

IV. Deutschland, Oesterreich und Ungarn.

Wenn auch die großen historischen, religiösen, mythologischen und allegorischen Gemälde der französischen Abtheilung durchschnittlich nicht das waren, was hier den Beschauer vorzugsweise anzog, wenn auch Cabanel, Tony Robert-Fleury, Ulmann, Antigna, Sirouy, Barrias nicht in dem Maße wie Meiffonnier, Breton, Mlle. Jacquemart, Gaillard, Daubigny uns reine künstlerische Befriedigung gewährten, so hatten ihre Arbeiten doch nach einer andern Seite hin ernste Bedeutung. Sie legten für die Art, wie die französischen Maler studiren, Zeugniß ab. Bilder solchen Charakters und so großen Formats kamen in größerer Anzahl nur in der französischen Abtheilung vor. Sie sind ein Beweis für die ernsten Bestrebungen der Künstler, zu einer möglichst gediegenen Beherrschung der Form, zu möglichst sicherer Haltung bei bedeutenderen Dimensionen zu kommen. Daß solches Streben seinen Werth hat, lernt man am besten da erkennen, wo es fehlt, wie in der deutschen Kunst. Unsere Maler schaffen ihre Landschaften, ihre Genrebilder für den Markt, selten wagen sie sich an solche Aufgaben, die einen größeren Aufwand von Kraft und Mitteln verlangen. Sie sind auch nicht in der Lage, dies thun zu können, Niemand würde es ihnen danken und ihre Arbeit bezahlen. Anders steht es in Frankreich, wo in solchen Fällen der Staat eintritt, das Streben zu belohnen. Wenn irgend etwas den französischen Bilderfälen jenen bereits früher hervorgehobenen Charakter einer größeren Ruhe und Harmonie gegenüber dem wirren, bunten Durcheinander der deutschen Säle gab und es mit sich brachte, daß man dort in einem Museum, hier aber nur in einem Kunstbazar zu sein glaubte, so ist es eben nicht sowohl die größere künstlerische Begabung der Franzosen überhaupt, als die durchaus andere Stellung der französischen Kunst im Staate und im öffentlichen Leben.

Vor Allem müssen wir uns davor hüten, nach hergebrachten Vorstellungen uns etwas auf unsere eigene Gründlichkeit und Gediegenheit gegenüber den leichtfertigen und flüchtigen Franzosen zu Gute zu thun. Gerade umgekehrt verhält sich die Sache. Der Wettstreit, der in der Kunsthalle der Weltausstellung ausgefochten wurde, führte nicht so sehr das Talent als vielmehr die Gediegenheit der Ausbildung und der Arbeit als entscheidende Mächte in das Treffen, und gerade in dieser Beziehung sind uns die Franzosen um vieles voraus.

Die echte Bildung des Formenfinns fehlt nicht nur unsern Handwerkern, unserm großen Publicum, sie mangelt bei uns gewöhnlich auch den Künstlern. Es ist ein eigenthümliches Unglück für die Entwicklung der modernen deutschen Malerei, daß diejenigen Meister, die einen großen und eigenthümlichen Formenfinn besaßen, einen viel originelleren und genialeren als irgend ein Franzose: Cornelius und die meisten übrigen Künstler der idealen Richtung, niemals zur vollen Ausbildung dieses Formenfinns kamen, über dem Wurf der Erfindung die solide Durchführung und das Studium der Natur veräußerten, in der Farbe nicht die Zeichnung, in der Modellirung nicht den Umriss, im Carton nicht die Skizze erreichten und unfähig waren, bei größerem Maßstabe die Gestalten mit wahren

Leben zu erfüllen; das ferner diejenigen Richtungen, die auf grössere Durchbildung des Könnens Gewicht legten, mit wenigen Ausnahmen einen eigentlichen Formensinn überhaupt nicht befassten, worin die ältere Düsseldorfer wie die moderne Pilóty'sche Schule, ob auch sonst noch so verschieden, zusammenstimmen. Nur auf dem Gebiete der Plastik, wenigstens soweit die Schule von



Gläser von M. Wentzel in Breslau.

Gottfried Schadow, Rauch und Rietschel reicht, steht es um die Bildung des Formensinnes, um die volle Beherrschung der Form in Deutschland besser. In der Malerei haben wir noch immer mit den Folgen jener halben, unzusammenhängenden Entwicklung zu kämpfen, die mit unserer früheren politischen Zerrissenheit in einer gewissen Beziehung steht.

Vor keinem Gemälde auf der Ausstellung pflegte das Publicum sich in so dichten Gruppen zu sammeln, vor keinem fühlte es sich in solchem Grade zur Bewunderung verpflichtet, wie vor Pilóty's großem Bilde in dem Mittelsaal:

dem Triumph des Germanicus. Schon der riesige Umfang hat etwas Imponirendes. Ist doch nach Detmold's Anleitung zur Kunstkennerchaft das Kennzeichen der historischen Malerei nicht nur der geschichtliche Gegenstand, sondern namentlich eine gewisse Gröfse! Ja, wenn es nur die rechte wäre! Der Triumph des Germanicus ist an und für sich kein ungünstiger Gegenstand für die Malerei. Er bietet dem Künstler Gelegenheit zur Entfaltung reicher malerischer Mittel; die von Tacitus geschilderte ungebrochene Hoheit der Thusnelda, welche dem Wagen des Siegers voranschreiten muß, ist zugleich ein Motiv, das der Darstellung auch ein geistig bedeutendes Gepräge ausdrücken kann. Aber Piloty war nicht im Stande, dies geistige Moment zum vollen und wahren Ausdrucke kommen zu lassen. Das äußerliche Theaterpathos, welches innerlich hohle Charaktere zur Schau



Gläser von M. Wentzel in Breslau.

tragen, gewährt für diesen Mangel keinen Ersatz. Diese Thusnelda, welche ihren Knaben an der Hand, an der Tribüne des Kaisers vorüberzieht, zeigt keine Spur von echter Gröfse mitten in der Erniedrigung; sie, wie die Weiber, die ihr folgen, sind prahlerisch geschmückte Buhldirnen mit anspruchsvoll aufgebauten und nach neuer Mode künstlich-nachlässig arrangirten Frisuren. Ein gewaltiger Apparat ist entfaltet, aber der Apparat allein macht kein historisches Bild. Alles ist vorhanden, was sich an äußerem Aufwand irgend erwarten läßt: der thronende Kaiser und die zuschauenden Damen, die römischen Senatoren und der deutsche

Verräther, Gefangene in ihren Banden und aufgeregte Weiber aus dem Volke, ein greiser Barde, den ein römischer Soldat höhrend am langen Barte zupft, ein Bär an der Kette, der dem Zuge vorausgeführt wird. Aufdringlich bis zum Widerwärtigen baut sich links im Vordergrunde zu den Füßen der ehernen Wölfin ein Haufe, von Beutestücken, Gefäßen, Kostbarkeiten und niedergefunkenen germanischen Priestern empor. Ueberall entfalten sich gewaltige Massen von Draperien. Die Geschicklichkeit in der Bewältigung dieses Aufwandes, die Bravour in der Pinselführung entsprechen dem, was man von Piloty's bewährter Kraft erwarten kann. Wirksam ist die Dämpfung des Sonnenlichtes durch das ausgespannte Zeltdach zur Anschauung gebracht, malerisch effectvoll sind besonders die ferneren Partien, namentlich die Gruppe um den Triumphator selbst, der in der Ferne die Siegesstrafse einhergezogen kommt. Und doch steht nicht einmal die Farbe auf Piloty's voller Höhe, der Vortrag hat etwas Flaues und Unkräftiges; nicht nur die Formen sind ungenügend durchgebildet, auch im Ton ist das Fleisch ohne Wahrheit; freilich — weshalb sollen Damen der Art, wie sie hier vor uns Parade machen und nach Blicken haften, nicht auch geschminkt sein? Man empfindet hier fast eine Sehnsucht nach der fatten und glänzenden Stoffmalerei, in der sonst Piloty das Beste leistet. Es ist, als hätte er diesmal sich in jenem Spiel der Töne, das, ohne sich um das Gegenständliche zu kümmern, rein um seiner selbst willen da ist, versuchen wollen, wie wir es von seinem Schüler Makart kennen. Zugleich sehen wir manche Eigenschaften des Kaulbach'schen Stils: den großen Aufwand an Mitteln zum Aufbau einer reichen Composition, das Streben nach rein sinnlichem Effect, besonders bei den weiblichen Gestalten, den zur Schau getragenen Schein der Größe, nur daß Piloty alle diese Elemente nicht in dem Maße wie Kaulbach durch den Rhythmus der Linien zu bändigen im Stande ist. Alles in Allem gerechnet, hat Piloty dem historischen Gegenstande doch nur den Vorwand zu einem prunkenden opernhaften Aufzuge entnommen. Manche kühlen und nüchternen Gesichtsbilder der Franzosen sind uns daher viel lieber, denn sie enthalten weit mehr Wahrheit der Handlung, weit mehr fachlichen Ernst.

Ueber der Thür zu den deutschen Sälen hing: »Nero, das brennende Rom betrachtend« von Ferdinand Keller in Karlsruhe. Auch hier muß man die Wahl eines malerischen Stoffes für ein historisches Situationsbild, das Streben nach energischer und reicher Farbe anerkennen. Aber dem coloristischen Eindrucke fehlt es an feinerer Abwägung, die Farbenpracht drängt sich zu absichtlich auf, während uns auch hier wieder klar wird, wie sehr die deutschen Versuche einer Malerei höheren Stils im Nachtheil gegen die französischen durch den Mangel an rechter Beherrschung der Form sind, welche die schwerfälligen und anspruchsvollen Weiber zu den Seiten des Imperators, der häßliche nackte Flötenbläser im Vordergrunde zu auffällig vermiffen lassen.

Gerade im Vergleich mit dem neuen Bilde von Piloty kann man der Schöpfung von Gustav Richter, mag man gleich ihre Grenzen kennen, den Respect nicht verfahren. Sein »Bau der Pyramiden« zeigt nicht entfernt so viel Leichtigkeit der Mache, aber ein viel gediegeneres Studium, ein ernsteres Durcharbeiten der Form, die sich unter der Schönheit der Farbe nicht verflüchtigt, ein

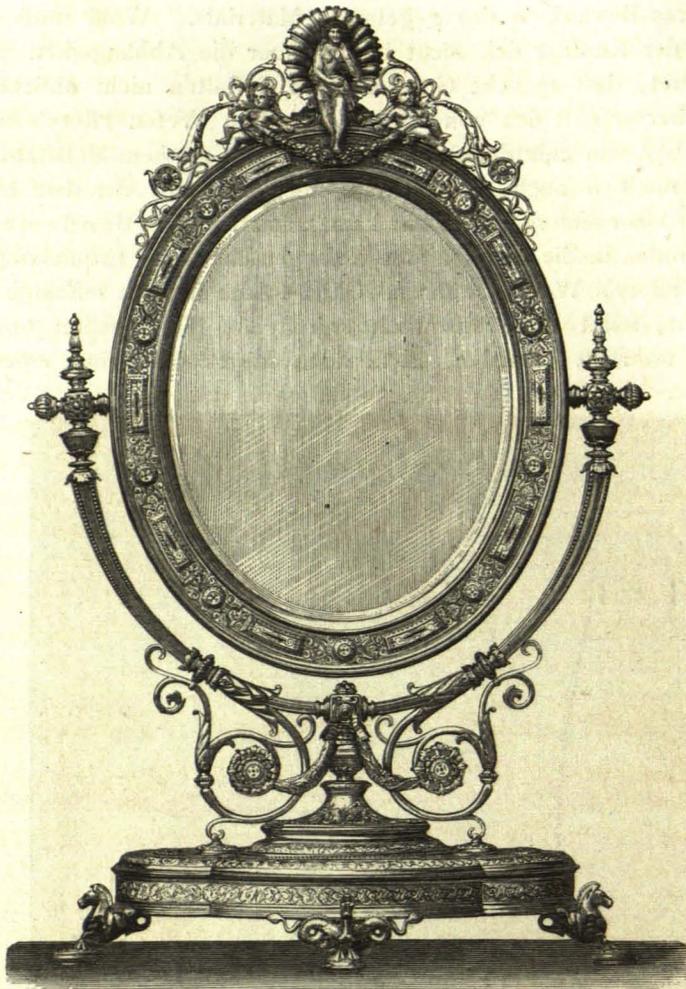
gewissenhafteres Bewältigen des gegebenen Materials. Wohl muß man zugehen, daß der Künstler sich nicht immer über die Abhängigkeit vom Modell emporgearbeitet, daß manche Gruppen und Gestalten nicht absichtslos genug erscheinen; aber er hält sich von dem opernhafte Wefen Piloty's frei; in dem ernstesten Bestreben, ein culturhistorisches Genrebild in großem Maßstabe zu geben, drückte er demselben auch das Gepräge eines Stils auf, der dem Umfang entspricht. Nach einer anderen Seite hin kann uns aber auch Bendemann's Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft eine Erquickung nach dem Anblick von Piloty's Werk gewähren. Ohne folche sinnlich fesselnde und imponirende Macht, selbst ohne eigentlich ergreifende Individualität und ohne das Gepräge des wahrhaft Genialen, ist sie doch das Product einer edlen künstler-



Tapete von Balin in Paris.

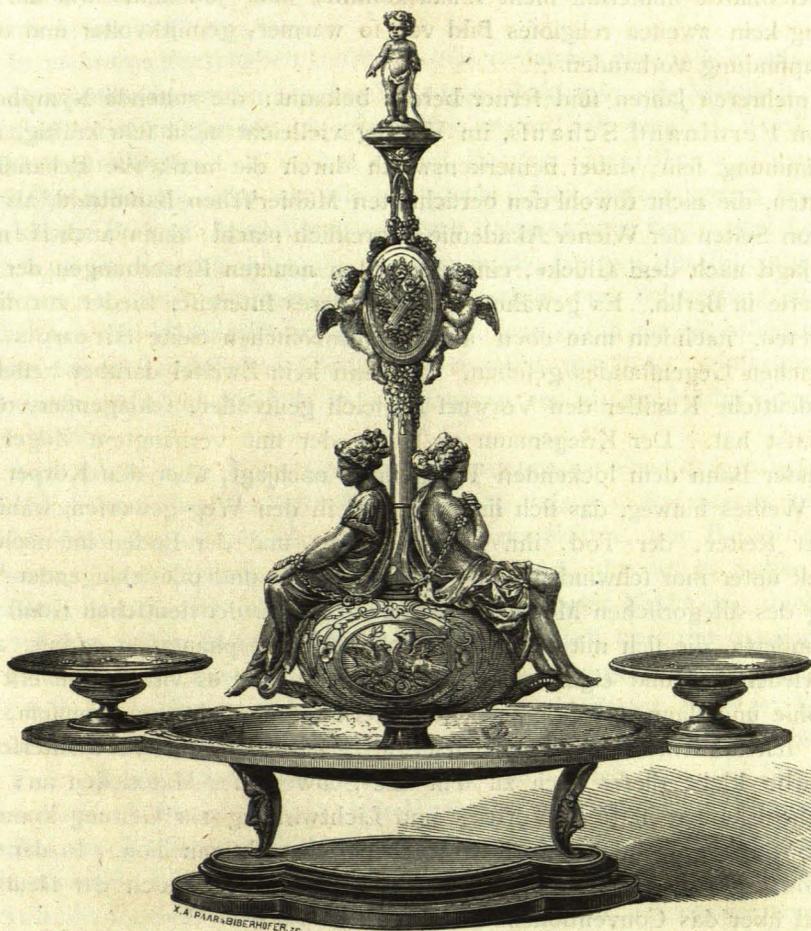
ischen Gefinnung, die einen großen tragischen Vorwurf in seinem Wefen zu erfassen, die Empfindungen wahr und edel zum Ausdruck zu bringen vermag, die nicht rastet, bis sie die Handlung in das feste Metrum schöner, geläuterter Gruppen und Linien gefügt hat, sich aber dabei nicht mit der Phrase zufrieden giebt.

Einen größeren Gegensatz hierzu kann es kaum geben als Adolph Menzel's Krönungsbild, das, aus durchaus realiftischer Anschauung heraus geboren, auch deren Einseitigkeit scharf, doch zugleich in voller Originalität zum Ausdruck kommen läßt. Seine Stärke liegt in der scharfen Individualifirung, in der durchdringenden Charakteristik jeder einzelnen Persönlichkeit. Was Menzel geben wollte und was man von ihm verlangte, war nicht nur ein Kunstwerk, es war zugleich ein historisches Document. Diefes Rückficht brachte er freiwillig schwere Opfer; ihr allein ist es zuzuschreiben, wenn Menzel, fonft durch und durch in feiner Anschauung auf das Malerische gerichtet und ein Meister im



Toilettespiegel von Hanusch & Dziedzinski in Wien.

kühnen, virtuosen und spielenden Vortrag dennoch hier zu der vollen malerischen Gesamtwirkung nicht durchgedrungen ist. Das Wirkliche und Gegebene in der Art des Vorgangs, in dem Ornat und dem Anzug der einzelnen Persönlichkeiten, in der Oertlichkeit, fogar ihr zerstreutes Licht nicht ausgenommen, sah er als etwas unverbrüchlich Feststehendes an, und verzichtete auf glücklichere Anordnung, auf effectvolle Beleuchtung, die ihm sonst in so hohem Masse zu Gebote steht, er ging gerade auf die Sache selbst los. Aber mit welcher Macht! Kein Zweifel, das das große Publicum und zugleich die im Bilde selbst vorkommenden hohen Damen zufrieden gewesen wären, wenn ein Meister coloristischer Bravour, ein Gallait, oder auch unser Julius Schrader, mit dieser Aufgabe betraut worden wäre. Das Wesentliche aber von Menzel's Werk hätte kein Anderer nur annähernd zu geben vermocht. Dieser Realismus, dem die unbedingte Wahrheit des Charakters über Alles geht, und der dieselbe mit so selbstloser Hingebung herausarbeitet, ist ein echter Zug der deutschen Kunst, die ihren



Silberner Tafelauffatz von Morel-Ladeuil in Paris.

Dürer und Holbein befehen. Von diesem Bilde kann man dreift behaupten, daß seine Bedeutung, und zwar die künstlerische wie die geschichtliche, in Zukunft fortwährend wachsen wird. Wer aber nicht über die Einseitigkeit hinauskommen kann, mit der uns Menzel hier in der That entgentritt, der konnte wenigstens auf der Ausstellung sehen, daß der Künstler auch noch Anderes vermag. Da waren wieder ein paar jener kleinen Genrebilder mit ihrer frappanten, charakteristischen und geistvollen Auffassung des wirklichen und augenblicklichen Lebens vorhanden — Strafenleben an den Pariser Boulevards, eine Scene im Esterhazy-Keller in Wien und eine Missionspredigt im Walde — die gerade durch ihren rein malerischen Werth, durch die Kraft und den Reiz in Ton und Haltung überraschten.

Durch einen viel zu hohen Platz wurde Eduard von Gebhardt's Abendmahl in dem Eindruck beeinträchtigt, den es unzweifelhaft auch in Wien bei besserer Aufstellung gemacht hätte. Diese geistvolle, wahrhaft neue und eigen-

thümliche Auffassung des biblischen Stoffes hat allerdings bestimmte Grenzen, über die Gebhardt immerhin nicht hinauskommt, aber jedenfalls war auf der Ausstellung kein zweites religiöses Bild von so warmer, gemüthvoller und origineller Empfindung vorhanden.

Seit mehreren Jahren sind ferner bereits bekannt: die ruhende Nymphe im Walde von Ferdinand Schaufs, im Vortrag vielleicht nicht sehr kräftig, aber in der Stimmung fein, dabei bemerkenswerth durch die maßvolle Behandlung des Nackten, die nicht sowohl den berüchtigten Mühler'schen Bannstrahl, als den Ankauf von Seiten der Wiener Akademie begreiflich macht; dann auch Henneberg's »Jagd nach dem Glück«, eine der besten neueren Erwerbungen der National-Galerie in Berlin. Es gewährte ein besonderes Interesse, wieder vor dieses Bild zu treten, nachdem man eben auf der französischen Seite Sirouy's Gemälde gleichen Gegenstandes gesehen. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß der deutsche Künstler den Vorwurf ungleich geistvoller, schlagender, origineller gefaßt hat. Der Kriegsmann zu Ross, der mit verhängtem Zügel auf schwindelnder Bahn dem lockenden Truggebilde nachjagt, über den Körper des geliebten Weibes hinweg, das sich ihm warnend in den Weg geworfen, während ein zweiter Reiter, der Tod, ihn bereits einholt und der Boden im nächsten Augenblick unter ihm schwinden wird: das ist treffend und mit schlagender Verkörperung des allegorischen Motivs erfunden, im Geiste der deutschen Kunst des 16. Jahrhunderts, die sich mit Vorliebe in solchen Todesphantasien erging, aber zugleich wieder neu und eigenthümlich. Und doch wird es vielen, die erst die Photographie und dann das Original kennen lernten, ähnlich ergangen sein, wie mir selbst. Ich fand nicht Alles, was ich erwartet hatte. Bei sicherer Meisterschaft in der Farbe klebt dieser doch zu sehr die Schwere des Materiellen an; das phantastische Element hätte in Vortrag und Lichtwirkung zur Geltung kommen müssen. Sirouy's glühendes Colorit trifft eher den richtigen Ton. In der Gestalt der Glücksgöttin selbst haben sich weder der Franzose noch der Deutsche hinreichend über das Conventionele erhoben.

