



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 : 10. Die Malerei in München : Franz Adam und die Seinigen : Wilhelm Lindenschmit.

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

führen müsse, ganz und gar von dem Holze war, aus dem unsre besten Männer geschnitzt sind, und daß es noth und gut thut, sich dies Holz von Zeit zu Zeit zu betrachten. Rein stofflich betrachtet, gesellen sich in den „Jugenderinnerungen“ die reizendsten und mannichfaltigsten Genrebilder zu den Betrachtungen, die sich von selbst ergeben. Die Schilderungen aus der kleinen sächsischen Pfefferkuchenbäckerstadt, in der Rietschel geboren war und aufwuchs, die Caricaturen und Originale, welche in den Erinnerungen hervortreten, die Darstellungen der persönlich beschränkten Existenz des Kunstschülers und so vieler talentvollen Genossen, unter denen Thäter, Friedrich Preller u. A. sind, die Erzählung von den Wüthen des jungen Bildhauers beim Aufbau seiner ersten größern Figur, die immer wieder zusammensinkt, die Bilder vom ersten Dürerfeste in Nürnberg (1828) haben das frischeste Colorit. Einige andere Erzählungen aus den Knabentagen Rietschels, so die Schilderung der Morgenwanderung durch die Dresdner Haide oder die eines schwül schönen Pfingstmorgens, sind ungesucht von wahrhaft poetischem Dufte überhaucht. Auch der Hintergrund, namentlich der Dresdner und Berliner Verhältnisse der zwanziger Jahre, ist zwar nur mit wenigen, aber scharfen und sichern Strichen angedeutet. So ist das kleine Buch in der That nach mehr als einer Seite werthvoll, und wir können ihm nur eine große Zahl eifriger, theilnehmender Freunde, vor allem aber solcher Leser wünschen, die sich von dem, was es im innersten Kern enthält und an ernstester Nachwirkung hervorbringen kann, durchdringen lassen. In diesem Sinne ist der Verlagshandlung für die erneute Herausgabe sicher zu danken und im übrigen auf das eigentliche Buch, aus dem diese „Jugenderinnerungen“ herausgehoben sind, zurückzuverweisen.

## Die Hauptströmungen in der bildenden Kunst der Gegenwart.

10. Die Malerei in München. Franz Adam und die Seinigen.  
Wilhelm Lindenschmit.

Während sich neuerdings nur Wilhelm Diez und seine Schüler neben der bisher allumfassenden und allmächtigen Pilotyschule einen Platz zu erobern vermochten, hat sich Franz Adam mit seinen Schülern schon von jeher neben dem glänzenden Coloristen und dem langen Kometenschweife seiner Nachahmer wacker

behauptet. Er hat freilich nicht so viel von sich reden gemacht wie Piloty, er hatte die nützliche Kunst, der Paukenschläger seines Ruhms zu sein, nicht gelernt oder vielleicht auch nicht lernen wollen. In engern Kreisen war die Gediegenheit seines technischen Könnens, namentlich die erstaunliche Kenntniß des Pferdes, die ihn zu einem unsrer ersten Sportsmaler befähigt hat, längst geschätzt und er selber als eine unbestrittene Autorität in seinem engern Fache anerkannt. In weitere Kreise, über das Reichbild von München hinaus, ist sein Ruhm erst während des letzten Jahrzehnts gedrunken, nachdem ihm die großen Thaten der deutschen Heere Stoffe geliefert hatten, welche seiner eminenten dramatischen Kraft und seines hohen Compositionstalentes würdiger waren als Pferdeporträts und Stallinterieurs.

