

## Dreizehntes Kapitel.

# Aus der internationalen Kunstausstellung in München 1869.

### I. Die Preisgekrönten.

Giebt es allgemein gültige Grundsätze für die Kunst? Giebt es ein vernünftig fassbares Gesetz, nach welchem man ihre Werke beurtheilen, das Gute vom Schlechten unterscheiden kann, oder ist Alles Willkür, Laune, Grille? Sind die unverkennbaren Wandlungen, welche sich neuerdings in der Kunst zeigen, Fortschritte oder Rückschritte; und endlich: sind wir eigentlich jetzt Narren oder waren wir es früher?

Das waren die Fragen, die eines Abends in einer Gesellschaft von Künstlern und Kunstverständigen verhandelt wurden, welche die internationale Kunstausstellung im Jahre 1869 in München versammelt hatte, und ein zuhörender Laie mag wohl gedacht haben, die Herren reden gewaltig gelehrt oder — gewaltig irre, ja, er hätte vielleicht von uns denken können, was die unhöflichen Juden von den Aposteln dachten, als am ersten Pfingstfeste der heilige Geist über sie gekommen war: „sie sind voll Weines“, denn das Gespräch wurde in der That im Weinhause geführt.

Ach nein! wir waren nicht voll Weines, aber auch nicht voll heiligen Geistes, denn wir haben jene Fragen

nicht lösen können. Die meisten der versammelten Kunstapostel haben sich für die Abwesenheit eines allgültigen Gesetzes und ihre Unfähigkeit, ein solches zu finden, erklärt, und zwar aus guten Gründen.

Wenn ich eben in der ersten Person Pluralis redete, so schliesse ich mich dennoch in Gedanken von diesem wir aus, denn ich glaube in der That, dass es ein gewisses Gesetz des Schönen giebt, wenn es auch etwas unbestimmt lautet, und es haben zu verschiedenen Zeiten auch noch verschiedene andere Leute daran geglaubt, was mich in meinem Glauben bestärkt; ich bin wirklich innig überzeugt, dass zum Beispiel ein gewisser ästhetischer Unterschied zwischen einer kothigen Viehmagd und der medicaischen Venus besteht, so wie auch etwa zwischen einem Kohlkopf und einem Apollokopfe, seien sie nun gemalt, gemeisselt oder lebendig, Kunst- oder Naturproducte; da ich aber eine ganze Anzahl von Leuten und von Leuten in Amt und Würden sehe, die — berufen, die Spreu vom Weizen zu scheiden und Lorbeerkränze des Künstlerrufes zu vertheilen — solchen Unterschied nicht anzuerkennen geneigt sind und ganz ernstlich das alte Motto „*cacatum non est pictum*“ mit Auslassung der Verneinung als Wahrheit verkünden, so bescheide ich mich, schüttele nur im Stillen den Kopf und, da eine der streitenden Meinungen nothwendig irrig sein muss, wenn die andere vernünftig ist, halte vorläufig meine für die vernünftige Meinung und behalte sie trotz alledem und alledem. Ich lasse mir zum Beispiel gar nicht einreden, dass Schmutz die Schönheit der Farbe erhöhe, dass Rohheit der Behandlung eine besondere Feinheit sei, dass die Darstellung der jämmerlichsten Misère, des kümmerlichen und Hässlichen die eigentliche Aufgabe der Kunst sei, dass die Verläugnung aller Schönheitsformen das wahre Ideal hervorbringe, dass die neue französische Schule der sogenannten Realisten einen Fortschritt der Kunst bewirkt habe, dass der *maître peintre* Courbet kein Sudler, sondern ein grosser Meister ist, und deshalb auch

nicht, dass die Künstler-Commission in München, welche die Ehrenprämien vertheilt hat, nicht — aber ich will höflich sein und nur von mir und für mich behaupten, dass ich nicht verrückt bin.

Es ist gar interessant, zu beobachten, wie die ästhetischen Meinungen, oder was man so gewöhnlich den Kunstgeschmack nennt, wechseln und wie in Folge davon die Kunst periodisch steigt und fällt. Wir haben in unserer Literatur und auf unserer Schaubühne die auffallendsten Beispiele davon, und gegenwärtig erleben wir, was wir an unseren Dichtern und Schauspielern erlebten, an den bildenden Künstlern.

Es sind seit hundert Jahren Hunderte von Bänden über das Schönheitsgesetz geschrieben und gelesen worden; oft genug ist es formulirt und wieder neu formulirt, und so müsste man doch endlich wissen, woran man sich zu halten hat — aber nein, man schwankt unsicher umher. Wie wäre es sonst möglich, dass man dieselbe Sache heute bewundert, über eine Zeit lang verwirft und wieder über eine Zeit lang auf's Neue bewundert? Fragt man die Maler und Bildhauer von heute, was ist das unwandelbar Feste, das euch Regel und Anhaltspunct ist, so antworten sie: die Natur. Aber wo ist denn die Natur, der ihr folgt, und wie sieht sie aus? Jeder sieht sie eben anders an, und das Schlimmste dabei ist, dass eine Art von Falschsehen wie eine ansteckende Krankheit von Zeit zu Zeit um sich und selbst geübte, feine Augen ergreift. So pries mir in diesen Tagen ein Maler von grösster Fähigkeit, ein Meister der Farbe, wie es wenige giebt, ein Naturalist der feinsten Art, die Reize des „Tones“ in einigen Bildern der neuesten französischen Schule der „Realisten“, und ich musste ihm antworten, wenn diese Bilder reizend sind, so sind es deine Gemälde gewiss nicht, denn sie widersprechen jenen ganz direct.

Die merkwürdigste Wandlung der Anschauung und des Geschmackes hat sich jedenfalls in der französischen

Malerschule vollzogen, und zwar eine Wandlung zum Schlimmen. Die Münchener Ausstellung giebt einen sehr ausreichenden Beweis dafür, denn man hat eine grosse Anzahl der auf den jüngsten Pariser Ausstellungen besonders bemerkten Werke, viele davon mit Ehrenpreisen ausgezeichnet, hergeschafft; sie zählen nach Hunderten und lassen somit wohl ein Urtheil zu über die Richtung, welche die Malerei in Frankreich neuester Zeit eingeschlagen hat. Sie ist wahrlich nicht erfreulich, aber noch weniger erfreulich ist es, dass diese falsche Richtung auf unsere deutschen Künstler Einfluss gewinnt. Das vor Allem Bestimmende für die Pariser Maler, und was manche Excentricität entschuldigt, ist die Nothwendigkeit, Neues zu schaffen, Aufsehen zu erregen; es verlangt dies der Ehrgeiz und noch mehr das Bedürfniss des Lebens: wer die Aufmerksamkeit des Publicums nicht auf sich zu ziehen weiss, ist ein verlorener Mann, ein Gefallener des Schlachtfeldes, dessen das Siegesbulletin nicht erwähnt. Wie aber Neues schaffen? Es ist ja Alles schon dagewesen! Woher neue Gegenstände, neue Stoffe nehmen? So verfällt man denn auf die absonderlichsten Sonderbarkeiten, und da das Schöne, Grosse, Edle schon früher oft und viel dargestellt worden, auf das Hässliche, Triviale, Gemeine. In Beziehung auf die Darstellung, auf die Behandlung des Gegenstandes ist ebenfalls das Gute, Feine, Geschickte, ja, Uebergeschickte schon so vielfach dagewesen, also verfällt man auf die Rohheit, gewagte Unwahrheit und Hässlichkeit der Darstellung: *le laid c'est le beau!* Das leichtfertige Publicum ist von der Neuheit bestochen, ohnehin ist es sehr blasirt, und leider hilft eine Kunstkritik zum Verderben mit, die nur bedacht, literarisch zu glänzen, pikant zu schreiben, sich am liebsten mit den zweifelhaften, bestreitbaren Richtungen und Meistern beschäftigt, denn über das wirklich Schöne und Vortreffliche ist es viel schwieriger, etwas Geistreiches und Witziges zu sagen.

Ein ganz betrübtes Beispiel für das eben Gesagte ist



ein neuerer französischer Künstler, der es per fas et nefas zu einer Berühmtheit gebracht hat, dessen Werke man erst mit Lachen, dann mit Kopfschütteln, theilweise mit Ent-rüstung aufgenommen hat, von dem man aber immer ge-sprochen hat, denn er drängte sich vor und ward vor-gedrängt, und der endlich zur Anerkennung, ja Bewun-derung, freilich nur Seitens einer Partei, gelangt ist, Schule macht und 1869 leider auf dem Wege ist, auch in Deutsch-land Schule zu machen, nämlich G. Courbet. So unange-nehm, ja, widerwärtig mir die Werke dieses maître peintre, wie er sich nennt, des Meisters des „réalisme“ und der Reclame, sind, muss ich ihrer doch zuerst erwähnen, denn sie nehmen in der Ausstellung einen gewissen Rang ein; sie bezeichnen unverkennbar eine Station auf dem Wege, den die neuere Kunst verfolgt, und ausserdem hat die Münchener Künstler-Commission den Muth gehabt, ihm einen Ehrenpreis zu geben. Es sind mehrere seiner Werke in der Ausstellung; seine „Steinklopfer“, mit welchen er zuerst Aufsehen machte, dann spätere und endlich neueste. Alle diese Bilder sind ganz unglaublich plumpe Machwerke, etwa von der Güte der gewöhnlichen Aushängbilder vor den Jahrmarktsbuden, roh behandelt, hässlich und ge-schmacklos.

Ihre Bewunderer wissen eigentlich auch nur eine Eigen-schaft derselben zu rühmen, nämlich die strenge Beobach-tung des Werthes der Localtöne in denselben, aber richtig besehen ist dieser Werth ganz falsch beobachtet. Jedes Einzelne ist fast kindisch unbeholfen der Natur nachgemalt, es fehlt ganz an Luft und Licht, es geht nichts zurück, noch vor, und doch macht es den Anspruch, die Natur direct wiedergeben zu wollen. So stecken die Steinklopfer ganz in der hässlichen dunkelgrünen Farbenmasse, die einen Rasenabhang in einiger Entfernung darstellen soll; so bildet der Hirsch in dem Hallali, einer wandgrossen rohen Decorationsmalerei, zwar eine entschieden dunkle Masse in der kreideweissen Schnee-Landschaft, was die Verehrer

sehr bewundern, aber von einer Wirkung des Reflexlichtes dieser weissen Umgebung ist keine Spur zu sehen. Das jedoch stört die Bewunderer des „Tones“ eben so wenig, als dass Hirsch, Jäger, Pferd und Hunde ganz elend gezeichnet sind. Eine „Landschaft“ ist etwa so gemalt, wie sie ein Naturtalent, das nie eine Schule gehabt hat, als ersten Versuch malen würde; die „Blumen“ sind so, dass sich ein gewöhnlicher Zimmermaler zu schämen hätte, machte er sie nicht besser. Leidlicher ist ein Viehstück, ruhende Ochs, ein grosses Bild von einiger landschaftlicher Stimmung und einem recht natürlichen Gesamttone. Besser noch ist ein „Mädchen mit dem Papagei“, ein nacktes Weib auf dem Rücken liegend und mit einem Papagei spielend. Hier hat der maître peintre sich einige Mühe mit der Zeichnung und Modellirung gegeben, sie ist nicht ganz schlecht gerathen, doch ist das Ganze wiederum nur eine plumpe Nachahmung eines leidlich hübschen Modelles; das Fleisch von grauschmutziger Farbe, die Stoffe durchaus nicht charakterisirt. Die Harmonie in allen diesen Bildern, der gerühmte „Ton“, wird, wie bei fast allen Meistern der 1869 neuesten Pariser Schule, die sich Coloristen nennen, dadurch erzielt, dass alle Schatten schwarz gehalten, alle neutralen Töne und Halbtöne in's Schwärzliche gezogen werden, so dass allerdings dann die farbigen Lichter einen grösseren coloristischen Werth erhalten. So ist z. B. der Kopf einer „Somnambule“ von Courbet ganz auf und aus einem tiefen Schwarz herausgemalt, wodurch denn auch eine gewisse plastische Wirkung erzielt wird.

Den besseren dieser neuesten Schwarzmalers mag das Vorbild der älteren spanischen Meister verlockend gewesen sein, manche ahnen ersichtlich den Ribera nach, auch in dem fürchterlich dicken Impasto, was die Farben manchmal wie einen mit der Kelle aufgetragenen Mörtelputz erscheinen lässt.

Genug der Meister des „réalisme“ hat in München einen Ehrenpreis davongetragen und ich gönne ihm die

Freude; er hat den Umstand auszubeuten gewusst, und in Paris haben viele und nicht die dümmern Leute sehr gelacht. Während gelegentlich der gleichzeitigen internationalen Ausstellung in Brüssel ein geistreicher französischer Kritiker die Künstler seiner Nation vor der Ueberflügelung warnt, die ihnen von den deutschen Rivalen droht, während der Düsseldorfer Benjamin Vautier, der Berliner Becker, Meyerheim und noch Andere mehr dort verdiente Triumphe feiern, bekrönt man hier die alten „Steinklopfer“! Ich traute meinen Augen nicht, als ich das schwarze Schildchen mit der Goldschrift: „Prämiirt, München 1869“ zufällig an den „Steinklopfern“ sah aber ich sollte mich bald überzeugen, dass ich richtig gesehen, der Fall stand nicht allein, es waren ähnliche, ja, fast nur ähnliche da, und es war ein System in der Sache: die Partei des „Tones“, das neueste München, hatte die Vertheilung der Preise bestimmt.

Denn, siehe da, nicht fern von Courbet's Bilde war ein Bild von Corot ebenfalls prämiirt. Corot ist ein Landschaftsmaler, der die ganze Welt durch ein dunkelschwarzes, sehr trübes Medium sieht und in unbestimmten, verschwommenen Massen und Klexen eine trübe, nebelige Erscheinung hervorbringt, welche einem Theile des französischen Kunstpublicums als der Gipfel poetischer Stimmung erscheint. Es ist dieses die Art von Poesie, welche, als Gegensatz der streng formalen classischen französischen Dichtung, von den Romantikern in Schwung gebracht wurde, Halbgefühle, Viertelsgedanken, Klänge, das Schmachten eines hohlen Herzens in eine leere Phantasieenwelt hinaus. Solcher Poesie möchten etwa die Corot'schen Landschaften entsprechen, es ist, ehrlich gesagt, formloses, rohes Geklexe in mehr oder minder schwarzen und grauen Tönen, aber es hat einen gewissen Gesammtton und, aus der Ferne betrachtet, eine decorative Wirkung. Vier solcher Machwerke, zwei grössere, zwei kleine, sind in der Ausstellung, und das preisgekrönte darunter ist vielleicht das beste, vielleicht

auch nicht, es ist jedenfalls nicht das originellste, denn unverkennbar hat dem Maler das grosse titianische Bild „die Ermordung des heil. Petrus Martyr“ vor der Phantasie gestanden; Format, Gruppierung des Lichtes und der Dunkelheiten, alles erinnert daran, ja, sogar die Form der Staffage, nur dass hier Frauen einem hingesunkenen heiligen Sebastian die Pfeile aus den Wunden ziehen, während in Titian's leider untergegangenen Meisterwerke die Mörder sich über den heiligen Mönch beugen; in beiden Bildern erscheint oben gegen die dunkle Laubmasse die Gruppe fliegender Kinderengel. Das Corot'sche Bild ist eben geradezu eine Reminiscenz vom titianischen, nur dass

„was dort durchsichtig glänzt und glüht,  
hier wie ein alter Topf aussieht,“

wie Goethe seinen Malerschüler verzweiflungsvoll von seiner Copie sagen lässt.

Genug, auch dieser Meister war preisgekrönt und ich musste mir sagen, wenn solche Landschaften den Preis verdienen, so wäre es doch unrecht, wenn man nicht auch den Meister Burnitz in Frankfurt a. M. preiskrönte, den unwandelbaren Meister des Tones der aschgrauen Langeweile. Und richtig, es war geschehen: es ist doch noch Gerechtigkeit in der Welt! Indessen sieht in jeder Ausstellung jedes Bild immer etwas anders aus, und so hatte das Bild von Burnitz, eine flache Gegend bei Frankfurt, wirklich einen gewissen feingrauen luftigen Gesamttton, der nicht ohne Reiz ist; natürlich muss man nach irgend einer feineren Durchbildung des Einzelnen in der Farbe, geschweige in der Form nicht fragen, das Alles kommt neben dem „Ton“ nicht in Betracht. Aber diesen feinen, grauen Ton haben ja auch andere Meister und ausserdem noch ganz andere Qualitäten. Z. B. ein kleines Gemälde von Andreas Achenbach, von feinstem Silberton und dabei von einer naturgetreuen Durchführung, wie sie sich bei alten und neuen Meistern nur höchst selten findet. Warum

ist denn das nicht prämiirt statt jener grauen Decorationsmalerei? Aber ich will nicht fragen, ich komme sonst wieder zu dem unliebsamen Dilemma von der Narrheit.

Und noch eine ähnliche Ueberraschung: ein Genrebild von Burger in Frankfurt prämiirt; ich habe diesen Künstler immer für einen talentvollen Charakteristiker gehalten, der leider durch das Beispiel Courbet's, auf den Irrweg der Verehrung des Hässlichen und zugleich in eine verblasene, graue, schmutzige Farbe gerathen war, dass es Einem leid thun musste. Und so ist es auch hier; zwei höchst unangenehme Kerle in einer höchst unangenehmen Spelunke, die nicht einmal malerisch interessant ist, ganz alltäglich, ganz gewöhnlich und gemein; das Ganze in einem flauen, grauen, schmutzigen Ton. Aber Ton, freilich! O, ihr Künstler! Bei jeder feierlichen Gelegenheit singt man euch in Mendelssohn's mächtigen Klängen Schiller's Worte:

Der Menschheit Würde ist in Eure Hand gegeben;  
Sie sinkt mit Euch, mit Euch wird sie sich heben,

und ihr sucht die Schönheit im Koth!

O heiliger Cornelius, sieh' herab von dem Sitze der Seligen, wenn Du kannst, oder besser, sieh' nicht herab!

Das ist bisher noch ziemlich betrübt, sollte nicht auch noch etwas Heiteres kommen? Ei gewiss, hier sind einige „Esel auf den Dünen“ von De Haas in Brüssel prämiirt. Vier oder fünf ganz gewöhnliche Esel, theilweise mit Tragsätteln, wartend auf Beschäftigung, ein Junge liegt dabei auf dem Bauche und schläft, und inzwischen hat ein Meister im „réalisme“ sie abgemalt und wir stehen davor und bewundern sein Werk. Ei, aber da frage ich mich doch, warum, wenn man es einmal auf Esel abgesehen hatte, nicht lieber jenes grosses Bild von Schenk in Paris (oder Ecoen) krönen, wo sieben Eselsköpfe lebensgross gemalt sind in allen Stufen des seelischen Ausdruckes, dessen Eselsköpfe fähig sind? Und es ist sehr gut gemalt. Aber nur



keine Fragen nach dem Warum! „Was kein Verstand der Verständigen sieht, das übet in Einfalt . . .“ Ich beende das Citat nicht aus Höflichkeit gegen die Preisrichter.

Bei allen diesen bisher genannten preisgekrönten Werken ist es der Ton, und ich kann wohl sagen: der Modeton, der entschieden hat, und noch bei vielen anderen mehr; ausserdem noch der Realismus, d. h. die rücksichts- und gefühllose Nachahmung oder, besser gesagt, Abschreibung des Modells und eine gewisse plumpe Behandlung, die für sicher und meisterhaft gelten soll. So wäre z. B. ein Genrebild, „Jugendliebe“, von Stückelberg in Basel gewiss nicht gekrönt worden, denn es ist ein ganz einfaches, wenn auch hübsches Motiv, zwei Kinder, welche über einen Steg vom Felde heimkehren, ein Junge und ein Mädchen; es ist auch in der Hauptsache ganz leidlich gemacht, obgleich man die slavische Nachahmung des Modells nicht verkennen kann, aber es zeichnet sich dadurch aus, dass der Hintergrund, ein Feld mit einer Schafheerde, und die ganze Umgebung recht schwer schwarz und stumpf an den Figuren klebt und „Ton“ hat. So kann ich ein ebenfalls gekröntes Bild, „die melancholische Nonne“, von Max in München nur abgeschmackt finden: man denke sich eine junge Nonne auf einer grünen Rasenfläche an ein dünnes, mit einem Pfahl gestütztes Apfelbäumchen lehnend, halb liegend und vor sich hinstarrend. Das Gebetbuch ist ihr entfallen, sie hat die Schuhe ausgezogen und zeigt uns ihre graubestrumpten Füße, um die zwei Schmetterlinge flattern. Den Hintergrund zu dieser Figur, die ganz wie zufällig hingefallen da sitzt, bildet der grüne Rasen, etliche ganz junge Apfelbäumchen, blosse Stecken, dann eine kahle, weisse Mauer und darüber ein uniformer, blauer Himmel. Aber der Rasen ist sehr grün, ganz einfach grün mit einigen kleinen Farbenklexchen statt der Blumen, die Mauer ist weiss, der Himmel blau, alles nur so hingestrichen, und das Habit der Nonne ist schwarz und weiss. Ich gestehe, dass hier die Localtöne sehr consequent, auch in ihrem

Werthe, durchgeführt sind, das ist denn aber auch das ganze Kunststück.