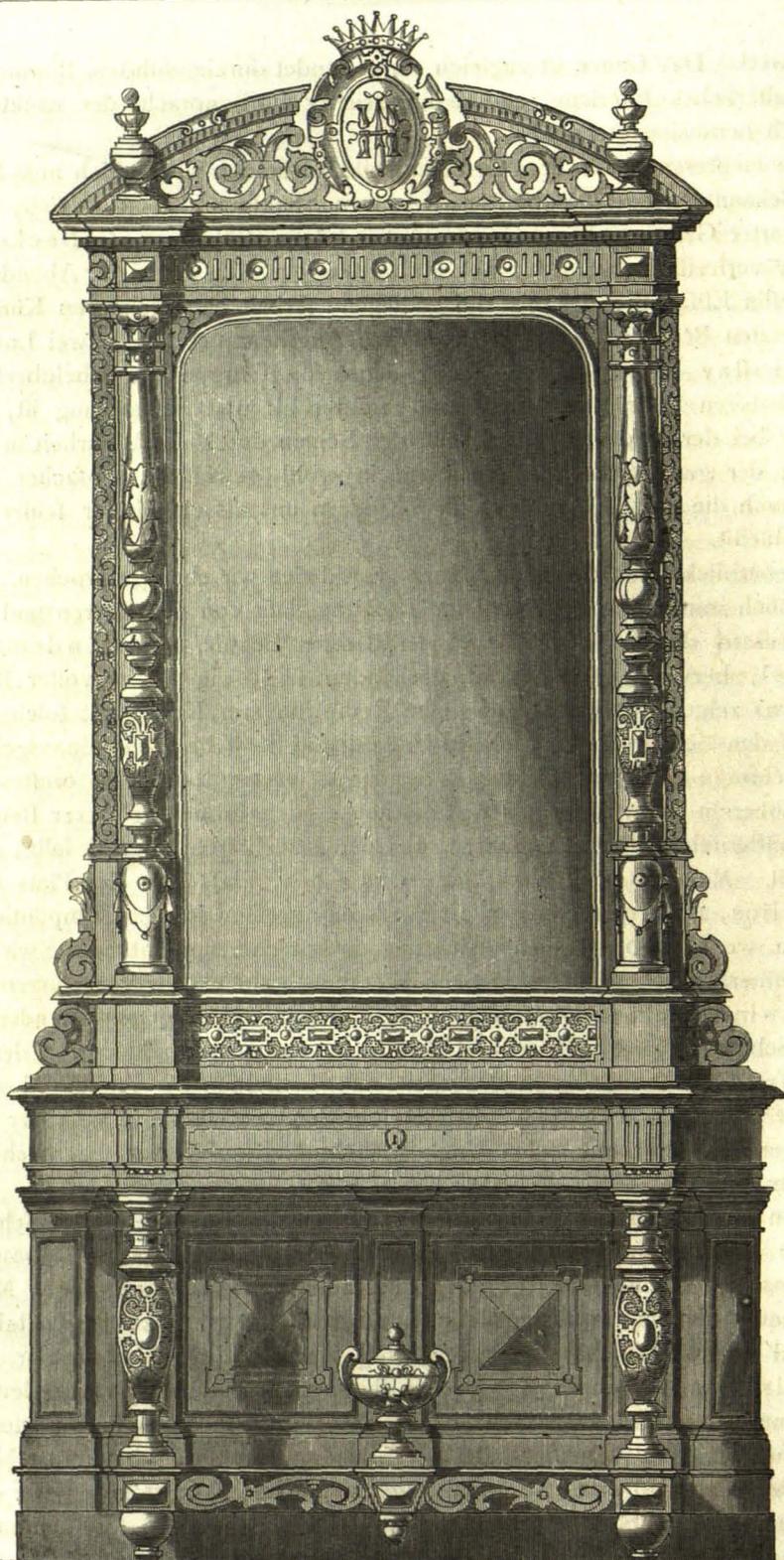
Eine neue Erscheinung bot uns August von Heyden in seinen Walkyren, die über das Schlachtfeld reiten, voll Schwung in der Erfindung, aber nicht bedeutend und mächtig genug in Formen und Ausdruck. Heyden tritt uns viel anziehender und ganz anders der Sache Herr in seinen kleineren Gemälden gegenüber, dem fein gestimmten »Festtagsmorgen« aus der Berliner Nationalgalerie und der »Prinzessin Clémence«, welche die Bedingung erfüllt, sich den Abgesandten des Königs von Frankreich, der um sie wirbt, nackt zu zeigen. Ein eigener, gefährlicher Vorwurf, der nur dann wahrhaft künstlerisch verwerthet werden kann, wenn der Maler ihn mit vollem, schlichtem Ernst, ohne den leiftesten Anflug des Gefällsüchtigen und Sinnlichen giebt. Das aber hat August von Heyden durchaus verstanden; seine Auffassung ist das ausgesprochene Gegentheil von derjenigen Gérôme's in der »Phryne vor den Richtern«, in welcher das widrige Aufwallen der Lüfternheit und das Speculiren auf solche den Ton angeben. Mit ruhigem Adel tritt die völlig entkleidete Prinzessin aus dem Vorhang, der ihr Lager umschließt, hervor; ehrfurchtsvoll lassen die Abgesandten, der älteste knieend, ihre Augen auf dem schönen Weibe ruhen, wie auf einem

Kunstwerk. Das Ganze ist zugleich ein vollendet durchgeführtes, stimmungsvolles mittelalterliches Intérieur, aus dessen reicher Farbenpracht der nackte Körper herrlich herausleuchtet.

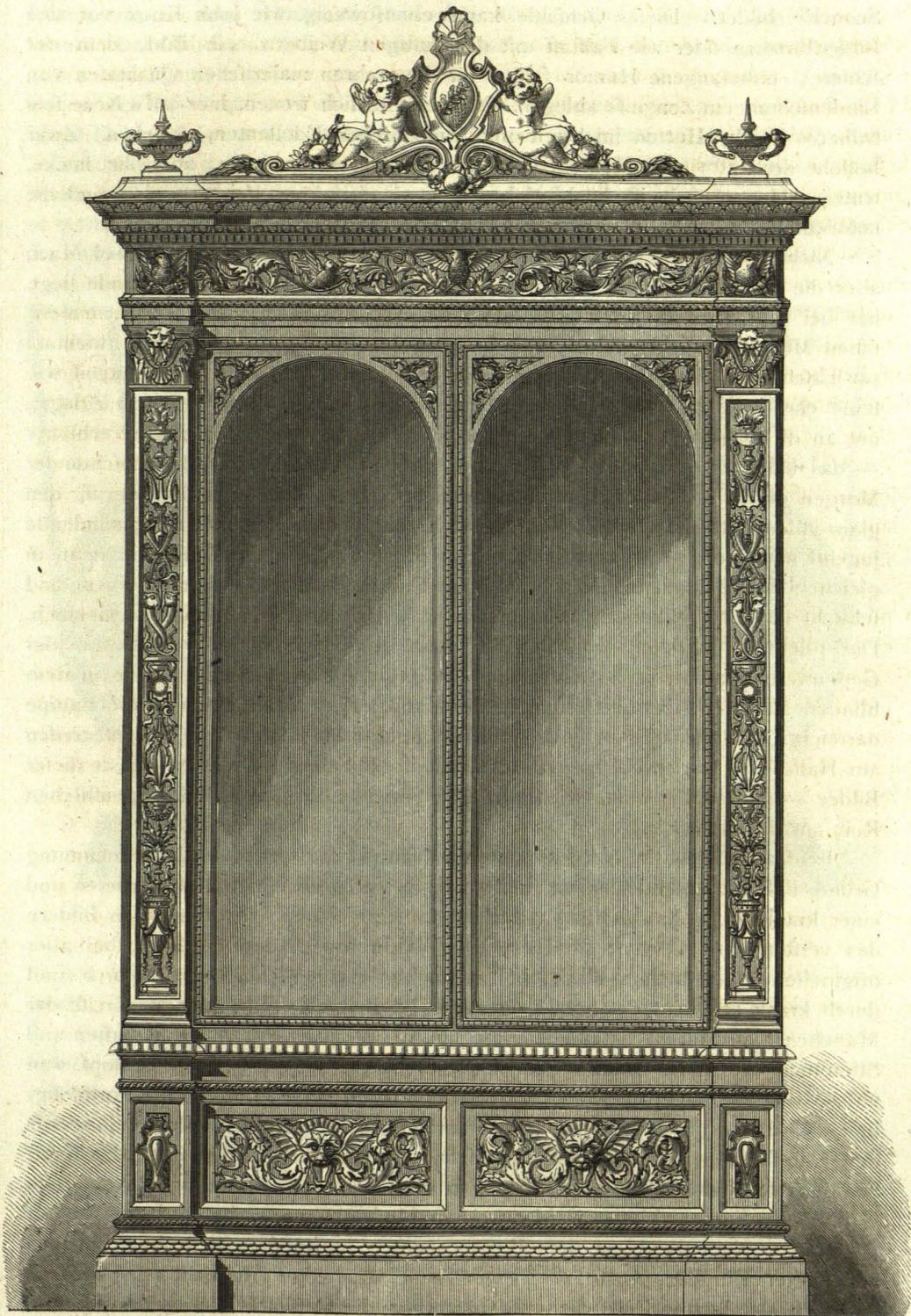
In mehreren genrehaften Geschichtsbildern fanden wir endlich aufs Neue gute alte Bekannte wieder: Schrader's jungen Shakspeare als Wilddieb, der, der Stuttgarter Galerie gehörig, in einem der letzten Säle hing, C. Becker's coloristisch vortrefflichen Carl V. bei Anton Fugger, Treidler's Abendmahl der Kurfürstin Elifabeth, das als die gediegene Arbeit eines jüngeren Künstlers auf der letzten Berliner Ausstellung verdiente Anerkennung fand, zwei Lutherbilder von Gustav Spangenberg, von denen die Gruppe der bibelübersetzenden Reformatoren zwar zu trocken in Charakteristik und Behandlung ist, dagegen Luther bei der Hausmusik im Kreise der Seinen durch die Wahrheit in der Auffassung der geschichtlichen Charaktere in wohl gewählter, einfacher Situation und durch die naive Anmuth in den Kindern uns als ein Muster seiner Gattung werth bleibt.

Ueberblickt man die Schöpfungen, von denen wir eben gesprochen, so bleibt schliesslich immerhin das erfreuliche Resultat, dass von den älteren und bewährten Meistern der Düsseldorfer und der Berliner Schule, von Bendemann und Menzel, hervorragende Werke vorhanden sind, die sie in voller Kraft des Schaffens zeigen, dass aber auch eine Reihe jüngerer Kräfte mit solchen Arbeiten auf den Schauplatz tritt, die in Umfang und Stoff über das hinausgehen, was die Nachfrage des gewöhnlichen Bildermarkts verlangt, und ein ernstes Streben nach höherem Schwunge in der Auffassung, nach immer größerer Bewältigung der künstlerischen Mittel offenbaren. Bei den Münchenern aber ist selbst das nicht der Fall. Keine Spur ist mehr davon zu sehen, dass hier der Platz war, wo Cornelius, Schnorr, Heinrich Hefs ihre grossen idealen Compositionen geschaffen, wo Kaulbach dieser Richtung, zwar nicht zum Guten, wie wir meinen, aber immerhin bedeutsam, eine neue Wendung gab, wo bis vor Kurzem Moriz v. Schwind gelebt und geschaffen. Das Haupt der entgegenstehenden realistischen Schule, Piloty, feiert mit seinem neuen grossen Bilde vor der Menge einen Triumph, steht aber in Wahrheit mit demselben am Anfang des Endes, und wie lebhaft er auch auf Künstler verschiedenster Richtung als Lehrer gewirkt, so hat er doch nur unter den Ungarn Nachfolger auf seiner eigentlichen Bahn gefunden.

Von mythologischen Bildern ist Beyschlag's anmuthige, aber sehr gefällige und moderne Psyche zu nennen. — Adamo's «Sturz Robespierre's» giebt uns eine höchst lebendige, frappante Schilderung des historischen Moments, bei kleinem Mafsstabe gut angeordnet und auch in den einzelnen Gestalten hinreichend charakteristisch. Ein größeres Geschichtsbild war dann nur noch in Wilhelm Lindenschmit's »Tod Wilhelm's von Oranien« vorhanden. Aber das Ganze nimmt sich eigentlich aus, als sei es für eine flüchtig skizzierte Illustration erfunden. Wir vermiffen alles, was einer Composition in diesem Mafsstabe den festen Halt und den Mittelpunkt geben müsste. Da ist kein tiefer erfasseter Charakter, kein geistig ausreichendes Zur-Anschauung-bringen des Momentes. Die Figuren scheinen gewissermassen alle die Treppe hinunterzufallen, welche die



Eichenholzspiegel, nach Entwurf von C. Graff ausgeführt von F. Kupka in Wien.



Nufsbaumbücherfchrank, von F. Romanelli in Florenz.

Scenerie bildet. Dieses Gemälde kann ebenfowenig wie John Knox vor den Bilderfürmern oder wie Falstaff mit den lustigen Weibern, ein Bild, dem der feinere, unbefangene Humor fehlt, für die wahren malerischen Qualitäten von Lindenschmit ein Zeugniß ablegen. Man mußte sich freuen, hier auf's Neue ein früheres Werk, Hutten im Streit mit französischen Edelleuten, zu sehen. Zwar besteht der historische Moment hier nur in einer Prügelscene, aber die kecke, trutzige Hauptgestalt ist höchst lebendig und charakteristisch erfunden und die coloristische Wirkung ist ebenso glänzend wie energisch.

Nicht ohne krankhaften Zug sind die neuen Arbeiten von Gabriel Max, aber die tiefe dichterische Empfindung, die jedem seiner Bilder zu Grunde liegt, hat bei aller modernen Sentimentalität ihren Reiz, und Max besitzt die malerischen Mittel, um die lyrischen Stimmungsmomente, auf die es ankommt, wirksam zur Erscheinung zu bringen. Keines seiner jetzigen Bilder ist so bedeutend wie seine christliche Märtyrerin am Kreuz, keins so zart und duftig wie sein Adagio, um an diese Werke aus den letzten Jahren zu erinnern, aber sein Bild »Verblüht« — das Mädchen, das nach der Rückkehr von Fest und Jubel, während schon der Morgen durch die Scheiben blickt, auf ihrem Bette sitzt und, im Begriff, den glänzenden Flitterstaub vollends abzustreifen, schmerzlich über ihre entschwindende Jugend nachsinnt, — ist klar und treffend in psychologischer Hinsicht. Nicht in gleichem Maße kann man das von dem »Frühlingsmärchen« sagen. Warm und schlicht ist das »Stilleben«, die sinnige Clavierpielerin im einsamen Gemach. Die poetische Wirkung ergibt sich leichter, wo der Künstler nicht aus der Gegenwart, sondern aus einer früheren Zeit seine Vorwürfe holt, wie in dem blinden Mädchen, das am Eingange der Katakomben den Besuchern die Lampe darreicht. Gretchens Erscheinung in der Walpurgisnacht, mit dem rothen Streifen am Halbe, fest an den Felsen gedrückt, effectvoll beleuchtet — das größte dieser Bilder — geht völlig in das Seltsame über, wirkt aber durch den gespenstischen Reiz auf die Phantasie.

Leider haben wir in der modernen Kunst so oft zu der Wahrnehmung Grund, daß bedeutende Talente mitten in ihrem Streben den Halt verlieren und einer krankhaften Anwandlung unterliegen. Eine solche spricht aus den Bildern des verstorbenen Victor Müller, der Waldnympe, dem Adonis, bei aller originellen coloristischen Kraft, bei unläugbar packenden Zügen. Durch und durch krank erscheint der Schweizer Arnold Böcklin, der hier im Kreise der Münchener auftrat. Wo sind die Tage hin, in welchen er jene Landschaften und Stimmungsbilder der Galerie Schack hervorbrachte? Sein Centaurenkampf, von unleugbar dämonischer Gewalt, ist doch schon von einer grenzenlosen Formlosigkeit. Und nun gar seine Pietà! Eine zerfließende musikalische Empfindung riß den Künstler hin; die äußerste Leidenschaft des Schmerzes, den nahenden Trost wollte er in zauberhaften Lichtwirkungen darstellen, aber ihm zerrann dabei jede Gestalt, die Farbenwirkung ward zu einem bloßen Feuerwerk.

Ganz anders stand ein dem Ebengenannten in früheren Bestrebungen nahe verwandter Künstler, Anselm Feuerbach, da. Man sah nicht seine großen Arbeiten der letzten Zeit, die erst später vor die Oeffentlichkeit getreten sind, sondern nur die vor Kurzem für die Stuttgarter Galerie erworbene, unfern

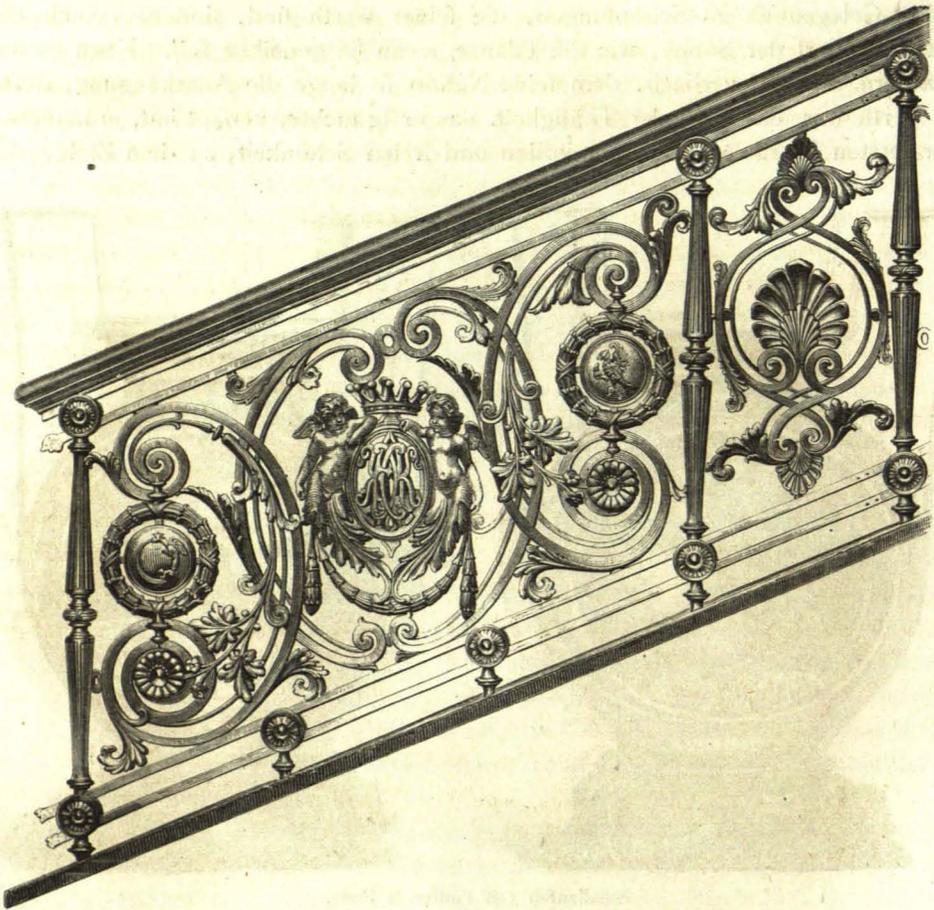
Lefern durch den Holzschnitt bekannte Gestalt der Iphigenie am Meeresstrande, bei schlichtem Ton und Vortrag durchaus edel und haltungsvoll. Jetzt gehört der Künstler, gegen den sein Vaterland, besonders seine engere Heimath Baden, sich stets kühl und ablehnend verhielt, Oesterreich an und wird in Wien sicher Gelegenheit zu Schöpfungen, die seiner werth sind, finden. Auch das Talent bedarf der Sonne, wie die Pflanze, wenn sie gedeihen soll. Kann es uns wundern, wenn Feuerbach, dem seine Nation so lange die Anerkennung, deren er werth war, das Feld der Thätigkeit, das er brauchte, versagt hat, in manchen der letzten Werke nicht zu der vollen und freien Schönheit, zu dem Ziele, das



Emailvasen von Pottier in Paris.

er sich stellte, gelangt ist? Seine Iphigenie, wie einfach, fast unscheinbar auch immer, beweist, daß er sich dennoch die Gesundheit des Wesens bewahrt hat.