Franz Adam wurde am 4. Mai 1815 in Mailand als Sohn des trefflichen Schlachtenmalers Albrecht Adam geboren, welcher außer ihm noch drei Söhne hatte, die sich sämmtlich der Kunst widmeten. Benno Adam, geboren 1812, ist ein ausgezeichnete Thier-, besonders Hochwild-, Pferde- und Hundemaler. Namentlich sind seine Hundeporträts so geschätzt, daß man ihn nicht besser als durch den Beinamen des „Deutschen Landseer“ ehren zu können glaubte. Wer die Kunst jedoch nicht durch die Autoritätsbrille und mit dem Nachbeterbrevier der Tradition in der Hand betrachtet, wird in diesem Vergleich eher eine Herabsetzung Benno Adams erblicken. Kaum ist jemals ein Künstler unverdienter zu einem Weltrufe gekommen als der manierierte, fade, langweilige Landseer, dessen glatt geleckte Thierbilder von der Natur hundert Meilen weit entfernt sind. Gerade in dem fleißigen Naturstudium aber liegt die Hauptstärke Benno Adams und seiner Brüder; sie folgten hierin dem Beispiele ihres Vaters, der niemals einen andern Lehrmeister als die Natur gehabt. Eugen Adam, geboren 1817, bildete eine andere Seite der väterlichen Kunst, nämlich das Schlachtenbild in episodischer Behandlung, weiter aus, wozu ihm namentlich die Feldzüge der österreichischen Armee in Italien während der Jahre 1848 und 1849, die er mitgemacht, die Stoffe lieferten. Eine Frucht dieser Kriegszüge waren die „Erinnerungen an die österreichische Armee 1848 und 1849“, welche sein Bruder Julius (geb. 1821, gest. 1874) lithographierte. Nebenher war er auch, gewissermaßen der Familientradition folgend, als Pferdemaler thätig. Er starb am 4. Juni 1880. Der Vater Albrecht vollendete noch ein Jahr vor seinem 1862 erfolgten Tode ein großes Gemälde für das Maximilianeum in München, „Die Schlacht bei Zorndorf“, welches insofern für die Beurtheilung seines Sohnes Franz interessant ist, als es bereits die meisten jener Elemente im Keime zeigt, welche Franz Adam zu höchster Blüthe entfaltet und zu einem einheitlichen Ganzen von großartiger Wirkung verbunden hat. „Die Schlacht von Zorndorf“ ist noch kein Historienbild im eigentlichen Sinne. Wenn Albrecht

Adam eine Schlacht schilderte, setzte er sie aus einer Reihe von Einzelkämpfen und Gruppen zusammen. Er dachte sich das Bild wie aus der Vogelperspective betrachtet und häufte auf einem großen Plane möglichst viele Menschen und Pferde zusammen, die im einzelnen durch ihre lebendige und energische Zeichnung höchlich interessiren. Er malte, wenn man so sagen darf, mit dem Auge des Strategen: eine höhere künstlerische Wirkung, die sich durch die Composition oder das Colorit ausspräche, beabsichtigte er nicht. Dieses Höhere zu erreichen, das Schlachtenbild von der rein militärischen Gedenktafel in die Sphäre der Historienmalerei zu erheben, blieb seinem Sohne vorbehalten, welcher diese Aufgabe mit solcher Genialität gelöst hat, daß ihm der Ruhm des ersten Schlachtenmalers seiner Zeit nicht vorenthalten werden darf.