Ich verkenne gewiss nicht die Vorzüge einer guten Farbenstimmung, und gut colorirte Bilder, wie die Landschaften von de Cock und von Appian in Paris, wenn auch unbedeutende Motive, will ich gern loben, freilich müsste ich dann andere, bessere, ganz unmässig loben; ich will gern anerkennen, dass die dem Gegenstande nach ganz unleidlich nüchterne Ansicht aus einer Vorstadt von München, von Lier daselbst, durch den schönen Ton der Abendstimmung und die feine Lichtwirkung einen grossen Reiz gewinnt. Die Landschaft von Russ in Wien ist nicht nur schön von Farbe, sondern auch anmuthig componirt; die Thier- und Landschaftsbilder von van Marke in Paris, von v. Thoren in Brüssel, von Braith, Hartmann, Brand in München, die Schafe von Brendel in Berlin sind gute Arbeiten, ob sie aber unter den 1631 Gemälden der Ausstellung sich so auszeichnen, dass man ihnen einen Ehrenpreis zuerkennen müsste, bezweifle ich doch, denn es sind Hunderte von Gemälden da, die von einer unvergleichlichen bedeutenderen geistigen und künstlerischen Thätigkeit Zeugnis geben, als solche schlichte, wenn auch respectable Nachahmungen. Aber bei der Wahl fast aller dieser Werke erkennt man die bestimmte Abneigung gegen alles, was über die blosser Darstellung des natürlich Gegebenen hinaus strebt, eine offene Rebellion gegen die früher gültigen Principien des Schönen, kurz, in diesen Wahlen proclamirt sich Jung-München als Herrscher und hat mit allen Traditionen gebrochen. Man wollte den Italienern auch einen Preis geben, obgleich ihre Arbeiten nicht gerade sehr ausgezeichnet sind, und siehe da, man wählte auch hier eine ganz nüchterne graue Stadtansicht, die eine Strasse vor der Porta del Popolo in einer wahrhaft niederländischen Nebelstimmung darstellt, von Joris in Rom, dann ein ziemlich plumpes Genrebild von Bianchi, obschon gewiss bessere Bilder da waren, wie z. B. ein gar feines, zierliches Genre-

bild von Induno in Mailand. Aber jene beiden Bilder näherten sich in Farbe und Behandlung mehr der einmal vorgezogenen Manier, der grauen Farbe, der plumpen Behandlung.

Die sonst noch vertheilten Ehrenpreise sind weniger auffallend und auch für einen gewöhnlichen Kunstverstand begreiflich. Das Genrebild im Costume der Zopfzeit von v. Hagn in München ist zwar nicht so gut, wie andere Werke des Meisters, auch etwas sehr grau und von verschwommener Behandlung, indessen nicht ohne künstlerisches Gefühl gemacht. Der „Trauerbesuch“ von Alfred Stevens in Paris ist ein Meisterwerk in Beziehung auf die feine Durchführung der Localtöne und die zierliche Behandlung; das Bild hat jedoch, obgleich es noch nicht sehr alt ist, schon etwas von seiner ursprünglichen Feinheit verloren, was beweist, dass man doch nicht gar zu sehr in Farbe und Behandlung raffiniren soll. Dann ist noch ein kleines Bild von A. Seitz in München prämiirt, welches sich, wie alle Bilder dieses Künstlers, durch eine wundersame feine Behandlung in dem kleinen Formate, worin er arbeitet, so wie durch die schöne Haltung auszeichnet. Hätten diese Bildchen etwas frischere Farbe und etwas mehr Breite der Pinselführung, so dürften sie sich wohl gleichberechtigt neben die von Meissonier stellen. Auch die „Schafheerde“ von Jacque in Paris ist ein Meisterwerk in kleinstem Formate. Von Oswald Achenbach's Bildern ist dasjenige preisgekrönt worden, welches nach meiner Meinung das wenigst gute unter den dreien ist, die der Meister ausgestellt hat, jedoch immer ein sehr virtuoses Kunstwerk, ein „Abend in der römischen Campagna“. Was gerade diesem Bilde den Preis errungen hat, weiss ich nicht, ich habe aber den gegründeten Verdacht, dass der treffliche Meister Vautier den Preis für seinen „Tanzmeister im Dorfe“ nur deshalb erhalten hat, weil sein Bild wirklich recht farblos und grau ist, und trotzdem, dass es ein Meisterstück von wunderschön feiner humoristischer Charakterschilderung ist. Einen

ähnlichen Verdacht hege ich bei dem grossen Bilde von F. Adam in München, eine Episode aus der Schlacht bei Solferino, der Rückzug Verwundeter hinter die Schlachtlinie, eine wahrhaft erschütternde Darstellung des Kriegselendes.

Bei dem Bilde von van Leries in Antwerpen „Lieber sterben“! fehlt mir geradezu jede Vermuthung, wesshalb dasselbe ausgezeichnet worden ist, es sei denn des sonderbaren Gegenstandes wegen und der sonderbaren Behandlung desselben. Es stellt ein junges Mädchen vor, welches, in seiner Kammer von plündernden Soldaten überfallen (die Begebenheit geht in einer erstürmten Stadt vor), sich, um ihnen zu entgehen, zum Fenster hinausstürzt. Das ist ganz eigenthümlich geschickt und ungeschickt componirt, geschickt, indem die ganze Geschichte im engsten Raume, ungeschickt, weil sie ganz unwahrscheinlich, ja, unmöglich dargestellt ist. Ich will damit gar nicht sagen, dass so etwas nicht geschehen kann, aber so wie es hier dargestellt ist, kann es gewiss nicht geschehen. Das schöne Kind ist aus dem Bette aufgefahren, im Hemde und halb in das nachschleppende Bettuch verwickelt und fliegt oder schwebt so, zum Himmel oder der Stubendecke gerichteten Blickes, zum Fenster hinaus: so springt oder stürzt sich kein Mensch. Uebrigens ist alles Einzelne sehr gut und sorgfältig gezeichnet und gemalt, etwas glatt und mit kräftigen Localfarben, die ein brauner Grundton verbindet. Dass eine der archäologischen Darstellungen von Alma Tadema in Antwerpen preisgekrönt wurde, ist sehr gerechtfertigt: gewiss sind diese Bilder sehr bemerkenswerth und in ihrer Weise ganz einzig. Das, welches den Preis erhielt, stellt „die Erziehung der Kinder der Chlodildis“ dar und zeigt uns also eine Scene am Hofe des Frankenkönigs Chlodwig. Unter den Augen der Königin, die umgeben von ihrem Hofgefolge, einigen Frauen, einem Bischofe und einigen Klostergeistlichen, üben sich die zwei kleinen Prinzen im Werfen des Kriegsbeiles nach einer Scheibe. Zur Seite

stehen fränkische und gallo-römische Grosse und Krieger, der Ort der Handlung ist der Hof eines Hauses von römischer Bauart. Mit der sorgfältigsten Genauigkeit ist das ganze Sitten- und Costumewesen studirt und so durchaus überzeugend dargestellt, dass bei aller Seltsamkeit desselben ein Zweifel gar nicht aufkommen kann, wenn man auch weiter keine Belege dafür weiss. Jedenfalls besitzt der Künstler eine ausserordentliche Kraft der Phantasie, die mit innerer Folgerichtigkeit aus den zerstreuten Daten, die wir noch aus so ferner Zeit besitzen, ein lebendiges Ganzes zu bilden weiss. Und nicht bloss das äusserliche Costumewesen ist so vortrefflich behandelt, auch die Charakteristik der Personen ist, wenigstens in diesem Bilde, vortrefflich.

Weniger vortrefflich ist ein anderes prämiirtes Historienbild: „die Pest in Rom“ von de Launay in Paris. Es zeigt sich darin, wie wenig die neuere französische Schule, gewohnt an ganz realistische Anschauungen und Darstellungen, mit dem Phantastischen umzugehen weiss. Hier ist eine Strasse des noch halb heidnischen Roms dargestellt, in welcher Todte und Sterbende liegen, Flüchtende davon eilen; in der Mitte des Bildes schwebt ein Engel, der einer hageren Gestalt, die nur von einem schwarzen Gewande halb verhüllt ist, eine verschlossene Thür eines Hauses zeigt, und diese Gestalt stösst mit wüthender Gewalt einen Pikenstock gegen diese Thür. Das soll denn wahrscheinlich die personificirte Pest sein, welcher der Todesengel die dem Verderben bestimmten Häuser anweist. Nun ist aber diese symbolisch-allegorische Gestalt gerade so materiell dargestellt, wie die anderen wirklichen Menschen, und so bleibt die Intention des Künstlers undeutlich, denn freilich könnte die Figur, welche die Pest personificiren zu sollen scheint, auch ein gewöhnlicher Mensch, wie die anderen sein, dann aber wäre ihre Bewegung nicht verständlich. Uebrigens ist die Intention, einen Zustand des Grauens, des Schauerhaften und Grässlichen darzustellen, in der Stimmung des Bildes vollkommen erreicht; wirklich fürchterlich ist z. B.



eine Figur, die, in einer Ecke hockend, sich in einen Mantel wickelt und von Fieberfrost und Todesschauer geschüttelt wird.

Das Hauptbild unter den prämiirten ist „das verlorene Paradies“ von Alexandre Cabanel in Paris, gemalt für die Gemäldesammlung des Maximilianeums, auf welche ich noch später zurückkommen werde. Cabanel ist einer der bedeutendsten Meister der neueren französischen Schule, die seit und während des zweiten Kaiserreichs aufgewachsen ist. Er ist ein höchst durchgebildeter Künstler, der bestrebt ist, die alte Tradition mit den neueren, ja, neuesten Anschauungen zu vereinen, eine gewisse Elasticität der Form mit dem neueren Naturalismus zu verbinden. Aus dieser Vereinigung aber entsteht ein eigenthümlicher Styl, dem man zwar eine gewisse Grösse nicht absprechen kann, der aber doch nicht erhaben ist. Das Bild ist sehr gross, die vorderste Figur, der Satan, ist etwa doppelt lebensgross. In der Mitte liegt Eva, in Reuethränen zerfliessend hingegen, ihr zur Seite etwas zurück sitzt Adam, das Haupt in die Hand stützend und halb hinter den Stamm eines Baumes vor dem Anblicke Gottvaters sich verbergend, der von der anderen Seite her herabschwebt, von Cherubim getragen. Ganz vorn stürzt Satan durch Gebüsch davon. Die Zeichnung der Figuren ist edel, die Gestalt und der Kopf Gottvaters erinnert entfernt an den Gottvater Rafael's in der Vision des Ezechiel, doch ist das alles mehr gross, wie grossartig. Die Eva ist schön, auch nicht schwächlich von Form, und doch etwas zu naturalistisch, zu sehr an das Modell, wenn auch an ein sehr schönes Modell erinnernd. Die Formen sind sehr gut modellirt, genug, es ist an dem Werke wohl nichts zu tadeln, doch „packt“ es nicht. Was die Farbe betrifft, so kann ich den Ruf, dessen Cabanel als Colorist geniesst, nicht darin bestätigt finden; es sind neue Combinationen darin versucht, dennoch ist das Gemälde in der Farbe conventionell, und bei einzelnen schönen Contrasten im Ganzen nicht wirksam, ja, fast

flau; das Nackte ist zwar weich und fleischig behandelt, aber zu monoton, und so findet sich zu jedem Lobe ein „Aber“; man kann dem Meister hohe Anerkennung nicht versagen, und dennoch wünscht man mehr, als was er geleistet hat.

Und nun hätte ich noch der Entscheidung der Preisrichter in einem besonderen Fache der Malerei zu erwähnen, im Portrait, und da ist sie sehr charakteristisch für das neue malerische München. Die Ausstellung enthält viele sehr vortreffliche Portraits, unter allen aber sind nur zwei prämiirt und diese gehören Meistern aus der neuen Schule von Jung-München an. Von dem Damenportrait von Füssli weiss ich nichts zu sagen, es scheint mir ein ganz gutes Werk wie viele andere und nichts mehr, eigenthümlich aber sind die Portraits von Fr. Lenbach. Dieser Künstler, Anfangs ein Realist rücksichtslosester Art, dabei ein coloristisches Talent, hat später viel nach alten Meistern copirt, besonders nach den Venetianern, und an die erinnern seine Bildnisse jetzt durchaus. Hier nun zeigt sich wieder der „Ton“ als Specialität und zugleich als Hauptsache; es ist Alles durch ein dunkles schwärzliches Medium vermittelt und aus dem Dunkel in's Licht gemalt. Diese eigenthümliche Schwärze ist bei den Alten durch die sogenannte Patina entstanden, die Zeit, Verdunkelung der Farben und die Firnisse hervorgebracht haben; sie verleiht den alten Bildern ohne Zweifel einen grossen Reiz, aber bei Darstellungen, welche den Anspruch machen, das Gegenwärtige als Gegenwärtiges wiederzugeben, hat sie doch etwas Befremdliches. Indessen haben die Portraits von Lenbach ausser diesem Tone noch andere wichtige Vorzüge, sie sind sehr fein charakterisirt, sehr individuell aufgefasst und in der Hauptsache auch so gezeichnet, in den Nebensachen jedoch, auch in den Händen, vernachlässigt. Indessen hätten die solideren Vorzüge dem preisgekrönten Bilde, es ist das beste aus einer ganzen Anzahl, die der Künstler ausgestellt hat, gewiss kein Anrecht auf die Auszeichnung gegeben,

denn es wird darin sowohl von französischen wie von deutschen Werken übertroffen, hier hat lediglich der Ton entschieden. Ich fürchte sehr, dass die neueste Münchener Schule, wenn sie auf diesem Streben nach dem Tone beharrt, in einen ganz schlimmen Manierismus verfallen wird.

Unter den Aquarellen, Zeichnungen und Cartons, die in grosser Anzahl und in grosser Verschiedenheit vorhanden sind, wurden drei prämiirt. Ein Aquarell von J. Taylor in London: „das Wägen des Hirsches“, eine Art von Genre-Jagd-Thierstück, welches an eine ähnliche Composition von Landseer erinnert und wohl hauptsächlich durch seine Grösse imponirt hat, denn sonst wären wohl die bewundernswerthen Aquarelle von Haag in London vorzuziehen; ausserdem ist aber der Wunsch mitbestimmend gewesen, einen wirklichen Engländer zu decoriren; Haag sowohl wie Werner, obgleich beide zu den besten Meistern unter den englischen Aquarellisten gezählt werden, sind geborene Deutsche. Ein zweites Aquarellgemälde, welches prämiirt wurde, ist ein cyklisches Bild von E. Steinle, ein deutsches Märchen: „Schneewittchen und Rosenroth“, illustrirend. Seit Schwind mit seinem Märchen von den sieben Raben einen so ausserordentlichen und wohlverdienten Erfolg gehabt hat, lässt es seinen romantischen Kunstgenossen keine Ruhe: sie müssen sich auch in diesem sehr zweifelhaften Genre versuchen, und wir haben denn auch in den letzten zehn Jahren eine ganze Menge dergleichen Darstellungen entstehen sehen nach Märchen und Sagen; auch die Ausstellung enthält deren verschiedene. In diesem Märchenbilde von Steinle wäre denn neben vielem Neuen auch einmal ein Werk Alt-Münchener Schule gekrönt, jener Schule, die in einer idealen Welt wohnt und mit einem Fusse auf poetisch-literarischem Boden steht. Steinle's Bildercyklus giebt das ziemlich kindische Märchen ziemlich ungenügend wieder, aber es liess sich wohl nicht mehr daraus machen; für Jemanden, der nicht in unsere romantischen Märchenträumereien eingeweiht ist und nicht noch

ausserdem Steinle's Kunstweise kennt, wird die Darstellung wohl gänzlich unverständlich bleiben. Reizend bleibt bei allen Sonderbarkeiten dieses Meisters immer die originelle Feinheit seiner Zeichnung, fast immer findet man in seinen Werken irgend eine wunderbar graziöse Wendung, irgend eine ganz allerliebste Gestalt, irgend etwas, das anzieht und fesselt und für die Bizarrerien des Ganzen entschädigt, so auch in diesen Bildern. Die dritte prämierte Zeichnung ist ein colorirter Carton zu einem Kirchenfenster von Neher in Stuttgart. Neher ist auch ein Altmeister aus der romantischen Münchener Schule, er gehört jedoch in seinen religiösen Darstellungen der Richtung an, welche man, im Gegensatz zu der streng kirchlichen, die protestantische, die freiere nennen dürfte. Es bringt indessen diese grössere Freiheit bei manchen Aufgaben eine grössere Erschwerung derselben, und bei kirchlich decorativen Malereien in den engen Beschränkungen gothischer Bauformen ist es doch wohl besser, sich mehr in den herkömmlichen typischen Formen zu bewegen; ausserdem sind für die monumentale Glasmalerei rein malerische Effecte und zeichnerische Schwierigkeiten möglichst zu vermeiden. Solche Schwierigkeiten sind aber in diesem Carton in Menge vorhanden und Seitens des Zeichners vortrefflich überwunden; zu ihrer genügenden Bewältigung in dem widerspenstigen Material des gebannten Glases dürfte es sehr geschickter Hände benöthigen.

Eine Zeichnung von Th. Horschelt in München, die Rückkehr kaukasischer Kosaken von einem Raubzuge in's Tscherkessenland darstellend (der Künstler war während der kaukasischen Kriege mehrere Jahre in jenen Gegenden und mit den russischen Truppen), ist, wie viele seiner derartigen Darstellungen, welche auf der gegenwärtigen wie auf früheren Ausstellungen erschienen, ein Meisterwerk an feiner Charakteristik, anschaulicher Darstellung und überaus geschickter Behandlung. Schon wegen der letzteren würde diese Arbeit eine Auszeichnung verdienen, obgleich gerade

darin unter den Münchener Künstlern viele Ausgezeichnetes leisten.

Unter den Kupferstechern haben Mandel in Berlin für seine „Bella di Titiano“, Bartelmess in Düsseldorf für „in der Kirche“ nach Vautier, und Vogel, früher in Düsseldorf, jetzt in München, für „die Spieler“ nach Knaus Preise erhalten, und in der That dürften diese drei Stiche zu dem Vollendetsten gehören, was moderne Kupferstecherkunst geleistet hat.

Vieles, sehr Vieles noch in der Ausstellung hätte gewiss Ehrenpreise verdient ausser den prämiirten Werken, und wenn ich Eingangs der preisrichtenden Jury (nach meiner persönlichen Ansicht) verschiedene Begehungssünden vorgeworfen habe, so könnte ich jetzt derselben gleicher Weise eine ganze Reihe von Unterlassungssünden vorwerfen, allein ich will auch die sehr gewichtigen Entschuldigungsgründe dafür nicht verschweigen. Viele bedeutende Meister und viele bedeutende Werke waren gewisser Maassen ausser Concurrenz gesetzt, da man annahm, dass sie, schon vielfach ausgezeichnet, einer neuen Auszeichnung nicht bedurften, ja, dass die hier zu ertheilende Auszeichnung nach früheren geringer ausfallen möchte, wie man ja auch nicht einem Grosskreuze eines Ordens nochmals das Ritterkreuz desselben Ordens bietet. Dann auch wollte man jüngere, aufstrebende Talente ermuthigen, und endlich war die Ausstellung eine internationale und erheischte internationale Rücksichten: jede der repräsentirten Nationalitäten sollte an den Preisen ihren Theil erhalten; das erklärt manche Wahl und manche Nichtwahl. Die Auszeichnung der französischen Schule des „réalisme“ und der Schwarzmalerei wird freilich dadurch nicht erklärt, denn französische Werke von grösserem, unzweifelhaftem Werthe sind ausgestellt, und wenn man internationale Complimente nach Paris schicken wollte, so hätte man sie vielleicht besser an andere Adressen gerichtet. Auch erklärt die Internationalität vielleicht nicht die zwei Preise, welche nach



Frankfurt gesandt worden sind — oder vielleicht doch? Das Verfahren bei der Preisvertheilung war jedenfalls das richtigste und würdigste: ein Gerichtshof, zusammengesetzt aus den Pairs der zu Richtenden, ich hätte beinahe gesagt, „der Angeklagten“, denn so ein Aussteller ist gar oft in derselben Lage, wie ein armer Teufel auf der Armsünderbank, und er hat wie dieser viel Unangenehmes zu hören von den Advokaten; in diesem Falle sind es die Kritiker, Leute, die sich das Recht nehmen, anderen Leuten unangenehme Dinge zu sagen. Eine Jury aus Standesgenossen der Künstler ist gewählt worden; sie hat entschieden; Berufung von ihrem Verdict findet nicht Statt, und die Sache ist erledigt. Aber ein jeder deutscher Mann behauptet trotz alledem und alledem sein Recht, über alles, was geschieht, „zu raisonniren“, das darf ihm Niemand verkümmern; von keinem unserer Grund- und Volksrechte sind wir so überzeugt, wie von diesem — warum sollte ich denn nicht auch dieses Recht in Anspruch nehmen und raisonniren?

