



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts

Textbuch zu den Kunsthistorischen Bilderbogen No. 247 - 318

Springer, Anton

Leipzig, 1881

Dritter Abschnitt: 1850 - 1880

[urn:nbn:de:hbz:466:1-62507](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-62507)

DRITTER ABSCHNITT: 1850—1880.

1. Die französische Kunst zur Zeit des zweiten Kaiserreichs.

Den künftigen Geschichtschreiber unseres Jahrhunderts wird wahrscheinlich nichts so sehr in Erstaunen setzen als der schroffe Gegensatz, welcher zwischen der ersten und der zweiten Hälfte desselben waltet. Nachdem die Napoleonischen Kriege sich ausgetobt hatten, herrschte länger als ein Menschenalter Ruhe und Frieden. Traten Störungen ein, so wurden sie wirksam eingeschränkt oder in den Folgen doch abgeschwächt. Die Karte Europa's erfuhr keine durchgreifende Aenderung; die Bildung, die Sitten seiner Bewohner zeigten keinen schroffen Wechsel. Wer 1815 jung gewesen war, konnte noch 1840 seine Jugendideale lebendig glauben. Wie anders tritt uns das jüngere Zeitalter entgegen! Epochenmachende politische Ereignisse folgen einander auf dem Fuße nach, der ganze Zuschnitt unseres äußeren Lebens erscheint wiederholten Umwälzungen unterworfen, die Gewohnheiten unseres Daseins befinden sich in einem stetigen Flusse, welcher es den alten Anschauungen schwer macht, feste Wurzeln in jenen zu fassen. Während auf der einen Seite die Nationalitäten sich scharf von einander scheiden, die Vertreter der verschiedenen Anschauungs- und Glaubenskreise mit gesteigerter Leidenschaft sich bekämpfen, vermehrt sich auf der anderen Seite der Eifer, die Gegensätze in dem äußeren Leben der Völker abzuschleifen, die Gemeinschaft des Einzelnen an den allgemeinen menschlichen Interessen zu vermehren, ihn mit der ganzen Welt in reichere Beziehungen zu setzen. Die modernen Erfindungen zielen vorzugsweise darauf hin, die Schranken des Raumes und der Zeit niederzulegen, die Menschen einander näher zu bringen. Durch die große Ausdehnung des Lebenskreises, die täglich sich drängenden neuen Anregungen, den raschen Wechsel der Ereignisse nimmt uns die Gegenwart vollständig gefangen. Sie bietet dem Thätigkeitstrieb einen reichen Schauplatz, sie entfebelt die mannigfachsten Leidenschaften und füllt die Phantasie mit bunten Bildern. Die Vergangenheit hat meistens nur so weit Werth für uns, als sie uns die Gegenwart erklären hilft, wie

sich unser Leben vorbereitete und entwickelte, aufweist. Sie erscheint uns nur selten in verklärtem Lichte, und wir flüchten nicht mit unseren Idealen wie ehemals in dieselbe.

Die bildenden Künste folgten wie die Poesie dem Zuge der Zeit. Bewegung und Unruhe herrschen auch in ihren Kreisen. Die künstlerische Production hat einen erstaunlichen Umfang gewonnen. Um in der noch stetig wachsenden Zahl von Künstlern seinen Platz zu behaupten, bedarf es für jeden Einzelnen einer fortwährenden Anspannung seiner Kräfte und des eifrigen Aufsuchens neuer Reizmittel. Die Nothwendigkeit eines unausgesetzt rührigen Wesens wird noch durch den internationalen Charakter der modernen Kunst gesteigert. Zu den in allen Ländern üblichen jährlichen Kunstausstellungen kommen seit drei Jahrzehnten die periodisch wiederkehrenden Weltausstellungen hinzu. Ihr Einfluß auf die Hebung des Kunsthandwerkes ist bekannt genug. Sie weckten den Wettstreit unter den Ausstellern der verschiedenen Kulturvölker, führten die Eigenthümlichkeiten, die Vorzüge und die Fehler jeder nationalen Kunstindustrie klarer, als es früher möglich war, vor die Augen. Da mit diesen Ausstellungen gewöhnlich auch sogenannte retrospektive Ausstellungen verbunden waren, die Proben älterer Kunstarbeit in Hülle und Fülle zum Studium dargeboten wurden, so erweiterte sich auch der Blick der Künstler und des Publikums. Man überzeugte sich von der vollständigen Stillosigkeit der nur nach den Launen der Mode fabricirten Luxusprodukte der Gegenwart, lernte den Zusammenhang zwischen Kunst und Handwerk an lebendigen Beispielen kennen und entdeckte in denselben eine unerschöpfliche Reihe von Mustern, welche der sorgfamen Nachahmung wohl werth waren. Gutgeordnete, der freien Benutzung zugängliche Sammlungen, nach praktischen Grundsätzen eingerichtete Schulen haben die auf den Weltausstellungen empfangenen Anregungen weiter entwickelt und fruchtbar gemacht. Unbeschränktes Lob kann man zwar dem Kunsthandwerke der letzten Jahrzehnte nicht zollen. Man vermißt oft die Originalität, das selbständige Vorgehen des Künstlers. Die gewaltige Masse der empfohlenen Vorbilder, von den Produkten der Naturvölker und den Werken des fernsten Orients bis zu den Schöpfungen des vorigen Jahrhunderts, scheint vielfach die Phantasie zu erdrücken, das Ziel eines einheitlichen, für unsere Lebensauffassung charakteristischen Stiles zurückzuschieben. Die bis zur Täuschung treue äußere Nachahmung älterer Werke wird nicht selten als die höchste Aufgabe des modernen Kunsthandwerkes angesehen, auf den Versuch, auf Grund der älteren Vorlagen weiter zu bauen, gewöhnlich verzichtet. Dennoch muß man den großen Fortschritt der Kunstgewerbe im Laufe der letzten Jahrzehnte (Proben sind

auf den Bogen No. 308—317 zusammengestellt) anerkennen und die Thatfache, daß auf die Bewältigung der technischen Proceffe ein so großer Nachdruck gelegt wird, als den richtigen Weg zu weiterer Entwicklung bezeichnen.

Die Weltausstellungen übten aber nicht allein auf das Kunsthandwerk, sondern auch auf die Pflege der reinen Kunst nachhaltigen Einfluß. Sie haben die Abgeschlossenheit der nationalen Kunstweisen gelockert, die Empfänglichkeit für das Verständniß und die Aufnahme fremder Kunstformen gesteigert. Der Austausch vollzog sich freilich nicht auf allen Seiten gleichmäßig. Der gebende Theil waren vorwiegend die französischen Maler. Immerhin sind die Schranken, welche die einzelnen Malerschulen früher schroff von einander trennten, gesunken, die Ausichten auf eine dem Kontinente gemeinsame künstlerische Auffassung vermehrt. Wenn auch nicht alle Künstler nur für die Ausstellungen arbeiten, so bestimmen doch diese fast ausschließlich das Schicksal der Künstler. Ein „Erfolg“ auf der Ausstellung ist der sicherste Weg, eine große Wirksamkeit fernerhin zu gewinnen. - Daher muß jeder Künstler sorgfältig darauf achten, daß er seinem Werke solche Eigenschaften verleihe, welche auf allgemeinen öffentlichen Ausstellungen, nach der Natur dieser Unternehmungen, zu glänzender Geltung gelangen. In älteren Zeiten war der Künstler vielfach von dem persönlichen Eigenwillen des Bestellers abhängig. An gar manchen auch hochberühmten Werken früherer Jahrhunderte sind die Spuren eines solchen Eingreifens fremder Machtprüche deutlich sichtbar. Der Laune des einzelnen Bestellers erscheint der Künstler gegenwärtig nur selten ausgesetzt, desto mehr muß er auf die Interessen und Ansichten der vielköpfigen, namenlosen Menge Rücksicht nehmen, welche die Ausstellungen besucht und nach dem Ausfall derselben ihr Urtheil abgibt. Gegenstand und Form der Darstellung erleiden durch diese Rücksichtnahme eine weitgreifende Aenderung. Der Künstler, insbesondere der Maler, dessen Thätigkeit im modernen Kunstleben entschieden vorherrscht, weiß, daß der Durchschnitt der gebildeten Menschen, auch der Kunstfreunde, heutigen Tages vorwiegend nur der Gegenwart das Denken und Empfinden zugewendet hat, von den Interessen der letzteren beinahe vollständig gefangen genommen ist. Er wird diesem Beispiele folgen und seine Bilder mit Vorliebe dem gegenwärtigen Leben entlehnen. Und wenn er in die Vergangenheit zurückgreift, so wird er gleichfalls auf die unmittelbare Gegenwärtigkeit der Schilderung zunächst sein Absehen richten, nicht den alten Zeiten einen idealen Schimmer, einen heroischen Glanz verleihen, sondern ein treues, äußerlich wahres Bild ihrer natürlichen Beschaffenheit liefern. Noch vor wenigen Menschenaltern erblickten wir das Griechenthum nur

durch die Vermittelung der antiken Kunst. Wollten wir griechische Gestalten beleben, so holten wir die Modelle von den plastischen Werken, in welchen sie über die gewöhnliche Wirklichkeit hinaus gehoben erschienen. Gerade diese gewöhnliche Wirklichkeit suchten wir jetzt zu verkörpern. Wir streben dem natürlich lebendigen Wesen des Alterthums so nahe als möglich zu kommen, nicht bloß durch genaue Wiedergabe der Umgebung, in welcher sich die Gestalten bewegen, sondern auch durch eine streng naturalistische Behandlung der letzteren. Das antike Genrebild (und ähnlich die Genrebilder aus dem Mittelalter und der Renaissanceperiode) mit dem archäologischen Anklange ist für die moderne Kunstrichtung ebenso bezeichnend, wie es das Heroenbild für die ältere Kunstweise war.

Die Rücksicht auf die öffentliche Meinung, welche durch die Ausstellungen geschaffen wird, bestimmt ferner den Künstler, auf die Form der Darstellung den Nachdruck zu legen. Denn durch diese fesselt er das Auge der Betrachter und hebt sein Werk am sichersten aus der großen Masse von gleichzeitig Beachtung fordernden Bildern heraus. Steigerung des formellen Effektes, durch virtuose Behandlung des Colorits am besten bewirkt, Steigerung auch der Lebensfülle, das Anschlagen eines leidenschaftlichen Tones, das Enthüllen einer reizenden Sinnlichkeit sind die wichtigsten Bedingungen eines reichen künstlerischen Erfolges. Wohin die Richtung des modernen Kunstsinns geht, zeigt der Kultus, welchen vor allen anderen alten Meistern Franz Hals und Velasquez bei Künstlern und Kunstkennern genießen. Ob diese Richtung am Ende zum Frommen oder zum Schaden der Kunst ausschlagen werde, kann Niemand sagen. Nur das Eine wissen wir, daß die Kunst nicht willkürlich und zufällig die von ihr eingeschlagene Richtung wählt, sondern jetzt, wie immer, den Stimmungen und Anschauungen der Zeit sich anschließt. Ein einzelner Künstler mag sich um die letzteren nicht kümmern, seinen eigenen Weg selbstständig verfolgen. Die Mehrheit spricht, bald einschmeichelnd, bald mächtig pathetisch, bald in volleren, bald in zarteren und reineren Tönen, doch nur aus, was in den Köpfen der Zeitgenossen dämmert, in ihren Herzen widerhallt. Und darum wird auch das Schicksal der Kunst durch den Weg, welchen die europäische Gesellschaft nimmt, entschieden werden. Aus manchen Anzeichen möchte man schließen, daß wir am trüben Ende einer langen Kulturperiode stehen, andere Merkmale deuten auf den Beginn eines neuen reichen Lebens der Menschheit. Gehört unsere Kunst zu jenem Ende oder zu diesem Anfange? Auch diese Räthselfrage entzieht sich hier der Lösung. Denn wie in der religiösen Welt, so bildet auch im Kunstleben der feste Glaube an die Wahrheit

des Bekenntnisses die nothwendige Voraussetzung für eine befriedigende Thätigkeit. Der Künstler, welcher nicht von dem hohen Berufe seiner Zeit, von der Giltigkeit seiner Ideale überzeugt ist, nicht in seinen und seiner Genossen Werken einen Fortschritt gegen frühere Perioden erblickt, raubt sich den kräftigsten Antrieb zum Wirken. Und dem unbefangenen Auge zeigen sich in der That einzelne Glanzseiten unserer Kunst. Mannigfache Bedenken kann man zwar nicht unterdrücken. Bis zum Krankhaften hat sich in vielen Künstlern die Furcht, auf einem poetischen Gedanken er tappt zu werden, entwickelt, eine gewaltige Scheu vor umfassenderen, in den Linien verchlungenen Kompositionen macht sich häufig geltend, die packende sinnliche Wirkung wird als höchstes Ziel begrüßt. Immerhin muß man bekennen, daß, ganz abgesehen von der erstaunlichen äußeren Rührigkeit, das technische Können der meisten Künstler im Verhältniß zur nächstvergangenen Zeit entschieden gewachsen ist, die Schilderungen an Lebensfülle und energischer Kraft gewonnen haben, und daß namentlich jede künstlerische Individualität, jedes Streben und jede Richtung sich frei und von jeder Schulfessel unbehindert entfalten kann. Das deutlichste Bild dieser Auflösung der großen Gemeinschaft in mannigfach kleine und kleinste Kreise, dieses ruhige Nebeneinanderbestehen fast unzähliger Tendenzen und Weisen bietet uns Frankreich, welchem eine führende Rolle auch in dem europäischen Kunstleben der letzten Jahrzehnte nicht bestritten werden kann.

Mit Recht datirt man von der Staatsumwälzung von 1848 einen neuen Abschnitt in der Entwicklung der französischen Kunst. Die Interessen und Stimmungen des Volkes haben seit jenem Jahre einen nachhaltigen Wechsel erfahren. Schon in der letzten Zeit der Juliregierung durchdrang weite Kreise das Gefühl rathloser Unzufriedenheit. Mit Ekel wendeten sie sich von der Gegenwart ab, mit scheuer Furcht blickten sie in die Zukunft. Das seiner Zeit viel besprochene Bild *Thomas Couture's*: die Römer der Verfallszeit, eine Illustration Juvenal's, schien eine bittere Anspielung auf die Gegenwart zu enthalten. Für ebenso entnervt und blutleer galt die französische Jugend, eine ebenso schwere bleierne Luft glaubte man einzuathmen. Die Ereignisse der nachfolgenden Jahre steigerten die Befürchtungen und ließen das Schlimmste, den Umsturz der gesellschaftlichen Ordnung, erwarten. Als dann die Reaktion eintrat, gewannen die bedrohten Lebensgüter einen erhöhten Reiz, warf sich alle Welt auf den neu gesicherten Lebensgenuß mit frisch erwachter Leidenschaft. Die Kunst konnte sich dieser Richtung nicht vollständig entziehen. Der Napoleonische Hof hat auf die Wege, welche die Künstler vielfach einschlugen, keinen unmittelbaren, durchgreifenden Einfluß geübt. Seinem Machtkreise war doch

eigentlich nur das grobe Luxusgewerbe unterwürfig. Wie die besten Männer der Wissenschaft, so beharrten auch zahlreiche tüchtige Künstler in widerstrebender Selbständigkeit. Wohl aber begünstigte das Napoleonische Regiment das Wachstum und die Reife der schon früher in den französischen, speziell Pariser Volksboden gelegten Keime. Für die entzogene politische Freiheit mußte in der Förderung der materiellen Interessen Ersatz geschaffen, den Leidenschaften, welche sich früher im öffentlichen Leben bewegt hatten, ein anderer Schauplatz geboten werden. Der Glanz des äußeren Daseins sollte die innere Leere verhüllen und vergessen machen. Ueppigkeit ist daher auch der Charakter der Architektur, soweit dieselbe künstlerische Wirkungen anstrebt. *Garnier's* Neue Oper in Paris (No. 295, 6; No. 296, 4), deren bauliche Vollen- dung bekanntlich das zweite Kaiserreich nicht erlebte, ist ein bezeichnendes Beispiel für das Ueberwiegen dekorativer Pracht über die einfache monumentale Größe. Uebrigens entfaltete neben dieser officiellen Architektur die kirchliche Baukunst fortwährend eine reiche Wirksamkeit. Der mittelalterliche Stil fand gerade jetzt in *Viollet-le-Duc* nicht bloß den gelehrtesten Erklärer, sondern auch den erfolgreichsten Wiederbeleber. Dagegen suchte *Victor Baltard*, der geniale Erbauer der Centralhallen, die Hilfsmittel der modernen Architektur, insbesondere die Eisenkonstruktion, bei kirchlichen Anlagen (No. 295, 4) zu verwerthen. Lebensfülle, Ueppigkeit, effektvolle Sinnlichkeit drang auch in die anderen Kunstgattungen. Den Verwickelungen des gegenwärtigen Lebens nachzuspüren, erscheint der Phantasie eine lohnende Aufgabe, den Taumel der Leidenschaften, der Lebensgenüsse zu schildern, den Kitzel raffinirter Sinnlichkeit wiederzugeben, wird nicht unbedingt als der künstlerischen Darstellung unwürdig erachtet. Der tief eindringende psychologische Scharfblick der Dichter, die sichere Gestaltungskraft der bildenden Künstler überbrückt die Kluft zwischen der gemeinen Wirklichkeit und der künstlerischen Welt. Das plötzliche Verstummen der ächten französischen Musik, welche früher so reich tönte und eine so liebenswürdig heitere, zierlich leichte und fein sinnige Natur enthüllte, giebt aber doch zu denken, zu denken und bedenken auch, daß das tragische Schicksal jetzt nicht als Rachegöttin, mit dem Dolch bewaffnet, sondern in der Form der Schwindfucht sich offenbart. Die Empfindungsweise, so scheint uns, ist gröber, materieller geworden, an die Stelle offener großer Kämpfe die Ueberreizung der Nerven, welche mit Erschöpfung endigt, getreten. Beispiele, welche die Herrschaft dieser Richtungen in der Kunst darthun, lassen sich ohne Mühe und in großer Zahl vorführen. Dennoch wäre es ein Irrthum, wollte man die ganze französische Kunst ohne Unterschied in die Grenzen derselben bannen.