Gehe wir zu seinen letzten Arbeiten übergehen, durch welche er sich vornehmlich diesen Ruhm begründet hat, werfen wir noch einen schnellen Blick auf seinen Entwicklungsgang. Seinen ersten Erfolg errang er schon in seinem achtzehnten Jahre durch ein Reiterporträt des Feldmarschalls Brede. Beständig unter den Augen des Vaters arbeitend und an dessen Schöpfungen mithelfend, die namentlich der Zeit der napoleonischen Kriege gewidmet waren, hatte er sich schon frühzeitig eine vollkommene Beherrschung des militärischen Details angeeignet, so daß er sich später auf Grund des Studienmaterials seines Vaters selbst an Schlachtenbilder aus dem Franzosenriege wagen durfte. Das interessanteste und vielseitigste dieser Gemälde, welches die Berliner Nationalgalerie besitzt, vollendete er erst 1869. Es stellt den „Rückzug der Franzosen aus Rußland“ dar: im Vordergrunde einzelne Gruppen, welche zum Theile durch eine dramatische Action fesseln, Pferde, die vergebens eine Kanone aus dem tiefen Schnee herauszuziehen suchen, Soldaten, die ermattet zusammengebrochen sind, Sterbende und Kranke, im Mittelgrunde der Hauptstrom der Fliehenden in schrecklichem Getümmel, und in der Ferne auftauchend einzelne Reiter Schwärme, vermuthlich die verfolgenden Kosacken, welche den Rückzug der Unglücklichen bedrohen. Dies alles wird gehoben und in seinem ergreifenden Eindrücke noch verstärkt durch die düstere Färbung der schneebedeckten Steppenlandschaft, über welche der Wind, den Schnee aufwirbelnd, dahinbraust. Das am Horizont sich zeigende Abendroth, welches die Schrecken der Nacht verkündet, beleuchtet unheimlich die grauenvolle Scene. Adam zeigt sich hier auch als Meister der Landschaft, die er auf mehreren Studienreisen gründlich kennen gelernt hatte.

Im Jahre 1849 wohnte er gemeinschaftlich mit seinem Vater einem Theile des österreichischen Feldzuges in Italien bei. Seine Studien, welche er während desselben gesammelt und welche er später lithographiren ließ, erregten die Aufmerksamkeit des Kaisers Franz Josef, und dieser ertheilte ihm 1850 den Auftrag, die Schlachtfelder Ungarns zu bereisen, um mehrere große Gemälde für ihn

anzufertigen. Adam ließ sich darauf in Wien nieder, wo ihm die Gunst des Kaisers eine Wohnung und ein Atelier in der Hofburg anwies. Hier malte er nun die Reiterbildnisse des Kaisers, der Kaiserin, des Feldmarschalls Radetzky, die Schlachten von Temesvar, Custoza u. a. 1859 machte er ebenfalls den Krieg im österreichischen Hauptquartiere mit, kehrte dann aber nicht wieder nach Wien zurück, sondern ließ sich in München nieder, wo er zunächst eine Darstellung der „Schlacht von Solferino“ im großen historischen Stile malte.

Aber erst der Krieg von 1870 und 1871 lieferte ihm Vorwürfe, an welchen sich seine geniale Kraft voll und ganz messen durfte. Der Herzog von Sachsen-Meiningen gab ihm den Auftrag, eine glänzende Waffenthat zu schildern, welche das 95. meiningische Infanterieregiment und das 32. preußische unter General Schkopp während der Schlacht bei Sedan vollbrachte. Auf einer Anhöhe hinter dem Dorfe Floing war eine deutsche Batterie postiert, deren verheerendes Feuer den Franzosen viel zu schaffen machte. Eine starke Abtheilung von Lanciers und Chasseurs d'Afrique wurde ausgeschiedt, um die Batterie zu nehmen, im Thale aber von einem so vernichtenden Feuer der deutschen Infanterie empfangen, daß ihre wiederholten, mit großer Unersehbarkeit ausgeführten Attacken erfolglos blieben. Den Moment des Zusammenpralls der französischen Reiter mit den vordersten Reihen der Deutschen hat nun Adam zum Gegenstande seines Bildes gemacht. Von einem sich sanft abdachenden Terrain sausen die feindlichen Reiter, in einzelne Trupps aufgelöst, herab. Von vorn und von der Flanke bekommen sie Schnellfeuer, dessen furchtbare Wirkungen der Künstler mit bewunderungswürdiger Meisterschaft veranschaulicht hat. Tödlich getroffene Pferde überschlugen sich und begraben ihren Reiter unter der Last ihres Körpers. Andere stürzen mitten im wildesten Lauf in die Knie, und nur die wenigsten durchbrechen die Reihen der deutschen Soldaten, welche die Zersprengten mit ihren Bajonetten empfangen und niedermachen. Der dramatische Moment ist mit großer Kühnheit in seiner höchsten Blüthe erfaßt und mit solcher Berve geschildert, daß ein Mehr nicht zu denken ist. Nur ein so genauer Kenner des Pferdes wie Adam, welcher sich Jahrzehnte lang unablässig mit dem Studium desselben befaßt hat, konnte das Wagniß unternehmen, das Pferd in den schwierigsten, gewaltsamsten Bewegungen, in convulsivischen Zuckungen, Verrenkungen und Verkürzungen darzustellen, ohne mit den anatomischen und osteologischen Grundbedingungen in Conflict zu gerathen. Doch das sind am Ende untergeordnete Details, welche nur der Sportsman gehörig zu würdigen weiß, und wir würden uns an sie halten müssen, wenn das Gemälde nicht noch höhere künstlerische Qualitäten aufzuweisen hätte, die für jedermann verständlich sprächen. Diese Vorzüge beruhen zunächst in der Composition. Obwohl der Künstler, ganz wie sein Vater, eine große Anzahl kleiner Figuren über die weite Fläche