---

## II. Die Wunderlichen.

Neues! Neues! so lautet der Ruf eines hochverehrlichen Publicum; er schallt, verstärkt durch das Sprachrohr der Tagesliteratur, den Künstlern in die Ohren, und mit fiebrhafter Aufregung bestreben sie sich, dem Rufe Folge zu leisten und Neues zu schaffen. Dass das Neue nicht immer gut ist, denn das Gute ist eigentlich in diesem Sinne niemals neu, kümmert sie wenig, wenn nur ein augenblicklicher Erfolg damit erzielt wird, und leider wird der Erfolg viel häufiger mit Nicht-Gutem als mit Gutem erzielt; haben wir doch in jüngster Zeit auf dem Gebiete der Künste die zweifelhaftesten Schöpfungen zu Ruf und Ruhm gelangen sehen. Viele der 1869 neuesten Erscheinungen in der Kunstwelt lassen sich geradezu nur aus dem Streben der

Künstler erklären, durch Neues, noch nicht Dagewesenes Aufsehen zu erregen, viele Kunstwerke aus jüngster Zeit wären sonst ganz unbegreiflich. Die Wunderlichkeiten in der Form haben fast alle ihren Ursprung darin, für die Wunderlichkeiten des Inhaltes sind aber noch andere Ursachen vorhanden. Die jüngere Künstlerwelt ist seit langer Zeit schon so ausschliesslich mit Bewältigung der technischen Schwierigkeiten der Kunst beschäftigt, dass sie die geistige Seite derselben darüber ganz aus den Augen verliert; es giebt, besonders unter den Malern in Paris, Leute, die zehn Jahre und länger als Schüler die Meister-Ateliers besuchen, technische Studien machen, um endlich das zu erlangen, was die Franzosen Talent nennen, und die dann, wenn sie es erlangt haben, ganz uncultivirten Geistes nicht wissen, was sie damit machen sollen. Bei Anderen, die sich schneller entwickeln, ist doch auch meistens über dem ausschliesslich technischen Studium die geistige Bildung zurück, der Ideenkreis beschränkt geblieben, und so haschen und suchen sie nach Gegenständen und Stoffen, ohne inneren poetischen Drang, ohne ästhetisches Urtheil, oft ohne Bewusstsein von den Grenzen der Kunst, auch wohl noch irregeleitet von einer Kunstkritik, die, ebenfalls nach Neuheit suchend, oft gar wunderliche Paradoxen und Halbwahrheiten predigt. In den deutschen Schulen zeigt sich 1869 dieselbe Erscheinung, wenn auch bisher noch in geringerem Maasse. Auch bei uns ist man seit geraumer Zeit mit der Bewältigung der Technik beschäftigt, und was die Malerei betrifft, unverkennbar mit grossem Erfolge; wir haben, was Farbe und malerische Behandlung betrifft, nicht mehr zurückzustehen, dagegen ist auch in den deutschen Schulen eine Abnahme des schöpferischen Geistes unverkennbar. Die Arbeit unserer jungen Meister wird nicht mehr von dem edlen Enthusiasmus getragen, der die Schüler der romantischen Schule begeisterte, sie streben nicht mehr, die hohen Aufgaben zu lösen, mit denen sich jene abmühten, sie kümmern sich wenig um ideale Formen

der Darstellung; und ganz vergnügt den Ballast los zu sein, der ihre Vorgänger beschwerte, leben sie in künstlerischer Beziehung so zu sagen von der Hand in den Mund, zufrieden wenn der Zufall ihnen einen Stoff bringt, an welchem Pinsel und Palette ihre Kraft beweisen können, je einfacher desto besser. Wenn früher unseren deutschen Malern oft genug die Fähigkeit fehlte, ihren Gedanken einen Körper zu schaffen, so ist es jetzt oft umgekehrt, aber man kümmert sich nicht viel darum, ja, die allerneuesten Künstler proclamiren recht eigentlich die Gedankenlosigkeit, fragen wohl ganz naiv, ob denn der ganze Lärm über Cornelius — nicht eigentlich ein Schwindel gewesen sei, und zucken über Kaulbach die Achseln, der gar kein Maler, sondern ein zeichnender Literat sei: das kann man häufig hören und erfahren!

Unter den vielen seltsamen Werken in der Münchener Ausstellung ragte ein grosses Gemälde von A. Chenavard in Paris besonders hervor, durch den Gegenstand sowohl wie durch die Form. Der herrschenden Richtung der Schule ganz entgegengesetzt, hat sich darin ein französischer Maler versucht, auch einmal „philosophische Kunst“ zu treiben, wie die deutschen Romantiker, die doch gerade wegen ihrer philosophischen Bilder von der französischen Kritik so vielfachen Tadel erfahren haben und noch erfahren. Nichts desto weniger hat dieses Bild „Divina Comedia“ betitelt, in Paris Anerkennung und Lob erhalten, es war etwas Neues, und wenn es trotz des langen Commentars dazu ziemlich unverständlich blieb: desto besser; je weniger es verstanden wurde, desto mehr imponirte es. Der Gegenstand der Darstellung ist eine Vision des Künstlers, er sieht den Sieg des Christenthums über die früheren heidnischen Religionen, den Untergang der Götter; was sonst noch Alles da hineingeheimnisst ist, dabei gedacht oder geträumt worden, lasse ich unberührt. Die Auffassung dieses wundersamen Gegenstandes ist ebenfalls wundersam und die Form der Darstellung auch. In der Mitte des

Bildes schwebt Gott Vater, den in Kreuzform gestreckten sterbenden Christus im Schoosse, neben dessen Haupte eine Taube fliegt, der heilige Geist, als flüstere sie ihm in's Ohr. Mit Ausnahme dieser letzteren Besonderheit wäre diese Gruppe eine kirchlich typische Darstellung etwa in der Form, wie sie bei den Künstlern des 17. Jahrhunderts üblich war, eine andere Besonderheit daran aber ist eine Wolke, die das Haupt des Gott Vaters verschleiert. Um diese Gruppe her schweben und kreisen die dem Untergange geweihten alten Götter, und zwar nicht nur die des griechischen Olymps, sondern auch die nordischen und noch andere. Von der Seite her stürmt in diesen Kreis der Tod mit der Sense und ein Engel mit dem Flamm-schwerte herein; der wohl diesem ganzen Gesindel den Garaus machen soll, was aber nicht recht deutlich wird; im Gegentheil, man ist geneigt, diese beiden Figuren als mit zu dem tollen Reigen gehörig zu betrachten, der um die Mittelgruppe kreiset. Das ist ein seltsames Durchein-ander, ganz unten liegt sterbend oder schon gestorben Jupiter Ammon, über ihm trauert eine indisch aussehende verhüllte Gestalt, da ist weiter Hercules, der auf dem Pe-gasus reitend und die Keule schwingend gegen die Mittel-gruppe herandringt, da ist Diana, welche im Begriffe ist, einen Pfeil auf den sterbenden Christus abzuschnelles, da ist Pallas (oder wer sonst?), welcher die Aegis von einer Brust herabgesunken ist, mit dem Haupte der Medusa, da ist Thor mit dem Hammer und ein Ungethüm (wohl einer der Eisriesen), die sich im wüthigen Kampfe gegenseitig umbringen, da flieht Hermes der Götterbote mit einem kleinen Kinde unter dem Arme, dessen Identität ich nicht festzustellen weiss, und noch andere Gestalten mehr, die nicht alle deutlich charakterisirt sind. In weiter Ferne thronen auf Wolken die Parzen, schwebt Odin mit seinen Wölfen und Raben heran; zur Seite rechts tragen Bacchus und Eros auf einem Pantherfelle die schlafende oder ge-storbene Venus davon, und zur Seite links ist Apollo mit

der angenehmen Arbeit beschäftigt, dem Marsyas die Haut abzuziehen; er verrichtet dieses Geschäft ganz metzgermässig und hält eben das blutige Messer im Munde, um mit der Rechten, die Linke hält den Dulder nieder, die Haut an der Achsel des schon ganz anatomisch enthäuteten linken Armes des Marsyas zu lockern. Ganz oben über dem Gott Vater schweben Cherubin im Kreise; es sind die bekannten geflügelten Kinderköpfchen, doch befinden sich auch einige geflügelte Todtenköpfe darunter, deren Bedeutung ich nicht kenne. Ganz unten sieht man, denn die Geschichte spielt in den Lüften, einen kleinen Streifen dunkler Landschaft und auf einer Art von Terrasse eine kleine nach oben schauende Figur; das ist der Künstler, der diesen wüsten Traum geträumt und gemalt hat. Diese wunderliche Darstellung ist, was die Form betrifft, nicht ohne Geschick componirt, man erkennt in der Anordnung der Gruppen und Linien den geübten Componisten, der gewohnt ist, grosse Massen zu bewältigen, im Einzelnen findet man manche bekannte Motive älterer Meister wieder, Einiges ist Michel Angelo entlehnt, Einiges dem Correggio, Anderes dem Raphael. Die Zeichnung der Figuren ist nicht unedel, doch weder stylvoll noch fein, die Modellirung schwer und materiell, die Farbe aber ganz grau und blass. Man hat dem Meister in Paris aus dieser grauen Farbe ein Verdienst gemacht, als habe er das Unwirkliche, Ueberirdische einer Vision damit andeuten wollen; dem aber widerspricht die materielle Behandlung der Formen. Man steht vor dieser wunderlichen Darstellung betroffen, man fragt sich wohl, was soll sie uns sagen, und geht kopfschüttelnd weiter, davon jedenfalls überzeugt, dass Herr Chenavard, der in der That ein „denkender Künstler“ ist (diesen in Vorzeiten oft gebrauchten lobenden Ausdruck, der uns immer als ein Schimpf auf die gesammte Künstlerschaft erschienen ist, darf man den neuesten Meistern gegenüber getrost wieder als Auszeichnung gebrauchen), die Absicht hatte, die deutschen Rivalen mit ihren eigenen



Waffen zu bekämpfen. Eine solche Absicht wäre rühmlich, wenn auch das Ziel nicht erreicht wurde, denn wie wenig unsere französischen Nachbarn das Wesen und den Inhalt unserer historischen Kunst auch nur begreifen, kann man aus den Schriften ihrer besten Kunstkritiker ersehen. Vielleicht hätte ein Cornelius aus einem solchen Stoffe etwas Grosses machen können. Der französische Künstler konnte es nicht, denn ihn störte seine zu materialistische Anschauung, die sich auch in seinen frühern symbolisch-historisch-philosophischen Darstellungen, von denen ich eine ganze Reihe kenne, störend bemerklich macht. Klarer wie diese mystisch sein sollende Darstellung ist ein anderes riesengrosses Bild von Bin in Paris, „der gefesselte Prometheus“; der Titane wird von Macht und Gewalt an den Kaukasus geschmiedet, Vulcan schlägt die Fesseln an den Fels fest. Auch dieser Gegenstand ist wunderbarlich behandelt, denn anders wie in frühern Darstellungen desselben hängt der Prometheus an den ausgespannten Armen lang herunter am Fels, wie ein gekreuzigter Christus, von der Seite in etwa dreiviertel Ansicht gesehen. Die Stellung des Gekreuzigten hat immer für anatomiekundige Künstler einen gewissen Reiz gehabt, und das wird wohl auch hier bestimmend gewesen sein. Links höher steht Vulcan und schlägt einen gewaltigen Nagel ein, rechts oben steht die Macht im Purpurmantel und mit dem Königszepter, vorn tiefer sitzt die Gewalt mit dem Löwenfell bekleidet und mit der Keule. Die Zeichnung der Figuren ist gut, doch spürt man auch hier, besonders in der Figur des Prometheus, das Modell, die Farbe ist sehr einfach in grossen Massen bestimmter Localtöne gehalten; das Fleisch ist sehr monoton, besonders in dem graubräunlichen Körper des Prometheus, das Ganze soll wohl den ernsten Ton des Fresco nachahmen, wie es denn ersichtlich auf eine grossartige monumentale Wirkung abgesehen ist, die jedoch, soweit sie erreicht ist, nur der Uebergrösse des Bildes verdankt wird; die Figuren mögen mehr als anderthalb Menschengrösse

haben. Wozu dieser riesige Maassstab, wenn nicht, um die Aufmerksamkeit des Publicums mit Gewalt anzuziehen und des Künstlers Geschick in der Bewältigung solcher Maasse in's Licht zu stellen? Die Darstellung ist jedoch immerhin eine würdige und dem Gegenstande nicht ganz unangemessen, sie bildet eine Ausnahme unter den übrigen Bildern, deren Gegenstände der antiken Mythe entnommen sind.

Mit der antiken Mythe hat die neueste französische Schule durchaus kein Glück; der blinde Naturcultus, die Verehrung des Modelles hindert sie. Sie liesse besser die Hand davon, aber die Darstellung des Nackten, des idealen Menschen, bleibt immer die höchste Aufgabe und der Prüfstein der Kunst, ausserdem coquettirt man gern mit der Kenntniss des griechischen Alterthums, und so versucht man sich auch einmal daran. Aber es gelingt übel. Sie sind meistens gar kläglich, diese neuesten französischen Göttinnen und Nymphen, Halbgötter und was dazu gehört, es sind eben entkleidete Modelle treulichst nachgebildet. Man hat den Meistern der classischen Schule vorgeworfen, ihre Gestalten seien Statuen, sie seien geziert und gedrechselt, aber wahrlich, die gedrechselte Figur eines Guérin oder Girodet oder Gérard steht dem griechischen Kunstideale denn doch näher als die Gestalten, welche der neueste coloristisch-realistische Fortschritt hervorbringt. Eigenthümlich zeigt sich darin auch wieder das besondere Wohlgefallen an langen und mageren Formen, welches man in aller französischen Kunst seit der Renaissance beobachten kann, mit Ausnahme etwa von David's Herrscherperiode. Da ist z. B. eine „Diana“ von H. Dubois in Paris, ein langes Frauenzimmer, welches einen violetten und einen weissen Fetzen an den Leib gebunden hat, so dass möglichst wenig verhüllt wird, und nun steht sie da im Walde, zwei Hunde an der Leine haltend, so nackt, so ausgezogen, dass den Beschauer bei kaltem Wetter ein Frösteln überkommt.

So treu ist das Modell nachgebildet, dass dem Maler

sogar eine kleine, zufällige Bewegung desselben nicht entgangen ist: seine Diana hebt spielend die grosse Zehe des linken Fusses. Indessen ist dieses lebensgrosse Naturstudium wenigstens gut von Farbe und fein behandelt, auch war des Künstlers Modell nicht gerade unschön, dagegen werden in vielen anderen Bildern die mythischen Gestalten durch gar unscheinbare Individuen repräsentirt. So sind „Echo und Narciss“, von Weber in Paris, zwei jugendliche Menschen, fast noch Kinder, ganz gewöhnlich und so ungeschickt gruppiert wie möglich; jugendlich unreife Gestalten, was man bei uns „Backfische“ nennt, sind überhaupt bei den neueren französischen Malern und Bildhauern sehr in Mode. Ich könnte noch eine ganze Reihe von Werken anführen, welche antik-mythische Gestalten darstellen sollen, in Wirklichkeit aber nur ganz nüchterne Modellstudien sind, ohne Wahl in den Formen, ohne Feinheit der Zeichnung und dabei, seltsam genug, auch ohne Reiz der Farbe. Das ist ein sicheres Zeichen des Verfalles der Schule im Allgemeinen, denn in der Darstellung des Nackten, der schwierigsten Aufgabe der Kunst, zeigt sich am deutlichsten, was der Künstler vermag, zeigt sich der feinere oder rohere Sinn. Seit man, irre gemacht durch neue ästhetisch-kritische Halbwahrheiten, den früheren Glauben an die Antike verloren hat, suchen Maler und Bildhauer überall nach Mustern umher und verfallen dabei auf sonderbare Vorbilder. So ist in neuester Zeit der alte Mantegna ein Vorbild geworden, und gerade seine dürftigen harten Formen werden nachgeahmt; das hat wunderbarer Weise Beifall gefunden. Die Ausstellung zeigt nur ein Beispiel von dieser Mode, einen langen, hageren St. Sebastian, von E. Gautier in Paris. Verschiedene idyllische Scenen und dergleichen Begebenheiten aus der antiken Welt erinnern durchaus an die Art, wie man in der Zopfzeit dergleichen behandelte, es ist ganz dieselbe zimperliche Grazie, und, gerade wie bei den Malern des vorigen Jahrhunderts, sind es, wie auch immer costumirt oder nicht

costumirt, hübsche französische Leute, die Idylle oder sonst was spielen: das macht einen gar komischen Eindruck.

Unter allen französischen Bildern der Ausstellung, die dem Gegenstande oder der Form nach „antikisch“, wie man zur Zeit der Renaissance sagte, sein sollen, ist nur ein einziges, welches wenigstens ein Streben nach reinen classischen Formen beweist, aber auch dieses ist mindestens sehr wunderlich: der Grundgedanke der Darstellung ist ganz durchaus modern französisch, ein Thema, welches in Versen und Prosa bis zum Uebermaasse behandelt worden: „l'amour qui passe — l'amour qui reste“. Die Form, d. h. das Costume, aber ist antik griechisch. In dem länglichen Bilde ist rechts der Eingang zu einem Hause mit einer Bank, worauf eine würdige alte Frau sitzt, an die sich ein junger Mann betrübter Geberde anlehnt, sein Gesicht an ihrer Schulter bergend. Das ist Mutter und Sohn, und die Ursache der Betrübniß zeigt sich in der zweiten Gruppe zur Seite: da schwebt getragen von Amoretten die Liebesgöttin vorbei, halbverächtlich auf den Jüngling herab blickend und im Vorüberfahren mit der Hand einige Blumen von blühenden Oleanderbüschen streifend. Es ist die symbolische Darstellung des nothwendigen Verlaufes einer Liebesgeschichte nach den Regeln der neuesten französischen Poesie, ein Liebesrausch, dem der Katzenjammer folgt, der dann bei Mama überstanden wird; von griechischem Wesen und Leben ist darin natürlich keine Spur, aber die Form ist doch edel und der Maler des Bildes, Lecomte-Dunoy in Paris, scheint, was die Zeichnung betrifft, der Schule von Ingres zu folgen, in der Farbe freilich ist das Bild noch grauer und monotoner wie irgend etwas aus dieser Schule, das mir zu Gesichte gekommen ist.

Neben diesen verschiedenen mythischen Nacktheiten und Halbnacktheiten machen sich dann auch noch einige gewöhnliche Sterbliche in freilich nicht „göttlicher“ Nacktheit bemerklich, ganz besonders eine lebensgrosse, gelbbraune „Aegypterin“, die sich durch ihr spärliches Costume

auszeichnet, welches in einer kleinen, weissen, etwa handgrossen Schürze besteht, und die uns weismachen will, sie stamme aus der Zeit und dem Reiche der Pharaonen, während sie doch ganz gewiss in Paris wohnt und für fünf Francs die Stunde Modell steht. Dieses Werk hat Herr A. Etex verübt, der Bildhauer, Maler und Architekt ist und in allen drei Kunstfächern sehr wunderliche Sachen schafft. Derselbe Meister hat auch eine „Bacchantin“ geliefert, die eben nichts weiter ist als ein lebensgrosses Actstudium nach einem starken nackten Weibe, ganz vom Rücken gesehen und in einer der ruhigen Stellungen, die den Schülern der akademischen Actsäle so geläufig sind. Das Tollste aber in dieser Art ist „ein Aegypter“, von Bouvier in Paris; lebensgross übersetzt dieses Gemälde eine der Steinfiguren, wie sie an ägyptischen Tempelbauten Gesimse stützen, in's Lebendige, übrigens die ganze steife Symmetrie der Stellung beibehaltend und colorirt, wie die altägyptischen Wandmalereien, d. h. ganz platt in harten Localtönen mit scharfen Contouren.

