



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Die Hauptströmungen in der bildenden Kunst der
Gegenwart : 2. Carl Gussow und der Naturalismus.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

ersten Ranges anzusehen, und versuche nicht Widersprechendes vereinigen zu wollen. Wir jedoch bleiben bei unsrer Voraussetzung: der Künstler dieses Werkes erscheint so sehr als ein wahrhaft großer, daß seinem Werke die innere Folgerichtigkeit nicht abgesprochen werden darf, und weisen demnach die typischen Ergänzungs- und Erklärungsversuche als mit dem Grundcharakter des Werkes in Widerspruch stehend zurück.

(Schluß folgt.)

Die Hauptströmungen in der bildenden Kunst der Gegenwart.

2. Carl Gussow und der Naturalismus.

Der Vater jener revolutionären Bewegung in der Kunst, die man am kürzesten und besten als Naturalismus bezeichnen kann, ist der Franzose Gustav Courbet, ein Mann, dessen Kunstprincip allmählich sein ganzes Denken und Fühlen derartig durchdrungen hatte, daß seine Lebensführung und seine politische Richtung am Ende auf denselben extremen Standpunkt gerieth, den seine Kunst von Anbeginn eingenommen. Die von Courbet ins Werk gesetzte Zerstörung der Vendomesäule, auf den Werth des Kunstwerks allein hin betrachtet übrigens kein allzu vandalischer Act, war nicht die rasche That eines wahnwitzigen Moments, sondern die letzte Consequenz eines artistischen Programms, welches keine Spitzen, keinen idealen Aufschwung, keine Isolirung eines Individuums von der Menge duldet. Der Naturalismus Courbets sucht die Totalität, die Allgemeinheit der Natur zu erfassen, indem er sich nicht zu den höchsten Schöpfungen, zu den reinsten Gebilden der Natur emporschwingt, sondern dieselbe in ihren niedrigsten und unvollkommensten Offenbarungen aufsucht. Indem er dieses Princip durchführte, konnte Courbet für sich geltend machen, daß er die Intentionen der Natur viel richtiger und besser treffe und wiedergebe als die Romantiker und Idealisten. Denn die Natur producirt ungleich mehr Häßliches und Gemeines, Niedriges und Unvollkommenes, Lächerliches und Unharmonisches als Edles und Erhabenes. Der demokratische, oppositionelle Grundzug seines Wesens wirkte freilich schon von Anfang an bestimmend auf seine künstlerische Richtung ein. Noch ganz erfüllt von dem Rausche, welchen die Revolution von 1848 unter dem jungen Frankreich hervorgerufen, vollendete er die ersten Bil-