jeines Gemäldes verstreut hat, verzetteln sich dieselben nicht in für sich abgeschlossene, von einander unabhängige Episoden und Einzelkämpfe. Wie die Maschen eines Netzes breiten sich die Reiter über das ausgedehnte Terrain aus, alle auf einen Punkt gerichtet, auf welchen auch unser Auge unwiderstehlich hingezogen wird, wenn es dem stürmischen Laufe der Reiter folgt. In dem furchtbaren Zusammenpralle, der sich unten in der Thalsohle vollzieht, sehen wir den Mittel- und Gipfelpunkt der Composition, für welchen alle übrigen Momente gleichsam nur Vorstufen sind. Wie eine granitne Mauer steht die dunkle Masse der deutschen Infanterie unter dem Choc der feindlichen Cavalleristen, und um den Eindruck dieser unerschütterlichen Sicherheit auch noch durch malerische Hilfsmittel zu verstärken, hat der Künstler durch Gewölk die deutschen Soldaten in den Schatten gelegt, während auf die bunten Uniformen der wild einherstürmenden Angreifer, auf die weit ausgreifenden Pferde helles Sonnenlicht herabfällt. Durch diesen Lichtwechsel ist es dem Maler auch gelungen, die ungeheuer erregte Composition coloristisch zusammenzuhalten und die Gefahr der Buntheit zu vermeiden, der schon mancher Schlachtenmaler bei Bewältigung so umfassender Aufgaben erlegen ist. Die einzelnen Figuren sind keineswegs so skizzenhaft, so sehr im Dienste des Gesamteindrucks behandelt, daß sie eine Prüfung aufs Detail bei ganz nahem Standpunkte des Beschauers nicht vertragen. Sie wirken nur nicht herausfordernd, sondern ordnen sich dem festgefügtten Organismus des Ganzen willig ein.

Adam hat mit diesem Gemälde große Erfolge gehabt. Auf der Berliner Ausstellung von 1874 erhielt er die große goldene Medaille, die Verbindung für historische Kunst erwarb die Farbenskizze — der gewissenhafte Künstler hatte außer ihr auch noch einen Carton angefertigt —, und die Berliner Nationalgalerie bestellte eine Wiederholung, welche Adam mit einigen Veränderungen 1879 vollendete.