Uebrigens machen nicht nur französische Künstler Wunderlichkeiten in diesem Genre, zwei Deutsche wenigstens thun es ihnen gleich, wenn sie sie nicht noch übertreffen. Da ist z. B. „eine Jagd in der Campagna“ von C. Böheim (aus Wien) in Rom: zwei bockbeinige Satyrn rennen einem Hasen nach, der vorderste holt mit einem ungeheuren Thier-Kinnbackenknochen nach dem Häslein aus. Sowohl das Thier wie die Halbthiere sind caricaturenhafte komisch, und als Skizze oder leichte Zeichnung, als launige Darstellung der Zustände von Ur- und Halbmenschen aus irgend einer früheren Weltperiode könnte es ergötzen, aber es ist sehr ausführlich, schwer und materiell gemalt, und damit es auch an Abgeschmacktheit nicht fehle, flattert dem einen Satyr ein grosses gelbes Gewand in der unmöglichsten Weise nach und die Jagd geht durch eine Reihe von ganz dünnen langstieligen Pflanzen unbekanntem Species, die sich über den Vordergrund wie über



die Figuren in einer ganz unbeschreiblichen Weise wie ein graues Netz ausbreiten. Wunderlicher noch wo möglich aber ist eine Darstellung von Boecklin in Basel, „Nymphe und Faunen“. Dieser sehr talentvolle Maler, früher in Düsseldorf, München, Weimar und durch sehr schöne Arbeiten bekannt, hat etwas zu malen gesucht, das sich nicht malen lässt, eine Idylle, deren Grundmotiv die Sommerhitze bildet. Ich bin erst nach wiederholtem ernstlichen Beschauen darauf gekommen, was der Künstler ausdrücken wollte, denn es gehört wirklich ein öfteres Betrachten dazu; auf den ersten Blick wendet sich der Beschauer entweder betroffen ab, oder bricht in helles Lachen aus, so durchaus grotesk und abgeschmackt erscheint die Darstellung in Composition, Zeichnung und Farbengebung. Und dennoch ist Poesie in der Intention des Bildes, die sich in einer Wortbeschreibung ganz hübsch ausdrücken lässt. Am steilen, mit Rasen bewachsenen Abhange in einer Vertiefung sitzt die Quellnymphe in blauem, durchsichtigem Schleiergewande, auf ihren Krug gelehnt, dem spärliches Wasser entfließt und sich unten in einem Felsenbecken sammelt. Sie streckt eine Hand aus und auf deren Fingerspitze hat sich ein Singvögelchen gesetzt, dem sie freundlich zulächelt. Zwei Faune, ein junger und ein alter, sind durstig zur Quelle gekommen; der junge ist herabgestiegen und steht nun in lächerlich gestreckter Stellung, mit der Hand die Tropfen aus dem Krüge der Nymphe auffangend; der alte rutscht, wie es scheint nicht ganz mit Willen, den Abhang herab. Dieser Alte ist ein dickbäuchiger Kerl mit einem echten Philistergesicht, er pustet und ist bläulich im Gesichte, als drohe ihn der Schlagfluss zu rühren. Ueber dem oberen Rande des Abhanges, der gegen den blauen Himmel absetzt, und über der oberen Fläche, deren blumiger Rasen im Sonnenscheine weisslich flimmert, schwebt ein Ringelreihen von kleinen, hellen Kindergestalten in der Luft tanzend im Kreise umher. Das sind im Sonnenscheine lustig schwirrende Lufgeisterchen, eben so sitzen ganz unten

im Felsgeklüft ähnliche kleine Gestalten im Wasser des Quelles. Was damit ausgedrückt werden soll, lässt sich eigentlich nur ahnen und wäre wohl am ehesten musikalisch auszudrücken gewesen, aber nun soll diese zarteste Stimmung hier mit den Formen des crassesten Realismus zur Anschauung gebracht werden und mit den allercrudesten unharmonischen Farben und einer fast rohen Behandlung. Dieser Widerspruch zwischen Gegenstand und Form ist es, der das Bild so überaus abgeschmackt und lächerlich macht. Die beiden schwitzenden Satyrn besonders, mit ihren nach der allgemeinsten Natur gebildeten Formen, sowohl in den menschlichen als in den thierischen Theilen, denn es sind Bocksfüßler, sind lächerlich abscheulich, die Bocksnatur, der allergemeinsten Ziegenart nachgebildet, ist so dargestellt, dass man das Thier zu riechen glaubt, ja, das seltsam naturalistische Studium geht so in's Einzelne, dass der Haarbüschel, den die antiken Künstler bei Satyrgestalten über dem Kreuzbein anbrachten, hier ein ganz richtiges Ziegenschwänzchen, noch dazu in die Höhe gerichtet, ist. Das Menschliche an dem Jungen ist einem überaus hässlichen, ruppigen Bauernburschen mit gelbem verwildertem struppigem Haare nachgebildet, der Alte, wie gesagt, sieht einem ehrlichen Philister ähnlich an Gesicht und Gestalt, so dass die Ausstattung dieses soliden schwitzenden Bürgers mit den Bocksbeinen, den Hörnchen an der Stirn und der Pansflöte in der Hand ganz absurd erscheint. Wie edel humoristisch haben die Alten diese Menschen- und Thierverbindung behandelt, hier dagegen erscheint sie fürchterlich gemein; das aber ist der Triumph der neuesten realistischen Schule, das Gemeine zu suchen und zu finden. Die Nymphe ist ganz hübsch empfunden, nur gar flüchtig und schlecht gezeichnet. Es ist dieses Bild vielleicht das wunderlichste in der ganzen Ausstellung, ein Wechselbalg, erzeugt von poetischer Laune und der äußersten Trivialität.

Soll ich noch weiter von wunderlichen Meistern und

wunderlichen Werken erzählen? Unrecht wäre es doch, so manche mit Stillschweigen zu übergehen. Wenden wir uns der Abwechslung wegen zu einigen gemalten Gräueln, grauenvollen Szenen und Abscheulichkeiten. Da ist z. B. „das Mädchen und der Tod“ von Glaize in Paris. Der Tod ist eine lange, weibliche Gestalt in weissem, weiten Gewande, die ein wirklich grauenerregendes Gesicht hat, todesbleich mit schwarzen Haaren und gebrochenen Augen; diese Schreckgestalt umfasst ein junges Mädchen, welches eben aus dem Bette aufgestanden ist und, mit ohnmächtiger Geberde abwehrend, unter der Berührung sterbend hinten übersinkt. Der Ausdruck auch dieser Figur ist zum wenigsten unangenehm, aber noch unangenehmer ist ihre völlige Nacktheit, die ganz unmotivirt ist. Auch hier ist es wieder ein jugendliches Mädchen, ein „Backfisch“, mit sehr individuellen Formen. Schlimmer noch ist „der Tod des Schmugglers“ von Aufray de Roc-Rhian in Paris. Das Bild stellt uns (in Lebensgrösse) die Reste eines Leichnams vor, der auf einer Felsenspitze verwest ist; es sind nur noch das Skelett, einige Kleiderfetzen und die Stiefel übrig, ausserdem der abgebrochene Kolben einer Flinte. Welch ein Gegenstand! Noch ein anderer ähnlicher: „Vergissmeinnicht“. In einem Sumpfe liegt ein Menschenschädel, umwuchert von den blauen Blümchen, deren eines durch die Augenhöhle hervorschaut. Fort von diesen physischen Abscheulichkeiten! Aber hier folgen einige physisch-moralische: „Warum denn nicht?“ heisst ein sehr gut gemaltes Bild von schöner Farbe, von de Beaumont in Paris, welches Folgendes vorstellt: Ein schönes, junges Mädchen, am Körper nackt, die Beine in ein schwarzes Sammtgewand gehüllt, lehnt auf einem Ruhebette neben einem Toilettentische und raucht eine Cigarette. Um sie drängt sich ein hässliches Gesindel von Krüppeln, Buckligen und Zwergen, einige davon ebenfalls, und zwar in abschreckender Nacktheit, und bieten ihr Geld, Kleinodien, Schmuckgegenstände, eine Krone. Sie blickt kühl, aber nicht mit Widerwillen auf das garstige Gesindel

herab. Das soll denn wohl das Pariser Loretenthum symbolisiren, was den heutigen Franzosen so viel zu schaffen macht. Soll ich noch der „Gaukler“ von Gustave Doré erwähnen, ein Alter, ein Mann, eine Frau und ein Kind, alle wahre Ideale der allergemeinsten, elendesten Verkommen- und Verworfenheit? Genug von diesen Abscheulichkeiten. Wer in aller Welt möchte solche Bilder längere Zeit vor Augen haben? Giebt es wirklich Leute, die dergleichen kaufen und in ihre Salons hängen? Was kann die Künstler veranlassen, solche Gegenstände zu wählen und Geschicklichkeit und Zeit daran zu verwenden? Auf die letzte Frage weiss ich nur eine Antwort: es gilt, Aufsehen zu erregen, bemerkt und besprochen zu werden.

Solchem Zeuge gegenüber, dem sich in Genre und Landschaft Ebenbürtiges anschliesst, möchte dann ein seltener gemalter Ausbruch der künstlerischen Entrüstung gerechtfertigt sein, den wir Herrn L. H. Rüdder in Paris verdanken. „La muse outragée abandonne ce monde“ steht auf dem Rahmen; im Bilde schwebt eine weissgekleidete Gestalt, der ein ungeheurer blauer Mantel entfällt, zum Himmel empor und zerreisst ihre Perlenschnur, deren einzelne Perlen herabfallen („les perles de la poesie“ ist ein den französischen Schöngeistern sehr geläufiger Ausdruck). Auf dem Boden unten liegen, theilweise auf dem Ende des blauen Mantels, eine Lyra, Musikhefte mit den Namen Mozart's und anderer Componisten, offene Bücher mit den Namen Homer's, Virgil's, Lamartine's und anderer Dichter, und über diese stürzen sich drei Säue, ganz natürliche Ferkel, und trampeln darüber hin. Zur Seite schwimmen im Wasser eines Baches eine Palette und zerstreute Pinsel. So rächt sich ein edler Künstler für die Versunkenheit seiner Zeitgenossen! Freilich dürfte sich die Muse auch einiger Maassen outragée finden durch die Zeichnung ihres Freundes, der, vermuthlich um die zu materielle Erscheinung zu vermeiden, sie über alle Maassen lang und dünn dargestellt hat. Das würde aber immerhin gewissen fran-

zösischen Musen entsprechen, die gar hochbeinig gehen und wenig im Leibe haben.

Eine kleine Folge von harmlosen, närrischen Dingen möge zur Abwechslung hier noch folgen. Da ist zum Beispiel ein „Christus am Oelberge“ von N. Ge in Florenz. Der Meister hat es besonders in's Auge gefasst, dass es Nacht gewesen und dass es bei Nacht dunkel ist, und so hat er sein grosses Bild so vollständig schwarz gemacht, dass man eigentlich gar nichts darin sieht, als die unbestimmte Ahnung einer Gestalt und die helleren Theile eines kläglichen Gesichtes. Derselbe Künstler hat ein anderes grosses Bild geliefert: „die Boten der Auferstehung“, wovon ein hellgelber Morgenhimmel den grösseren Theil einnimmt; ferner ist darin eine ganz wunderliche Gestalt mit unendlich lang nachschleppendem Mantel zu sehen, die im Profil durch den Mittelgrund dahin eilt; vermuthlich soll das Maria Magdalena sein, und vorn in einer beschatteten Ecke ahnt man, denn es ist da wieder so dunkel wie möglich, verschiedene Kriegergestalten. Der komische Eindruck dieses Werkes ist nicht mit Worten wiederzugeben. Da ist ferner „der sechste Tag der Schöpfung“ von Brion in Paris, ein grosser grauer Wolkenhimmel, in dem man bei aufmerksamem Zusehen die Gestalt eines Gott Vaters erkennt, der, in den Wolken dahinfahrend, aus demselben Stoff zu bestehen scheint, wie diese. Da ist ein „Othello“ von Rodriguez in Paris, der unter seinen Vorfahren richtige Neger zählt und in einem echten Beduinen-Costume, den Burnus über den Kopf gezogen, der Desdemona seine Liebe gesteht. Dann die Illustration zu der Vorrede zu Heine's Buch der Lieder von Lossow in München: der Dichter in der Umarmung einer marmornen Sphinx. Ich erwähnte dieses überaus seltsamen Bildes schon bei Gelegenheit der vorigjährigen grossen Ausstellung in Wien; ferner „Narrheit und Wahrheit“ von Papst in Paris: ein mittelalterlicher Hofnarr sitzt zusammengekauert und macht eine fürchterlich grinsende Grimasse; neben ihm steht ein ganz nacktes



Weib mit einem Spiegel; die Scene spielt auf dem Corridor eines Schlosses. Kaufmann in New-York will unser Herz zu Gunsten der armen Schwarzen bewegen, er malte „Negerclaven, die sich unter den Schutz der Unionsflagge flüchten“, aber er hat seinen Schützlingen einen schlechten Gefallen gethan, denn man kann gewiss keine abscheulichen Exemplare von Negerweibern und Negerkindern finden, als die hier abgebildeten, und sie sind noch lächerlich dazu. Dieses Bild dürfte auch des wärmsten Philanthropen Sympathie für die farbige Race erschüttern.

Zu den Wunderlichkeiten gehören ohne Zweifel auch die archäologischen Darstellungen von Alma Tadema in Antwerpen. Seiner Scene am Hofe der Merovinger erwähnte ich schon unter den preisgekrönten Werken. Aber es sind noch verschiedene andere Bilder da aus dem ägyptischen Alterthum, aus früherer und späterer römischer Zeit. In dem Bilde „die Mumie“ führt uns der Künstler in einen ägyptischen Grabtempel, wo eine vornehme Familie und eine ganze Menge von Priestern einem Gestorbenen Verehrung darbringen; das ist ganz überaus fremdartig und seltsam, aber überzeugend dargestellt: es kann so gewesen sein, sagt man sich. „Ein Aegyptier“ ist ein sorgfältiges Costumestudium, eben so „Lesbia“. Viel mehr ist auch „Agrippina“ nicht, die in einem Columbarium über der Aschenkiste des Germanicus trauert. Zweifelhafter erscheint mir ein Bild aus der Geschichte des Tarquinius Superbus, wo der costumegelehrte Künstler sich an Etruskischem versucht hat. Alle diese Bilder, in mehr oder minder kleinem Maasstabe, haben aber ausser ihrem antiquarischen Interesse den Reiz einer schönen, kräftigen Farbe und einer feinen, meisterhaften Behandlung; weniger ist dies der Fall bei einer lebensgrossen „Siesta“, ein Genrebild aus dem römisch-griechischen Leben: zwei auf dem Lager ruhende Männer und eine Sclavin, die ihnen auf der Doppelflöte Musik macht. Das Bild ist in ein ungeschicktes Format nicht glücklich componirt und, obschon das Costume uns

ganz bekannt ist, dennoch nicht so überzeugend, wie jene Darstellungen einer viel fremderen Welt. Anschliessend erwähne ich hier noch zweier ungemein ausgeführter Zeichnungen von L. Russ in Wien, bei denen das Interesse auch wesentlich im Costume liegt, obschon sie geschichtliche Begebenheiten aus deutscher Vorzeit darstellen; die Gesandten des Cheruskers Hermann bringen dem Markomannenkönige Marbod den Kopf des Varus, ist der Gegenstand der einen, die Gründung Wiens der der anderen. Auf welche Autorität hin der Künstler die Deutschen jener Zeit als bemalte oder tätowirte Wilde darstellt, weiss ich nicht, doch mag seine Schilderung ihrer besonderen Civilisation oder Nichtcivilisation im Ganzen vielleicht richtig sein.

Auch aus dem Gebiete der Landschaft- und der Thiermalerei könnte ich viele Wunderlichkeiten hervorheben, aber es würde zu weit führen, und einiger dazu gehöriger Werke, wie z. B. die sieben Eselsköpfe von Schenk in Paris, habe ich schon im ersten Kapitel meines Berichtes gedacht. Bei den bisher besprochenen Werken war es hauptsächlich das Gegenständliche, der behandelte Stoff oder seine Auffassung, welche das Beiwort wunderlich rechtfertigte; es ist aber eine Anzahl von Künstlern in der Ausstellung vertreten, die sich bloss durch die malerische Erscheinung ihrer Werke den Wunderlichen anreihen: das sind die Coloristen der neuesten Schule, und ich würde ein Unrecht begehen, gedächte ich nicht wenigstens der Bedeutendsten unter ihnen. Der neuesten Richtung der Schwarzmalerei und Schmutzmalerei bei den Franzosen habe ich schon erwähnt, eine ähnliche Tendenz aber wird auch von einer jüngeren deutschen Schule verfolgt, nur in anderer Weise; wo jene schwarz malen und bis zur unleidlichsten Härte und Rohheit nach Kraft, nach einer coloration forte streben, suchen diese die Farbe im Grauen und Flauen, hier wie da aber dabei den Schein der Genialität in einer flüchtigen oder rohen Behandlung. Ich führe nur zwei

dieser Meister neuester Manier an, weil sie wirklich bedeutende Talente sind und leider unter den Jüngsten Anhänger finden und Schule machen, wie ja auch Courbet Anhänger, Bewunderer und Nachahmer gefunden hat. Eine ähnliche Rolle spielen Victor Müller in München und Anselm Feuerbach z. Z. in Rom. Zwei grössere Gemälde des ersteren: „Hamlet auf dem Kirchhofe“ und „Ophelia“, sind in der That merkwürdige Beweise einer ganz verkehrten Kunstrichtung. Alle Farben sind in ein Grüngrau abgeschwächt, so dass die Bilder einen blassen, grauen Gesamttön haben, etwa wie ganz leicht colorirte Aquarellskizzen. Dem entspricht auch die überaus flüchtige Zeichnung und Behandlung. Kein einziger Localton ist bestimmt accentuirt, es ist, als hätten dem Maler die Farben gefehlt und er hätte sich behelfen müssen, wie es eben ging. Dabei fühlt man eine Absichtlichkeit, ein Suchen nach originellen Motiven, wie z. B. in der Ophelia am Bache aus der ganzen grossen grüngrauen Masse des Bildes die dunkeln Augen der Schönen gleich zwei schwarzen Punkten hervortreten, absichtlich, nicht etwa durch einen Fehler in der Haltung. Ein drittes Werk desselben Künstlers stellt die Brustbilder von zwei sehr hässlichen Mohren dar, deren einer einen Schädel in der Hand hält; was der Maler sich dabei gedacht haben kann, weiss ich nicht, aber das Bild ist abschreckend. Dass man in übertriebenem Haschen nach Neuem und durch das Streben, originell und genial zu scheinen auf solche Seltsamkeiten verfallen kann, ist begreiflich, aber unbegreiflich ist, wie dergleichen Bewunderer und Nachahmer finden kann; dennoch hat es sie gefunden. In ähnlicher Weise zeichnet sich ein grosses Bild von Anselm Feuerbach aus, „das Gastmahl des Agathon“, der Moment, wo Alcibiades mit seinem Gefolge zu den Philosophen eintritt. Im Ganzen ist die Composition dieses Bildes gut und verständig, bis auf einige unbedeutende Einzelheiten, die es nicht sind, wie denn auch die Auffassung der Persönlichkeit des Alcibiades verfehlt ist,

der hier als ein weibischer, schlaffer Jüngling erscheint. Die Zeichnung bewährt den gebildeten Künstler, sie ist in wenigen Einzelheiten sogar schön, doch herrscht in vielen Theilen der Einfluss des zufälligen Modells vor, den der Künstler nicht hat bewältigen können, wie in der dürftigen weiblichen Figur neben dem Alcibiades und in diesem selber. Hat sich der Maler hier von dem „Realismus“, der wie eine ansteckende Krankheit grasirt, hinreißen lassen, so hat er wiederum in den Gewändern die Natur nicht genug studirt, sie sind weder gut gezeichnet noch stofflich charakterisirt. Aber die Farbe! Das ganze Bild ist kalt blaugrau, als wäre es mit dünnen Farben auf eine Schiefer-  
tafel gemalt und der Grund überall durchgewachsen, oder als sähe man eine verschossene und verdorbene Pastell-  
zeichnung auf blauem Papier. Die Schatten sind schwarz, das Fleisch schmutzig braungrau und die Behandlung ist von einer Trockenheit, als hätte es gegolten, das trockenste Fresco zu überbieten. Die Haltung und Beleuchtung ist ganz willkürlich, das Licht kommt überall oder nirgend her, obgleich die Scene im geschlossenen Raume vor sich geht, obgleich eine Thür einen Durchblick in's Freie auf einen fürchterlich grauen nordischen Wolkenhimmel gewährt, obgleich Fackeln und Lampen brennen. Auch für dieses wunderliche Werk eines unzweifelhaft begabten Künstlers lässt sich kein anderer Grund seines Entstehens finden, als die Absicht, Neues, Seltsames zu schaffen, Aufsehen zu erregen, und die letztere Absicht ist vollkommen erreicht worden; dieses blaue Wunder trat so sehr aus der Harmonie mit seinen Nachbarn heraus, dass es in die Augen fallen musste; jeder Besucher der Ausstellung ist davor stehen geblieben, verwundert ob der seltsamen Erscheinung, aber es giebt Leute, die darin den Gipfel der Genialität erblickt haben, griechische Schönheit und homerische Poesie. Das ist sogar gedruckt zu lesen.