Auch das trug wesentlich zu dem minder günstigen Aussehen der Münchener Schule bei, daß die Portraitmalerei fast gänzlich ausgeblieben war. Unter den norddeutschen Bildnißmalern sehen wir Julius Schrader, der namentlich mit seinem lebendigen Portrait des großen Historikers Leopold von Ranke, sowie durch Moltke's Bildniß Eindruck machte. Gustav Graef zeichnete sich durch das Portrait Roon's, dann durch ein großes Knabenbildniß aus und bewies in dem Portrait einer schönen Frau, daß er die coloristische Würde und die gefättigte Ruhe der Erscheinung, welche wir an den venetianischen Meistern bewundern, nicht umsonst studirt hat. Elegante Damenportraits waren ferner von Gustav Richter, Friedrich Kaulbach, Ernst Hildebrandt, Paul Kieffling da. Von Richter's zwei neuen Bildnissen, die den Künstler selbst und

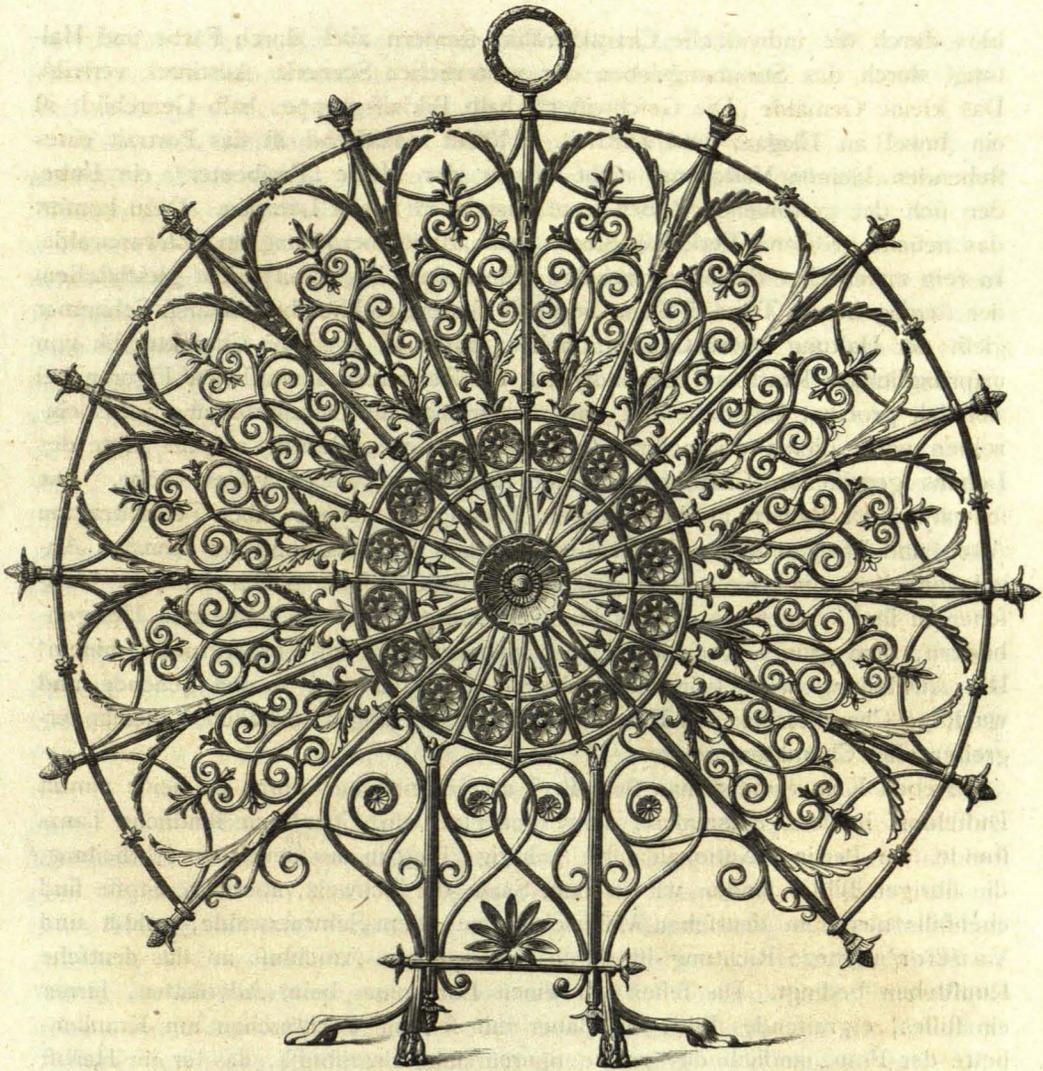


Treppengeländer in Bronze, von D. Hollenbach Söhne in Wien.

feine Gattin mit ihren Kindern darstellen, geht das erstere zu sehr in das Arrangirte.

Aus der Münchener Schule zogen nur zwei Portraits von jüngeren Künstlern die Aufmerksamkeit auf sich, eine in der Farbe kräftige, schlicht lebendige Studie von Rudolph Hirth und ein weibliches Kniestück von Wilhelm Leibl, dessen malerische Virtuosität unverkennbar ist, das aber durch das Streben, aussehen zu wollen, wie ein altes Bild, etwa der Rubens'schen Schule, zu gefucht und dabei zu verblasen in der Farbe erscheint. Auch solche Experimente sind krankhafter Natur.

Auf jeder großen Ausstellung finden wir von Neuem bestätigt, daß die deutsche Kunst fast nirgend ein so eigenthümliches und gefundes Leben entfaltet als in demjenigen Zweige des Sittenbildes, der seine Stoffe aus dem heimischen



Bronzegitter, nach Entwurf von H. Claus ausgeführt von D. Hollenbach Söhne in Wien.

Volksthum wählt. Wie gewöhnlich, stand auch jetzt Knaus in erster Linie. Eine Reihe bedeutender Schöpfungen, zum Theil bereits bekannter, war in Wien von ihm vorhanden, zunächst das Bild aus der Berliner Nationalgalerie: „Wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen“, der Kindertisch bei dem ländlichen Fest. Man hat es vielfach nicht in dem Mafse wie andere Arbeiten des Meisters gelten lassen wollen; ich glaube, nicht mit Recht. Ich kann nicht finden, dafs von der launigen und liebenswürdigen Frische in der Schilderung des Kinderlebens dadurch viel verloren gegangen, dafs der Künstler es in Tracht und Charakter des vorigen Jahrhunderts zurückversetzt hat; zu der einen Aufgabe, die er sich stellte, hat er damit noch eine zweite gefügt, aber beide gelöst. Eine ganz andere malerische Kraft offenbart freilich noch das ländliche Begräbnifs, das in dieser alltäglichen und kleinen Welt eine tief ergreifende Tragik entfaltet und ihr nicht

blos durch die individuelle Charakteristik, sondern auch durch Farbe und Haltung, durch das Stimmungsleben der winterlichen Scenerie Ausdruck verleiht. Das kleine Gemälde „Die Geschwister“, halb Bildnisgruppe, halb Genrebild, ist ein Juwel an Eleganz und Zartheit. Höchste anziehend ist das Portrait eines stehenden kleinen Mädchens; nicht minder der kleine „Freibeuter“, ein Bube, der sich der gestohlenen Rüben freut, herzlich in feinen Lumpen. Dazu kommt das neueste grössere Werk von Knaus, eine Bauernberathung im Schwarzwalde. In rein malerischer Beziehung möchte ich es dem Begräbniss nicht gleichstellen, der durchgehende Terra-di-Siena-Ton mit seinem röthlich-bräunlichen Schimmer giebt der Haltung etwas Conventionelles; dafür ist aber die Charakteristik von ursprünglicher Kraft und Lebendigkeit, die Zeichnung sämmtlicher Figuren bei ziemlich grossem Massstabe fest und meisterhaft, die Durcharbeitung jedes einzelnen unter diesen originellen, scharf ausgeprägten, kräftig aus der Mitte des Lebens gegriffenen Charakteren zeigt Knaus auf seiner vollen Höhe. Die schwarzwälder Bauern in ihrer derben Tüchtigkeit, ihrem zähen Festhalten am Alten und Hergebrachten, ihrer Gewichtigkeit in Berathung der kleinsten Angelegenheiten, sind nie wahrer geschildert worden. Wie passen dabei die Menschen in ihre Umgebung, in das ländliche Zimmer mit den schlechten Heiligenbildern, dem grünen Kachelofen, der Hühnerfamilie im Vordergrunde, hinein! Die Ausstellung wies kein Geschichtsbild auf, das eine so tief gehende und wichtige Charakteristik des Einzelnen, ein so lebendiges, drahtisches Ineingreifen aller Charaktere zeigte.

Neben Knaus muss man stets B. Vautier nennen; durch sie beide nimmt Düffeldorf in der Volksmalerei den ersten Platz ein. Nur seine ländliche Tanzstunde, der Berliner Nationalgalerie gehörig, hing in der deutschen Abtheilung, die übrigen Bilder fanden wir in dem Saale der Schweiz, aber ihre Stoffe sind ebenfalls aus dem deutschen Volksleben, aus dem Schwarzwalde, geholt und Vautier's ganze Richtung ist durch seinen engen Anschluss an das deutsche Kunstleben bedingt. Da sehen wir einen Landmann beim Advokaten, ferner ein stilles, ergreifendes Bild: ein Bauer mit seinem Töchterchen am Krankenbette der Frau, endlich das grosse figurenreiche Begräbniss, das er im Herbst 1871, gleichzeitig mit dem Bilde desselben Gegenstandes von Knaus, vollendet hat. Ein solcher Colorist, wie dieser, ist Vautier nicht, das ist bekannt, und wir dürfen nicht erwarten, dass, wie bei Knaus, aus der Farbe selbst die Seele des Vorgangs rede; dennoch ist das Bild durchaus harmonisch in der Durchführung und bei der reichen Gruppierung, bei der Fülle der Gestalten entfaltet sich hier eine solche Tiefe und Feinheit des Gemüthslebens, solche Verwerthung aller jener Momente des Ausdrucks, welche die Situation mit sich bringt, eine bis auf den Grund gehende Vertrautheit mit jenem Volksstamm, dass man wohl sagen darf, so vollständig und so ineinandergreifend hat der Künstler uns alle diese Eigenschaften kaum jemals offenbart. An Innigkeit geht Vautier noch über Knaus, und bewundernswerth ist vor Allem die Bescheidenheit, mit welcher er seine Kenntniss vom Empfindungsleben des Volkes zum Ausdruck bringt. Nicht nur den Gegenstand des Begräbnisses haben Knaus und Vautier hier gemein, auch den Volksstamm, der die Persönlichkeiten liefert, und sogar ein paar her-

vorftechende Züge in der Composition. Das Interessante ist nun aber gerade, zu sehen, wie die beiden Meister, jeder seiner Natur entsprechend, aus diesem Vorwurf etwas ganz Verschiedenes gestaltet haben.

Unter den Düsselldorfem steht den beiden vorigen Karl Hoff an Bedeutung zunächst. Aufser einem kleinen Damenportrait und einem geistvollen Rococobildchen „Sub rosa“ trat er hier wieder mit dem ersten gröfseren Bilde auf, mit welchem er durchschlagenden Erfolg hatte, der „Raft auf der Flucht“, welches Schönheit der Farbe, glückliche malerische Verwerthung des Costüms aus dem 17. Jahrhundert, die Wahl eines novellistisch anziehenden Vorwurfs und eine feine Spannung des Ausdrucks verbindet. Vom Altmeister Rudolph Jordan und von Hiddemann fanden wir ihre bekannten Bilder aus der Nationalgalerie, von Siegert den pikanten „Liebesdienst“. Wir erwähnen noch Lasch, Plathner, Ernestine Friedrichsen, Salentin, Geertz, der in seinem großen Bilde „die Verurtheilung“ versucht, auf der Bahn von Munkacsy zu wandeln; in Schilderung der Nachtseite des Volkslebens, bei breiter Behandlung und viel zu viel Beinschwarz, nicht ohne Glück, aber ohne rechte Eigenthümlichkeit, endlich Karl Schlöffner in Weimar, der in zwei Genrebildern coloristische Kraft mit Gediegenheit des Ausdrucks verbindet.

Unter den Berliner Genremalern fanden wir W. Gentz mit einigen trefflichen Bildern egyptischen Lebens, Fritz Werner mit mehreren jener scharfen kleinen Gemälde im Costüm des vorigen Jahrhunderts, Kraus und Fritz Paulsen, der letzterem nacheifert. Von Friedrich Eduard Meyerheim, der, in Richtung und Technik einer anderen Zeit angehörend, uns doch noch immer durch seine stille Liebenswürdigkeit entzückt, waren zwei feine, faubere Bildchen da. Paul Meyerheim hatte fast Alles ausgestellt, womit er seit Beginn seiner Laufbahn Eindruck gemacht hat: die Menagerie mit ihrem behaglichen Humor und ihrer feinen Beobachtung des Malerischen, den holländischen Antiquar, die Savoyardenkinder, die drastische Schaffschur, endlich den Abend im Walde, der eine seiner gediegensten Arbeiten ist und sich durch das echte Stimmungsleben, durch das völlig ineinander Aufgehen der Landschaft und der einfachen Staffage, durch den schlichten Ernst, der doch poetisch wirkt, auszeichnet. Den gröfseren Märchenbildern gegenüber, die er und sein Bruder Franz zu decorativem Zwecke gemalt, ist von vielen Seiten bemerkt worden, dafs doch dem behaglichen Realismus des Ersten, wie der pikanten Schilderung mittelalterlichen Interieurs und Costüms bei dem Zweiten der Charakter des eigentlich Märchenhaften fehle. Aber das Rothkäppchen im Walde von Paul Meyerheim ist und bleibt allerliebst; bei so tüchtiger Behandlung so viel unbefangenes, frisches Leben und so viel gemüthvolle Freundlichkeit!

Den Berlinern ist endlich Wilhelm Rieffstahl, jetzt in Carlsruhe, anzureihen, von dem wir drei bedeutende Werke voranden, die Morgenandacht der Passfeyerer Hirten aus der Nationalgalerie (1864), die ihm zuerst seine jetzige künstlerische Stellung schuf, den Allerfeelentag im Bregenzerwalde, diesen Friedhof in wohlthuender Abendbeleuchtung (1869) und ein Hochthal am Säntis mit einer Trauerverfammling vor einer Bergkapelle. Dies letzte Werk, von erheblichen Dimensionen, gehörte zu den wichtigsten Bildern der deutschen Ausstellung und

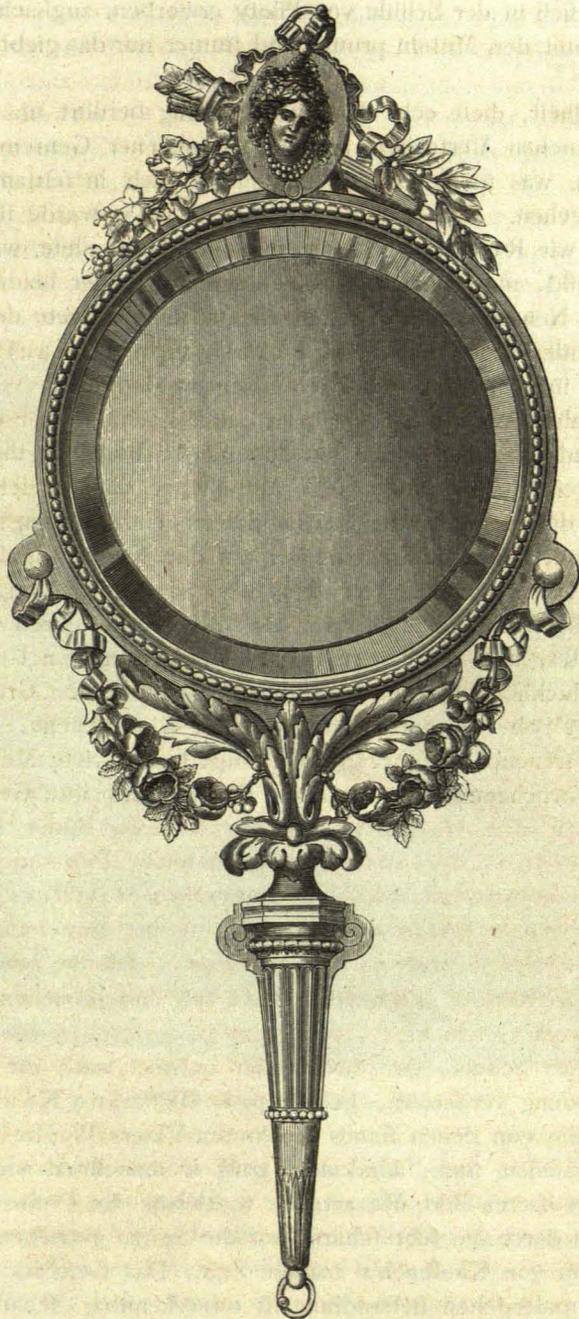
ist ebenso bedeutend durch die überraschende Wahrheit in der Schilderung der Alpennatur, wie durch die reiche, stets individuell charakterisirte, gediegen durchgearbeitete und dem Ganzen zu richtiger Wirkung eingeordnete Staffage.

Die glücklichste und begabteste Natur unter allen Genremalern der Münchener Schule ist Franz Defregger, der Tiroler Bauer, der erst im Alter von fünfundzwanzig Jahren sich der Kunst zuwendete, dann mit seinem Speckbacher, der 1869 auf der Münchener Ausstellung erschien, einen durchschlagenden Erfolg hatte, und der nun hier, obwohl ihn längere Zeit eine jetzt glücklich überwundene Lähmung an das Lager gefesselt hielt, in vier neuen, höchst anziehenden Werken uns entgegentrat. Defregger ist in dem Volksleben, aus dem er hervorgewachsen, zu Hause; leicht und einfach findet er die Situationen, in welchen



Teller von Mintons in Stoke upon Trent.

dies immer neu und eigenthümlich, und zwar vorwiegend im Charakter des Behaglichen und Herzlich-Gemüthlichen, zum Ausdruck kommt. „Der Ball auf der Alm“ zeigt uns in dem tanzenden Paare, dem kecken, lustigen Alten und der drallen Dirne Gestalten von überraschender Lebendigkeit und Wahrheit. Eine besonders reiche, in jedem Zuge ansprechende und individuelle Composition zeigt ein zweites Bild „Das Preisferd“, das im Triumph in das heimische Dorf zurückgeführt und da von Alt und Jung bewundert wird. Auf den zwei andern Gemälden kommt der Ausdruck des Gemüthes noch feiner und wärmer, ohne jeden sentimentalen Anflug, ohne jedes Hinauffchrauben über die gegebene Sphäre, zur Geltung. Das eine, „Die Brüder“, schildert die Rückkehr eines jungen Schülers, der in der Stadt seine Studien durchgemacht, in das bäuerliche Vaterhaus, wo ihn die Seinen in froher Herzlichkeit und doch mit der Empfindung, daß er etwas Besonderes sei, begrüßen und er das kleine, in der Zwischenzeit angelangte Brüderchen, das ihn fremd anstarrt, in die Arme nimmt. Wie liebenswürdig ist endlich der Eintritt der wandernden italienischen Sänger in die Tiroler Bauernstube; wie ächt der Gegensatz zwischen den frohen, behaglichen Insassen des Hauses, von denen jeder voll Theilnahme, jeder so, wie es seinem Alter und Charakter zukommt, auf die ungewohnten, schwermüthigen Töne lauscht, und dem armen, fremden Wanderer mit seinen Kindern, die schüchtern in die



Metallspiegel von Barbédienne in Paris.

Thüre getreten sind! Das hat Defregger geschaffen, während schweres körperliches Leiden ihn hemmte, und hat hier einen merkwürdigen Beweis voller geistiger Freiheit unter äußerer Beschränkung abgelegt. In malerischer Hinsicht offenbart sich die vollkommenste Herrschaft über die Sache, das künstlerische

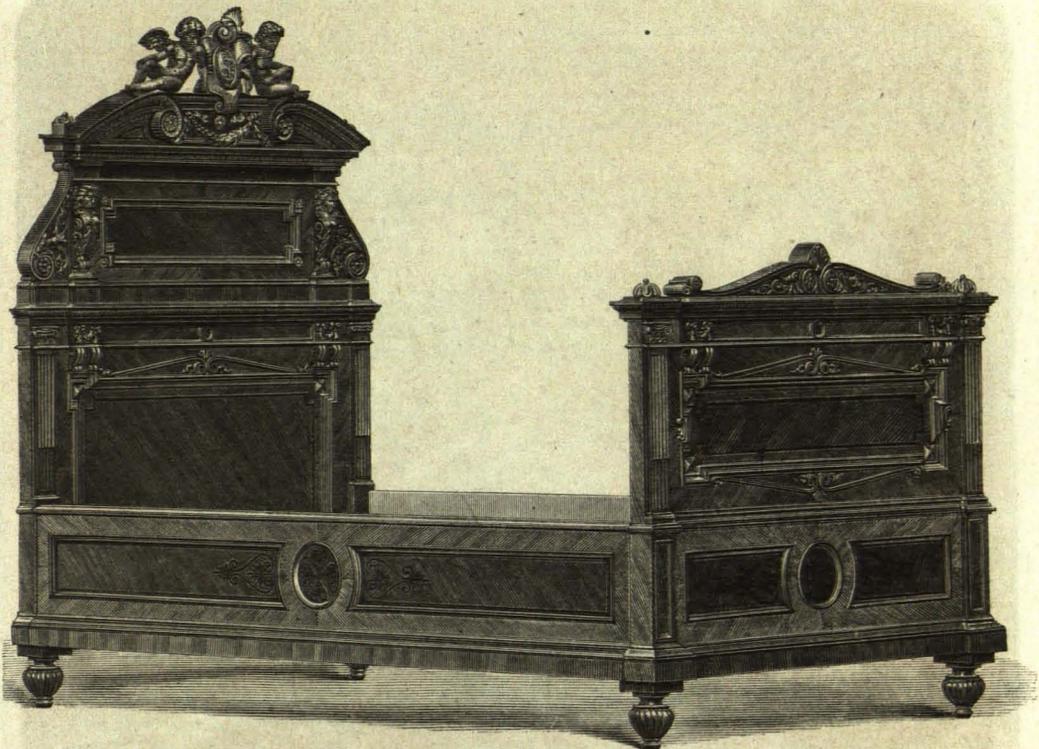
Gefchick, das er ſich in der Schule von Piloty erworben, zugleich aber eine Einfachheit, die nie mit den Mitteln prunkt und immer nur das giebt, was die Sache ſelbſt verlangt.

