

Elftes Kapitel.

Deutsche Künstler in ihren Werken bis zum Jahre 1868.

Die grossen deutschen Kunstausstellungen sind für die Beurtheilung der neueren und neuesten Malerei von ganz ungemeiner Wichtigkeit, weil sie allein es ermöglichen einen Ueberblick über die gesammte Production unserer Künstler zu gewinnen. Zugleich geben diese periodisch wiederkehrenden Ausstellungen und die Gelegenheit, die Wandlungen, welche sich in der Kunst vollzogen haben und noch vollziehen, beurtheilen zu können. Als man zuerst den Plan fasste, solche nationale deutsche Kunstausstellungen zu veranstalten, — es gehörte dieses schon zu den ersten Projecten, welche von den Düsseldorfer Malern der ersten deutschen Künstlerversammlung zu Bingen 1856 vorgelegt wurden —, hatte man die Absicht, dass diese Ausstellungen zugleich historische sein sollten, indem sie Werke aus der ganzen neueren Epoche der deutschen Kunst aufzunehmen hätten. Man datirte diesen Zeitabschnitt ganz richtig von Carstens' Auftreten an. So sind die Ausstellungen zu München 1858 und zu Köln 1861 historische Ausstellungen gewesen und haben, besonders die erste, einen für die Kenntniss der Entwicklung der neueren deutschen Kunst unschätzbaren Ueberblick gegeben. Die Kölner Ausstellung ergänzte die Münchener, indem sie eine Anzahl von in München nicht ausgestellt gewesenem Werken der Meister

brachte, von denen die neue deutsche Kunst ausging oder an deren Wirken sich ihre bedeutendsten Fortschritte knüpfen.

Ich habe in den vorhergehenden Kapiteln dieses Buches meine Beobachtungen auf diesen grossen und verschiedenen kleineren Ausstellungen zu schildern versucht. Im Verfolg meiner Betrachtungen bin ich genöthigt auch die kritischen Studien in den Rahmen meiner Schilderungen einzuflechten, zu welchen die dritte allgemeine deutsche Kunstausstellung vom Jahre 1868 in Wien und die internationale Kunstausstellung in München vom Jahre 1869 die Gelegenheit gab. In dem oben geschilderten Sinne war die Ausstellung in Wien keine historische, denn sie enthielt fast nur Werke von Künstlern, welche während der zweiten Ausstellung in Köln, 1861, noch unter den Lebenden weilten. Dennoch war die Ausstellung eine historische, denn das neunzehnte Jahrhundert lebt gar schnell, und der Umschwung der Meinungen und Richtungen geht auch in dem Gebiete der Kunst sehr rasch. Wer die Entwicklung der deutschen Kunst vom Jahre 1840 bis zu 1868 verfolgt, wird nicht ohne einige Verwunderung bemerken, wie fern das Ende dieser verhältnissmässig doch nur kurzen Periode dem Beginne derselben liegt, wie sehr der Geist, der über die Aufgaben und ihre Ausführung waltet, ein anderer geworden ist, wie die Geber und Empfänger, die Künstler und das Publicum sich geändert haben. Ich meine damit nicht nur jene grosse Umwandlung, den Fall der Romantik, die Umwandlung erstreckt sich noch viel weiter, sie hat die ganze ästhetische Anschauung umgestaltet, die ganze geistige Behandlung der poetischen Stoffe ist eine andere geworden und damit auch die praktische Behandlung, die Ausübung der Kunst. Und das alles innerhalb eines Menschenalters.

So gehörten auf der Wiener Kunstausstellung von 1868 eine ganze Anzahl von Werken nicht mehr der Gegenwart an, wenn auch die Meister, die sie schufen, noch lebten

und schafften. Es war dies unverkennbar, und es wäre recht merkwürdig, zu wissen, ob diese Meister es damals auch erkannten, ob sie bei den Jüngeren, Neueren, einem Fortschritt oder Rückschritt erblickten, ob sie das Verlassen ihrer Wege für berechtigt anerkannten. Anerkannt aber oder nicht, wir sehen die Umwandlung sich unerbittlich vollziehen, es ist eine Gemeinsamkeit in den Gedanken und Gesinnungen der Menschen, welcher Niemand sich entziehen, Niemand widerstreben kann; wir mögen noch so selbstständig sein, noch so originell, wir mögen uns sträuben, wie wir wollen, wir werden von dem allgemeinen Geiste der Zeit in welcher wir leben, mitgerissen, und selbst die, welche in dem, was die Mehrzahl Fortschritt nennt, nur Rückschritt und Verfall und Krankheit erkennen wollen, werden von der Krankheit angesteckt, ohne dass sie es wissen, erst vielleicht nur äusserlich, in Dingen der Form, aber die Form wirkt auch zurück auf den Geist, und so ist selbst mancher treue und fromme Romantiker, ohne es recht zu wissen oder zu wollen, modernisirt worden; solche freilich bleiben dann trotz allem Eifer gewöhnlich gegen die Neueren zurück, ungeachtet des eifrigsten Strebens, es ihnen gleich zu thun. Einzelne ziehen sich auch wohl in ihre Eigenthümlichkeiten zurück, bleiben sich treu und führen inmitten des Stromes des Zeitgeistes ein einsames Dasein, wie auf einer unzugänglichen Insel, und diese sind es dann, welche schon bei lebendigem Leibe als historische Gestalten und deren Werke den Leuten von heute gar fremd und unverständlich erscheinen, wenn sie dieselben überhaupt noch beachten.

In der Münchener und Kölner Ausstellung lag der Schwerpunkt noch in der monumentalen, idealen Kunst-richtung; in der Wiener Ausstellung, keine zehn Jahre später, lag er schon nicht mehr da, obschon es gar nicht an monumentalen und idealen Werken fehlte und sogar sehr bedeutende darunter waren.

Die Neueren suchen den Werth des Werkes nicht

mehr ausschliesslich in der Erhabenheit des poetischen Gedankens, in der Auffindung und Vollendung einer idealen Form für denselben, die äussere Erscheinung des Werkes beschäftigt sie zumeist, die Farbe, die Wirkung, die Wiedergabe des natürlichen Gegenstandes; man sucht nicht mehr nach einer allgemeinen Schönheit, man sucht das Schöne im Charakteristischen, im individuell Wahren, und nicht nur die Maler, auch die Bildhauer haben diesen Weg mehr oder minder eingeschlagen. Wie das Publicum von damals nur wenig Antheil an idealer Poesie nahm, so auch die neueren Künstler; der Künstler liest nicht mehr wie Goethe's Maler, „den heiligen Homer“ als Andachtsbuch; sehr wenige nur noch beschäftigen sich mit den grossen epischen Dichtungen, es ist durchaus nicht mehr erforderlich, wie früher, die Nibelungen und den Parcival, den Dante, den Tasso und Ariosto zu kennen, auch für den Historienmaler nicht; auch die Bibel ist nicht mehr die reiche Fundgrube, welche sie war, und Sage und Legende ebenfalls nicht. Die kirchlichen Künstler selbst, die recht eigentlich legitimen Nachkömmlinge der Romantiker, haben ihre schwärmerisch träumende Gefühlsfrömmigkeit aufgegeben oder verloren und ergehen sich in unmöglichen Verkörperungen abstruser kirchlicher Ideen, worin der Verstand mehr als das Gefühl mit Symbolen spielt, oder bequemer, in Nachahmungen der Vorstellungen und Formen vergangener dunkler Jahrhunderte. Die Geschichtsmaler bestreben sich nicht mehr, die Thaten vergangener Jahre in künstlerisch gebundener Form darzustellen, sie wollen die Begebenheiten möglichst so wiedergeben, wie sie wirklich vorgegangen sind, wo möglich portraitmässig wahr, in Personen, Gebräuchen, Costumen und Localen. Wie auf allen anderen Gebieten menschlichen Denkens und Schaffens hat man sich auch auf dem Gebiete der Kunst vom Idealen zum Realen gewandt.

Dass dieses durchaus ein Fortschritt sei, will ich gewiss nicht behaupten, es mag sogar ein Weg zum Rückschritte

sein, wie ja derselbe Gang der Dinge in der Kunst unserer französischen Nachbarn bereits damals Rückschritte verursacht hatte, die uns bisher noch erspart waren — wer weiss, vielleicht nur, weil wir auf jenem Wege noch nicht so weit fortgeschritten waren. Noch sind wir im Jahre 1868 nicht zu jenem rücksichtslosen Realismus gelangt, der über die Grenzen der Kunst hinausstrebend, die Kunst selbst verlässt und verliert. Die Wiener Ausstellung zeigte kaum ein Beispiel dieser Richtung, und wir dürfen sie als eine für den damaligen Zustand deutscher Kunst vollgültige Mustersammlung betrachten.

Sie war es in der That. Die einzelnen Schulen Deutschlands hatten so viel als möglich ihre besten neueren Werke hingesandt, so viel als möglich, denn sie konnten die einzelnen Künstler nicht zwingen, Anderes zu senden, als was ihnen genehm war, sie haben aber für eine strenge Auswahl unter dem Eingelieferten gesorgt.

Die Folge dieses Verfahrens war die, dass die Wiener Ausstellung gar kein schlechtes Werk enthielt, wenige mittelmässige, eine ungemeine Anzahl guter und einige ganz vortreffliche Werke. Dass die Anzahl solcher Werke, die man gewöhnlich als „bedeutende“ bezeichnet, grosser, historischer, monumentaler Arbeiten, idealer Compositionen, nicht so reich war, wie in den früheren grossen Ausstellungen, erklärt sich aus dem zuvor Gesagten. Theilweise wurde aber dieser Mangel ausserhalb der Ausstellung ersetzt. Das neuere Wien hat eine ganze Reihe von monumentalen Werken der Malerei aufzuweisen, welche das Fehlende ergänzten.

Unter den Historienmalern stehen zwei Meister, der eine der Wiener, der andere der Münchener Schule angehörend, obenan, deren Namen bereits historisch geworden sind. Ich meine nicht in dem Sinne, wie ich in der Einleitung andeutete: die Werke Führich's und Kaulbach's werden zu allen Zeiten gleiche Bedeutung und gleichen

Werth behalten, aber Führich sowohl wie Kaulbach gehören doch schon einer früheren Kunst-Epoche an und haben bereits in der Geschichte der deutschen Kunst einen festen Platz und einen sehr hohen Rang eingenommen. Joseph Führich in Wien (er ist in Böhmen 1800 geboren) ist in weiteren Kreisen des Publicums nicht so bekannt, wie ein so bedeutender Meister es sein sollte; denn er gehört zu den grössten Meistern auf dem Gebiete der religiösen Kunst. Ich stehe nicht an, ihn gleich neben Cornelius und Overbeck als den Dritten zu nennen. Ich gebe ihm die dritte Stelle, denn er hat nicht des Cornelius' Gewalt, noch Overbeck's zarte Innigkeit und verklärte Schönheit; er ist ein malender Dichter, wie jene, aber nicht immer fliesst ihm der Born der Poesie so klar; er ist dazu vielleicht ein zu specifisch katholischer Künstler, denn er ist dieses mehr, wie jene grossen Meister. Führich hat neben einer gewissen Naivetät, die seinen Darstellungen oft eine genreartige Natürlichkeit und eine grosse Anmuth verleiht, eine Neigung zu einer abstrusen Symbolik, die oft über die Grenzen des Schönen, ja, des Darstellbaren hinausführt, und man findet in seinen Werken neben dem Erfreulichsten das Ungeniessbarste, oft kaum Verständliche. Als Zeichner hat Führich noch Anklänge an die alte akademische Schule, die sich in Wien am längsten erhalten hat; er zeichnet richtiger, wie Cornelius, weniger ideal in den Formen, aber charakteristischer, wie Overbeck; seine Compositionen sind immer vollkommen harmonisch, von der schönsten, durchdachtsten Form und, wo er sich auf dem Boden der Wirklichkeit bewegt, von der überzeugendsten Wahrscheinlichkeit. Seine erfreulichsten Bilder sind recht eigentlich Stimmungsbilder idyllischen Charakters, in welchen denn auch die Landschaft, welche Führich im edelsten Style zu behandeln versteht, bedeutend mitwirkt. Als Maler gehört Führich zu den Meistern der romantischen Schule „die nicht malen können“, seine Gemälde sind nur colorirte Zeichnungen, und wo er wirklich malerische Wirkung erstrebt,

wie in einem „Christus am Oelberge“, da ist dieses Streben ein ganz verfehltes.

Zwei grosse Cartons zu kirchlichen Wandgemälden: „Petrus wandelt auf dem Meere“ und „Christus bei den Jüngern zu Emmaus“ („Herr, bleibe bei uns, denn es will Abend werden“), sind Werke von hohem Ernst und strenger Form. Eine Reihe von Zeichnungen, worunter ein Cyklus von fünfzehn Blättern „Ostern“ betitelt, in welchen die einzelnen Episoden von der Grablegung bis zur Auferstehung Christi dargestellt sind, erscheinen höchst bemerkenswerth.

Einzelne dieser Darstellungen, welche alle auf das meisterhafteste und schönste gezeichnet, sind sehr originell componirt, theils ganz realistisch aufgefasst, wie die einfachsten Vorgänge, und sie entbehren dabei doch nicht einer gewissen Grossartigkeit, welche den Vorgang über das Gewöhnliche erhebt. Anspruchsvoller in Composition und Zeichnung sind zwei Darstellungen: „Die Auferweckung des Lazarus“ und „Der ungläubige Thomas“, beide in einer Kirche Wiens al fresco ausgeführt und deshalb auf den Raum componirt; es ist vielleicht dadurch eine gewisse theatralische Anordnung in diese Compositionen gekommen. Von der höchsten Anmuth ist ein kleines Gemälde des Meisters, schon aus seiner früheren Zeit und, wenn ich nicht irre, durch den Stich vervielfältigt: „Mariens Gang über das Gebirge“. Maria und Joseph wandeln durch eine Gebirgslandschaft, singende Engel ziehen vor ihnen her, andere, über ihnen fliegend, streuen Rosen auf ihren Pfad, deren eine Joseph aufhebt: eine kindlich innig empfundene Darstellung von höchster Schönheit in der Zeichnung. Erfreulich, wie diese einfachen Darstellungen, sind aber andere des Meisters nicht, trotz der Schönheit des Einzelnen, in welchen seine Poesie sich aus den heterogensten Elementen zusammensetzt. So z. B. in zwei Zeichnungen: „Der Frühling“ und „Der Herbst“, wo eine wundersame Mystik kirchliche Symbole mit Dingen der allergewöhnlichsten Welt durcheinander mischt, deren nothwendiges Ausein-

anderfallen formell nur durch die vortreffliche Verbindung der Gruppen und Linien verhindert wird. Diese Compositionen zu beschreiben, würde fast unmöglich sein und jedenfalls keinen anschaulichen Begriff davon geben. Mehr in gewöhnlicher kirchlicher Symbolik hält sich eine Composition, zu welcher politische Begebenheiten den Anlass gegeben haben. Man wundere sich darüber nicht zu sehr; unsere Romantiker sind von den Begebenheiten seit 1848 gar nicht so unberührt geblieben, wie man es meinen sollte, und manche von ihnen sind, oft ganz im Stillen, aus ihrer scheinbar überirdischen frommen Ruhe herausgetreten und haben ihr künstlerisches Werkzeug als Waffe gebraucht, die glücklicher Weise den Gegnern nicht so giftige Wunden beibrachte, als sie beabsichtigten. Ich kenne mehrere derselben, welche gar arge Dinge gezeichnet haben, natürlich im Kampfe gegen oder im Verdruss über die ihre beschauliche Weltruhe störenden Revolutionäre und Neuerer. Das hat auch den guten Meister Führich bewogen, ein religiös-politisches Blatt sehr sorgfältigst und schön zu zeichnen: „Der Schutzmantel Mariens“. Die heilige Jungfrau, auf Wolken thronend, breitet ihren Mantel über zwei knieende Gruppen aus und schützt sie gegen Dämonen, welche vorüberfliegen. Diese Symbolik ist nicht neu, aber wohl ist es die Anwendung im Einzelnen. Ganz im Vordergrund knieet der Kaiser, im Mantel mit Schild und Scepter, gesenkten Hauptes, betrübter Haltung, rechts eine Gruppe geistlicher Personen, Papst, Priester, Mönch und Nonne, links eine Gruppe weltlicher Personen mit Hinsicht auf die Beziehungen der Familie und der Gesellschaft. Diese alle werden durch den Mantel Mariens geschützt gegen die oben schwebenden Dämonen, bei denen ausser gewöhnlichen Symbolen noch einige erbauliche Ausfälle vorkommen, so eine Furie mit der Freiheitsmütze auf der Stange, zwei nackte, sich umschlingende Gestalten, auf Säuen reitend, ein Gelehrter im Doctorhute, der aus einem Buche docirt, während ihm ein Teufel einen Zaum durch den

Mund gezogen hat, woran er ihn leitet, eine Figur in einer Capuze, die ein Crucifix, eine andere, die einen Anker zerbricht, die Symbole des Glaubens und der Hoffnung, und so fort. Das ist nun freilich recht charakteristisch für eine politisch-kirchliche Partei, die in Oesterreich noch schärfer kämpft, wie anderer Orten, aber für die daran verwandte Kunst eines solchen Meisters, wie Führich, sehr zu bedauern.

Die religiöse Malerei hat übrigens in Wien auch ausser Führich noch tüchtige Vertreter und wird keineswegs in jener archaischen Weise behandelt, wie sie von den Puristen an verschiedenen Orten, besonders auch am Rheine, mit leider traurigem Erfolge für die Fortschritte der Kunst so eifrig befördert wird. Die Kirche in der Wiener Vorstadt Lerchenfeld, durchaus *al fresco* ausgemalt, grösstentheils nach Compositionen Führich's, die andere Maler ausführten, enthält bei einer sehr harmonischen, schönen Gesamthaltung viele gute und einzelne vortreffliche Gemälde, die in einem sehr gesunden künstlerischen Sinne erfunden und theilweise recht schön ausgeführt sind. Ich nenne aus dieser Reihe von Bildern eine sehr gute Composition von Eduard Engerth: „Die Verkündigung des Engels an die Hirten“, welche diesen Meister als einen tüchtigen Zeichner und Stylisten bewährt. Von Schülern und Nachfolgern Führich's aus der älteren Wiener Schule und auf dem Gebiete kirchlicher Malerei erwähne ich „Das Gebet Mosis“, von Kuppelwieser, ein gutes, wenn auch nicht besonders bedeutendes Bild, und von Dobyaschowsky einen Carton, „Christus am Oelberge“, welcher durchaus an Führich's Kunstweise erinnert.

Ueber W. von Kaulbach's „Schlacht bei Salamis“ ist sehr viel geschrieben worden, wie dies bei Kaulbach's Werken gewöhnlich der Fall war. Es ist eine sehr grosse Composition in der halb historisch, halb symbolischen Weise, in welcher Kaulbach die grossen Momente der Weltgeschichte zu behandeln pflegt. Rechts deutet ein Felsenvorsprung und ein Theil eines Tempels die Insel Salamis

an; todte und sterbende Perser bedecken den Boden, ein junger persischer Fürst fleht den griechischen Heerführer um Gnade an, der sein Schwert drohend gegen die Feinde schwingt. Den Mittelgrund des Bildes füllt der Schiffskampf mit sehr schönen Gruppen von Kämpfenden, links im Mittelgrunde sitzt der Perserkönig auf einem Felsenvorsprunge auf seinem Throne, umgeben von seinem Hofe, und sieht mit ohnmächtigem Grimme dem Untergange seiner Flotte zu, ihm gegenüber aber von rechts her schweben über der Griechenmacht die Riesengestalten der homerischen Helden als Schutzgeister ihres Volkes in den Lüften heran. Den linken Vordergrund seines gewaltigen Bildes hat Kaulbach auf die ihm ganz eigenthümliche Weise gefüllt: ein persisches Schiff mit den Weibern, Kindern und Schätzen des Königs versinkt in den Wellen, und dies hat dem Meister Gelegenheit zu der herrlichsten Gruppe gegeben, wobei er so recht nach seiner Weise in der Darstellung weiblicher Schönheit geschwelgt hat. Ich glaube, es ist diese wunderschöne Gruppe, welche das Publicum vor dem Bilde fesselt, das sonst in seiner symbolischen Weise für die grössere Menge ziemlich schwer verständlich sein dürfte. Gezeichnet ist das Bild mit der grossen Meisterschaft und der eleganten Schönheit, welche sich in allen Werken Kaulbach's zeigt; es ist eben der elegante Schwung der Linien darin und die schöne, maassvolle Vertheilung der Gruppen, die Klarheit in der formellen Gestaltung, wie in seinen anderen grossen Compositionen.