Noch haben die älteren Vorbilder nicht alle Kraft verloren. Der leider früh verstorbene *Léon Benouville* steht z. B. in seinem sterbenden heiligen Franciscus (No. 250, 4) vollständig unter ihrem Einflusse und zeigt, daß das Ziel ernst würdiger, erhebender Darstellung im jüngeren Geschlechte nicht völlig vergessen war. An die Kraft des Idealismus, an die Mission der Kunst, auch Gedanken anzuregen und die Phantasie des Beschauers mit Inhalt zu füllen, glaubten noch andere Maler, so der Waadtländer *Charles Gleyre*, welcher aber schon seit früher Jugend in Paris wohnte und lange Jahre dem Schüleratelier von Delaroche vorstand. Das Bild: der „Abend“ (No. 254, 3), 1843 ausgestellt, lenkte zuerst die Aufmerksamkeit auf den dichtenden Maler. Ein Mann sitzt in der Abenddämmerung am öden Ufer eines Stromes, auf welchem eine Barke voll fröhlicher Menschen dahingleitet. Es sind die Träume seiner Jugend, welche an dem Einsamen vorbei in die Nacht der Vergessenheit versinken. Gleyre lenkte nachmals von dieser sentimentalen Richtung ab, schuf historische (Schlacht am Lemane) und religiöse (Abschied der Apostel vom Kreuze) Werke, er warf sich auf mythologische Darstellungen und huldigte dem Kultus des Nackten (Die Vögellockerin, das Bad u. f. w.). Durch seine Arbeiten eroberte er sich zwar die Achtung von Fachgenossen; insbesondere die Schüler Ingres' zollten ihm reiche Anerkennung; in weiteren Kreisen drang er nicht durch. Während die Namen eines Cabanel, Baudry, Gérôme im Munde aller Welt voll tönten, war Gleyre schon bei Lebzeiten vergessen. Diese Künstler und ihr zahlreicher Anhang stehen inmitten der Zeitströmung und geben den in modischen Kreisen herrschenden Anschauungen und Stimmungen den kräftigsten Ausdruck. *Alexander Cabanel* wie *Paul Baudry* sind Virtuosen in der Schilderung nackter Frauenkörper. In demselben Jahre 1863 haben beide ihre berühmtesten Schöpfungen dieser Art ausgestellt, Cabanel die Geburt der Venus (No. 252, 3), Baudry seine Perle und Woge, d. h. das wie eine Perle von den Wogen an das Ufer getragene erste schöne Weib, also auch eine aus dem Meere geborene Venus (No. 254, 2). Man darf weder Tizian's noch Rubens' nackte Frauenbilder zur Vergleichung heranziehen. Sie gehören einer verhältnißmäßig naiven Welt an. Selbst bei Ingres', von welchem die jüngeren Künstler zweifellos ihre Inspirationen holten, bemerken wir das erfolgreiche Streben, seine Gestalten so zu zeichnen, daß sie nicht den Eindruck bewußter, selbstgefälliger Nacktheit wecken. Gerade diesen Effekt machen die Weiber Cabanel's, Baudry's, Lévy's, Henner's u. f. w. Sie haben sich für einen Augenblick enthüllt und zeigen halb verschämt, halb lockend ihre Reize. Die naturalistische Behandlung der Formen, die ganze mehr gefällig zierliche, als mächtig schöne Erschei-

nung, die unruhige Bewegung, als zuckte ein geheimes Feuer durch alle Glieder, der durch Streckung oder Krümmung einzelner Körpertheile gehemmte reine Fluß der Linien, das alles übt unleugbar eine große sinnliche Wirkung, entfernt uns aber merklich aus den idealen Kreisen, in welche sonst ähnliche Darstellungen verlegt wurden, und bringt uns der in der modernen Pariser Gesellschaft viel genannten weiblichen Halbwelt näher. Auf die Verherrlichung des Courtisanenwesens hat es auch *Gérôme* in seiner *Phryne* vor den athenischen Richtern (1861), in seiner ägyptischen *Almeh* (1864) abgesehen. Der Kreis, in welchem sich *Gérôme* bewegt, ist in der neueren französischen Kunst nicht neu; dem antiken Leben, dem Orient haben sich auch früher französische Maler zugewendet. Neu ist nur, abgesehen von der archäologisch genauen Wiedergabe aller Aeußerlichkeiten das ausschließliche Verweilen bei dem Privatleben der Alten und die deutlich ausgesprochene Tendenz, daß jene von den gleichen Empfindungen und Leidenschaften beseelt waren, wie die im Lebensgenusse taumelnden Menschen in der Hauptstadt des modernen Europa. Die Richtung hängt mit den öffentlichen Zuständen während des zweiten Kaiserreiches eng zusammen. Mit allen Mitteln wurde versucht, die Geister von den großen Interessen des Staates und des Volkes abzulenken, sie dafür zu gewinnen, daß sie in der üppig reichen Ausstattung des privaten Daseins Befriedigung fühlten. Das Leben besaß keinen oder nur einen kleinen Inhalt, bewegte sich aber in reichen Formen und verlangte auch jetzt den Einsatz der vollen Kraft. Die natürliche Folge davon war, daß, wenn sich die Phantasie mit der Vergangenheit beschäftigte, sie auch hier an den privaten Beziehungen, Zuständen und Sitten haften blieb. Der Blick für das Große und Heldenmäßige erschien abgestumpft. Es wurden zwar noch von einzelnen Malern nach der althergebrachten Weise historische Szenen behandelt, z. B. von den Schülern des alten Robert-Fleury, von dessen Sohne *Tony Robert-Fleury* (No. 255, 1), von *Charles Comte* u. a. Doch trat diese Richtung nicht in den Vordergrund, die Schilderung des Privatlebens, die Darstellung der Freuden und Genüsse, welche ein den großen Kämpfen fernstehendes Dasein bietet, erfreute sich ungleich größerer Beliebtheit. Aber auch hier gewann nicht jede Auffassungsweise gleichen Beifall. Der Ton, welchen z. B. *Jean-Louis Hamon* (gest. 1874), ein Bretagner von Geburt, einschlug, drang in Frankreich nicht durch, so sehr er auch die Kunstfreunde in anderen Ländern ergötzte. Auf Hamon's Stil übten die Lehren, welche er in jungen Jahren von Gleyre empfing, seine Thätigkeit in der Porcellanmanufactur in Sèvres und sein längerer Aufenthalt in Unteritalien gleichmäßigen Einfluß. Von Gleyre stammt Hamon's Neigung, in seinen Bildern zu philo-

fophiren (das Puppentheater, vor welchem Kinder, Mütter, Dichter und Weife sich gruppirt haben, um der menschlichen Komödie zuzusehen) und denselben einen idealen Zug einzuhauchen. In Sèvres eignete er sich die Vorliebe für eine dekorative Anordnung der Figuren und die leicht verschleierte glatte Färbung an. In der Nähe Pompeji's wurde er in das intime Leben der Alten, wie es dort zahlreiche Gemälde schildern, eingeführt. Hamon bewegt sich gern in kindlichen Kreisen (No. 254, 1); er hat der Jugend, wie sie handelt und spielt, glücklich abgelauscht und versteht seine Gestalten in eine kokette Grazie zu hüllen. Hamon's Welt ist eine Art antiken Rococo's. Die Zeitgenossen verlangten aber stärkere Accente in der Schilderung, eine kräftigere Sinnlichkeit und einen noch lebendigeren Anklang an moderne Stimmungen. Sie entdeckten diese Eigenschaften in den Werken einer anderen Reihe von Malern, wie z. B. in den Schilderungen, welche *Gérôme* von dem antiken (No. 253, 1) und orientalischen Leben entworfen hat. Man darf übrigens nicht glauben, daß Künstler wie Baudry und *Gérôme* sich mit der Aufgabe begnügt hätten, den modischen Sinnlichkeitskultus zu verbreiten. Sie hatten auch rein technische und formale Probleme vor Augen und griffen häufig zu Darstellungen sinnlich-leidenschaftlicher Szenen, weil sie in denselben auch ihre besonderen künstlerischen Interessen befriedigen konnten. So boten z. B. nackte Frauenkörper reiche Gelegenheit, Coloritfragen zu lösen und dem Ziele harmonischer Färbung, feinsten Modellirung, weicher und doch lebendiger Formengebung näher zu kommen. Außerdem war der Wirkungskreis der tüchtigeren Künstler keineswegs auf solche Schilderungen ausschließlich eingeschränkt. *Gérôme* versuchte sich in großen allegorischen Bildern (Jahrhundert des Augustus) und schreckte auch vor dramatischen Stoffen (Ermordung Cäsars, das Duell nach dem Maskenballe) nicht zurück. Noch umfassender gestaltet sich *Baudry's* Thätigkeit. Man erkennt den Maler der „Perle und Woge“ in Marat's Ermordung (No. 254, 4) kaum wieder, entdeckt aber doch, wenn man das Bild mit der gleichnamigen Darstellung David's vergleicht, die echt moderne Auffassung des Vorganges, das Spiel mit schroffen Gegensätzen. Marat ist häßlicher, als nothwendig war, geschildert; die Gestalt der Charlotte Corday, weit entfernt, den triumphirenden Heroismus einer Judith zu zeigen, wird von einem nervösen Schauer durchzittert und von der natürlichen Reaction der Empfindung nach vollendeter That beherrscht. Von dem Gemälde Marats wieder Welch ein gewaltiger Sprung zu dem Bilderkreise, mit welchem Baudry das Foyer der Neuen Oper (1866—1874) schmückte! Er hatte allerdings als Dekorationsmaler schon vorher mehrfache Proben abgelegt — die Mode malerischer Salondekoration war im

zweiten Kaiserreiche, wie so manche andere Sitte des vorigen Jahrhunderts, wieder in die Höhe gekommen — doch überraschte seine Schöpfung in der Neuen Oper durch den gewaltigen Umfang, die feinere Gliederung der Gedanken und die Kühnheit der Ausführung. In drei großen Plafondbildern, in den Wölbungen über den Gesimsen, in den Gewölbezwickeln und in Medaillons über den Thüren und Spiegeln schildert Baudry die Macht und das Reich der Musik. Reich komponirte Szenen, Gruppen und Einzelgestalten (No. 259, 6) wechseln, wirksam vertheilt, miteinander ab. Die Allegorie, der antike Mythos und die christliche Legende boten ihm den Stoff zu dem rauschenden Lobgesange, welchen er zur Ehre der Musik angestimmt. Baudry hat die großen dekorativen Kompositionen Italiens mit Nutzen studirt und es verstanden, durch perspektivische Effekte, durch die Leidenschaft in allen Bewegungen, durch die wohlberechneten Künste des Farbauftrages und der Farbenkontraste allen Darstellungen ein gesteigertes Leben aufzuprägen. Der Katalog der Werke Baudry's ist aber noch lange nicht erschöpft. Auch als Portraitmaler entfaltete er eine große Wirksamkeit. Dieses vielseitige Wesen, welches nicht Baudry allein auszeichnet, erschwert in nicht geringem Maße die Einordnung der modernen französischen Künstler nach bestimmten Klassen. Sie sind viel weniger Fachkünstler als z. B. die Mehrzahl der deutschen Genossen, weisen jeden Versuch, sie auf einzelne Darstellungskreise einzuschränken, scharf zurück und überraschen fortwährend durch neue Wendungen in ihrer Entwicklung. Nicht einmal die einzelnen Kunstgattungen bilden feste Grenzen. Der Bildhauer *Paul Dubois* z. B. darf auch auf seine Leistungen als Portraitmaler mit Stolz blicken. Wir sind gewohnt, mit dem Namen: *Léon-Joseph-Florentin Bonnat* die farbenfrischen Bilder aus dem italienischen Volksleben (No. 259, 3) zu verknüpfen. Aber Bonnat hat sich auch in Schilderungen aus der religiösen Geschichte bewährt und als Portraitmaler (*Thiers*, *Mad. Pasca*) Ruf erworben. Die Portraitmalerei insbesondere wird in Frankreich zu ihrem eigenen Heile und zum Frommen der ganzen Kunst nicht als besonderes Fach betrachtet, jeder bedeutendere Künstler hält vielmehr darauf und setzt seine Ehre ein, auch als Portraitmaler zu glänzen. Nur wenige Maler, wie *Ricard*, *Mlle. Nélie Jaquemart* (No. 258, 3), der unerbittlich scharf zeichnende *Gaillard* u. a., wenden sich ausschließlich dem Portraitfache zu. Selbst der durch seine Virtuosität in der Wiedergabe galanter, modisch gekleideter Damen berühmt gewordene *Carolus Duran* (No. 258, 4) greift zuweilen in andere Darstellungskreise über. Im Allgemeinen darf man aber behaupten, daß die besten Portraits von Malern geschaffen werden, welche einen weiteren Thätigkeitskreis umfassen. Die Fähigkeit so zahlreicher Künstler zu tüchtigen

Leistungen auch im Portraitfache kann bei der gründlichen Schule, welche sie in jungen Jahren meistens genossen haben, bei dem Nachdrucke, welcher auf sichere Zeichnung, scharfe Naturbeobachtung und lebendige Auffassung gelegt wird, nicht Wunder nehmen. Die Vielseitigkeit so vieler französischer Maler aber erklärt der Umstand, daß sie sich nicht mit einem bestimmten Gedankenkreise identisch setzen, um denselben nach allen Richtungen hin entwickeln, daß sie vielmehr das formale Interesse über das gegenständliche erheben und mit Vorliebe namentlich Probleme der Farbenharmonie und der Farbenwirkungen verfolgen. Als Beispiel, wie sehr die malerische Form die Phantasie der modernen französischen Künstler bestimmt und leitet, kann die Thätigkeit eines geschätzten und beliebten Malers dienen. *Narcisse-Virgile Diaz*, dessen Jugendgeschichte voll ist von Zügen herber Entbehrung und unerfütterlicher Willenskraft, hat seinen Ruf zunächst als Waldmaler erlangt. Die Felsenklüfte, die tiefen Büsche, die alten, vom Alter arg mitgenommenen Baumstämme im Walde von Fontainebleau (No. 256, 2) führten seinem Pinsel unaufhörlich neue Motive zu. Er fühlte das Bedürfnis, seine Landschaften zu beleben. Dazu dienten ihm aber nicht immer Zigeuner (No. 255, 2) und andere Waldläufer. Er holte seine Staffage oft aus der antiken und orientalischen Welt. Und doch hatte er niemals den Orient studiert und war dem Reiche der Antike völlig fremd. Er brauchte aber, um die dunklen landschaftlichen Gründe zu heben, den Contrast einer größeren, helleren, weißen Farbenmasse. Diese formte sich in seiner Phantasie zu nackten Frauenkörpern, zu Nymphen, badenden Mädchen. Oder er empfand den Wunsch, die dumpfen braunen Töne der Landschaft durch einzelne kräftige, volle Farben zu brechen. So entstanden seine in reiche, glänzende Stoffe gehüllten orientalischen Weiber. Diaz war einfach Colorist und nahm von der Farbenwirkung den Ausgangspunkt für seine Kompositionen. Man wird überhaupt den hervorragenden französischen Künstlern nur dann gerecht, wenn man jeden in seiner Individualität auffaßt, wobei freilich wieder die Schwierigkeit erwächst, daß die meisten derselben keinen fest umschriebenen Stil besitzen, ihre Natur, wenn auch nicht in ihrer inneren Entwicklung, doch in den äußeren Mitteln und Wegen, die sie anwendet und einschlägt, in einem steten Flusse begriffen ist. Nur wenige Künstler bewahren eine so unverbrüchliche Treue dem ursprünglich gewählten Darstellungskreise und ändern so wenig ihren Formensinn wie *Louis-Ernest Meissonier*. Meissonier nimmt den ersten Rang unter den lebenden Meistern Frankreichs ein. Doch kann man nicht behaupten, daß er die herrschenden Stimmungen und Anschauungen der Gegenwart in hervorragender Weise vertrete, der nationalen Bildung in seinen Werken unmittelbar huldige.

Meiffonier war vor vierzig Jahren derselbe wie heute und ließe sich auch einem anderen, z. B. dem niederländischen, Volksstamme zwanglos einreihen. Er steht durchaus selbständig im Kreise seiner Kunstgenossen da und dankt seinen Ruhm der tadellosen Vollendung seiner kleinen Bilder. Mit Juwelen lassen sich dieselben vergleichen, deren schöne Fassung zu allen Zeiten Bewunderer findet, niemals veraltet erscheint. Als Illustrator begann Meiffonier (in Lyon geboren) seine Laufbahn und zeigte schon hier (z. B. in den Holzschnitten zu Bernardin's de St. Pierre's Erzählungen) die auch das Kleinste durchdringende scharfe Beobachtungsgabe, welche nachmals seinen Bildern einen so hohen Grad lebendiger Wahrheit verlieh. Auf dem Gebiete der Malerei drang er erst einige Jahre später (1841) durch. Die „Schachparthie“ — zwei altfranzösische Edelleute am Tische sitzend, ganz in ihr Spiel versunken, ihnen zur Seite ein Zuschauer, welcher offenbar die anderen überfieht und ganz gut weiß, welcher Zug folgen muß — ein Bildchen von winzigem Formate, aber von unvergleichlich naiver Lebendigkeit, eroberte ihm sofort die Gunst aller Kunstfreunde. Die Erinnerung an Terburg und Metsu tauchte unwillkürlich auf. Diese holländischen Feinmaler überragen unseren Meister in technischer Beziehung, sie verstehen sich besser auf den Luftton, auf die Vertheilung von Licht und Schatten und auf die malerische Perspektive. Meiffonier's kleine Bilder stehen uns aber näher durch die elegantere, vornehmere Erscheinungsweise der auftretenden Personen und durch die feiner zugespitzte psychologische Charakteristik. Der Schachpartie, welche auch jetzt noch einen hervorragenden Platz unter Meiffonier's Werken behauptet, folgten zahlreiche Bilder ähnlichen Inhaltes. Eine bis drei Figuren, rauchend, muscicirend, lesend, Raritäten und Kunstwerke mit kritischem Auge prüfend, genügen ihm, um uns in das still behagliche Genußleben der guten alten Gesellschaft einzuführen. Die Tracht entlehnt er fast ausschließlich dem 17. oder 18. Jahrhundert und erhöht dadurch den pikanten Reiz seiner Schilderungen. Selten, wie z. B. in der „Raft“ (No. 253, 2), vermehrt er die Zahl der Personen und geht über das übliche winzige Maß der Bilder hinaus. Dann ist nicht selten die Erweiterung ein nachträglicher Zusatz. In späteren Jahren, auf Veranlassung des Napoleonischen Hofes, warf sich Meiffonier auf die Schlachtenmalerei. So lange er bei Stimmungsbildern beharrt, wie in seiner Darstellung Napoleon's I. mit seinem Generalstabe 1814, zeigt er sich auch hier als vollendeter Meister und hebt sich namentlich in technischer Beziehung über seine früheren Leistungen. Erst wenn er, wie in der Reiterattacke in der Schlacht bei Friedland, sich in dramatischen Effekten versucht, stößt er an die Grenze seiner Begabung. Immer werden die kleinen zierlich anmuthigen Situations-

bilder, die intimen Schilderungen aus dem ancien régime das Urtheil über den Künstler vorwiegend bestimmen.