der, die seinen Ruf begründen sollten: „Das Begräbniß zu Ormans“ und die „Steinklopfer“, und so gewaltig und so energievoll war die Kraft seiner Darstellung, daß selbst die schärfsten Gegner seiner brutalen Anschauungs- und Auffassungsweise seinen technischen Fähigkeiten ihre Bewunderung nicht versagen konnten. Wie der ideale Stil den Künstler zum Schaffen überlebensgroßer Gestalten führt, die schon durch ihre Dimensionen den Beschauer mit Ehrfurcht und heiliger Scheu erfüllen, so hält der Naturalist an der natürlichen Größe der Objecte fest. So hat sie die Natur geschaffen, und so, mit allen ihren Zufälligkeiten und Unebenheiten, aber auch mit der ganzen Kraft und Intensität ihres äußeren Scheins, hat sie die Kunst wiederzugeben. In der zweiten Hälfte dieses Programms liegt sein versöhnendes Element, liegt die Berechtigung seiner Existenz, die auch der Aesthetiker anerkennen muß. Ohne dieses Element würde der Aesthetiker, dem die Verkörperung des Schönen das höchste, das Endziel aller Kunst ist, mit Recht den Stab über den Naturalismus brechen können und die Auseinandersetzung mit ihm dem Historiker überlassen müssen, der auch über die Krankheiten der Zeit zu berichten hat. Indessen hat sich der Naturalismus sogleich durch seinen ersten Vertreter die Berechtigung zur Existenz mit vollstem Nachdruck gesichert. Um das Proletariat, welches sein Haupt aus der Sturmfluth von 1848 so kühn emporgehoben hatte, ebenso brüsk, mit ebensolchem Glanz in die Kunst einzuführen, wie es sich selbst in die Politik eingeführt hatte, bedurfte Courbet eines neuen Ausdrucksmittels. Mit der Stimmungswehmuth und den auf den Contrast zugespitzten Beleuchtungseffecten der Romantiker wußte er nichts anzufangen. Ein phantastischer Sonnenuntergang würde sich neben den armseligen, fast stumpfsinnigen Steinklopfern auf der trostlosen Landstraße wunderbar genug ausgenommen haben. Er hielt sich also auch in der Behandlung des landschaftlichen Elements, in der Wiedergabe von Luft und Licht stricte an die Natur und drang bald so tief in ihr Wesen ein, daß die malerische Haltung seiner Gemälde eine unübertreffliche Wahrheit erreichte. Julius Meyer hat in seiner meisterhaften „Geschichte der modernen französischen Malerei“ Courbets technische Proceedur so vortrefflich geschildert, daß wir seiner Schilderung nichts besseres an die Seite zu setzen wissen. „In seiner malerischen Anschauung“, sagt er von Courbet, „ist ein neues Element, ein solches wenigstens, das vor ihm nicht ausgebildet worden. Es ist eben jene Naturwahrheit des Tons, welche Courbet erreicht durch die Kraft seiner einfach und voll hingefegten Farbe, die reine und geschlossene Einheit der Beleuchtung und die wirklich bewundernswerthe Sicherheit des Vortrags. Da ist kein Taften, kein Aufwand von Kunstgriffen, von kleinen Mitteln, von ‚Frottirungen‘ und Lasuren. Ton neben Ton setzt er mit breitem Pinsel von der Palette gleich so, wie er ihn haben will, auf die Leinwand, voll und

pastos, gleichmäßig für die Schatten wie für die Lichter, für die vorderen wie die hinteren Pläne. Und so vollendet er, von den Tiefen zum höchsten Licht fortschreitend, auf die einfachste Weise das ganze Bild. Welche Klarheit der inneren Anschauung, welche Feinheit des Auges, welche Festigkeit der Hand dazu erforderlich ist, läßt sich denken. In Courbet gipfelt jene Virtuosität der Mache, welche das Kennzeichen der neuesten Kunst ist, und in ihm ist insofern ein echter Fortschritt, als er den lebensvollen Schein von Licht und Farbe auf die einfachste Weise erreicht."

In seiner trivialen, naturalistischen, oft brutalen Auffassungs- und Darstellungsweise hat Courbet manche Vorgänger gehabt: Männer wie Caravaggio, Ribera, Franz Hals sind ihm in ihrer breiten, energischen Art und auch in der Wahl ihrer Stoffe nahe verwandt; am engsten Franz Hals in jener letzten Periode seines Schaffens, welcher die berühmte Hille Bobbe von Harlem entstammt, die mit der Sammlung Suermondt in das Berliner Museum gelangt ist. Wir wissen, daß Courbet, als er 1839 nach Paris kam, insbesondere die Holländer und Spanier, dann auch die Venetianer im Louvre studierte und sich ihre malerische Behandlung zum Muster nahm.