Inzwischen hatte er von der bairischen Staatsregierung den Auftrag erhalten, auch eine Waffenthat der bairischen Armee darzustellen, und für diesen Zweck wählte er eine Episode aus der Einnahme von Orleans (10. October 1870), die Erstürmung des von der französischen Infanterie besetzten Eisenbahndammes durch das 13. Infanterieregiment. Auch hier bewundern wir wieder eine erstaunliche Fülle von kleinen Figuren, welche der Maler, ein Stratege mit dem Pinsel, in Massen gegen den Bahndamm in Bewegung setzt. Die Silhouetten der vordersten, welche die Dammkrone erreicht haben, markieren sich scharf gegen den matt durch das Abendroth beleuchteten Himmel. Wie auf dem Sedanbilde ist auch hier die Landschaft, welche in ihrer friedlichen Stille einen schneidenden Contrast mit dem wilden Kriegsgetümmel bildet, mit bewunderungswürdiger Feinheit durchgeführt. Das dominierende Blau der bairischen Uniformen erlaubte

dem Künstler, die Harmonie des coloristischen Gesamteindrucks bei erheblich gesteigerter Farbenwirkung noch kräftiger zu gestalten.

Die Gemälde Adams haben besonders — im Vereine mit einigen der letzten Arbeiten Bleibtreus — das von gewissen Seiten mit auffallender Geflissentlichkeit verbreitete Vorurtheil gegen die künstlerische Darstellbarkeit der modernen Schlacht aufs glänzendste widerlegt. Man pflegt im allgemeinen das Hineintragen politischer Discussionen in die literarische Behandlung künstlerischer Fragen zu perhorrescieren. Wie mir scheint, mit Unrecht. Denn die Kunst ist so innig mit den politischen, socialen und Cultur-Strömungen der Zeit verwachsen, daß ihre Betrachtung nur eine einseitige und deshalb unvollkommene sein würde, wollte man sie aus dem gesammten Culturgemälde herausreißen und gleichsam auf den Stolerstuhl setzen. Diese zimperliche Scheu ist noch eine Tradition aus den zwanziger, dreißiger und vierziger Jahren, wo man sich zwar in das idyllische Gebiet der Kunst flüchtete, um der Discussion politischer Fragen zu entgehen, die damals freilich viel Unbequemes, zuweilen auch Gefährliches hatte. So vollzog sich allmählich eine entschiedene Trennung der Kunst von allen Fragen, welche das öffentliche Leben bewegten. Und dieser Bopf wird so heilig gehalten, daß heute ein großer Theil der Presse, und zwar merkwürdiger Weise der liberalen und fortschrittlichen, Zetermordio schreit, wenn einer es wagt, das stille Gebiet der Kunst einmal an der Politik zu messen. In Frankreich und Belgien ist man über solche Beschränktheiten längst hinaus. In Deutschland will man aber immer noch nicht einsehen, daß auch die Kunst ein Wort in die öffentlichen Angelegenheiten hineinzureden berechtigt ist, weil auch sie von dem Wellenschlage des politischen Lebens nicht unberührt ist und nicht unberührt sein darf. Unsere modernen Kunstgeschichtsbücher sind meist deshalb so ungeheuer langweilig, weil sie diesen Factor unberücksichtigt lassen. Ich bin weit entfernt, damit proclamieren zu wollen, daß die Kunstcritik nach einem gewissen Parteistandpunkte gedrillt werden müsse, so daß etwa der eine Kritiker ein Gemälde vom Standpunkte der SeceSSIONisten zu beurtheilen hätte, während der andere die Ansichten der Gruppe Löwe darüber auseinandersetzen würde. Ich meine nur, daß eine vollkommene Geschichte der Kunst auch die jeweiligen politischen Strömungen mit in den Kreis ihrer Darstellung zu ziehen hat. Dem Kunsthistoriker liegt dabei natürlich dieselbe Pflicht der Objectivität ob wie jedem andern Geschichtsschreiber.