Meiffonier hängt mit dem großen Kreise moderner Maler in Frankreich durch den realistischen Zug in seiner Zeichnung zusammen. Bei aller Eigenartigkeit bleibt auch ihm die unmittelbare Wahrheit der Darstellung ein Hauptgesetz, von welchem er niemals abweicht. Der Realismus und gleichzeitig mit ihm die Virtuosität in der Farbenbehandlung machten sichtliche Fortschritte und gewannen einen immer weiteren Raum. Bisher hatte man die Farbenharmonie dadurch zu erreichen versucht, daß man alle Farben auf einen bestimmten Ton abstimmte. Gern wählte man zum Grundton ein feines Grau, welches auch den anderen Farben sich leise beimischt. Das jüngere Geschlecht, ohnehin der sinnlichen Leidenschaft zugänglicher, schlägt mit Vorliebe den entgegengesetzten Weg ein. Sie schrecken vor scharfen Gegensätzen nicht zurück, rücken dieselben keck dicht an einander, machen von der ganzen Farbenscala vom tiefsten Schwarz bis zum blendendsten Weiß den ausgiebigsten Gebrauch, bemühen sich aber, durch Brechung und Mischung der Töne den Eindruck des Grellen und Schreienden abzuschwächen. Das Colorit besitzt einen dekorativen Charakter und erinnert an den eigenthümlichen reichen, oft schillernden Farbenglanz, mit welchem in der jüngsten Zeit die Produkte des Kunsthandwerkes ausgestattet werden. Die Vermuthung trifft wohl das Richtige, daß die Künstler namentlich in der Farbenzusammensetzung orientalischer Teppiche und Emails ihre Vorbilder fanden. Ein gutes Beispiel dieser virtuosen Farbenbehandlung liefern die Werke *Henri Régnault's*, der auch durch sein persönliches Schicksal (er fiel auf dem Schlachtfelde von Buzenval am 19. Januar 1871) allgemeines Interesse erregte. Großen Einfluß übte auf seine Phantasie eine Reise (1868) nach Spanien und Nordafrika. Für die spanischen Künstler, außer Goya besonders Velasquez, faßte er die glühendste Verehrung, die spanischen und maurischen Volkstypen erfüllten ihn mit Begeisterung. Wie trefflich er den spanischen Lokaltönen sich angeeignet hatte, beweist das Porträt des General Prim (No. 257, 6). Zeigt das Bild auch keine fklavische Abhängigkeit von Velasquez, so könnte es doch nicht ohne Velasquez' Vorgang gedacht werden. Régnault als Farbenvirtuosen lernen wir in den Gemälden »Salome« und »der maurische Henker« kennen. In der Salome, in Wahrheit einem Zigeunermädchen, handelt es sich um das schwierige Problem, die gewaltige Masse des wirren, tiefschwarzen Haares, welches das Gesicht einrahmt, so weit zurückzudrängen, daß der warme Fleischtöne und das aus feinem Goldstoff gewebte Gewand zur Geltung kommen. Eine noch verwickeltere Aufgabe hat sich der Maler im »maurischen Henker« gestellt. Der bronze-

farbige Maure trägt eine weiße Kopfbinde und ist in einen matt rosarothten langen Rock gehüllt. Am Fuße der blendend weißen, mit Blut befleckten Marmortreppe liegen getrennt das abgeschlagene fahle Haupt des Hingerichteten und der in prachtvolle grüne und rothe Stoffe gekleidete Rumpf. Wenn der Maler die Brutalität der Aktion auch in den Farben verfinnlichen wollte, so ist ihm dieses Ziel gelungen.

Auf neue auffallende Farbkombinationen haben noch andere jüngere Künstler ihre Aufmerksamkeit gelenkt und im Colorit fast ausschließlich das Ausdrucksmittel für ihre Kompositionen gesucht. Damit hängt zusammen, daß auch der Holzschnitt in Frankreich ein malerisches Gepräge empfing. *Gustave Doré*, auch als Maler fruchtbar, ist der berühmteste Vertreter dieser Richtung. Seine Bibelillustrationen (No. 259, 2), die zahlreichen Bilder zu prunkvollen Dichterausgaben muthen der Technik des Holzschneiders beinahe Unmögliches zu. Man muß anerkennen, daß der Effekt z. B. in den landschaftlichen Stimmungen, im Helldunkel nicht selten trefflich gelungen ist, minder Gutes kann von seiner Auffassung der Szenen gesagt werden. Am richtigsten traf er den Charakter, welchen der Dichter den geschilderten Gestalten verliehen, in seinen Illustrationen zu Rabelais, einem seiner frühesten Werke, und in seinen Bildern zu Don Quixote.

Die realistische Kunstweise erweiterte den Stoffkreis und führte dem Formen- und Farbensinne unstreitig mannigfache Anregungen zu. Weder die gegenwärtige Welt, noch das Kleinleben der Menschheit bleiben von der künstlerischen Darstellung ausgeschlossen. Sie stehen sogar im Mittelpunkte der letzteren und ziehen immer weitere Kreise. Die Vertreter des Realismus scheiden sich in zwei Gruppen. Die eine Gruppe will nicht den überlieferten Idealismus aus der Kunst verbannen, sie verlangt nur neben demselben auch für ihre Richtung Raum und Recht. Sie glaubt, daß diese der Zeitstimmung besser entspreche, sie weigert aber nicht Duldung auch der entgegengesetzten Ansicht. Die andere Gruppe geht dagegen angreifend vor. Sie verdammt unbedingt die früher herrschende Weise, den Inhalt sowohl wie die Formen. Eine Kunst ohne Götter ist ihr Ziel. Alles, was bisher an poetischen Gedanken, an erhebenden oder rein erheiternden Empfindungen, an großen, weithin herrschenden Thaten die bildenden Künste in ihre Kreise zogen, alle kunstreiche Komposition, jede wohl abgemessene Anordnung, ausgewählte Gestalten werden unbedingt zurückgewiesen. Der Wirklichkeit soll der Maler ausschließlich nachgehen, in ihr allein sein Vorbild erblicken. Die wahre Wirklichkeit erblicken aber die Vertreter dieser Richtung in der gemeinen, profaischen Wirklichkeit. Nach vollkommener Wahrheit der Schilderung soll der Maler streben,

aber wahr ist doch eigentlich nur das Häßliche und das Rohe. Diesen Bestrebungen ist offenbar auch eine politisch-soziale Tendenz aufgedrückt. Eine verwandte Ansicht spricht sich in der Behauptung aus, daß grobe Handarbeit allein als die richtige Arbeit zu betrachten und zu achten sei; auf ein ähnliches Ziel steuert die Forderung los, dem Proletariate allein Volksrechte und politische Freiheit zu gewähren. In der Uebertreibung und gehässigen Ausschließlichkeit liegt das Verwerfliche dieses sogenannten Realismus. Daß die Malerei sich nicht auf die Wiedergabe akademischer Schönheit beschränken müsse, haben uns bereits die alten Holländer ver-rathen. Daß auch das Gewöhnliche, selbst das Häßliche durch Lebensfülle, kräftigen Ausdruck die malerische Phantasie packe, erscheint gleichfalls unbestreitbar. Man muß nur nicht die Plütze allein schön und den kristallhellen Bach das Auge beleidigend finden wollen. Noch weniger darf man zugeben, daß die neue Kunstweise in rein formaler oder technischer Hinsicht einen großen Fortschritt bedeutet. Eine blaurothe Kartoffelnase so zu konterfeien, daß man den Abfinth förmlich riecht, erfordert keine größere Kunstfertigkeit, als ein klassisches Profil lebendig zu zeichnen.

Es hätte diese zu einer revolutionären That aufgebaufchte Manier, welche zuerst und am lautesten in Frankreich auftrat, aber keineswegs auf Frankreich allein sich beschränkt, kaum so zahlreiche Anhänger gewonnen, wenn sie nicht durch einen Mann von unbestreitbar großem Talente wäre eingeführt worden. *Gustave Courbet*, in Ornans in der Franche-Comté geboren, zog die öffentliche Meinung 1851 durch seine »Steinklopfer« und »das Begräbniß zu Ornans« auf sich. Das erstere Bild, mit seiner energischen Wiedergabe bitterer Noth und grober Arbeit, erregte nur Neugierde, die Behandlung der Landschaft fand sogar allgemeinen Beifall. Um so mehr forderte der brutale Ton, mit welchem eine Scene des Leidens und Schmerzes geschildert wird, den Widerspruch heraus. Alles war auf dem Bilde zu finden, nur nicht der leiseste Zug herzlicher Theilnahme an dem traurigen Vorgange. Der Widerspruch gegen Courbet steigerte sich in den folgenden Jahren. Bald war es der Inhalt der Bilder, wie z. B. in der »Heimkehr von der Pastoralkonferenz« (No. 275, 5), bald die Betonung des absichtlich Lümmelhaften in Ausdruck und Bewegung, was Anstoß erregte. Courbet wurde dadurch nur erbitterter und bohrte sich immer tiefer in seine einseitige und übertreibende Weise ein, darin bestärkt durch das Lob, welches ihm die Führer der extremsten politischen Partei, Proudhon an der Spitze, überreichlich spendeten. Sie begrüßten ihn als den Maler der socialen Demokratie, ein Ruhmestitel, welcher ihn 1871 in den Aufstand der Pariser Commune verflocht und schließlich in die Verbannung jagte. In einzelnen Landschaften

(das Schloß von Ornans) und Thierstücken (das Rehlager) zeigte sich feine entschiedene malerische Begabung am deutlichsten. Zuweilen vergaß er feine Doctrinen, oder es hatte ihm der Zufall ein hübscheres Modell in die Hände geführt, wie in der nackten »Frau mit dem Papagei«. Sonst bleibt er seinem Ideale gemeiner Häßlichkeit ziemlich getreu, dem er einmal, in den Dirnen, welche am Seineufer ausruhen, sogar noch einen lüfternen Anstrich verlieh. Es ist für Courbet und noch mehr für seine Nachtreter bezeichnend, daß sie für die Darstellung energischer Charaktere und tieferer Empfindungen, obschon dieselben nicht den aristokratischen Kreisen ausschließlich angehören, weder Lust noch Fähigkeit besitzen, über die Schilderungen roher Leidenschaft und materiellen Lebensgenusses nicht gerne hinausgehen. Am besten gelingt ihnen die porträttreue Wiedergabe eines durch Derbheit oder Häßlichkeit auffallenden Modelles. Solche Bilder verblüffen wenigstens die Betrachter. Wie ganz anders hat *Jean François Millet*, 1815 in der Normandie geboren und selbst im Bauernleben aufgewachsen, die Aufgabe, die ärmsten Kreise der ländlichen Bevölkerung künstlerisch zu verkörpern, gelöst. Auch bei Millet herrscht ein ungeschminkter Realismus vor. Dumpf und zuweilen schwer erscheint die Farbe, entsprechend dem Drucke, der auf dem Leben der armen Menschen lastet und die Fröhlichkeit zum seltenen Gaste macht. Die Gestalten sind durchaus nicht ausgewählt oder wohl gar verschönert. Auch die Beschäftigungen dieser Männer und Weiber sind von der einfachsten Art. Sie arbeiten im Felde (Buchweizenernte), kehren von derselben heim, weiden Vieh, halten Ruhe u. s. w. Aber keine tendentiösen Nebengedanken werden der Schilderung beigemischt. Sie erscheint ernst, sachlich, wahr und natürlich, wie die Leute selbst sind, und erweckt daher unsere herzliche Theilnahme. Millet's Neigung zu herben, schwermüthigen Gedanken drückt sich auch in seinem Bilde: „der Holzhacker und der Tod“ aus. Freundlichere Züge entlockte dem Landleben der französischen Nordprovinzen *Jules (Adolphe) Breton*. Er glaubt noch an eine weihevollere Stimmung der Bauern, wenn sie sich zu einer Dorffeier, z. B. zur Einsegnung ihrer Felder, versammeln; er entdeckt auch in den einzelnen Leuten prächtige Menschen, bei deren Bildung die Natur nicht minder freigebig mit ihren Gaben war, als bei der Schöpfung der Reichen und Vornehmen, und erblickt in den Feldarbeitern, besonders in den Weibern, mannigfache anmuthige Züge, ungewzwungene Bewegungen und freie Haltung. Seine Modelle sind keineswegs gefälscht, die Weiber, welche Raps schneiden (*le Colza*), Korn sieben, Gras jäten, Aehren sammeln, am Abende von der Arbeit ausruhen (No. 253, 4), sind ganz wahr und einfach natürlich aufgefaßt. Nur ein leiser Hauch von idealem Wesen, durch die Stim-

mung der Landschaft verstärkt, umschwebt dieselben; er genügt aber, um feine Bilder für das Auge und das Gemüth erfreulicher zu gestalten. Die Schilderung des Provinziallebens nimmt überhaupt in der französischen Malerei unserer Tage keinen geringen Platz ein, mag auch die Mode andere, die Nerven reizende und das Blut erheizende Darstellungskreise vorziehen. Für die Charakteristik des hauptstädtischen Treibens, der Pariser Sitten, des echten Bourgeois, wurde lange Zeit vorwiegend nur der Stift des Karikaturenzeichners in Bewegung gesetzt. Auf diesem Felde haben sich außer dem satirischen Illustrator der Thierwelt *Grandville* namentlich *Gavarni* (mit seinem bürgerlichen Namen Guillaume-Sulpice Chevallier), *Henri Monnier* und *Honoré Daumier*, welcher mit dem Schauspieler Lemaire die Ehre der Erfindung des unsterblichen Robert Macaire theilt, den größten Ruhm erworben. Dagegen entlockten die oft seltsamen Sitten und Gebräuche besonders der entlegeneren Landschaften, wie der Bretagne und des damals noch französischen Elsaß, nicht wenigen Malern freundliche, lebensvolle Bilder. Unter den elsässischen Malern steht *Gustave Brion* (No. 257, 4) in erster Linie, durch den Reichthum der Erfindung ausgezeichnete als durch die sprechende Kraft des Ausdruckes und die Klarheit der Farbe.

Die Landschaftsmalerei brauchte in Frankreich ziemlich lange Zeit, ehe sie die Fesseln der Tradition brach und von der Manier, welche in Poussin's Fußtapfen zu treten sich rühmte, David's Stil auch auf die Landschaft übertragen zu haben behauptete, dabei aber immer hohler und unnatürlicher wurde, sich gründlich abkehrte. Die moderne französische Landschaftsmalerei beginnt eigentlich erst mit dem Jahre 1830. Was bis dahin seit dem Schlusse des vorigen Jahrhunderts auf ihrem Gebiete geleistet wurde, ist vollkommen vergessen, selbst die Namen der berühmtesten älteren Künstler wie Valenciennes, Michalon erscheinen abgeblaßt. Auch in der späteren Zeit stehen sich mannigfache Richtungen gegenüber, hat die Individualität, der Studienkreis der einzelnen Künstler diese auf verschiedene Wege geleitet. Dennoch besitzen sie, fast noch stärker als die Historien- und Genremaler, einzelne Züge, welche allen gemeinsam sind und sie von den Vorgängern scharf trennen.

Die malerische Stimmung streben sie in ihren Werken fast ausschließlich an, auf den gegenständlichen Reichthum legen sie in ihren landschaftlichen Schilderungen nur ein geringes Gewicht. Von einem mächtigen Aufbaue der Landschaft, von einer Vertiefung der Gründe bis in die weiteste Ferne, von einer größeren Mannigfaltigkeit des Inhaltes, so daß man Baumgruppen, Felsen, Wiesen und Felder, Wasser, weiter hinten etwa noch Bergzüge u. s. w. aufzählen könnte, sehen die modernen Landschaftsmaler in Frankreich

gewöhnlich ab. Man findet selten weite Horizonte, einen breit gespannten Himmel. Ein lauschiges Waldplätzchen, ein von Bäumen und Strauchwerk dicht eingedämmter Vordergrund, in welchen nur einzelne Sonnenstrahlen eindringen, darüber ein kleines Stückchen Luft und Wolken, oder fumpfige Wiesen, öde Haiden, wogende Felder bilden Lieblingsgegenstände der Darstellung. Man kann sich kaum einen größeren Gegensatz denken als zwischen dieser Richtung und z. B. dem Wege, welchen der Schweizer *Alex. Calame* in seinen Alpenlandschaften (No. 283, 2) und italienischen Bildern oder wohl gar *Eduard Hildebrandt* in Berlin (1817—1868) in seinen tropischen Landschaften einschlug. Während Calame stets großartige Prospekte wählt, Hildebrandt die Bestimmtheit der Einzelformen der blendenden Lichtwirkung opfert und auf das Auffallende, Verblüffende lossteuert, begnügen sich die französischen Künstler meistens mit unscheinbaren Motiven, welche sie aus der unmittelbarsten Nähe holen. Der Wald von Fontainebleau ist seit Jahrzehnten die beliebteste Studienstätte der französischen Landschaftsmaler geworden. Der dürftige Inhalt wird durch die durchgebildete malerische Form ersetzt. Scharf und bestimmt bis in die kleinste Einzelheit genau erscheint bei den Einen die Natur wiedergegeben; zu einem feinen Stimmungsbilde durch Sonnenreflexe und Lichtblicke zusammengefaßt erscheint sie bei den Anderen. Die Besten vereinigen beide Ziele und wissen mit der präzisen Zeichnung den duftigen malerischen Effekt zu verbinden. Sie gehen nicht über die wirkliche Natur hinaus, sie dringen aber desto tiefer in ihr geheimnißvolles Walten ein und überraschen durch die vollendete Wahrheit der Schilderung.

Der anerkannte Führer der Richtung ist *Théodore Rousseau*. Vor ihm hatte bereits *E. Isabey* den realistischen Ton angeschlagen, neben ihm *Paul Huet* († 1869) und theilweise auch *Louis Cabat* nahe laufende Bahnen verfolgt. Werke englischer Landschaftsmaler, welche bekanntlich durchgängig koloristischen Wirkungen nachstreben, fanden zufällig Eingang in Pariser Ausstellungen und übten auf das jüngere Künstlergeschlecht großen Einfluß. Dennoch verhalf erst *Théodore Rousseau* der neuen Weise zu vollkommenem Siege, freilich nur nach langem Kampfe. Nahe zwei Jahrzehnte vergingen, ehe er über die hartnäckige Feindschaft der älteren Akademiker Herr wurde und sich allgemeine Anerkennung verschaffte. Das geschah erst seit 1848, obschon Rousseau viel früher, z. B. in der Kastanienallée (1835), im Waldsumpfe (1844) seine volle Meisterschaft bewährt hatte. Harmonie ist das erste, Farbenkraft das zweite, lautet Rousseau's Grundsatz, welchem er in allen seinen besseren Werken (und das sind nicht immer seine spätesten Arbeiten) unverbrüchlich huldigt, gleichviel ob er Walddunkel oder Lichtungen,

dunstige Mittagsstimmungen oder Effekte des Sonnenaufganges (No. 255, 3) oder des Sonnenunterganges malt. Immer belaufcht er die intimsten Seiten der landschaftlichen Natur und giebt sie in feinen Werken so einfach und so wahr, wie er sie studirt, wieder. Außer Rousseau hat *Jules Dupré*, im gleichen Jahre wie Rousseau geboren und mit diesem eng befreundet, an der Umwandlung der Landschaftsmalerei und ihrer Einkehr in die Heimat das größte Verdienst. Auch Dupré wählt gewöhnlich ganz einfache Motive, begnügt sich mit der gewöhnlichsten Terrainbildung, welche das Laienauge höchst profaisch, selbst langweilig findet; er zieht aber durch die Farbenkraft und die gesteigerte harmonische Stimmung einen poetischen Hauch über die unscheinbare Scenerie. Noch weiter in der realistischen Auffassung als die genannten Meister ging *Charles François Daubigny* (1817—1878). Er fand selbst in einem Felde von Mohnblumen, in einem Kornfelde mit blühenden Apfelbäumen dankbare Aufgaben. Natürlich, daß das Einzelne in der Behandlung als untergeordnet zurücktritt, der Blick des Malers nur das Ganze und Große erfaßt, auf die Wahrheit des Tones und die lebendige Stimmung der Hauptnachdruck gelegt wird. Für die Weise Daubigny's ist es bezeichnend, daß er nicht bloß Studien nach der Natur malte, sondern selbst seine größten Landschaften unmittelbar nach der Natur vollendete. Dadurch machen seine Werke den Eindruck wahrhaftiger Naturporträts, empfangen aber auch zuweilen einen skizzenhaften Charakter. Daubigny's Vorgang fand eine zahlreiche Nachfolge, doch behauptete neben der rein realistischen Richtung auch noch ein verjüngter idealer Stil seinen Platz. *Camille Corot* (No. 256, 1) hat in seinen Werken wieder die komponirte Landschaft, die historische oder mythologische Staffage zu Ehren gebracht, doch fiel er ebenfowenig wie sein Schüler *Louis Français* in die akademische Manier zurück, sondern verstand es, durch das duftige Colorit, die feine Stimmung je nach den Tageszeiten seinen Bildern das Gepräge lebendig empfundener Wahrheit aufzuprägen.