Diefe Gefundheit, dieſe echt deutſche Richtung berührt uns um ſo erfreulicher neben manchen Verſuchen jüngerer Münchener Genremaler, die, ſtatt ſchlicht zu geben, was ſie ſehen und empfinden, ſich in ſeltſamen maleriſchen Experimenten ergehen. Der hochbegabte Munkacſy wurde für Manche, wie Guſtav Meier, wie Rudolph Hirth, in ſeiner Hopfenleſe, wie Spring, ein gefährliches Vorbild, mag auch das Talent namentlich der beiden letzteren unverkennbar fein. Nennenswerthe Leiſtungen aus dem Gebiete der Volksmalerei waren dann beſonders noch von Gabl, Eberle, Epp, H. Kauffmann, Kurzbauer, den wir in den öſterreichiſchen Sälen wiederfinden, vorhanden. Von Anton Seitz ſehen wir wieder ein paar jener höchſt fauber und fein durchgeführten, im Ausdruck anziehenden und lebendigen Bildchen, die ſeine Specialität ſind. Der geiſtreichſte unter den Münchener Genremalern iſt Eduard Grützner, zu deſſen bekannten Kartenspielern ein allerdings ſehr derb gerathener Falſtaff mit Dortchen Lakenreiſer auf den Knien und eine prächtige Scene im Kloſterkeller kamen. Der ſelig über dem Glaſe eingenickte Kellermeiſter, der wohlbeleibte, behäbige Prior, der alle Würde, deren er habhaft werden kann, aufbietet, und der hagere Fanatiker, der ihm den Uebelthäter zeigt, ſind mit dem glücklichſten Humor erfundene Charaktere. Grützner's Einfluß ſehen wir bei Ortlieb, der uns Mönche in der Kloſterküche, der reichlichen Liebesgaben ſich freuend, vorführt. Ueberhaupt haben viele Münchener Genremaler eine ausgeſprochene Vorliebe dafür, Pfaffen und ihre Gefellen mit ſtark fatiriſchem Zug zu den Hauptperſonen ihrer launigen Bilder zu machen, ſo R. S. Zimmermann, der uns eine hochkirchliche Deputation in dem fürſtlichen Vorzimmer aufmarſchirt zeigt, und namentlich Matthias Schmidt, der die geiſtlichen Herren in Situationen, wie ſie für ihre Beziehungen zum Volke bezeichnend ſind, ſchildert: beide ſo ſtark tendenziös, daß die ruhige künſtleriſche Wirkung keine ungeſtörte iſt, aber der letztere mit entſchiedenem Geiſt und mit ſicherem maleriſchem Geſchick.

Der Piloty'schen Schule, der direct oder indirect auch die meiſten Genremaler ihre Ausbildung verdanken, gehört auch Hermann Kaulbach an, der alſo Wege geht, die von denen ſeines berühmten Vaters Wilhelm von Kaulbach ſehr verſchieden ſind. Und doch trifft er manchmal wieder mit dieſem zuſammen; ſein größeres Bild, Mozart, der todtkrank der Probe ſeines Requiem beiwohnt, erinnert durch die ſehr ſcharfe, auf die Spitze getriebene Charakteriſtik gerade an Wilhelm von Kaulbach's frühere Zeit. Das Geſchick in der Anordnung wie in der maleriſchen Behandlung iſt unverkennbar; ſchade nur, daß ein giftig-unangenehmer Ton, motivirt durch den grünen Vorhang, durch welchen links das Licht fällt, über das Ganze ausgegoſſen iſt. In dem zweiten Bilde „Hanſel und Gretel bei der Hexe“, iſt der Ton des Märchens verfehlt, die Neigung zur Karikatur ſchlägt in das Fratzenhafte um.

Der jüngere Claudius Schraudolph erfreute uns durch eine coloriſtiſch glückliche, anziehend aufgefaßte Scene aus dem „Fauft“, den Spaziergang am

Oftertage. Seine ganz besondere Stellung nimmt A. von Ramberg in dieser Schule ein. Sinnig und fein empfindend, bildet er ein Gegengewicht gegen jene einseitig auf frappante coloristische Effecte ausgehenden jüngeren Maler, er weiß dem einfachsten Vorwurf ein poetisches Gepräge aufzudrücken und setzt der allein mit der Mache prunkenden Virtuosität feinen maßvollen Adel entgegen. Ohne eigentlich Colorist zu sein, entfaltet er in jenem Interieur, das ein Liebespaar im Costüm des vorigen Jahrhunderts — etwa Werther und Lotte? — in traulichem Zusammensein darstellt, ein zartes Stimmungsleben, weiß er in einem Genrebild aus der Welt des 17. Jahrhunderts, „Nach Tische“ nicht nur die geistige Wirkung

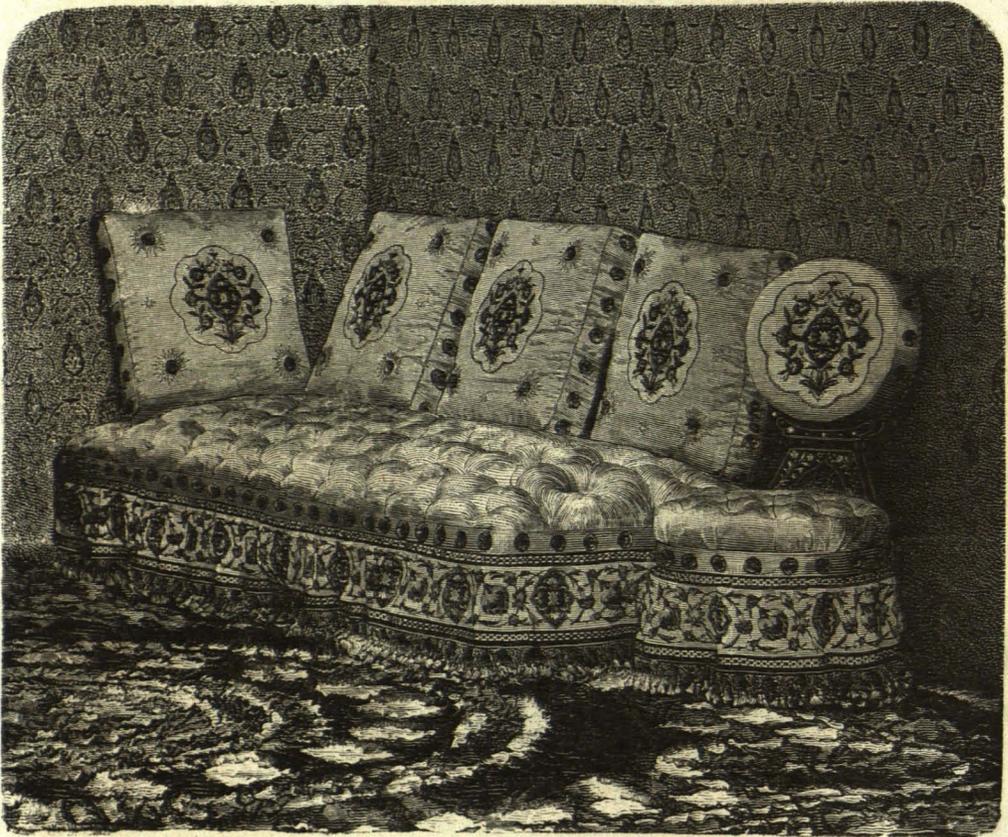


Bettstelle, von Blaschke in Wien.

des Gefanges, welchen die schöne junge Dame anstimmt, nicht nur das vornehme Behagen, welches die ganze gefellige Gruppe athmet, fein zu schildern, sondern das Ataskleid nach dem Vorbilde der altholländischen Gesellschaftsmaler wiederzugeben und ein vollendet durchgebildetes Helldunkel zu erreichen. Wo aber junge Künstler auf der Bahn Ramberg's fortzuwandeln suchen, da schreiten sie häufig trotz überraschender Bravour und Begabung über die Grenze hinaus. Mag Albert Keller's Gemälde „Chopin“ das übertrieben Moderne in der Zimmereinrichtung, wie in der Toilette der zwei jungen Damen, die hier clavier spielend und zuhörend der Situation ihren Inhalt geben, noch so frappant schildern, so streift der Ausdruck doch gar zu sehr an das Süßliche und Affectirte. Ein anderes Intérieur: „Zur Audienz bei Ludwig XIV.“ ist dagegen coloristisch ebenso hal-

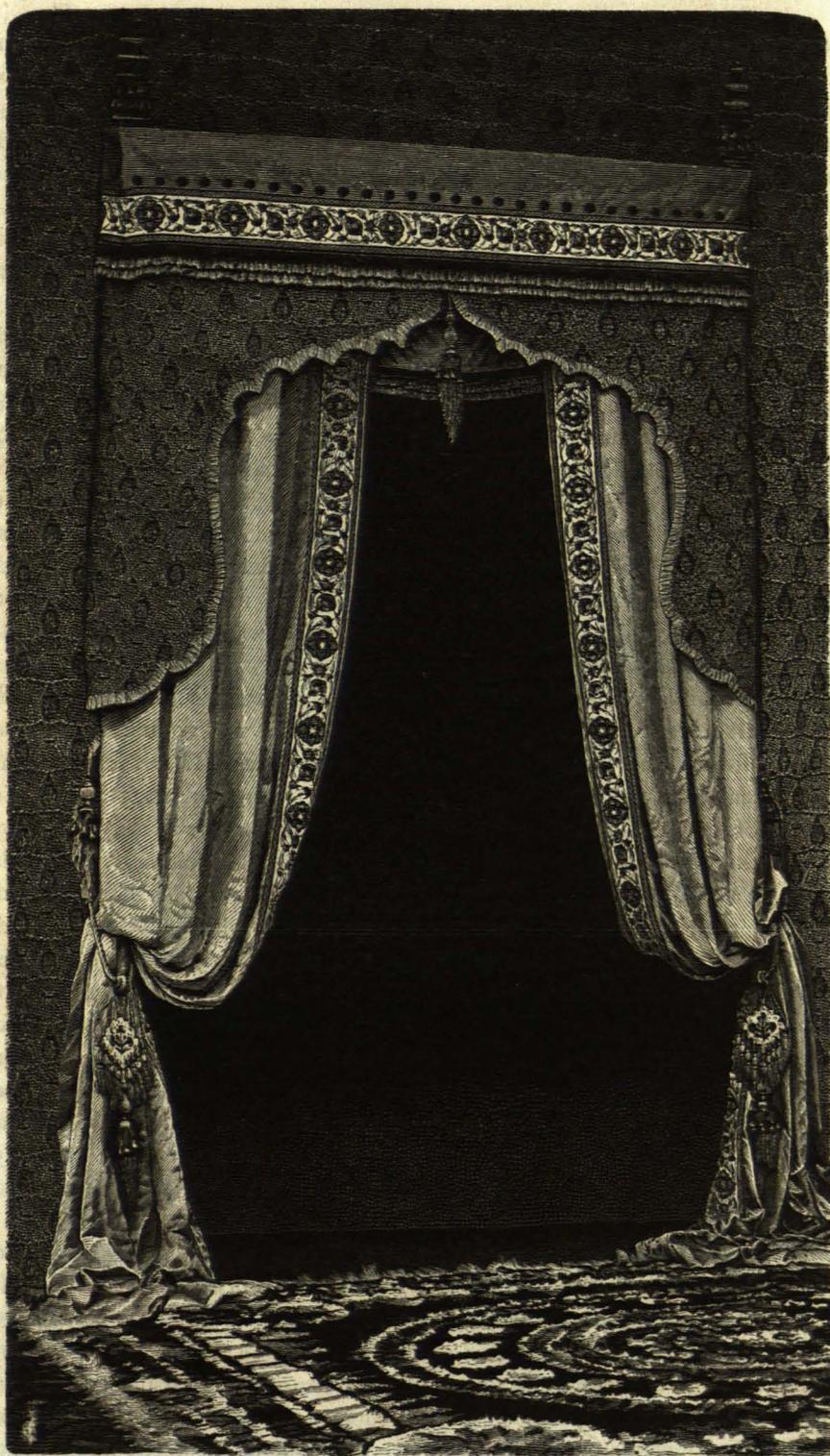
tungsvoll wie eigenthümlich; eine dritte Arbeit, die stehende Dame mit dem Fächer, nimmt sich nur wie ein gelungenes Exercitium im Stile der holländischen Kleinmaler aus.

Seit wenigen Jahren spielt in München Wilhelm Dietz eine große Rolle, der fein außerordentliches Lehrtalent schnell bewährt und der verdienstvollen, zum Theil aber schon überlebten Piloty'schen Schule gegenüber ein frischeres Leben in die Kreise der jüngeren Maler gebracht hat. Seine vier kleinen Bilder sind in der Erfindung ohne alle Eigenthümlichkeit, bei dem Halt von Reitern im



Sopha und Stuhl in hellblauem Atlas, von Haas & Söhne in Wien.

Costüm des vorigen Jahrhunderts lehnt er sich in dieser Hinsicht unbefangen an Meiffonier, bei den Kriegs- und Lagerfcenen im Charakter des dreißigjährigen Krieges nicht minder unbefangen an Philip Wouwermans an. Ganz fein eigen sind aber die rein malerischen Qualitäten, die er hier entfaltet, der coloristische Sinn, der ebenso von den alten Holländern, wie von den modernen Franzosen genährt worden ist, das haltungsvolle Verschmelzen von Landschaft und figürlichem Motiv, die eigene Stimmung, welche der unscheinbarste Vorgang bei so meisterhafter malerischer Behandlung gewinnt. Hie und da sehen wir die deutlichen Spuren feines Einflusses in dem „Spaziergang“ von Ludwig Loefftz, in der



Portière in hellblauem Atlas, von Ph. Haas & Söhne in Wien.

Mühle im Sturm von August Holmberg, einer Landschaft, die von den meisten Productionen der Münchener Landschaftsmalerei sehr verschieden ist. Dafs eine Kraft, wie Dietz, den strebenden Talenten eine überraschende Anregung giebt und ihnen ganz neue Seiten der Anschauung erschließt, ist sichtlich. Nur bleibt abzuwarten, ob auf diesem Wege auch eine vielseitigere Ausbildung, ein gröfserer geistiger Aufschwung zu erreichen sind.

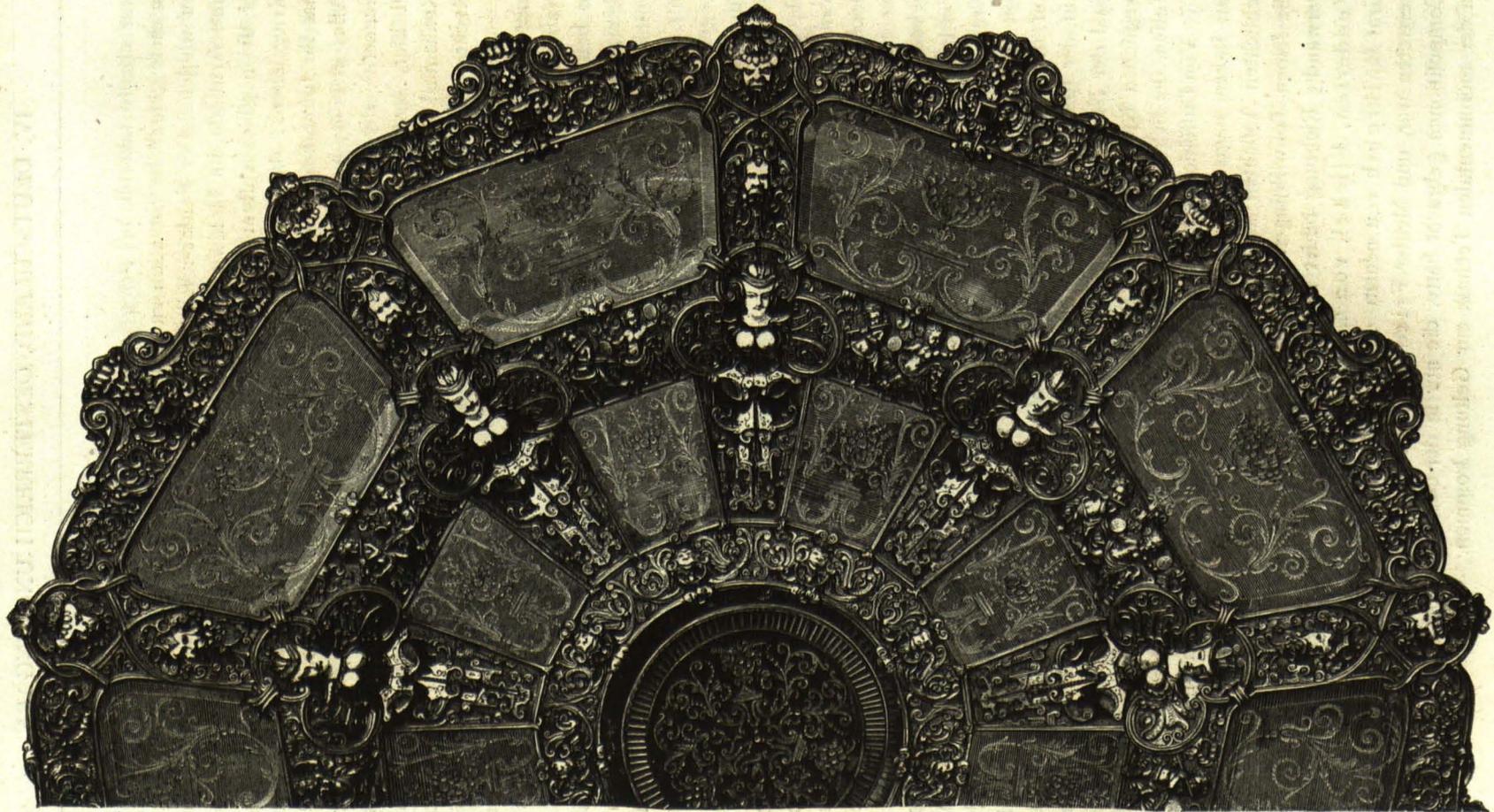
Nahe verwandt ist die Richtung einiger polnischer Maler, die sich den Münchenern angeschlossen und unter denen Max Gierymski in erster Reihe steht. Seine Heimath gewährt ihm die Stoffe, ihr Leben in Krieg und Frieden ist ihm vertraut. Ohne je an schärfere Durchbildung der einzelnen Individuen zu denken, behandelt er sie in Gruppen und Massen, die sich der landschaftlichen Gesamtwirkung unterordnen, mit sicherer Meisterschaft. Das Treiben der Dorfbevölkerung in friedlicher Dämmerungstunde, der Zug der Kofacken auf der Landstrafse, die Raft der Insurgenten am Waldesfaum unter trübem Winterhimmel gewinnen überzeugende Existenz. Je schlichter Alles gegeben ist, meist in gedämpftem, grauem Ton, um so wirkungsvoller tritt der echt coloristische Sinn des Malers hervor, der dabei jede Art von Stimmung und Beleuchtung in ungefuchter Wahrheit festhält, die Abenddämmerung am Wasser mit dem feuchten Dunst, der jede Bestimmtheit der Umrisse verschwinden läfst, wie die sternhelle Nacht mit dem erleuchteten Dachfenster am Bauernhause.