Courbet nannte sich selbst einen Realisten. Es ist bekannt, daß er im Jahre 1855 neben dem Weltausstellungsgebäude, in welches nur elf seiner Bilder Eingang gefunden hatten, eine Schaubude errichtete, in welcher noch weitere vierzig zu sehen waren. Ueber der Thür las man die Aufschrift: „Der Realismus. G. Courbet.“ Er und die Kritiker, welche seine Kunst mit diesem Worte zu charakterisieren versuchten, wollten damit seine schroffe Opposition gegen den Idealismus von Ingres und seiner Schule und die Romantik von Paul Delaroche und den Seinigen bezeichnen. Heute hat sich aber die Kluft zwischen beiden Extremen längst durch eine Reihe von Zwischengliedern, durch ein reiches Farbenspiel verschiedenartiger Schattirungen gefüllt. Mit dem, was wir heutzutage unter Realismus verstehen, deckt sich die Anschauungsweise Courbets nicht mehr. Durch die eingetretenen Zwischenglieder, welche den Uebergang zwischen ihm und den Idealisten vermittelten, ist der kühne Neuerer immer weiter nach links gedrängt worden. Innerhalb des Realismus, wie wir ihn heute auf Grund der Kunstbewegung zu definieren haben, findet sich für Courbet kein Platz mehr. Im anderen Falle — wie könnte er, um ein Beispiel aus einem ihm verwandten Stoffgebiete zu nennen, Schulter an Schulter neben dem Bauernmaler Breton stehen? Breton ist sicherlich ein Realist von reinstem Wasser: seine Bauern und Bäuerinnen von Artois mit ihren massigen, von mühsamer Arbeit vergrößerten Gliedern, mit ihren edigen, harten, herben Gesichtern zeigen keine Spur einer verschönernden, idealisierenden Auffassung. Nichtsdestoweniger erhalten seine Bilder durch die Stimmung von Luft und Licht einen seltsam poetischen Reiz, der sich

oft zum Schwermüthigen, Melancholischen steigert. Nicht einmal neben Menzel, einem Realisten von noch schrofferer Richtung, kann Courbet eine durch gewisse Berührungspunkte gerechtfertigte Stellung finden. Denn auch Menzel benutzte das Licht, um poetische, blendende, ungewöhnliche Effecte zu erzielen, während Courbet den Reizen des Hell dunkels aus dem Wege geht und die Virtuosität seines technischen Könnens nur in der Gleichmäßigkeit und Wahrheit der Beleuchtung documentirt. Das künstlerische Element des Realismus liegt also nicht bloß in der feineren technischen Behandlung, sondern auch in der Auffassung. Um also eine zutreffende Bezeichnung für eine Kunstrichtung zu finden, die sich jeder eigenen, jeder individuellen Auffassungs- und Anschauungsweise entschlägt, welche die Dinge der Außenwelt so sieht, wie sie Hinz und Kunz sieht, bedarf es eines präciseren Ausdrucks, als ihn der mit dem Worte „Realismus“ verbundene, ziemlich dehnbare und unbestimmte Begriff uns bietet. Dagegen umfaßt das Wort „Naturalismus“ zugleich die guten und die schlechten Seiten dieser Richtung: die schlechten, indem es einerseits den slavischen Anschluß an die Natur betont, die guten, indem es andererseits eine schöpferische Kraft kennzeichnet, welche Gebilde von gleicher Lebensfülle und Wahrheit wie die Natur zu Stande bringt.

Schon Julius Meyer, der Courbet noch unter die Klasse der Realisten rubricirte, bemerkte treffend, es liege im Wesen des Realismus, daß er keine Schule bildet. Dasselbe gilt natürlich in noch höherem Grade von dem Naturalismus, wie wir ihn eben definiert haben. Jeder Künstler, der sich zum Naturalismus bekennt, steht der Natur so objectiv gegenüber wie der Photograph. Es liegt demnach viel Wahrheit in der Behauptung, der Naturalismus würde seine Endschafft mit der Erfindung der Farbenphotographie erreichen, d. h. wenn die Photographie soweit gediehen ist, daß sie die Farben der Natur ohne den geringsten Abzug wiederzugeben im Stande ist. Die Begründung einer Schule ist aber wesentlich bedingt durch eine gemeinsame künstlerische Auffassungsweise ihrer einzelnen Glieder, die von ihrem Haupte ausgegangen ist. Der Naturalist giebt sich als den entschiedensten Gegner aller Tradition; das zeigt sich auch darin, daß er niemals die Vergangenheit, sondern stets die ihn unmittelbar umgebende Gegenwart zum Objecte seiner Kunst macht. Courbet suchte sich aus reinem demokratischen Oppositionsgefühl die allertrivialsten Stoffe aus, er malte die häßlichsten Frauen und die verkommensten Männer, anfangs aus Freude an dem Charakteristischen in allen seinen Nuancirungen bis zur Negation jeglicher Form, dann, um die Gesellschaft seiner Zeit zu brüskiren und zu chikaniren. Was anfangs bei ihm künstlerische Ueberzeugung war, wurde schließlich Eigensinn und Marotte. Es ist eine natürliche pathologische Consequenz, daß Leute, die sich nach allen Richtungen hin zum Extremen wenden, am Ende dem Größenwahn anheimfallen. Wie Antoine Wierix, dem Idealisten, erging es auch Courbet,