Die französische Landschaftsmalerei hat zwar auch über die Landesgrenze hinaus Einfluß geübt, doch in viel geringerem Maße als die Historien- und Genremalerei. Die Landschaftsmalerei ist ihrer ganzen Natur nach stets mit dem eigenthümlichen Volksthume auf das engste verwachsen und besitzt mehr nationale Züge als die anderen Kunstgattungen. Sie wirkt in den Heimatskreisen am stärksten. Daher ist es dem Fremden schwer, über dieselbe ein gerechtes Urtheil zu fällen und sich in ihre Ziele einzuleben. Gewiß wird er ihr aber die Anerkennung nicht versagen, daß sie sich aus einem Zustande völliger Stagnation zu einem mannigfachen und auch innerlich reichen Leben entwickelt habe. Ihr Einfluß reicht auch auf das benachbarte Gebiet, z. B. auf die Thiermalerei. Wenn

in diesen Kreisen *Constant Troyon* als der erste Meister verehrt und über *Brascassat*, über die besonders als Pferdemalerin geschätzte *Rosa Bonheur* (No. 255, 5) u. a. weit erhoben wird, so dankt er es vor allem den stimmungsvollen, malerisch überaus wirksamen Landschaften, in welche er seine Thier-scenen verpflanzt. Wie sehr steigert er z. B. die lebendige Wahrheit in der Darstellung der zur Arbeit getriebenen Ochsen aus dem Jahre 1855 (No. 252, 1), daß er die Scene in die Zeit des herbstlichen Morgennebels versetzt.

Die öffentliche Meinung in Frankreich hat im Allgemeinen für die heimische Sculptur ein noch reicheres Lob bereit als für die Malerei. Und in der That verhält sich die Sculptur zu manchen Zügen der französischen Phantasie überaus sympathisch. Die formelle Gewandtheit, das Verständniß wirkungsvoller Stellungen, das starke rhetorische Pathos finden in der plastischen Kunst einen passenden Schauplatz. Die französische Sculptur zeigt, seitdem namentlich durch David d'Angers der akademische Bann durchbrochen wurde, einen stark ausgeprägten gemeinsamen Charakter und läßt über ihren nationalen Ursprung keinen Zweifel. Wohl versuchten einzelne Künstler den Vorbilderkreis zu erweitern. *Paul Dubois* ging in seinem Florentiner Sängler (1865) auf die Frührenaissance zurück, bildete sein Grabmal Lamoricière's mit den Gruppen des Soldatenmuthes und der christlichen Liebe (No. 298, 5) nach Mustern der französischen Renaissance; der begabte *Jean Bapt. Carpeaux* neigte in einzelnen Gruppen (No. 298, 3) dem Malerischen zu, in anderen (*Ugolino*) streift er an den barocken Stil, in seinen Büsten klingt das vorige Jahrhundert an. Die Mehrzahl der Bildhauer hält den naturalistischen, sinnlich-leidenschaftlichen Zug, welcher der modernen Kunst innewohnt, in ziemlich strenger Zucht und hütet sich vor allzu großen Ausschreitungen über das plastische Maß hinaus. An der Spitze des gegenwärtigen Bildhauergeflechtes steht unbefritten *Claude-Eugène Guillaume* (*Anakreon*, die *Gracchen*, *Colbert*, *Orpheus*), welchem sich *Perraud* (No. 298, 2), *Mercié* (*Gloria victis*, *David*), *Cavelier* (*Penelope*), *Barrias* (*Schwur des Spartacus*), *Chapu*, *Delaplanche*, *Thomas*, *Bartholdi*, um nur die bekanntesten Namen zu nennen, anreihen. Die zahlreichen großen Aufgaben, welche unaufhörlich den Künstlern zuströmen, die Gunst der öffentlichen Meinung, die sorgfältige Erziehung, welche die Künstler genießen, sorgen dafür, daß die stilistische Routine nicht abstirbt; die stetigen Berührungen mit dem mächtig pulsirenden Leben bringt einen frischen kräftigen Hauch in die Darstellung.

2. Die Kunst in Spanien, Italien und in den Niederlanden.

Die längste Zeit konnte man glauben, mit Goya sei der letzte große spanische Maler vom Schauplatze geschieden. Erst seit etwa

zwei Jahrzehnten macht sich in der spanischen Malerei ein regeres Leben und das Streben, in den Kreis der europäischen Kunstwelt wieder einzutreten, geltend. Das Studium vieler Maler bald in Paris, bald in Rom übt dabei großen Einfluß und bedingt vielfach die Richtung. Das nationale Element offenbart sich zunächst mehr in der Wahl der Gegenstände, als in der malerischen Behandlung. Einzelne Künstler, wie *Zamacois*, gehören vollständig der französischen Schule an, bei anderen bemerkt man ähnliche Ziele, wie sie französischen Malern vorschweben. Die Weltausstellungen machten uns mit mehreren ansprechenden Leistungen spanischer Künstler bekannt, zeigten aber auch zugleich, daß die Periode der Gährung, des Rathens und Experimentirens noch nicht vorüber ist. *Eduardo Rosaléz* gewann großen Beifall durch sein Bild: *Isabella die Katholische diktiert ihr Testament*, und durch seinen *Tod der Lucretia*; *Francisco Pradilla* versuchte sich in seiner wahnsinnigen Königin *Johanna* auf melodramatischem Gebiete, *Vincente Palmaroli* steuerte in seiner Predigt in der *sixtinischen Kapelle* erfolgreich auf koloristische Effekte los. Europäischen Ruhm gewann allein *Mariano Fortuny*, dessen Richtung sich *Martin Rico* und *Raimundo de Madrazo* anschließen. Fortuny empfing in der Akademie von Barcelona den ersten Unterricht. Seine künstlerische Natur wurde aber befruchtet durch das Studium der Zeichnungen *Gavarni's* und seinen Aufenthalt in Marocco, welcher ihn in die orientalische Zauberwelt einführte und auch für die Reize der spanischen Heimat erst vollkommen die Augen öffnete. Mit 20 Jahren kam er nach Rom, wo er bis zu seinem vorzeitigen Tode mit Vorliebe die Werkstätte aufschlug. Fortuny starb, ehe er den Höhepunkt seiner Entwicklung erreicht hatte. Ein lange und sorgfältig vorbereitetes Werk, die Schlacht bei Tetuan, blieb unvollendet. Immerhin erscheint der Umfang seines Könnens — Fortuny war auch ein vortrefflicher Aquarellist und Radierer — und der Reichthum seiner Schöpfungen beachtenswerth. In der Wahl der Gegenstände traf er häufig mit *Meissonier* zusammen. Der Kupferstichliebhaber, der Bibliophile, der Antiquar erinnern in der Tracht, wie in der feinen physiognomischen Charakteristik an den französischen Kleinmeister. Doch zeigen seine Typen (No. 258, 2) eine schärfer zugespitzte Zeichnung, sein Kolorit, wenigstens in den früheren Bildern, einen gesuchten Glanz. Wie vortrefflich er sich auf größere Kompositionen verstand, beweisen seine spanische Hochzeit und die Sitzung der römischen Akademiker. In den letzten Jahren begannen die alten nationalen Meister einen immer tieferen Einfluß auf ihn zu üben, wie auch seine Schilderungen sich gern der Heimat zuwandten.

Vergleicht man die Schicksale der italienischen Sculptur und Malerei in unserem Jahrhundert, so kommt man zu dem Schlusse,

daß die plastische Begabung im Volke unverwüftlicher und unzerstörbarer lebt als der malerische Sinn. Der letztere hat während den Zeiten innerer Knechtung und äußeren Druckes eine wesentliche Einbuße erlitten. Seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts bis tief in unsere Tage hinein konnten nur wenige Maler, welche an der Ueberlieferung unbedingt festhielten, wie etwa *Camuccini*, Anspruch auf besondere Geltung erheben. Und auch bei diesen ist das Verständniß plastischer Formen größer als die Fähigkeit, die Gestalten malerisch zu beleben. Im Kreise der Plastik dagegen ist eine größere Stetigkeit der Entwicklung bemerkbar. Namentlich in der technischen Behandlung des Marmors haben die Italiener fortwährend und mit unbefrittenem Erfolg ihre Meisterschaft gesteigert. Man darf sagen, daß nichts auf der Welt besteht, was sie nicht in Marmor täuschend wiederzugeben im Stande wären. Keine Empfindung ist so grell oder so momentan, kein Kleiderstoff in den Textur so fein, in seinem Spiegelglanze so eigenthümlich, daß sie ihn nicht auch auf die Oberfläche des Marmors zaubern könnten. Italienische Bildhauer haben von dieser technischen Virtuosität einen nur allzureichen Gebrauch gemacht. In den auf den Markt geworfenen Marmorarbeiten, bestimmt fremde, ungebildete Geldmagnaten zu ködern, stoßen wir auf solche Kunststücke in Hülle und Fülle.

Seitdem der Naturalismus auch die Kreise der italienischen Sculptur durchdringt, erscheinen selbst monumentale Werke nicht frei von solchen Anwandlungen des technischen Virtuositäthumes. Die Meister, welche noch an der älteren Kunst, der Antike sowohl wie der Renaissance, ihren plastischen Formensinn ausgebildet hatten, sind gegen die Naturalisten einigermaßen in den Hintergrund getreten. An den Werken des *Giovanni Dupré*, dessen todter Abel im Pittipalaste und dessen Pietà in Siena (No. 300, 2) große Bewunderung erregten, an dem Raube der Polyxena von *Pio Fedi* (No. 300, 1) in der Loggia de' Lanzi, gehen die meisten Menschen gegenwärtig, wie an Erscheinungen längst vergangener Zeiten, vorüber. Der Naturalismus hat unstreitig den Darstellungskreis erweitert, die Gestalten mit packendem unmittelbarem Leben ausgestattet. Die singenden Mädchen *Barbella's* (No. 300, 5), die Leserin von *Tantardini* (No. 300, 3) fesseln, besonders die erstere Gruppe, durch eine gewisse Natürlichkeit der Darstellung. Die Bildhauerschulen in Turin und Mailand haben namentlich der an das Malerische streifenden, auf die unmittelbar sinnliche Wahrheit lossteuernden Richtung Eingang und reichstes Lob verschafft. Beispiele dieses Stiles sind der sterbende Napoleon von *Vincenzo Vela*, dessen piemontesischer Offizier (in Turin) ungleich frischer und naiver wirkt, und die Gruppe des Doctor Jenner, welcher einen Knaben impft, von

Giulio Monteverde (No. 299, 1). Es fehlt nur die Bemalung, um die Täuschung, daß man es mit der wirklichen Natur zu thun habe, vollständig zu machen. Von bedeutendem Rufe sind außerdem u. a. die Bildhauer *Pietro Magni*, *Barzaghi* (No. 300, 4), *J. Argenti*, *Luccardi*, *Peduzzi*, *Anfiglioni* und der süßliche *Bergonzoli* (No. 299, 2) in Mailand.

Die ererbte und stetig entwickelte technische Gewandtheit bildet ein gemeinsames Band zwischen den italienischen Sculpturen. Eine technische Tradition fehlt der italienischen Malerei vollständig und damit selbst äußerlich ein verbindender Zug. Sie versucht sich in allen erdenklichen Richtungen und Manieren und folgt den mannigfachsten Vorbildern. Die immer stärkere, zuletzt ausschließliche Betonung der Farbeffekte, der wachsende Einfluß der französischen Schulen giebt einen Fingerzeig, welchen Weg die italienische Malerei fernerhin einschlagen dürfte. Das Geschichtsbild, vornehmlich die historische Anekdote und das Genrebild, fanden früher eifrige Pflege. *Stefano Uffi* in Florenz vertritt die erstere (Vertreibung des Herzogs von Athen), *Girolamo Induno* in Mailand (No. 260, 4), dessen ältere Bilder an die Düsseldorfer Schule mahnten, *Luigi Busi* (No. 260, 5), *Mosé Bianchi*, *Michetti* die letztere Gattung. Die italienischen Maler überlassen es nicht mehr nordischen Fachgenossen, das Volksleben jenseits der Alpen zu schildern, sie selbst holen häufig ihre Motive wieder aus der Heimat, tragen dann selbstverständlich die Lokalfarbe noch stärker auf. Aber auch der Orient bewahrt in Italien seine Anziehungskraft auf die moderne Phantasie. *Pasini* wetteifert mit Fromentin in seinen effektvollen, farbenreichen Orientbildern. *De Nittis*, welcher anfangs in die Fußtapfen Meissonier's trat, suchte später das großstädtische Treiben in Paris und London in scharf accentuirten Gruppen wiederzufpiegeln. Schlachtenbilder lieferten *Pagliano* und *Cammerano*, voll Leben und Leidenschaft, nur daß das Streben nach lebendiger Charakteristik zur Uebertreibung verleitete. Den größten Ruhm als Landschaftsmaler hat *Vertunni* (Pästum, pontinische Sümpfe, die Pyramiden) erworben, neben welchem noch *Simonetti*, ein Schüler Fortuny's, *Pittara*, der Maler der römischen Campagna, der Venetianer *Ciardi* am häufigsten genannt werden.

Als wir vor einem Menschenalter die erste Bekanntschaft mit den belgischen Malern Wappers, de Keyser, Gallait u. a. machten, glaubten wir in ihnen den Höhepunkt der modernen belgischen Kunst zu begrüßen. Wir haben uns getäuscht, sie waren doch eigentlich nur Wegweiser. Das jüngere Geschlecht ist vielfach über sie hinausgeschritten, es hat nicht bloß andere, sondern auch höhere Kunstziele im Auge. Schließlich gilt freilich auch der größte Mann nur als ein Einzelglied in der endlosen Kette der menschlichen

Entwicklung; immerhin war es ein herbes Schicksal, daß die Führer der belgischen Malerschule von der öffentlichen Meinung noch bei Lebzeiten als überflügelt und abgethan angesehen wurden. Am raschesten welkte der Ruhm von *Gustav Wappers*. Er konnte sich in seiner Stellung als Direktor der Antwerpener Akademie nicht halten und übersiedelte nach Paris, ohne daß sich seine späteren Werke (No. 261, 1) namhaft über Mittelgut erhoben. Kein besseres Schicksal traf seinen Gegner und Nachfolger im Amte *Nicaise de Keyzer*. Als Schlachtenmaler war er zuerst aufgetreten und hatte hier durch den Farbenschimmer und die lebendigere Beweglichkeit der Gestalten reichen Beifall geerntet. Er ging dann zu einem anderen Stoffkreise über und malte außer Porträten und eleganten Modellgestalten mit Vorliebe prachtvolle mit Kostümfiguren ausgestaffirte Interieurs: Rubens' Atelier, eine Vorlesung des Justus Lipsius, Kaiser Max bei Memlinc, einen Antiquar (No. 262, 1) u. a., ohne aber im Stande zu sein, wahre Stimmungsbilder zu schaffen. Der berechnete, mühsam zusammengeraffte Farbenglanz reicht nicht hin, die nüchterne Auffassung vergessen zu machen. Länger währte *Louis Gallait's* Ruhm. Auf die „Abdankung Karls V.“ ließ er „Egmonts letzte Augenblicke“, „Alba am Fenster bei der Hinrichtung Egmonts“ und endlich (1851) die „Brüsseler Schützengilde, welche Egmont und Hoorn die letzte Ehre erweist“ (No. 260, 2) folgen. Das letztere Gemälde erregte bei seiner Rundreise durch belgische und deutsche Städte einen ähnlichen stürmischen Jubel wie ein Jahrzehnt früher die „Abdankung“. Die glückliche Wahl des Gegenstandes, nicht bloß ergreifend durch den unmittelbaren Vorgang, sondern auch bedeutungsvoll durch die große historische Aussicht, welche sich dem Betrachter öffnet — es ist, als ob die beiden großen Parteien des Landes sich gegenüber stehen und ihre Kraft messen, ehe der Kampf beginnt — die ernste, gediegene Charakteristik der einzelnen Gestalten, die solide Schönheit und Kraft der Färbung, alles vereinigte sich, die Wirkung des Werkes mächtig zu steigern. Der Ton der Schilderung erscheint allerdings melodramatisch. Aber abgesehen davon, daß derselbe in der ganzen modernen Kunst fest eingebürgert ist (in der französischen Malerei z. B. wird er von *Jean Paul Laurens* in seinen Todtenbildern in steilster Höhe festgehalten), so tritt er in dem zweiten Hauptwerke Gallait's keineswegs grell und unmotiviert auf. Dagegen mußte allerdings die stetige Wiederholung stummer passiver Leidensszenen in dem Egmontcyklus, wie in den späteren Genrebildern, Zweifel an der Beweglichkeit der Phantasie erregen. Auch sein Kolorit nahm mit der Zeit einen dumpfen, schweren Charakter an und mußte sich den Vorwurf gefallen lassen, es sei mehr gesucht schön als natürlich wahr. Vermochten sich die angesehensten Meister nicht dauernd auf der Höhe ihres Ruhmes

und im Vollbesitze ihrer ursprünglichen Kraft erhalten, so konnten vollends die untergeordneteren Geister, welche an dem Aufschwung der belgischen Kunst theilgenommen, wie z. B. der schwankende, im Ziele unsichere *Portaels* (No. 260, 3) mit der weiteren Entwicklung der Malerei nicht gleichen Schritt halten. Nur wenige Künstler waren so glücklich, den in jüngeren Jahren erworbenen Ruf auch im spätesten Alter zu bewahren, so der liebenswürdige *Jean-Baptiste Madou*, welcher Teniers' lustigen Humor, wenn auch nicht Teniers' malerisches Genie geerbt hatte und es prächtig verstand, seine Landsleute zu derbem Lachen zu zwingen (No. 260, 1), und *Eugène Verboeckhoven* († 1881), der unermüdlich in der Darstellung von Schafen (No. 261, 4) und Schafherden blieb und durch ein fleißiges Naturstudium und ungefuchte Wahrheit der Schilderung das Auge erfreute. Doch erstanden ihm nachmals in *Charles Verlat* und insbesondere in dem humoristischen *Joseph Stevens* mehr als ebenbürtige Nebenbuhler.