Den Genrebildern müssen wir die Kriegsbilder anreihen, deren Behandlung in der neuesten Kunst, nicht zum Nachtheil der Sache und vollständig stilgemäß, wenigstens soweit die Stoffe aus der Gegenwart geschöpft werden, eine überwiegend sittenbildliche ist. Joseph Brandt in München erscheint in seinem ziemlich großen Gemälde: „Die Niederlage der Türken vor Wien (1683)“ wahrhaft überwältigend durch die Art, wie er die Massen auf einanderplatzen läfst, das wildeste Gewühl schildert, bei aller Unerschöpflichkeit des Einzelnen doch die größte malerische Einheit und ein prangendes glühendes Colorit erreicht. Zu solchen Farben und Effecten giebt das moderne Kriegsbild von vornherein keine Gelegenheit. Immerhin verdienen ein paar kleine Bilder dieser Gattung von Lang und Braun in München Beachtung. Unter den norddeutschen Schlachtenmalern erschien zunächst Hüntten mit seiner bereits bekannten hessischen Division bei Saint-Privat, Bleibtreu mit seinem nicht eben glücklichen Uebergang nach Alfen, dann aber auch mit dem eben so frischen wie haltungsvollen kleineren Bilde, das wir vorletzten Herbst in Berlin begrüßten: den Bayern vor Paris. Seine neueste Leistung: der Kronprinz nach der Schlacht von Wörth, zeigt viele gute, lebendige Motive, läfst aber die volle Ruhe und Einheit der Haltung vermiffen. Graf Harrach hat mit seinem vorgehobenen Posten im Morgennebel vor dem Mont Valérien wie mit den Verwundeten in den Weinbergen von Wörth einzelne, in sich abgeschlossene Motive aus dem Kriegstreiben herausgegriffen, nicht zur Darstellung eines bestimmten Ereignisses, sondern um ihres malerischen Werthes oder ihrer tieferen Empfindung willen und hat bei außerordentlicher Meisterschaft in der Beleuchtung, bei mächtigem Eindringen in das Empfindungsleben, Schöpfungen hervorgebracht, die nicht ihres Gleichen finden. Eine neue Leistung ist Anton von Werner's Moltke vor Paris. Es

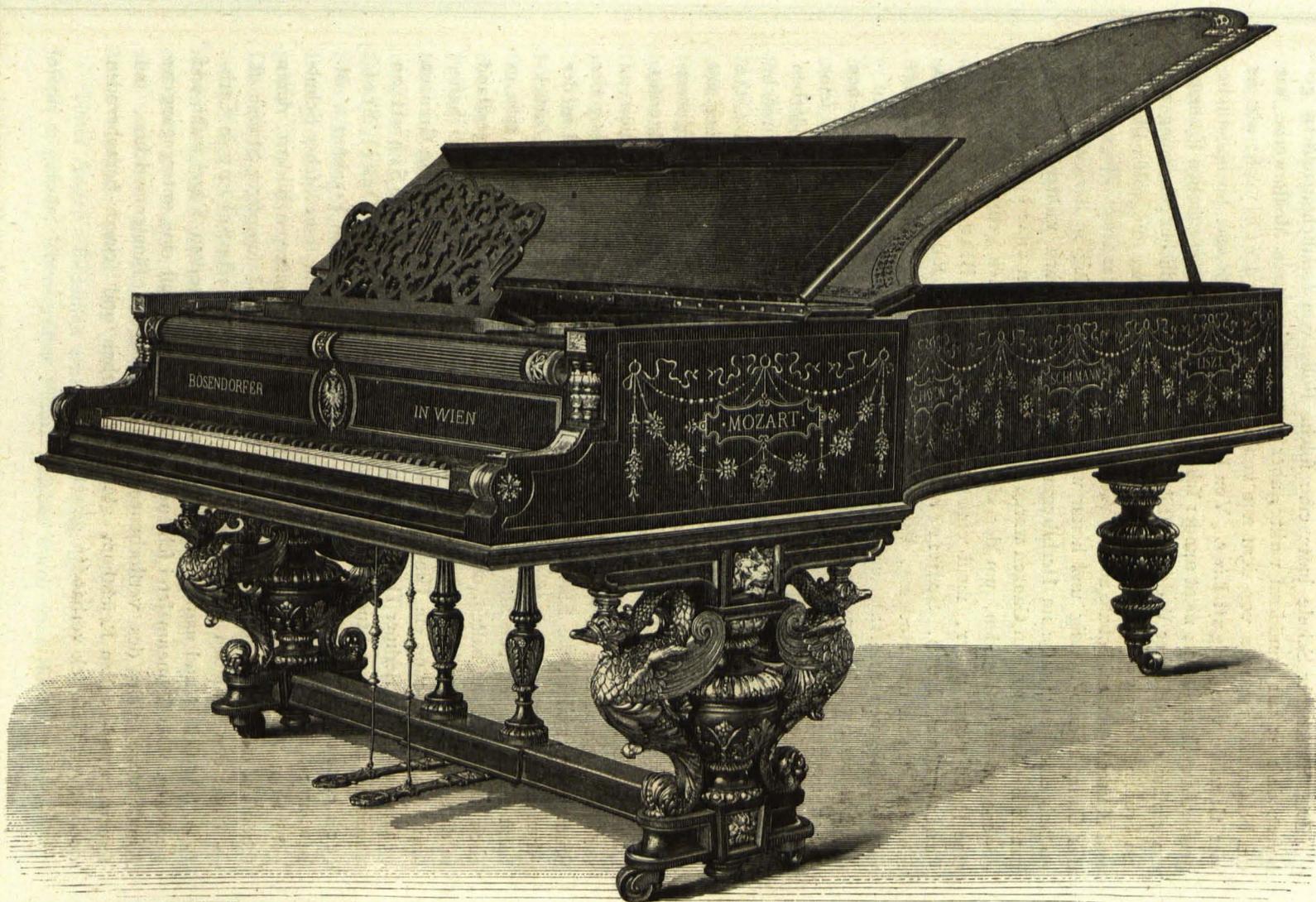
war ebenso taktvoll, bei der gegebenen Aufgabe, die Charakterfigur des Helden in diese genrehafte Situation zu versetzen, wie auch den Mafstab nicht zu groß zu wählen. Der Feldherr selbst, wie er zu Rosse hält und den Trupp Infanterie und Artillerie im Hohlwege zu seinen Füßen vorbeiziehen läßt, dominirt; aber er ist in glücklichstem Wurf der Erfindung in die Mitte eines frisch bewegten Kriegslebens, das sich ungesucht und lebendig entfaltet, gestellt. Jede Gruppe hat ihr spontanes Leben, der gesunde Humor fordert sich herzlich seinen Platz. Alles ist echt, aus der Sache heraus, gegeben, die Schilderung der herbftlichen Scenerie, der Blick auf das ferne Paris sind höchst wirkungsvoll, die Haltung ist klar, bestimmt, gut abgewogen, aber vor Allem, wie es dem deutschen Realismus entspricht, kommt die Charakteristik des Einzelnen zu ihrem vollen Recht.

Während Berlin das vorzüglichste Architekturstück der Ausstellung geliefert hatte, in Carl Graeb's berühmter Innenansicht des Halberstädter Doms aus der Nationalgalerie, spielte es in der Landschaftsmalerei keine sonderliche Rolle. Um so besser war die ältere Richtung der Düffeldorfer Landschaftsmalerei mit ihrer discreten Technik, aber liebevollen Empfindung für die Heimath, ihrem gemüthvollen Sich-Einleben in die Natur durch die Bilder von Carl Friedrich Lessing in Carlsruhe und von dem seither gestorbenen August Weber vertreten. Ihnen gegenüber trat auch die realistische Düffeldorfer Richtung in voller Kraft auf, zunächst getragen durch die beiden Brüder Achenbach, Andreas, der im Norden, am Mühlbach, wie am Seegeftade und in den Canälen Ostende's heimisch ist, Oswald, der Italien sammt dem Geschlecht, das heut auf diesem Boden wandelt, mit ebenso frappanter Kühnheit festhält. Beide überstrahlte aber diesmal noch Hans Gude in Carlsruhe, der mit ebenbürtiger Meisterchaft ein Gefühl für Schönheit der Linien, für vollendete Ahwägung der Massen verbindet und neben der Keckheit der beiden Achenbach, die oft darauf ausgeht, gerade im Festhalten des scheinbar Zufälligen ihre volle Macht zu zeigen, die beruhigte Kraft, die zur Anmuth zurückgekehrt ist, offenbart. Wasser und Luft malt er mit gleicher stofflicher Wahrheit wie vollendeter Wirkung des Tons. Das Bild auf der deutschen Seite, der Hafen von Christiania mit glitzerndem Sonnenlicht auf der spiegelklaren Fluth, ist ebenso vollendet wie das grössere Gemälde im Saal der Norweger, das hier gleich mit erwähnt sei, der Nothhafen an der norwegischen Küfte bei Sturm, Regen und wild bewegten Wellen, mit den düstern Felsen, die sich vom lichterem Himmel abheben.

Von Düffeldorfer Landschaftern seien noch Oeder, Frische sowie, in Bildern aus Italien, namentlich Hertel erwähnt. Burnitz in Frankfurt a. M. geht bei schlichten Ansichten aus der nächsten heimathlichen Umgebung mit Glück auf die feinen Tonwirkungen nach Art der französischen Landschaftsmaler aus. Eine verwandte Richtung bildet sich unter einer jüngeren Künstlergruppe in Weimar, Feddersen, Flickel, von Gleichen-Rufswurm heran, während zugleich Graf Kalkreuth von neuem durch mehrere stimmungsvolle Alpenlandschaften vertreten war, und Meister Friedrich Preller eine jener großartigen stilvollen Compositionen gebracht hatte, die nur in der Oelmalerei bei weitem nicht so wie in der monumentalen Technik zur Geltung kommen.



Theil eines Tellers aus Bergkrystall mit vergoldeter Fassung, von Ratzersdorfer in Wien.



Concertflügel aus Ebenholz, theilweise vergoldet, nach Storck's Entwurf ausgeführt von Bösendorfer in Wien.

Die Münchener Schule hatte eine solche Fülle von Landschaftsbildern geliefert, daß sie fast ermüdend wirkte, aber unter diesen waren Meisterwerke, wie die beiden Isfargenden von dem nun verstorbenen Eduard Schleich, wie die vier Gemälde von August Lier. Von letzterem fanden wir eine hochpoetische, große Abendlandschaft; nicht minder schön sind zwei Seitenstücke hohen Formats, ein einsamer herbstlicher Wald mit stillem Gewässer in abendlicher Stimmung und ein Frühlingbild: der Eingang eines Dorfes, Bäume, an denen die ersten Blüten und Blätter sprießen, Schafe auf der Weide, ein altes Weib, das seinen Weges zieht, das Ganze ebenso freudig und heiter wie jenes schwermüthig in der Stimmung, endlich eine Landstrasse im Herbstregen, von außerordentlich wahrer und frappanter Beobachtung. Im Ganzen waren von den Münchenern viele conventionelle Alpenansichten vorhanden, um der »schönen Gegend« willen gemalt, aber auch eine Reihe guter Bilder, meist einfachen Charakters von Blau, Willroder, Paul Weber, Röth, Splittgerber, Poschinger, Robert Schleich, Ebert, Rasch und Anderen, Winterlandschaften von Stademann, ein gutes Gletscherbild von Steffan, eine schöne Waldlandschaft von Kotsch.

Der berühmte Thiermaler Friedrich Voltz war durch ein paar gute, neben früheren Arbeiten aber keineswegs überraschende Gemälde vertreten. Als seine Nachfolger erscheinen Mali und Baifch, während Braith durch seinen derben Realismus und seinen kecken Vortrag, doch ohne vollkommen ruhige malerische Haltung, Eindruck macht. Als Muster im Thierstück erschien diesmal Otto Gebler, der die Schafe ganz unvergleichlich malt, nicht nur die Erscheinung mit merkwürdiger naturalistischer Sicherheit festhält, sondern auch des physiognomischen Ausdrucks Herr ist und die Thiere wirklich als Individuen charakterisirt. Das machte es ihm möglich, sie hier in eine pikante, genrehafte Situation zu versetzen; die Heerde, den Leithammel an der Spitze, nähert sich neugierig der Studie eines Malers, die Eins ihres gleichen darstellt, während der Hund in der Abwesenheit seines Herrn treulich Wacht hält und eben bei vorläufiger Zurückhaltung den Augenblick abwartet, in dem er einzugreifen hat. Könnte man es auch für zweifelhaft halten, ob der Künstler recht daran that, seinen Gegenstand in dies Gebiet hinüberzuspielen, so ist es doch hier jedenfalls mit dem herzhaftesten Humor und ohne ein Hinauffschrauben des Thierlebens über seine Grenzen gefchehen. — Von Berliner Thiermalern war der frühverstorbene geniale Schmitson durch ein paar ältere Studien und Bilder repräsentirt; Brendel, Ockel, Steffek erschienen in gewohnter Qualität. Adolph Schreyer in Frankfurt a. M. bewährte sein sicheres malerisches Gefühl, seinen breiten, in französischer Schule gebildeten Vortrag, seine überzeugende Tonwirkung in mehreren Bildern, deren schönstes ein wallachischer Wagen bei trübem Wetter auf sumpfiger Strasse ist. — Unter den Stillleben ist eine größere Arbeit von Auguste Schepp in Carlsruhe, sehr fleißig und namentlich in der Behandlung der toten Vögel wahr und gediegen. Die Blumenmalerei schien für die Deutschen fast eine untergegangene Kunst, wäre nicht des verstorbenen Victor Müller's Blumenmädchen, mit seinem wundervollen Reichthum glühender Farben und seinem bezaubernden decorativen Geschick vorhanden gewesen.

In der österreichischen Abtheilung der Weltausstellung vermifste man noch mehr als in der deutschen die Gefchlossenheit der Entwicklung und der künstlerischen Ausbildung. Die Verschiedenheit der Nationalitäten, welche diesen Staat bilden, hat an sich schon die Folge, dafs die Einzelnen sich bald von dieser, bald von jener Richtung und Schule angezogen fühlen. Immerhin überwiegt das deutsche Element, und unser modernes deutsches Kunstleben wäre lückenhaft, wenn wir nicht das, was Oesterreich hervorgebracht hat, mit hinzurechnen könnten. Nur in der österreichischen Abtheilung fanden wir heute noch eine Erinnerung an jenen großen Umschwung in der deutschen Kunst, welchen Cornelius und Overbeck am Anfang dieses Jahrhunderts durchsetzten, in den Werken von Joseph Führich, der einst als einer der bedeutendsten und selbständigsten Nachfolger auf Overbeck's Bahnen weiterging. Nicht sowohl zwei kleinere Gemälde, die in der Farbe gar zu sehr den heutigen Ansprüchen gegenüber zurückbleiben, als zwei große Kartons: das jüngste Gericht und der Sturz der Verdammten, zeigten fein mächtiges Compositionstalent, und am anziehendsten tritt er uns als Illustrator entgegen, ebenso fein Stilgefühl wie feine sinnige Erfindung, feine milde Gefühlswärme offenbarend, in den Zeichnungen zur Nachfolge Christi und zur Parabel vom verlorenen Sohn.

Eine ebenfalls schon abgeschlossene Epoche vertraten die Friescompositionen für die Universität in Athen von dem verstorbenen Carl Rahl, der unter den Meistern des idealen Stils es wie kein Anderer verstand, auch die Farbe zu monumentalen Zwecken auszubilden und Hand in Hand mit der Architektur zu schaffen. Dafs diese Eigenschaften, dafs überhaupt fein Geist und fein Stil noch immer in feiner Schule lebendig sind, wurde auf der Ausstellung durch die Farbenskizzen von Griepenkerl für den Sitzungsfaal der Akademie der Wissenschaften in Athen bewiesen.

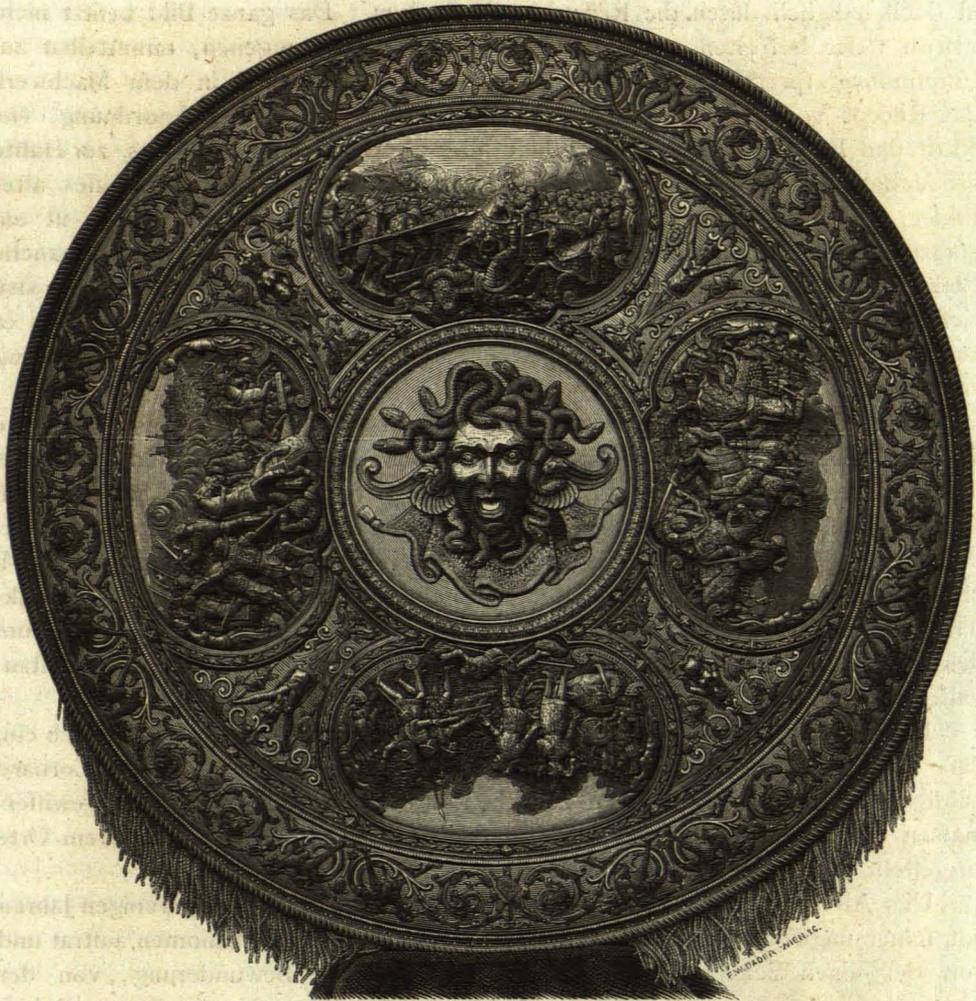
Einer der geistvollsten und bedeutendsten unter Wiens modernen Malern ist Heinrich von Angeli. Von neuem sah man hier diejenigen Bilder von feiner Hand, die seinen Ruhm begründet haben, das dramatisch-bewegte, meisterlich durchgebildete Genrebild »Der Rächer seiner Ehre« und das vornehme Portrait einer schwarzgekleideten Dame; noch ein kleineres italienisches Genrebild: ein Geistlicher, welcher einem Weibe aus dem Volke die Absolution verweigert, und mehrere Bildnisse kommen hinzu. Feuriger Schwung, hinreißende Genialität sind eigentlich nicht Angeli's Eigenschaften, wohl aber eine nach jeder Seite hin ausgebildete Meisterschaft in Farbe, Form und malerischer Auffassung. Dem größeren wie dem kleineren Mafstabe bequemt er sich stilvoll an; dort gelingt ihm eine gediegene Noblesse, hier eine reizvolle Eleganz; die feine Durchbildung jedes Details, die meisterhafte Stoffmalerei treffen mit außerordentlicher Sicherheit der Existenz aller Figuren im Raume zusammen. Daneben behauptet sich aber der dramatische Gehalt der dargestellten Szenen, der Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften in ungeschmälerter Kraft, mag auch immerhin die kühle Befonnenheit, mit welcher Angeli die malerischen Mittel handhabt, etwas von ihrem Wesen auf die geistige Auffassung übertragen.

Unter Angeli's Bildnissen erblickten wir auch das Portrait des Kaisers Franz Joseph in ganzer, lebensgroßer Figur, welches durch feine stilvolle Schlichtheit



Tenerzza, von Léon Bonnat.

und klare Bestimmtheit in der Charakteristik Eindruck macht. Bei dieser Aufgabe hatte der Künstler einen hervorragenden Concurrenten in Franz Lenbach, von dem ebenfalls ein großes Bildnis des Monarchen zu sehen war. Dieses aber befriedigt bei weitem nicht so sehr, wie andere Schöpfungen des Künstlers. Die weiße Uniform in Verbindung mit den rothen Hosen ist an und für sich ungünstig, aber Angeli hat bewiesen, daß sich diese Schwierigkeit überwinden läßt. Lenbach dagegen, sonst ein hervorragender Colorist, ist derselben nicht Herr geworden. Die farbige Gesamtwirkung ist hart, die Wolken, die sich im Hintergrunde sammeln, wirken unruhig und gesucht, und seltsam ist der rothe Reflex, der von den Hosen auf die Tischdecke fällt. Mag das auch bei einem Meister wie Lenbach überraschend klingen, so muß man doch wohl annehmen: die Aufgabe, ein Portrait im repräsentirenden Stil zu schaffen, hatte ihn, der nun einmal im Bildnis seine eigene Art und Auffassung hat, genirt. Viel natürlicher giebt er sich in mehreren anderen, dem Umfange wie der Anordnung nach ziemlich



Schild in getriebener Arbeit, von Zuloaga in Madrid.

anspruchlosen Bildnissen; namentlich der Kopf Richard Wagner's ist von classischer Einfachheit und sicherer Charakteristik. Wie Lenbach die alten Meister gut kennt und ihnen technisch viel verdankt, so empfindet er auch manchmal den Drang, mit ihnen in der Auffassung selbst zu wetteifern, und zwar in Frauenbildnissen neuerdings mit Rembrandt's Fähigkeit, durch Costüm und Lichtwirkung den Abgebildeten einen besonderen, geheimnißvollen Zauber zu verleihen. Hierin ist Lenbach ohne Widerrede geistvoll, doch nicht immer ganz natürlich, nur eine junge Frau in einem Hauskleide von halb alterthümlichem Schnitt, in einem goldig-grün funkelnden Ton, ist ebenso originell wie lieblich.

Das Bedenkliche einer Richtung, die wesentlich auf die Nachahmung alter Meister ausgeht, lernen wir am deutlichsten bei Canon kennen. Seine „Loge Johannis“, vier Priester der verschiedenen christlichen Confessionen, vereinigt zu den Füßen des Christuskindes, das auf dem Schoofse des thronenden Moses steht,

ist doch lediglich durch die Reflexion eingegeben. Das ganze Bild besitzt nicht einen tiefer befeelten, von geistigem Leben durchdrungenen, unmittelbar zur Empfindung sprechenden Zug. Und ebenso waltet auch in dem Machwerk das Recept vor: viel Virtuosität, viel Geschicklichkeit in der Anordnung, viel Kraft und Bravour in der Farbe; diese aber ahmt zur Hälfte Rubens, zur Hälfte die Venetianer nach, jedesmal mit Hinzunahme des vergilbten Firnisses alter Bilder; von origineller coloristischer Auffassung ist keine Spur. Canon ist ein glänzendes Talent, wenn es für decorative Zwecke zu schaffen gilt; manche Einzelfiguren, welche dieser Gattung anzugehören scheinen, namentlich die große Gestalt eines Jägers im Costüme der Vorzeit, zeigten auch jetzt wieder, was er kann. Aber hiermit und mit einigen gelungenen Portraits ist seine Bedeutung erschöpft.