Noch zweier anderer Meister aus der ersten Periode der neueren deutschen Kunst muss ich hier erwähnen, deren Namen ebenfalls von der Kunstgeschichte werden bewahrt werden: Philipp Veit in Mainz und Schnorr von Carolsfeld in Dresden. Von ersterem nenne ich mehrere Cartons zu den Wandgemälden in der grossen Kuppel des Domes zu Mainz; es sind aber, ehrlich gestanden, sehr schwache Arbeiten. War des Meisters Alter die Ursache, oder die strenge ascetische Richtung, welcher er sich hingeeben,

ich weiss es nicht. Eben so kann ich einem grossen Carton des sonst so vortrefflichen Meisters Schnorr keinen Geschmack abgewinnen. Mit grossem Apparat ist darin eine höchst unbedeutende Episode zur Nibelungengeschichte dargestellt, „wie Swemelin die Botschaft von der Nibelungen Ende dem Bischofe Pilgrim von Passau überbringt“; der gleichgültige Gegenstand wird auch durch die Form seiner Darstellung nicht gehoben, und dies ist ein Werk aus jener Kunstrichtung, die sich schon bei Lebzeiten ihrer Urheber überlebt hat.

Unter den neueren Meistern monumentaler Malerei nimmt Theodor Grosse in Dresden eine hervorragende Stellung ein. Seine Fresken im städtischen Museum zu Leipzig sind sehr edel gedacht und in grossem Style ausgeführt. Diesem Bildercyklus liegt zwar eine sehr abstracte Idee zu Grunde, die sich eigentlich der bildlichen Darstellung durchaus entzieht, für welche aber längst schon herkömmliche Formen und Gestaltungen gefunden sind, deren symbolische Bedeutung wie eine Sprache geläufig geworden ist und die an und für sich dem Maler den günstigsten Stoff für seine Kunst darbieten. Das Ganze soll darstellen „die bildenden Künste mit den sie bedingenden geistigen und materiellen Kräften, und als Urbild alles menschlichen Schaffens das göttliche Schaffen im Bilde der griechischen und biblischen Schöpfungsgeschichte“. Das klingt verzweifelt philosophisch und wenig malerisch, indessen ist es damit so schlimm nicht bestellt, und wenn ich die einzelnen Bilder des Cyklus anführe, welche diesem Gedanken Ausdruck geben sollen, so ergibt es sich gleich, wie dennoch der Maler dabei vollständig seine künstlerische Rechnung findet. Es ist da nämlich einerseits die biblische Schöpfungsgeschichte mit ihren von der Kunst bereits ausgebildeten Typen, andererseits die hesiodischen und homerischen Mythen von der Geburt der Götter und Menschen, wofür die Kunst ebenfalls die ewig gültigen Formen längst gefunden hat.

Die meisten dieser Bilder sind Theile der inneren Fläche von Kuppeln, und sie mussten deshalb streng in den gegebenen Raum hineincomponirt werden, wodurch freilich die Schwierigkeit gesteigert, aber bei Ueberwindung derselben auch die stylgerechte Form gefördert wird. Von der biblischen Reihe nenne ich „Die Schöpfung des Lichtes“, von der mythologischen aber die Göttergruppen „Neptun und Minerva“, „Mercur, Pluto und Proserpina“, „Juno, Bacchus und Ceres“, „Die Grazien“; dann „Die Phantasie“, „Eros, aus dem Schoosse des Chaos hervorgehend“, „Gaia, welche dem Saturn die demantene Sichel reicht zur Besiegung des Uranos“, „Die Erziehung des Jupiter“, „Prometheus, unter dem Schutze der Themis Menschen bildend“; endlich „Neptun und Minerva im Streite um Athen“. Ich höre schon, wie die Moderngesinnten ausrufen: „Wozu diese alten Geschichten in ihrer hundertfältig wiederholten typischen Gestaltung nochmals wiederholen!“ Aber der Einwurf ist, so richtig er klingt, dennoch nicht richtig, denn es giebt für die Kunst eben keine günstigere Aufgabe, als das Ideal der menschlichen Gestalt darzustellen; sucht wo und wie Ihr wollt, es giebt für den Menschen kein schöneres Naturgebilde, als den Menschen, und wo findet sich ein besserer Anknüpfungspunct zu solcher Darstellung, als eben in jenen „alten Geschichten“, welche den Menschen einerseits zum Erhabensten, andererseits zum Schönsten idealisirt haben. Und diese alten Geschichten, die Jugendgeschichten der Menschheit bleiben ewig neu, und ihre Form, tausendmal wiedergestaltet, ist dennoch unerschöpflich neuzugestalten. Wollt Ihr sie nicht, so bleibt Euch nichts übrig als die Allegorie, die im Grunde doch nur eine schlechtere Art von Menschen-Idealen gewährt, oder Ihr müsst Eure Wände und Decken mit Genrebildern bemalen, was ja auch schon hinreichend oft versucht worden ist, aber selten oder nie dem eigentlichen Zwecke des Wandgemäldes entspricht.

Es konnte nicht fehlen, dass bei dieser Aufgabe dem Künstler die unübertrefflichen Rafael'schen Werke äh-

lichen Inhalts bewusst oder unbewusst vorschwebten, und in der That finden sich hier und da in seinen Gruppen und Figuren, ich will nicht sagen Motive, aber Anklänge aus der Farnesina und dem Vatican. Sollen wir ihn darum tadeln? Gewiss nicht. Haben doch auch die Alten einen einmal als vortrefflich anerkannten Typus unerschütterlich festgehalten, und hat doch auch Rafael ganz bestimmte Anklänge an seine Vorgänger. Ich habe damit schon gesagt, dass Grosse's Cartons vortrefflich gezeichnet sind, von edelstem Maasse und hoher Formenschönheit.

Eine Anzahl von theils grossen Cartons zu Frescogemälden, welche A. Dietrich in Dresden in der dortigen Kreuzschule ausgeführt hat, in einigen Bildern einzelne weltgeschichtliche Momente darstellend, in anderen geschichtliche Epochen charakterisirend, erheben sich nicht eben über das Gewöhnliche, dem man allerdings eine Anerkennung nicht versagen kann. Vielleicht sind die Bilder in der Ausführung besser und feiner, als in den Cartons.

Wenn man einen überzeugenden Beleg haben wollte, wie wenig solche Gegenstände, die nothwendig realistisch dargestellt werden müssen, sich für die malerische Decoration monumentaler Räume eignen, so läge der gleich zur Hand in den Modellbildern zu den Frescen in dem berühmten Waffnenmuseum des grossen Arsenal's in Wien. Karl Blaas, der sie gemalt, hat sich gewiss als Meister darin bewährt, der alle Mittel der Kunst in vollster Gewalt und gemacht hat, was sich machen liess. Aber die grösste Mehrzahl dieser grossen Bilder stellen kriegerische Begebenheiten aus den letzten Jahrhunderten vor; es war also durchaus geboten, die wirkliche Wirklichkeit darzustellen, denn die neuere Geschichte verträgt keine stylistische Umwandlung in der Form. Nun aber bedecken diese Bilder vielfältig gestaltete Wandflächen, die überall den Künstler in der freien Composition behindern, die der Gegenstand doch verlangt. Sie befinden sich in Bogenfeldern über Bogenstellungen in bedeutender Höhe und sind zum Theile von

riesigen Dimensionen. Das alles hat dem Künstler die grössten Schwierigkeiten bereitet, die gar nicht zu überwinden waren; eine harmonische Wirkung des Ganzen im Zusammenhange mit den Architektur-Formen konnte gar nicht erzielt werden, und so stehen denn die Bilder, so trefflich sie gemalt sind, jedes vereinzelt da, um so mehr, als der Meister malerische und Beleuchtungs-Effecte mit Vorliebe angewandt hat. Und weil man denn doch in den bedeckenden Kuppeln selbst nicht wohl in derselben Weise fortfahren konnte, so enthalten diese allegorische Gestalten, manchmal recht seltsame Allegorien. Einen Theil dieser allegorischen Gestalten hat der verstorbene Karl Rahl gemalt und sehr schön gemalt, und damit komme ich zu einem Meister, der zugleich überschätzt und unterschätzt worden ist, jedenfalls aber ein bedeutender Meister in seinem Fache und ein bedeutender Mann war, der in seiner Heimath, Wien, eine eigene Schule begründet hat und dessen Kunstprincipien viele Jünger mit einer Art von Fanatismus anhängen. Rahl war ein Colorist und eigentlich, um ganz genau zu sein, ein grosser Decorations-Maler, aber in der höchsten Bedeutung des Wortes. Man kann Rahl nur in Wien richtig schätzen lernen, man muss die Werke dieses Mannes an ihrem Orte und in ihrem Zusammenhange sehen, um ihren Werth zu erkennen. Ich weiss nicht, ob die Physiker und Optiker eine Beobachtung schon wissenschaftlich ergründet haben, die jeder einiger Maassen erfahrene Maler macht, die nämlich, dass das Licht und seine farbige Wirkung nicht überall dasselbe ist. Es ist für Leute von künstlerischen Augen ganz unbestritten, dass, wenn die verschiedenen Schulen ein verschiedenes Colorit ausgebildet haben, dies nicht willkürlich geschah, sondern weil das Colorit, welches sie in der Natur sahen, ein verschiedenes war. Titian und die Venetianer überhaupt haben nur in Venedig ihre richtige Farbenwirkung, und Rubens nur in Belgien, und so gehören Rahl's Bilder durchaus in die Beleuchtung von Wien; in andern Orten

sehen seine Gemälde häufig dunkel und unscheinbar aus und in der Farbe, die gerade ihre beste Seite ist, manchmal trüb und unschön. Rahl war ein Componist von reicher Phantasie, die sich am liebsten in idealen Gestaltungen erging, seine Compositionen sind wohl geordnet und immer mit dem grössten Verständnisse in den Raum gefügt, den sie füllen sollen. Er liebt, wie alle Coloristen, das Nackte darzustellen, und zeichnet es in mehr massigen als mächtigen Formen, man hat ihn als einen vergrößerten Genelli bezeichnet, und allerdings hat er viele Anklänge an diesen Meister. Bei einer grossartigen Anlage entbehrt aber Rahl's Zeichnung jeglicher Feinheit in den Formen und ihrer Durchbildung. Und so auch die Farbe. Obgleich der Meister auf sein Fleischmalen grosse Stücke hielt und seine eifrigen Schüler, manchmal zu ihrem Schaden, auch, so hat er doch fast niemals schönes Fleisch gemalt; im Einzelnen ist es immer schwer von Farbe und entbehrt jeden Reizes. Aber im Ganzen sind seine Bilder höchst prächtig von Ton, von der vollkommensten Harmonie, von einer durchgeführten Farbenstimmung, die direct an die venetianischen Coloristen erinnert. Gleich in einer tiefen Stimmung einsetzend, bleibt seine Scala doch immer farbig bis in die tiefste Tiefe, und seine Bilder haben einen vollen, goldigen Ton. So trifft Alles zusammen, um diesen Meister zu einem Decorations-Maler im Grossen zu machen, wie es vielleicht unter den Neueren keinen zweiten giebt. Seine Skizzen für die Decoration der Decke des Zuschauerraumes und für den Vorhang des neuen grossen Opernhauses in Wien, die von dreien seiner Schüler vortrefflich ausgeführt wurden, sind ganz ausgezeichnet componirt und mit dem musterhaftesten Verständnisse der Wirkung zum Ganzen colorirt. Ausser diesen und den in einem der früheren Kapitel dieses Buches erwähnten Bildern von Rahl erwähne ich noch fünf Staffelei-Gemälde des Meisters, sämmtlich mythologische Gegenstände darstellend. Vier derselben, von gleicher Grösse, gehören als Pendants zusammen; es sind:

„Perseus befreit Andromeda“, „Jason raubt das goldene Vliess“, „Paris entführt Helena“ und „Die Opferung Iphigenia's“. Das fünfte, kleinere, ist mehr Skizze und stellt „Das Urtheil des Paris“ dar. Was ich im Allgemeinen über Rahl's Kunst sagte, gilt auch von den vier oben erwähnten Bildern, sie sind in grossem Style componirt, im Ganzen mächtig und kräftig in den Formen, im Einzelnen schwer und plump, im Gesamttone tief, reich und goldig, im Einzelnen unwahr und ganz conventionell. Vielleicht war die Grösse der Bilder (drei Viertel Lebensgrösse etwa) schon zu klein für des Meisters derbe Malerei; in dem „Urtheil des Paris“ ist dies unzweifelhaft der Fall.

Zu den vielen malerischen Decorationen für das oben erwähnte neue Opernhaus gehört auch noch eine Reihe von Wandgemälden von Eduard Engerth, dessen ich schon als kirchlichen Maler erwähnte; Scenen aus Figaro's Hochzeit, die Mythe von Orpheus in einer Reihe von Darstellungen und einiges Andere. Die Bilder zur Hochzeit des Figaro sind für den Zweck des Wandgemäldes gut componirt, machen jedoch einen etwas unbedeutenden trivialen Eindruck; schöner und ernster sind die Bilder zur Geschichte des Orpheus, in Friesform componirt und von edler Zeichnung.

Hierher gehören denn auch einige hübsch gezeichnete Cartons von Ferd. Laufberger zu einzelnen Theilen des Bühnenvorhanges des neuen Opernhauses.

Und nun wende ich mich von diesen Meistern der decorativen Malerei, die mehr oder minder schon einer älteren Schule und Periode angehören, zu einem der allerneuesten Zeit und Schule, zu einem „Modernen“ in des Wortes verwegenster Bedeutung. „Moderne Amoretten“ ist der Titel von drei grösseren Gemälden von Makart in München, welche zusammen eine Wand-Decoration bilden sollen. Diese Bilder sind allerdings sehr modern, ja, sie schreiten der Mode voraus, und wie alles, was neu, unerhört, noch nicht dagewesen ist, haben sie in München ein

gewaltiges Aufsehen erregt, viele Bewunderung gefunden. Diese Bilder zu beschreiben, ist schwierig, einen grossen Theil davon kann man nur ahnen oder rathen. Es sind Kindergruppen, die im höheren Mittelbilde eine Art von Triumphzug bilden, in dessen Mitte ein kleines blasses, blumenbekröntes Kindchen getragen wird; in den beiden breiteren Seitenbildern ebenfalls Kinder, die allerlei Spiel treiben. Aber diese „Amoretten“ sind mit allerlei modernen Costümecken behangen und verkleidet, aber meistens nur theilweise, theils frisirt und aufgeputzt, wie unsere schönen Modedamen, und sie bewegen sich dann auch, wie diese. Dieses wunderliche Völkchen befindet sich zwischen und auf Blumen und Pflanzenwerk und sonstigen bunten Dingen, die man nicht recht genau erkennt, denn diese Malerei deutet Alles nur flüchtig an und präcisirt nichts. Extremitäten der Figuren laufen schattenhaft aus, Gewandpartien lösen sich auf und verschwinden, die Figuren gehen nicht und schweben nicht, es ist kein fester Boden da, es schwimmt Alles in einander. Es sind eben Alles nur Farbentöne, die allerdings sehr fein zu einander gestimmt sind, und das ganze bunte Gewirre hebt sich von einem glänzend vergoldeten Hintergrunde ab. Die Bilder machen eine seltsame, auf den ersten Blick grosse Wirkung, denn die Zusammensetzung der Farben giebt etwa den Eindruck, als läge ein aufgelöstes Blumenbouquet, worin zartes Weiss, helles Gelb, Rosa mit tiefem Roth, saftigem Braun und Grün contrastiren, auf einer goldenen Schüssel. Es ist eben eine feine Palette. Und wo der Künstler sich die Mühe gegeben hat, etwas Bestimmtes anzudeuten, einen Kopf, einen Arm, ein Stück Gewand auszuführen, da ist dies mit einer Virtuosität der Behandlung gethan, die Erstaunen erregt. So haben denn diese Bilder auch unter den Künstlern Bewunderung gefunden. Sie wird hoffentlich nicht weiter, nicht zur Nachahmung wirken, denn in der That ist diese Malerei gar keine wirkliche Kunst mehr, sondern ein übermüthiges Spiel, welches durch seine dreiste Sicherheit einer gewissen An-

muth nicht entbehrt, aber doch nur einen blasirten und verdorbenen Geschmack länger als auf einen Augenblick reizen kann. Wo ist das Verdienst eines glänzenden Colorits, welches sich an gar keine Bedingung des gegebenen Objectes bindet, sondern Farben nur der Farbe wegen hinsetzt, einer formlosen Zeichnung, die capriciös hier ein Theilchen ausführt, dort nur andeutet und plötzlich verschwinden lässt, einer Behandlung, bei der freilich jeder Pinselstrich meisterhaft „sitzt“, der aber leicht meisterhaft sitzen kann, weil er eben wenig oder nichts zu charakterisiren hat und bei dem es gleichgültig ist, wo er sitzt; denn wenn der Gegenstand nicht getroffen ist, so schadet es auch nicht, die Phantasie des Zuschauers wird ihm schon eine Bedeutung geben. Mögen die „modernen Amoretten“ dem Modepublicum gefallen, ich habe noch niemals einen solchen bewussten Hohn auf die wahre Kunst gesehen, und doch hat der Autor sich in anderen Werken als einen sehr talentvollen Künstler bewiesen.

Auf keinem Gebiete der deutschen Malerei hat eine so durchgehende Umwandlung Statt gefunden, wie auf dem der Historienmalerei. Theilweise ist dieses die Folge der Fortschritte im Technischen. Die Regeneratoren der deutschen Kunst konnten nicht malen oder wollten es nicht; abgestossen von der Aeusserlichkeit der akademischen Kunst ihrer Zeit, wandten sie sich vor Allem dem geistigen Inhalte des Werkes zu, und diesen zu gestalten, genügte ihnen die Zeichnung, ja, das Minimum derselben, der Contour. So wurde denn von ihnen und bei ihren directen Nachfolgern, der Münchener Schule, die Zeichnung auf's Höchste ausgebildet und damit die lineare Composition und der strenge und grossartige Styl, welcher die Werke dieser Schule in ihrer früheren Periode vor denen aller anderen Schulen auszeichnet. In Düsseldorf, freilich unter Schadow's Leitung, legte man Werth auf die Malerei und die Farbe und erreichte darin Bedeutendes, konnte sich dagegen mit den Münchenern in Bezug auf die Conception und den Styl

im entferntesten nicht messen. Nur Rethel machte in dieser Beziehung eine Ausnahme, war dafür aber auch kein Colorist und trennte sich früh von der Düsseldorfer Schule. Das hat sich im Verlauf der Zeit ganz und durchaus geändert; gerade in München ist man von der stylistischen Behandlung der Historie zu dem äussersten Gegentheile davon übergegangen; in den sechziger Jahren giebt die neueste Münchener Schule auf den Styl der Zeichnung wenig, Alles aber auf Farbe und Behandlung, auf eine schöne Malerei.

Von den Altmeistern der stylistischen Römisch-Münchener Schule kann ich während des Zeitraumes, der zwischen der grossen Kunstausstellung vom Jahre 1861 in Köln und der vom Jahre 1868 in Wien liegt, aus eigener Anschauung nicht viel berichten ausser dem schon Gesagten. Von ihren bedeutendsten Nachfolgern, welche in den früheren Ausstellungen in erster Reihe glänzten, Genelli und v. Schwind, kann ich aus diesem Grunde auch nichts sagen; des letzteren Frescen in dem neuen Wiener Opernhause könnte man freilich als neueste Werke des Meisters mitzählen. Einer nicht sehr glücklichen Nachahmung Schwind'schen Styles von J. Naue in München werde ich später gedenken. Alfred Rethel hat auch einen nicht sehr glücklichen Nachahmer unter den Neueren, und ebenso fehlt mir C. F. Lessing, der eigentliche Begründer des Styles in der Historienmalerei, welcher jetzt der durchaus herrschende geworden ist, des naturalistischen.

Unter den Historienbildern repräsentiren noch einige wenige die romantische Richtung, sie sind theils von Künstlern, welche wirklich noch aus der Blüthezeit der Romantik oder doch aus ihren letzten Ausgängen herkommen. Unter diesen ist Heinrich Schwemmer in Wien zu nennen, mit drei cyklischen Darstellungen aus dem Nibelungenliede, jedesmal ein Mittelbild mit kleineren Bildern umrahmt, ältere Arbeiten von einer unendlich glatten, sauberen Ausführung. Dann der verstorbene Plüddemann von Dresden

mit einem „Wallenstein und Seni“ und, aber schon aus dem Uebergange zu der späteren Periode, H. Rustige in Stuttgart mit „Maria Stuart vor ihrer Hinrichtung“ und „Kaiser Friedrich II. und sein Hof in Palermo“; dahin gehört auch ein grosses Bild von Eduard Engerth in Wien, den ich schon früher zu nennen hatte: „Die Verhaftung der Familie König Manfred's des Hohenstaufen nach der Schlacht bei Benevento“. Mitten inne zwischen geschichtlicher und poetischer Auffassung, gewisser Maassen zwischen Poesie und Prosa, geriethen die Meister dieser Periode, die 1868 bald zwanzig Jahre hinter uns liegt, in das Theatralische hinein. Das letztgenannte Bild ist sehr gut durchgeführt, es sind auch einzelne hübsche Motive darin, es erinnert aber durchaus an eine Hauptscene in irgend einem schreckenvollen Drama, während uns Rustige's Bild von dem glänzenden Hofe Kaiser Friedrich's durchaus an Scene und Finale des dritten Actes einer grossen Oper gemahnt. Wirklich geschichtlicher Auffassung und Darstellung näher steht Christian Ruben in Wien mit dem „Untergange der Hussiten in der Schlacht bei Lipau“, obschon man auch in diesem Bilde noch den Meister aus der romantischen Periode erkennt.

