsrer neuern Deutschen Malerei, die sich ganz mit Recht mit vorzüglichem Eifer auf die höchste Stufe dieser Kunst, auf das monumentale Gemälde wirft (denn nur durch die genaue Berechnung auf seine architektonische Stellung erhält das Gemälde seine volle Bedeutung), und sich, trotz der reichen Ausbreitung in mannichfaltig bewegte Gruppen, und, trotz der Beziehung auf historische Gegenstände, zu dem typischen und symbolischen Charakter neigt, sehen wir in der Französischen Schule bei ihren großen Vorzügen ein Streben nach dem Effect und einen Mangel an wirklichem Styl, der die höchste Vollkommenheit der Kunst ausschließt.

Wir kommen auf einen dritten Punkt, der in einem scheinbaren, aber auch nur scheinbaren, Widerspruch zum ersten steht. Wenn nämlich die ängstliche Nachahmung der Natur und der Wirklichkeit zu einem bedenklichen Materialismus der Kunst verleitet, so geht damit das entgegengesetzte spiritualistische Streben Hand in Hand, nämlich das Streben, alles Interesse in dem geistigen Ausdruck der Physiognomie zu concentriren, und in demselben so verschiedene, zum Theil widersprechende Motive zu entwickeln, daß eine vollständige Tragödie darin enthalten ist. Dieses Streben, wenn es in seinen Grenzen bleibt, ist durchaus zu billigen, und kann allein den wesentlichen Fortschritt herbeiführen, nach dem die ganze moderne Kunst im Gegensatz zur antiken hinstrebt. Wenn die Alten das schmerzerfüllte Antlitz mit dem Schleier überdeckten, so lag in diesem ängstlichen Schönheitsfinn ein Mangel; sie kannten noch nicht die geistige, die ideale Bedeutung des Schmerzes. Wir, die Modernen, wollen überall zum Wissen und zur Anschauung vordringen, und mit Recht; allein die Aufgabe hat ihre Grenzen, wenn sie nicht aus dem Gebiet der Wahrheit und der Schönheit heraustreten soll. Es

kann in diesem geistigen Raffinement eben so viel Manier und Caricatur eintreten, als in dem materialistischen. Auch in der Poesie findet man beide Extreme häufig vereinigt. Ich erinnere nur an Frédéric Soulié, der mit demselben Behagen, wie Victor Hugo und seine Schule, die materiellen Zuckungen des Fleisches darstellt, und auf der andern Seite ein psychologisches Raffinement anwendet, das sich in einzelnen Blicken und einzelnen Lauten aussprechen soll, die vollständig zu erklären, ein paar Bände analytischer Zergliederung kaum ausreichen. Die höchste Sentimentalität und der höchste Materialismus grenzen hart an einander.

Es möge für jetzt mit diesen flüchtigen Andeutungen genug sein; wir kommen bei der Besprechung verwandter Gegenstände noch einmal darauf zurück.

Das Vigneronsfest zu Vevey.

Die ungeheuren Anschlagzetteln, die Einladungen in öffentlichen Blättern, die im Voraus gefertigten Bilder des Festzugs nebst allem Zubehör, der mit jedem Tage wachsende Zudrang der Fremden und all' die sonstigen außerordentlichen Zurüstungen mußten auch bei Demjenigen, der sonst nicht so ungeheurer schaulustig und neugierig ist, den festen Entschluß hervorbringen, auf wenigstens einen Tag sich an einen Ort zu begeben, der, selbst wenn die vielgerühmte Festfeier weniger befriedigend sein sollte, doch schon durch die enorme Menge seiner Besucher ein lebhaftes Interesse darbieten mußte. Also den Donnerstag in Vevey! — so hörte man überall rufen, wobei Mancher schon mit Resignation hinzufügte: Nachtquartier unterm freien Himmel! denn für den gewöhnlichen Besucher, der nicht gerade nahe Freunde im Orte selbst hatte, war natürlich bei den ungeheuren Preisen an Logis und Bett für die Tage des Festes selbst nicht zu denken; mußten doch selbst die reichsten Reisenden, die es verabsäumt hatten, vorher sich einzumietzen, trotz ihres Geldes und der höchsten Gebote, in ihrem Wagen übernachten, nachdem ihnen andere, vorsichtiger als sie selbst, die letzten Betten und Zimmer in der Stadt zu dem sehr mäßigen Preise von — 400 bis 800 Franken weggenommen hatten. Endlich rückte der Vorabend des ersten Festtags heran, und wir, mehrere Freunde zusammen, die es vorzogen, den Weg von Lausanne bis Vevey zu Fuß zurückzulegen, verließen unser Lausanne, wo man schon einen Vorgeschmack des in Vevey herrschenden Tumults haben konnte, Schlag 11 Uhr, um bei Zeiten in Vevey selbst einzutreffen, und die gehörigen Maßregeln für den großen Tag zu nehmen. So langweilig sonst der Weg von Lausanne nach Vevey erscheint, so erschienen uns doch die 4 Stunden Wegs diese Nacht, die heiter und mild, wie sie nur selten sind, eine ununterbrochene Carawane Schaulustiger mit