Ganz gewöhnlich hört man kunstfreundliche Laien, wenn ihnen ein Kunstwerk nicht recht gefallen will, ihrem

Urtheile ein bescheidenes „aber wissen Sie, ich verstehe nichts davon“ zufügen. Den Producten der allerneuesten Genialität, wie die zuletzt angeführten Werke, gegenüber möchte ich mich wohl eben so verhalten. Wenn sich so der echte Kunstgenius bethätigt, so waren alle unsere früheren grossen Meister auf einem bedauerlichen Irrwege und haben sich ganz unnöthige Mühe gegeben; wenn unsere Coloristen vom „Tone“ Recht haben, so waren alle Coloristen von Titian herab bis heute eben keine, und ihre Bewunderer waren — „aber ich verstehe nichts davon“.

### III. Eine Auswahl.

Die ungeheuren Ausstellungen, in denen die Gegenstände nach Tausenden zählen, sind den Künstlern nicht günstig; zwar glänzen einige mit um so hellerem Glanze, je grösser die Menge ist, aus welcher sie hervorstrahlen, aber unter diesem, oft auch nur scheinbarem Vortheile Weniger leiden gar viele, leiden sogar Alle, denn der Beschauer wird abgestumpft durch die unendliche Menge der Werke und betrachtet wohl auch das Beste gleichgültig und mit müdem Auge, ja, er verweilt wohl bei einer künstlerischen Missgeburt, bei einer Fratze, bei einer Bizarrerie und geht an einem guten Bilde vorüber, weil es ja nur eines unter vielen gleichen ist.

Lache nicht lieber Leser, wenn ich es selbst so gemacht zu haben scheine; will man eine solche Ausstellung nicht wie eine Marktbude betrachten, in dem die Kunstwaare zum Verkaufe aussteht, oder wie eine blossе Schau-stellung zum Zeitvertreibe der Müssigen, sondern wie eine Mustersammlung zum Belege für den jeweiligen Stand der höchsten Blüthe unserer Cultur, so wird man zuerst das Charakteristische in's Auge fassen müssen, das, was sie vor anderen auszeichnet, das Neue, was Fortschritt oder Rück-



schritt bezeichnete, und mit diesem und dem, was sich daran schliesst, habe ich meine Schilderung begonnen.

Aber nach dem ich mich dieser Pflicht entledigt, die Neuigkeiten und Seltsamkeiten geschildert und den Weg bezeichnet habe, welchen 1869 ein nicht unbedeutender Theil der deutschen Künstlerwelt eingeschlagen hat und für einen Weg des Fortschrittes hält, darf ich mich zu den Werken wenden, welche mir nach Inhalt oder Form vorzüglich erscheinen, welche meine Anerkennung, mein Wohlgefallen, meine Bewunderung gewonnen haben, darf ich nun einerseits und nach meinem Sinne auch eine Preisvertheilung halten.

Aber — es ist zu viel vorhanden! Wollte man Allem gerecht werden, wollte man jedes Verdienst erwähnen, jede Anstrengung, jede gute Absicht, jedes Gelingen anerkennen, so würde es für jede der grossen Kunstausstellungen eines Buches bedürfen, jedenfalls viel mehr Raumes, als mir an dieser Stelle zu Gebote steht, vielleicht auch mehr Raum, als meine Leser mir gönnen; ich muss mich deshalb beschränken, ich muss manche Arbeit stillschweigend übergehen, obgleich ich sie schätze, obgleich ich weiss, dass sie wenn nicht das höchste Lob, doch Lob verdient.

Viele und darunter mehrere der besten Werke unter den 1869 in München ausgestellten Gemälden waren nicht neu, und schon früher auch von mir beschrieben worden, einige der französischen und belgischen Bilder hat man schon zu Ende der fünfziger Jahre bewundert, andere datiren wohl noch weiter zurück, wie zum Beispiel einige Studien von Ingres, Skizzen von Delacroix, Bilder von Madou, Gallait, Willems, Troyon, Horace Vernet, Meissonier, und ich darf sie übergehen. Unter den deutschen Gemälden sind viele, welche 1868 auf der grossen deutschen Ausstellung in Wien gesehen wurden und schon in einem früheren Kapitel dieses Buches besprochen worden sind, so zum Beispiel das Contingent, welches die Wiener Künstler gestellt haben, fast durchaus. Auch unter den Werken

der Berliner Künstler finden sich mehrere schöne Gemälde, welche schon vorher ihre verdiente Würdigung erfahren haben, ebenso einige der besten unter den Dresdenern. Düsseldorf zeigt uns fast durchaus neue Werke, allerdings nicht sehr viele, aber dem Werthe nach vortreffliche von Meistern wie Ludwig Knaus, Benjamin Vautier, Andreas und Oswald Achenbach. München hat natürlich der Zahl und Grösse seiner Bilder nach den Vorrang vor allen und ist vor allen interessant durch die Wandlung in seiner künstlerischen Richtung, von welcher die Ausstellung Zeugnis giebt. Es ist gar eigen, dass gerade diese Schule, welche früher nur auf Composition und Zeichnung Werth legte, sich so entschieden der coloristischen Richtung zugewandt hat.

Indessen ist das alte München doch auch vertreten, eine Anzahl von grossen Geschichtsbildern beweist, dass die Historienmalerei im alten Sinne noch nicht erstorben ist. Es sind dieses für das Maximilianeum bestimmten Bilder und sie geben einen Beleg für die grossartige und eigenthümliche Pflege, welche die Kunst auch noch nach den goldenen Zeiten König Ludwig's in München genossen hat; nach den Frescogemälden in dem baierischen National-Museum, mehr als 140 Bilder, welche sich auf die baierische Geschichte und die Geschichte der Wittelsbacher beziehen, wollte König Max in dem von ihm gegründeten grossartigen Staats-Erziehungs-Institute in dem Maximilianeum durch eine Reihe von grossen Bildern die Hauptmomente der Weltgeschichte dargestellt sehen. Es sind ihrer, wenn ich nicht irre, dreissig, von den allergrössten Dimensionen, und die bedeutendsten Meister verschiedener Schulen wurden damit beauftragt. Selten wohl hat ein Fürst den Künstlern so umfassende Aufgaben gestellt! Die Gemälde sind viel eher fertig geworden wie das Haus, welches sie aufnehmen sollte. Unter ihnen steht Kaulbach mit seiner Schlacht von Salamis voran. Die gewaltige Composition dieses Bildes, welches ich übrigens schon ein-

gehend besprach, hat alle Vorzüge, die man an Kaulbach's Werken von jeher gerühmt hat, und einige Eigenthümlichkeiten, die man ebenfalls an allen seinen Werken von jeher getadelt und Schwächen genannt hat. Es ist wahr, der Meister zeigt in diesem Bilde fast mehr noch, wie in seinen früheren Werken, eine gewisse Manier, aber es ist seine eigene Manier. Der Tadel, den man deshalb neuerdings ihm und seinem Bilde so reichlich spendet, ist jedenfalls ungerecht und übertrieben, weil man darüber die grossen Schönheiten des Werkes übersieht und gering schätzt; ich möchte die Tadler wohl fragen: wo in aller Welt seht ihr einen zweiten Künstler, der einen solchen Gegenstand in dieser Weise zu erfassen und seine hochpoetische Auffassung in so edel rhythmischer Form wiederzugeben vermöchte? Ich glaube man würde mir die Antwort schuldig bleiben. Wie vortrefflich sind die Gruppen geordnet, mit welchem Pathos wird die ungeheure Begebenheit erzählt, die, trotz des übergrossen Raumes, der dem Künstler zur Verfügung stand, nur in symbolischer Weise zusammengefasst dargestellt werden konnte. Freilich ist das Poesie und keine prosaische Geschichts-Erzählung. Es ist wahr, der Schwung der Linien ist etwas conventionell und wird weil er sich wiederholt, ermüdend; aber hat nicht die Composition als Ganzes einen wunderbar grossartigen Zug? Es ist wahr, die Einzelformen sind nicht individuell und manchmal etwas überelegant, aber sind diese Figuren nicht trotzdem voll Leben und Ausdruck? Giebt es unter den Künstlern von 1869 einen, der eine Gruppe, wie die in den Lüften heranschwebenden Heroengestalten, edler und einfacher, der die Gruppe der in den Wellen versinkenden Weiber ergreifender und schöner zeichnen könnte? Ich glaube nicht!

Als das zweite in der Reihe dieser grossen Geschichtsbilder nenne ich den „Perikles“ von Philipp Foltz, ja, in seiner Weise schätze ich dieses Werk eben so hoch, wie das vorgenannte. Ist jenes ein Gedicht in gebundener

Rede, so ist dieses eine Erzählung in edelster Prosa. Hier ist zwar nicht der phantastische Schwung der Composition, dafür aber eine verständige Klarheit des Gedankens, die man auch in der Kunst wahrlich nicht unterschätzen soll: es ist eine seltenere Eigenschaft wie man meinen sollte. Auch hier musste die Begebenheit symbolisch in's Enge gezogen werden, denn wer könnte die ganze Volksversammlung von Athen, zu der Perikles redet, in ein Bild bringen?

Wie vortrefflich sind die beiden streitenden Parteien charakterisirt, wie ungezwungen gruppirt sich Alles, wie klar und verständlich ist der Vorgang geschildert, obgleich die eigentliche Hauptsache dabei, des Redners mächtiges Wort, sich der malerischen Wiedergabe gänzlich entzieht. Auch die Farbe des Bildes ist dem Style der Darstellung völlig angemessen, obgleich weniger glänzend, wie sie mit den Mitteln der Oelmalerei erreicht werden konnte. Sie entspricht der Absicht des Künstlers, ein monumentales Gemälde zu schaffen, und diese Absicht hat er vollständig erreicht.

Viel glänzender gemalt und wirklich von prächtiger Farbe und meisterhafter Behandlung ist „die Hofhaltung Kaiser Friedrich's II. in Palermo“ von A. von Ramberg. Der Gegenstand des Bildes jedoch erweckt kein sehr reges Interesse, die ganze Pracht und alle der Glanz lassen uns gleichgültig, es ist keine rechte Seele darin, und ich ziehe v. Ramberg's kleine genreartige Bilder, wie z. B. seine vortrefflichen Illustrationen zu „Hermann und Dorothea“, diesem grossen pomphaften Bilde vor. Die übrigen zu diesem historischen Bildercyklus gehörigen Werke bieten weniger Interesse. „Die Hochzeit Alexander's des Grossen“ von Andreas Müller in München erscheint neben den vorgenannten Bildern ohne Bedeutung und fast schwächlich in Farbe und Behandlung, auch ermangelt die Darstellung zu sehr des bestimmten historischen Charakters, hat dagegen etwas Theatralisches, Balletmässiges; theatralisch

erscheint auch „die Krönung Karl's des Grossen“ von Friedrich Kaulbach in Hannover; vielleicht möchte der Gegenstand das einiger Maassen entschuldigen, doch fehlt es in dem grossen figurenreichen, sehr fleissig behandelten Bilde zu sehr an bestimmter Charakteristik der handelnden Personen und manche Motive sind doch gar zu conventionell. Gemeinsam zeigt sich in allen diesen Bildern, die sonst in Geist und Styl der alten Münchener Schule früher weniger verfolgte, malerische Richtung; auch Kaulbach's „Schlacht von Salamis“ ist in der farbigen Ausführung in dieser Richtung behandelt. Es deutet sich in diesen Werken bereits der Umschwung an, welcher sich in der Schule in so auffallender Weise vollzieht.

Noch gehören zu den Geschichtsbildern für das Maximilianeum das grosse Bild von Cabanel in Paris, „der Sündenfall“, dessen ich schon unter den Prämiirten gedachte, und dann noch ein dem Gegenstande nach höchst unbedeutendes Bild von Ferd. Pauwels in Weimar, der aber bekanntlich der Antwerpener Schule angehört. Dieses Bild, „Ludwig XIV. empfängt die Gesandten der Republik Genua“, zeichnet sich nur durch das sorgfältige Studium des Costumes und die vortreffliche Behandlung der Stoffe aus, wozu hier allerdings Gelegenheit war: viel schöne Arbeit an einen sehr undankbaren Gegenstand verschwendet!

Es wird diese Bildersammlung des Maximilianeums ein sehr merkwürdiges und in seiner Art einziges Museum sein; ein Monument der malerischen Kunst unserer Zeit. Sie bezeichnet zugleich den bestimmten Abschluss einer Periode. Die Kunstkritiker kommender Tage werden daraus beurtheilen können, was um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts verlangt und was geleistet wurde, Werden sie sich günstig oder ungünstig aussprechen? Wer könnte es jetzt schon wissen, auch nur ahnen? Die zerfahrene und sich hundertfach widersprechende Tagesmeinung lässt darüber gar keine Vermuthung zu.

---



Es ist wirklich merkwürdig, wie viele sich selbst und den Thatsachen widersprechende Urtheile die Münchener Ausstellung hervorgerufen hat, merkwürdig aber vor Allem ist, dass Angesichts der Ausstellung verschiedene Kunstkritiker und Berichterstatter zu dem sonderbaren Ergebniss gelangen, die deutschen Maler könnten nicht malen, sie hätten das noch erst von ihren französischen Collegen zu lernen. Dass französische Kritiker sich so äussern, vielleicht auch so denken, ist ganz natürlich; für einen richtigen Pariser ist ausserhalb Paris das Land der Barbaren, Deutschland eine Art von Wildniss, in welcher Leute hausen, die von Sauerkraut und Bier leben, lange Pfeifen rauchen und Philosophie treiben, wie sollten die malen können? Doch machen die Pariser, welche reisen, in diesem seltsamen Lande noch immer neue Entdeckungen, wenn sie es in müssigen Momenten der Mühe werth halten, etwas Anderes als sich selbst anzusehen, und so haben sie in München entdeckt, dass wir, wenn wir nur lernen wollen, es mit der Zeit noch zu etwas bringen werden. Ein französischer Kritiker, dessen Bericht, wenn auch nicht maassgebend, doch an maassgebender Stelle steht, tröstet uns sogar mit der Aussicht: „l'Allemagne traversera quelques années de réalisme et d'un réalisme aussi complet que celui des Courbet et des Daubigny et elle espère, que ce régime retrempera ses forces et la reconciliera avec la vraie nature et la vrai art“. Gott schütze uns vor solcher Cur!

Und das Angesichts von Malern wie Knaus und die beiden Achenbach, Schrader, Gustav Richter, Karl Becker Piloty, um nur einige wenige zu nennen. Diesen werthen Besuchern wollen wir ihre unumstösslichen Vorurtheile zu Gute halten, aber bei deutschen Beurtheilern sollte man solche Verblendung doch nicht erwarten. Freilich beziehen unsere Feuilletonschreiber fast ohne Ausnahme all ihr Wissen und Witz aus Paris und holen von dort ihr Losungswort, so wird denn auch jenes Urtheil über unsere Malerei von dort geholt sein.

In verschiedenen deutschen Zeitschriften, die über die Münchener Ausstellung Berichte gebracht haben, finde ich die Behauptung, „die Deutschen können nicht malen“ — „was ‚Malen‘ heisst, müssen sie erst noch von den Franzosen lernen“, „sie sind in Praxis und Technik sehr zurück“, und dergleichen mehr. Aber wo haben doch die Herren ihre Augen? Es ist übrigens, wenn man von der Kunst des Malens, des Malens mit Pinsel und Palette spricht, jetzt weniger als früher gerechtfertigt, die Künstler nach ihrer Nationalität zusammen zu gruppieren. Die Schulen mischen sich immer mehr und die meisten der deutschen Künstler haben so ziemlich überall studirt, auch in Paris, denn Paris hat in gewissem Maasse die Stelle eingenommen, welche früher Rom in der Kunstwelt einnahm. Von den Meistern, die ich eben aufgezählt, haben einige in Paris studirt, und zwar zu einer Zeit, wo die französische Schule in Bezug auf Colorit und Behandlung den deutschen Schulen überlegen war, und zur Zeit, als man die „Realisten“ noch als harmlose Narren belächelte. Wollen wir deshalb unsere besten Coloristen den Franzosen zuzählen und bloss die weniger guten oder schlechten als unsere National-Angehörigen behalten, dann freilich mag der Ausspruch, dass die Deutschen nicht malen können, berechtigt sein.

Unter den französischen und belgischen Gemälden der Münchener Ausstellung gehören die bestcolorirten alle schon einer früheren Periode an; da ist „der Page mit dem Falken“ von Couture (aus der Sammlung Ravené in Berlin), da sind verschiedene Bilder von Stevens und Willems, mit denen sich die neueren gar nicht vergleichen lassen. Ein coloristisches Meisterwerk wie der Page von Couture ist wohl überhaupt selten, ein solches Gelingen darf immerhin zu einem kleinen Theile dem zugeschrieben werden, was man einen glücklichen Treffer nennt. Wahrscheinlich wäre diese wundervolle Klarheit, Kraft, Weichheit und Feinheit des Colorits bei einem complicirteren Gegenstande, als dem dieser bildnissartigen Darstellung, nicht erreicht worden,

und der Meister hat meines Wissens kein zweites Werk von solcher Schönheit geschaffen. Aber dieses Bild, vielleicht in Bezug auf das Colorit und die meisterhaft freie Behandlung das vorzüglichste in der Ausstellung, ist schon zu Anfang der fünfziger Jahre gemalt, und die neueren französischen Arbeiten, auch die besten, wie z. B. die Bilder von Cabanel, können sich, was das Colorit betrifft, damit gar nicht messen; damit verglichen ist z. B. die „Lautenspielerin“ von Cabanel, ein sonst sehr feines Werk, was Farbe und Behandlung betrifft nur schwach, und das grosse Gemälde desselben Meisters, obgleich sein Colorit vielen Leuten gewaltig imponirt, hält, wie ich schon früher sagte, eine strenge Kritik nicht aus. Die, was Farbe und Behandlung betrifft, besten belgischen Gemälde sind ebenfalls von ziemlich altem Datum und haben theils schon etwas von ihrem ursprünglichen frischen Glanze verloren, wie z. B. die „Gemälde-Auction“ von Willems, wie „der Trauerbesuch“ von Stevens (beide Maler gehören aber fast eben so viel der französischen Schule, wie der belgischen an) und wie in noch grösserem Maasse die Bilder von Gallait, dessen vielberühmte sentimentale „Musicanten“ (Sammlung Ravené) sogar einen ganz unangenehmen braunen Ton bekommen haben. Letztgenannter Meister zeigt leider in seinen neueren Werken einen beklagenswerthen Rückgang seines ausserordentlichen Talentes. Der wirklich wundervollen Blumenstücke von Robie in Brüssel erinnere ich mich auch schon seit manchen Jahren, eben so ist der sehr tüchtig, wenn auch etwas belgisch manierirt gemalte „Kampf mit einem Wolfe“ von Charles Verlat kein Werk von heute, eben so wenig wie desselben tatentvollen Meisters etwas eigenthümliche, wenn auch recht anmuthige „Madonna“. Unter den jüngeren belgischen Meistern ist als Colorist wohl der einzige Ferdinand Pauwels (in Weimar) ausgezeichnet, seine „Rückkehr der Verbannten“ ist ein Werk von schönem, feinem Ton, ohne die manierirten Uebertreibungen der Schule, eben so sind seine zwei Skizzen, Scenen aus der nieder-

ländischen Geschichte, schön von Farbe, und trotzdem dass sie nur Skizzen heissen, doch vollendeter als viele der Bilder unserer neuesten Genialen. Die jüngste belgische Schule ist leider ganz im Schlepptau der Realisten von Paris.