Das Streben der Neueren ist weniger auf den Styl in der Composition gerichtet, als auf die Wahrscheinlichkeit der Darstellung und auf Farbe und malerische Wirkung. So in dem Bilde von Franz Russ in Wien: „Editha findet den Leichnam König Harald's auf dem Schlachtfelde von Hastings“, wo der schön gegebene Effect der Abenddämmerung ein Hauptmotiv der Darstellung bildet. Einen hochromantischen Gegenstand: „Die Heimfahrt mit der Leiche Siegfried's“ (Nibelungen), hat Rudolf Geyling in Wien behandelt, aber beinahe genremässig und fast mehr mit Betonung der landschaftlichen Wirkung, als der eigentlichen Bedeutung des Gegenstandes. Sehr phantastisch ist „Jerusalem nach dem Tode Jesu Christi“ von Ludwig Mayer in Wien. Der Künstler hat die Stelle des Matthäus aufge-

fasst, welche erzählt, wie bei Christi Tode die Erde erbebe, die Gräber sich öffneten und verstorbene Heilige daraus hervorgingen und kamen in die Stadt. Wir sehen eine Strasse von Jerusalem und erschreckte Leute vor ihren Häusern angstvoll sitzend, Frauen und Kinder flüchtend, andere sich zuflüsternd und deutend auf die Gespenster, die aus der Ferne heranschweben. Ueber die letzten Häuser hin erblickt man den Gipfel des Calvarienberges mit den Kreuzen und dem heimeilenden Volke. Es ist eine eigenthümlich grauenvolle Stimmung in dem Bilde, welche durch eine trübe, blasse Beleuchtung, wie von verfinsteter Sonne, noch verstärkt wird. Das höchst poetisch gedächte und gut gezeichnete Bild kommt aber eben der absichtlich grauen und etwas monotonen Farbe wegen nicht recht zur Geltung. A. Baur in Düsseldorf hat in seinem grossen Bilde: „Die Leiche Kaiser Otto's III. wird über die Alpen nach Deutschland gebracht“, sich eine gar schwierige Aufgabe gestellt. Eine stylisirte Composition naturalistisch auszuführen, ist wohl beinahe unmöglich; es ist in diesem Bilde dennoch das Möglichste gethan, und wenn sich darin ein gewisser Zwiespalt zeigt zwischen dem Vorgetragenen und Vortrage, so war er nicht auszugleichen. Es ist ein grosser, ernster Zug in diesem Bilde. Die trauernden Getreuen des Kaisers tragen seinen mit den Reichsinsignien bekleideten Leichnam in offener Bahre über den Alpenpass eilig und bedrängt von den Feinden, die sie mit wuchtigen Schlägen zurücktreiben, da öffnet sich zwischen den düster bewachsenen Felsen der Blick in das heimische deutsche Land, wo der Kaiser zu seiner endlichen Ruhestätte kommen soll. Das hat der Künstler ernst und schön dargestellt, es ergreift uns, und so verlangte es der Gegenstand, wie ein episches Gedicht. Auch die Zeichnung hat eine gewisse ernste Grossartigkeit, die hier und da an Rethel's Weise erinnert; dabei sind aber alle Einzelheiten ganz naturalistisch ausgeführt bis auf den Charakter der Stoffe selbst, und auch die Stimmung des Ganzen in Farbe

und Wirkung ist durchaus natürlich und gewöhnlich; das ist nun gerade, als trüge man uns ein Epos in gewöhnlicher Alltagssprache vor. Diese Zwiespaltigkeit des Styls macht, dass man sich in dieses bedeutende Werk erst hineinsehen und sich über Manches hinwegsetzen muss, um es ganz zu genießen.

Wenn sich in dem eben geschilderten Bilde Anklänge an Rethel's historische Compositionen zeigen, so ist dies noch mehr in einigen Cartons und Zeichnungen von Moriz v. Beckerath in Düsseldorf der Fall. Dieser sehr talentvolle Künstler hat es sich nun einmal vorgenommen, es Retheln gleich zu thun, und das ist schlimm, denn es ist nicht zu machen; und würde es ihm auch noch besser gelingen, so wäre damit doch nichts gewonnen, denn was uns an Rethel's Werke fesselt, ist eben das ganz Persönliche derselben, und wir brauchen deshalb wirklich nicht mehr, als wir in seinen Werken schon besitzen: Rethel hat für seinen Ruhm genug gethan. Und bei solchen Nachahmungen wird fast niemals das Beste des Originals nachgeahmt, sondern das minder Gute. - So auch hier; das Wunderliche, manchmal absichtlich Unnatürliche, die eckigen Bewegungen, der seltsame Faltenwurf, welche sich so häufig in Rethel's Gestalten finden, manchmal ihnen einen eigenen grossartigen Charakter, etwas Gespenstisches und Grauenhaftes geben, manchmal aber auch geradezu nur als Manier erscheinen, haben seinen Nachfolger besonders angezogen, und so schafft er höchst bizarre Darstellungen. So in den Cartons „Napoleon's Flucht aus Moskau“, eine ganz unmögliche Scene, so in „Götz von Berlichingen bei den Zigeunern“ und ganz besonders in den „sieben Compositionen zur Geschichte des ersten Kreuzzuges“, in welchen sich dennoch mehr Geist verräth, als der Künstler in die gesuchte fremde Form hat hineinzwängen können. Und damit könnten wir die Stylisten unter den Historienmalern, ältere und jüngere, strengere und weniger strenge, verlassen und uns zu den Leuten der Gegenwart, den Naturalisten,

zu denen, „die malen können“ (manchmal möchte man ganz leise wünschen, dass sie auch noch etwas mehr von allem dem könnten, was sonst noch zur Kunst gehört), zu Piloty und seiner Schule, dem neuen München, wenden. Diese können wirklich malen, und sehr gut.

Es ist seltsam genug, dass gerade in München, wo man, als vor Jahren des Belgiers Gallait grosses Bild der Abdankung Karl's V., dort zuerst bekannt wurde, Namens der hohen Kunst dagegen und gegen die sich darin kundgebende Richtung so eifrig polemisirte und protestirte, gerade ein Nachfolger dieses Meisters und seiner Richtung den Sieg davon getragen, und in einer so ganz entschiedenen Weise davontragen sollte.

Die jüngere Kunstwelt in München schwört nach 1860 nur auf Piloty und macht in der That unter der Leitung dieses Meisters ganz wundersame Fortschritte, freilich nur nach einer Seite und in einer bestimmten Richtung. Piloty und seine Schüler bilden eine eigene Schule innerhalb der Schule, und sie sind durchaus die Leute der damaligen Mode.

Karl Piloty ist allerdings ein feiner Colorist und ein äusserst geschickter Virtuose in der Behandlung. In seinen Anfängen ganz der Kunstweise Gallait's folgend, ja, denselben nachahmend, hat er sich in seinen neueren Werken mehr davon emancipirt und hat aus seiner früheren Weise nur den dramatischen Charakter der Composition und die vortreffliche Harmonie des Colorits, so wie die höchst künstliche und effectvolle Haltung in Licht und Schatten beibehalten. Die Geschicklichkeit in der Behandlung und in der täuschenden Wiedergabe des Stofflichen hat sich in seinen neueren Bildern vielleicht noch gesteigert. Ich nenne hier zwei derselben: „Die Ermordung Julius Cäsar's“ mit etwa halb lebensgrossen Figuren und „Friedrich von der Pfalz, König von Böhmen, erfährt während der Tafel durch seinen Feldherrn, den Prinzen von Anhalt, den un-

glücklichen Ausgang der Schlacht am Weissen Berge“, worin die Figuren noch kleiner sind.

Man sollte meinen, ein Gegenstand, wie die Ermordung Cäsar's, könne nur in einem höheren Style aufgefasst und dargestellt werden, das ist aber in Piloty's Bilde keineswegs geschehen, und es scheint fast, als ob der malerische Effect den Meister mehr angezogen und beschäftigt habe, als die Charakteristik des historischen Gegenstandes. Der malerische Effect des Bildes ist denn auch sehr gelungen, bedeutend und schön. Es ist der Moment vor dem Morde dargestellt. Cäsar sitzt fast mitten im Bilde, etwas nach rechts unter der Statue des Pompejus, von welcher man jedoch nur das Fussgestell sieht, vor ihm drängen sich die Verschworenen heran, die Unterstützung der Petition des Metellus Cimber, der knieend Cäsar's Purpurgewand erfasst hat, zum Vorwande nehmend; streng weiset sie Cäsar zurück, da hebt der hinter ihm stehende Casca zum Stosse aus, und andere theils zur Seite, theils hinter Cäsar stehende Verschworene greifen nach den in ihren Togen verhüllten Dolchen. Einige Senatoren gruppiren sich im Mittel- und Hintergrunde des Bildes neben und hinter der Hauptgruppe. Alles dies ist von dem kalten Halblichte der geschlossenen Halle, in welchem die Handlung vorgeht, beleuchtet, dagegen scheint in einen Raum, der sich rechts hinter der Pompejusstatue öffnet, der helle warme Sonnenschein herein, wodurch eine grosse Wirkung erzielt wird, denn es bildet sich dadurch ein farbiger Gegensatz gegen die allzugrosse Masse der weissen Senatorengewänder, die durch diesen Kunstgriff coloristisch verwerthet werden könnte. Das ist denn auf das beste geschehen und alle die weissen und grauen Töne in Vorder- und Mittelgrund, um die einzige rothe Masse, den Purpurmantel Cäsar's, her erscheinen in einer Art von halbschattiger Stimmung und wirken als Farbe. Es ist dadurch eine eben so feine als pikante Wirkung erzielt. Im Uebrigen aber ist das Bild nicht so sehr zu loben. Die Composition ist zwar wohl geordnet

und gruppiert, die Handlung ist klar und verständlich dargestellt, aber etwas theatralisch. Zu diesem ungünstigen Eindrucke des Theatralischen wirkt ganz besonders auch die Zeichnung und Behandlung des Costumewesens mit. Es ist doch nicht so leicht, ein classisches Gewand zu zeichnen und zu malen, wie die Naturalisten manchmal geringschätzig behaupten, und dass ihr Hauptmeister es nicht versteht, hat er hier gezeigt. Die Leute in diesem Bilde schleppten sich mit ihren Togen etwa so ungeschickt, wie wir es an unseren Schauspielern gewohnt sind, sie sehen wie ver mummt aus. Und dadurch, dass der Meister nach seiner Weise es versuchte, die Stoffe zu charakterisiren, und allerlei Knitteriges, Kipper- und Crèpeartiges hineingebracht hat, wie es auch sonst seine Art bei der Behandlung von Stoffen ist, wird der Uebelstand noch schlimmer. Er war ersichtlich bei diesem Gegenstande nicht auf seinem Gebiete, sein moderner Naturalismus hindert ihn, die antike Welt charakteristisch zu erfassen. Auch die Köpfe der Hauptpersonen haben im Charakter und Ausdruck etwas Modernes, es fehlt ihnen die breite Grossartigkeit, die wir in den antiken Bildnissen durchgängig beobachten.

Viel mehr auf seinem Gebiete war Piloty in dem zweiten Bilde, welches wirklich ungemein vollendet, in sich harmonisch und mit einer staunenswerthen Geschicklichkeit gemacht ist. In einem Prachtgemache hat der unglückliche Böhmenkönig mit einem kleinen Kreise von Damen und Hofleuten gerade beim Nachtische gegessen, da tritt raschen Schrittes sein Feldherr herein, geradeswegs vom Schlachtfelde kommend, und mahnt zu eiliger Flucht. So wenigstens verstehe ich die Bewegung des eilig heranschreitenden geharnischten Kriegsmannes und die Geberde seiner erhobenen Rechten. Der König und die ihm zunächst sitzenden Damen und Herren sind vom Tische aufgesprungen und starren dem Unglücksboten überrascht entgegen. Die Königin drängt sich an ihren Gemahl; eine junge Hofdame, die im Vorgrunde neben dem Tische auf

einem Tabouret sass und sang, hat die Laute zur Erde sinken lassen. Die servirenden Diener bleiben erschrocken stehen, und im Hintergrunde machen sich einige Musicanten von ihrer Estrade herab eilig davon. Das alles ist sehr lebendig und charakteristisch dargestellt. Das Ueberwiegende ist aber auch hier wieder die Farbe des Bildes. Die Localtöne sind bewundernswerth zu einander und zur Gesamtwirkung gestimmt; Piloty versteht es, sie so zu dämpfen und zu mässigen, dass sie nirgend schroff gegen einander stehen, immer fein in einander übergehen und doch Localtöne bleiben; auch wo es nicht der Fall ist, glaubt man immer den Localton ganz und voll durchgeführt zu sehen. Die Darstellung des Stofflichen ist von der grössten Vollendung und meisterhaftesten Behandlung, aber auch in diesem Bilde sind die Köpfe vielleicht das wenigst Vollendete mit Ausnahme der Hauptfigur, des Königs, dessen Kopf charakteristisch und fein von Ausdruck ist.

Wie der Meister, so die Schüler, sie sind sehr geschickte Leute, feine Coloristen, treffliche Maler, weniger bewundere ich, was sie malen. „Die letzten Stunden der Herzogin Maria Josepha von Burgund, Mutter Ludwig's XVI.“, hat Hermann Schneider gemalt. Ein nicht bedeutender Gegenstand, eine kranke, bleiche junge Mutter in einem Lehnssessel, umgeben von kleinen Kindern, die, ganz natürlich, ziemlich gleichgültig nicht recht verstehen, worum es sich handelt; durch die offene Thür im Hintergrunde sieht man bestürzte Hofleute und Doctoren consultiren; das Ganze in dem Costume und der Umgebung der blühendsten Zeit des Rococo. Das ist das Lieblings-Costume unserer neuesten Coloristen, es bietet ihnen Gelegenheit, die feinsten Töne ihrer Palette zu verwenden. Das ist denn auch hier geschehen. Das ganze Costumewesen in der faden Blässe der Mode jener Zeit, wie in einen Hauch von Parfum und Puder gehüllt, ist ganz vortrefflich wiedergegeben und das Bild hat in seiner Gesammtheit einen etwas schwächlichen, aber feinen Ton.

Eben so gut und ähnlich, vielleicht noch geschickter behandelt, wie das oben genannte Bild, ist „Der Abschied der fliehenden Landgräfin Margarethe von Thüringen von ihren Kindern (Friedrich mit der gebissenen Wange)“ von Herderich. Ebenfalls fein von Ton und eben so genreartig aufgefasst. Man müsste bei diesen Bildern aber eigentlich immer eine Beschreibung zur Hand haben, um den Gegenstand in seiner Specialität erkennen zu können.

Aehnliches gilt von einem Bilde von Joseph Flüggen, dem talentvollen Sohne eines talentvollen Vaters, des trefflichen Genremalers Gisbert Flüggen, der leider so früh starb. „Die Landgräfin Elisabeth von Thüringen (die heilige), von der Wartburg vertrieben, genöthigt, mit ihren Kindern in einem Stalle zu übernachten“, es ist ebenfalls ganz naturalistisch dargestellt. Ungemein derb, sicher und keck gemalt, in dem etwas grauen Gesamttone, welcher die Schule Piloty's charakterisirt, ist „Fallstaff in seiner Kneipe“, von J. Grützner; es ist ein lebendiges, lustiges Bild: dem beleibten Ritter ist es sehr behaglich, das hoch blonde und höchst üppige Dortchen sitzt auf seinem Knie und zupft ihn schäkernd am Barte, wozu der Alte ein sehr vergnügliches und verliebtes Gesicht macht; Frau Hurtig sorgt derweile für das Getränk. Es ist ein unbedeutender Gegenstand, aber sehr gut dargestellt.

Diese neue Münchener Schule nimmt es überhaupt mit dem Was ihres Vortrages nicht eben genau und sorgt vielmehr für das Wie desselben, sie behandelt oft ganz unbedeutende Gegenstände, oft auch ganz bizarre. Wie die Virtuosen in den anderen Künsten auch, lieben die malenden unbedeutende Gegenstände zu behandeln, um „aus dem Nichts etwas zu machen“, oder möglichst spröde und undarstellbare; in beiden Fällen ist, wenn es gelingt, das Kunststück um so grösser. Einen ganz wunderlichen Gegenstand hat Heinrich Lossow behandelt, und sehr vortrefflich behandelt, aber gerade deshalb tritt die Wunderlichkeit um so auffallender hervor, und viele Beschauer haben vor

diesem Bilde den Kopf geschüttelt, wie ich auch. Ein lyrisches Gedicht von Heine, die Vorrede zum „Buch der Lieder“, ist der Gegenstand: der Dichter in der Umarmung der marmornen Sphinx:

Lebendig ward das Marmorbild,
Der Stein begann zu ächzen —
Sie trank meiner Küsse Iodernde Gluth
Mit Dürsten und mit Lechzen.

Sie trank mir fast den Odem aus
Und endlich, wollustheischend,
Umschlang sie mich, meinen armen Leib
Mit den Löwentatzen zerfleischend.

Und dieser symbolische Traum des Dichters ist hier als wirkliche Begebenheit ganz naturalistisch dargestellt und in diesem Sinne vortrefflich durchgeführt! In der Mondscheinacht unter der blühenden Laube auf dem Postamente des Bildwerks halb sitzend, halb lehnd, wird der Dichter von den Vordertatzen des Ungeheuers, das sich etwas erhoben hat, gepackt und küsst mit dem Ausdrucke höchster Liebesseligkeit den marmornen Mund. Und das ist eine ganz richtige marmorne Sphinx, wie wir sie in den Prunkgärten der Zopfzeit so häufig sehen, und der Dichter ist ein ganz natürlicher junger hübscher Mann im eleganten Costume des vorigen Jahrhunderts. Es wird Einem über den Zwiespalt des traumartigen Vorganges mit dieser handgreiflich wirklichen Erscheinung völlig schwindlich und wie närrisch zu Muthe. Dergleichen wie dieses Bild und die früher erwähnten modernen Amoretten wären denn nun 1868 das Allerneueste: welch ein Sprung von der alten Münchener Schule bis zu dieser 1868 neuesten!

Eine andere Art von Virtuosität hat die neuere Berliner Schule ausgebildet. Diese stammt unverkennbar aus Paris her, ich will ihr aber damit durchaus nicht ihre Eigenthümlichkeit absprechen, noch die besseren Meister derselben als Nachahmer bezeichnen. Von einem ihrer besten Meister, Karl Becker, nenne ich ein Bild, welches ausserordent-

lichen Beifall gefunden hat und auch verdient. „Kaiser Karl V. bei Fugger“ ist der Gegenstand: jene oft erzählte Anekdote, wie der alte reiche Augsburger Banquier vor den Augen des erstaunten Kaisers dessen Schuldverschreibung in das Feuer des Kamins warf und auf diese eigenthümliche Weise quittirte. Der virtuose Colorist hat bei dieser Scene seine Rechnung gefunden, das opulente Costume der Zeit hat ihm Gelegenheit gegeben, die reichsten und glänzendsten Localfarben zu verwenden, und er hat es mit seiner gewohnten Meisterschaft gethan, dass es eine Pracht ist. Aber sehr weit geht meine Bewunderung über diese Farbenpracht nicht hinaus. Der Kaiser scheint mir nur sehr wenig charakteristisch getroffen zu sein, des Fugger Bildniss ist mir nicht gegenwärtig, und so enthalte ich mich des Urtheils über diese Figur, das junge Fräulein, welches dem Kaiser auf einem Credenzsteller ein Glas Wein bringt, ist freilich ein allerliebstes Mädchen, die übrigen Figuren, ein Cardinal, ein geharnischter Kriegsmann und die Alte, welche den Frühstückstisch ordnet, sind nur zur Ausfüllung da. Wenn man boshaft sein wollte, könnte man sagen, dass alle diese Personen nur wegen der Farbe ihrer Kleider da sind und weiter keinen Zweck haben. Wie aber diese Farben jede in ihrer ganzen Fülle zu einander gestimmt sind, wie sie sich gegenseitig heben und ergänzen, das ist freilich bewundernswürdig. Ganz anders wie in Piloty's Bildern ist in diesem jede Localfarbe ganz und voll durchgeführt, aber die Harmonie wird erreicht durch die wunderfeine Abwägung ihres coloristischen Werthes, ihrer Verwandtschaft oder ihres Gegensatzes. Dabei ist ein fast gleichmässiges Licht über Alles verbreitet und eine Abtönung durch Schatten, wie sie Piloty gern benutzt, nur wenig angewandt. Die Behandlung ist äusserst breit und verbirgt ihre Schwierigkeit, doch lässt sich nicht verkennen, dass diese Breite und scheinbare Sorglosigkeit denn doch mitunter die Absichtlichkeit nicht ganz verbirgt. Der Münchener Meister und der Berliner sind eben beide Vir-

tuosen, grosse Virtuosen; man mag den einen oder den anderen vorziehen, darüber lässt sich nicht streiten, es ist Geschmackssache.