Der Einfluß der französischen Kunst, eine Zeitlang durch die nationalen Kunstbestrebungen zurückgedrängt; trat allmählich wieder in den Vordergrund und wirkte mitbestimmend auf die weitere Entwicklung der belgischen Malerei. Einzelne Künstler schlugen ihre Werkstätte in Paris auf und lebten sich in die Pariser Anschauungen und Volkstypen vollkommen ein. An der Spitze dieser Kolonie steht unbestritten *Alfred Stevens*. *Roqueplan*, der vielseitige Farbenkünstler, hatte auf den jungen Brüsseler einigen Einfluß geübt, eigentlich aber erst das Pariser Leben ihn erzogen. Stevens legte einen leisen Hang zur Sentimentalität bald ab und warf sich auf eine Spezialität: die Pariser Weltdamen. Mit dem scharfen Auge des Physiologen hat er die Natur derselben beobachtet und ergründet. Von ihrem Auftreten und Gebahren, von ihren Bewegungen und Empfindungen entwirft er unermüdlich und treffend wahre und dabei durch die harmonische Färbung; durch den überraschend feinen Zusammenklang des Hintergrundes und der Figuren fesselnde Bilder. Auf eine reichere Komposition verzichtet Stevens. Meistens führt er uns nur Einzelfiguren vor, welche er bald nach den Jahreszeiten (No. 258, 1) tauft, bald mit einem Stimmungsmotto: Die Ueberaschung, der Blumenstrauß, die Tröstung, der Palmsonntag (ein Mädchen steckt an die Bildnisse ihrer Eltern einen Palmzweig), die Rosadame u. s. w. bezeichnet. Mit einigem guten Willen kann man den Bildern einen novellistischen Inhalt unterlegen, einzelne von Stevens gemalte Frauen mit Heldinnen etwa in den Dramen des jüngeren Dumas identificiren. Die Hauptfache bleibt doch die virtuose Wiedergabe des pikanten Pariser Damentypus. Maler wie *Stevens*, *Florentin Willems* u. a. besitzen ein vollständiges Bürgerrecht in Frankreich, zahlreiche andere belgische Künstler erfreuen

sich eines ausgedehnten Gastrechtes, welches sie auch durch den engen Anschluß an die französischen Kunstrichtungen, besonders an die beliebte realistische Weise verdienen. *Terlinden*, *Dubois*, der früh verstorbene *H. Boulenger* wären hier zu nennen. Die belgischen Landschaftsmaler, welche von den alten Holländern den Ausgangspunkt nehmen (*Fourmois* [† 1871], *de Knyff*, *Lamorinière* u. a.), finden leicht den Weg zu Daubigny's intimen Naturschilderungen.

Mit ehrenwerthem Eifer bemühen sich aber zahlreiche belgische Künstler, die nationale Selbständigkeit auch in der Malerei zu bewahren. Bisher stand Rubens' Namen bei ihnen am höchsten in Ehren. Aber Rubens hatte den genial angelegten *Antoine Wiertz* (1806—1865) verrückt gemacht, und abgesehen von diesem schlimmen Beispiel erschien Rubens' heroische Art, die sinnliche Natur zu schauen, mit der modernen gemäßigten Auffassung der Dinge vielfach im Widerspruche. Da that *Hendrik Leys*, wohl der populärste Maler in Belgien, einen weiteren Schritt. Wie fast alle seine Landsleute war auch Leys für die Vergangenheit seiner Heimat begeistert, und dieselbe in seinen Bildern wieder zu beleben und zu verherrlichen das Hauptziel seiner Kunst. Ihn fesselte aber — und darin offenbarte sich seine moderne Empfindungsweise — doch vorwiegend nur das intime, private, häusliche Leben der Vorfahren. Er schilderte lieber einfache Zustände, als daß er ihre gewaltigen Thaten erzählt hätte. Die Wahl solcher Gegenstände konnte nicht gerade neu genannt werden; neu war der Ton, welchen Leys anschlug. Er hüllte seine Gestalten nicht in moderne Masken, wie die anderen Maler meistens thaten. Aehnlich wie mancher Dichter, wenn er alterthümliche Ereignisse und Persönlichkeiten uns vorführt, gern zur Erhöhung der Wirkung den Stil alter Chronisten nachahmt, ebenso bemühte sich Leys in der Zeichnung, Färbung und Charakteristik der Gestalten, in der Auffassung der Szenen den alten Zeiten so nahe als möglich zu kommen. Die Vermittlung boten alte Bilder, von Zeitgenossen seiner Helden gemalt und daher in Bezug auf Treue und äußere Wahrheit tadellos. Leys hat sich diese archaische Kunstweise erst im Laufe seiner Entwicklung angeeignet. Anfangs folgte er den Fußtapfen Wappers', dann verwerthete er seine Studien nach den holländischen Meistern des siebzehnten Jahrhunderts, Rembrandt sowohl wie den Feinmalern. In diesem Stile sind die in Deutschland (Frankfurter und Leipziger Museum, Münchener Neue Pinakothek) bewahrten Bilder gemalt. Erst seit etwa 1852 nahm er als Wegweiser für seine Phantasie die alten deutschen und niederländischen Maler des sechzehnten Jahrhunderts an und studirte die Physiognomien, die Bewegung, den ganzen Lebenszuschnitt für seine Gestalten in den Bildern Dürer's, Holbein's, Cranach's, Memlinc's, Quentin Massys', u. a. Aus dieser Periode stammen seine Lutherbilder (No. 261, 2),

fein Spaziergang vor dem Thore, die Messe zu Ehren des Bürgermeisters Bertall de Haye, die katholischen Frauen u. f. w. Auch in seinen Fresken im Antwerpener Rathhause ging er der alterthümlichen Richtung nach, welche unstreitig durch den naiven Schein überrascht und anzieht, aber auch eine gefährliche Klippe in sich birgt. Die alten Bilder, welche Leys zum Muster nahm, zeigen Eigenheiten, zuweilen selbst Mängel, welche keineswegs zum Charakter der Zeit gehören, z. B. steile Perspektive, steife Bewegungen, sondern aus der besonderen Bildung der Künstler entsprungen sind. Leicht werden auch diese nachgeahmt. Leys that es in ausgedehntem Maße. Von solchen Fehlern hielt sich der Mann fern, welcher Leys' Richtung fortsetzte und erweiterte, der Frieser *Lourens Alma-Tadema*, in Antwerpen erzogen, seit 1870 in London sesshaft. Mit dem Bilde „Erziehung der Söhne Klotildens“ feierte Alma Tadema 1861 den ersten Erfolg. Er kehrte seitdem noch einige Male zur Schilderung der ältesten Frankenzeit zurück, holte aber doch am liebsten aus dem antiken Kulturleben seine Motive. Trotzdem er über tüchtige archäologische Kenntnisse verfügt, meidet er doch den lehrhaften Ton und das zweifelhafte Lob, in seinen Bildern das Nützliche mit dem Angenehmen zu verbinden. Seine Studien des antiken Lebens dienen ihm nur, den Schauplatz, auf welchem sich seine Gestalten bewegen, scharf und genau zu zeichnen. Die Geräthe, die Gewänder, die Architektur (No. 262, 3), der ganze äußere Lebensapparat sind mit großer Sorgfalt antiken Mustern und Beschreibungen nachgebildet. Die Personen dagegen, wenn man von den Versuchen, die Race der alten Griechen, Römer und Franken zu charakterisiren, absieht, gehören, insbesondere die Frauen, in ihren Formen und Bewegungen der modernen Welt an. Darin und in der feinen Ausmalung des Gesichtsausdruckes, in dem kräftigen und doch harmonischen Kolorit liegt ein Hauptreiz der Schilderungen Tadema's. Die Bilder seines Lehrers Leys lassen, wenn auch nur im tiefsten Grunde, das nationale Pathos, welches im Herzen des Künstlers lebte, ahnen. Von einer fachlichen Begeisterung für die Welt, welche er darstellt, ist dagegen bei Tadema wenig zu merken. Die Gegenstände seiner Gemälde sind fast durchgängig gleichgiltiger, unbedeutender Natur: Werkstätten antiker Künstler, Tänzerinnen, Gunst suchende Klienten, eine Weinlese u. f. w. Die malerische Behandlung erscheint als die Hauptsache, die oft an das Pikante streifende Durchbildung der einzelnen Gestalten bestimmt wesentlich die Wirkung der von reichen Kunstliebhabern hoch geschätzten Gemälde.

Die Mehrzahl der belgischen Maler hält an der im Lande eingebürgerten Weise sowohl im Inhalte (z. B. in den historischen, ernsttraurigen Genrebildern) wie in der Formgebung und im Kolorit

fest. Zum Belege dafür mag an die Werke des *E. Wauters*, *Juliaen de Vriendt* (No. 261, 3), *F. Pauwels* (No. 262, 2), des jüngeren *H. Brackelaer*, die trefflichen Porträte *Lievin de Winne's* u. s. w. erinnert werden. Jedenfalls bildet die belgische Malerei ein lebendiges Glied der europäischen Kunstwelt und darf sich rühmen, wiederholt in den Gang des modernen Lebens mit kräftiger Hand eingegriffen zu haben. Nicht in gleichem Maße kann man dies von der holländischen Malerei behaupten, welche sich nur langsam aus tiefem Verfall erhob und wie es scheint, noch immer keine feste, einheitliche Richtung im Anschluß an die alten heimischen Meister gefunden hat. Doch fehlt es nicht an tüchtigen Künstlern, unter welchen wir den fein empfindenden *Joseph Israels*, den aus dem venetianischen Volksleben mit Vorliebe schöpfenden *van Haanen*, dann *Kämmerer*, welcher seit vielen Jahren in Paris lebt und sich völlig der französischen Richtung angeschlossen hat (No. 262, 4), *Ten Kate*, *Bakker Korff* hervorheben. Aus dem Kreise der älteren Landschaftsmaler verdienen *B. N. Koeckkoeck*, *A. Schelfhout* (No. 261, 5), von den jüngeren *W. Roelofs*, *J. Weiffenbruch* u. a. genannt zu werden.

3. Die Kunstbewegung in Deutschland.

Ueberaus reich und mannigfach hat sich in den letzten drei Jahrzehnten die Kunstthätigkeit auf deutschem Boden gestaltet. Die individuelle Eigenart, früher durch die Herrschaft des klassischen Idealismus in engere Grenzen gebannt, besitzt einen weiteren Wirkungskreis, die verschiedenartigsten Richtungen werben scheinbar mit gleichem Erfolge um die öffentliche Gunst. Der Bruch mit der Tradition, in Deutschland viel schärfer als in Frankreich, so daß selbst historische Gerechtigkeit kaum mehr geübt wird, zwang die einzelnen Kreise und Persönlichkeiten vollständig neue Bahnen einzuschlagen und der früheren Uebung vielfach entgegengesetzte Ziele zu suchen. Es ist nicht leicht, richtig auseinander zu halten, was einen bloßen Uebergang bildet und nur auf eine vorübergehende Bedeutung Anspruch erheben kann, und was dauernden Werth besitzt, und in der That als eine weitere Stufe in unserer Kunstentwicklung gelten muß. Am klarsten überblicken wir den Gang der Architektur. Neben Schinkel's glorreicher Wiederbelebung der klassischen Bauformen verzeichnet die Architekturgegeschichte in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts die Versuche, auch die mittelalterlichen Baustile wieder zur Geltung zu bringen. Für den romanischen Stil sprach sich mit besonderer Wärme *Heinrich Hübsch* in Karlsruhe aus, und auch sonst fand derselbe an einzelnen Orten bei kirchlichen Bauten und öffentlichen Anlagen (Bahnhöfen) eine freundliche Stätte. Mit noch größerer Begeisterung wandten sich einzelne

Künstler und zahlreiche Laien der gothischen Architektur zu. Viele Gründe kamen zusammen, den gothischen Stil zu unserem Ideale zu erheben, das kirchliche Interesse, der weitverbreitete Glaube an seine nationale Natur, die Anschauung der großen Dome aus dem Mittelalter, von welchen der riesigste, der Kölner Dom, unter E. Zwirner's und Voigtel's Leitung der Vollendung rüstig entgegenschritt. Dennoch drang die gothische Architektur nicht vollständig durch, obschon sie zu einzelnen hervorragenden Leistungen, wie *Ferstel's* Wiener Votivkirche (No. 292, 1), angefeuert hatte und auch in der unmittelbaren Gegenwart mehrere tüchtige Meister zu ihren Anhängern zählt, so *Konr. Wilh. Hase* in Hannover, ferner *Haubenriffer* in München und insbesondere *Friedrich Schmidt*, welcher in der Kölner Bauhütte seine Erziehung genossen hatte, in Wien. Schmidt's Kirche in Fünfhaus (No. 292, 2), eine Uebertragung des Aachener Münsters in die gothischen Formen, beweist die vollkommen freie Herrschaft über den überlieferten Stil. Im Kirchenbau wird ohne Zweifel die Gothik auch fernerhin eine bedeutende Rolle spielen; ihre reiche Verwendung in der profanen, namentlich in der Privatarchitektur, hindert außer anderen Umständen auch die Thatfache, daß wir unsere Anschauungen von der Gothik fast vorwiegend von den Werken des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts holen, an welchen die konstruktive Seite an Bedeutung die dekorative weit überragt. Aber gerade im Privatbau erscheint ein freies und reiches Spiel dekorativer Formen am fruchtbarsten. Die Engländer besitzen in dieser Hinsicht einen Vortheil vor uns voraus. Bei ihnen erfreut sich die spätgothische, theilweise schon den Verfall der konstruktiven Grundlagen offenbarende, wesentlich dekorative und malerische Architektur einer Art nationaler Bedeutung. Sie ließ sich für moderne Bedürfnisse ohne Zwang verwenden.

In Deutschland hat nach längerem Tasten und Rathen die Renaissance entschieden gesiegt. Theils durch Ueberleitung der von Schinkel empfohlenen klassischen Formen in die ihnen verwandten, nur kräftigeren, der malerischen Auffassung zugänglicheren Formen der Renaissance, theils durch selbständiges Auffuchen der letzteren in Italien. Den größten Einfluß auf die Wandlung des architektonischen Geschmackes übte *Gottfried Semper*.

Als Theoretiker, in seinem Werke über den Stil in den technischen und tektonischen Künsten hat er geradezu epochemachend gewirkt, aber auch als praktischer Baumeister durch seine Schöpfungen in Dresden (No. 293, 1), in der Schweiz (No. 293, 2) und zuletzt in Wien (No. 293, 3) die Phantasie der jüngeren Genossen gelenkt und mächtig angeregt. Seit einem Vierteljahrhundert herrscht der Renaissancestil in allen deutschen Landschaften, in Berlin ebenso

fehr, wie in München, wo insbesondere *Gottfr. Neureuthers* Thätigkeit (No. 294, 3) große Erfolge erzielte, und Stuttgart (No. 294, 5—7), in Frankfurt (No. 293, 6) nicht minder wie in Wien. Die umfassendste Bauhätigkeit entwickeln natürlich die deutsche und die österreichische Hauptstadt. Dort führt die noch stetig wachsende Bedeutung als Mittelpunkt des deutschen Reiches der Architektur fortwährend neue Aufgaben zu, hier hat die Stadterweiterung (seit 1858) und der mächtig gesteigerte Reichthum einzelner Volksklassen die üppigste Entfaltung der Baulust geweckt. Dem frischen, heiteren Wesen der Bewohner entsprechend geht durch die Wiener Architektur ein Zug kräftiger Fülle. Die farbige Wirkung wird nicht verschmäht, die Mitwirkung der dekorativen Künste in erfolgreicher Weise angerufen. Nachdem bereits *Ed. van der Nüll* und *Aug. von Siccardsburg* die unfählich tief gefunkene ältere Wiener Architektur gehoben und in ihren zahlreichen Werken (No. 292, 3) den Anschluß an die allgemeine europäische Kunstbewegung wieder vollzogen hatten, rückte die Schöpferkraft einer Reihe hervorragender Männer Wien in kurzer Frist in die erste Reihe der europäischen Kunststädte. Außer *Semper* und dem Gothiker *Schmidt* dankt Wien diesen Aufschwung dem besonders auf feine Durchbildung der Formen bedachten *Heinrich Ferstel* (No. 291, 3) und dem im Studium der antiken Architektur gereiften *Theophil Hansen* (No. 291, 1 u. 2), welchen sich *Hafenauser* (No. 292, 4 u. 5), *Bäumler*, *Tischler* (No. 291, 4) und viele andere jüngere Künstler anschließen.

Bis weit über die Mitte des Jahrhunderts hinaus galt die italienische Renaissance allein als mustergiltig. Eine Ausnahme machte nur das Schloß zu Schwerin (No. 290, 1). Dasselbe wurde 1843—1851 von *G. A. Demmler* im Stile der französischen Frührenaissance (Chambord) entworfen und im Rohbau ausgeführt. Die Vollendung und Dekoration des Schlosses übernahmen (1851—1857) die bekannten Berliner Architekten *Stüler* und *Strack*. Erst in den letzten Jahrzehnten trat auch die deutsche Renaissance mitbewerbend auf. Schon früher hatten Sammler und Liebhaber sich für die Geräthewelt unserer Vorfahren begeistert. Bei der Ordnung und Aufstellung dieser Schätze des alten deutschen Kunsthandwerkes regte sich natürlich der Wunsch, ganze Stuben in alter Weise zu schmücken und harmonisch herzustellen. War einmal der Blick von der Schönheit der inneren Räumlichkeiten gefangen genommen, so konnte er auf die Dauer nicht stumpf an den Reizen der alten Bauwerke vorübergehen. Aus dem Interesse für unser altes Kunsthandwerk ist das Verständniß der altheimischen Architektur allmählich emporgewachsen. Gleichzeitig entdeckte die gelehrte Forschung eine bis dahin ungeahnte Zahl alter stattlicher Bauwerke. Der seit den letzten Kriegen hochentwickelte nationale Sinn trug gleichfalls

dazu bei, die deutsche Renaissance wieder einzubürgern. *J. Raschdorff* (in Köln und Berlin) gehörte zu den ersten Baumeistern, welche derselben wieder Leben verliehen (No. 293, 5). Gegenwärtig macht sich aller Orten eine Bewegung zu ihren Gunsten bemerkbar, am stärksten vielleicht in München. Vielfach greift sie in das Gebiet der benachbarten Bauweisen (italienische und französische Renaissance) über und verschmährt auch nicht die derberen Wirkungen des späteren Barockstiles. Noch kann über ihre weitere Entwicklung kein festes Urtheil abgegeben werden. Schon jetzt besitzt sie aber über die anderen modernen Baustile den unschätzbaren Vortheil, daß sie dem Zuge des Kunsthandwerkes sich eng anschließt und diesem eine Fülle der dankbarsten Aufgaben zuweist.

Die Architektur und Sculptur stecken nach ihrer ganzen Natur dem subjektiven Belieben der Künstler engere Grenzen ab und erzwingen unerbittlicher als die Malerei die Anerkennung ihrer Gesetze. Es befremdet daher die Wahrnehmung nicht, daß die deutsche Sculptur verhältnißmäßig geringeren Schwankungen unterworfen ist und im Ganzen einen ruhigeren Gang einschlägt, obschon die veränderten Anschauungen und Stimmungen der Gegenwart sie keineswegs gleichgiltig ließen.

Am weitesten von dem überlieferten Wege hat sich *Reinhold Begas* in Berlin entfernt. Ihn hat offenbar die spätere Renaissance-sculptur mit ihrem Streben nach wuchtiger Kraft und überströmender Lebensfülle, mit ihrer Steigerung des Ausdruckes und der scharfen Betonung jeder Einzelform tief ergriffen. Unter seinen zahlreichen Werken (No. 303, 3, 4) erscheinen jene am besten gelungen, in welchen der Gegenstand die Einkleidung in frisch sinnliche, kräftig lebendige Formen verlangt, wie in seinem Faun, welcher einen jungen Satyr im Flötenspiel unterrichtet, in seinem weinenden und durstigen Amor. Vielfach streift seine Auffassung der Gestalten und Behandlung des Marmors an den Naturalismus an, welcher überhaupt in der Porträt- und Genresculptur der Gegenwart eine kaum bestrittene Herrschaft behauptet. In der Porträtsculptur zeigt sich die Wandlung unseres künstlerischen Sinnes am deutlichsten. Wenn auch nicht alle Bildhauer in der Individualisirung so weit gehen wie Begas in der Büste Adolf Menzels oder wohl gar der von Vielen bewunderte *Viktor Tilgner* in Wien (No. 305, 8), so setzt sich doch das ganze jüngere Geschlecht ein erhöhtes Maß des lebendigen Ausdruckes zum Ziele, und während die älteren Schulen stets den bleibenden allgemeinen Typus der Köpfe festhielten, wird jetzt auf die Durchbildung der Einzelformen, auf die treue Wiedergabe auch der feineren Zufälligkeiten in den Zügen ein großer Nachdruck gelegt. In der Genreplastik hat der Naturalismus stets sein Recht und seinen Platz behauptet. Mit Erfolg huldigte bereits früher *Robert Cauer*

in freundlichen Märchenbildern (No. 305, 3) demselben. In den jüngsten Tagen führten die naturalistische Richtung, zum Theil mit Anlehnung an die deutsche Renaissance, namentlich süddeutsche Künstler, *Robert Diez* in Dresden (No. 304, 8), *M. Wagnmüller* in München noch kräftiger und rückhaltloser durch. Welchen Einfluß der veränderte Formensinn auf die Wiedergabe antiker Motive übte, lehrt der Vergleich eines Werkes der älteren Schule (No. 305, 1) mit der Schöpfung eines jüngeren Künstlers (No. 305, 5). Selbst für den Linienzug erscheinen die früheren Regeln abgeschafft; die derbe Wahrheit muß die mangelnde Linien Schönheit ersetzen.