Wenden wir uns aber zu den neuesten Werken, in denen das Können von heute sich zeigt, so glaube ich, dass jeder unbefangene, verständige Mensch mir beipflichten wird, wenn ich, ganz im Gegensatze mit den oben erwähnten Kritikern, einem unserer deutschen Meister den ersten Preis zuerkenne, nämlich Ludwig Knaus. Ich rede hier zunächst nur von der Kunst des Malens, also vom Colorit und der Behandlung, und wenn man mir entgegnet, dass der Meister ja bekanntlich längere Zeit in Paris gelebt und sich dort ausgebildet habe, so verweise ich bloss auf seine früheren Werke in Düsseldorf; man wird darin schon ganz dieselbe unnachahmliche Handschrift finden, wie in den späteren. Das neueste unter den Bildern, welche Knaus ausgestellt hat, ist dem Gegenstande nach eine wenig veränderte Wiederholung des vorigen Jahres in Wien ausgestellten Bildes „der Katzentisch“, nämlich der Tisch der Kinder bei einem grossen Schmause. In der neuen Umgestaltung hat aber der Meister die Scene aus dem Innern des Hauses in's Freie verlegt, und aus der Gegenwart in die Vergangenheit des vorigen Jahrhunderts. Die Scene spielt in einem Baumgarten eines ländlichen Wirthshauses bei einer kleinen Stadt und die Gesellschaft hat sich im Vergleich mit der in der früheren Darstellung noch etwas vermehrt, nur der Kindertisch ist fast ganz derselbe geblieben, fast alle die reizenden Motive sind wiederholt, nur hat das Costume einige Modificationen hervorgerufen. Dieses Costume nun in seinen bunten und doch etwas faden Farben, wie die gepuderte Zeit sie liebte, hat dem Künstler Veranlassung gegeben, den ganzen Reichthum seiner Palette zu entfalten — aber mit welcher Feinheit ist das geschehen, mit welchem Verständnisse, ich möchte fast sagen, mit welchem Instincte sind die Gegensätze gefunden und ange-

wandt, wodurch Eins das Andere steigert und zur Geltung bringt, welch ein milder Reichthum ist in diesem Farbenconcert! Fast durchgehends im hellen Tageslichte, ohne grosse Schatten- und Lichtmassen konnte dieses Bild in der Ausstellung die Nachbarschaft der glänzendst colorirten Bilder aushalten, die es umgaben, wie z. B. die „Maria Stuart“ von Karl Piloty, welche gleich daneben hing und worin rothe und goldige Farben in grossen Massen zu höchster Kraft gesteigert sind. Freilich in anderer Beleuchtung und anderer Umgebung wirkt das Bild noch viel feinfarbiger, und einige Mängel in der Haltung desselben sind mir, als ich es an anderem Orte sah, nicht aufgefallen; die nicht sehr günstige Beleuchtung mag sie verstärkt haben. Wie reizend schlicht, einfach, natürlich und wie kunstvoll zugleich die Behandlung ist, ist gar nicht genug zu preisen; von der Auffassung der Natur, der trefflichen Charakteristik, von der reizenden Grazie, kurz, von den geistigen Vorzügen des Werkes will ich hier gar nicht reden, ich finde an anderer Stelle noch Gelegenheit dazu.

Die deutschen Maler können nicht malen: es ist doch seltsam! Ich möchte einmal diejenigen, welche das behauptet haben, vor die schlummernde Bacchantin von Eugen Felix in Wien führen und sie bitten, vor diesem Bilde ihre Behauptung nochmals zu wiederholen. Schon auf der Ausstellung in Wien habe ich dieses, was Farbe und Behandlung betrifft, ausserordentliche Gemälde bewundert, und ich fand meine Meinung in München nur bestätigt, ja, in dieser Umgebung noch bestärkt. Zwar verkenne ich nicht, dass die Rücksichtslosigkeit, womit hier die vollständigste Nacktheit uns entgegentritt, viele Beschauer vielleicht etwas befremden mag und dass dem Tadel einer gewissen lüsternen Absichtlichkeit, der dieses Bild vielfach getroffen, nicht ganz unbedingt widersprochen werden kann; wenn man aber die malerische Kunst als solche betrachtet, so wird man gestehen müssen, dass dies eine vollkommene Leistung ist, und zwar um so mehr, als von je her die Darstellung



eines schönen nackten weiblichen Körpers für die schwierigste Aufgabe der Malerei gegolten hat, und mit Recht, und das „Fleischmalen“ der echte und rechte Probestein für den Maler ist. Wie in diesem schönen Körper das Leben pulsirt, wie das kundige Auge unter der Decke dieser zarten Haut den ganzen Organismus erkennt, wie die unendliche Verschiedenheit der localen Färbung der einzelnen Theile in dem gesammten klaren hellen Fleischton aufgeht, wie die Formen bei dieser grossen Vollendung der Farbe so bestimmt gezeichnet und modellirt sind und mit welchem coloristischen Verständnisse endlich die Umgebung, der Hintergrund und die staffirenden Gegenstände zur höchsten einheitlichen Wirkung des Ganzen gestimmt sind, dass ist, vom malerischen Standpunkte betrachtet, wirklich bewundernswerth. Alle anderen nackten Gestalten in der Ausstellung, und es waren deren doch fast aus allen Schulen da, erschienen im Vergleiche mit diesem Bilde hart oder trocken, leblos und „gemalt“. Zwar ist dieses Bild einem französischen Kritiker, welcher die Realisten bewundert, als „assez faiblement peint“ erschienen, aber derselbe Kunstgelehrte bedauert auch, dass Knaus nicht malt, wie Ostade. Es giebt eben wunderliche Leute!

Die Deutschen können nicht malen! Aber es ist ja geradezu eine colossale Lächerlichkeit, dergleichen behaupten zu wollen, wenn man das grosse Bild von Andreas Achenbach mit dem unbedeutenden Motive aus Ostende betrachtet. Andreas Achenbach hat doch wahrlich nicht erst in Paris malen gelernt, wenn er auch in diesem Bilde, wie in einigen anderen, sich auf einen Wettkampf mit den französischen Virtuosen eingelassen hat, aus dem er siegreich hervorgeht. Das Bild schlägt in seiner Farbengewalt Alles umher nieder und nur zwei seiner Nachbarn halten Stich, und das sind wiederum Deutsche: Karl Becker und Riefstahl in Berlin, der eine mit seinem „Kaiser Karl V. bei Fugger“, der andere mit „am Allerseelentag im bregenger Wald“. Lieber freilich ist mir der Meister, wenn

er statt coloristische Spectakelstücke (die aber, ich beeile mich hinzuzufügen, niemals die Grenzen des Wahren und Wahrscheinlichen, wenn sie auch manchmal die feineren Grenzen des ästhetischen Maasses überschreiten) seine schlichten Darstellungen einfacher Gegenstände aus heimischer ländlicher Welt bringt, wie jene kleine silbertönige westphälische Landschaft mit der Mühle. Das ist zwar keine Bravourmalerei, aber es ist viel mehr, und niemals hat ein Landschaftsmaler, wer es auch immer sei, mit feinerem Auge die Natur gesehen, mit festerer und feinerer Hand sie wiedergegeben. Das Bild von Karl Becker „Karl V. bei Fugger“, jene bekannte Anekdote darstellend, wie der alte augsburger Banquier grossmüthiger Weise des Kaisers Schuldverschreibung in's Feuer wirft (er wird wohl sonst die nöthige Deckung gehabt haben), will ich als Composition keineswegs rühmen, und auch im Colorit hat der Meister Besseres geleistet, aber es ist mit einer vollkommenen Wissenschaft von der Wirkung der Farben gemalt, die, wie gesagt, erreicht, dass es keine Nachbarschaft zu scheuen hat, und mit einer Bravour der Behandlung, um welche sämtliche *Mâîtres peintres* von Paris den Berliner Meister im Stillen beneiden werden, oder doch sollten. Riefstahl's Bild stellt die bekannte Todtenfeier am Allerseelentage, wie sie in katholischen Ländern üblich ist, dar. In der Abenddämmerung beten die Angehörigen an den mit Lichtern besteckten Gräbern ihrer Verstorbenen. Dieses Bild, von grosser Kraft des Tones, lässt jedoch den Einfluss neuer französischer Kunstrichtung nicht verkennen: die Liebhaberei für das Schwarze und für eine gewisse Wunderlichkeit in der Form. Fast noch lieber ist mir, weil einfacher, desselben Künstlers kleineres Bild „Feldandacht *passeyrer* Hirten“, etwas nüchtern, aber von einer hellen Klarheit nicht nur in der Farbe, sondern auch in der Auffassung des Gegenstandes und der Composition und Zeichnung.

Karl Piloty in München, dessen Rang als Colorist, als

„Maler“ man doch wohl auch nicht bestreiten kann, ist in dieser Ausstellung mit seiner „Maria Stuart“ nicht sehr glücklich vertreten. Das Bild ist theatralisch aufgefasst und lässt kaum errathen, um was es sich eigentlich handelt, obschon es wohl die Verkündigung des Todesurtheils an die unglückliche Königin darstellen soll. Es macht den Eindruck, als wäre das Ganze nur um der schönen Costumes willen gemalt und gewisser Maassen aus diesen entstanden; es ist aber von grosser coloristischer Wirkung, und wer viel Gewicht auf die technische Kunst mit Pinsel und Palette legt, wird nicht ohne Bewunderung die Behandlung der rothen Stoffe an dem Kleide des vermuthlichen Grafen Leicester, so wie die der mit Gold eingelegten Rüstung einer der anderen Personen betrachten.

„Die Jagd nach dem Glück“ von R. Henneberg hätte ich eigentlich unter die Curiosa einreihen sollen, denn dem Gedanken nach und der Weise, wie derselbe zur Erscheinung kommt, gehört dieses Bild unter die wunderlichen. Aber unter den Coloristen ist dieser Künstler auch nicht zu übergehen, denn er ist in der That ein Meister in der Farbe und Behandlung. Die farbigen Contraste und Effecte in diesem Bilde sind zwar etwas „billig“, wie man unter Künstlern zu sagen pflegt, das heisst, die Combinationen sind nicht gerade neu, die Gegensätze sind die einfachen, hundert Mal gebrauchten und die dadurch erzielte Farbewirkung nicht eben originell, aber das Recept, wenn ich so sagen darf, ist doch mit grosser Geschicklichkeit in Anwendung gebracht.

Zu den Malern, die malen können, werde ich dann auch noch die Portraitmaler Gustav Richter und A. Begas in Berlin zählen dürfen, ohne dass man mir widersprechen wird. Das Bildniss einer ältlichen Dame mit grauen Haaren und blassem Teint, in einem silbergrauen Seidenkleide ist, was Ton und Behandlung betrifft, von der allergrössten Feinheit und von origineller, ansprechender Wirkung. Auch Julius Schrader in Berlin kann malen, doch ist sein

Portrait des Professors Ranke wohl nicht so vortrefflich, wie manche andere, die er geschaffen hat. Mit dem schönen Portrait einer Dame in ganzer Gestalt und in schwarzem Kleide von Canon in Karlsruhe betreten wir das etwas zweifelhafte Gebiet, wo der Einfluss der alten Meister bestimmend einwirkt; vielleicht wäre es doch noch besser, wenn der Colorist, der in diesem Bilde wiederum sein grosses Talent bewährt hat, etwas weniger mit Rembrandt's Augen und etwas mehr mit den eigenen Augen sehen wollte. Hier reiht sich denn auch noch sehr würdig ein Damenportrait an, welches eine Dame gemalt hat, die nach diesem Bilde zu schliessen auch malen kann, Fräulein von Berkholtz in München. Augenscheinlich ist die Künstlerin in entfernter Kunstverwandtschaft mit Titian und die Linie dieser Verwandtschaft ist durch Lenbach vermittelt, dessen Portraitbildern sich ihr Werk anschliesst, und zwar mit dem Vortheile, dass es in der Farbe viel naiver erscheint und ohne die unnatürliche schwärzliche Patina, welche jener Meister der Alles zerstörenden Zeit vorwegnimmt, jedenfalls zum Schaden seines Ruhmes in zukünftigen Tagen. Soll ich hier nicht auch noch eines Meisters der Zukunft gedenken, der auch schon malen kann und es bald noch viel besser können wird? Ich meine Wilhelm Leibl in München, der in seinen verschiedenen Portraits ein so feines Auge für die Natur, einen so feinen Sinn für die Reize des Colorits und eine so ausserordentliche Geschicklichkeit der Hand zeigt, dass man von seinem Talente bei grösserer Reife das Höchste erwarten darf.

Unter den durchaus malerischen Werken in der Ausstellung muss ich auch noch der vortrefflichen Thierstücke von F. Voltz in München gedenken, die gerade durch ihr glänzendes Colorit sich vor allen auszeichnen, sowie der meisterhaft behandelten Thierstücke von A. Braith in München, der jenem Meister sehr nahe verwandt ist. Unter den Coloristen in der Landschaft zeichnet sich Lier in München aus mit seinen vier den vier Tageszeiten entsprechenden

Bildern. Sie sind so fein, so duftig von Farbe, dass man strengere Ansprüche an die Form gern aufgibt.

Wie aber könnte ich, wenn ich von den Malern berichte, die malen können, des Meisters Oswald Achenbach vergessen, der mit bewundernswerthem Geschick und scheinbarer Leichtigkeit die schwierigsten Aufgaben glücklich löset und dem unter der Virtuosität des Vortrages niemals der Wahrheitssinn abhanden kommt! Die wundersamsten Effecte des Lichtes und der Farbe sucht er auf, wie in der „Abenddämmerung in Torre del Greco“ wie in der „Nachtscene“; solche selbst, die nur einen flüchtigen Augenblick halten, und er weiss sie uns immer mit einer durchaus überzeugenden, Glauben erzwingenden Wahrscheinlichkeit vor Augen zu stellen; wie der Rücksichtsloseste der „Realisten“ fasst er ein beliebiges Bruchstück aus der trivialsten Natur auf, wie in dem „Festtag in Subiaco“, aber er verbreitet einen Hauch von Grazie und Farbenpoesie darüber, der uns hinreisst, als sähen wir das Wichtigste, Interessanteste und Schönste. Wenn nach der neuesten Formel Malen heisst: „die malerische Erscheinung der Natur wiedergeben“, so wäre denn wahrlich hier dieses Programm vollständig erfüllt.

Neben den Virtuosen (im besten Sinne des Wortes), die ich bisher genannt, tritt aber noch ein Meister eines besonderen Faches auf, ganz bescheiden und schlicht, und sein Werk ist in dem Wüste der grossen Ausstellung wohl von nur Wenigen hinreichend beachtet und ganz nach seinem Werthe geschätzt. Das ist der Architekturmaler Karl Graeb in Berlin. Sein Bild „das hohe Chor der St. Georgscapelle in Tübingen“ ist ein wahres Wunder durch die Verbindung der subtilsten Ausführung bis in's Einzelste mit einer schönen, klaren Farbe und ruhiger, einheitlicher Wirkung. Alte holländische Meister haben in diesem Genre sehr Bemerkenswerthes geleistet, wovon die Liebhaber der Cabinetsmalerei viel zu erzählen wissen, aber hier ist noch viel mehr, hier ist die Schwierigkeit so vollständig über-



wunden, dass, wer sie nicht kennt, gar keine ahnt, und das ist ja der Triumph des Kunstwerkes über das Kunststück.

Und so hätte ich in der Auswahl einiger wenigen Bilder aus der grossen Menge, meine ich, nachgewiesen, dass, wenn man überhaupt irgend wo malen kann, man wahrlich auch in Deutschland malen kann, und dass, ganz abgesehen von den sonstigen Vorzügen unserer Kunst und ihrer Meister, diese auch auf diesem Gebiete internationalen Wettstreites nicht verlieren, und das ist es quod erat demonstrandum.

Es ist eine charakteristische Eigenthümlichkeit der neueren Malerei, dass sie nicht nur Gegenstände und Situationen nachbilden, sondern dieselben auch von innen heraus motiviren und es dem epischen und dramatischen Dichter gleichthun will. Man hat das oft getadelt und in den sechziger Jahren treten einige Kritiker dieser Tendenz sehr scharf entgegen, indessen ist es doch nicht zu läugnen, dass die Kunst dadurch ihr Gebiet unendlich erweitert hat und dass in geistiger Beziehung unsere Maler ihre Vorgänger bedeutend überragen, wenn sie auch, im Ganzen und Allgemeinen genommen, an technischer Vollkommenheit hinter manchen von ihnen zurückstehen müssen.

Er hat dieses Streben oft genug über die Grenzen der bildenden Kunst, welche derselben ihre materiellen Bedingungen nothwendig stecken müssen, hinausgeführt, und ganz besonders hat die deutsche Malerei sich oft und gern in Gebiete verstiegen, auf denen sie mit dem besten Willen nichts ausrichten kann; bei der französischen Kunst zeigt sich diese Tendenz weniger und jedenfalls in anderer Form. Schon die erste deutsch-römische Schule streifte gern auf das literarische Gebiet hinüber, noch mehr aber bildete diese Neigung sich in der älteren Münchener Schule aus; diese Schule hat in gemalter Philosophie und Poesie Vieles und Viel geleistet, und wenn dabei manches Unverständliche und Unverständige hervorgekommen, so hat sich doch darin auch eine Fülle von Geist entwickelt, welche

Bewunderung erregen muss, selbst wenn die Geistesblüthen in den Fesseln der Form nicht ganz zur Erscheinung kommen konnten.

In den sechziger Jahren beginnt man diesen Weg zu verlassen, aber die alten literarisch-poetischen Neigungen wirken noch immer nach, nur ist ihr Wirkungskreis ein anderer geworden, das Streben geht nicht mehr in die hohen, idealischen Regionen, man bewegt sich in beschränkteren Kreisen, zumeist auf dem Gebiete der Illustration.

Unter den geistreichen Künstlern der älteren Schule, die sich gern mit halbliterarischen Aufgaben beschäftigen, zählt Eduard Steinle zu den besten. Von seinem Märchenzyklus habe ich schon unter den preisgekrönten Arbeiten berichtet, weit übertroffen wird dieses Werk aber von einem zweiten, das heisst in Bezug auf das Geistige, von malerischer Seite betrachtet ist dieser colorirte Carton unbedeutend. Es stellt eine Scene aus Shakespeare's Lustspiele „Was ihr wollt“ dar. Viola-Cesario bringt der Gräfin eine Liebesbotschaft ihres fürstlichen Herrn, Maria, die neckische Zofe, lauscht hinter dem Vorhange verborgen, Junker Tobias und Junker Andreas steigen etwas mühsam die Treppe hinauf, auf deren oberem Absatze wohlgefällig in seiner Selbstbewunderung Malvolio erscheint; hinter ihm sitzt der Narr und klimpert auf der Laute; es sind sämtliche Hauptpersonen des Stückes. Ganz bewundernswürdig nun ist es, wie der Maler die Personen des Dichters hier verkörpert hat, jede ist durchaus individuell und im höchsten Grade charakteristisch und von dem sprechendsten Ausdruck. Die sanfte, etwas trübe Gräfin horcht mit der ganzen gespannten Aufmerksamkeit des liebenden Herzens auf die Worte des kecken Mädchens, welches ihr als Jüngling erscheint, und diese letztere Gestalt, so sicher und selbst stutzerhaft elegant sie sich in ihrer Männertracht bewegt, verräth doch durch leise Kennzeichen, dass sie nicht ist, was sie scheint; der Künstler hat es mit unübertrefflicher Feinheit zu machen verstanden, dass wir in

diesem jugendlichen Cavalier das Mädchen, und zwar ein feines, züchtiges Mädchen, erkennen. Der Contrast des Charakters in diesen beiden Frauengestalten ist ausserordentlich fein dargestellt. Sehr komisch sind die beiden Junker, welche wir nur vom Rücken sehen; auffallend ist es, dass Steinle den Junker Tobias Rülps eben so lang und schlank darstellt, wie seinen Freund und Schützling den Junker Andreas Fieberwang, ich glaube, die meisten Leser des Stückes werden sich diesen etwas wüsten Gesellen ziemlich beliebt vorstellen; indessen mindert das keineswegs die komische Erscheinung dieser beiden Figuren, die noch durch das seltsame Costume, italienische Modetracht vom Ende des 15. Jahrhunderts, erhöht wird. Malvolio ist ebenfalls höchst charakteristisch; sehr komisch ist das gezierte Lächeln dieses pedantisch philisterhaften Gesichtes, von der Maria sieht man nur das lachende Gesichtchen zwischen den Vorhängen hervor. Es ist wirklich eine ganz allerliebste Uebersetzung des Dichters, so geistreich, fein und humoristisch, dass es eine Freude ist. Weniger bedeutend sind die Illustrationen zu Romeo und Julie, Hamlet und Heinrich IV, Cartons von Ferdinand Piloty, jedoch von der meisterhaftesten, vollendetsten Ausführung, was die Zeichnung betrifft. Aehnliches kann man von den „Bildern zu deutschen Volksliedern“ von Theodor Pixis rühmen. Sie sind, wie die zuvor genannten, zur Vervielfältigung durch die Photographie bestimmt und demgemäss sehr sorgfältig ausgeführte Zeichnungen. Weniger gefallen mir Kaulbach's Cartons zu Romeo und Julie, Braut von Messina, Tell, Lohengrin, Nibelungen und Tannhäuser, die gleichem Zwecke dienen sollen. Bei aller Verehrung vor dem grossen Meister muss ich doch gestehen, dass er in diesen Darstellungen, wie überhaupt in manchen seiner neuesten Arbeiten, seine eigene Manier in einer Weise steigert, die unerfreulich wirkt, weil sie aller inneren Wahrheit und Natürlichkeit entbehrt. Es ist überall dieselbe bekannte geschickte Handschrift, aber wenig mehr:

der Meister schafft zu viel und zu rasch, und wenn man ihn in Rücksicht darauf spöttischer Weise den deutschen Gustav Doré genannt hat, so ist das freilich ein besseres Compliment für Doré, wie für Kaulbach, aber leider nicht ohne Grund.