Ein grosses Bild von C. v. Werner in Karlsruhe, darstellend wie Kaiser Heinrich IV. als Knabe vom Erzbischof Anno von Kaiserswerth nach Köln entführt in den Rhein springt und nur mit Mühe gerettet wird, ist eine genrehafte Behandlung dieses Gegenstandes; als solche, als Genre- und Landschaftsbild freilich sehr rühmenswerth, vortrefflich in der Farbe und in der landschaftlichen Stimmung und Wirkung und der naturalistischen Darstellung der Figuren. Die Auffassung der historischen Begebenheit freilich ist ganz falsch, und es hat dem Künstler gänzlich die Kenntniss, ja der Begriff von dem Vorgange gefehlt. So einfach und gemüthlich ging es doch auch selbst im elften Jahrhundert bei den deutschen Fürsten nicht zu.

Das eifrige Streben nach der Farbe, welches schon seit lange alle deutschen Schulen ergriffen, hat noch ein anderes Virtuositenthum erzeugt, als das zuvor geschilderte der neuesten Münchener, und dieses zeigt sich in einzelnen Fällen in allen deutschen Schulen; es ist dies die Nachahmung der alten Meister. Ich meine damit nicht eine directe Nachahmung, das Copiren, was, schwierig wie es ist, dennoch nicht mit der selbstschaffenden Kunst in die Reihe treten kann: die Maler, welche ich hier im Auge habe, übersetzen gewisser Maassen ihre Gedanken in die Sprache ihres Lieblingsmeisters, sie sehen mit seinen Augen und malen mit seiner Palette. C. Schick in Karlsruhe ist in dieser Beziehung ein recht merkwürdiger Künstler, er strebt danach, wie Titian zu malen, und es gelingt ihm dabei manchmal Schönes, manchmal aber auch nicht. Das beste unter den Bildern dieses in der Behandlung sehr virtuos Malers ist „Eine Frau mit einem Kinde“, ein in sehr engem Raume beschränktes lebensgrosses Brustbild einer mit

Nähen beschäftigten jungen Frau und eines allerliebsten dunkelhaarigen Jungen, der neben ihr mit dem Köpfchen auf den gekreuzten Armen auf dem Tische ruht. Es ist wie ein Portraitbild, naiv und höchst anmuthig, und von grosser Kraft und Klarheit in dem freilich conventionellen Colorit; weniger so ist ein „Bildniss einer Frau mit einem Kinde“, in der Zeichnung, wie es scheint, mit grosser Treue und Unbefangenheit der Natur abgelauscht, aber in eine besondere Farbe übersetzt. Eine „Flucht nach Aegypten“ von sehr reicher schöner Farbe erinnert auf den ersten Blick an venetianische Meister, eben so und noch mehr eine „Lorelei“, die ein gar wunderliches goldenes Haar kämmt, und vor Allem, selbst in der Composition, eine „Susanna im Bade“. Hier ist es dem Meister begegnet, was bei dergleichen Versuchen häufig geschieht, den Ton, welchen die Zeit den meisten alten Bildern und besonders den Venetianern gegeben hat, jene schwärzlich-grünliche Lasur, die sie sicher nicht ursprünglich hatten, mit in sein Bild hinein zu malen. Am ärgsten ist dieses geschehen in einem „Baume der Erkenntniss“ mit lebensgrossen Figuren, bei welchem Bilde den Künstler sein Genius im Stiche gelassen haben muss. Ein anderer Virtuose dieser Richtung ist Canon, der Wiener Schule angehörend, der dieses Mal, denn er hat verschiedene Muster, sich in „Wein, Weib und Gesang“ den Rembrandt als Vorbild genommen hat, und zwar mit Feinheit und Geschick. Für den Kunstverwandten sind diese Virtuosenstücke von einem gewissen Interesse, indessen möchte ich sie doch zu den Verirrungen zählen, in die unsere Künstler nur zu leicht durch die ungemessenen Anforderungen gerathen, welche die Neuzeit an sie stellt, ohne sie doch entsprechend zu belohnen. Dass übrigens das Studium der alten Coloristen, besonders der Venetianer, welches bei unsern Romantikern ganz vernachlässigt, ja, verpönt war, die jüngere Generation der deutschen Künstler ausserordentlich gefördert hat, ist ganz unzweifelhaft; man sieht es in allen besseren neuen Werken; die

schöne Sättigung und Fülle des Tones und besonders die Darstellung des nackten Fleisches, welche die Neueren vor den Aelteren, selbst denen, die man als Coloristen anerkennen muss, auszeichnet, ist hauptsächlich eine Frucht dieses Studiums.

Die letztgenannten Eigenschaften besitzt in ganz besonderem Maasse ein Bild von Eugen Felix in Wien, welches, in seiner Weise, vielleicht das vortrefflichste und vollendetste Gemälde seiner Zeit ist, denn jedes Kunstwerk trägt seine Bedingungen in sich selbst und muss danach beurtheilt werden. Es ist eine lebensgrosse nackte weibliche Figur, durch Attribute als Bacchantin charakterisirt. In bewegter Stellung schlummernd hingestreckt, liegt sie auf einem Pantherfelle und Gewändern im grünen Rasen; ein an Zweigen aufgehängter dunkelrother Mantel bildet einen Theil des Hintergrundes, den andern eine Durchsicht durch den schattigen Wald in die Ferne. Der goldene Thyrsusstab, die Handtrommel, einige Blumen im Haar vervollständigen die Harmonie der farbigen Umgebung, in welcher das blonde Fleisch des nirgend bedeckten Körpers wie leuchtend erscheint. Das ist ja eben die Eigenschaft der unbeschreiblichen Farbe des schönen menschlichen Körpers. Und ich würde diese gleich grosse Kraft und Zartheit des Colorits noch nicht so überaus hoch anschlagen, wäre nicht zugleich die Zeichnung und Modellirung so äusserst vollkommen, denn das ist es ja gerade, was das Fleischmalen zu der verzweifeltsten Aufgabe des Malers macht, dass sich zu den Schwierigkeiten der wundersamen, aus tausend Tönen zusammengesetzten Farbe die Bedingungen der complicirtesten Form gesellen, die nicht nur richtig, sondern auch in ihrer möglichsten Schönheit wiedergegeben werden soll. Diese Aufgabe ist bewundernswürdig gelöst. Unter dieser glänzenden Haut, unter diesen graziösen fliessenden Formen wird der Kundige die ganze verborgene Structur des schönsten Körpers erkennen, so fein ist hier die Kunst der Natur gefolgt. Nicht die Antike hat

dabei zum Vorbilde gedient, und das werden vielleicht gewisse Kritiker bedenklich finden, nur die Natur, aber eine gewählte und gesehen mit an den besten Werken der grossen Coloristen gebildeten Augen und nachgebildet mit der Meisterschaft einer geübten sicheren Hand. Das Bild leuchtet ganz eigenthümlich, und bei aller Natürlichkeit hebt die künstlerische Harmonie des Ganzen den Gegenstand in eine höhere ideale Sphäre.

Aber es können auch noch andere Leute gut malen, die ihr Verdienst nicht gerade in Specialitäten suchen und Farbe und Behandlung mehr als Mittel zum Zwecke verwenden.

Von einer ungewöhnlichen Meisterschaft zeugt zum Beispiel ein Bild von W. Lindenschmit in München, „Die Gründung der Gesellschaft Jesu“. Dieses Gemälde ist äusserst derb gemalt, tief und sehr kräftig gestimmt, von trefflicher Haltung und Farbe; ausser diesen rein malerischen Vorzügen aber ist es durch die Individualisirung der dargestellten Personen (sämtlich Portraits) und den Ausdruck der Physiognomie von ergreifender Wirkung, und es giebt dem Kundigen reichen Stoff zum Denken. Heinrich Hofmann in Dresden (aber nicht von der Dresdener Schule) zeigt sich in einem figurenreichen Bilde „Christus und die Ehebrecherin“ als einen ganz und vollends durchgebildeten Meister, dessen Composition und Zeichnung untadelhaft, dessen Colorit kräftig, klar und äusserst harmonisch ist, und die Behandlung meisterhaft, sicher, vollendet, ohne alle gesuchte Bravour. Ich möchte dieses Bild in gutem Sinne das Ideal eines akademisch regelrechten Kunstwerkes nennen. Eben so schön von Farbe und meisterhafter Durchbildung ist ein kleineres Bild desselben Künstlers, „Venus und Amor“, ein drittes, „Hirtenmädchen aus dem Sabinergebirge“, scheint ein schon älteres Werk zu sein und zieht mehr an durch die Individualität der dargestellten Person als durch die, jedoch gute, Ausführung. Julius Rötting in Düsseldorf zeigt in seiner „Grablegung Christi“ eine ausser-

ordentliche Meisterschaft, bei durchaus naturalistischer Auffassung. Das Bild ist ergreifend durch die grosse Wahrheit, der Meister hat sich aller stylistischen Steigerung der Form enthalten, sein Christus ist ein zu Tode gemarterter Mensch, seine Maria eine tief betrubte Mutter, Joseph von Arimathia, Johannes und Magdalena sind menschlich theilnehmende Personen, sie sind aber bei aller Natürlichkeit edle Menschen und fern von aller Trivialität alltäglicher Erscheinung. Was dieses grosse Bild vor Allem auszeichnet, ist die ganz ungemein plastische Wirkung, welche durch die vollendete Modellirung aller Theile und die äusserst consequente Durchführung der Beleuchtung erreicht worden ist; es trennt und sondert sich Alles vortrefflich und tritt uns bis zur Täuschung körperlich entgegen. Es ist mir ganz unerklärlich, wie dieses Bild bei dem Publicum der Gegenwart, welches doch in der Kunst die täuschende Naturwahrheit so überaus hoch schätzt, nicht mehr Wirkung hervorgebracht hat; es hat an verschiedenen Orten allerdings Anerkennung gefunden, ist aber auch ziemlich unverständiger Kritik ausgesetzt gewesen. Mehr in den für solche Gegenstände herkömmlichen Formen, jedoch auch mit naturalistischer Auffassung, hält sich L. Des Coudres in Karlsruhe in seinem grossen Gemälde „Die heiligen Frauen mit Johannes unter dem Kreuze“, ein sehr schätzbares, fleissig und sorgfältig durchgebildetes Werk von schönem, klarem Ton. Diesem schliessen sich dann in ähnlicher Richtung noch verschiedene mehr oder minder bedeutende Gemälde an, deren Meister sich in der Sphäre der Historienmalerei bewegen, wie sich dieselbe in dem regelmässigen Gange unserer akademischen Schulen ausgebildet hat. Dahin zähle ich „Moses am Brunnen die Töchter Median's beschützend“ von Ernst Kirchbach in Dresden; „Christi Kreuztragung“ von G. Jäger in Leipzig; „Die Grablegung Christi“ von M. Schmid in Salzburg; „Christus am Oelberge“ von A. vom Dieck in Dresden; „Büssende Magdalena“, ein schön gemaltes Brustbild von L. Des Coudres.

Zu einer besonderen Specialität unserer neueren Kunst ist das Andachtsbild geworden, einzelne Meister beschäftigen sich ausschliesslich damit. Ich erwähne zwei sehr schöne Werke. Ein dreitheiliges Bild (Altarwerk?) von C. G. Pfannschmidt in Berlin stellt im Mittelbilde die Kreuzigung, in einem Seitenbilde die Geburt Christi und in dem andern dar, wie der Auferstandene der Maria Magdalena erscheint, alle drei mit mässig lebensgrossen Figuren und auf Goldgrund. Strenger Styl, jedoch nicht im Sinne unserer Wiederbeleber des Mittelalters, sondern mit der Richtigkeit der Zeichnung und Modellirung, wie unsere Kunstbildung sie erheischt; edler Ausdruck, schöne feine Farbe und eine Behandlung, welche die durch den Goldgrund bedingten Härten möglichst zu überwinden gewusst hat, machen diese Bilder zu einem nicht gewöhnlichen Meisterwerke. Gleiches ist zu rühmen von einer kleinen „Madonna mit dem Kinde“ von F. Ittenbach in Düsseldorf; ebenfalls auf Goldgrund und in der bei den Meistern des Faches beliebten etwas statuenartigen Weise, zeichnet sich dieses Bild durch die innige Lieblichkeit des Ausdrucks und durch die höchst sorgfältige feine Behandlung aus.

Von der Historie zum Genre bilden die modernen Kriegs- und Schlachtengemälde einen Uebergang, die Gegenstände sind geschichtliche, die Behandlung ist durchaus naturalistisch. Es wird in dieser Specialität sehr viel Gutes geleistet, und man muss die Meister des Faches bewundern, die, ihrer Aufgabe gemäss, Menschen, Thiere und Landschaft mit gleicher Vollendung behandeln. So ein moderner Schlachtenmaler ist ganz wie sein Lieblingsgegenstand, der Soldat, nach der classischen Antwort des Recruten, „ein armer geplagter Mensch“, denn er soll den Anforderungen seines Kenners genügen, er muss das Schlachtfeld, Tagesstunde und Wetter, seine Aufstellung und Bewegung der Truppenkörper, ihre Action getreu nach den feststehenden Daten wiedergeben, dann die Uniform und was dazu gehört, bis zum letzten Knopfe reglements-

mässig, Artillerie und Fuhrwesen, die Pferde mit Geschirr und Riemenzeug bis zur letzten Schnalle, kurz er hat einer ganzen Menge von Anforderungen zu genügen, und dann kommen, aber erst dann, noch die Anforderungen der Kunst und vielleicht, wenn alledem genügt ist, steht das löbliche Publicum davor und langweilt sich, weil das Bild nicht interessant ist. Das Letzte kommt jedoch selten vor, wenn es auch berechtigt wäre, denn, abgesehen von dem militärischen Publicum, welches immer dankbar ist, interessirt es Jeden, anschauend zu erfahren, wie dies oder jenes Gefecht, von welchem alle Welt spricht, denn eigentlich ausgesehen hat.

Es kann nicht meine Aufgabe sein, alle Schöpfungen auf diesem Kunstgebiete hier anzuführen, deshalb erwähne ich nur einige Werke, welche besonders bemerkenswerth erscheinen. Da sind die Gefechte von Oeversee und von Oberselk von Fritz l'Allemand in Wien höchst anschaulich, ungemein wahr und wahrscheinlich, ganz vortrefflich, auch in Beziehung auf die landschaftliche Haltung und Stimmung; dann von Siegmund l'Allemand in Wien eine Episode aus dem Gefechte von Oberselk „die Erstürmung des Königsberges“ und „Erzherzog Albrecht bei Custozza“ ebenfalls sehr naturwahr, aber von weniger allgemeinem Interesse, dann von E. Hünten in Düsseldorf „General von Nostiz bei Oeversee“, wie das zuvor genannte, mehr soldatisches Portrait als Schlachtenbild. Bedeutender durch den Gegenstand sind zwei grössere Bilder von W. Camphausen in Düsseldorf „die Erstürmung der Düppeler Schanze Nr. 11 durch das Brandenburgische Fusilier-Regiment“ und „Nach dem Sturme auf Düppel. Die Begrüssung der Corpsführer, des Kronprinzen und des Prinzen Friedrich Karl von Preussen“. Beide Bilder sind äusserst lebendig, eine Menge von wohlgetroffenen Portraits gewähren ein lebhaftes Interesse und die Dargestellten mögen sich bei dem Maler bedanken, dass er sie und ihre Thaten so schön verewigt hat. Der Maler muss zu diesen Bildern eine ungemaine

Menge von Einzelstudien gemacht haben, denn jede Figur darin, und es sind ihrer sehr viele, ist ganz individuell charakteristisch, und der verschiedene nationale Typus des gemeinen Soldaten ist vortrefflich getroffen. Die malerischen Schwierigkeiten bei solchen Darstellungen sind gross, die Eintönigkeit der Uniform macht eine malerische Farbgebung fast unmöglich; so ist denn auch das Colorit in diesen Bildern nicht gerade ihre beste Seite, doch ist die Wirkung kräftig und, worauf es ja vor Allem ankommt, der Gegenstand, die Begebenheit ist auf das überzeugendste zur Anschauung gebracht.

Aeltere Kriegsthaten der österreichischen Armee schildert uns Siegmund l'Allemand in Wien in einem grossen „Reiterangriff aus der Schlacht bei Collin“, einem Bilde, worin die Gesamtwirkung, das, was ich die landschaftliche Stimmung nennen möchte, sehr fein und vortrefflich ist, und W. Emele in Wien in der „Schlacht von Würzburg (1796)“ einem grossen Bilde, worin ganze Regimenter Reiterei sich in wildem Gewühle herumtummeln, wobei der Künstler das Charakteristische der Zeit auch in der Dressur und Haltung der Pferde und ihrer Reiter recht gut getroffen hat. W. Schuster in Dresden zeigt uns in einem recht gutem Bilde die Standhaftigkeit eines Sächsischen Grenadier-Bataillons gegen einen Reiterangriff in der Schlacht bei Jena. Feodor Dietz in Karlsruhe hat in einem grossen Bilde mit lebensgrossen Figuren versucht, einer modernen Kriegsepisode eine gewisse höhere Bedeutsamkeit zu geben; in seinem „Blücher tritt nach der Schlacht von La Rothière den Marsch auf Paris an“ beabsichtigte der Meister die ernstgehobene Stimmung der preussischen Landwehr bei diesem Vergeltungszuge auszudrücken; diese Stimmung ist besonders in dem Gesichtsausdrucke und der etwas zu pathetischen Haltung des Hauptmannes concentrirt, der vor seiner Compagnie mit zum Himmel emporgerichtetem Blicke uns entgegen marschirt. Es sollte sich wohl in dem Bilde das aussprechen, was uns aus Körner's

Kriegsliedern entgegenschallt, es ist jedoch nicht recht zur Erscheinung gekommen und konnte es auch wohl nicht.

Einen bedeutenden Ruf als Schlachtenmaler hat Theodor Horschelt in München mit Darstellungen aus den russischen Feldzügen im Kaukasus erworben, welchen er als Augenzeuge beigewohnt hat.

Einige derselben, Episoden aus dem Feldzuge gegen Schamyl schildernd, sind ganz wundersam charakteristische Darstellungen, als wären sie im Einzelnen nach der Natur photographirt. Federzeichnungen dieses Künstlers sind mit einer unübertrefflichen Freiheit und Geschicklichkeit ausgeführt.

Ein sehr bedeutendes Werk unter den Kriegsbildern ist „Bei Solferino“ von Franz Adam in München. Ein sehr grosses Bild, einen weiten Gesichtskreis umfassend, fast panoramaartig mit einer Menge von Figuren, Pferden, Artillerie, Fuhrwerk, hat es als Hauptmotiv eine Colonne von Verwundeten beim Rückzuge vom Schlachtfelde. Der ganze Jammer einer solchen Scene füllt die Mitte des Vordergrundes und ist mit einer erschreckenden Wahrscheinlichkeit dargestellt. Eine solche Darstellung ist eine Abkühlung auf alle den Siegesjubel über gewonnene Schlachten. Fast alle Episoden in dem Bilde sind schaudererregend und grässlich, wie zum Beispiel die Noth hilfloser Verwundeter, welche im Gedränge heranjagender Artillerie nicht auszuweichen vermögen und unter Pferde und Räder gerathen, anderer, die auf einen Karren geladen, von den Stössen des Gefährts grimmige Schmerzen erleiden. Die trostlose Stimmung des Soldaten in der verlorenen Schlacht drückt sich auf allen Gesichtern trefflich aus, und man erinnert sich aller der traurigen Berichte aus den Tagen dieses unglücklichen Krieges. Das grosse Bild ist gut von Farbe, wenn auch etwas unruhig, und vortrefflich behandelt.

Im eigentlichen Genre, dem Lieblingsfache für das moderne Publicum, tragen zwei Düsseldorfer Meister den Sieg davon, nämlich Ludwig Knaus mit seinem „Katzentisch“ und Benjamin Vautier mit dem „Leichenschmaus“.

