



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts

Textbuch zu den Kunsthistorischen Bilderbogen No. 247 - 318

Springer, Anton

Leipzig, 1881

3. Die Kunstbewegung in Deutschland

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

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 Bauthätigkeit 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 *Hafenauer* (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 verschmäht 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 Barfüßels 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 ländschaftliche 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 Einzelnen 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, übernächtige 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 bewundernswürdig 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 Phantasieen, Träume ihrer Seele, selbständig erfonnene 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 Ausdruckes. 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.