dem Naturalisten. Eine kürzlich publicirte Anekdote ist, wenn sie auch erfunden sein sollte, doch für Courbet äußerst charakteristisch. Eines Tages begab er sich nach dem Hotel Drouot, um einer Gemäldeversteigerung beizuwohnen. „Waren gute Bilder da? Hast du etwas gekauft?“ fragte ihn einer seiner Freunde nach seiner Rückkehr. „Nein! oder doch! Ein gutes, aber das war mir zu theuer. Man forderte eine unerhörte Summe!“ — „Von wem war denn das Bild?“ — „Von mir.“ —

Courbet besaß indessen so viele glänzende technische Eigenschaften, daß er gleichwohl auf die Fortentwicklung der französischen Malerei von Einfluß hätte werden können, wenn er sich nicht politisch unheilbar compromittirt hätte. Der anrühige Communist wurde selbst in der Künstlerrepublik nicht mehr gelitten, und das kleine Häuflein seiner Anhänger und Nachahmer verbarg sich im Dunkeln. Auf der Weltausstellung von 1878 war Courbet selbst nur durch ein einziges Bild vertreten, durch die „Welle“, die 1870 für die Luxemburg-Galerie angekauft worden war. In Landschaften und Marinen zeigt sich das Talent Courbets von seiner erfreulichsten und liebenswürdigsten Seite. Unter den übrigen neunhundert Bildern der französischen Schule entdeckte ich nur eines, welches die Einwirkung Courbets verrieth: ein unbeschreiblich schmutziges Weib mit häßlichen, gemeinen Zügen und derben, schwülstigen Körperformen, welche aus der dürftigen Bekleidung prozig hervordrangen, geht mit einer zerlumpten Kiepe auf dem Rücken am Meeresstrande ihrer Arbeit nach. Eine Figur natürlich in Lebensgröße, widerwärtig und ekelregend, aber mit einer meisterlichen Breite, mit einer zur Bewunderung zwingenden Bravour gemalt!

Da der Naturalismus keine Schule macht, haftet er auch nicht an einer einzelnen Person. Courbet ging mit der Commune unter und fristete nur noch wenige Jahre ein obscures Dasein in der Verbannung. Das Princip, zu dem er sich bekannt hatte, war aber lebenskräftig genug, um auch ohne sein Zuthun weiter zu existiren und neue Adepten zu finden. Carl Gussow, derzeit der genialste Vertreter des Naturalismus, ist sicherlich nicht durch das Beispiel Courbets auf diese Bahn gedrängt worden. Wir können an seinen Werken die Stappen verfolgen, welche er durchmachte, bevor er zu seinem jetzigen Standpunkte gelangte. Wir sehen in ihm keinen bloßen fingerfertigen Nachahmer, der ein von einem anderen hingeworfenes Schlagwort aufgreift und das fremde Thema mit Variationen versteht, sondern ein urwüchsiges Talent, das sich nach schwerem, unablässigem Ringen ein sicheres Fundament geschaffen hat. Die Basis, auf der sich Gussow bewegt, ist freilich nicht breit und umfangreich, aber immerhin groß genug, daß jemand auf zwei eigenen Füßen darauf stehen kann.