Beide Bilder zeigen eine wunderbar feine Beobachtung der Gefühle und Affecte individueller Menschen, beide eine künstlerische Vollendung, welche gar nichts zu wünschen lässt und nur in der Farbe und der technischen Behandlung derselben geht das Bild von Knaus dem anderen voraus, es ist aber in dieser Beziehung auch wirklich ausserordentlich. So überaus vortrefflich aber auch die Malerei dieses Bildes ist, so kommt dieselbe doch nur in zweiter Linie in Betracht neben den geistigen und poetischen Vorzügen des Werkes. Der Katzentisch ist der Tisch der Kinder bei einem grossen Hochzeitsschmause unter landbürgerlich kleinstädtischen Leuten. Das Bild sollte eigentlich noch als zweiten Titel den Spruch führen: „wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen“, denn in dieser jugendlichen Welt wiederholt sich in seiner Weise, was bei den Alten vorgeht, welche der Künstler uns nur in der Tiefe des Hintergrundes zeigt, Knaben und Mädchen sitzen in bunter Reihe am langen Tische, und nach den Genüssen des Trankes und der Speise, die aber einige tüchtigere Esser noch nicht befriedigt haben, entwickelt sich bei dem jungen Volke die Leidenschaft, Zärtlichkeit, Eifersucht, Zorn in der naivsten Weise. Ein keckes Jüngelchen will von seiner kleinen Nachbarin einen Kuss erzwingen und dieses Bestreben wird von der Gesellschaft sehr verschieden aufgenommen. Die Kleine sträubt sich, coquet wie eine Grosse, Einige lachen darüber, ein Junge am anderen Ende des Tisches ist aufgesprungen und droht dem Verwegenen mit der Faust, eine alte Magd, welche die kleine Gesellschaft bedient, sieht dem Unfuge sehr missbilligend und keifend zu, und nur einige solide Esser lassen sich nicht stören. Und dann hat der Katzentisch noch wieder ein Katzentischchen, ganz im Vordergrunde sitzen: Die ganz Kleinen bis zum Schooskindchen

herunter, das von einem halberwachsenen Mädchen gefüttert wird; bei dieser Gesellschaft haben denn auch der grosse Haushund und die Katzen freundliche Aufnahme gefunden. Ganz wundersam sind alle diese Kinder charakterisirt, es spricht sich in jedem ein bestimmtes Individuum mit seinen besonderen Eigenschaften und Leidenschaften aus. Sie sind durchaus nicht alle schön, aber viele darunter sind allerliebste Gesichter, besonders einige der jüngsten überaus anmuthig und selbst das Kleine in seinem Kinderstühlchen, welches mit den Händchen isst und sich dabei das Gesichtchen furchtbar besudelt. Und mitten in diese reizende Jugendwelt hat Knaus mit dem ihm eigenen Humor in der alten Magd einen wahren Ausbund von Hässlichkeit hineingestellt und diese zahnluckige, abschreckende Person mit eben der Feinheit studirt und charakterisirt, wie die anderen; ein schlagender Contrast. Sollte ich alle die Feinheiten im Einzelnen anführen, ich würde nicht fertig. Und wie das gemalt ist, mit welcher Sicherheit und Freiheit der Pinselführung! weder zu breit noch zu spitz, nirgendwo zeigt sich die Absicht, mit der Geschicklichkeit zu glänzen! Und die Farbe! Ja, sie ist ganz durchaus natürlich und schlicht, aber mit welchem Verstande ist die schönste malerische Wirkung erzielt! Oder ist es das Product des eigenthümlichen malerischen Gefühls des Meisters, des Genies? Ich glaube das letztere.

Vautier's „Leichenschmaus“ stellt eine ernstere Begebenheit dar, ja, eine traurige. Der Mann wird begraben, und die Nachbarinnen aus dem Dorfe sind bei der Witwe um den Tisch versammelt und werden mit Wein und Kuchen bewirthet. Welch sine schwierige Aufgabe hat sich der Künstler gestellt und wie hat er sie gelöst! Alle Abstufungen des Mitgeföhls von der herzlichsten, innigsten Theilnahme bis zu der conventionellen Trauerbezeugung und zur stumpfen Gleichgültigkeit hinab zeigen sich in den Gesichtern und der Haltung dieser Frauen, von welchen jede ganz und durchaus ihren besonderen Charakter erkennen

lässt. Und die armen Kinder des Verstorbenen, verschüch-tert in ihrer nur halb verstandenen Trauer; und die Witwe, das Gesicht verhüllend, neben dem Bette sitzend, getröstet von ihren nächsten Freundinnen! Und zu diesem rein menschlichen noch der besondere Charakter nach dem Orte, dem Stande und der Sitte. Es ist wirklich ganz ausserordentlich, mag man die alten niederländischen Meister des Genre noch so hoch stellen: dergleichen darzustellen, haben sie nie versucht und nie erreicht. Dass Vautier's Meisterwerk vortrefflich gezeichnet ist, brauche ich nicht zu sagen; es ist auch vortrefflich gemalt, doch ist die Farbe nur schlicht und, wenn genügend, doch nicht glänzend.

Zwei andere kleinere Bilder desselben Meisters erscheinen neben dem oben angeführten weniger bedeutend. In einem „Beim Dorfschulzen“ werden ein paar kleine Uebelthäter von einer Alten und dem Polizeidiener des Ortes wegen der Misshandlung eines Kätzchens angeklagt; sehr charakteristisch und äusserst komisch, ohne jedoch im geringsten an Carricatur zu streifen, besonders sind die Jungen ganz vortrefflich; in dem anderen „Die Schwestern“ weint ein junges Mädchen, von tiefen Schmerzen ergriffen, über einen Brief, und die Schwester steht theilnehmend daneben.

Ein dritter Düsseldorfer, altberühmten Namens, schliesst sich würdig an, Rudolf Jordan mit einem „Altmännerhaus in Holland“; alte, ausgediente Seeleute, verwitterte Veteranen, in ihrem ruhigen Asyle an Tischen sitzend, verschiedenartig beschäftigt, mit ihrer eigenthümlichen stoischen Apathie; das Hauptmotiv des Bildes ist ein Grossvater, welchem Sohn, Schwiegertochter und die Enkelchen einen Gratulationsbesuch abstatten und die Angebinde bringen. Das ist sehr gemüthlich empfunden, sehr charakteristisch nach der Art von Land und Leuten und sehr sorgfältig und gut gemalt, wie man es bei dem Meister gewohnt ist, von welchem die besondere Richtung der Genremalerei, wie sie sich in der Düsseldorfer Schule entwickelt hat, ihren Ausgang nahm und ihren ersten Anstoss erhielt.

Ein altberühmter Wiener Meister, den man zu Zeiten mit Jordan verglichen hat und der sich seinen künstlerischen Ruf ungefähr gleichzeitig mit dem Düsseldorfer Meister erworben hat, obschon er persönlich viel älter war, Ferdinand Waldmüller (er starb 1865 im Alter von 72 Jahren) ist von mir schon früher erwähnt worden. Waldmüller gehört aber einer älteren Schule an oder vielmehr gar keiner, denn er war Autodidakt. Seine Malweise ist so, wie sie in den dreissiger Jahren bei den deutschen Künstlern ziemlich allgemein war und welche die ersten Düsseldorfer Anfänge vergleichungsweise schon virtuos erscheinen liess. Indessen war Waldmüller ein ungemein feiner Charakteristiker, ein Beobachter und Zeichner, wie es wenige giebt, und in dieser Beziehung darf man seine besten Werke, abgesehen von der Farbe, neben die der besten heutigen Muster stellen; sie behaupten ihren Rang. Seine „Bauernhochzeit“ ist ein solches Werk. Fast überfüllt mit Figuren und noch mehr so erscheinend durch den Mangel an Luftperspective und die überall gleiche sorgfältig ausführende Behandlung, ist das Bild überaus bewunderungswürdig wegen der Wahrheit und Lebendigkeit der dargestellten Charaktere. Jede Figur ist ein ganzes Individuum und mit einer unbeschreiblichen Naivetät und Naturtreue wiedergegeben.

Die älteren Wiener Genremaler bildeten gewisser Maassen ein Gegengewicht gegen die ziemlich hohle Classicität der älteren Wiener Kunstschule; Waldmüller, ein etwas excentrischer Charakter, war sogar ein offener Feind und eifriger Bekämpfer dieser Classicität, und es scheint mir, dass sein Beispiel auf die jüngere Generation von Genremalern in Wien von Einfluss gewesen ist. Unter diesen zeichnet sich Friedrich Friedländer aus durch Charakteristik und lebendigen Ausdruck. Die Gegenstände seiner Bilder sind häufig novellenartig, wie „Die Rückkehr in's Vaterhaus“, wo wir einen verkommenen jungen Mann mit Frau und Kind in der Ecke der Schmiedewerkstätte sitzen sehen, während der alte Schmied in stummem Grimm abgewandt

dasteht, den seine alte Frau leise zu begütigen sucht. Der verdrossene Trotz des jungen Mannes, der demüthig leidende und doch hoffnungsvolle Ausdruck der jungen Frau und die Haltung des alten Paares sind vortrefflich gegeben. Weniger gefällt mir „Der Brandstifter“, den der Ortspfarrer vor der Wuth der Menge zu schützen sucht, die durch den Brand, den wir im Hintergrunde des Bildes sehen, aufgeregt ist. Ein feiner Humor ist in dem kleinen Bilde: „Der neue Kamerad“; ein junger Invalide aus den letzten Kriegen unter den alten ergrauten Insassen des Invalidenhauses, denen er lebhaft erzählt. Weniger interessant ist „Das Leihhaus“, ein grösseres Bild, in welchem ein nicht gerade poetisches Elend mehr andeutet, wie geschildert ist.

Zu den novellistischen Genrebildern kann man auch wohl ein recht seltsames Werk von F. Gonne in Dresden rechnen, das jedenfalls seiner schönen Durchführung wegen gelobt zu werden verdient. Dieses „Brennende Erinnerungen“ betitelte Bild ist eigentlich eine Illustration zu einer Novelle, die der Beschauer sich selbst erfinden mag, es wird nicht so schwierig sein. Ein hübscher Mann in elegantem Halbnegligé sitzt vor dem Kamin und übergiebt der Flamme allerlei Liebesandenken: Billette, Locken, Blumen, die er einer zierlichen Casette entnimmt. Sie flammen auf im Feuer und ein leichter Rauch steigt auf und verbreitet sich im Zimmer. Diese Rauchwolke bildet sich aber zu Gestalten — zu Gespenstern! Junge, schöne Weiber sind es mit Geberden der Verzweiflung, einige mit kleinen Kindern, ja, die erste trägt ein solches, dem eine lange Nadel im Herzen steckt. O weh, böser Don Juan! Er sieht sie zwar nicht, die Gespenster, aber er fühlt ihre Nähe und verhüllt sich das Antlitz mit der Hand, sein Windhund jedoch spürt sie noch deutlicher, denn er heult, wie es eines ordentlichen Hundes in allen ordentlichen Gespenstergeschichten Pflicht ist. Die Novelle, welche dieses Bild illustriert, ist gerade nicht sehr neu, sie wird sich in der Blüthezeit der Almanach-Literatur ziemlich häufig finden,

und die Illustration dazu beruht eigentlich auf einem Wortspiele in seinem Titel, indessen muss dergleichen doch wohl noch ein grösseres Publicum haben, als ich mir vorstellen kann, denn es ist sogar von einem Kupferstecher in Dresden, L. Friedrich, durch eine sehr sorgfältig ausgeführte Radirung vervielfältigt worden. In der malerischen Durchbildung, in Zeichnung und Farbe ist diese Ausgeburt einer altmodischen Romantik sehr vollendet.

Aber die Romantik stirbt doch nicht so leicht aus, als manche Leute glauben; siehe da ein Romantiker von echtster Art und doch ein Mann von heute, Herr Leopold Bode in Frankfurt a. M., erscheint mit einem grösseren Bilde nach Schiller's Ballade „der Graf von Habsburg“. Herr Bode ist ein tüchtiger Künstler, sein Gemälde ist verständig componirt, fein gezeichnet, sehr sorgfältig durchgebildet und von gutem, wenn auch nicht gerade glänzendem Colorit; er hat aus seinem Stoffe gemacht, was daraus gemacht werden kann und muss. Es ist die Episode, wie der jagende Graf den Priester mit dem Heiligthume auf seinem Rosse den Waldbach durchschreiten lässt und die sentimental fromme Stimmung der handelnden Personen ist wohl gerechtfertigt, herrscht sie doch auch in Schiller's Gedichte vor; dass sie auch die Thiere, das Pferd und die Jagdhunde, ergriffen hat, ist freilich etwas stark, aber man kann ja so leicht des Guten zu viel thun!

Unter den anerkannten Meistern im charakteristischen Genre, welche der Münchener Schule angehören, nimmt R. S. Zimmermann einen hervorragenden Rang ein, er versteht es, Individuen und Begebenheiten ein Interesse zu geben, welches sie uns in der Wirklichkeit nur selten einflössen, und bleibt dabei doch ganz naturgetreu. Sein „Neuer Most“, eine Weinprobe, ist jedoch ein gar zu gleichgültiger Gegenstand, trotz des fein beobachteten Ausdruckes der Figuren, denn es handelt sich nicht um bacchische Freuden, sondern um ein ganz gewöhnliches Handelsgeschäft zwischen dem Weinhändler und den Winzern, welche

den neuen Most mit ernster Kennermiene durch die Mostwaage prüfen. C. Lasch ist einer der besten Meister des besonderen Genres, welches in Düsseldorf mit so viel Erfolg gepflegt wird, der Dorfgeschichten; sein „Dorfmedicus“ ist ein recht hübsches lebendiges Bildchen, nicht ohne eine gewisse harmlose Komik. L. Litschauer in Düsseldorf zeigt uns in „Das schlechte Gewissen“ einen Alten, welcher in einer Spelunke mit dem Beschneiden von Goldstücken beschäftigt ist und, durch irgend ein Geräusch von aussen bei diesem nicht ganz löblichen Geschäfte gestört, sich mit sehr sprechendem Ausdrucke des Schreckens und der Angst umschaut; ein zweites Bild desselben Künstlers, „Ein Laboratorium“, stellt einen Adepten bei seinen Studien dar, ein sehr einfaches Situationsbild von schöner, ruhiger Lichtwirkung. C. Schlesinger in Düsseldorf hat in einem grösseren Bilde: „Eine Begegnung“, ein wirkungsvolles Motiv behandelt: vor der Dorfcapelle begegnen sich der eben aus derselben hervortretende Geistliche, welcher das Sacrament zu einem Sterbenden trägt, und ein lustiger Zug mit dem hochbeladenen Wagen von der Ernte heimkehrender Bauern, deren laute Freude durch diese Begegnung plötzlich gehemmt wird. Das Bild, worin auch die landschaftliche Umgebung von Bedeutung, ist von lebendigem Ausdrucke und schön von Farbe und Behandlung. Aloys Schön in Wien versetzt uns in den Orient. Seine beiden Bilder: „Türkischer Bazar“ und „Heimkehr aus dem Weingarten“, sind, besonders das letztere, äusserst farbig, fast gar zu schönfarbig und beinahe bunt, und das glänzende Sonnenlicht darin ist in einer etwas conventionellen Weise dargestellt, die aber von Wirkung ist und mehr so, als die jetzt übliche vielleicht naturgetreuer. Es wechseln in der Kunst die Ansichten in neuerer Zeit gewaltig schnell, und man könnte dabei fast von Mode sprechen.

Jahr auf Jahr konnte man auf den Ausstellungen die Spuren des Geistes bemerken, der gegen Ende der sechziger Jahre mehr oder minder die Künstlerwelt beherrscht

und die Umwandlungen desselben, ein allgemein Durchgehendes, welches vielleicht dem Einzelnen, der unter seinem Einflusse steht, unbewusst bleibt. Niemand kann sich, auch nicht in der Stille seines abgeschlossenen Ateliers, der Strömung der allgemeinen Meinung entziehen, ganz besonders aber die jüngere Künstlerwelt nicht, die immer mehr „modern“ wird in der ganzen Bedeutung des Wortes, und um so mehr noch, als alle classischen und romantischen Traditionen sich ausgelebt und ihre Geltung verloren haben.

Gewiss hat sich eine ganze Reihe von Traditionen ausgelebt, an welche die vorige Generation noch unerschütterlich glaubte und theilweise noch die jetzige. Ich bezweifle gar nicht, dass einige derselben wieder auferstehen werden, aber es wird bis dahin noch geraume Zeit vergehen. Die Gegenwart und die Wirklichkeit haben sich mit Gewalt Recht verschafft, und mehr als ihr Recht. Goethe's Rath, schon unseren Grossvätern gegeben: „Greift nur hinein in's volle Menschenleben, und wo ihr's packt, da ist's interessant“, ist so oft und eindringlich wiederholt worden: was Wunder, wenn die heutigen Dichter und Maler sich den Rath angeeignet haben, und zwar wie das immer geschieht, auf die bequemste Weise! Ja, griffen sie wirklich in's volle Menschenleben, aber sie sagen sich mit Goethe: „Warum immer weiter schweifen, sieh', das Gute liegt so nah!“ und so stellen sie uns kleine Brocken aus ihrem kleinen Einzelleben dar, kleine Läppchen von Naturerscheinungen, und die ursprünglich heilsame Beschränkung aus der unermesslichen Idealwelt hat sie folgerecht dahin gebracht, sich nun im engsten Gesichtskreise zu begnügen: sie sehen leider nicht mehr weiter, „als wie die Nase reicht“, wie das Sprüchwort sagt, und ob in diesem kleinsten Gesichtskreise das Menschenleben gar so interessant ist, will mir zweifelhaft erscheinen.

Der Beweis für diese Wendung der künstlerischen Bestrebungen findet sich in den Werken einiger jüngerer

Düsseldorfer Künstler. Die ganze künstlerische Thätigkeit äussert sich in Düsseldorf naiver, wie an anderen Kunstorten; der Einfluss fremden Vorbildes ist durch die verhältnissmässig grössere Abgeschlossenheit nicht so wirksam, der Einfluss alter Meister, der besonders in den französischen und belgischen Schulen sich neben der realistischen Anschauung wirksam gezeigt hat, ist in Düsseldorf fast null. So entwickelt sich denn die realistische Anschauung äusserst unbefangen und mit einer Nüchternheit, die nicht einmal durch einen formellen Idealismus gemässigt wird. Im Formellen ist die Düsseldorfer Schule immer sehr naturalistisch gewesen, Schadow selbst, obgleich sonst auf idealistischem Boden stehend, war es in Beziehung auf das Formelle bis zu einem gewissen Grade, seine nächsten Schüler ebenfalls, mit Ausnahme von Sohn, der es sonderbarer Weise dennoch zu sein glaubte; Schirmer, der Vater der Düsseldorfer Landschaftsmalerei, obgleich Idealist und Componist, stützte sich für alle Einzelform auf die unbedingtste Naturnachahmung, Lessing und Achenbach noch unbefangener, und so war in der Schule der Boden vollkommen vorbereitet für die Herrschaft des reinsten Realismus, sobald derselbe einmal auch auf poetisch-imaginativem Gebiete zur Geltung kommen würde. Die Werke dieser neuesten realistischen Richtung sind charakteristisch vor allen: sie bezeichnen den Geist des Augenblickes. Drei oder vier Genrebilder dieser Art fallen besonders in die Augen: „Der erste Ausgang“ (einer Genesenden) von F. M. Ingenmey; „Willkommen“ von Jacob Leisten; Genrebilder von C. Hertel, F. Beinke; von einigen geringeren Arbeiten nicht zu reden. Allen diesen Künstlern und ihres Gleichen machen ästhetische Bedenken, Schönheitstheorien, akademische Regeln kein Kopfbrechen; sie folgen der Natur, so weit sie dieselbe kennen und gesehen haben, und man sollte manchmal glauben, es gälte ihnen darum, mit der Photographie zu wetteifern. Betrachten wir den „ersten Ausgang“: aus der Veranda eines Landhauses führen zwei junge Damen eine

dicke, von schwerer Krankheit genesende, einige Stufen in den Garten hinab; eine alte Dame folgt; im Hintergrunde des Blumengartens steht ein alter Gärtner mit abgezogenem Hute und einem schönen Strausse in der Hand, um sein theilnehmendes Compliment zu machen. Die Damen sind untadelig nach der Mode und den besten Regeln des feinen Tons gekleidet; eine zum Ausgehen bereit, die zweite mehr häuslich, die Kranke mit einigen diesem Zustande entsprechenden, aber auch sehr eleganten Modificationen der Toilette, die Mutter in schwarzer Seidenrobe. Von irgend einer Wahl oder Composition der Farben dieser Toiletten ist gar keine Rede, die zufällige Wirklichkeit hat sie gegeben, und wenn überhaupt bei dem Bilde an einen malerischen Effect gedacht ist, so ist es der ganz unglückliche, die Figuren im kalten Tageslichte gegen den sonnenbeleuchteten gelbgrünen Hintergrund des Gartens abzusetzen, wodurch erstere einen grau-violetten neutralen farblosen Ton erhalten. Beides, die Auffassung des Vorganges wie seine malerische Erscheinung, ist unsäglich flau, alltäglich und gleichgültig, jedoch die Behandlung, das Machwerk, sehr geschickt, die Zeichnung correct, und auch der Ausdruck der Köpfe, der sich freilich auf die leisesten Regungen reducirt, dürfte für die Situation genügen. In dem „Willkommen“ sehen wir eine junge Dame durch die Thür eines Garten-Salons einem uns unsichtbaren Ankommenden mit dem Taschentuche zuwinken. Die Dame und ihre Umgebung sind höchst modern; das Fräulein ist nach der neuesten Mode gekleidet, untadelig, mit kurzer Taille, engem, vorn etwas kürzerem Rock, der den Bauch hübsch rundlich hervortreten lässt, beiläufig gesagt, ein von der unsrigen unbewusst einer sehr entlegenen Zeit entlehnter Geschmack, denn der „gewölbte Bauch“ war bei den Dichtern des 15. und 16. Jahrhunderts eine der sieben nothwendigen Eigenschaften einer vollkommenen weiblichen Schönheit. Das Ganze ist ohne Wahl und ohne Qual ganz einfach nach der Natur und gar nicht ungeschickt gemalt,

ob es sonst schön oder hässlich, geschmackvoll oder abgeschmackt ist, wen kümmert das? So ist die Wirklichkeit, und die Wirklichkeit hat Recht; dass die Kunstdarstellung andere Bedingungen haben könnte, wie die Naturerscheinung, davon haben die Modernen gar keine Ahnung. In dem dritten Genrebilde dieser Art spielt eine junge Dame, wiederum in einem Garten-Salon, mit einem kleinen Kinde auf ihrem Schoosse, welches sich an Tauben erlustigt, die an den Scheiben der Glasthür flattern und picken. Wiederrum die ganze Nüchternheit moderner, modischer Erscheinung, nur ist hier doch eine Art von coloristischer Intention zu bemerken, wenn sie nicht ganz zufällig hineingekommen ist: die Figuren sind beide ganz weiss gekleidet und die Decoration und das Mobiliar des Zimmers ist ganz roth. Wir hätten gar nichts gegen die Wahl von Vorgängen aus der gegenwärtigsten Gegenwart zu erinnern, noch auch gegen das moderne Costume; es könnte ja vielleicht eben so gut malerisch verwerthet werden, wie so manche andere, oft sehr bizarre Volkscostumes; haben es doch einige belgisch-französische Meister neuester Zeit, wie z. B. Willem's, sehr geschickt verwerthet, wie auch die holländischen Meister der besten Zeit das ihrer Zeit Moderne, nur müsste es, wie bei diesen, mit einer künstlerischen Intention, etwa einer coloristischen, geschehen, und der Künstler müsste etwas mehr leisten, als die photographische Procedur, denn unsere modernste Eleganz ist in Bezug auf die Farbe, n'en déplaise à ces Dames, höchst barbarisch und unkünstlerisch, und wird es täglich mehr, je mehr die Erfindungen der Chemie uns mit neuen sogenannten schönen Farben versorgen.