Dass Richard Wagner, wie in allen Münchener Kreisen, auch in den Kunstkreisen spukt, werden meine Leser schon aus den Titeln einiger der eben erwähnten Kaulbach'schen Compositionen erkannt haben; die Wagner'schen Opern haben aber noch zu andern und ziemlich seltsamen künstlerischen Leistungen den unverkennbaren Anlass gegeben. Es sind dies vier cyklische Darstellungen, sehr sorgfältig ausgeführte, grosse Aquarelle von E. Ille in München, nämlich „Lohengrin“, „Tannhäuser“, die „Niflunga Saga“ und „Hans Sachs und Nürnberg's Blüthezeit“. Eigenthümlich componirt erscheint in diesen Darstellungen Bild im Bilde, Bauwerk, Ornament und Schrift, die Hauptmomente begleitend, umgebend und vervollständigend. Diese Darstellungen sollen zugleich ein Bild der Cultur der betreffenden Gesichtsperiode geben und sind annäherungsweise sogar in dem Kunststyle der dargestellten Epoche gehalten; es ist sehr viel Phantasie und viel Studium daran — ich hätte beinahe gesagt verschwendet: ein urechtes Product deutscher literarisch-malerischer romantischer Kunst. In gleicher cyklischer Weise, doch viel einfacher und geradezu etwas nüchtern haben H. und A. Spiess in München „Tristan und Isolde“ und den „fliegenden Holländer“ behandelt, ebenfalls in sehr sorgfältiger und sauberer Ausführung in Aquarell. Auf festerem Boden wie diese phantastischen Geschichten stehen A. v. Ramberg's vier Bilder aus Goethe's „Hermann und Dorothea“, sie sind Grau in Grau gemalt Behufs photographischer Nachbildung. Es sind die besten von allen mir bekannten Illustrationen zu diesem oft illustrierten Gedichte, die Personen sind vortrefflich charakterisirt und entsprechen der Schilderung des Dichters vollkommen; ganz besonders gelungen ist das erste Bild, welches uns

die Eltern Hermann's im Gespräche unter dem Thore ihres gastlichen Hauses sitzend vor Augen führt; die ganze ruhige Behaglichkeit des Zustandes und der Charakter der Zeit, in die uns das Gedicht versetzt, sind darin auf's trefflichste ausgedrückt. Des verstorbenen Enhuber's anmuthige Darstellungen aus Melchior Mayr's Dorfgeschichten aus dem Ries sind durch photographische Vervielfältigung so verbreitet, dass ich ihrer hier nur erwähne. Dahin gehört auch eine Reihe von Grau in Grau gemalten Genrebildern von Professor Moriz Oppenheim in Frankfurt a. M.: Bilder aus dem altjüdischen Familienleben, sehr charakteristische Bildchen, welche religiöse Gebräuche in Haus, Synagoge und Strasse schildern und uns nicht ohne eine gewisse Anmuth und Gemüthlichkeit das besondere Leben zeigen, welches in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in der Frankfurter Judengasse waltete.

Eine besondere Art von Illustrationen, ich weiss diese Bilder nicht anders zu bezeichnen, erschienen in den letzten sechziger Jahren, hauptsächlich wohl auf Anregung des Kunstverlegers Bruckmann in München.

Ihr Vorbild haben sie unverkennbar in Wilhelm von Kaulbach's grossem Bilde der Reformationsperiode, dessen Vorbild wohl wiederum in Rafael's „Schule von Athen“ zu finden ist. Wie in Kaulbach's Bilde, sind in diesen Darstellungen gewisse, an irgend einem geistigen oder historischen Bande zusammengereihte bedeutende Persönlichkeiten dargestellt; so haben wir die deutschen Poeten, die deutschen Musiker, die Helden der Befreiungskriege, Shakespeare und seine poetischen Angehörigen und noch andere dergleichen Gruppierungen gesehen. „Die Ruhmehalle deutscher Wissenschaft“ von F. Schwörer in München, eine Zeichnung, worin die Portraitfiguren deutscher Gelehrter mit vielem künstlerischen Verstande und Geschmack zusammengestellt sind, ist darunter zu loben. Von den mir bekannten auf die anderen schliessend, glaube ich, dass diese Portraits recht ähnlich und charakteristisch sind, in-



dessen behalten solche Zusammenstellungen doch immer etwas Gezwungenes, sie geben kein nur irgend wahrscheinliches Bild.

Sehr wunderlich erscheint eine Folge von Compositionen, in welchen an einer Art von novellistischem Faden die traurigen und gräulichen Folgen des Krieges dargestellt sind. Die dargestellten Zustände und Begebenheiten sind ganz modern und durchaus realistisch aufgefasst, aber in jedem Bilde erscheinen als Zugabe zwei gar nicht dazu gehörige Figuren, der Künstler an der Hand einer idealen weiblichen Figur, vielleicht der Phantasie, welche ihm die Scene zeigt. Der verstorbene Autor dieser Blätter, Arthur von Grottgger aus Wien, zeigt sich darin als einen guten Zeichner, zugleich aber auch ein schlagendes Beispiel von der Gedankenverwirrung, die bei den Künstlern gegen Schluss der sechziger Jahre zu herrschen beginnt, welche die nothwendigen Grenzen der Kunst verkennen und durchbrechen zu können glauben.

Die vorstehend geschilderten Werke führen uns dann zu dem erzählenden Genrebilde hinüber, welches eine besondere Specialität der neuen deutschen Malerei ist. Man hat von dieser Specialität manchmal etwas geringschätzig gesprochen. Die einseitige Gunst, welche sie bei dem grösseren Publicum gefunden, das nicht immer sehr genau unterscheidet und Geistreiches und Triviales mit gleicher Freude geniesst, mag eine herbe Kritik dieses Genres einiger Maassen berechtigt haben. Ohne Zweifel bringt die „Anekdotenmalerei“ viel fades und schwächliches Zeug zum Vorschein, welches um so unerquicklicher ist, als es häufig mit einer ganz handwerksmässigen Mache vorgebracht wird. Ein Mittelgut dieses Genres herzustellen, erfordert weder viel Geist noch grosse Geschicklichkeit und wird wirklich massenhaft producirt, so dass man auf manchen unserer Kunstvereins-Ausstellungen den unangenehmen Eindruck einer Alles durchdringenden und beherrschenden Philisterhaftigkeit empfindet. In Düsseldorf wird besonders

viel in dieser Richtung gegen den heiligen Geist der Kunst gesündigt, wobei sich die Sünder aber materiell ganz gut befinden. Betrachtet man jedoch die besseren Productionen des erzählenden Genres, so wird man gestehen müssen, dass sich darin ein Fortschritt unserer gegen frühere Kunstepochen kundgiebt. Es ist wahr, nur wenige unter unseren Genremalern können sich, was malerische Vollendung des Werkes betrifft, mit den alten Meistern messen, aber ihr Gesichtskreis ist unendlich weiter, ihre Charakteristik feiner, ihre Anschauung eine höhere. Ich denke hier natürlich nur an die besseren und besten.

Unter den zahlreichen Meistern in diesem Fache stehen zwei, wie ich schon früher bemerkte, ziemlich unvergleichlich da, beide der Düsseldorfer Schule entsprossen, Benjamin Vautier und Ludwig Knaus, Vautier's grösseres Bild „Der Tanzmeister im Dorfe“, hat einen ganz allgemeinen Beifall gefunden, bei den Leuten von der alten Schule, wie bei denen von der neuesten Richtung, und doch ist es, was den Gegenstand betrifft, nicht eben eins der glücklichsten des Meisters. Der Humor, welcher in der ganzen Situation liegt, ist ein wenig gesucht, aber in den einzelnen Figuren ist die Darstellung frefflich, die verschiedenen Charaktere sind mit einer erstaunlichen Schärfe aufgefasst und wiedergegeben, der Ausdruck ist bei allen von der sprechendsten Lebendigkeit, bei manchem Gleichgültigen ist Vieles von grösster Anmuth. Ganz vollendet und meisterhaft in der Zeichnung, machen Vautier's Bilder auf die Reize der Farbe und Behandlung wenig Anspruch, erstere ist unscheinbar und etwas grau, letztere einfach und schlicht. Ein zweites Bild des Meisters stellt einen Alterthums-sammler dar, der im Dorfe nach Schätzen sucht, und dem allerlei lächerliches Gerümpel zugetragen wird. Es sind einige recht komische Motive darin, doch ist das Ganze ziemlich unbedeutend. Bei den Bildern von Knaus wird man, wenn man ein wenig vom Fach ist, immer zuerst die Farbe und Behandlung bewundern; seines grösseren 1869 neuesten

Werkes habe ich schon wegen dieser Vorzüge gedacht, aber es sind dieses doch nur äussere Vorzüge, sie könnten fehlen und es bliebe noch immer genug des Bewundernswerthen übrig. Besonders ist es die Kinderwelt, die Knaus mit unübertroffener Grazie darzustellen, der er die feinsten Züge abzulauschen weiss, die rührenden wie die komischen. Welch eine anmuthige Versammlung ist es, die um den „Katzentisch“ gruppiert ist, und es sind doch nicht lauter schöne Kinder und das kleine Volk ist nicht ganz frei von den böseren Leidenschaften! Eine grosse Schwierigkeit hat sich der Meister bei diesem Werke geschaffen, indem er die Scene in die Zopfzeit verlegte, deren Sitte und Costum uns heute so fremd erscheint. Aber mit ausserordentlichem Geschick hat er die selbstgeschaffenen Schwierigkeiten überwunden. Das ganze Costumewesen ist mit einer so vollkommenen Kenntniss behandelt, als wäre der Maler mit unseren Grossmüttern in die Schule gegangen und kommt uns ganz natürlich vor. Wenigen Malern gelingt es, die Moden jener wunderlichen Zeit darzustellen, ohne an Maskerade zu erinnern. Ein älteres kleineres Bild zeigt eine junge Mutter mit ihrem Kindchen, welches seine Freude an einer gefangenen Maus hat, die der Lehrjunge so eben mit der Falle auf den Tisch gestellt hat. Ausser der sprechenden Lebendigkeit dieser Darstellung ist sie auch noch durch eine treffliche Lichtwirkung ausgezeichnet. Dem Lehrjungen hat Knaus ein besonders eingehendes Studium gewidmet; diese Species des modernen Menschengeschlechtes erfreut sich, wie es scheint, seiner besonderen humoristischen Berücksichtigung. Wer seine komisch ernstesten Schusterjungen als bummelnde Kindswärter, als heimliche Kartenspieler u. s. w. gesehen hat, wird sie niemals vergessen. Ein ganz kostbares Exemplar darunter ist: ein Schusterjunge, der, einen schreienden Säugling ziemlich ungeschickt und sehr wenig sorgsam im Arme haltend, an einen Korb Aepfel gerathen ist und eben mit eiss hungriger Gier in einen Apfel hineinbeisst. Das ist

ganz ungemein komisch und lächerlich und doch nicht im geringsten caricaturenhaft oder übertrieben.

Von den Düsseldorfer Künstlern dieser Richtung wäre dann noch Rudolph Jordan zu erwähnen, einer der Altmeister des Faches, doch habe ich seines Bildes „Das Altmännerhaus“ schon mit gebührendem Lobe gedacht. Diese alten holländischen Seeleute — denn ein Asyl für solche ist das Altmännerhaus — sind sehr charakteristisch dargestellt.

Unter den französischen Genrebildern in der Ausstellung wüsste ich keins zu nennen, welches besonderer Erwähnung werth wäre; es fehlt allen mehr oder minder die Naivetät der Auffassung, es fehlt ihnen an unbefangener Natürlichkeit, dagegen haben sie zu viel gesuchte Künstlichkeit, sie mag sich nun als Raffinement in Geschicklichkeit, wie bei den älteren Malern, oder in Rohheit zeigen, wie bei den neuesten. Das einzige, wirklich recht naive französische Genrebild in der Ausstellung ist eine seltsame anekdotische Darstellung aus dem afrikanischen Kriege von Horace Vernet, also schon ein altes Werk, denn für die neuere französische Schule liegt dieser Meister und seine Kunstweise so fern, dass sie ihn beinahe vergessen hat und es wird noch geraume Zeit dauern, bis sie sich seiner wieder nach Gebühr erinnern wird. Eine Ausnahme müsste man für Meissonier machen, den unübertrefflichen Meister in ganz kleinem Formate; seine Bildchen in der Ausstellung sind jedoch alle schon älteren Datums und haben, ich stehe nicht an, es zu sagen, ausser den Vorzügen der Behandlung und etwa des ausserordentlichen Verständnisses des Costumewesens wenig andere. Ein, wie ich glaube, neueres Bildchen des Meisters, „Der Marschall von Sachsen am Vorabende der Schlacht von Fontenoy“, das heisst eine Cavalcade von Cavalieren der Zopfzeit in einer flachen Landschaft, mit kaum zwei Zoll grossen Figürchen, ist ausgezeichnet durch einen vortrefflichen Gesammtton.

Die älteren belgischen Meister bewegen sich in ihrem

herkömmlichen engen Kreise, dessen man endlich doch sehr müde wird; der einzige fast, der dies nicht thut, sondern originell bleibt, ist Madou in Brüssel. Die jüngeren sind fast alle in die betrübte Richtung der realistischen französischen Schule verfallen.

Unter den italienischen Genremalern erscheint als der einzige selbstständige und originelle Induno in Mailand mit zwei kleinen, hübsch gedachten und fein gemachten Bildchen. Die übrigen gehen alle in den Fusstapfen der neuen französischen Schule.

Ein besonderes Genre, das historische, welches vor Zeiten einmal in allen Schulen sehr im Schwange war und dann wieder vernachlässigt wurde, scheint neuerdings in München wieder lebhaft aufgenommen zu werden. Auf diesem Gebiete zeichnet sich einer der Meister der jüngeren Schule, W. Lindenschmit, aus. Seine „Gründung der Gesellschaft Jesu“ wäre wohl eher ein Geschichtsbild zu nennen; ich habe dieses Werkes schon an anderer Stelle lobend gedacht; es ist ein Bild voll tiefer, ernster Empfindung und von sehr lebhaftem, in einzelnen Figuren vielleicht etwas übertriebenem Ausdrucke, in Farbe und Behandlung jedoch manierirt. In letzterer Beziehung besser und wirklich gut ist eine Scene aus dem Leben Ulrich's von Hutten, eine Rauferei in einem Wirthshause. Dass der Held der Begebenheit gerade Hutten, der Denker und Dichter ist, sieht man ihm zwar nicht an, das thut aber bei dieser Gelegenheit nicht viel zur Sache, denn auch die inneren Motive der Handlung, welche derselben eigentlich Werth verleihen, kann uns der Maler nicht darstellen, und so begnügen wir uns mit dem, was er uns darstellen kann. Der Ausdruck ist auch in diesem Bilde sehr lebendig, die leidenschaftliche Erregtheit der Hauptfigur ist ganz vortrefflich dargestellt.

Manche andere Werke ähnlicher Art wären noch an-



zuführen, müsste ich mich nicht auf das Beste beschränken. Unter den französischen und belgischen Werken ist dieses Genre ziemlich reichlich vertreten, doch wüsste ich wirklich Bedeutendes nicht zu nennen. Ein grosses Bild von H. Lèvy in Paris „gefangene Juden trauern auf den Trümmern von Jerusalem“ ist als Composition wenig verständlich, wenn auch die Ausführung zu loben ist. „Die Nacht des 24. August 1572“ (die Bartholomäusnacht) von Fichel in Paris zeigt uns nicht die Schrecken der Mordnacht selbst, sondern die Vorbereitungen dazu, und die Finsterniss ist so sichtbar dargestellt, dass man nur mit Anstrengung etwas darin sehen kann. Ein musicirender Page von Roybet, eigentlich nur ein Costumebild, ist lebendig von Ausdruck und hat trotz aller Schwärze, denn der Maler desselben gehört zu den Schwarzmalern ersten Ranges, einen guten Gesamttton. Der schönen Arbeiten von F. Pauwels, so wie der seltsamen archäologischen Darstellungen von Alma Tadema, die auch in dieses Gebiet gehören, habe ich schon früher gedacht.

Die Schlachten- und Soldatenbilder bieten auch nicht viel Bedeutendes; das beste darunter dürfte wohl „die Begegnung des Kronprinzen und des Prinzen Friedrich Karl in der Schlacht bei Königgrätz“ von W. Camphausen in Düsseldorf sein; es ist eine höchst lebendige, anschauliche Darstellung von der allergrössten Naturtreue, wenn auch die Farbe etwas trocken ist. Die einzelnen Figuren sind ganz vortrefflich charakterisirt, als wären sie unmittelbar nach der Natur portrairt, und so ist auch das Ganze, als wäre der Maler dabei gewesen und habe die Begebenheit sofort auf die Leinwand bringen können.

Diese und ähnliche Darstellungen aus der Gegenwart oder jüngsten Vergangenheit führen uns denn zu den Portraits hinüber, und unter diesen machen sich besonders drei grössere Bildnisse von Otto Heyden in Berlin bemerklich, zunächst wegen der dargestellten Personen, Graf Bismarck, General von Moltke und General Steinmetz, dann aber

auch durch die ausserordentliche Lebendigkeit der Darstellung. Diese und noch manche andere Bildnisse beweisen den gewaltigen Fortschritt, welchen die heutige Malerei durch das unablässige Streben nach Vervollkommnung in dem mehr technischen Theile der Kunst gemacht hat, und dieser Fortschritt ist in allen Schulen ein ziemlich gleicher.

Das vortreffliche Portrait des Kunstsammlers Ravené von L. Knaus führe ich hier nur an, weil es ein schon älteres Werk und durch Nachbildung bereits in weiteren Kreisen bekannt und von mir erwähnt ist. Die Nachbarschaft dieses überaus gelungenen Bildes that einem anderen neueren Portrait von demselben Meister einigen Schaden, indem letzteres etwas hart erschien; aber auch dieses Bildniss ist von wunderbarer Lebendigkeit und höchst charakteristischer Aehnlichkeit.

Das beste Portraitbild in der Ausstellung aber ist das Werk einer bis dahin unbekannten Malerin, Fräulein Nelie Jacquemart in Paris. Es stellt den früheren Unterrichts-Minister Duruy dar und ist bei ganz schlichter, aber sehr studirter und sorgfältiger Behandlung von einer Lebendigkeit und Wahrheit, die Bewunderung verdient und etwas Bezauberndes hat; man vergisst, dass man nur einem gemalten Bilde gegenüber steht, nicht einer lebenden Person. Es ist eine in ihrer Art ganz unvergleichliche Leistung, die auch in Paris ein sehr beifälliges Aufsehen erregte und wenigstens in dieser grossen Ausstellung nicht ihres Gleichen hat. Ein viel gerühmtes Portrait des Prinzen Napoleon von Hippolyte Flandrin wird durch die Nachbarschaft des eben genannten Bildes in seiner Erscheinung sehr beeinträchtigt, obgleich auch dieses ein sehr meisterhaftes Werk von der feinsten Zeichnung und sehr sorgfältig durchgebildet ist; die Farbe des Bildes ist freilich sehr grau und etwas trübe. Zu den besten Portraits in der Ausstellung muss man auch noch einen „betenden Mönch“ von A. Robert in Brüssel zählen, doch ist dieses Brustbild nicht für einen

grossen Raum geschaffen; man muss es in nächster Nähe betrachten, um die ganze Feinheit dieser Arbeit würdigen zu können.

Die Landschaften sind, wie in allen Ausstellungen, sehr zahlreich, und wollte ich alle, welche ein Lob verdienen, hier aufführen, so müsste ich die mir gesteckten Grenzen überschreiten.