Carl Gussows Lebensgang ist so ruhig und glatt verlaufen, wie wir es in Künstlerkreisen selten finden. Geboren im Jahre 1843 in Habelberg in der

Marx, kam er, der Sohn eines Bauraths, in seinem neunten Jahre auf die Kloster- und Gelehrten- und Schule nach Zerbst, die er bis zur Secunda besuchte. Dann kehrte er nach Brandenburg a. H. zurück, wo sein Vater domicilirte, und vollendete dort in anderthalb Jahren privatim seine Schulstudien. Im Jahre 1862 faßte er den Entschluß, sich der Kunst zu widmen. Er fand bei seinem Vater ein freundliches Entgegenkommen und ging auf den Rath desselben, der die Verhältnisse der Berliner Akademie zu genau kannte, um seinem Sohne den Besuch des langsam dahinsiechenden Instituts zu empfehlen, nach Weimar. An der frühlich aufblühenden Kunstschule wirkte damals A. v. Ramberg, dessen Unterweisung der junge Kunstleve jedoch nicht lange genoß, da Ramberg noch im Jahre 1862 wieder nach München zurückging. An seine Stelle trat Ferdinand Pauwels, ein Schüler von Wappers und ein charaktervoller Vertreter des belgischen Realismus. Seine blendende Technik, sein glänzendes, kraft- und saftvolles Colorit verfehlten nicht, auf Gussow, der bis zum Jahre 1867 sein Schüler blieb, einen tiefen Eindruck zu machen. Aber am Ende stellte sich zwischen Pauwels und Gussow, wie letzterer selbst sagt, eine „innere Verschiedenheit“ heraus, die schließlich zu einer Lösung des Schulverhältnisses führte. Schon damals mochte Gussow zu der Erkenntniß gelangt sein, daß seine Stoff- und Ideenwelt von der seines Lehrers grundverschieden sei, daß die technischen Ausdrucksmittel des Antwerpener Meisters wohl die Basis für die seinigen abgeben könnten, daß sie aber noch nicht das letzte seien, womit man der Natur in die möglichste Nähe zu rücken im Stande sein würde. Von Weimar begab sich Gussow nach München, in der Hoffnung, dort bei Piloty zu lernen, was ihm noch fehlte. Aber vierzehn Tage genügten ihm, um zu erkennen, daß auch die Pilotyschule ihm nicht die Waffen liefern konnte, deren er zur Erreichung seines Zieles bedurfte. Nach einem siebenmonatlichen Aufenthalte in Italien kehrte er im Sommer 1868 nach Weimar zurück und malte dort eine Anzahl Bilder, welche im Jahre 1870 in Berlin zur Ausstellung gelangten. Es waren drei Portraits und drei Genrebilder: „Dame auf der Jagd“, „Kriegsnachrichten“ und „Kirchgängerin“, welche durch die flotte, energische Behandlung auffielen. Noch in demselben Jahre trug der Director der Weimarer Kunstschule, Graf Kalkreuth, dem siebenundzwanzigjährigen Maler eine Professur an, welche dieser acceptirte. Er sammelte bald viele Schüler um sich, obwohl er noch selbst in voller Entwicklung begriffen war. Auf der Berliner Ausstellung von 1872 trat in einem Genrebilde, welches eine Näherin darstellte, seine Eigenart schon ausgeprägter und schärfer hervor. Im Jahre 1874 wurde Gussow als Professor an die Kunstschule in Karlsruhe berufen, wo er während einer anderthalbjährigen Lehrthätigkeit ebenfalls eine Reihe von Schülern heranzubildete, von denen einer, Paul Borgmann, sich bereits auf mehreren Ausstellungen vortheilhaft bekannt