Das vierte oben angeführte Genrebild ist einer anderen Sphäre entnommen. Kleine Bauernkinder spielen Reiter auf einem theilweise hohl liegenden wippenden Baumstamme; eine Mutter setzt auch noch ein kleinstes zu der lustigen Gesellschaft. Das wäre denn ein anmuthiges Motiv und im Einzelnen ist es auch ganz gut behandelt, aber wie

ist das componirt! Eine vollständige Profil-Composition. Der Baum liegt in der Fläche des Bildes, die Kleinen reiten, sitzen, klettern, alle in einer Reihe neben einander, alle gleich beleuchtet. Den Hintergrund bilden, wiederum so ziemlich parallel mit der Grundlinie, unscheinbare, ganz unmalerische Häuser und Bäume. Die Farbe ist grau, oder gar nicht vorhanden, von eigentlicher Haltung keine Spur, kurz, es ist eine Leistung, die offenbar mit der Photographie concurrirt. Dabei, ganz wie bei dem photographischen Bilde, das Einzelne fein gezeichnet und sorgfältig, sauber durchgeführt. Der Künstler hat ohne Zweifel ein schönes Talent, aber wie seltsam wendet er es an!

In den Jahren von 1840 bis 1850 suchte und fand man die Schönheit des Colorits in der Zusammenstellung möglichst glänzender Farben und glaubte den Sonnenschein nicht golden genug malen zu können; etwa zwanzig und einige Jahre später, sucht man dieselbe im Grauen und sieht den Sonnenschein kalt. Wer hat Recht? Der Natur gegenüber wohl die Neueren, aber ob denn damit Alles gethan ist, wenn die Natur nur getreu abgeschrieben wurde? Von der neuesten Richtung des „Realismus“, der die ganze Natur lediglich im Modell sieht und keine andere Aufgabe kennt, als dies möglichst unbefangen zu copiren, erwähne ich zwei kleine Bilder von C. Böheim in Rom: „Ein Mädchen am Theetische“ und „Ein Mädchen mit einem Kinde“, in ihrer Weise sehr gelungene Bildchen von der grössten Wahrheit und — Nüchternheit. Wie man dergleichen in Rom malen kann, ist mir nicht recht verständlich.

Ein „griechisches Blumenmädchen“ von A. de Cramer in Düsseldorf, ist nicht die athenische Blumenverkäuferin, die den Maler Pausias begeisterte, dass er Gemälde schuf, deren die Kunstgeschichte noch heute erwähnt, wenn wir sie auch nur noch vom Hörensagen kennen, sondern eine Neugriechin in barbarischem Costume. Dass eine solche etwas schmutzig sein mag, möchte hingehen, aber schmutzige Leute müssen nicht auch noch schmutzig gemalt werden.

Die neuere Kunst erobert sich alle Kunstgebiete wieder und so auch das Gebiet der Klein- und Cabinetsmalerei. Eduard Meyerheim in Berlin, den ich bereits vorher erwähnte, ist in diesem Fache, aber auch im charakteristischen Genre, ein altbewährter und berühmter Meister.

Es verbindet sich in dieses Meisters Bildern die grösste Naivetät der Anschauung mit dem zierlichsten Machwerk. Er ist ein unverkennbarer Geistesverwandter mit dem Wiener Waldmüller, den Gegenständen nach weniger umfassend, aber in malerischer Beziehung vollkommener, ja, sehr vollkommen, wenn man nicht die moderne äusserliche Bravour des Pinsels verlangt. Ein Wunderwerk an zierlich freier Ausführung im kleinsten Maasse, von Anton Seitz in München, „Oberbaierische Bauern in der Schenke“, von denen einer die Zither spielt, ist auch in der Zeichnung und Farbe von höchster Vollendung; sehr schön in solchem kleinen Maasse auch eine „Scene aus dem dreissigjährigen Kriege“, sehr malerisches militärisches Gesindel, von W. Dietz in München.

Auch C. Spitzweg in München verdient alle Anerkennung für seine zierlich anmuthigen Bildchen, in denen bald die Landschaft, bald die Staffage das Hauptmotiv abgeben. Ein Altmeister auf diesem Gebiete ist auch H. Bürkel in München, und ein sehr schätzenswerther.

Eine seltsame Arbeit ist „Die Maibowle“ von Theodor Mintrop in Düsseldorf; eine ornamentale Arabeske oder Vignette in ziemlich grossem Maassstabe in Oel auf Goldgrund gemalt. Die Composition, als Zeichnung erscheinend, ist sehr zu rühmen, es ist ein gar graziöses Spiel von geflügelten und ungeflügelten nackten Kinderfigürchen in Weinlaubgewinden um einen Maitrankhumpen, den einige füllen, aus dem andere schöpfen und schenken mit allem drum und dran, was sich an den Genuss einer guten Bowle poetisch anknüpft und anknüpfen lässt. Zuunterst streut der Frühling seine Blüthen aus, Genien tragen sie empor, die Mitte bildet der Humpen und drüber und drum her

entwickeln sich auf Ranken schwebend, sitzend, liegend ein Gewühl von zierlichen Kindergestalten. Das Ganze ist sehr geschmackvoll componirt, gar zierlich und hübsch gedacht und fein gezeichnet, aber ohne eigentliche Farbe geht es in der grossen goldenen Fläche, die den Hintergrund bildet, unter, und macht bei aller Sorgfalt der Behandlung nicht die Wirkung, welche die einfache Zeichnung hervorbrachte. Leicht spielende Gedanken vertragen keine so schwerfällige Gestaltung; mit diesen Mitteln liess sich die schöne Intention des Künstlers wohl nicht erreichen.

Man sollte glauben, das Streben nach der Vollendung im Technischen der Malerei, in der Farbe und Behandlung, welches bei unseren heutigen Malern so allgemein und ausschliesslich vorherrscht, und die naturalistische Richtung, welche sich der Künstlerwelt durchaus bemächtigt hat, hätte ganz besonders der Portraitmalerei zu Gute kommen müssen, und in diesem Kunstzweige würden sich die grössten Fortschritte zeigen. Es ist nicht so. Die Meister des Faches, welche wir vor Jahren bewunderten, sind keineswegs übertroffen, und nur sehr wenige Jünger sind seitdem hervorgetreten, die etwa mit ihnen wetteifern könnten. Es mag dies auf äusseren und inneren Gründen beruhen. Das Publicum verlangt immer weniger nach dem Portraitmaler, die Photographie macht ihm, kaufmännisch zu sprechen, mächtige Concurrenz, selbst in Kreisen, wo man es nicht erwarten sollte, und da eine hohe Meisterschaft nur aus vielfacher Uebung hervorgehen kann, so fehlt es unseren jungen Künstlern, welche sich dem Fache etwa besonders widmen möchten, an dieser nothwendigen Bedingung.

Aber auch die Richtung, welche die Studien unserer Künstler in neuester Zeit genommen haben, ist der Portraitmalerei nicht günstig. Unsere jüngere und jüngste

Künstlerwelt ist, dem allgemeinen praktischen Zuge unserer heutigen Entwicklung folgend, bestrebt, möglichst schnell in irgend einer Weise „Meister zu werden“, und studirt deshalb fast von Anfang an irgend eine Specialität. Die Nullität, in welche aus den verschiedensten Gründen unsere akademischen Schulen mehr oder minder verfallen sind, gewährt keine wirkliche classische künstlerische Bildung mehr, und in den Privatschulen der Meister, welche an ihre Stelle getreten sind, werden nur Specialitäten gelehrt und gelernt.

Ein echter Portraitmaler (ich meine nicht die gewöhnlichen Versorger des gewöhnlichen Bedürfnisses) muss aber ein classisch durchgebildeter Meister sein, er soll den Blick und die Auffassung des Historienmalers mit des Genremalers Sinn und Verständniss für das Detail verbinden, er soll ein charakteristischer Zeichner und zugleich ein Colorist sein, er braucht zwar kein Virtuose zu sein, er muss aber die Technik des Virtuosen besitzen. Die besten Portraitmaler aller Zeiten sind immer zugleich gute Historienmaler gewesen, und die grossen Historienmaler waren immer die besten Portraitmaler. Ein vortreffliches Portrait ist immer ein Kunstwerk hohen Ranges. Leider ist, und das ist sonderbar genug, dem heutigen Publicum damit nicht gedient. Die mittlere Mehrzahl verlangt eine gewisse Mittelmässigkeit, wenn ihr Bildniss ihr gefallen soll, deshalb geschieht es wohl, dass strebsame Künstler durch ihre Fortschritte selbst den früher gefundenen Beifall verlieren. Portraits, wie sie Rubens, Rembrandt, Titian, Tintoretto gemalt haben, würden, heute gemalt, fast Niemanden gefallen, und ich glaube selbst, dass eines Vandyck oder Velasquez Erfolge sehr zweifelhaft sein würden. Und was sich über die mittlere Mehrzahl erhebt, unsere vornehme reiche und hohe Gesellschaft, wird fast durchaus von anderen als Rücksichten auf die Kunst beherrscht, zunächst durch die Damen und diese durch die Mode. Die von unserer schönen Welt am meisten vorgezogenen und verzogenen Portraitmaler

bestehen häufig ziemlich schlecht vor einer wirklichen Kritik und einige derselben sind sogar ganz unter der Kritik.

Die besten unserer deutschen Portraitmaler, Carl Sohn, Gustav Richter, Roeting, Julius Schrader, Begas, Magnus, Correns und Friedrich Kaulbach sind so allbekannt und berühmt, dass ich davon absehe, ihre Werke zu besprechen. Sehr gut durchgeführt und von schöner Farbe ist ein Damenportrait in ganzer Figur von L. Descoudres in Karlsruhe, dessen ich schon unter den Historienmalern rühmlichst zu erwähnen hatte. B. Reinhold in Dresden hat ein recht charakteristisches Bild des Cardinals Antonelli gemalt; Fräulein Hermine v. Reck in Karlsruhe ein überaus ähnliches Brustbild des verstorbenen Landschaftsmalers Schirmer; das Portrait (Kniestück) eines Cuirassierofficiers, von C. Bauerle in Stuttgart, ist äusserst derb und sicher gemalt und von schöner, frischer Farbe; zwei Brustbilder von Hermann Steinfurth in Hamburg sind vortrefflich gemalt; sehr gute Bildnisse von J. Hofmann in Darmstadt, D. Simonson und Julius Scholtz in Dresden sind rühmend zu erwähnen.

Zu den Portraits möchte ich auch noch „eine Dame“ von Philipp Rumpf in Frankfurt zählen, eine ganze Figur in beinahe halber Lebensgrösse, die in einer an Rembrandt erinnernden Weise recht schön gemalt ist, und ein „Dorf-röschen“ von A. Weber in Breslau, das Bildniss eines jungen Bauernmädchens, fast noch ein Kind, von ganz reizender Naivetät in der Auffassung und von schlichtester Ausführung.

Der Wiener Portraitmaler muss ich besonders gedenken. Sie unterscheiden sich, verschieden wie sie unter sich sein mögen, durch einen besonderen Charakter ihrer Malerei, sie haben ihre eigene Schule oder Schulen. Wien als grosse Hauptstadt und Sitz einer reichen Aristokratie war von je her den Portraitmalern ein ergiebiges Feld, und ist es, wenn auch vielleicht nicht in demselben Maasse wie früher, noch jetzt, und so haben sich von je her die Wiener

Künstler mit dem Portrait beschäftigt und es hat sich eine bestimmte traditionelle Behandlung desselben ziemlich unverändert erhalten. Die älteren Meister des Faches haben eine gewisse akademische Correctheit, die, wenn sie gerade nicht zur Bewunderung hinreißt, doch auch keinen Tadel zulässt. Zeichnung, Farbe und Behandlung ist bei ihnen meistens durchaus richtig, gut und geschickt. Die akademische Weise herrscht z. B. in den zahlreichen Bildnissen und Studienköpfen von Fr. Amerling, einem altbewährten Meister. Sie sind nicht alle gleich gelungen, einige aber sind ausgezeichnet, besonders durch die sehr geschickte Behandlung, die ich im besten Sinne eine schulgerechte nennen möchte. Wo der Meister idealisirt, wie z. B. in jugendlichen Mädchen- und Frauenköpfen, geschieht dies in einer etwas conventionellen Weise, die so etwa an Stieler, den Schönheitsmaler König Ludwig's erinnert, dessen Farbe und Behandlung jedoch von Amerling weit übertroffen wird. Fr. Schilcher gehört auch zu diesen älteren Meistern, zeichnet sich in gut durchgeführten weiblichen Charakterköpfen aus, die aber auch häufig einen Anflug von jener conventionellen Idealität zeigen. Auch Heinrich Schweminger gehört zu den Meistern dieser Richtung. Ein jüngerer, jedoch auch schon lang bewährter Meister des Faches ist J. M. Aigner, von welchem ein Selbstportrait, Kniestück, ganz vortrefflich eins der vollendetsten Bildnisse überhaupt ist.

Eine besondere Schule hat Rahl gebildet, wie ich schon früher erwähnte. Rahl war von der Farbengewalt der Venetianischen Schule eingenommen und strebte, es den Meistern derselben nachzuthun; er suchte eine breite, grosse Erscheinung darzustellen in einem tiefen, warmen Colorit, und dabei kam es ihm denn, besonders in späterer Zeit, auf die individuelle Natur, welche er nachbilden sollte, nicht eben genau an. Auch war Rahl durchaus kein strenger Zeichner, eine strenge Contour, eine feine Modellirung waren nicht seine Sache; er warf mit Energie ein

Ganzes hin, manchmal charakteristisch, manchmal auch nicht, und seine Farbenprincipien, denn er hatte ganz bestimmte, denen er unbeirrt folgte, waren gewiss nicht die eines Portraitmalers, wie die heutige Kunstanschauung ihn verlangt. So hat er, besonders in jungen Jahren, einige Portraits gemalt, die in bloss malerischer Beziehung ganz ausgezeichnet sind, die grösste Mehrzahl seiner sehr zahlreichen Bildnisse sind es aber durchaus nicht.

Indessen hat Rahl, wie ich schon sagte, eine ganz ausserordentliche Anzahl von Schülern gebildet, die mit einem wahren Fanatismus an dem geistreichen und energischen Meister hingen und seine Weise nachahmen. Dem besten derselben ist das Verdienst einer gewissen grossartigen Breite der Behandlung und einer wirksamen Farbe nicht abzuspochen, doch ist diese Farbe meistens der natürlichen Erscheinung gegenüber unwahr.

Einer der treuesten Nachahmer von Rahl ist Gustav Gaul, dessen Bildnisse, abgesehen von der Farbe, die gewöhnlich ganz conventionell ist, nicht ohne einen gewissen Reiz sind. Mehr oder minder gehören dieser Richtung A. George, A. Oeonomo, L. Müller in Wien und D. Penther in Lemberg an, von welchen die Ausstellung verschiedene mehr oder minder gelungene Bildnisse enthält.

Einige jüngere Wiener Künstler, in auswärtigen Schulen gebildet, folgen weniger der besonderen Weise der Wiener Schulen; dazu gehört Eugen Felix, der Meister der vor trefflichen „träumenden Bacchantin“, dessen ich früher gedachte; er hat mehrere bildnissartige Gemälde geschaffen, worunter sich besonders das Brustbild einer Italienerin auszeichnet.

Einer der jüngsten Wiener Meister und einer der besten ist Heinrich v. Angeli. Ein ungemein frühreifes Talent, hat er schon mit vierzehn Jahren ein Selbstportrait gemalt, welches Aufsehen erregte und zu erregen verdiente, später unter Leutze's Leitung, dann unter der Piloty's gearbeitet und sich endlich eine ganz selbstständige Weise ausgebildet.

Ein Bildniss zweier hohen Damen, der Erzherzogin Clotilde und der Prinzessin von Coburg, ganze Figuren in kleinem Maassstabe, ist ein wahres Meisterstück an feiner Farbe und elegantester Behandlung, es zeigt eine Geschicklichkeit der Pinselführung und ein Verständniss der Wirkung, welche an die besten altniederländischen Meister erinnern. Sehr gut sind auch einige lebensgrosse Bildnisse dieses Künstlers, zu welchen ich auch ein historisches (Phantasie-) Portrait, „Lady Jane Gray“, zähle; sie erreichen aber die Vortrefflichkeit des kleinen Bildes nicht.

Nicht alle hohen Damen sind aber von ihren Malern so gut bedient, wie die beiden Prinzessinnen, die v. Angeli gemalt hat. Unter den nicht guten Bildnissen zeichnen sich ganz besonders einige grosse Gemälde von zwei in hohen Kreisen viel beschäftigten Künstlern aus. Fr. Schrotzberg in Wien ist einer der bekanntesten vornehmen Maler vornehmster Personen und hat vor Zeiten wohl auch hübsche, wenn auch immer sehr gezierte und überelegante Portraits gemalt. Seine neueren Werke aber sind äusserst schwach und geradezu kläglich, obgleich sie hochgestellte und, was für den Maler noch wichtiger ist, hübsche Persönlichkeiten darstellen. Schlimmer aber noch ist ein grosses Portrait einer sehr vornehmen Dame in ganzer Figur von R. Lauchert in Berlin. Dieses Bild ist nicht, wie jene eben genannten, ungeschickt und unvollkommen gemalt, man sieht in jedem Pinselstriche eine sichere Virtuosität, aber eine so bewusste, manierirte, affectirte und gezierte Unwahrheit, dass es ganz unerträglich ist. Das soll du style Louis XV. sein, so etwa à la Boucher, es erinnert auch wohl einiger Maassen daran, aber die falsche französische Grazie wird in der Berliner Uebersetzung noch viel falscher und widerlicher. Das sind denn Modesachen. Hoffentlich werden sie bald von einer anderen Mode abgesetzt — die auch vielleicht nicht besser sein wird. Möge dem Meister die Gunst der schönen Welt nicht fehlen, sie ist die einzige mögliche Belohnung für solche Bestrebungen, wie die

seinen. Indessen darf man von keinem Menschen Aufopferung verlangen, und wenn einer seine Kunst als melkende Kuh betrachtet, anstatt als hohe himmlische Göttin, so hat gewiss Niemand das Recht, ihn persönlich deshalb zu tadeln. Zu bedauern aber ist, dass unsere deutsche vornehme Welt, die doch gewiss viel gesunder und rüstiger ist und sein sollte, als die französische, jenen moschusüberdufteten Verwesungsdunst der von der verworfensten Classe der Pariser Gesellschaft wieder ausgegrabenen Mode der schlechtesten Zeit des vorigen Jahrhunderts durchaus als *fine fleur* und *haut-goût* höchster Bildung ansehen will und den Geschmack der abgeschmacktesten Hetären der Welt demüthig als Muster annimmt.