Die monumentale Sculptur bewahrt noch am treuesten den konservativen Charakter. Sie bricht nicht mit der Ueberlieferung, sondern bildet dieselbe in der Richtung auf feinere Individualisirung und schärfere Porträtwahrheit weiter aus. Die Behandlung des Reliefs (No. 303, 5; 304, 5) zeigt sowohl in der Wahl der Motive, wie in der Anordnung und Gruppierung eine größere Freiheit; aber auch die Statuen offenbaren im Ausdrucke der Köpfe und in der natürlicheren Durchbildung der Tracht eine Erweiterung der früher angenommenen Grenzen plastischer Darstellung. Lohnende Aufgaben im Bereiche der monumentalen Sculptur strömen unseren Künstlern in reichstem Maße zu. Die Siege unserer Heere gaben Anlaß zu einer stattlichen Reihe von Denkmälern, in welchen die Feldherrn und Soldaten verherrlicht werden. Wenn auch die gewöhnlich als Krönung der Monumente angebrachte Germania selten volles Leben athmet, so erfreuen desto mehr die frisch aus dem Leben geholten Nebenfiguren und Reliefs durch ihre kräftige Wahrheit. Ueber den Führern des Heeres und Lenkern des Staates wurden aber nicht die Helden unserer Literatur und Kunst vergessen. Zahlreich und in vielen Fällen auch trefflich gelungen erheben sich ihre Gestalten in unseren großen Städten. Zu den anmuthigsten Schöpfungen dieser Art gehört *Fritz Schaper's* Goethedenkmal in Berlin (No. 304, 3, 4).

Zu Berlin, welches noch immer den alten Ruhm, der deutschen Sculptur den reichsten Wirkungskreis geboten zu haben, aufrecht hält, zu Dresden und München ist in der jüngsten Zeit noch Wien als Pflegestätte der Plastik hinzugetreten. Nach langem völligen Darniederliegen der monumentalen Kunst waren es zuerst *H. Gasser* (No. 306, 4), *Anton Fernkorn*, *V. Pilz* (No. 306, 3), welche der Sculptur wieder eine Heimat in Wien bereiteten. Durch die Berufung tüchtiger Kräfte aus München und Dresden, wie *Kaspar Zumbusch* (No. 305, 7; No. 306, 2), *K. Kundmann* (No. 306, 5), *Otto König* (No. 306, 1) erscheint die weitere Entwicklung gesichert und der Anfang zu einer besonderen Wiener Schule gegeben. — Die deutsche Bildhauerkolonie in Rom besitzt begreiflicher Weise nicht mehr die alte Bedeutung, wenn auch Rom noch nicht aufgehört hat, als

beste Schule für jüngere Kräfte zu gelten und zu einer idealisirenden Kunstweise wirksam anzuregen. *Joseph Kopf* (geb. 1827) (No. 308, 1) und *Ed. Müller* (No. 307, 3) sind die bekanntesten jetzt dort wirkenden Meister.

Auf dem Gebiete der Malerei tummeln und bekämpfen sich die verschiedenen Parteien und Richtungen am lebendigsten und heftigsten. Unlängbar sind viele Fäden der Ueberlieferung zerrissen oder doch gelockert worden. Der Gegensatz gegen die früher herrschende Weise erscheint schroff ausgebildet und wird geradezu als eine rettende That laut gepriesen. Doch gilt dieses nicht gleichmäßig von allen Kunststädten und von allen Gattungen der Malerei. Die Duffeldorfer Maler treten weniger stürmisch auf als ihre Münchener Genossen, die Landschafts- und Genremalerei hängt mit der älteren Richtung enger zusammen als die Porträtmalerei. Unter den Landschaftsmalern der Gegenwart steht noch immer *Andreas Achenbach* in der ersten Reihe, obschon er bereits vor mehr als vierzig Jahren seine ersten Siege errungen und seitdem den Kern seiner Natur nicht wesentlich verändert hat. Sein Pinsel ist breiter, sein Auftrag immer sicherer, freier geworden. Im Gefühle seiner Sicherheit liebt er jetzt mit den schwierigsten Problemen zu spielen, aber der Grundzug der Phantasie ist sich gleich geblieben. Eine Studienreise nach den Niederlanden 1832, in den folgenden Jahren wiederholt und bis nach Norwegen ausgedehnt, lehrte ihn den Schauplatz kennen, auf welchem sich seine Kunst mit der größten Meisterschaft bewegt. Er faßt die Natur mit Vorliebe als eine leidenschaftliche Macht auf, welche im stürmischen Kampfe ihr Lebens-element findet. Wie die Wogen wüthend gegen die Granitfelsen anprallen, den Strand peitschen (No. 280, 3), die Dünen bedrohen, wie Wildströme alles mit sich fortreißen, die aufgeregte See immer gewaltiger anschwillt, Schiffe verschlingend, und wie mit dem Aufruhr der Elemente der Zorn des Himmels sich verbindet, Wolken sich zusammenballen, der Regen herabstürzt, das alles stellt Achenbach mit ungefuchter und dadurch doppelt ergreifender Wahrheit dar. Seine Schilderungen umfassen noch andere Naturscenen. Auch dem Süden, dem Binnenlande entlockte er anmuthige Bilder. Doch übt die wildgroße Natur auf seine Phantasie immerhin den stärksten Eindruck, wie denn auch seine Darstellungen schon gegenständlich bedeutsam erscheinen und keineswegs ausschließlich durch die ihnen aufgedrückte Stimmung wirken. Die Beschreibung seiner Bilder läßt bereits den Charakter derselben ahnen; vergebliche Mühe wäre es dagegen, mit Worten den Effekt der Landschaften *Eduard Schleich's*, des Hauptmeisters der Münchner Schule, wiederzugeben. In der ersten Zeit folgte er vorwiegend den Spuren *C. Rottmann's* und *Chr. Morgenstern's* (1805—1862), welche das Spiel der Wolken,

die atmosphärischen Erscheinungen stärker als ihre Vorgänger und Genossen betonten. Auf diesem Wege schritt Schleich selbständig weiter. Er schildert unscheinbare Gegenden, schilfbewachsene Sümpfe, flache, von wenigen Bäumen belebte Ebenen, ohne einen mächtigen Hintergrund und weiten Horizont, ohne einen reich gegliederten Bau des Bodens. Leben und Stimmung bringt in die Landschaft erst die Sonne, welche durch die Wolken dringt, der Regen, welcher in Strömen sich ergießt, oder sanft rieselnd den Boden erquickt, der Mond, welcher durch seinen matten Schein die Moorfläche noch unendlich öder und weiter macht. Mit der Empfindung des Dichters betrachtet Schleich die Natur, aber auch mit dem scharfen Auge des Malers. Das beweist die große Wahrheit in der Charakterisierung der verschiedenen Tageszeiten und die feine Farbenstimmung (No. 280, 2). Eine stattliche Schaar von Landschaftsmalern wirkt in den verschiedenen deutschen Kunststädten. In Düsseldorf haben sich *Oswald Achenbach* (geb. 1827), besonders durch seine italienischen Bilder geschätzt, *Albert Flamm* (geb. 1823), *Aug. Wilh. Leu* (geb. 1819), welcher ähnlich, wie der in Düsseldorf erzogene, jetzt in Berlin lebende Norweger *Hans Gude* (geb. 1825) aus der nordischen Gebirgswelt mit Vorliebe seine Motive wählt, einen guten Namen verschafft. Daß die Berliner Landschaftsmaler gern ihre Anregungen in der weiten Ferne suchen, von der Seeküste, aus Italien, Nordfrankreich die Vorlagen für ihre Bilder holen, wie früher z. B. *Charles Hoguet* (1821—1870), gegenwärtig der vielseitige, stets tüchtige *H. Eschke* (No. 280, 4), erscheint ebenso begreiflich, wie die Anziehungskraft, welche die nahe Alpenwelt auf die Münchener Künstler ausübt. Erst bei dem jüngeren Geschlechte kommen die Stimmungslandschaften mehr in Aufnahme.

Die ältere deutsche Genremalerei legte ein großes Gewicht darauf, auch durch den Inhalt der Bilder zu ergötzen und den Sinn des Betrachters zu ergreifen. Die glückliche Wahl des Gegenstandes erschien für die Wirkung ebenso wesentlich wie die durchgebildete malerische Form. Reiche Handlungen, dem Volksleben abgelauscht, wurden uns vorgeführt, bald humoristisch gewendet oder zu behaglichem Scherze ausgesponnen, bald Rührung weckend. Kleine Familiendramen ernster und heiterer Natur, novellistisch zugespitzte Szenen lernten wir kennen. Selbst bei bloßen Situationsbildern wurde die Scene gern durch eingestreute episodische Figuren belebt. Nicht selten rettete ein guter Witz, die zum Herzen sprechende Empfindung den Erfolg der mit mäßigen Mitteln gemalten Werke. Die weitere Entwicklung unserer Kunst erscheint dieser Richtung weniger günstig. Sie stellt die feine Durchbildung der malerischen Form in den Vordergrund, drängt den Inhalt der Darstellung zurück. Doch hat glücklicher Weise der Glaube, daß

finnige Gedanken und herzerwärmende Empfindungen sich mit vollendeter Farbengebung nicht vertragen, noch keine unbedingte Herrschaft errungen. Wir wollen und werden nicht aufgeben, was sich als ein kostbares Erbstück unserer alten Kunst und zugleich als ein Grundzug der besonderen germanischen Phantasie erweist: auf der einen Seite das tiefe Eindringen in das Seelenleben, auf der anderen Seite das gemüthliche Sichverfenken in die kleine Welt, welche sich in der Familie, in bürgerlichen und bäuerischen Kreisen wieder spiegelt. Wir theilen diesen Grundzug mit den Engländern; in der französischen Schule haben ihn vornehmlich die Elfässer Künstler festgehalten.

In Düsseldorf erfreute sich die Genremalerei schon längst einer reichen Pflege. Sie wird auch gegenwärtig daselbst in der überlieferten Weise mit Betonung der Handlung und sorgfältiger Ausmalung des Ausdruckes jeder Einzelgestalt fleißig geübt. An der Spitze der Lokalschule steht *Benjamin Vautier*, von Geburt ein Schweizer, aber seit vielen Jahren in Düsseldorf ansässig und der hier herrschenden Auffassung unbedingt zugethan. Mit einer warmen poetischen Empfindung und einem scharfen Blicke für das Typische im Volksleben ausgestattet, ein eindringlicher Psychologe, für komische und rührende Situationen gleich empfänglich, gestaltet Vautier seine Schilderungen aus den ländlichen Kreisen überaus wirkungsvoll und läßt den schweren Farbenton, die geringeren malerischen Reize rasch vergessen (No. 276, 2). Auch als Illustrator der naturfrischen Episode in Immermann's Münchhausen „der Oberhof“ und des Barfüßele von B. Auerbach (No. 275, 4) hat sich Vautier bewährt. Neben ihm sind zahlreiche Düsseldorfer Künstler im Genrefache mit Erfolg thätig, z. B. *Hubert Salentin* (No. 276, 1), der gegenwärtig in Karlsruhe wirkende *Karl Hoff* (No. 276, 3), *Julius Geertz* (No. 275, 5). Wie in der früheren Periode, so wetteifert auch in jüngster Zeit Berlin mit Düsseldorf im Kreise sittenbildlicher Schilderungen. Eine schärfere Zuspitzung der Charaktere und Situationen oder eine glänzendere Koloritwirkung darf wohl als das unterscheidende Merkmal der Berliner Gruppe bezeichnet werden, als deren namhafteste Glieder der auch als humoristischer Thiermaler bewährte *Paul Meyerheim* (geb. 1842), der auf Kostümpracht bedachte *Carl Becker* (No. 277, 5), *Fritz Werner*, *Adolf Lüben* (No. 277, 6), *W. Amberg* (No. 276, 5) u. f. w. gelten. Die Volksthümlichkeit der Genremalerei, deren Leistungen selbst bei mittelmäßiger Ausführung auf den Beifall weiter Kreise rechnen können, erklärt die weite Verbreitung ihrer Pflege. Ueberall, wo die Kunst eine heimatliche Stätte gefunden hat, widmen zahlreiche, zuweilen die besten Kräfte der Genremalerei ihre Phantasie und ihre Hand, in München und Wien, wie in Karlsruhe und Weimar.

Gar mannigfach sind die Ziele und verschiedenartig die Richtungen, welche uns auf dem Gebiete der modernen Genremalerei entgegen-treten. Fast jeder Künstler hat sich in eine besondere Stoffwelt eingelebt, hat über die beste Weise der malerischen Ausführung seine bestimmten Ansichten. Bald werden komische, bald trübe Szenen aus dem Volksleben mit Vorliebe behandelt; einzelne Künstler übertragen, um den pikanten Reiz zu steigern, die Darstellung in das Zeitalter des Rococo oder, seitdem das Interesse an der deutschen Renaissance so sehr gewachsen ist, in das sechzehnte und siebzehnte Jahrhundert. Während die Einen das dramatische Element betonen, an die historische Welt anstreifen, begnügen sich andere — und diese Tendenz nimmt sichtlich an Stärke zu — mit der Wiedergabe von Einzelgestalten, vorwiegend von weiblichen Figuren, auf welche sie die ganze virtuose Farbenkunst sammeln und dadurch das geringere Maß von Empfindung und Stimmung verdecken. Es ist völlig unmöglich, hier alle tüchtigen Genremaler der Gegenwart auf-zuzählen, jeder Richtung und jedem erfolgreichen Streben gerecht zu werden.

Nur einzelne Proben liefern die Bilderbogen, um die mannig-fache Thätigkeit auf diesem Gebiete anzudeuten. Sie bieten ein Beispiel von *E. Grützner's* humoristischen Klosterschilderungen (No. 283, 4), von den feinen Stimmungsbildern des *Anton Seitz* (No. 282, 4) und geben uns Kunde von einzelnen Werken der Wiener Genremaler, der schon halbvergeffenen *Ferd. Waldmüller* (No. 284, 2) und *Jos. Danhauser* (No. 284, 3), wie der in den letzten Jahrzehnten bekannt gewordenen, wie *Fr. Friedländer* (No. 285, 4), *Fr. Rumpler* (No. 285, 5), *Ed. Kurzbauer* (No. 286, 2), *K. Probst* (No. 286, 5). Tirol durch die Geburt, München durch die künst-lerische Erziehung gehört *Franz Defregger* an, welcher unter den süddeutschen Genremalern wohl den glänzendsten Namen besitzt. Defregger's Bilder athmen alle die frische Bergluft seiner Heimat. Die urwüchsige derbe Kraft der Männer, die rüstige Schönheit der Weiber, beides gemildert durch den grundehrlichen Ausdruck und die herzliche Empfindung, treten uns in denselben mit unvergleich-licher Wahrheit geschildert entgegen. Defregger begnügt sich aber nicht, seine Landsleute auf der Alm, im Wirthshause, auf der Rück-kehr vom Markte, am heimischen Heerde zu belauschen; er kennt auch ihren tapferen Sinn und ihr leidenschaftliches Erglühen, wenn es die Vertheidigung des vaterländischen Bodens gegen den Feind gilt. Die Tiroler Kämpfe in den Napoleonischen Kriegen gaben ihm wiederholten Anlaß zu ernst ergreifenden Darstellungen (No. 281, 3).

Keine Lokalschule und landschaftliche Umgebung begrenzt und bestimmt den Künstler, welcher unbestritten die Führerrolle im Kreise der Genremalerei übernommen hat — *Ludwig Knaus*. Ehe

sich Knaus in Berlin dauernd (1874) niedergelassen, hatte er öfter seinen Aufenthalt gewechselt, in Düsseldorf, Paris, in seiner Vaterstadt Wiesbaden, dann wieder in Düsseldorf seine Werkstätte aufgeschlagen. Mit jedem Wechsel kam eine neue Seite seiner Natur zur Entfaltung, als ob Knaus immer einer neuen Umgebung bedürfte, um die verschiedenen Richtungen, die in ihm schlummern, zur vollkommenen Reife zu bringen. Weit entfernt, in einem Einzelstadium zu verknöchern, gehört Knaus zu den seltenen Männern, zu denen man sich einer allseitigen, gleichmäßig tüchtigen Thätigkeit versteht, wie er denn auch z. B. als Porträtmaler mit das Beste geleistet hat. Anfangs bewegte er sich mit Vorliebe in trüben Lebenskreisen, schilderte Spieler, übernächtigte Gefellen, Zigeuner und gab auch seinem Colorit einen dumpfen, durch die starken Schatten an das Schwere streifenden Ton. Allmählich öffnete sich sein Blick für die Sonnenseiten des Lebens und liefs ihn namentlich in der Kinderwelt einen unendlichen Reichthum von lieblichen und humoristischen Zügen entdecken, wobei auch seine Färbung einen hellen, lichten Glanz empfing. In der letzten Zeit führte er uns öfter mit epigrammatischer Schärfe gezeichnete Charakterfiguren vor. Niemals jedoch zeigt er gewaltsame Sprünge oder giebt er sich einseitig einer Richtung hin. Auch die ernstesten Scenen erhellt ein Strahl liebenswürdigen Humors, desselben Humors, welcher den im Ausdrucke und in der Zeichnung beinahe chargirten Gestalten die satirische Spitze abbricht. Vollends seine Kinderfiguren und Kindergruppen (das Gänschmädchen, Wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen u. s. w.) sind stets frei von allem süßlichen Idealismus und gewinnen gerade durch ihre vollendete Natürlichkeit unsere Herzen. Nicht minder bewunderungswürdig erscheint die Natürlichkeit in den Bildern aus dem schwäbischen oder hessischen Bauernleben. Man meint, er habe in seiner Taufe (No. 275, 3), seiner goldenen Hochzeit, dem Leichenbegängniß, der Bauernberatung u. s. w. einfach wirkliche Scenen wiedergegeben, man überfieht, wie sorgsam jede Gestalt ausgewählt, wie bedächtig jede Gruppe geordnet ist, so trefflich verbirgt Knaus die kunstreiche Komposition, um uns den reinen Eindruck naiver Wahrheit zu gönnen.