Der besten und der auffallendsten darunter habe ich schon früher gedacht. Von ganz ungewöhnlich grossen Dimensionen ist „ein Sturm in den Felsengebirgen von Nordamerika“ von A. Bierstadt in New-York. Dieser Künstler, welcher seine Studien in Düsseldorf gemacht hat, ist in seiner amerikanischen Heimath schnell zu grossem Rufe gekommen und dieser Ruf ist auch nach England und weiter gedrungen. Sein schon durch die Grösse Aufsehen erregendes Bild ist übrigens auch durch andere Eigenschaften der Bemerkung werth, es ist von grosser Wirkung in Farbe und Haltung, gewaltige Effecte von Licht und Schatten, die an manche der norwegischen Landschaften von A. Achenbach erinnern, sind darin angebracht, und es ist nicht nur auf eine decorative Wirkung hin, sondern gut und hinreichend ausgeführt, die Anhäufung jedoch von Motiven, die theilweise wohl nicht ganz zusammen bestehen können, die Anordnung oder Nichtanordnung verschiedener Horizonte, überhaupt die *embarres de richesse* verrathen ein wenig den Geschmack der Leute jenseit des grossen Wassers.

Ältere Gemälde von Calame sind hier nicht zu besprechen, das Urtheil über diesen Meister dürfte wohl festgestellt sein; in einem grösseren schönen Bilde von A. Veillon in Genf, „der Brienzer See“, sind Traditionen seiner Darstellungsweise zu erkennen, jedoch mit grösserer Frische der Farbe. Es ist Luft und Licht in dem Bilde; man glaubt den brusterweiternden Hauch zu spüren, der über den sonnenbeschieneenen grünen See herweht. Was mögen vor solchen Bildern wohl jene modernen Kunst-

kritiker denken, die uns die Schwarzmalereien der Daubigny und Corot anpreisen und die jammervollen sogenannten Landschaften des Meisters Courbet und Genossen, und was diese Meister selbst? dass der Glaube an die Schwarzmalerei bei diesen selbst doch nicht so ganz und gar herrschend, Dass eine Besserung möglich ist, das lässt ein französisches Landschaftsbild hoffen, welches derselben neuesten französischen Schule entstammt, „eine Ebene“ von Chintreuil in Paris. In diesem seltsamen Werke geht der Excess nach der entgegengesetzten Richtung; es ist ganz hell von Ende zu Ende, hellgrün mit hellblauem Himmel darüber, mit künstlicher Naivetät ist ein Stück Natur ohne Wahl und ohne Qual und in panoramaähnlicher Breite abgemalt, aber doch wenigstens mit gesundem Auge gesehen. Unter den Holländischen Landschaftsbildern zeichnen sich zwei von Verveer im Haag durch eine feine Wahrheit des Tones aus; die belgischen Landschaften haben alle eine gewisse Schulmanier und entbehren bei aller Geschicklichkeit des Reizes einer naiven Auffassung der Natur. Unter den deutschen Meistern von längst bewährtem Rufe sind Graf Kalckreuth in Weimar und H. Gude in Karlsruhe durch sehr schöne Werke vertreten; ersterer durch eine Gebirgslandschaft von trefflicher Wirkung und kräftigerer Farbe, wie sie sonst wohl dieses Meisters Bilder zeigen, letzterer durch das Bild eines nordischen Fjords mit der von ihm schon mehrfach meisterhaft dargestellten Wirkung des vom bewegten Wasser zurückgeworfenen Sonnenlichtes.

Unter der sonstigen Menge von Landschaftsbildern wären denn noch solche von Max Schmidt in Weimar, P. Weber in Darmstadt, Jos. Brunner, R. Reuss und E. Jettel in Wien, Dücker und Schweich in Düsseldorf, Schleich, Steffan, R. Krause, Vischer, Heinlein und Zwengauer in München lobend hervorzuheben, wobei ich aber manches Gute, doch weniger Bedeutende übergehen muss. Der Letztgenannte hat zum ich weiss nicht wie vielsten Male

seinen altbekannten goldenen Abendhimmel über dem Dachauer Moose wiederholt, immer aber zieht diese oft gesehene Darstellung durch die eigenthümliche Leuchtkraft an, welche der Meister seinen Farben zu verleihen versteht.

Von eigenthümlicher Wirkung ist ein kleineres Bild von L. Meixner in München, „heranbrechende Nacht auf dem Lido bei Venedig“, ein nächtlicher Effect, der sich eigentlich nicht wohl malen lässt, hier aber doch sehr überzeugend wiedergegeben ist.

Gering an Zahl wie an künstlerischer Bedeutung sind die Marinebilder, fast keines darunter ist besonderer Erwähnung werth, mit Ausnahme eines grossen Bildes „nach dem Sturm“ von Theodor Weber in Paris, welches in der Darstellung des bewegten Wassers, der Luft und in der Gesamtwirkung vortrefflich ist.

Unter den Architekturbildern zeichnen sich durch sehr sorgfältige, zierliche Behandlung die von Neher in München und Alt und Sattler in Wien aus; durch Farbe und Wirkung ein „Inneres der Marcuskirche in Venedig“ von D. Neal und durch die tüchtige Behandlung und den guten Gesamttton, der einiger Maassen an die Werke älterer Meister dieses Faches erinnert, mehrere Bilder von C. Springer in Amsterdam.

---

Die vervielfältigenden nachbildenden Künste, Kupferstich, Radirung, Holzschnitt, Lithographie sind während des Zeitraumes von 1861—1869 auf den Ausstellungen recht zahlreich und auch gut vertreten und die traurige Prophezeiung, welche man oft aussprechen hört, dass die Photographie sie bald verdrängen werde, scheint mir denn doch, Gottlob, in allernächster Zeit noch nicht in Erfüllung gehen zu sollen. Zwar die Lithographie verliert an Anwendung und Verbreitung, und es ist im Grunde daran nicht sehr viel verloren, wenn man sie so ersetzt, wie es neuerdings viel-



fach geschieht, dass man nämlich die Zeichnung statt durch Aetzen und Ueberdruck vom Stein durch photographische Nachbildung vervielfältigt. Wie viel geht nicht von der Zeichnung bei dem Aetzen und Drucken verloren und wie selten kommen wirklich gute lithographische Blätter heraus! Man hat die alte sorgfältige glatte Zeichnenmanier verlassen, weil sie, wenn sie recht vortrefflich gelang, doch den Kupferstich nicht erreichte und endlich langweilig wurde; man hat später eine andere malerische, skizzenhafte Manier erfunden, hoch gepriesen, ich erinnere nur an die Blätter von Mouilleron, und endlich auch langweilig gefunden, und jetzt wird im Ganzen (während des oben angegebenen Zeitraumes) durch die Lithographie ein sehr untergeordnetes Kunstbedürfniss sehr mittelmässig befriedigt. Verschiedene Blätter von G. Feckert in Berlin beweisen zwar die grosse technische Gewandtheit dieses Meisters, werden aber ein recht gebildetes Auge nicht lange erfreuen. Zwei grössere Blätter von J. Bauer in Wien, in der älteren Weise gezeichnet nach Genrebildern von Waldmüller und Tidemand, sind fleissige Arbeiten und ebenfalls zu loben, werden aber auch schwerlich in den Mappen der Kunstfreunde Platz nehmen.

Wenn die Lithographie absteigende Bahnen beschreitet, so hat dagegen der Holzschnitt einen ausserordentlichen Aufschwung genommen. Ich bin keineswegs der Ansicht, welche neuerdings von Kunstkennern und Kritikern mehrfach geäussert worden ist, dass diese gewaltige Verbreitung des Holzschnittes ein Unglück für die Kunst und dass der Holzschnitt ein Gift für den Kunstgeschmack des Volkes sei. Er muss nur in seinen Schranken bleiben, nicht über die Bedingungen des Materials hinausgehen, nicht den Kupferstich ersetzen oder die Lithographie nachahmen wollen. Es ist wahr, der Holzschnitt popularisirt die Kunst nicht nur, er vulgarisirt sie, weil er Schlechtes massenhaft verbreitet, aber hat das nicht auch der Kupferstich gethan zur Zeit, da die Lithographie noch nicht erfunden und der

Holzschnitt ein vergessenes und verlorenes Verfahren war? In richtiger Weise aufgefasst und behandelt vom Zeichner und vom Schneider, ist der Holzschnitt ein unschätzbares Mittel, der grossen Menge, dem wirklichen Volke, einen (wenn auch nicht hohen) künstlerischen Genuss und eine bildliche Belehrung zu gewähren. Es wäre interessant, die verschiedene Weise, in welcher man den Holzschnitt in Deutschland, in Frankreich und in England behandelt, zu vergleichen, doch dazu ist hier nicht der Ort; ich glaube, dass die conturirende, mit einfachen Schnittlagen schattirende Weise, wie sie sich in Deutschland ausgebildet hat und in unseren besseren Ateliers geübt wird, die beste ist, weil sie die ursprüngliche älteste und somit wohl aus der Natur des Materials hervorgegangen ist. Natürlich muss der Zeichner dem Schneider in dieser Weise vorangehen. Am besten ist es, wenn der Schneider selbst ein so guter Zeichner ist, wie H. Bürkner in Dresden, dessen Holzschnitte nach Ludwig Richter, nach Oskar Pletsch und anderen gewiss höchst erfreulich sind. Ich brauche über diese Blätter, die in Jedermanns Hand sind, nichts weiter zu sagen. Höhere Ansprüche an den Holzschnitt machen, ist gefährlich; so sind zum Beispiel zwei Blätter von Gotthold Dietrich in Dresden, welche Gruppen von Schilling nachbilden und seiner Zeit von der Leipziger Illustrierten Zeitung gebracht wurden, gewiss Meisterwerke in ihrer Art. Sie ahmen in der Weise der Linienführung den Kupferstich nach und mit grossem Geschick und vieler Wirkung, aber eine Vergleichung mit einem wirklichen guten Kupferstiche halten sie doch nicht aus; das liegt eben an der Natur des Materials und der Technik.

Von allen den verschiedenen Verfahren, deren sich die nachbildende Kunst bedient, bleibt der Kupferstich immer die vornehmste, unerreichte und unübertroffene, und bei diesem die alte ehrliche Linienmanier; dabei hilft kein Kunststück und kein Procédé; der Stecher muss ein Künstler sein mit feinstem Auge und sicherster Hand; er muss

nicht bloss nachbilden, er muss übersetzen. Es ist erfreulich, zu sehen, wie schöne Fortschritte auf diesem schwierigen Kunstgebiete gemacht werden, und gerade in Deutschland: die Ausstellung bietet genügende Beweise dafür. Wenn vielleicht die Eleganz und Bravour einiger Stecher des vorigen und vorvorigen Jahrhunderts von unseren heutigen Meistern nicht ganz erreicht ist, so darf man dagegen den letzteren eine grössere Strenge der Zeichnung, eine grössere Treue dem Originale gegenüber gestrost zusprechen.

Ich muss mich leider beschränken und kann nur einige der besten und verhältnissmässig neuen Stiche erwähnen. Wie ich schon früher sagte, steht unter den deutschen Meistern Eduard Mandel in Berlin ohne Zweifel obenan. Seine Werke dürften in Bezug auf Technik und Durchführung überhaupt schwer ihres Gleichen finden. Ein Frauenportrait nach Titian, die sogenannte „Bella di Titiano“ ist in der Behandlung wirklich unübertrefflich, doch geht die Eleganz des Machwerkes fast zu weit und etwas über den Charakter des Originals hinaus, besonders in dem Kopfe, der nicht die ganze Grösse und Breite Titianischen Vortrages zeigt, sondern einiger Maassen in's Moderne übersetzt erscheint. Dasselbe gilt auch von der „Madonna della Sedia“ nach Rafael, ein Blatt, welches alle früheren Nachbildungen dieses Werkes weit zurücklässt, auch die so sehr bestechende, weiche, malerische von E. C. Schäffer in Frankfurt a. M., welche ich schon früher erwähnte. Mandel hat auch hier das Original, wenn auch ganz leise, modernisirt. Das ist aber ein Mangel, wenn es überhaupt ein Mangel zu nennen ist, der nur dem genauen Kenner der Originale als ein solcher erscheinen wird; die Stiche sind von so ausserordentlicher Schönheit, dass sie das feinstgebildete Auge des Fachliebhabers wie das des gewöhnlichen Beschauers entzücken müssen.

E. C. Schäffer's „Madonna del Granducca“ ist ein sehr vorzügliches Werk und jedenfalls der „Madonna della Sedia“

desselben Künstlers, trotz aller Eleganz die jenes Blatt zeigt, vorzuziehen.

Rühmenswürdige Werke sind die Stiche von A. Hofmann in Berlin, „Madonna mit dem heiligen Hieronymus und Franciscus“ nach Rafael, sowie „die heilige Familie“ nach Hofmann, von J. Felsing in Darmstadt, welcher Meister viele gute Blätter gestochen hat. Es sind sehr fleissige verdienstliche Arbeiten, jedoch in einer etwas herkömmlichen, gewöhnlichen Weise ausgeführt. Es fehlt ihnen die Originalität der Behandlung, welche die Stiche Mandel's so anziehend macht, die das Gute der älteren Schule mit einer gewissen persönlichen Eigenthümlichkeit verbindet und zugleich den Anforderungen an die malerische Erscheinung mehr entspricht.

Ein ausgezeichnetes Blatt ist auch das „Sposalizio“ nach Rafael von Rudolf Stang in Düsseldorf, und „die Anbetung der heiligen drei Könige“ nach Paul Veronese von Xaver Steifensand in Düsseldorf.

Das grosse Blatt des Professors Steifensand, welcher zu den Veteranen der Düsseldorfer Kupferstecherschule zählt, ist mit vollendeter Meisterschaft ausgeführt und der Künstler hat sich darin einer sehr schwierigen Aufgabe gewachsen gezeigt. Der Stich ist im Allgemeinen von grosser Feinheit der Behandlung, in einzelnen Partien sehr zart und weich. Der Ton im Ganzen wie die einzelnen Localtöne, und das ist das Wichtigste aber auch das Schwierigste bei der Nachbildung des grossen venetianischen Coloristen, ist sehr gut getroffen und die Gesamtwirkung einheitlich und durchaus harmonisch.

Unter den Stechern neuester Schule sind vor Allen N. Barthelmess in Düsseldorf und F. Vogel in München (aber der Düsseldorfer Schule angehörig) ausgezeichnet. Des ersten Blatt nach Vautier's Bilde „in der Kirche“ und des zweiten „Spieler“ nach Knaus dürften in dieser Weise von keinem anderen Stecher übertroffen sein. Als ein dritter aus der Düsseldorfer Schule hervorgegangener treff-

licher Meister ähnlicher Richtung schliesst sich ihnen Fr. Dinger in Düsseldorf an.

Ein jüngerer Künstler, C. P. Forberg in Düsseldorf, ist gleichfalls zu erwähnen. Ein grösseres Blatt von ihm nach einem Genrebilde von Benjamin Vautier, „fruchtlose Strafpredigt“, ist gut gezeichnet aber ohne Farbe, und bei geschickter Behandlung doch nicht ohne einige Härte.

J. L. Raab in München hat in einigen Blättern zu Kaulbach's Goethe-Gallerie, wenn man die Art und Weise der Originale berücksichtigt, Vortreffliches geleistet, weniger gelungen ist ein Stich desselben Künstlers nach Vautier's feinem Bilde „das Verhör beim Schullehrer“, bei dem es an strengerer Durchbildung fehlt. Fleissiger ausgeführt, aber in der Gesamtwirkung weniger erfreulich ist Christ. Preisel's in München Blatt nach dem Bilde von v. Enhuber „unterbrochenes Kartenspiel“. Zu loben ist, besonders mit Rücksicht auf das Original, welches ungemeine und sehr undankbare Schwierigkeiten bietet, der Stich von Fr. Zimmermann in München nach der „Mittagsruhe in der Aernte“ von Schütz, ebenso mehrere Blätter von A. Schultheiss nach verschiedenen Meistern; doch erheben sich die meisten dieser letztgenannten Arbeiten nicht viel über die mittlere Höhe der üblichen Kunstvereins- und Prämienblätter.

G. Seidel in Berlin hat ein Bild von A. v. Klöber „Amor und Psyche“ mit sehr lobenswerther Sorgfalt und Feinheit wiedergegeben und mit vielleicht schönerer Farbe, als das Original sie hat, jedoch mit einer etwas ängstlichen und spitzen Behandlung; recht schön ist ein Portrait nach Schrader von demselben Stecher. G. Planer in Dresden hat sich mit anerkennenswerthem Muthe an Rembrandt's wundersamem Bilde in der Dresdener Gallerie, das unter dem Namen „Rembrandt und seine Frau“ bekannt ist, versucht, und mit grossem Fleisse und vieler Mühe gearbeitet, aber man sieht, diese Mühe und eine gewisse Aengstlichkeit der Behandlung widerspricht gerade der freien Genialität, womit das Bild gemalt ist. Bei einer Zeichnung des-



selben Künstlers nach Leonardo's „Abendmahl“ bewundere ich auch mehr die Kühnheit des Unternehmens, als den Erfolg; gelungener ist ein Stich nach einem neuen Gemälde „Die Kreuzabnahme“ von Rotermund. Ludwig Friedrich in Dresden hat das sehr seltsame Bild von Gonne „Brennende Erinnerungen“, dessen ich an anderer Stelle erwähnte, sehr fleissig und sehr ausgeführt radirt, ohne dass mir die Behandlung den Gegenstand schmackhafter machen könnte; desselben Künstlers Stich nach einem Bilde von Ludwig Richter „Brautzug im Frühling“ ist ebenfalls sehr fleissig gearbeitet, aber nicht recht erfreulich, weil er die Trockenheit und Härte des Originals wo möglich noch verstärkt wiedergiebt. Wundersam fein und schön sind die ganz kleinen Radirungen von H. Bürkner in Dresden, dem vortrefflichen Holzschneider, nach einigen Meisterwerken in der Dresdener Gallerie, man wird in dieser Art nicht leicht etwas Schöneres finden. Ein „Christus am Kreuze“ nach Dürer von Langer in Dresden ist ein feines Blättchen, aber gar trocken, was indessen das Original wohl auch ist. Erfreulicher ist desselben Künstlers Stich nach einer Zeichnung von Wislicenus „Auctumnus“.

Ein besonderes Fach der Kupferstecherkunst, die Radirung, ist in den sechziger Jahren nach langer Vernachlässigung mit erneutem Eifer und schönen Erfolgen wieder aufgenommen worden. Die Franzosen und Engländer gehen mit gutem Beispiele voran und haben sehr Anerkennenswerthes geleistet. Es wäre zu wünschen, dass unsere deutschen Maler, besonders die Landschaftler, die Technik des Radirens mehr übten. In beiden vorigen Jahrhunderten ist von Maler-Radirern so viel Hübsches geschaffen worden und in unserer Zeit verhältnissmässig so gar wenig. Es wird wohl nur darauf ankommen, dass sich ein grösseres Publicum für solche Arbeiten finde, wie bisher, und die Radirnadel bei unseren Künstlern wieder beliebt zu machen, denn es ist eine unverkennbare Erscheinung, dass die neuere deutsche Kunst alles leistet, was man von ihr verlangt und

auf allen Gebieten, wo sie Anerkennung und Dank findet, die ausserordentlichsten Fortschritte macht. (In neuester Zeit haben sich viele Maler der Radirung zugewandt und sehr Schönes darin geleistet. Anmerkung des Herausgebers.)

B. Post in Wien bewährt sich in einer Reihe von Darstellungen jagdbarer Thiere als einen sehr geschickten Radirer und Stecher im Fache der Landschaft und der Thiere, der seine Stoffe charakteristisch zu behandeln versteht. Einige radirte Blätter, Landschaften, von Conrad Grefe in Wien, lassen die Hand des Malers erkennen.

Sehr zu rühmen sind die fein ausgeführten Radirungen von W. Unger in Weimar nach verschiedenen alten Meistern.

---

Und so hätte ich denn meine Rundschau beendet, doch gebe ich sie durchaus nicht für eine vollständige, für einen erschöpfenden Bericht über die neuere deutsche Kunst. Manchem noch hätte ich gern wenigstens lobende Erwähnung gewährt, beschränkte mich nicht der mir vergönnte Raum. Manches auch habe ich übergangen, weil es längst bekannt ist; Anderes mag in den grossen Ausstellungen in der ungeheuren Menge von Kunstwerken weniger zur Geltung gekommen sein und sich in kleinerer Gesellschaft vortheilhafter präsentiren; sollte ich aber manchen Werken nicht gerecht geworden sein, so mögen ihre Autoren es mir verzeihen oder, wenn sie das nicht können — weidlich auf den Kritiker schelten. Das erleichtert das Gemüth.

Ende.