Unter den Landschaften nenne ich zuerst ein grosses Bild von Hans Gude in Karlsruhe, denn es fand bei Künstlern wie Kunstverwandten allgemeinen Beifall. Ich weiss nicht, ob dieser Beifall sich später ganz so lebhaft erhalten hat; meinestheils fand ich den ersten Eindruck, welchen das Bild auf mich gemacht hatte, bei wiederholtem Betrachten geschwächt. Der Gegenstand ist doch wohl nicht genügend für ein so grosses Bild und die wirklich erreichte Wirkung beruht doch eigentlich auf einer Art von Kunststück, dessen man sich nicht gar lange erfreut. Es war eben der Eindruck der Ueberraschung. In der That kann man nicht leicht sich eine kühnere Aufgabe stellen, wie Gude es in diesem Bilde gethan: das Bild stellt die bewegte Wasserfläche des Chiemsees mit einem Theile seines flachen Ufers und seinem weiten, von dem fernen Gebirge begrenzten Horizonte dar; niedrig stehende Sonne scheint zwischen Gewölk hervor auf die Wellen, so dass ihre Reflexe uns tausendfältig gebrochen und spielend in die Augen blitzen. Das in verhältnissmässig grossem Maassstabe zu malen, ist gewiss eine schwierige Aufgabe, und man muss die Kunst bewundern, welche, mit den dazu in der That doch ganz ungenügenden Mitteln, uns ein täuschendes Abbild jener Naturerscheinung vorzuzaubern versteht. Die

relative Wahrheit der Darstellung ist wirklich so gross, dass unsere Phantasie das Wesentliche der Erscheinung, die unaufhörlich wechselnde Bewegung, ganz unwillkürlich hinzusetzt; dabei, und das musste besonders den Beifall der Kunstverwandten gewinnen, ist der schwierige Gegenstand mit einer sicheren Meisterschaft behandelt, welche Erstaunen erregen muss, und es wäre die Wirkung auch ohne diese sichere Behandlung gar nicht zu erzielen gewesen.

Von Andreas Achenbach, den ich für den grössten Meister in der Landschaft halte, welchen die Neuzeit hervorgebracht hat, und einen der grössten Landschaftsmaler aller Zeiten, erwähne ich ein grösseres Bild, wie er sie in den sechziger Jahren häufig gemalt hat, ein Farbenbild, um es mit einem Worte zu bezeichnen. Es scheint, als ob der Meister, seiner Meisterschaft bis an die äussersten Grenzen des Möglichen sicher und bewusst, sich darin gefällt, es nun auch manchmal ganz anders zu machen, wie er sonst gewohnt ist, und in solcher Laune decorative Effecte sucht, die auch wohl ein stumpferes Auge wie das seine finden und eine ungeschicktere Hand wiedergeben könnte. Sein Bild „Ostende“ ist eine Gruppe von unscheinbaren, hässlichen Häusern mit einem Eckchen eines Binnenwassers und wenig erfreulichen Figuren, das Ganze in einer Licht- und Luftstimmung, welche die Localtöne in möglichster Kraft und starkem Contraste hervortreten lassen. Das ist in einer breiten und decorativen Weise hingemalt und wirkt, aber eine rechte Freude kann man daran nicht gewinnen.

Von Oswald Achenbach erwähne ich eine schöne Abendlandschaft „bei Castel Gandolfo“, wo dunkelschattige Baummassen mit dem vom letzten Abendscheine glühenden Himmel in kräftigen und farbigen Contrast treten. In solchen Effecten ist dieser Meister der Farbe unübertrefflich. A. Leu hat mit der grössten Meisterschaft einen Alpensee im höchsten Gebirge dargestellt. Das Bild hat die seltene Eigenschaft, den Eindruck der gewaltigen

Grösse wiederzugeben, welchen Alpenansichten in der Natur immer und im Bilde so selten hervorbringen. Die ungeheure Felswand, welche sich jenseit des dunklen See's fast senkrecht erhebt, an der die Wasserfälle Tausende Fuss hoch herunterrauschen wie dünne Silberfäden und Wolken Schatten werfend vorbeisweben, macht im Bilde wirklich den Eindruck der riesigen Grösse und Höhe, und darüber thürmen sich noch Schneefelder und Berggipfel empor, eine fast furchtbar grossartige Natur. Es ist bei aller Breite der Behandlung eine sehr genaue und treue Durchbildung des Einzelnen in diesem vortrefflichen Bilde, und auch der Geologe wird sich freuen, die Formen des Gebirges so treu und charakteristisch dargestellt zu sehen. Weniger bedeutend, dem Gegenstande nach, ist ein zweites Bild des Meisters, „die Halsalm mit dem Mühlsturzhorn“, aber auch ein Bild echter grosser Gebirgsnatur, worin ebenfalls die schroffen Felswände höchst charakteristisch dargestellt sind.

Unter den Düsseldorfer Landschaftsbildern zeichnete sich eine „oberbaierische Hochebene“ von C. Schweich durch bewundernswerthe Feinheit des Tones aus; dann eine sehr anmuthige Waldlandschaft von F. Ebel; ferner eine schön componirte „Gewitterlandschaft mit einer Ernte“ von C. Schlesinger, jedoch etwas schwer von Farbe. Arnold Schulten erscheint mit einem Bilde, welches ganz im Sinne der classischen Schulen componirt, gezeichnet und colorirt und in diesem Sinne von grosser Vollendung und Schönheit ist. August Weber ist seinem einfachen Style auch später treu geblieben und bewährt seine Meisterschaft in der besten Weise. Wenigen Landschaftern ist es gegeben, einen so einfachen Gegenstand wie ihn Weber in seiner „Landschaft“ darstellt, einen ganz flachen, breiten Weg durch die Lichtung am Ausgange des Waldes mit einer Fernsicht in die weite Ebene, durch Farbe und Behandlung anziehend zu machen, ohne durch Virtuosenkünste zu bestechen. G. Pulian, einer der ältesten Düsseldorfer Meister,

zeigte in einer grösseren „Rheinlandschaft“ eine überraschende Frische der Auffassung, der Farbe und Behandlung. Vielleicht hat er in den Bauten des alten Städtchens, welches sich links am Strome vom Vordergrund am Ufer hinabzieht, die interessanten architektonischen Motive etwas zu reichlich gehäuft; das Ganze ist jedoch sehr anmuthig und zeigt den eigenen Charakter der rheinischen Landschaft, welchen freilich die neue Zeit immer mehr verwischt. J. W. Schirmer's, des ursprünglichen Meisters und Vaters der vortrefflichen Landschaftsschule in Düsseldorf, brauche ich nicht weiter zu gedenken, der Meister und seine Werke sind verdienter Maassen bekannt und geschätzt. Von August Kessler, der wohl der treueste Schüler Schirmer's ist, nenne ich eine „Waldlandschaft“, von grosser Feinheit der Zeichnung, bei welcher die genaueste Kenntniss der Natur mit echtem Schönheitssinne zusammenwirkt. Die Farbe freilich ist etwas conventionell, und es mangelt am Localton.

Heinrich Deiters erscheint mit zwei guten „westfälischen Landschaften“ und hat ferner ein ungemein einfaches Motiv aus dem Umkreise eines westfälischen Bauernhofes mit grosser Wahrheit der Farbe und sorgfältiger Durchführung dargestellt. Dasselbe gilt von den „Harzlandschaften“ von H. L. Frische. F. Heunert's kleine Waldlandschaften sind von guter Zeichnung und anspruchsloser Farbe, W. Porthmann's grosse, sehr romantisch staffirte „Eichenlandschaft“ ist besser in der Zeichnung als im Colorit, und eben so eine grosse „Waldlandschaft“ von F. W. Schreiner, welche bei guter Zeichnung doch etwas gar trocken in der Farbe ist. Eine „Landschaft im Charakter eines Nebenthals des Rheines“ von H. Koch ist ein gefälliges Bild, aber überhäuft an Motiven und von einer etwas schwerfälligen Behandlung. H. Lot bewährt sich in „Bildern mit Thierstaffage“ als gewissenhafter Künstler, bei dem nur eine grössere Frische der Darstellung zu wünschen wäre. Sehr gut im Motiv und in der Stimmung ist eine grössere „Land-

schaft“ von B. Schneider, doch etwas dunkel und schwer von Ton und in der Behandlung an die Werke der 1868 neuesten Realisten erinnernd. E. A. Ireland zeigt in einer „Waldlandschaft“ eine ungemein flotte Pinselführung, aber die Behandlung ist gegen seine älteren Werke ganz decorativ und skizzenhaft.

Seltsam und ganz eigenthümlich ist eine „Holländische Tabaksernte“ von van Starckenborgh. Hier ist das nüchternste Motiv mit einem Studium und einer liebevollen Ausführung behandelt, welche hoch zu schätzen wären, wenn der Gegenstand nur irgend malerischen Reiz böte.

Eine Specialität der Düsseldorfer Schule ist seit früher Zeit die vedutenartige Hochgebirgslandschaft; erwähnenswerth erscheint mir unter den Bildern dieses Genres „Der Engstlensee“ von G. Genschow, ein Werk, in dem der Gegenstand gut und charakteristisch dargestellt, aber etwas schwerfällig behandelt ist; „das Schächenthal“ von J. Büttler ist nicht so fein wie sonstige Werke dieses Künstlers, dasselbe gilt von einem grossen Bilde von W. Klein, „der Morteratschgletscher“; ein „Motiv vom Königsee“ von P. v. Raven und ein kleiner „Wasserfall“ von J. W. Lindlar verdienen Anerkennung; ebenso eine „Abendlandschaft aus Tirol“ und „das Lauterbrunnenthal“ von W. Bode; ein Bild vom „Vierwaldstädtersee“ von E. Schönfeld ist besser in der Intention als in der Ausführung.

Einige Künstler von der neueren realistisch-coloristischen Richtung haben sehr Anerkennenswerthes geleistet: v. Bernuth hat eine herbstliche Waldlandschaft in später Abendstimmung gemalt, die bis auf den etwas flauen Vordergrund vortrefflich von Farbe und sehr gut behandelt ist; ein Birkenwald von C. L. Fahrbach ist fein im Ton und in der leichten Behandlung des Laubwerks; zwei kleine Bilder von F. Ebel, eine Frühlings- und eine Herbstlandschaft sind in ihrer realistischen Einfachheit sehr hübsch; sehr natürlich im Ton ist eine Waldlandschaft von C. Irmer;

eine Waldlandschaft von P. Hoffmann ist sehr wahr von Farbe, aber sehr decorativ behandelt. Noch schärfer in der realistischen Richtung ausgeprägt sind „ein Fischerdorf auf Rügen“ von F. Hoppe, welches an photographische Landschaftsaufnahmen erinnert; ein „Motiv aus Rügen“, Kühe am Meeresufer, von Fräulein Lina v. Perbandt, grau im Gesamttone, in den Localtönen nicht ohne Energie, ein westfälische Landschaft und eine Winterlandschaft von A. Schweitzer.

Ich will hier gleich die Landschaften in dieser äusserst realistischen Kunstrichtung anschliessen. Da steht denn ganz voran „ein rheinischer Bauernhof“ von Karl Seibels. Wenn ich meine Leser daran erinnere, wie der Baumgarten eines Bauernhofes in der niederrheinischen Fläche auszu- sehen pflegt, und dabei bemerke, dass in dem Bilde ein solcher mit photographischer Treue abgebildet ist, so habe ich das Bild beschrieben; aber es fehlt dann noch die Staffage. Diese besteht in einigen angepflockten Kühen, von denen die vorderste schwarze brüllend nach ihrem schwarzen Kalbe strebt, welches in einiger Entfernung ein Junge bemüht ist, wegzuführen, und das hinwieder sich sträubend zu der Kuh zurückverlangt. Die Thiere sind sehr gut bewegt und überhaupt Alles gut gezeichnet, die Farbe ist, wie die zufällige Naturerscheinung sie gegeben hat, mit entschiedener Betonung der Localfarben, die Haltung in Licht und Schatten ebenfalls eine ganz zufällige, von künstlerischer Gruppierung weder in Linien noch Farbe eine Spur.

Im rein Landschaftlichen hat in derselben Richtung A. Hertel das Ausserordentlichste geleistet. Ein „Sommer-Sonntag“ ist eine grüne Wiese, umsäumt von unbedeutenden Bäumen und Büschen, unter einem hellen Himmel, und als Staffage darauf eine Gesellschaft moderner, sehr bunt gekleideter Herren und Damen, kleine Figürchen, die ziemlich willkürlich auf dem weiten Raume vertheilt sind. Dergleichen sieht man wohl überall, es kann Einen in der

Wirklichkeit anmuthen; dass aber ein Maler verführt werden könne, etwas so durchaus Unmalerisches zu malen, bleibt erstaunlich. Flüchtiger und noch mehr Skizze, wie dieses übrigens auch sehr skizzenhaft behandelte Bild, ist ein kleineres desselben Künstlers: „Via Flaminia“ in der römischen Campagna. Eine weissgraue, staubige, gerade Landstrasse durch graue, öde Gegend, zur Seite dürre, besenartige Bäumchen und unbedeutendes Terrain, und in dieser grauen Welt ein Zug von dunkelfarbigem Figürchen, römische Bauern, die des Weges daher ziehen, das Ganze ohne Zeichnung, fast nur Farbenklexe. Es ist nur eine künstlerische Intention in dem Bilde, die, den plumpen Contrast der starkfarbigen Figuren gegen die farblose Umgebung als coloristischen Effect zu verwerthen. Das ist gelungen; aber wie wenig ist das, und auf welchem Zustande der Nullität stehen Künstler und Publicum, wenn ersterer letzterem mit dergleichen imponiren kann! Dennoch geschieht es. Th. Hagen hat uns schon früher mehrfach mit grossen Landschaften überrascht, in welchen ein wildes Talent blendende und starke Licht- und Farben-Effecte der Natur auf eine äusserst derbe Weise mit decorativer Behandlung nachzubilden sucht. Die grosse „Eifellandschaft“ dieses jungen Künstlers ist wieder in dieser Weise. Von hohem Standpuncte schweift der Blick über wildes Felsgebirge mit Burgtrümmern, einigen Hütten, den in der Schlucht daherrauschenden Bach und am Abhange in der Tiefe ein kümmerliches Haferfeld. Ueber dem Ganzen ein dunkler Gewitterhimmel, grelle Abwechslung in der Beleuchtung, Sonnenschein und tiefer Schatten, und ein gewaltiger Gegensatz des gelben Haferfeldes zu all den dunklen Farben des Himmels und der Felsen. Der Künstler geht aber ersichtlich über die Kräfte der Palette und das Dunkle wird ihm schwarz: die Natur, wie sie ist, kann man eben nicht malen, wenigstens nicht mit den gewöhnlichen Mitteln; im Diorama liesse sich dergleichen allenfalls machen. In ähnlicher Weise sucht ein anderer junger

Künstler, Th. v. Eckenbrecher, gewaltige Farben- und Beleuchtungs-Effecte in der Landschaft zu bewältigen.

Ein kleines, skizzenhaft behandeltes, aber auf den ersten Blick allerdings überraschendes und bestechendes Bild von ihm ist: „Abend am Bosphorus“, worin mit vielem Talente des Guten doch etwas zu viel gethan ist. Es ist eine kupferfarbige Gluth in diesem Bildchen, wie sie in der Natur vielleicht bezaubernd schön erscheinen mag; der Maler hat leider kein farbiges Licht auf der Palette, sondern nur Farben; er kann den Eindruck der Abendsonne in ihrer Gesamtwirkung zwar überzeugend wiedergeben, das ist hundertfältig geschehen, doch nicht die einzelnen Farben des glühenden Abendhimmels und der roth angestralten Landschaft; indessen die Realisten versuchen es und verfehlen die Illusion um so mehr; als sie dieselbe durch directe Nachahmung der Natur erstreben: wir sehen statt des Bildes die Farben, womit es gemalt ist. Bescheidenere Versuche begegnen uns in anderen Bildern, die eigentlich nichts mehr sind als Studien nach einzelnen Landschaftspartieen. Nur bei der allervirtuosesten Meisterschaft können solche Werke einen immerhin mässigen Reiz haben, es klebt ihnen allen eine gewisse Langweiligkeit an und ich übergehe deshalb eine ganze Reihe solcher besserer und geringerer Arbeiten mit Stillschweigen. Eines Meisters muss ich aber hier anschliessend noch erwähnen, den ich mit Bedauern immer mehr der realistischen Richtung folgen sah, Albert Flamm, einer der feinsten Coloristen unter den Düsseldorfer Landschaftlern. Sein „Motiv von Neapel“ ist in der Farbe wahrhaft reizend, auch das Motiv sehr schön; ein Blick über die Bai auf den fernen Vesuv, dessen Kegel in tiefblauen Wolkenschatten ruht, während rings um ihn milder Sonnenschein Berge, Ufer und die ferne Stadt in goldigen Ton hüllt. Aber zu solchem schönen Mittel- und Hintergrunde welch ein Vordergrund! Zwar der graue Ton desselben konnte nicht schöner zur Gesamt-Harmonie gestimmt werden, aber welch ein Motiv? Wahllös und zu-

fällig, wie der Zufall es gerade gab und etwa die Photographie es aufgenommen haben würde. Wie kann man nur Geschmack und künstlerischen Formensinn so verläugnen? Wahrlich, die Künstler täuschen sich, wenn sie durch solch slavische Unterordnung unter die zufällige Erscheinung der Höhe der Kunst näher zu kommen glauben; allenfalls werden sie das Lob des Philisters erlangen, dem die Kunst nur eine Abschrift der Natur ist; aber dieser Philister bewundert am Ende das Maschinenbild des Photographen noch viel mehr, denn dabei ist ihm die Richtigkeit doch noch sicherer garantirt.

Die Münchener Schule hat auch in der Landschaft sich neuerer Zeit mehr der Farbe zugewandt und darin erstaunliche Fortschritte gemacht, so dass sie recht wohl mit der Düsseldorfer in die Schranken treten kann, was ihr früher in dieser Beziehung schwer wurde; einige Meister sogar dürften als Coloristen die meisten Düsseldorfer übertreffen. Doch geht man, wie das nicht ausbleiben kann, darin auch etwas weit und vielleicht zu weit und vernachlässigt über Farbe und Wirkung die feinere Zeichnung und Durchbildung, welche dem Kunstwerke doch den besten und dauerndsten Reiz verleiht. Was feinen Schmelz der Farbe und Harmonie der Haltung betrifft, sind zum Beispiel die Landschaften von Eduard Schleich ganz vortrefflich, man darf aber nach irgend welchem Detail darin nicht suchen, selbst die Bäume behandelt der Meister nur als coloristische Massen, fast ohne Form, ganz ohne charakteristische Zeichnung dessen, was eigentlich den Baum erst zum Baume macht. Man muss diese Bilder aus einiger Ferne betrachten, dann sind sie allerdings höchst anmuthig durch ihre schöne Stimmung. Als feinen Coloristen bewährt sich auch A. Lier; in seiner Ansicht des „Canals von Schleissheim“ ist ein sehr schönes Licht und eine sehr feine Farbe; ferner C. Ebert in einer „Dorfpattie bei Rotterdam“. Ein mächtiges Motiv aus dem Hochgebirge, „die Felsenschlucht der Aare“, hat J. G. Steffan in einem grossen Bilde sehr wir-

kungsvoll behandelt, und als wolle der bewährte Meister seine Vielseitigkeit zeigen, hat er zugleich ein kleines Bildchen „ein Sommertag“ gemalt, welches das Unscheinbarste, einen schlichten Sandweg im Sonnenscheine, belebt durch ein Figürchen, darstellt. H. Heinlein bleibt in verschiedenen Gebirgs-Landschaften seiner altbewährten Weise getreu, welche wirkungsvoll, aber nicht ohne eine gewisse Manier ist.

P. Schleich zeigt schöne Landschaften mit Vieh in der breiten und decorativen Behandlungsweise dieses Meisters und gut von Farbe. Lobenswerth sind auch fast immer die Landschaften mit Staffage von C. Mali.