Wir brauchen wohl nicht zu sorgen, daß unsere Genremalerei die bisher eingeschlagenen erfolgreichen Bahnen verlassen und ungeahnte Pfade einschlagen werde. Schwieriger ist es dagegen, die Ziele der idealistischen, einen großen Stil und monumentale Wirkung anstrebenden Kunst klar zu überblicken. Der überlieferten Weise steht der vom Schickal ähnlich wie sein Freund Genelli wenig günstig behandelte *Karl Rahl* in Wien noch nahe. Lange schwankte er in seiner Richtung. Anfangs huldigte er den Venetianern, dann

warf er sich auf die Porträtmalerei, ohne aber der Farbentechnik vollkommen Herr zu werden und in seinen Bildnissen die unmittelbar packende Lebenswahrheit zu erzielen. Als er endlich in reifen Jahren an die ihm allein zusagenden monumentalen Aufgaben schritt, entzog ihm Mißgunst die Möglichkeit, dieselben auszuführen (Wiener Arsenal); über anderen Entwürfen und Plänen ereilte ihn der Tod. In der Kunst, aus einem Grundgedanken einen reichen geschlossenen Bildercyclus zu entwickeln, denselben räumlich zu gliedern, und poetische Ideen lebensvoll zu gestalten, überragt er das ganze jüngere Geschlecht. Von seinem mächtigen, zuweilen fast wuchtigen Formensinn legt das Oelbild: das Mädchen aus der Fremde (No. 285, 1) Zeugniß ab; wie tief er in den Geist der Antike eingedrungen ist, beweist sein Entwurf für den Vorhang des Wiener Opernhauses (No. 285, 2). Ihm schlossen sich als Schüler: *Ch. Griepenkerl*, *Ed. Bitterlich* (No. 284, 5) und einzelne ungarische Maler (*M. Than*) an. Noch sprunghafter, als es bei Rahl der Fall ist, erscheint *Anselm Feuerbachs* Entwicklung, womit auch sein unruhiger äußerer Lebensgang zusammenhängt. In seinem ersten bedeutenderen Gemälde „der Tod des Pietro Aretino“ (1853) folgte er vorwiegend den Spuren der späteren Venetianer. Die folgenden Werke zeigen einen schroffen Wechsel der künstlerischen Anschauungen. Seine Phantasie ist erfüllt von schönen Frauengestalten, welche dem Dichtergenius (Dante, Petrarca, Ariosto) huldigen. Sie spielen eine Doppelrolle, offenbaren uns sowohl die Ideale, welche den Dichter begeisterten, wie den Kreis der Verehrerinnen, welche er durch seine Poesie anlockte. Wir stoßen auf Stimmungsbilder, in gesucht einfachen Formen behandelt. Feuerbach versuchte sich seitdem auf den verschiedenartigsten Gebieten. Er malte religiöse Bilder (Pietà), vertiefte sich in die Kinderwelt (Ständchen), holte namentlich aus dem antiken Leben zahlreiche Motive, steuerte bald auf dramatische Effekte los (Amazonenschlacht), legte bald das Hauptgewicht auf die Wiedergabe mannigfacher Seelenstimmungen (Gastmahl des Plato) oder führte uns wie in der Medea, in der Iphigenia (No. 282, 2) von einer mächtigen Empfindung beherrschte Charakterfiguren vor die Augen. Ueberall offenbart sich die reiche Begabung und die energische Natur des Künstlers, welche das Höchste anstrebt und die Kraft zur Bewältigung der schwierigsten Aufgaben in sich fühlt. Er hätte einen durchgreifenden Erfolg erzielt, wäre es ihm vergönnt gewesen, stets seine Gedanken ruhig ausreifen zu lassen und das Schwankende und Unsichere in der Wahl der Mittel vollständig zu überwinden.

Bereits in Feuerbach's Werken klingt vielfach ein subjektives Element an. Manche Züge in denselben werden nur durch die Persönlichkeit des Künstlers verständlich. Viel stärker tritt dies subjektive Element in den Schöpfungen mehrerer anderer Maler auf,

welche gleichfalls idealen Zielen nachstreben, sich nicht mit der Wiedergabe der gewöhnlichen Wirklichkeit begnügen, durch ihre Gestalten ein tieferes Gedankenleben versinnlichen wollen. Unsere alten Idealisten hielten sich an allgemein verständliche Gedanken, welche auch außer ihnen in dem Herzen aller Gebildeten lebten, und nahmen, um die Betrachter ihrer Werke zu orientiren, gern die Vermittlung der Geschichte und der Poesie in Anspruch. Die Gegenstände ihrer Darstellung waren gewöhnlich schon früher bekannt und in ihrer Bedeutung und Größe gewürdigt. Nur die Verklärung durch die künstlerische Form trat neu hinzu. Anders verfahren einzelne jüngere Maler. Sie setzen ihre subjektiven Phantasien, Träume ihrer Seele, selbständig erfundene Gedanken in Scene; ihre Werke athmen den persönlichsten Charakter und müssen als Enthüllungen der intimsten, in Worte unfaßbaren Empfindungen des schaffenden Künstlers gelten. So verwandelt z. B. *Gabriel Max* in München seine musikalischen Eindrücke und landschaftlichen Stimmungen in malerische Gestalten. Ein junges Mädchen in einer Frühlingslandschaft bedeutet ihm das „Adagio“, ein anderes anmuthiges Mädchen unter Rosenbüschen sitzend, während im Hintergrunde ein Brautzug naht, versinnlicht „das Frühlingsmärchen“. Als reines Stimmungsbild muß auch die Klavierspielerin (Winterfreuden?) aufgefaßt werden (No. 281, 5). Oefter, wie in den Klosterbildern, erscheint die Wirkung auf den Kontrast zwischen der Stimmung der Staffage und dem Charakter der landschaftlichen Umgebung berechnet. Sensitive weibliche Gestalten, deren Geist dem überzarten Körper in jedem Augenblicke zu entfliehen droht, ätherisch angehauchte Formen erscheinen dem Künstler besonders sympathisch. Selbst wenn er den Inhalt der Darstellung aus der Geschichte holt (die christliche Märtyrerin, das blinde Mädchen in den Katakomben), weiß er durch einen subjektiven Zug der Scene einen überraschend neuen Reiz abzugewinnen. In anderer Art tritt das subjektive, träumerische Element in den Bildern *Arnold Böcklin's* auf. Ursprünglich als Landschaftsmaler erzogen, aber auch als solcher eifriger beflissen, den malerischen Gesamteindruck der Landschaft sich einzuprägen, als die Einzelformen zu kopiren, empfing Böcklin die reichsten Anregungen in Rom, wo er mehrere Jahre zubrachte. Später lebte er längere Zeit in München und in seiner Vaterstadt Basel; seit 1876 hat er Florenz zur Heimat gewählt. Vorwiegend entlehnt er seine Schilderungen dem antiken Leben, welches er aber mit ganz anderen Augen betrachtet als die älteren Anhänger der klassischen Richtung. Nicht die Götter des hohen Olymp, sondern die Fabelwesen, mit welchen die Phantasie der Griechen die Erde und das Meer bevölkerte und welche den Alten die lebendigen Urkräfte der Natur vorstellten, wie Pan, die

Centauren (No. 283, 5), Nereiden und Tritonen sind seine Lieblingshelden. Der Künstler bewahrt solchen Geschöpfen gegenüber vollkommen freie Hand, vorausgesetzt daß er den Boden kräftiger Sinnlichkeit nicht verläßt. Das phantastische Wesen erscheint hier vollkommen berechtigt. Böcklin besitzt beide Gaben, sowohl das Vermögen, seinen Farben eine mächtige sinnliche Glut einzuhauchen, wie die Kraft zu kühnen phantastischen Erfindungen. Die riesige Seeschlange (auf dem bekannten Bilde: die Meeresidylle), mit welcher das Meerweib wie mit einer Puppe spielt, mag als Beispiel für den phantastischen Zug in Böcklin's Natur dienen. Die Verkörperung subjektiver Gedanken und persönlicher Träume ist keine neue Erscheinung in der Kunstgeschichte, neu ist bei Böcklin nur die koloristische Behandlung insbesondere der menschlichen Gestalt. Die letztere wird nicht einfach nach der Natur wiedergegeben, tritt nicht selbständig aus dem landschaftlichen Hintergrunde heraus, sondern muß sich die Unterordnung unter die allgemeine landschaftliche Stimmung gefallen lassen und erleidet im Colorit bis zur phantastischen Willkür alle Abänderungen, welche die erstere verlangt. Freunde dieser Richtung haben den Grundsatz aufgestellt, daß Fernstehenden kein kritisches Urtheil über die Schöpfungen des rein subjektiven Künstlergeistes zustehe. Man muß den Grundsatz billigen, da in der That nur ein vollständiges Einleben in die Stimmungen und Ideen des Malers ihr Wirken verständlich macht. Da es aber immer nur Wenigen gelingen wird, auf das eigene individuelle Denken und Empfinden zu verzichten, so dürfte wohl der Einfluß jener Richtung nur auf intime Kreise eingeschränkt bleiben. Jedenfalls hat sich dieselbe bisher nur als eine Nebenströmung in unserem Kunstleben behauptet. — Die Mehrzahl des jüngeren Künstlergeschlechtes huldigt dem reinen Realismus, und selbst wenn auf die Coloritwirkung, wie natürlich, das Hauptgewicht gelegt wird, erscheint nicht die aus der Eigenart der Künstlerphantasie entspringende Gesamtm Stimmung, sondern die täuschende Wahrheit jeder Einzelheit, auch der geringfügigsten, auf dem Bilde als Hauptziel. Bahnbrechend wirkte durch Beispiel und Lehre vor allen anderen *Karl Piloty* in München. Die Erfolge der belgischen Maler hatten offenbar auf Piloty großen Eindruck geübt und zur Nachahmung ihrer Weise angespornt. Doch hält er sich von den melodramatischen Tönen fern; er schiebt überhaupt seine Persönlichkeit in den Hintergrund und begnügt sich mit einer sorgfältig genauen, tadellos treuen Wiedergabe der Wirklichkeit. Als Gegenstand der Darstellung wählt er gern große geschichtliche Akte, wie den Tod Cäsars, den Triumph des Germanicus, oder folgt Anregungen, welche die dramatische Poesie bietet (No. 281, 1). Die Gefahr lag nahe, daß an die Stelle naiv lebendiger Schilderung

eine künstlich zurecht gelegte Modellmalerei trat, das Werk, statt einheitlich geschlossen zu erscheinen, in eine Reihe mehr oder weniger gelungener Einzelheiten sich auflöste, das Nebenfächliche zu anspruchsvoller Geltung gelangte. Doch werden diese Mängel von dem jüngeren Künstlergeschlechte leicht übersehen, welches in Piloty's Schule nur die so lange schmerzlich vermifste tüchtige elementare Farbentechnik zu erlernen wünschte und in der That auch erlernte. Eine überaus große Zahl von Malern dankt Piloty ihre künstlerische Erziehung, ohne daß ihre Selbständigkeit in Bezug auf Auffassung und poetische Empfindung gestört worden wäre, da Piloty's Schule auf die Richtung der Phantasie nur geringen Einfluß übte. Durch Piloty gelangten die ehemals arg verpönten realistischen Grundsätze in München zu entschiedener Herrschaft. Die in den Zielen und Mitteln meistens schwankende Gattung der historischen Genremalerei gewann durch die realistische Behandlung ein frischeres Wesen und fand wieder reicheren Beifall. Als Hauptvertreter dieses Faches in München gilt u. a. *Wilhelm Lindenschmit* (No. 281, 2). Aber auch außerhalb Münchens bürgerte sich der Realismus überall ein. Noch vor Piloty hatte *Julius Schrader* sich demselben zugewendet und ihn in einer Reihe von historischen Schilderungen und Charakterfiguren (No. 276, 4) einzuführen versucht. Selbst der Kreis der religiösen Malerei blieb von demselben nicht unberührt. Das Problem, die Helden des christlichen Glaubens, Jahrhunderte lang die dankbarste Aufgabe der Malerei, zu verherrlichen und dabei den jetzt herrschenden Anschauungen gerecht zu werden, die alten geradezu geheiligten Typen aufzugeben, andere nicht minder würdige Charakterformen an ihre Stelle zu setzen, beschäftigte zahlreiche Künstler und reizte zu den verschiedenartigsten Lösungen. Nachdem schon früher Ad. Menzel, Gustav Richter u. a. versucht hatten, der Schilderung einzelner Ereignisse aus dem Leben Christi neue Seiten abzugewinnen, entfaltete in der jüngsten Zeit *Eduard v. Gebhard* eine große Energie, durch Einflechtung realistischer Züge das religiöse Stoffgebiet künstlerisch zu beleben. Er überträgt in seinem Abendmahle (No. 283, 6), seiner Kreuzabnahme u. a. Bildern die Handlung auf altdeutschen Boden. Die größte Schwierigkeit liegt bei allen diesen Bestrebungen darin, den naiven Ton zu treffen oder demselben sich auch nur zu nähern, den Glauben im Betrachter zu wecken, daß, wenn einmal die alte ideale Auffassung beseitigt wird, die Verpflanzung der Scene gerade in dieses und kein anderes spätere Jahrhundert der historischen Wahrheit am besten entspreche.

Eine ungleich erfolgreichere Wandlung durch schärfere Naturbeobachtung und intensive Koloritstudien hat im Laufe der letzten Jahrzehnte das Porträtfach erfahren. Daß diese Wandlung zum

Heile der Porträtkunst ausfiel, zeigt der Vergleich mit den älteren berühmten Meistern wie z. B. mit *Jof. Stieler* in München oder wohl gar mit dem in vornehmen Kreisen ehemals so beliebten, unendlich flachen und geistlosen *F. X. Winterhalter*. Da athmen doch die Frauenbildnisse *Gustav Richter's*, welcher auch durch seine Schilderungen weiblicher Raçenschönheit (No. 276, 6) großes Aufsehen erregt hat, ein viel reicheres Leben. Noch schärfer als im Frauenporträte unterscheidet sich die moderne Auffassung von der älteren Weise in der Wiedergabe männlicher Züge. Durch keine Rücksicht auf Eleganz und feine Anmuth zurückgehalten, suchten die Maler die individuelle Charakteristik so weit als möglich zu führen. Die Mittel, dieses Ziel zu erreichen, sind mannigfachster Art, *Franz Lenbach* in München, durch das Studium alter Meister angeregt, sucht durch eine für jeden Kopf besonders ausgewählte Farbenstimmung den Kern der Persönlichkeit zu treffen und gab seinen Porträten besonders in früherer Zeit einen bald an diesen, bald an jenen alten Meister erinnernden Ton (No. 281, 4). Andere Maler wirken durch die schärfste Bestimmtheit der Formen und die erhöhte, auch in der momentanen Bewegung der Gestalt sich ausprechende Lebendigkeit des Ausdrucks. Zu den bekanntesten Porträtmalern gehören *H. Leibl* in München, *Leon Pohle* in Dresden, *G. Gräf*, *Karl Biermann* in Berlin. Auch *Karl Guffow* in Berlin trat in der letzten Zeit im Porträtsfach erfolgreich auf, nachdem er früher in lebensgroßen, mit nüchterner Virtuosität gemalten Figuren und Gruppen aus den trivialsten Volkskreisen sich mit Vorliebe bewegt hatte.

Die politischen Ereignisse brachten, wie sie der Porträtkunst wirksamen Vorschub leisteten, auch die Schlachtenmalerei in die Höhe. Früher hatte dieser Zweig in München die reichste Pflege genossen. Der alte *Albrecht Adam* (1786—1862) und dessen Söhne *Franz* und *Eugen Adam*, dann der auch durch seine Jagdbilder (No. 282, 1) bekannte *Peter Hefs* haben durch ihre Kriegsschilderungen reichen Ruhm erworben. In Berlin war auffallender Weise das Schlachtenbild gegen die Schilderungen militärischer Paraden in den Hintergrund getreten. Mit vollkommener, freilich auch trockener Wahrheit stellte *Franz Krüger* (1797—1857) solche militärische Prunkscenen dar, bemüht, durch zahlreiche, genau gezeichnete Porträte einiges Leben in den langweiligen Vorgang zu bringen. Freier konnte er sich in seinen Reiterporträten und Pferdebildern bewegen, welche durch die späteren Leistungen *K. Steffek's* (No. 278, 2) keineswegs in den Schatten gestellt wurden. Gegenwärtig findet selbstverständlich in Berlin das Schlachtengemälde eine reiche Vertretung. Namentlich *Georg Bleibtreu* (No. 278, 3) hat die glänzendsten Thaten unseres Heeres mit genauester Kenntniß des Terrains und

mit Porträttreue geschildert; mehrere Düsseldorfer Künstler, wie *K. Hünten* und *Wilhelm Camphausen* (No. 275, 2), haben sich ihm mit Erfolg angeschlossen. Auch dem zuerst durch seine Illustrationen zu Scheffel's Dichtungen bekannt gewordenen *Anton von Werner* führte der letzte Krieg reichen Stoff zu, welchen er in Heldenporträten (No. 278, 1), in Darstellungen von Staatsaktionen und allegorisch-historischen Bildern wirksam verarbeitete.

Man kann gegenwärtig nicht mehr von geschlossenen Schulen im alten Sinne des Wortes reden. Dazu ist die Wanderlust der einzelnen Künstler zu groß, die Summe der wechselnden Einflüsse zu reich und vor allem der individuelle Sinn zu stark ausgebildet. Am ehesten dürfte im Laufe der Jahre, eine größere Stetigkeit der künstlerischen Erziehung vorausgesetzt, der Berliner Künstlerkreis zu einer engeren Gemeinschaft sich entwickeln. Hier ist ein fester gesellschaftlicher Boden. Die häufige Verwendung der Kunst im Dienste des Staates drängt die Macht des Kunstmarktes zurück und hält die Achtung für die monumentale Kunst aufrecht. Endlich besteht hier ein lebendiges, durch die unaufhörlich wachsende Bedeutung der öffentlichen Museen unterstütztes Interesse für die Werke der alten Kunst, welches gleichfalls dazu beiträgt, der allzu ungezügeln Neuerungsfucht zu steuern.