gemacht hat. Gussow selbst schickte im Jahre 1874 wiederum mehrere Genrebilder auf die Berliner Ausstellung, von denen besonders eines, „Beim Kunstgelehrten“, durch sein fattes, leuchtendes Colorit ein tieferes Interesse erregte. Doch waren diese kleineren Arbeiten nur tastende Versuche, coloristische Experimente, die hie und da noch kleine Unsicherheiten und Unentschlossenheiten zeigten. Der ganze Gussow trat erst 1875 in einem Bilde von drei Figuren in ungefähr halber Lebensgröße zu Tage: ein aus dem Felde heimgekehrter Reservist erzählt seinem Mütterchen und seinem Schatz seine Erlebnisse. Der prächtige, frische Bursche mit einer Dragonermütze auf dem Kopfe, in Sammetjacke und hohen Stiefeln, sitzt hinter dem Tische, dem Beschauer gerade zugekehrt, und erhebt gesticulirend die Rechte, die Alte hört mit gefalteten Händen und mit thränenenden Augen andächtig zu, das Mädchen hat seine Hände auf den Schoß fallen lassen und ist ganz Auge und Ohr für den schmucken Burschen, der wiederum nur für sie zu erzählen scheint. In der Charakteristik der verschiedenartigen Stoffe, der Geräthe, des Holzes, des Mauerwerks, in der sprechenden Lebendigkeit der Gesichtszüge war der höchste Schein der Naturwahrheit und des Lebens erreicht. Gussow hatte nur noch einen Schritt zu thun, um das Programm des Naturalismus ganz zu erfüllen, er hatte nur noch für seine Figuren den Maßstab der Naturgröße zu wählen, und das that er 1876, als sich der an die reorganisirte Kunstakademie nach Berlin berufene Lehrer durch drei Gemälde vor dem Berliner Publikum legitimirte, die einen wahren Sturm hervorriefen.

„Das Käzchen,“ „Verlorenes Glück“ und „Der Blumenfreund“, so nannte der Katalog der akademischen Ausstellung die drei Bilder, welche in kühner, nicht mißzuverstehender Sprache die künstlerische Ueberzeugung, gleichsam das Programm des Naturalisten verkündeten. Um ein Käzchen waren vier Personen gruppiert, ein alter Bauer, der das Thierchen in der Hand hielt, eine alte Frau mit einem Korbe am Arme und zwei dralle Bauernbirnen, die sich höchlichst an den Capriolen des Käzchens ergößten. Sie lächelten nicht wie die Dämchen A. von Rambergs, sondern sie lachten mit vollen Backen, aus denen Frische und Gesundheit förmlich hervorströmten. Jede Falte, jedes Härchen, jede Ader war getreu der Natur nachgebildet, die Glieder waren mit ungewöhnlicher plastischer Kraft modellirt, so daß sie gleichsam aus der Bildfläche herauszuspringen schienen, und die durchweg in kalten Tönen gehaltene Farbe gleichwohl von einer bedeutenden Leuchtkraft. Harmonie und Einheit des Tons fehlte ihr freilich. Aber wo ist eine solche überall in der Natur zu finden? Wird sie von den Malern nicht erst hineincomponirt? Und gerade das Componiren steht ganz außerhalb des Naturalismus. Ein „componirtes“ Bild würde die Hauptsache, den Schein des Lebens, einbüßen, und deshalb beschränken sich die Naturalisten meist auf eine geringe Anzahl von Figuren, weil als-

dann die Compositionslosigkeit weniger fühlbar wird als bei einer größeren Figurenmenge, die doch auf einem Bilde nicht so chaotisch durcheinander laufen darf wie in der Natur auf der Kirmes.

Was Julius Meyer über Courbets Malweise gesagt hat, paßt genau auf diejenige Gussows. Auch er setzt mit größter Sicherheit Ton neben Ton fertig hin, weil er alle Töne unter gleichmäßiger Beleuchtung sieht und ebenso wiedergibt. Gussow liebt die ungebrochenen Farben: ein leuchtendes Gelb und ein kräftiges Roth bilden gewöhnlich die Dominante, der sich die übrige Scala unterordnet. Das gelbe Kopftuch der einen Dirne auf dem „Kätzchen“ machte ein solches Glück, daß es nicht bloß Gussow selbst wiederholte, sondern daß auch seine Schüler lange Zeit kein Bild malen konnten, ohne dieses gelbe, weißpunktirte Tuch darauf anzubringen.