Die Dresdener Schule scheint im Fache der Landschaft eine höhere Stufe erreicht zu haben, wie in den anderen Fächern der Malerei, in welchen sie unverkennbar gegen die übrigen deutschen Schulen zurücksteht. Einige schöne Landschaften von Dresdener Künstlern sind Werke von einer ernsten künstlerischen Richtung und von einem sehr gründlichen Studium. A. E. Leonhardi in Dresden zeigt in zwei grossen Bildern, dass er die Poesie des Waldes versteht und Bäume malen kann. Der Wald und der Baum, vielleicht der schönste Gegenstand des Landschaftsmalers, aber auch der schwierigste, wird neuerdings von der malenden Kunst sehr vernachlässigt, jenes eingehende Studium, welches ihm Meister wie Schirmer, Lessing und ihre nächsten Schüler widmeten, vernachlässigen unsere jüngern, mehr auf die Farbe als auf die Form bedachten Künstler mit wenigen Ausnahmen. In einem grösseren Bilde von Leonhardi, „Waldeinsamkeit“, liegt der ganze Zauber, welchen eine solche auf das empfängliche Gemüth ausübt. Grosse Bäume, dichtes Gebüsch darunter, fast ein Dickicht, aus welchem ein kleines Bächlein zwischen Felsblöcken in eine lichtere Stelle hervorrascht. Eine stille grüne Wildniss, wo der Sonnenschein nur die Gipfel der Bäume trifft; alles Uebrige liegt in ruhigem Schatten. Alles sehr sorgfältig studirt, mit dem feinsten Sinne für die

zierliche Grazie in Zweigen und Laubwerk, von schönster Haltung und naturwahrer Farbe. Es ist kein grosser coloristischer Effect beabsichtigt, aber genug erreicht, um die bei einem grösseren Bilde unerlässliche Wirkung hervorzubringen. Einem zweiten Bilde desselben Künstlers, „ein einsamer Waldbach“, liegt ein ähnliches Motiv zu Grunde, doch ist die Composition nicht so glücklich und besonders die Farbe weniger schön, wie in dem erstgenannten. Von E. Oehme in Dresden nenne ich eine sehr gute Waldlandschaft, die auch in der Farbe von grosser Schönheit ist: „Das Innere eines Bergwaldes von rothstämmigen Föhren, mit einem Durchblick in's Thal“. Abendsonne auf den Gipfeln und heller Schatten auf dem unteren Theile der Stämme, auf Terrain und Gebüsch geben in schönem Contraste diesem Bilde eine grosse Wirkung, und dieser malerische Reiz ist keineswegs auf Kosten der Zeichnung erreicht, die mit feinem Studium sehr sorgfältig auch der Einzelform gerecht wird. Ein zweites Bild dieses Künstlers stellt ein Motiv aus der sächsischen Schweiz dar, eine helle Sandsteinfelswand im Contraste mit umgebendem Waldgebüsche; von sehr malerischem Effect und ebenfalls sehr fein durchgebildet. Eine „Waldlandschaft“ von C. Müller ist ebenfalls zu loben, so wie auch eine „Landschaft am Chiemsee“ von A. Thomas. Einen höheren Aufschwung nimmt Friedrich Preller der Jüngere in Dresden und scheint in die Spuren seines Vaters, des trefflichen Landschaftscomponisten Preller in Weimar, einlenken zu wollen. In einem Bilde von den Ufern der Tiber hat er aus der Phantasie jenen Platz wieder in seiner Ursprünglichkeit hergestellt, den später Rom bedeckte. Die Staffage dieses in Formen und Linien sehr gut componirten Bildes zeigt das Augurium des Romulus, dem der Flug der zwölf Geier die Stelle bezeichnet, wo er seine Stadt erbauen soll. Diese Staffage ist von Th. Grosse.

Bei den Landschaftern der Schule von Karlsruhe, der ja bei ihrer Gründung ein Landschaftler zum obersten

Meister gesetzt wurde, der Düsseldorfer Schirmer, und nach seinem Tode Hans Gude, ebenfalls der Düsseldorfer Schule angehörig, und wo C. F. Lessing wirkte, merkt man den Einfluss dieser Meister in verschiedener Weise. E. Lugo in Freiburg folgt der spätesten stylistischen Richtung Schirmer's. Seine „Landschaft mit mythologischer Staffage“ ist grossartig componirt, etwa an die Weise von Dughet-Poussin erinnernd, und kräftig von Farbe. Eben so ist eine „Sturmlandschaft“ desselben Künstlers in diesem ernsten Style componirt und von bedeutender Wirkung. G. Osterroth in Karlsruhe hat in einer „Abendlandschaft mit Grabcapelle“ den Effect der Fackelbeleuchtung in der Landschaft wirksam dargestellt und ist darin wohl dem Beispiele Gude's gefolgt, der in einigen seiner besten Bilder diesen Effect angewandt hat. An Gude's und Schirmer's Weise erinnert ebenfalls „im Gebirgswalde“ von Osterroth und ein „Eichwald im Rheinthal“ von J. Vollweider. Ein grösseres Bild von A. Hörter in Karlsruhe, „Motiv aus dem Höhgau mit der Aussicht auf den Bodensee“, erinnert hingegen ganz und gar an Lessing's Art, die Landschaft zu behandeln. Es ist in dessen Weise fein im Detail studirt, das Einzelne wie das Ganze sehr charakteristisch und individuell, und auch die Farbe des sehr rühmenswerthen Bildes hat den etwas schwarzgrünlichen Ton, der Lessing's Landschaften eigen ist. Eine recht schöne Waldlandschaft von Paul Weber in Darmstadt ist zwar als „nordamerikanisches Motiv“ bezeichnet, doch könnte die Studie zu diesem Waldbache auch wohl auf deutschem Boden gefunden werden.

An der Spitze der Wiener Schule habe ich ihren altberühmten Meister, Albert Zimmermann, zu nennen, kann jedoch seinem grossen Gemälde vom Lago di Lugano bei Abendbeleuchtung keinen Geschmack abgewinnen. Es ist einer von den übertriebenen Lichteffecten, welche der fast immer etwas excentrische Meister schon verschiedene Male dargestellt hat, und erinnert mehr an ein blitzendes und platzendes Feuerwerk, als an die Strahlen der Sonne. Die

Wiener Schule hat übrigens eine ganze Reihe von tüchtigen Landschaftsmalern aufzuweisen, deren Mehrzahl sich jedoch, wie das überhaupt den Künstlern dieser Schule gemeinsam zu sein scheint, auf einer gewissen ruhigen Höhe der Meisterschaft hält, ohne den vielfachen neuesten Versuchen der anderen Schulen zu folgen. Einige streben allerdings nach den starken Farbeneffecten, zu welchen unsere heutigen Künstler sich einer den andern steigern, aber doch nicht in der ausschliesslichen Weise, wie sie bei den meisten Berlinern und theilweise auch bei den Münchnern und Düsseldorfern herrscht. In solcher coloristischer Weise zeichnet sich ein Bild von Joseph Brunner aus, „Rothföhren“, wo die charakteristische Farbe dieser Bäume und weisse Felsen und dunkle Luft zu einem starkwirkenden Effect verwandt sind, dann eine „Herbstlandschaft“ von A. Schäffer, ein schönes Bild von kräftiger Wirkung; ferner zwei kleinere Bilder von Karl Schwenninger, „Sommerlandschaft“ und „an der Donau“, in welchen fast derselbe Farbencontrast, nur umgekehrt, erscheint, in dem einen dunkelblaugraue Gewitterwolken im Gegensatze mit einem gelben Kornfelde, im anderen gelbgoldene Abendwolken mit dem Dunkelblaugrün des beschatteten Thales; ferner „nach Sonnenuntergang“ von G. Ranzoni von überstarkem Contraste der Abendgluth des Himmels gegen die dunkle Erde, und ein grösseres Bild von A. Hlavacek „aus dem Odenwalde“, in welchem ein grosser Effect durch den Gegensatz der stärksten, fast grellen Localtöne erzielt ist. Am weitesten in dieser Richtung geht eine „Waldlandschaft aus der Ramsau“ von E. Jettel, welcher der Paris-Berliner Schule angehören könnte, sowohl der realistischen Auffassung des Gegenstandes, als der Behandlung nach, die lediglich auf die Farbenwirkung bedacht ist. Diese ist denn auch schön.

Von R. Russ nenne ich ein sehr schönes Waldbild, ein Motiv aus dem Innern eines alten, dichten Tannenwaldes, fein und charakteristisch gezeichnet und von schöner natürlicher Farbe und Wirkung. Schön componirt und

gut gemalt ist „Ein stiller See“ von L. Halauska, von dem mir mehrere sehr gute Landschaften bekannt sind, unter anderen eine sehr wahre „Morgendämmerung“; unter den sehr guten Gebirgs- und Waldbildern von A. Hansch zeichnet sich ein „Wasserfall am Berninapass“ und zwei kleinere Bilder nach Motiven aus dem Salzkammergute, aus. Zwei Waldbilder von Jos. Holzer sind ebenfalls sehr zu loben, so wie einige kleinere Landschaften von E. v. Lichtenfels, J. Varonne und G. Seelos, von letzterem auch eine Anzahl sehr feiner Zeichnungen und Aquarellen. Ein eigenthümliches Werk ist eine Herstellung des alten Athen zur Zeit des Perikles, im Bilde nämlich, von Jos. Hoffmann. Das Bild ist nicht eben schön gemalt, etwas hart und bunt von Farbe, aber von diesem Mangel abgesehen ist es recht anmuthig. Ob das alte Athen so ausgesehen hat — wer weiss es?

Einer der ausgezeichnetsten Meister unter den Wiener Landschaftsmalern ist Joseph Selleny. Er war der grossen Expedition als Maler beigegeben, welche die österreichische Regierung vor Jahren in die indischen und östlichen Meere sandte, und hat von der Reise eine reiche Ausbeute an Studien und Skizzen heimgebracht, die er mit grossem Geschicke zu Bildern aus jener fernen Welt benutzt. Ich erwähne davon „Die Insel St. Paul im indischen Ocean“ und „Die Felsentempel von Mahamalaipur“. Das erste ist ein gar seltsames Bild; eine braune Felsenmasse wie verloren in einer unendlichen blauschwarzen Wasserwüste unter einem düsteren Himmel und nur von Schwärmen von Vögeln belebt. Der Maler hat seinen Standpunct so hoch genommen, dass er die Insel fast in der Vogelperspective sieht und das Meer rings umher. Diese Darstellung macht einen gar eigenthümlichen Eindruck, der durch die starken Gegensätze der Farbe noch verstärkt wird. Das zweite Bild zeigt uns eine der wunderlichen Tempelbauten oder vielmehr Tempelhöhlen Indiens, einige Palmen und fernes Meer ebenfalls in wirkungsvoller

Farbe. Beide Bilder sind mit grosser Meisterschaft gemalt, sorgfältig durchgebildet und sehen bei aller Ungewöhnlichkeit doch nicht unwahrscheinlich aus.

Ein „Herbstabend in der Mark“ von E. Ockel in Berlin, ein einsames, mit Föhrenwald umgebenes Gewässer und als Staffage ein röhrender Hirsch, ist ein Bild von schöner Stimmung. Ein Gebirgsbild aus Tyrol von W. Riefstahl könnte man auch zu den Genrebildern zählen, so bedeutend ist die Staffage: „Hirten bei einer Feldandacht“. Das Bild ist ausserordentlich wahr, klar und leuchtend von Farbe, ganz vortrefflich gemacht, aber gar nüchtern aufgefasst; eben so ist ein sehr grüner „Waldweg“ von Bennewitz von Loefen in seiner Weise lobenswerth. Dieser Naturalismus, der in Berlin nach Pariser Muster gepflegt wird, und seine ganze Aufgabe in einer möglichst naturgetreuen Farbe und in der Richtigkeit sucht, wie sie die Photographie hat, die auch bei diesen Künstlern ein wichtiges Hülfsmittel ist, kann unmöglich warm anregen oder lange fesseln.

Peter Burnitz in Frankfurt a. M., ein eigenthümliches Mitglied der eigenthümlichen Frankfurter Schule, erscheint zumeist mit Bildern, in denen ein blaugrauer Ton vorherrscht. Eine „Rheingegend“ von diesem Künstler zeigt diese Eigenthümlichkeit, jedoch nicht in so hohem Maasse. Im Uebrigen ist diese „Rheingegend“ gerade so langweilig, wie die sonstigen Bilder dieses Meisters, es ist nämlich ein flaches Flussufer mit unbedeutenden Bäumen. Wie ich schon früher sagte, war Courbet, der Meister des „Realisme“, einmal in Frankfurt und hat den dortigen Künstlern so imponirt, dass mehrere derselben, obgleich das schon lange her ist, noch immer mit Courbet's Augen die Natur sehen und mit Courbet's Palette malen. Es giebt aber auch Ausnahmen, und eine solche macht C. T. Reiffenstein in Frankfurt a. M., dessen landschaftliche Aquarell- und Oelbildchen von bewundernswürdiger Feinheit und Schönheit sind.

Eine eigenthümliche Erscheinung bieten die Land-

schafts- und Thierbilder von Paul Meyerheim in Berlin, sie sind höchst charakteristisch für die neueste Richtung der Berliner Schule, deren ich schon früher gedachte. Ohne das Vorbild der Photographie wären solche Bilder wohl nie entstanden, und ohne Hülfe derselben können sie auch wohl nicht entstehen. Eine so getreue Nachbildung des ganz Einzelnen und Individuellen in der Natur ist bei dem gewöhnlichen Studium nach dem Modelle wohl nur unter den grössten Schwierigkeiten möglich, dagegen liefert das photographische Verfahren bei seiner jetzigen Vollkommenheit allerdings ein Naturstudium von unübertrefflicher Genauigkeit des Details, und zwar so momentan, dass selbst ein nicht zu schnell bewegter Gegenstand in seiner Bewegung abgebildet werden kann. Es bleibt dabei immerhin dem Maler noch genug zu thun übrig, da er in den meisten Fällen aus den Einzelheiten erst ein Ganzes bilden muss. In Meyerheim's Bildern, die in Berlin allgemeine Bewunderung gefunden haben, ist die individuelle Erscheinung wirklich mit einer staunenswerthen Genauigkeit und Feinheit wiedergegeben, wie zum Beispiel in den Ziegen des „Ziegenhändlers“, in dem Elephanten der „Dorfmenagerie“. Die Ausführung geht bis in's kleinste Detail, und da sie mit sehr geschickter Pinselführung verbunden und die Gesamthaltung der Bilder eine gute ist, so ist darin eine sehr grosse Naturwahrheit erreicht. Nur hat diese Naturwahrheit etwas ungemein Nüchternes.

Ebenfalls ganz naturalistisch verfährt ein anderer jüngerer Thier- und Landschaftmaler, Reiner Dahlen in Düsseldorf. Es wird mir zwar nicht einfallen, seine technische Geschicklichkeit mit der des zuvor genannten Künstlers vergleichen zu wollen; er zeigt deren in der That wenig und sein „Schäfer mit Heerde“ kann in Bezug auf technische Behandlung keine grossen Ansprüche an unsere Bewunderung machen, es ist aber eine gewisse Energie der persönlichen Naturauffassung in dem Bilde, welche dem photographischen Abbilde immer gänzlich fehlt.

Ich habe in den Bildern dieses jung gestorbenen Künstlers bei aller Nüchternheit der unbedingtesten Naturnachahmung immer eine Spur von Humor zu entdecken geglaubt; vielleicht irre ich darin. Gewiss aber kann man das Bild der Droschkenkutscher, die auf ihren Gefährten im Sonnenschein und Schatten unter den kümmerlichen Bäumen eines öffentlichen Platzes schlummern, nicht ohne Lächeln ansehen, so unscheinbar und skizzenhaft es gemalt ist. So haben auch in einem zweiten Bilde die Schafe etwas Komisches, die mit dummem Eifer sich gegen die Hürde, welche die Stallthür schliesst, drängen. Die Naivetät, womit dieses allernüchternste Bild aufgefasst, ist geradezu erstaunlich; wie hier z. B. mit dem hellen, weisslichen Himmel die weiss gekälkte Wand des Schafstalles contrastirt oder harmonirt, deren heller Ton dann nochmals ganz vorn im Spiegel einer Pfütze wiederkehrt, dann gegen diese weissgrauen Töne der braune Ton des von den Schafen zertretenen Terrains im Vordergrund mit dem fuchsbraunen Hündchen darauf, das ist entweder das Product eines äussersten coloristischen Raffinements oder vollständiger coloristischer Bewusstlosigkeit.

Anders erscheinen die Thierbilder von Fr. Voltz in München. Vielleicht sind seine Kühe und Ochsen, Kälber und Schafe nicht immer ohne Ungenauigkeiten der Zeichnung im Einzelnen, aber wie echt malerisch sind diese Thiere behandelt und mit der Landschaft in Stimmung gebracht! Auch wer sich sonst für das liebe Vieh gar nicht interessirt, was ja auch nicht von Jedem zu verlangen ist, wird an Bildern wie die „Viehheerde, durch einen Buchenwald ziehend“, oder „Heimkehr der Heerde am Herbstabend“ und wäre es nur der schönen, kräftigen harmonischen Farbe wegen. Sehr ähnlich in der Farbe und Behandlung, ja, in der ganzen Auffassung mit den Thierbildern von Voltz ist ein sehr gutes Bild von A. Braith in München, „Kühe im Krautacker“. Auch der „Widerspänstigen Schafe“ von O. Gebler in München ist rühmend

zu erwähnen. Rudolph Koller in Zürich ist ebenfalls ein ausgezeichnete Thiermaler, der schon seit Jahren verdiente Bewunderung erntete. Seine „Kühe im Wasser“ sind besonders in Bezug auf die landschaftliche Stimmung sehr bemerkenswerth, auch die „Pflügenden Ochsen“ ein sehr gutes Bild. Eine sehr grosse Meisterschaft in der Farbe und Behandlung zeigen die Thierbilder von Otto v. Thoren, einem Wiener, der sich aber hauptsächlich in Belgien ausgebildet hat. Eine Aufgabe wie die in der „Parforcejagd“ gestellte zu bewältigen, ist fürwahr nicht leicht. In diesem wandgrossen Gemälde sind nämlich der Hirsch, die Meute und die fashionablen Reiter, die ihn verfolgen, lebensgross dargestellt, und mit einer bewundernswerthen Klarheit der Farbe, Einheit der Haltung und der breitesten und sichersten Pinselführung. Weniger bedeutend, wie dieses wirklich erstaunliche Bild, ist ein anderes, „Sonnenuntergang auf der Puszta“, ungarische Ochsen am Ziehbrunnen, ebenfalls in sehr grossen Dimensionen dargestellt. Adolph Schreyer aus Frankfurt, jetzt aber Paris angehörend und dort sehr hoch geschätzt, ist ein Virtuose in einer gewissen Specialität, er behandelt das Leben und Treiben auf der walachischen Steppe, Pferde, Fuhrwerke und Menschen in allen den vielfachen Vorkommnissen des dortigen wilden Lebens, mit grosser Meisterschaft; immer sind seine Darstellungen höchst lebendig, wenn auch nicht ohne eine gewisse Manier in der Farbe und Behandlung. Seine Bilder „Pferde, von Wölfen verfolgt“, und „Halt von Arabern“, sind jedoch nicht eben bedeutend. Ein anderer Meister im Fache der Pferde und Reiter ist Karl Steffek in Berlin. Sein „Steeple Chase“, Pferde in den schwierigsten Verkürzungen, gehört aber auch nicht zu des Meisters besten Werken.

Anschliessend erwähne ich noch R. Burnier in München; seine „Kühe am Wasser“ zeichnen sich, wie alle neueren Bilder dieses Künstlers, durch feine Farbe und schöne Lichtwirkung aus.

Von guten Architekturbildern habe ich wenig zu be-

richten. Ein vortrefflich ausgeführtes Bild von Adolph Seel in Düsseldorf behandelt einen nur mässig anziehenden Gegenstand, einen Einblick in den Hof eines venetianischen Hauses. Ueber die Dächer hin sieht man die weisse Kuppel von Sta. Maria della Salute sich vom tiefblauen Himmel abheben und möchte fast wünschen, aus diesem unbedeutenden Winkel herauszukommen, da der prachtvolle Canal Grande so nahe liegt. Indessen hat das Bild doch eine sehr charakteristische Stimmung. Choulant in Dresden hat ein sehr fleissiges Bild von der Piazzetta in Venedig und eine eben so sorgfältig studirte Ansicht von Rom geliefert, aber die Bilder dieses Künstlers sind von einer schrecklichen Trockenheit der Farbe. Georg Pulian in Düsseldorf führt uns in seiner bekannten Weise alte Gebäulichkeiten am Rhein vor Augen von M. Neher in München mit altbewährter zierlicher Geschicklichkeit eine Ansicht von St. Germain l'Auxerrois in Paris.

A. v. Bayer in Karlsruhe wiederholte oder variierte dasselbe Motiv: „Refectorium eines Carthäuser-Klosters“; ich weiss nicht, zum wie vielen Male. Architekten schätzen die constructive Richtigkeit der Bilder dieses Meisters, die Maler haben in seinen früheren Werken die schöne Farbe bewundert, in seinen neueren Gemälden aber ist diese bis zur unnatürlichen Buntheit gesteigert, und so auch in diesem.

Ferner sind unter den Architekturbildern noch sehr fein behandelte Bilder von L. Mecklenburg in München zu nennen, besonders eine Ansicht aus einem der engen Canäle von Venedig.