Unter den übrigen Bildern größeren Formats verdienen die längst bekannte »Ruhende Bacchantin« von Felix, ein in glühendem Colorit gehaltenes Bild aus dem Volksleben Italiens, »Taubenopfer«, von Joseph Fux Erwähnung. Von Bildnissen fielen, neben manchen guten Arbeiten anderer Künstler, noch zwei durch eine gewisse Eigenthümlichkeit auf, ein junges Mädchen von Rudolph Huber, in fein abgewogener Haltung beinahe farblos, offenbar höchst charakteristisch; von Eduard Charlemont eine Gruppe von zwei Knaben im Costüm des 17. Jahrhunderts, bei großer Fähigkeit, das Malerische der Erscheinung festzuhalten, doch von etwas zu weitgehender decorativer Breite.

Die Gesamtwirkung der österreichischen Ausstellung büßte viel dadurch ein, daß Hans Makart's letztes großes Bild, Venedig der Katharina Cornaro huldigend, nicht in ihren Sälen zu sehen war. Da dies Werk aber gewissermaßen nur durch Zufall hier fehlte und gleichzeitig in Wien an anderem Orte ausgestellt war, muß es jedenfalls mit in Betracht gezogen werden.

Uns Allen ist es noch frisch im Gedächtniß, wie Makart vor wenigen Jahren mit seiner ungewöhnlichen coloristischen Begabung als ein Phänomen auftrat und von der einen Seite eine geradezu leidenschaftliche Bewunderung, von der anderen einen nicht minder erregten Widerspruch erfuhr. Unmittelbar nachdem seine „Pest in Florenz“ aller Orten in Deutschland eine so feltene Wirkung gemacht hatte, geschah das Ueberraschende, daß sie in Paris von der Jury des Salons zurückgewiesen wurde. Keine Prüderie lag dem zu Grunde, wie man es sich meistens in Deutschland eingebildet, sondern ein rein künstlerisches Urtheil. Die Mängel der Zeichnung, die Willkür und die ungenügende Durchbildung der Form waren für das Auge der Franzosen, denen gediegene Kenntniß der Form die erste Vorbedingung des künstlerischen Schaffens ist, so anstößig, daß keine noch so glänzende Eigenschaft anderer Art sie das Unzulängliche dieser Arbeit übersehen lassen konnte.

Das muß man nun unbedingt dem neuen Werke zugestehen, daß es in dieser Beziehung bedeutende Fortschritte zeigt. Jene absolute Gleichgiltigkeit gegen alles Gegenständliche, gegen Inhalt und Gestalten, wie damals, finden wir hier nicht mehr; jenes ausschließliche Gefühl für das harmonische Zusammenklingen der Farben an sich, das — nach Lübke's Ausdruck — dieselbe Wirkung thun würde, wenn man das Bild auf den Kopf stellte, ist hier in bestimmte

Grenzen gebannt. Auch jene ungesunde Lüfternheit in Situation und Ausdruck, wie früher, ist verschwunden. Makart's Kraft ist entschieden an der gröfseren Aufgabe gewachsen. Es kam dabei dem Künstler zu statten, dafs er sich an ein groses Vorbild hielt, welches in coloristischer Beziehung seinem Ideale am meisten entsprach, an Paolo Veronese. Ein solcher Anschlufs wäre nicht in jedem Falle als ein Vorzug anzusehen, wohl aber hier, da Makart's nach einer Seite hin aufserordentliches, sonst aber nicht hinreichend durchgebildetes, vielfach des Haltes entbehrendes Talent es nöthig hatte, sich anzulehnen. Auch in diesem grosen und figurenreichen Bilde ging er keineswegs auf Gestaltung einer dramatischen Situation, auf lebendigere Entwicklung der Charaktere und des Empfindungslebens aus, er stellte sich, wie meist Paolo Veronese, nur die eine Aufgabe, ein festliches Dasein zu schildern. Nicht nur für die Hauptmotive der Anordnung konnte er sich dabei an Paolo halten, sondern dessen Welt kam seinen Absichten auch mit der ganzen Art ihrer Erscheinung, mit ihrer Tracht und Scenerie entgegen, und keiner wird dem Künstler daraus einen Vorwurf machen wollen, dafs er in Architektur und Costümen das Venedig des 16. Jahrhunderts sich vor uns entfalten läfst, nicht das des 15., wie es die Aufgabe eigentlich mit sich bringen würde.

Katharina Cornaro, welche Jacopo II. von Lusignan, König von Cypern, zu seiner Gemahlin erkoren, thront zur Rechten, neben ihr steht der rothgekleidete Gemahl, und zur Huldigung drängt sich Alt und Jung heran, in erster Reihe Damen mit Kostbarkeiten und Mädchen mit Blumen, die sich vor ihr auf die Knie werfen. Da steht ein braunes Weib, das, aufrecht schreitend, einen Korb auf der Schulter trägt, dort ein Neger, dann wieder ein Lautenspieler aus dem Gewühl hervor. Die prächtigen Stoffe, in welche alle gekleidet sind, das leuchtende Fleisch, der grofse rothe Vorhang über der Hauptgruppe, die Segel, die



Bordure, entw. von C. Graff, ausgeführt von C. Drächler in Wien.



Candelaber aus Bronze, nach Entwurf von Ybl ausgeführt von D. Hollenbach Söhne in Wien.

Terrasse und Balustrade, die Architektur des Hintergrundes klingt harmonisch, gefättigt, glühend, berauschend in farbigem Wohlklang zusammen, so das kein anderer moderner Künstler hierin Makart erreicht. Wundervoll stehen die Figuren im Raume, sie sind dabei zu einer wirklichen Composition verbunden, die großen Massen sind mit Geschick und Sicherheit bewältigt. Die Wirkung der Farbe ist bei ihm keine rein äußerliche, dem Effect allein dienende und materielle; sie wird freilich auch nicht, wie bei Eugène Delacroix, zur Offenbarung des tiefsten inneren Empfindungslebens, aber einen poetischen Zauber übt sie dennoch aus. Widerliche Züge, wie sie sonst bei Makart störten, sind kaum vorhanden; höchstens fehlt es dem kleinen Mädchen in der Nähe der Hauptfigur an Natürlichkeit und Gesundheit des Ausdrucks. Dann kann man vielleicht sagen, das die Gestalt des rothen Gondoliers, der sich seitwärts im Vordergrunde von dem blauen Gondelzelt abhebt, zu schreiend und zu absichtlich auf den Farbeffect speculirt.

Mißt man freilich Makart an seinem großen Vorbilde, so muß man zugeben: jene Feinheit der Uebergänge, jene Mäßigung und Zartheit mitten im Reichthum, wie Paolo Veronese, erreichte er nicht; beispielsweise behandelt er die Luft, die Architektur des Hintergrundes viel zu wichtig und materiell. Vor Allem aber fehlt Makart eins: die eigentliche Individualisirung. Seine Gestalten sind nur da, um diese Stoffe zu tragen und um sich in diese Gruppen zusammenzuschließen. Nirgend finden wir eine Persönlichkeit, die zum wirklichen Charakter herausgebildet ist, nirgend ein Auge, aus dem wahres geistiges Leben spricht. Eine gewisse Lähmung scheint die Figuren zu bannen, ein Schleier, durch welchen Bewußtsein und Wille nicht hindurchblicken können, liegt über den Gesichtern; halb traumwandelnd erscheinen diese Menschen

vor uns. Das ist ein — im bedenklichen Sinne des Wortes — moderner Zug, der Makart's Werk nicht zu jener gefunden Freudigkeit und Sicherheit des Daseins kommen läßt, wie sie die Werke der großen Venetianer athmen. Er ist aus diesem Grunde kein großer Künstler, sondern ein Virtuose ersten Ranges; als solcher aber ist er diesmal für uns in höherem Grade und reiner als sonst genießbar, weil er seine Bravour mehr in der Gewalt hat.

Die Schlachtenmalerei war in den österreichischen Sälen fast reicher vertreten, als in denen des deutschen Reiches. Alte Siege Oesterreichs sind für den Kaiser, den Erzherzog Albrecht oder für Persönlichkeiten der hohen Aristokratie von Sigmund l'Allemand und von Wilhelm Emelé (jetzt in Karlsruhe) gemalt worden. Ersterer ist überlegen in dem malerischen Erfassen der Situation, verbunden mit feiner und bestimmter Durchbildung, während Letzterer im Einzelnen von gediegenen Studien Zeugniß ablegt.

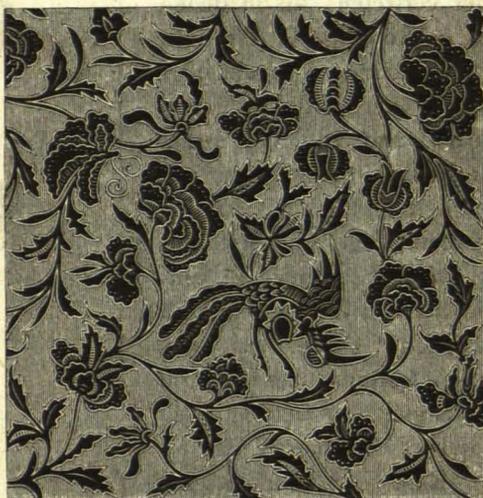
Unter den historischen Genrebildern, das heißt solchen, in denen Costüm und Scenerie einer früheren Epoche das malerisch bestimmende Element bilden, war keines vorhanden, das an Angeli's Rächer seiner Ehre auch nur entfernt heranreichte. Sehr hübsch trifft Franz Ruben in seinem Turnier aus der Zeit Kaiser Maximilian's den rechten Ton; die Liebe und zugleich die Lebendigkeit, mit welcher er sich in die Vorzeit versetzte, sprechen aus jedem Zuge. Eugen Blaas bewies im Jahre 1867 durch ein kleines Bild „Decamerone,“ Jünglinge und Damen im altflorentiner Costüm, die sich in der Kirche finden, coloristische Begabung, Sinn für die historischen Erscheinungsformen und lebenswürdige Anmuth. Jetzt besitzt man neben diesem Gemälde mehrere spätere und muß leider constatiren, daß jedes folgende schwächer wird. Wilhelm Koller, jetzt in Brüssel, ist ganz der gesuchten Alterthümelei anheimgefallen, welche dort, unter Einfluß von Leys, sich wie eine Krankheit eingenistet hat.

Nur da giebt es Gefundheit in der Kunst, wo der Künstler mit eigenen Augen sieht, wo



Lampenständer von Hanusch in Wien.

er selbst ein Verhältniß zur Natur hat und frei von aller Angewöhnung unbefangen zu geben weiß, was er sieht. Was A. Pettenkofen in seinen kleinen Genrebildchen — zweiundzwanzig sah man ausgestellt — besonders auszeichnet, ist nicht bloß das malerische Geschick, durch welches er mit den besten Franzosen weitteifert, sondern die Sicherheit des Blicks, mit der er stets den Nagel auf den Kopf trifft. Seine Stoffe beherrscht er unbedingt, die Menschen wie die landschaftliche Umgebung, in die sie hineingehören, mag er buntes ungarisches Markttreiben oder das Landvolk bei seiner Arbeit, die lustige Fahrt flotter Gefellen durch die weite Fläche oder das hagere, braune, feltsame Volk der Zigeuner darstellen, das sich im kümmerlichsten Dasein wohl fühlt. Niemals eigentlich humoristisch, ist dabei Pettenkofen immer geistreich, frappant,

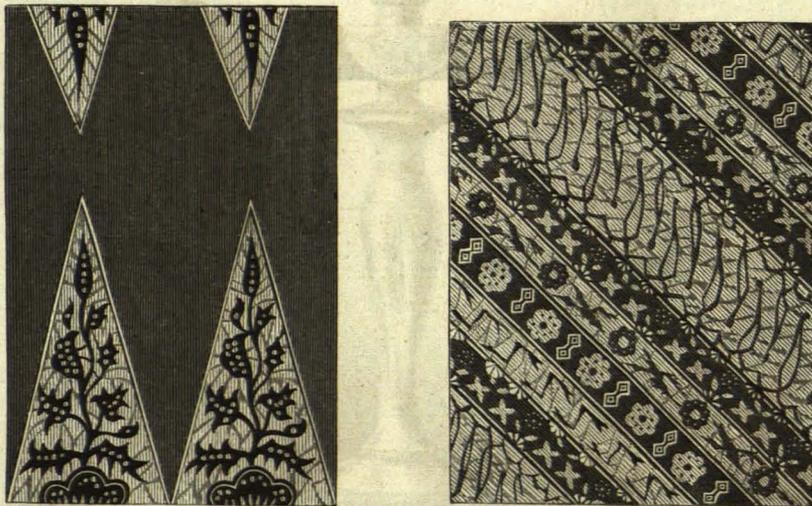


Battiktirter Stoff aus Java.

echt malerisch. Alois Schön ist in seinen figurenreichen Bildern aus dem italienischen Volksleben mitunter etwas bunt, was trotz der lebendigen Beobachtung stört; dagegen sind ihm der Vorhof einer Synagoge und der Gänsemarkt in Krakau mit den höchst charakteristischen Gestalten polnischer Juden wohl gelungen. Eine ältere Richtung unter den Wiener Genremalern vertritt Friedrich Friedländer, dem es meist darauf ankommt, zunächst durch das Gegenständliche an sich zu interessieren, dem Publicum irgend eine Geschichte zu erzählen. Manchmal geschieht dieses nicht ohne Glück, gewöhnlich aber bleibt der malerische Werth zu sehr zurück, der Witz ist absichtlich, der moralisirende Beigeschmack stört. Auch ein jüngerer Maler, der sich der Münchener Schule angeschlossen, Kurzbauer, hat ein größeres Genrebild von ausgesprochen novellistischem Charakter gemalt und damit Erfolg gehabt: „Die ereilten Flüchtlinge“. Auch hier fehlt es nicht an einem moralisirenden Beigeschmack, aber die Situation ist jedenfalls dramatisch entwickelt, bei zahlreichen Nebenfiguren, die alle lebendig in die Handlung hineingezogen sind.

Die jüngere Generation der Wiener Landschaftsmaler dankt größtentheils Albert Zimmermann, dem Meister strengen, heroischen Stils, der diesmal

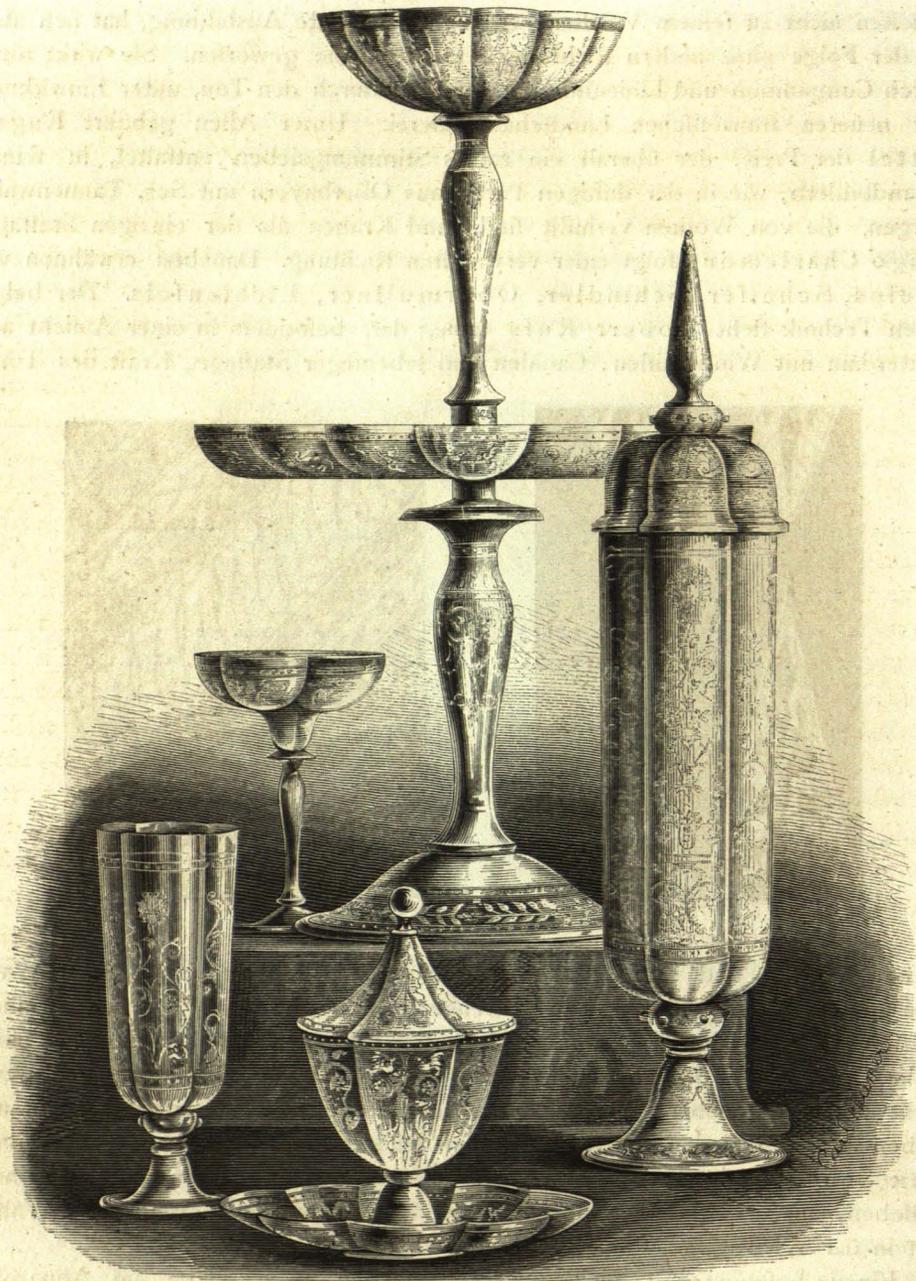
indessen nicht zu feinem Vortheile erschien, ihre erste Ausbildung, hat sich aber in der Folge ganz andern Richtungen in die Arme geworfen. Sie wirkt nicht durch Composition und Linienführung, sondern durch den Ton, unter Einwirkung der neueren französischen Landschaftsmalerei. Unter Allen gebührt Eugen Jettel der Preis, der überall ein zartes Stimmungsleben entfaltet, in feinen Strandbildern, wie in der duftigen Partie aus Oberbayern mit See, Tannenwald, Bergen, die von Wolken verhüllt sind, und Krähen als der einzigen Staffage. Hugo Charlemont folgt einer verwandten Richtung. Daneben erwähnen wir Seelos, Schäffer, Schindler, Obermüller, Lichtenfels. Der belgischen Technik steht Robert Rufs nahe, der, besonders in einer Ansicht aus Rotterdam mit Windmühlen, Canälen und lebendiger Staffage, Kraft des Tons,



Battikirte Stoffe aus Sumatra.

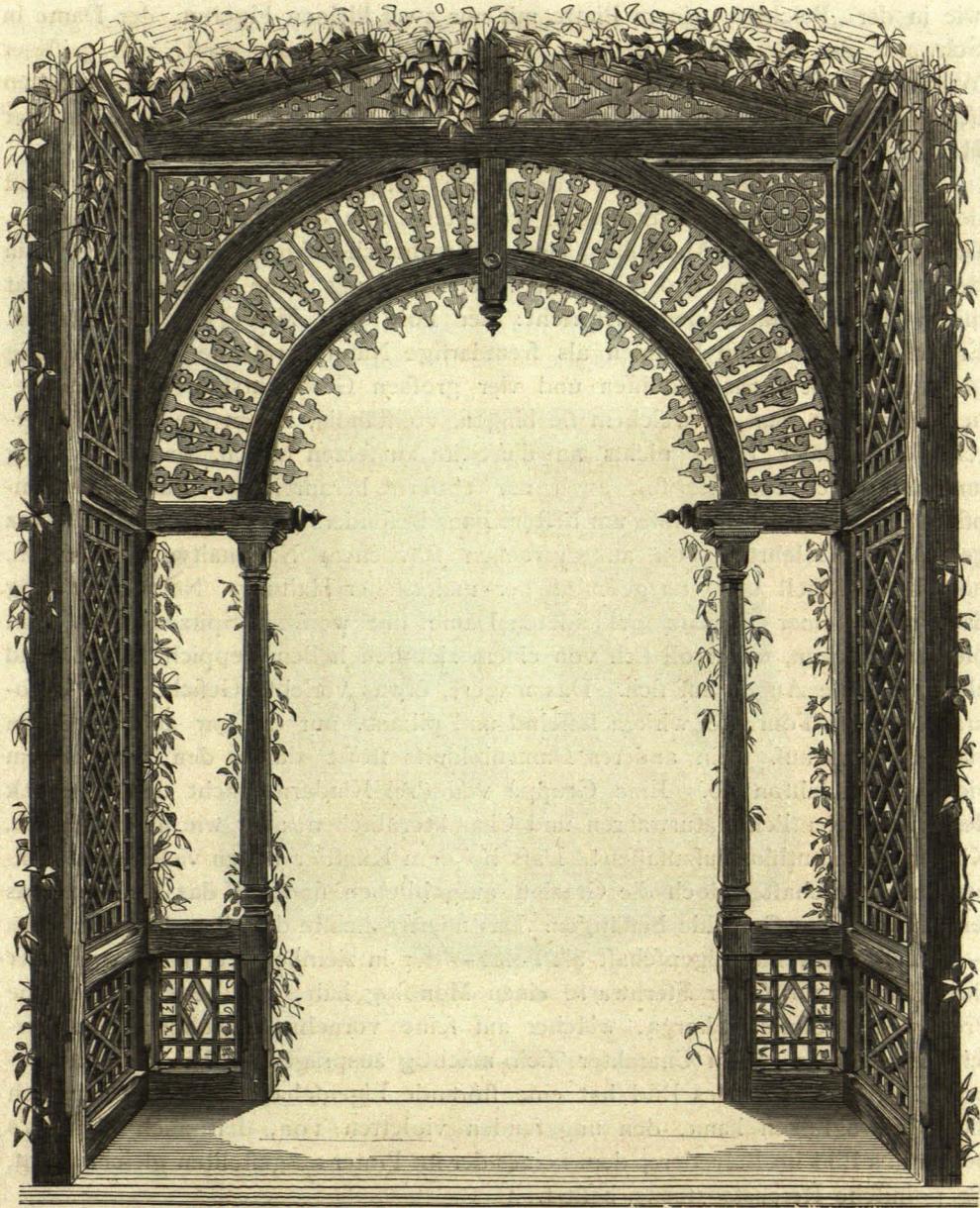
breiten Vortrag und perspectivisch wirkungsvollen Aufbau, bei kühner Wahl eines nahen Augenpunktes, zeigt. Strengeren Stil haben die egyptischen Landschaften von Bernhard Fiedler aus Berlin, jetzt in Triest. Auch der Thiermaler Otto von Thoren, der sich ganz der französischen Schule angeschlossen, wirkt durch die sichere Beherrschung des landschaftlichen Stimmungslebens. Neben ihm sei von den Thiermalern noch Bühlmeyer genannt. Endlich darf Max Schödl nicht vergessen werden mit seinen ganz kleinen, äußerst feinen Stilleben, auf denen Gefäße und Geräthe, von großer Accurateffe und Wahrheit in der Wiedergabe des Materials, die Hauptrolle spielen.