Es ist natürlich, daß Gussow im Ueberschwang des Schöpfungsdranges, in der Freude, es der Natur gleichthun zu können, über das Ziel hinausschoß und bisweilen das künstlerische Maß verlor. Schon auf dem „Kätzchen“ hatte er die Naturwahrheit soweit getrieben, daß er sogar die Fingernägel der Bäuerinnen zu säubern unterlassen hatte, und an den entblößten Armen und den von Gesundheit strogenden Wangen gingen einige branstig rothe Flecke selbst über das Maß des Natürlichen hinaus. Hatte sich Gussow schon für diese Bauerngestalten nicht die schönsten Modelle ausgesucht, so streifte das zweite Bild, der „Blumenfreund“, hart an die Caricatur. Der alte Mann, der am Fenster steht und seine Lieblinge betrachtet, war nicht nur ein Blumenfreund, sondern, wie die Kirchendiener auf Courbets „Begräbniß zu Ormans“, ein ebenso eifriger Freund von Spirituosen, wovon die Rubinen auf seiner Nase ein deutliches Zeugniß ablegten. Man wäre nach diesen beiden Bildern geneigt gewesen, zu glauben, daß Gussow die höchste Naturwahrheit in der größten Häßlichkeit und Niedrigkeit zu erreichen vermeint. Indessen widerlegte das dritte Bild, „Verlorenes Glück“, diese Ansicht. Eine junge Frau von strengen, aber edlen Gesichtszügen, die in schmerzlicher Resignation vor sich hinblickt, hält ein blondgelocktes Kind in ihrem Arme, welches in seliger Unbefangenheit nach einem Gegenstande ausschaut, der seine Neugier gereizt hat. Hier fanden sich alle Vorzüge wieder, die man auf dem „Kätzchen“ bewunderte: eine vollendete Zeichnung, eine plastische Modellirung und eine zu höchster Lebendigkeit gesteigerte Naturwahrheit. Die Trauerkleider der Wittve und des Kindes ließen eine Entfaltung coloristischer Bravourstücke nicht zu, erhöhten aber auch zugleich die harmonische Faltung des Bildes, welches nirgends durch eine Geschmacklosigkeit verletzete, wie die meisten seiner Portraits, besonders die weiblichen, die Gussow von einem möglichst grell gefärbten Hintergrunde abzuheben liebt, gerade wie der ihm auch

sonst verwandte Carolus Duran in Paris, der zu denjenigen Malern gehört, welche Courbet am nächsten stehen.

Nur das Portrait einer alten Dame, welches auf der Ausstellung von 1877 erschien, war von Geschmacklosigkeiten im Arrangement und in der coloristischen Haltung gänzlich frei: ein schlichtes, treues Abbild der Natur, dem es sogar an einer gewissen Noblesse nicht gebrach. Dieselbe Ausstellung bot auch eine ähnliche Bravourleistung wie das „Kätzchen“, ebenso virtuos in der Farbe, ebenso plastisch angelegt, aber durch die dramatische Bewegung der Figuren noch unruhiger. „Willkommen!“ hieß das Bild, und die Begrüßung heimkehrender Krieger durch Frauen, Mädchen und Kinder, die sich in wilder Hast durch einen Fensterrahmen hindurchdrängen, war sein Motiv. Sie lachen und jauchzen und winken mit den Taschentüchern: so leidenschaftliche Ausbrüche der Freude hatte noch nie zuvor jemand gemalt und mit solchem Erfolge gemalt! Ein kleiner Blondkopf, der kaum bis ans Fensterbrett reicht, hatte sich auf die Behen gestellt und die Augen weit aufgerissen, um auch etwas von dem Schauspiel da unten zu ergattern. Man glaubte zu sehen, wie der kleine Kerl ungeduldig mit den Füßen strampelte. In diesem urwüchsigem, derben Humor, der an die joviale Breite, die krause Schnörkelhaftigkeit der amerikanischen Humoristen erinnert, liegt auch ein gutes Stück Poesie, mit der Gussow im Uebrigen nicht allzureich ausgestattet ist. Wie seine Malweise das Energische, Unzweideutige liebt, so ist auch seine Anschauungs- und Auffassungsweise der Ausdruck der unmittelbaren Gegenwart in ihrer ganzen profaischen Kühle, aber auch mit dem funkelnden Reiz des Originellen und Imponirenden.