Mannigfache gemeinsame Züge, durch die eigenartige Natur des Volksstammes bedingt, weist auch die Wiener Malergruppe auf. Bis zum Zusammenbruche der alten Staatsordnung 1848 bewegte sich die Wiener Malerei in streng lokalen Anschauungen. Nur dem Einheimischen war der zahme Patriotismus, der sich in den Werken des fleißigen *Peter Krafft* (No. 284, 1) kund gab, verständlich, volle Anziehungskraft übte die ältere Genremalerei doch zunächst nur auf die eingeborenen Wiener, welchen auch im Leben und auf der Bühne der harmlose Humor und die leichte Rührung am besten gefiel. Selbst Maler, deren Stoffgebiet die Volkssitte gar nicht berührte, arbeiteten fast ausschließlich für ein österreichisches Publikum. So konnte es geschehen, daß z. B. *Fr. Gauermann* (No. 284, 4), welcher doch neben *Fr. Voltz* in München (No. 283, 3) und *R. Koller* in Zürich zu den geschätztesten Thiermalern gehörte, außerhalb der Heimat kaum bekannt wurde. Das hat sich alles in den letzten drei Jahrzehnten gründlich geändert. Der Verkehr mit Deutschland, die Beziehungen zur französischen Kunst sind in stetigem Wachsthum begriffen, und Wien besitzt gegenwärtig eine Künstlerschaft, welche eine rege Thätigkeit in den mannigfachsten Richtungen entfaltet und glänzender Erfolge sich rühmen darf. Noch vollständig zur alten Schule neigt *Ed. Engerth* (No. 285, 3), während z. B. *Hugo Charlemont* (No. 285, 6) unter entschiedenem französischen Einflusse steht. *H. v. Angeli*, welcher sich früher auch

im Genrefach verfuchte (No. 287, 3), hat sich zu einem in den vornehmen Kreisen beliebten Porträtmaler emporgeschwungen. *Aug. Pettenkofen* bewährt seine größte Meisterschaft in der Schilderung des ungarischen Pusztalebens (No. 287, 1); als Landschaftsmaler haben u. v. a. *Ed. Lichtenfels*, *R. Rufs* (No. 286, 3) sich Ruf verschafft; die Wirkksamkeit seines Vaters *Fritz l'Allemand* als Schlachten- und Thiermaler setzt sein Sohn *Sigismund l'Allemand* (No. 286, 1) erfolgreich fort. Den weitesten Ruhm besitzt *Hans Makart*. Der Schule *Piloty's* dankt er die elementare technische Ausbildung, die Richtung seiner Kunst aber wurde vorwiegend durch die besonderen Wiener Kulturzustände bestimmt. Nur in Wien konnte sich Makarts malerische Anlage so üppig entfalten, nur hier fand er die Anregungen für seine auf die Verherrlichung eines glänzend sinnlichen Lebens gerichtete Phantasie. Makart verkörpert die Ideale, welchen die nach dem Niedergange der alten Aristokratie tonangebenden Wiener Kreise huldigen, in meisterhafter Weise. In seinen frühesten Werken (sieben Todfünden) herrschte der dekorative Charakter vor. Er opferte dem reichen Farbenschimmer nicht nur die Wahrheit, sondern auch die Deutlichkeit der Gestalten. Später (*Katharina Cornaro*, *Kleopatra* [No. 282, 5], *Einzug Karls V. in Antwerpen*) gewährte er der richtigen Zeichnung und klaren Komposition ein größeres Recht, doch liebt er noch immer die letztere so weit als möglich auf einer Linie zu halten, um den Schwierigkeiten der Vertiefung des Raumes und der Luftperspektive zu entgehen. Der sinnliche Zug in Makarts Kunstweise entbehrt der naturfrischen Naivetät. Die nackten Frauen, welche seine Bilder so reizend gestalten, scheinen sich zu einem eleganten Maskenfeste versammelt zu haben, wobei freilich nicht die Verhüllung, sondern die Enthüllung die Maske abgiebt; sie fühlen sich nicht eins mit der Situation, sind nicht ganz bei der Sache, sondern haben nur für einige Augenblicke ihre schönen Glieder dem Künstler zur malerischen Verwendung geliehen. — Nur durch die Geburt (in Graz) gehört *Ludwig Passini* dem österreichischen Künstlerkreise an. Wie er mit Vorliebe in Venedig seine Werkstatt aufschlägt, so schöpft er auch fast ausschließlich aus dem italienischen Volksleben die Motive für seine Aquarellbilder, welche ebenso sehr durch die vollendete Beherrschung der schwierigen Farbentechnik, wie durch die Wahrheit der Auffassung und die feine Ausmalung der charakteristischen Volkstypen entzücken. Noch äußerlicher stellen sich zur Wiener Kunstschule die slavischen und magyrischen Maler Oesterreichs. Besonders die ersteren huldigen auch in der Wahl ihrer Gegenstände ihrer Nationalität und gehen ausschließlich, ohne die Phantasie sonderlich anzustrengen, wie es der Mangel der klassischen Tradition begreiflich macht, brillanten Koloritwirkungen

nach. *Johann Matejko* in Krakau (No. 288, 4) liefert dafür das beste Beispiel. Während früher deutsche Kunstschulen regelmäßig aufgefucht wurden, ist seit einiger Zeit Paris das Ziel dieser Künstler und die französische Malweise ihr Ideal geworden. Hier haben *Jaroslav Czermak* (1831—1878), der Magyare *Michael Munkácsy* (No. 287, 4), der Ruffisch-Pole *H. Siemiradsky* (No. 288, 3) reiche Erfolge errungen.

4. Die Kunstzustände in England und Amerika.

Von Hogarth bis zu dem humoristischen Zeichner des Punch *John Leech* (1817—1864), von dem in England eingebürgerten Schweizer *Heinrich Füßli* (No. 263, 1), dessen Bilder in der berühmten Shakespeare-Gallerie Boydell's den Beinamen des Künstlers „der englische Michelangelo“ gewiß nicht vermuthen lassen, bis zu Millais und Rossetti ist ein weiter Weg. Für einen Fremden hält es überaus schwer, sich auf demselben zurecht zu finden und namentlich, daß er der gerade, der richtige und nothwendige Weg war, zu begreifen. Was die Engländer mit besonderer Wärme an ihrer Kunst preisen, den vorzüglichen nationalen Charakter, hindert das rasche Verständniß bei dem kontinentalen Menschen. Die englischen Kunstwerke wollen mit englischen Augen angesehen werden. Nicht, als ob sich die englischen Künstler gewaltsam gegen den Einfluß der europäischen Kunstwelt abgesperrt hätten. Abgesehen von den zahlreichen Kunstjüngern, welche noch immer an deutschen Akademien und in Pariser Ateliers studiren, haben sich z. B. einer der berühmtesten neueren Bildhauer Englands, *John Gibson* (No. 298, 6), welcher sich dem römischen Künstlerkreise eng angeschlossen hatte, oder der langjährige Präsident der Londoner Akademie, *Charles Eastlake* (No. 265, 1), den zu ihrer Zeit herrschenden europäischen Kunstweisen vollkommen unterworfen. Doch sind das immer fremde Blutstropfen im englischen Kunstkörper. Die Künstlererziehung, der Widerstand, auf welchen mythologische Darstellungen und Schilderungen des Nackten im Volksglauben und in der Volkssitte stießen, der Mangel einer festen Tradition und einer älteren monumentalen Kunst machten es dem klassischen Stile unmöglich, sich in England einzubürgern. Versuche in dieser Richtung, wie sie z. B. *Benj. West* angestellt hatte, scheiterten. Frei von allen hohen Vorbildern, unbeirrt durch Theorien und Systeme, entwickelte die moderne englische Malerei ihren eigenthümlichen Charakter in seinen starken wie in seinen schwachen Seiten. Die letzteren liegen, wie es scheint, vorwiegend in der schrankenlosen Herrschaft des individuellen Formenfinnes und, was den Inhalt betrifft, in der Scheu, über das Konventionelle hinauszugehen, den Betrachter aus dem alltäglichen Empfindungskreise zu reißen.

Die Landschaftsmalerei kam in England in unserem Jahrhunderte zuerst zu einer bedeutenden selbständigen Blüthe und darf sich rühmen, der Landschaftsmalerei des Kontinents vielfach die Pfade gewiesen zu haben. Nachdem *John Crome* (1769—1821) den Anfang gemacht, selbst ganz einfachen Naturmotiven durch eine liebevoll wahre Auffassung und harmonische Färbung einen tiefen Reiz abzugewinnen, drang *John Constable* mit dem ehrlichen, ungeschminkten Naturalismus siegreich durch. Er ist in seinen Bildern zu reich. Seine begeisterte Liebe zur Natur läßt ihn mit der Einzelschilderung kein Ende finden. Vom äußersten Vordergrund bis in den weitesten Hintergrund entdeckt er so viel des Interessanten, was er nothwendig wiedergeben muß, daß darüber nicht selten die Einheit verloren geht. Wie lebendig weiß er aber auch jede Einzelheit aufzufassen, wie vortrefflich versteht er sich namentlich auch auf das Wolken-spiel und die Luftstimmung (No. 263, 2). Einen längeren Umweg, ehe er das Ziel eines virtuosen Koloristen erreicht, machte *William Turner*, der berühmteste Landschaftsmaler in England. Lange Zeit war *Claude Lorrain* sein Muster gewesen. Mit breitem Pinsel malte er idyllische Landschaften oder Strandbilder und legte bei aller Tiefe des Tones und reichen Färbung doch auch auf die mächtigen, klar gezeichneten Formen den Nachdruck. Später hatte er nur für die Beleuchtung ein offenes Auge (No. 264, 2) und suchte durch phantastische Farbeneffekte, durch die Einhüllung der Landschaft in einen einzigen, wenn auch mannigfach abgestuften Ton, z. B. Gelb, Blau, durch Auflösung aller Formen in ein farbiges Nebelmeer den Betrachter zu verblüffen.

So abgeschlossen die englische Malerei im allgemeinen auftritt, so besitzt sie dennoch außer *Constable* noch einen Meister, dessen Einfluß weit über die Grenzen Englands reichte, den man geradezu als einen europäischen Künstler bezeichnen kann. Das ist der älteste und zugleich bedeutendste Genremaler, welchen England bis jetzt aufzuweisen hat, *David Wilkie*. In Schottland geboren und zuerst in der *Edinburger Akademie* unterrichtet, brach sich *Wilkie* für einen Autodidacten, der er doch eigentlich war, merkwürdig früh Bahn. Sein Ruhm datirt vom Jahre 1806, wo er in London seine „Dorfpolitiker“ ausstellte. Ununterbrochen folgte seitdem ein Triumph dem anderen bis zum Jahre 1825. Die letzte Zeit seines Lebens war *Wilkie* leider nicht bloß körperlich gebrochen, sondern auch geistig erschöpft. *Wilkie's* Gemälde gelangten äußerst selten auf das Festland, dagegen sind Nachbildungen durch den Kupferstich, ähnlich wie es den Werken des bekannten Thiermalers *Edwin Landseer* (No. 263, 5) erging, in den weitesten Kreisen verbreitet. So lernten wir seine Kompositionen bewundern und vielfach auch nachahmen. *Wilkie* ist kein Farbenvirtuose, er räumt dem Kolorit keine be-

fonders hervorragende Wirkungskraft ein. Den Hauptnachdruck legt er auf die natürliche Lebendigkeit der Schilderung, die naive Wahrheit des Ausdruckes. Ein leiser Anflug von Humor, die lichte, freundliche Färbung helfen wesentlich mit, den Eindruck der liebevollen Verherrlichung des englischen Volkslebens zu erhöhen. Gleichviel ob uns Wilkie einfache Familienscenen vorführt (No. 263, 3) oder in breiteren Zügen von den Gebräuchen, Vergnügungen des Volkes erzählt, wie im Zinstage (No. 263, 4), im Blindkuhspiel, in der Dorfkirmeß u. s. w., immer lagert ein naturfrischer poetischer Hauch über den Bildern. Die Persönlichkeit des Künstlers drängt sich nirgends vor, aber jede Gestalt, jeder Kopf offenbart die feine, in die Tiefe dringende Empfindung des Meisters.

Die Genremalerei hat seit Wilkie's epochemachendem Vorgange eine unendlich reiche Vertretung (*Mulready* u. a.) gefunden. Zuweilen werden aus dem italienischen Volksleben oder aus der Antike die Motive geholt, vorwiegend beharren aber die Maler auf dem heimischen Boden. Eine Zeit lang borgten viele Künstler die Gegenstände der Darstellung von den Dichtern, z. B. *William Powell Frith* (No. 264, 4) in feinen älteren Werken, oder der mit dem älteren Thier- und Landschaftsmaler *James Ward* gleichnamige *Edward Matthew Ward* (1816—1879), dessen Bild: Doctor Johnson liest das Manuscript des Vicar of Wakefield (No. 264, 1), bei seiner Ausstellung 1843 großes Aufsehen erregte. Natürlich lockte auch der Orient die Phantasie an, ebenso wie das sogenannte historische Genre, die Kostümmalerei zahlreiche Vertreter fand (*John Gilbert, Calderon, Orchardson* u. a.). Eine genaue Zeichnung, die Vorliebe auf der einen Seite für scharf geschnittene, bis an das Sonderbare anstreichende Charaktere, auf der anderen Seite für zarte, noch nicht erschlossene Naturen, wie z. B. jugendliche Mädchengestalten, das bessere Verständniß für stille Stimmungen als für laute dramatische Aktionen werden am häufigsten bei englischen Malern bemerkt und zeigen sich z. B. in den Werken *G. D. Leslie's, G. H. Boughton's* (No. 266, 3) u. a. Man erkennt überall die nationale Auffassung, entdeckt aber zugleich das feine Verständniß für das ächt und allgemein Menschliche in Stimmungen und Empfindungen. Stärker und ausschließlicher herrscht das eigenthümlich nationale Element in der Farbengebung der meisten Künstler. Offenbar wird dieselbe durch die Eindrücke der landschaftlichen Umgebung und die dadurch bedingte Organisation des Auges bestimmt. Hervorgehoben muß vor allem die erstaunliche Virtuosität in der Aquarellmalerei werden. Sie wetteifert, was die Tiefe und Sättigung der Töne betrifft, mit der Oelmalerei, wird auch von vielen Oelmalern wie z. B. *H. L. Marks* (No. 266, 4), *Herkomer* u. a., mit dem größten Erfolge betrieben. Für die Farbenstimmung erscheinen nicht selten

andere Grundsätze als in den übrigen Schulen Europas maßgebend; wir glauben auf die Extreme eines hellbunten Kolorits und einer unbestimmten nebelhaften Färbung hier häufiger zu stoßen. Von der Absonderlichkeit der englischen Malweise und der Seltsamkeit der englischen Phantasierichtung überzeugten wir uns am deutlichsten, als am Ende der vierziger Jahre, literarisch durch den berühmten Kunstkenner Ruskin vertheidigt, die Präraphaeliten aufkamen, welche in der sogenannten „Intensity-school“ sich bis auf unsere Tage fortsetzen. Aus einem zum Theile berechtigten Widerstande gegen das Konventionelle, Akademische hervorgegangen, verdammt die Sekte der Präraphaeliten auch alle Errungenschaften der späteren Kunstentwicklung. Sie hielt die Unvollkommenheit der ältesten Maler (daher der Name) für naive Poesie und belegte die wohldurchdachte Komposition, die sorgsam gewählte Gruppierung, die Luftperspektive mit dem stärksten Banne. Die Präraphaeliten, Verehrer der reinen Natur, sehen dieselbe bald mit den Augen eines Kindes, bald mit den Augen eines überfättigten Greises an. Sie zählen die feinsten Blättchen einer Pflanze, die einzelnen Ziegel einer Mauer, sie entwerfen aber von den menschlichen Gestalten oft nur eine matte Silhouette und lassen sie wie in einem Aether verschwimmen oder verleihen ihr eine übertriebene Schärfe und Härte des Ausdruckes. Der begabteste Präraphaelite war *John Everett Millais* (No. 266, 2), welcher aber im Laufe seiner Entwicklung die Malweise wirksam änderte und in seinen Porträten und Porträtgruppen wieder der älteren natürlichen Auffassung huldigte. Zu der Intensity-school gehören ferner *E. Burne Jones*, *Holman Hunt*, *Gabriel Rossetti* u. a. Ob diese Schule, welche auch einem eigenthümlichen religiösen Mysticismus zuneigt, sich noch ferner Bahn brechen wird, ist vorläufig ebenso ungewiß wie der Erfolg der wiederholten Versuche, die Malerei hohen Stiles in England einzubürgern. *Haydon*, *Etty*, der wunderliche *Martin* sind vor einem Menschenalter gescheitert. Gegenwärtig bemüht sich außer dem wenig bedeutenden *E. Armitage* (No. 266, 1) u. a. namentlich der reichgebildete vielseitige *Frederic Leighton* (No. 266, 5), die englische Malerei mit der allgemeinen europäischen Kunstbildung enger zu verknüpfen und den Cultus der Antike in ihre Kreise einzuführen. Zunächst steht noch immer neben der Genremalerei das Fach der Porträt- und insbesondere der Landschaftsmalerei im Vordergrunde.

Bis vor Kurzem wußten wir von Amerika nur, daß ein schwunghafter Handel mit Kunstwerken nicht immer der besten Art dorthin von Europa aus betrieben werde, daß amerikanische Bildhauer in römischen Werkstätten ihre Ausbildung fanden, amerikanische Maler sich in deutschen Akademien und Pariser Ateliers zu-

weilen als Schüler einstellten und mehrere europäische Künstler, wie der Düffeldorfer *Emmanuel Leutze* (1816—1868), *A. Bierstadt*, *Hendrick de Haas* (No. 266, 7) u. a., ihr Glück in Amerika suchten. Seit den letzten Jahrzehnten hören wir aber auch von selbständigen amerikanischen Kunstbestrebungen. In der Genremalerei erscheinen die Spuren europäischer Einflüsse noch nicht verwischt. Den Werken *Eastman Johnson's* (No. 265, 3), *Shirlaw's* u. a. sieht man die deutsche Schule deutlich an. Von den französischen Malern übte Millet, wie es scheint, große Anziehungskraft auf amerikanische Künstler, wie z. B. auf *W. Morris Hunt* (No. 266, 6). In der Landschaftsmalerei dagegen, welche in *Thomas Cole* ihren ersten Begründer verehrt, tritt allerdings eine selbständige Tendenz offenbar zu Tage. Zwar sind auch hier zuweilen, wie in *Jasper Francis Cropsey's* Herbstlandschaften (No. 265, 4), Einwirkungen der englischen Schulen nachweisbar. Dagegen tragen die tropischen Schilderungen des *Frederick Edwin Church*, die amerikanischen Scenerien des *Sanford Gifford* († 1880), *John Bristol* u. a. in Auffassung und Formensprache ein eigenthümliches Gepräge an sich. Die öffentliche Meinung in Amerika blickt hoffnungsvoll in die Zukunft und glaubt in nicht zu langer Frist der überdieß alternden europäischen Kunst ebenbürtige Leistungen entgegenstellen zu können.

Die Fülle und den Reichthum des gegenwärtigen Kunstlebens zu beweisen, thut nicht Noth; denn Niemand zweifelt daran. Erfprießlicher dürfte es sein, die Augen nicht zu verschließen vor den Gefahren, welche sich dem ferneren Aufschwung unserer Kunst hemmend in den Weg stellen. Das Schicksal der Hausmusik, welche einem erbärmlichen Halbvirtuosenthum weichen mußte, macht uns für die Zukunft unserer Hauskunst besorgt. Die ausschließliche Betonung der technischen Meisterschaft und des formalen Effektes würde die Kunst aus dem Volksleben verdrängen und den genußfüchtigen Liebhabern ausliefern. Von mancher Seite wird als die allein mögliche, allein würdige Aufgabe der Kunst die Schilderung der Natur und des Menschen in seinem natürlichen Verhalten behauptet. Einzelne Richtungen in unserem Kulturleben fördern diese Ansicht. Auch das giebt zu denken. Wo Götter fehlen, stellen sich rasch Geister und Gespenster ein. Wer an Ideale in der Kunst nicht glaubt, rettet sich schwer vor der bloßen Manier. Das dekorative Element macht sich in unserer Kunst immer mehr geltend. Es soll aber nicht der Glanz und der lockende Farbenschein eines Produktes der Kunstindustrie den Stil des Kunstwerkes bestimmen, die Kunst vielmehr dem Kunsthandwerke die Regeln diktiren. Endlich wird

ein immer weiteres Sicher-schließen gegen fremde Kunstweisen als Ziel-punkt vielfach empfohlen. Hier ist gleichfalls, bei aller Anerkennung dessen, was wir den Wechselbeziehungen mit andern Völkern ver-danken, ein festes Maßhalten rathsam. Würde es einmal zu einer unterschiedslosen europäischen Kunst kommen, so wäre es, gerade so wie wenn eine einzige gemeinsame europäische Sprache zur Herr-schaft gelange, mit unserer lebendigen Kultur zu Ende.