Einen besonderen Genuss gewähren endlich zwei Meister im Aquarell: Rudolph Alt und Ludwig Paffini. Vergleicht man Alt, von dem wir Ansichten von Rom's Ruinen, vom Innern der Peterskirche, von einer Ecke des Dogenpalastes in Venedig fanden, mit Carl Werner in Leipzig, von dem in einem der Nebenpavillons mehrere vorzügliche Ansichten aus Italien, Egypten, dem Orient vorhanden waren, so finden wir nicht das Streben, das Einzelne, namentlich in den architektonischen Partien, miniaturartig fein, mit äußerster Schärfe wiederzugeben, sondern Alt geht zunächst auf die malerische Gesamtheit



Garnitur in Kryсталlglas, von Lobmeyr in Wien.

wirkung aus, erreicht sie bei schlichtem Vortrag mit schlagender Sicherheit, ist im Architektonischen aber ebenso charakteristisch wie in der landschaftlichen Haltung und setzt die Staffage lebendig und meisterhaft an ihren Platz. — Wie er die Gegenden und Bauwerke, so schildert Paffini die Menschen Italiens. Er dringt ganz in ihren Charakter ein, verbindet aber mit dieser klaren Objec-



Detail der Holzarcaden des Ausstellungsplatzes, gezeichnet von F. Baldinger.

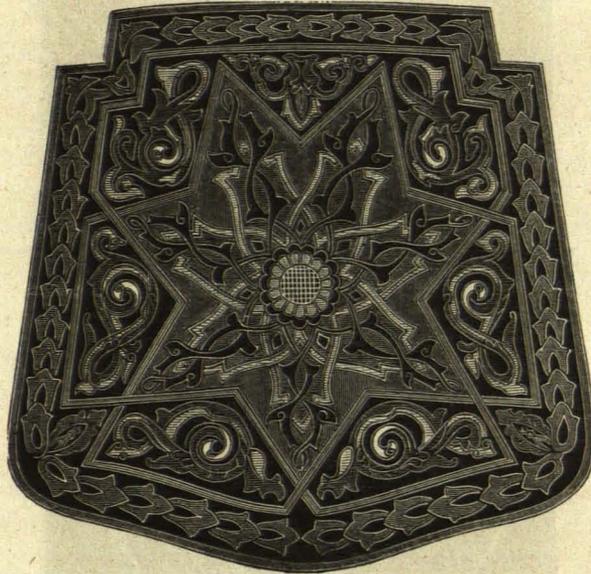
tivität des Blickes einen ungewöhnlichen Sinn für das Schöne im Volksthum. Das prägt sich in der ungesuchten Anmuth der Kinder beim Religionsunterricht, wie in der ruhigen Würde der geistlichen Herren in ihren Chorstühlen aus. Da wo andere Schilderer des Volksthums den Ton des Humors anschlagen würden, ist ihm ein kaum merklicher Hauch der Ironie genug. Mag er uns alltägliche Gestalten vorführen, so fesseln sie uns doch immer durch ein besonderes geistiges Interesse. Mitunter steigert der Künstler den Ausdruck in das echt Dramatische,

wie in der „Beichte“, einem Blatte mit nur zwei kleinen Figuren, der Dame in Schwarz, die, tief erregt, bekennt, und dem Priester, der ernst, voll geistiger Würde mit dem Blick ihr Innerstes durchdringt. Auch in zwei Kinderporträten ist Paffini ebenso einfach wie liebenswürdig, und hier, wie stets, bei vollendeter Meisterschaft und Grazie des Vortrags ohne die leiseste Gefallsucht.

Die österreichischen Maler, von denen wir bisher gesprochen, sind meist deutscher Abstammung oder haben wenigstens alle deutsche Bildung genossen. Dagegen war auf der Ausstellung eine ungewöhnliche Erscheinung vorhanden, in der sich, in Gesinnung und in künstlerischer Erziehung, eine andere Nationalität mit voller Entschiedenheit ausspricht: der Pole Jan Matejko aus Krakau. Er erschien in diesen Räumen als fremdartige Natur, trat aber dabei wuchtig genug auf, mit sechs Bildnissen und vier großen Geschichtsbildern. Diese beherrschten den Saal, in welchem sie hingen, vollständig, indem die deutsch-österreichischen Maler ihnen nichts an die Seite zu setzen hatten, was an Umfang und mächtiger Charakteristik auch nur entfernt heranreichte. Für meine Empfindung wirkten die Bildnisse am besten, ganz besonders das Porträt eines schwarz gekleideten Gelehrten von ausgesprochen slavischem Nationaltypus, geistvoll, höchst individuell und von geschlossener malerischer Haltung. Noch mehr zog das Porträt einer schwarz gekleideten Dame mit weißem Spitzenkragen und blonden Locken, effectvoll sich von einem ziemlich hellen Teppich-Hintergrund abhebend, die Augen auf sich. Das magere, etwas verlebte Gesicht, das Aristokratische der Tournure wirken fesselnd und pikant, nur die gar zu männlichen Hände fallen auf. Ein anderes Damenbildnis stößt durch den unangenehm violetten Fleischtönen ab. Eine Gruppe von drei Kindern macht den Eindruck des außerordentlich Naturwahren und Charakteristischen; aber wie ist es möglich, Kinder so anmuthlos aufzufassen! Dafs bei dem Künstler neben vielen ganz eminenten Eigenschaften doch die Grazien ausgeblieben sind, ist das Resultat, das seine historischen Gemälde bestätigen. Das unerfreulichste derselben ist Kopernicus — natürlich in seiner Eigenschaft als Pole! — der in ziemlich leerer, theatralischer Begeisterung auf seiner Sternwarte einen Monolog hält, das bedeutendste eine Predigt des Jesuiten Skarga, welcher auf seine vornehmen Zuhörer einen erschütternden, in jedem Charakter sich mächtig ausprägenden Eindruck hervorbringt. Aber auch dies Bild hat eine störende Eigenschaft, über die man sich nicht hinwegsetzen kann, den ungefunden violetten Ton, den auch Matejko's berühmtes Bild im Belvedere, dem keines der im Prater ausgestellten gleichkommt, die polnische Reichstagscene, besitzt.

In den beiden neuen großen Bildern hat sich Matejko darüber hinausgearbeitet, aber auch hier ist die malerische Haltung keine glückliche. Eine überraschende Bravour tritt in jedem einzelnen Zuge hervor. Sie rundet die Figuren meisterhaft ab und läßt sie plastisch heraustreten, sie beherrscht die Farbe zum Zwecke naturalistischer Wirkung, sie glänzt in der Stoffmalerei. Aber das Ganze erscheint fleckig und unharmonisch, ohne jede Ahnung von der abgewogenen Licht- und Schattenwirkung, die allein das Bild zum Bilde machen kann, ohne wahre Existenz der Figuren im Raume, ohne eigentliches Stilgefühl. In dem Allen offenbart sich gerade bei so mächtiger künstlerischer Kraft ein Zug des

Barbarischen, ja des Brutalen, und diesen wird auch die Darstellung der Handlung selbst nicht los. Besonders gilt das von dem Könige Stephan Bathory, den die russischen Gefandten um Frieden anflehen, diese von wahrhaft thierischer Rohheit, der König von Natur mißgestaltet und widerwärtig im Ausdruck, während die Beschwörung der Union zwischen Polen und Lithauen unter König Sigismund August (1569) immerhin durch die kühne Sicherheit imponirt, mit welcher bei einer solchen Haupt- und Staatsaction dramatische Charaktere in Scene gesetzt sind. Dafs ein Kunstwerk zum ästhetischen Gefühl zu sprechen, dafs es sich an das tiefere Empfindungsleben zu wenden habe, kam freilich Matejo nicht in den Sinn. Es ist etwas Eigenes um die historischen Stoffe: sie sind dem Verständniß des Beschauers nur mit Mühe zugänglich, sie sind nur selten wahr-



Sesselbezug, türkische Seidentickerei mit Gold.

haft malerisch günstig; sie lassen durch die Bedingungen, die in ihnen liegen, so selten das rein Menschliche, das wahrhaft Künstlerische zur Geltung kommen; und wenn man das Goethe'sche Wort: »das Beste an der Geschichte ist der Enthusiasmus, den sie erregt,« auf die Historienmalerei anwenden wollte, so würde sich nur fragen, was für ein Enthusiasmus denn gerade von der polnischen Geschichte hervorgerufen werden kann?

In keinem Saal der ganzen Kunstausstellung trafen wir ein so buntes Durcheinander wie in dem ungarischen: Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle, Kupferstiche hingen an denselben Wänden. Oben schlossen die Cartons von Lotz und Moriz Than für den Fries im Treppenhause des National-Museums das Ganze ab. Beide sind Schüler des verstorbenen Rahl und haben sich hier in würdigen, edlen historischen Compositionen, die freilich keine hervorragende Originalität verrathen, bewährt. Im Uebrigen merkt man bei Than in Stil und Farbe nur noch wenig von dieser Schule, mag er sich gleich in phantastischen wie rea-

len Stoffen, in Scenen aus Dichtern wie in großen Geschichtsbildern versuchen. Das Bildniß von Franz Pulszky ist ihm noch am besten gelungen. Was man von Liezenmeyer und Alexander Wagner sah, gehört zu den mäßigeren Productionen der Piloty'schen Schule. Im Uebrigen konnte man sich



Gläserner Krug, mit Silber beschlagen, von Lobmeyr in Wien.

die Betrachtung der großen ungarischen Historienbilder schenken; ein geschichtlich bedeutender Stoff giebt an sich noch kein Bild. Von Gustav Keleti, L. Paal und Victor Mészöly fanden wir hübsche Landschaften. Im Ganzen trat uns aber nur eine bedeutendere und eigenthümliche Künstlerpersönlichkeit in diesem Raume gegenüber: Michael Munkacsy.

Erst vor wenigen Jahren trat er mit einem Bilde, dem Verurtheilten, auf und hatte in Deutschland wie in Frankreich durchschlagenden Erfolg. In eine düftere



Vase in Glas und Bronze, entworfen von Hanfen, ausgeführt von Lobmeyr in Wien.

und niedere Sphäre des Lebens hinabsteigend, wufste er aus dieser ein dramatisch erschütterndes Bild zu gestalten und überrafchte zugleich durch feine ungewöhnliche malerische Potenz. Schon verstand er es, jüngere Talente auf feine Bahn zu ziehen. Unter den Münchenern wie den Düffeldorfern haben wir einzelne Künstler kennen gelernt, die, nicht zu ihrem Vortheil, ihm in der Auffassung wie in der Malweise nachzueifern fuchen. Sein Weg ift ein ganz eigener, der für andere gefährlich werden mufs. Das gröfste der Bilder, »Nachtschwärmer«,

zeigt einen Trupp Gefindel, der, auf der Strafe aufgegriffen, am Morgen von Soldaten nach der Wache transportirt wird; darunter gefährliche Strolche, herabgekommene Subjecte, ein verführter junger Mensch, der beschämt zu Boden blickt und von einer jungen Magd mit Schrecken erkannt wird. Durch diesen Zug kommt ein unmittelbar dramatisch wirkendes Element in die Scene. Eine gaffende Weibergruppe am Tisch der Höckerin und nachlaufende Kinder vollenden die Composition. Munkacfy besitzt die Fähigkeit, das Düstere und Niedrige im Dasein des Menschen sicher, sogar mit dramatischer Wucht zu schildern. Aber eine Freudlosigkeit, die furchtbar ist, breitet sich über seine Schöpfungen aus, das Oede und Häßliche waltet überall ohne den leisesten veröhnenden Zug. Noch auffallender als bei dieser dramatischen Composition, in welcher solche Auffassung sich durch den gewählten Vorwurf rechtfertigen läßt, ist die Einseitigkeit des Künstlers bei kleineren und schlichteren Compositionen, bei der Alten, welche Butter macht, bei der Heimkehr des Betrunknen zu seiner Frau. Dies Bild ist durchaus widerwärtig. Der elende Lump, den ein Anderer heimführen muß, das ältere Kind, das auf dem Tische herumkriecht, das Weib mit dem Säugling an der Brust sind so dumpf und stumpf, daß man sich mit Ekel abwendet; ein Gegenstand, den nur der Humor erträglich machen könnte, bleibt hier ganz in die Sphäre des Gemeinen gebannt. Auch die malerische Behandlung von Munkacfy, wenn auch erstaunlich, ist doch nicht eine solche, die uns wahrhaft künstlerisch befriedigt. Die Breite der Pinselführung, die Fähigkeit, das Körperliche aller Figuren frappant heraustreten zu lassen, geht in das Außerordentliche, aber der starke Gebrauch von Beinschwarz, das Düstere des Tons wirken ermüdend und führen zur Unwahrheit. Weder für das Morgenlicht auf der Gasse, wie es das erste Bild verlangen würde, noch für die Interieurwirkung auf den anderen ist diese Haltung und Stimmung charakteristisch. Bei aller Anerkennung, die ein solches Talent fordert, wollen wir froh sein, daß unsere deutsche Volksmalerei andere Bahnen geht, daß sie in das tiefste Gemüthsleben des Volkes, sei es ernst, sei es humoristisch, eindringt und die schlichte Wahrheit der Erscheinung über die Bravour setzt.

Der Ueberblick über die deutsche Plastik mit Einschluß der österreichischen bot im Ganzen kein befriedigendes Ergebnis. Trotz einzelner anerkennenswerther Leistungen fühlte man sich enttäuscht, man vermiste größtentheils die Meister, auf welche wir als auf unsere besten stolz sind, man hatte in dem Vorhandenen keinen Maßstab für das, was geleistet werden kann und während der letzten Jahre auch wirklich geleistet worden ist. Das kümmerliche Material des Gypses überwog, die Masse des Vorhandenen war gleichgültig und bedeutungslos, Schülerarbeiten, welche auf eine Weltausstellung nicht hingehören, machten sich breit. Zu dem Besten gehörten immer noch die großen monumentalen Werke, in denen der historische und realistische Charakter überwiegt; die ideale Plastik, welche in der Darstellung der schönen Menschengestalt ihr Ziel sieht, war spärlich vertreten.

So kam es, daß auf der Weltausstellung die deutsche Plastik von der französischen in Schatten gestellt wurde, obwohl die Sculptur im französischen

Kunstleben niemals auch nur entfernt eine so dominirende Stellung eingenommen hat, wie die Malerei. Bei viel geringerem Idealismus der Empfindung hatten die Franzosen doch gerade viel mehr gediegene Bildwerke idealen Charakters ausgestellt. In der ganzen Nation ist eben das Verständniß für die plastische Schönheit ungleich verbreiteter, der Künstler kann eine ganz andere Nachfrage nach solchen Arbeiten erwarten, kann gewiss fein, daß ihm die Gelegenheit zur Ausführung in Marmor oder in Bronze nicht fehlen werde, kann es wagen, seine Arbeiten gleich von vornherein in edlem Material auf den Markt zu bringen. Die Plastik hat hier überall im Privathause ihre Stelle, und ebenso wendet ihr der Staat seine Theilnahme zu, glaubt nicht genug gethan zu haben, wenn er den Bildhauern die Standbilder berühmter Männer aufträgt, sondern legt gerade auf diejenigen Werke, die um der Form selbst willen da sind, Gewicht, erwirbt sie für seine Museen oder für die Ausstattung öffentlicher Gebäude.

Auffällig war namentlich das Zurückstehen der Berliner Sculptur. Albert Wolff's »Justitia« und seine Gruppe »Kunst und Industrie«, für das Denkmal



Sängerfestpokal in versilbertem Neusilber, nach Entwurf von Jul. Maefs ausgef. von Ritter & Co. in Eßlingen.

Friedrich Wilhelm's III. in Erz gegossen, sind sehr mächtige Arbeiten. Das Gypsmodell zum Standbilde Rauch's von Drake (f. d. Abb. S. 228) zeigte uns dies längst berühmte Meisterwerk von Neuem. Afinger's Grabdenkmal wurde den Lesern ebenfalls im Holzschnitt vorgeführt (S. 296). Unter den Arbeiten jüngerer Bildhauer nennen wir Enke's höchst lebendige Negerbüste mit dem Papagei, dies Muster wirkungsvoller Polychromie in Bronze, Otto's Gruppe des Fauns mit der Nymphe, das vortrefflich durchgeführte badende Weib von Reinhold Begas, während wir seinen bereits etwas älteren, in der Auffassung unedlen, in den Formen schwülstigen Mercur gern vermist hätten. Seine eiserne Brunnenfigur des Knaben mit dem Schlauche auf dem triefenden Haar, ist von solcher

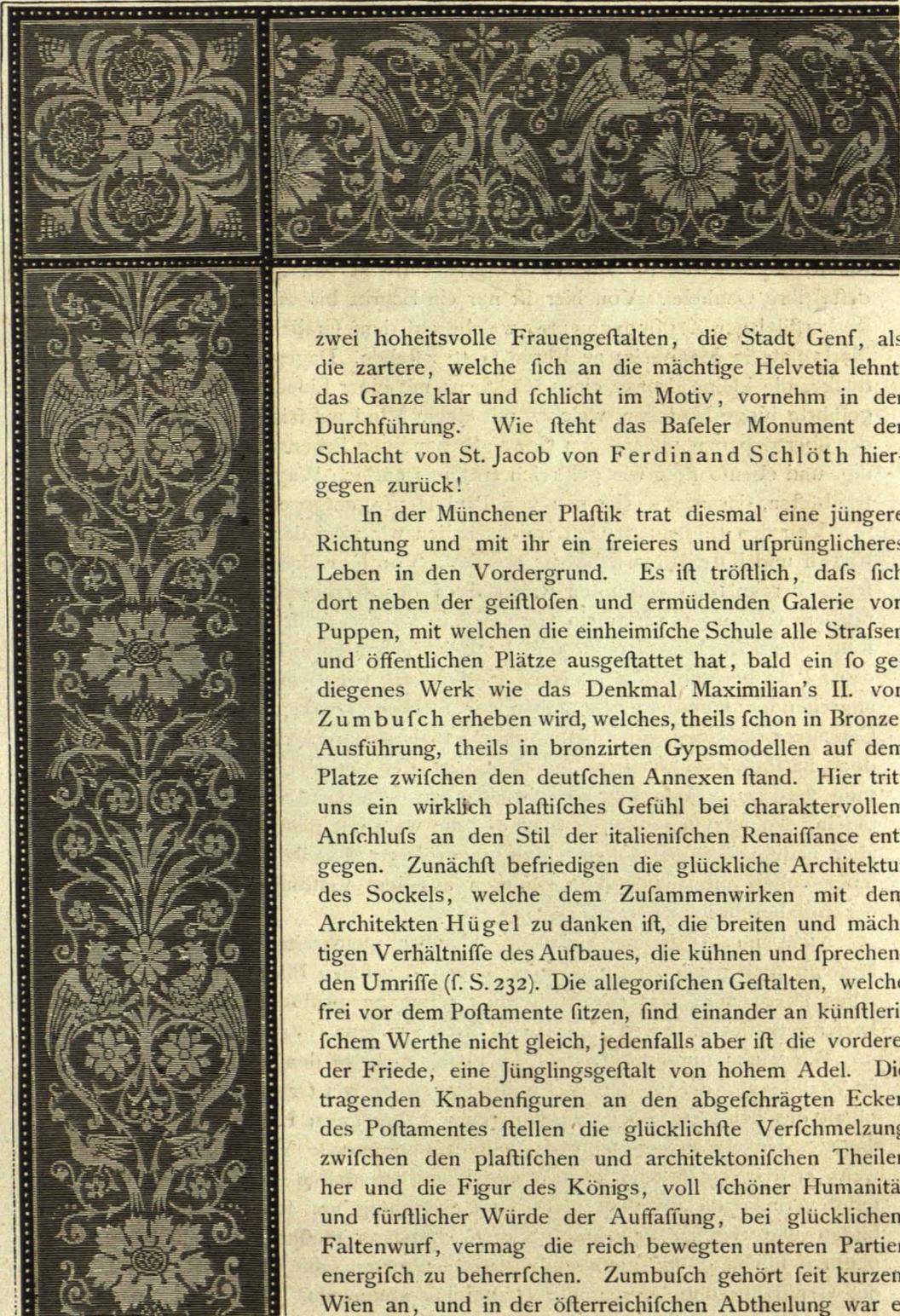
Keckheit und solchem reizenden Humor, daß wir sie stets von Neuem mit Vergnügen sehen, und die bekannte Gruppe Venus und Amor nimmt sich ebenfalls bei kleinem Maßstabe in Bronze gut aus. Unter den Büsten muß Keil's Bildniß des Kaisers wegen seiner feinen Beobachtung und guten Durchführung genannt werden. Die deutsch-römische Schule hatte nichts Aufsergewöhnliches aufzuweisen: außer



Theebrett von verfilbertem Neufilber, von Ritter & Co. in Efslingen.

der Judith von Emil Wolff noch verschiedene Arbeiten von Joseph Kopt aus Stuttgart, mit denen ich mich aber nicht so sehr, wie mit früheren Werken, befreunden kann. Die Pietas ist eine würdige, doch nicht sehr ursprüngliche Gruppe. Die Leistungen genrehafteu Charakters sind anmuthig, oft selbst überzierlich, doch ohne wahrhaft frischen, kecken Wurf. C. Steinhäuser's Marmorfigur eines nackten, sitzenden Mädchens am Schilf würde, bei edler Durchbildung der Formen und vollendetem Schwunge der Linien, nur im Kopfe etwas weniger Eleganz und mehr individuelles Leben vertragen können und hätte mit der Benennung »Ophelia« verschont bleiben sollen.