Seit 1877 hat Gussow keine Berliner Ausstellung mehr besichtigt. Das brüske Auftreten einiger Atelierchüler, die durch stümperhafte Nachäfferei das immerhin unter strenger künstlerischer Zucht stehende Princip des Meisters zu discreditiren drohten, scheint ihn so verstimmt zu haben, daß er vor der Hand auf öffentliche Erfolge verzichten zu können glaubt. Doch ist er während dieser Zeit nicht unthätig geblieben. Die „Venuswäscherin“, welche er auf die Weltausstellung nach Paris geschickt hatte, behandelte einen scherzhaften Contrast mit vielem Humor: eine alte Aufwärterin, eine jener verwittweten, verhutzelten Gestalten, wie sie nur der Scharfblick Gussows ausfindig machen kann, ist damit beschäftigt, im Atelier eines Malers einen kleinen Gypsabguß der milonischen Venus abzuwaschen, und betrachtet bei diesem Geschäft die unverhüllten, herrlichen Formen der Göttin mit höflichem Mißvergnügen. Ein ähnlicher Gedanke liegt auch dem „Modernen Atlas“ zu Grunde, der den Künstler noch gegenwärtig beschäftigt: ein alter Dienstmann, der eine große Erdkugel trägt. Das letzte Bild, welches kürzlich vollendet aus Gussows Hand hervorgegangen ist, zeigt uns das Brustbild eines hübschen, jungen Mädchens, welches lachend

eine Schüssel mit einem gesottenen Hummer emporhebt, ein Bild von einer ganz ungewöhnlichen Feinheit in der Modellirung und von größter Delicatesse in der Farbengebung, ein erfreuliches Seitenstück zu der hübschen Dorfmaid, welche sich im Besitz des Herrn A. Thiem in Berlin befindet.

Die übrigen Bilder des Künstlers sind meist in England, wo Gussow früher Anerkennung, Freunde und, was die Hauptsache ist, auch Käufer fand, als in seinem Vaterlande. Den oben geschilderten „Reservisten“ besitzt die Galerie in Gent.

Gussow steht jetzt im rüstigsten Mannesalter, auf der Höhe seiner Kraft. Im Vollbesitz aller technischen Mittel, welche die heutige Malerei einem Künstler gewähren kann, wird er voraussichtlich noch durch manche originelle Manifestation seines seltenen Talents seine Zeitgenossen überraschen.

Berlin.

Adolf Rosenberg.

Hie Wagner! hie Schumann!

Wenn irgend etwas geeignet war, die zahlreichen Verehrer der Muse Robert Schumanns zu einer lebhafteren Kundgebung ihrer Neigung zu veranlassen, als die Sinnigkeit und poetische Innigkeit Schumannscher Musik sie sonst zu erzeugen pflegt, so war es das vor einigen Monaten von Bayreuth aus in die Welt gesandte Pamphlet, das den Namen Joseph Rubinsteins als Verfasser trug, allgemein aber als eine von der Wagner-Partei überhaupt ausgehende Achtserklärung gegen die Schumannsche Musik aufgefaßt wurde. Mit welchem Rechte diese Auffassung besteht, wollen wir nicht näher untersuchen; Thatsache ist es, daß die „Bayreuther Blätter“, welche im Juni den famosen Aufsatz brachten, „unter Mitwirkung Richard Wagners“ von Hans v. Wolzogen herausgegeben werden, daß die Redaction sich nicht bewogen gefunden hat, den fraglichen Artikel mit etwaigen Notizen unterm Strich zu versehen, welche ihre abweichende Ansicht in der betreffenden Frage ausdrückten oder auch nur leise Zweifel durchblicken ließen, und daß auch sonst keiner der „Wagnerianer durch Dick und Dünn“ das Wort ergriffen hat, um die Partei — denn als solche, ja als eine wahrhaftige Gemeinde fühlen sich die rechten Jünger des Meisters — vor dem nur allzubegründeten Vorwurfe zu bewahren, daß sie kein Mittel scheue, das ihrem Zwecke dienen könnte, Wagner aus dem Chorus der Zeitgenossen heraus zu den Sternen zu erheben.