Die Dresdener Schule hielt diesmal den Ruf der deutschen Monumentalplastik am wirksamsten aufrecht. Breymann's eiserne Statue Heinrich's des Löwen für Braunschweig ist echt plastisch empfunden, von stilvoller Gröfse und gediegen durchgeführt. Donndorf hatte bei seinem Reiterbilde Karl August's für Weimar, das wir hier im Gypsmodell sehen, die schwierige Aufgabe, den wesentlich für das geistige Leben bedeutungsvollen Fürsten zu Pferde darzustellen, schuf aber ein wahrhaft individuelles, ausdrucksvolles Bild. Dabei erinnere man sich, dafs auch August Wittig in Düsseldorf, dessen längst berühmte Hagar-Gruppe wir hier wieder fanden, und Kundmann in Wien, von dem mehrere gute Büsten und Reliefs, so wie die empfindungsvolle und edel aufgebaute Gruppe des barmherzigen Samariters unter den österreichischen Sculpturen zu sehen waren (f. d. Abb. S. 92, 93 u. 292), in Dresden ihre Schule durchgemacht haben. Ebenso der Schweizer Robert Dorer, dessen Nationaldenkmal für Genf sich in der Rotunde erhob:



zwei hoheitsvolle Frauengealten, die Stadt Genf, als die zartere, welche sich an die mächtige Helvetia lehnt, das Ganze klar und schlicht im Motiv, vornehm in der Durchführung. Wie steht das Bafeler Monument der Schlacht von St. Jacob von Ferdinand Schlöth hiergegen zurück!

In der Münchener Plastik trat diesmal eine jüngere Richtung und mit ihr ein freieres und ursprünglicheres Leben in den Vordergrund. Es ist tröstlich, das sich dort neben der geistlosen und ermüdenden Galerie von Puppen, mit welchen die einheimische Schule alle Straßen und öffentlichen Plätze ausgestattet hat, bald ein so gediegenes Werk wie das Denkmal Maximilian's II. von Zumbusch erheben wird, welches, theils schon in Bronze-Ausführung, theils in bronzirten Gypsmodellen auf dem Platze zwischen den deutschen Annexen stand. Hier tritt uns ein wirklich plastisches Gefühl bei charaktervollem Anschluss an den Stil der italienischen Renaissance entgegen. Zunächst befriedigen die glückliche Architektur des Sockels, welche dem Zusammenwirken mit dem Architekten Hügel zu danken ist, die breiten und mächtigen Verhältnisse des Aufbaues, die kühnen und sprechenden Umriffe (f. S. 232). Die allegorischen Gestalten, welche frei vor dem Postamente sitzen, sind einander an künstlerischem Werthe nicht gleich, jedenfalls aber ist die vordere, der Friede, eine Jünglingsgestalt von hohem Adel. Die tragenden Knabenfiguren an den abgechrägten Ecken des Postamentes stellen die glücklichste Verschmelzung zwischen den plastischen und architektonischen Theilen her und die Figur des Königs, voll schöner Humanität und fürstlicher Würde der Auffassung, bei glücklichem Faltenwurf, vermag die reich bewegten unteren Partien energisch zu beherrschen. Zumbusch gehört seit kurzem Wien an, und in der österreichischen Abtheilung war er

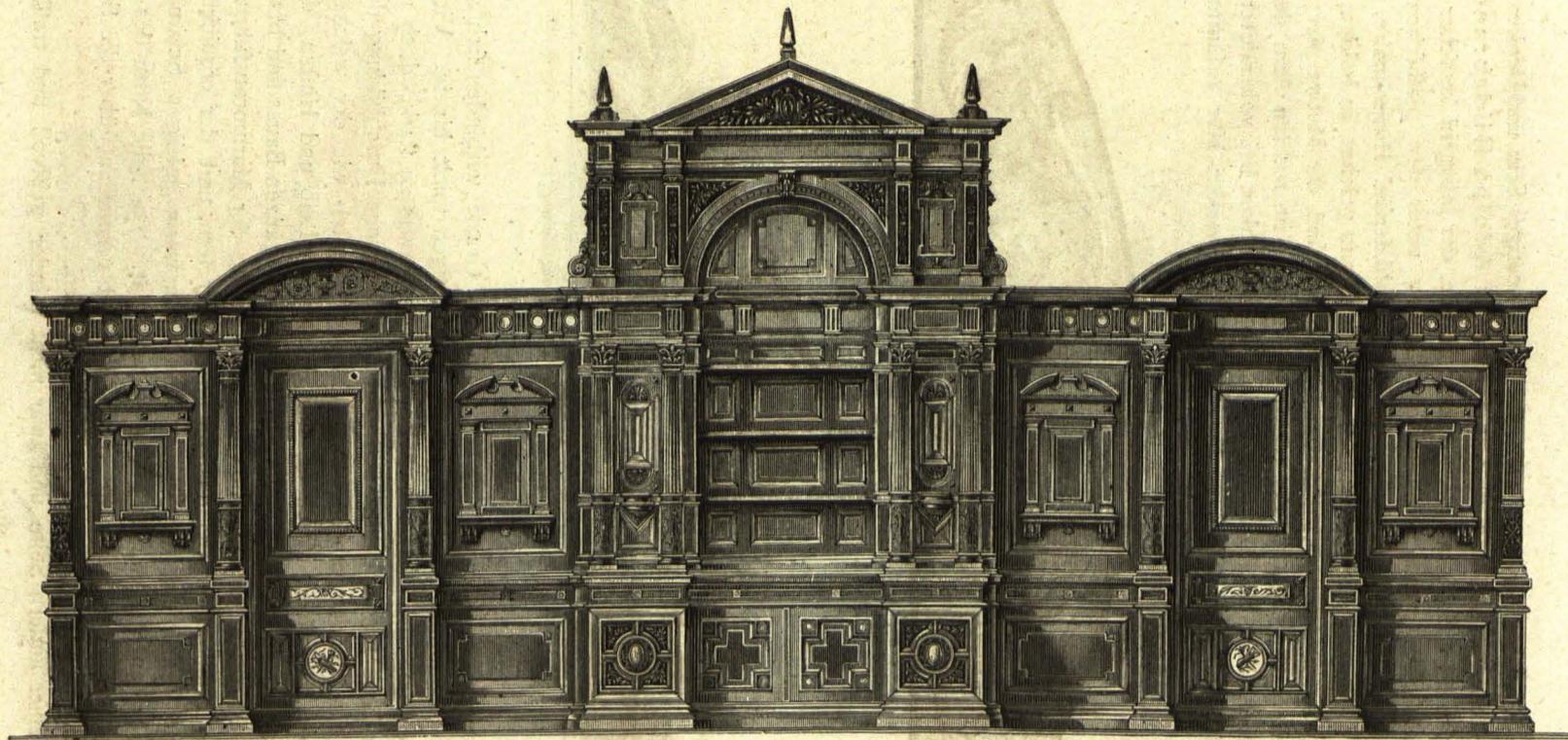
Bordüre, entworfen von F. Fischbach, ausgeführt von H. Engelhardt in Mannheim.

noch durch mehrere treffliche Portraitbüsten und Reliefs vertreten. Endlich zog noch ein Münchener Bildhauer von entschiedenem Talent, aber oft auf bedenklichem Wege, die Aufmerksamkeit an: Michael Wagnmüller, dessen Entwurf zu einem Nationaldenkmal schon unter den Concurrenz-Entwürfen für das Niederwald-Monument in Berlin zu sehen war. Die malerische Verwilderung ist hier auf die äußerste Spitze getrieben, manche kühnen Ausschreitungen von Reinhold Begas sind noch übertrumpft, von dessen krönender Gruppe auf der Berliner Börse ist die Windmühlenflügel-Armstreckung der Hauptfigur entnommen, zahlreiche leichte Personen, die aus früheren Bildern Makart's entlehnt sein könnten, treiben am Piedestal ihre Gaukelei. Von hier ist nur ein Schritt bis zu dem drolligen Zuckerbäckerfil jener Zopfmonumente, welche auf dem Graben in Wien und auf dem Marktplatz in Mannheim zu Ehren Gottes stehen. Dagegen sind ein Paar Genrestücke, die kleine Bronze eines Mädchens mit einer Eidechse, das in Marmor ausgeführte junge Mädchen, welches mit einem Kind auf seiner Schulter spielt, trotz der übertriebenen malerischen Gewandbehandlung liebenswürdig, keck und lebendig, und ebenso flott wie geistreich tritt uns endlich Wagnmüller in mehreren Portraitbüsten, darunter derjenigen von Paul Heyse, entgegen.

Von den Bildhauern Oesterreichs haben wir zwei der bedeutendsten, Zumbusch und Kundmann bereits erwähnt. Von Fernkorn war noch das Modell seines bereits 1860 enthüllten Reiterbildes des Erzherzogs Karl, von dem verstorbenen Hans Gaffer ein Ganymed in Bronze zu sehen. Otto König erfreute durch mehrere launige und geistreiche Figuren in kleinem Mafsstabe, Vincenz Pilz bewährte sich als einen productiven, seine Aufgaben kühn und kräftig angreifenden Künstler. Da sahen wir mehrere Denkmalsentwürfe, die er bei Concurrenzen eingefendet hatte, ohne jemals den rechten Erfolg zu haben, und doch hätte namentlich seine Goethe-Skizze (für Berlin) entschieden mehr Beachtung verdient. Man hatte Recht, das zu weit Greifende des Programms zu tadeln, den schwungvollen Aufbau und die wahrhaft plastische Anlage hätte man aber nicht verkennen sollen. Mehrere grössere Modelle führten uns einige der lebensvollen historischen Bildnisfiguren aus dem Vestibul des Arfenals und von der Elifabethbrücke vor.

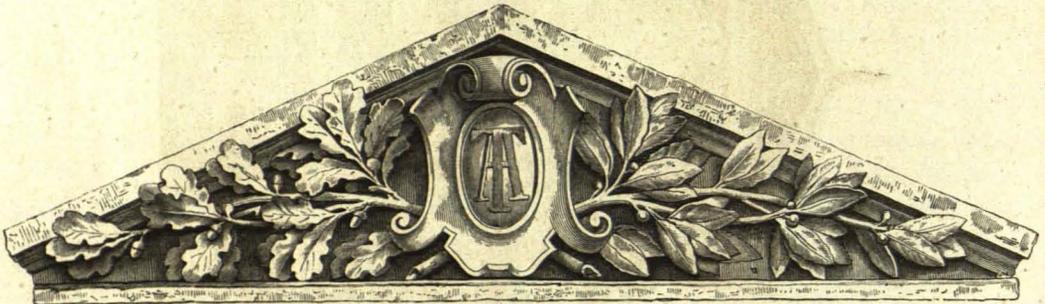
Nicht im Ausstellungspalast, wohl aber gleichzeitig im Oesterreichischen Museum fanden wir Arbeiten eines jungen deutschen Bildhauers ausgestellt, die Alles übertreffen, was die Ausstellung selbst an plastischen Darstellungen bot. Dieser Künstler ist Adolph Hildebrand aus Jena, jetzt in Italien.

Wir wissen nur zu gut, dafs die Plastik nicht in dem Mafse wie die Malerei im Stande ist, der modernen Empfindungsweise als Organ zu dienen und den Inhalt des heutigen Lebens auszusprechen. Ihre ganze Existenz ist heut eine bedingte, dem Bildhauer fehlt das entgegenkommende Verständnifs des Volkes, wenn er das eigentliche Ideal seiner Kunst offenbaren will, ja noch mehr, er selbst vermag die wahrhaft plastische Empfindung nur selten harmonisch auszubilden und rein zu bewahren. Um so freudiger müssen wir deshalb eine echt plastisch fühlende und gestaltende Natur begrüßen, die, wahrhaft vom Hauche des Genius berührt, durch alle Hemmnisse ahnungslos ihren Weg verfolgt, so sicher, als ob es nicht anders sein könnte, als ob ein anderer Himmel uns lächelte,



Wandvertäfelung eines Speisesaales, nach Entwurf von Manfred Semper ausgeführt von A. Türpe in Dresden.

als ob die Kluft minder groß wäre, die unser heutiges Sein und Denken von der Welt der Hellenen trennt. Eine solche Natur ist Adolph Hildebrand. Thorwaldsen's sitzender Schäferknabe mit dem Hunde, der Inbegriff keuscher Anmuth, holder Natürlichkeit und edler Formvollendung unter den plastischen Werken der Neuzeit, ist nicht schöner als Hildebrand's schlafender Hirtenknabe, der sanft hingegossen dastzt, rückwärts gegen den Baumstamm gelehnt, in holdem Schlummer. Ungefucht, schlicht und dabei bezaubernd sind die Motive der Haltung: der linke Fuß vorgestreckt, der rechte angezogen, im rechten Arm der Hirtenstab, der linke lässig herabhängend. Zarte Jugendlichkeit bei vollendeter Bildung, feine Naturbelaufung, sicheres Formverständniß wirken hier zusammen. Un-



Details zu M. Semper's Wandvertäfelung.

mittelbarkeit des Naturgefühls, Unschuld und Grazie verbinden sich mit voller Kraft und Gesundheit, kein Zug des Gefallsüchtigen spielt hinein. Vielleicht ist die hintere Linie des Halses und des Nackens etwas zu stark, doch nur dieser kaum merkliche Einwand läßt sich gegen die herrliche Durchbildung der Gestalt erheben. Die charakteristische Behandlung der festen wie der weichen Partien des Körpers, die feine Brechung der Flächen an Leib und Hüften, die Individualisirung und vollkommene Durchgeistigung des ganzen Baues sind bewundernswerth. Bei größter Gediegenheit und Vollendung der Marmorausführung bleibt doch jedes Prunken mit der Technik als solcher fern, und der erquickende Eindruck dieser Schöpfung wird erhöht durch den warm goldigen Schimmer, den der Künstler dem Marmor zu geben gewußt hat. Das edle Korn des Materials wirkt ungetrübt, aber das kalte, todte Weiß ist vermieden, über die Schöpfung ist ein wohlthuender Hauch des Lebens ergossen.

Von einer andern Seite und zwar nicht minder geistvoll und trefflich zeigt

sich der Künstler in einer männlichen Portraitbüste, so charaktervoll und mächtig schlicht wie ein alter Römerkopf. Endlich sah man von ihm noch die kleine Bronzefigur eines Trinkers. Es ist ein stehender bacchischer Jüngling, das Haar von Epheu durchflochten, Trauben in der Linken, während er mit der Rechten die Schale zum Munde führt und schlürft. Der entschiedener Realismus, welchen das Bronzeweck durch die Eigenschaften des Materials selbst beansprucht, ist hier ebenso glücklich getroffen, wie die zarte Anmuth bei der Marmorfigur. Der Zug des Sinnlichen, der Durst, das Verlangen, das Behagen prägen sich in der Körperhaltung wie im Ausdruck mit ungemeiner Lebendigkeit aus.

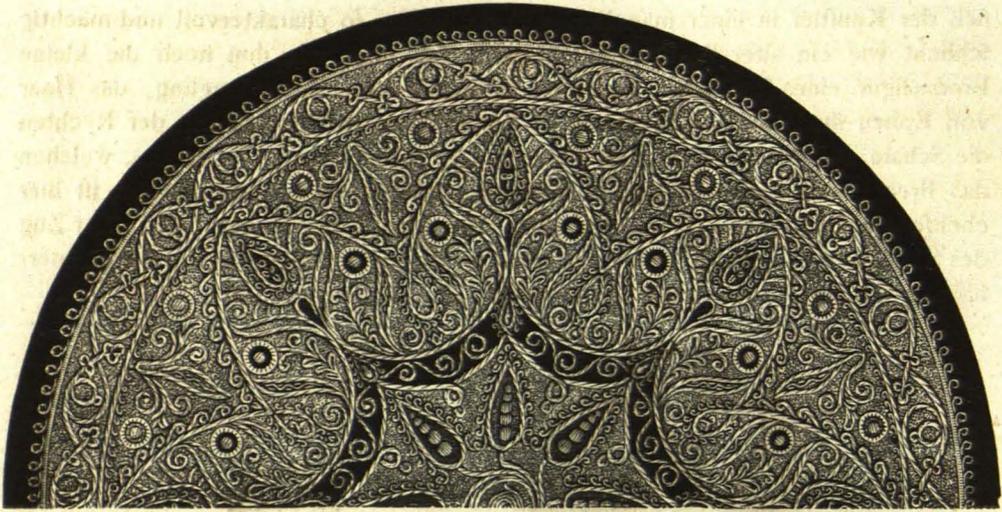


Details zu M. Semper's Wandvertäfelung.

Während in der modernen Sculptur bald conventionelle Leerheit und akademische Kälte, bald zügelloser Naturalismus und Hinübergreifen in das Malerische das Feld behaupteten, stehen diese Arbeiten mitten inne, von jeder modernen Krankhaftigkeit unberührt. Von Hildebrand's Gestalten möchte man fagen, was ein Zeitgenosse vor denen von Carstens ausrief: »Jeder ist so unbekümmert um sich, so ganz eins mit sich, dafs man fühlt, dies sind wahre Menschen.«



Detail zu M. Semper's Wandvertäfelung.



Tabouret, Goldstickerei aus dem Kaukasus.

V. Die Schweiz, Belgien, Holland, Skandinavien, Russland, Spanien, Italien und England.

Deutschland, Oesterreich mit einbegriffen, und Frankreich sind die beiden grossen Mächte, die sich in der modernen Kunst gegenüberstehen. Gegen ihre Leistungen treten diejenigen aus den übrigen Staaten und Nationen erheblich zurück. Die Künstler der Schweiz neigen sich, den Nationalitäten der Alpen-Republic entsprechend, in ihrer Richtung und Ausbildung nach drei verschiedenen Seiten hin. Anton Barzaghi-Cattaneo aus Tessin, jetzt in Mailand, zeigte sich in zwei Studienköpfen und einem hübschen Genrebild als Italiener, der Waadtländer C. Gleyre in Paris auch diesmal als Franzose, durch seine flötende nackte Mädchengestalt, die, zart und fauber, dennoch von feiner eigentlichen Bedeutung kaum einen rechten Begriff gewähren konnte. Auch A. Potter in Genf ist von der neueren französischen Landschaftsmalerei beeinflusst. Die meisten übrigen Maler, selbst diejenigen aus der französischen Schweiz, sind dagegen deutsch in Können und Empfinden. Wir brauchen kaum mehr bei Einzelnen stehen zu bleiben, indem wir Vautier, unstreitig einen der grössten lebenden Meister, bereits vorweggenommen haben. »Die Kappeler Milchsuppe« von Albert Anker ist ein ganz hübsches historisches Genrebild. E. Stückelberg in Basel bewährte sich als einen sinnigen, zarten, anspruchslosen Portraitmaler und entfaltete in mehreren kleinen Stimmungsbildern, besonders in der Wahrfagerin, bei edler Durchbildung des Ausdrucks und bei gedämpftem Tone einen wahrhaft poetischen Reiz. Die Schweizer Landschaftsmalerei, namentlich wenn sie ihre Motive aus den Alpen holt, will nicht viel bedeuten. Rudolph Koller in Zürich ist ein ausgezeichnete Viehmaler, wahr und plastisch in der Darstellung der einzelnen Thiere, nur in der Haltung des Ganzen, in der harmonischen Ausbildung der landschaftlichen Umgebung minder glücklich, was gerade bei den in Wien ausgestellten grösseren Bildern auffiel.