Weil es zum Programm der Demokraten und Fortschrittsleute gehört, den Krieg, die allgemeine Wehrpflicht, das stehende Heer zu perhorrescieren, so predigt ihre Presse in Consequenz dieses Programms unverdrossen gegen die „Schlachtengemälde“, um welche sie eine Art Pestcordon gezogen hat, der die armen Kriegsbilder hermetisch von der Historienmalerei abschließt. Ich habe noch niemals

einen Ausstellungsbericht in einer fortschrittlichen Zeitung gelesen, in welchem nicht der Passus enthalten gewesen wäre: „Es ist eine erfreuliche Erscheinung, daß die Zahl der Schlachtenbilder immer mehr und mehr abnimmt, daß das unästhetische Blutvergießen auf der Leinwand allmählich aufhört u. s. w.“ Daß die Zahl der Kriegsbilder in Wirklichkeit keineswegs abnimmt, und daß es keinem Kriegsmaler einfällt, seine Bilder in Blut zu tauchen, bemerken diese Herren deren Gesinnungstüchtigkeit über allem Zweifel erhaben ist, natürlich nicht. Jeder Besuch unserer Ausstellungen lehrt uns glücklicherweise, daß die Herren tauben Ohren predigen, daß die große Menge unseres Volkes, welches sich in seiner Gutmütigkeit sonst sehr willig von gewissen Pressorganen, die den Mund recht voll nehmen, leiten läßt, die Freude an seinen Thaten durch doctrinäre Declamationen sich nicht verbittern läßt, und daß sich keine Gemälde einer so großen und ungetheilten Popularität erfreuen wie diejenigen, welche der Erinnerung an die welterschütternden Ereignisse von 1870 und 1871 gewidmet sind. Damals wurde die Weltgeschichte auf den Schlachtfeldern Frankreichs gemacht, und darum haben die Gemälde, welche diese Schlachten schildern, auch den vollsten Anspruch, in das Gebiet der großen Historie gerechnet zu werden. Daß die moderne Schlacht künstlerisch darstellbar ist, brauchen wir nicht mit Worten zu beweisen, da uns Adam, Bleibtren, Hünten u. a. m. den Beweis dafür durch ihre glänzenden, von echt historischem Geiste erfüllten Schöpfungen erspart haben.

Bei einem Blick auf Franz Adams Schüler tritt uns zuerst die charaktervolle Persönlichkeit des Polen Josef Brandt entgegen, den wir schon beiläufig unter den Pilotyschülern erwähnt haben. Brandt wurde am 11. Februar 1841 zu Szezebrzeszyn in Polen geboren. In der Absicht, sich dem Ingenieurfache zu widmen, besuchte er die École centrale in Paris, ging aber 1862 nach München, wo er in das Atelier Franz Adams eintrat und unter der Leitung desselben sich schnell in die künstlerischen Principien des Meisters einlebte. Auf die Sorgfalt und Correctheit in den Details legt er freilich kein so großes Gewicht wie Adam, dafür ist sein malerischer Vortrag noch leichter, noch geistreicher und pointierter und nach dem Vorbilde der französischen Coloristen, die nächst Adam von großem Einflusse auf ihn waren, mehr auf die Erzielung eines pikanten Gesamttons gerichtet, den er sich gern, wie Diez und seine Schüler, auf ein feines Grau stimmt. Die Motive zu seinen Genre- und Historienbildern schöpft er ausschließlich aus dem gegenwärtigen Leben und aus der Geschichte seiner Heimat, an der er mit der dem Polen eignen glühenden Vaterlandsliebe hängt. Ihn unterstützt dabei ein eingehendes Studium slawischer und sarmatischer Typen und der melancholischen Landschaft seines Heimatlandes und der russischen Steppen.

Nachdem er sich 1867 ein eigenes Atelier gegründet, schuf er in unterbrochener Folge Genre- und Historienbilder, auf welchen das ethnographische Element mit besonderer Schärfe betont war. Seine erste größere Composition, die „Türkenschlacht vor Wien“ oder vielmehr der Einbruch der Polen unter Johann Sobiesky in das türkische Lager, zeigt ganz die charakteristischen Eigenthümlichkeiten seines Meisters: eine Fülle kleiner Figuren, die sich zu einzelnen Gruppen zusammengeschlossen über das ganze Gemälde ausdehnen, alle höchst flott und lebendig, wenn auch nicht ganz correct gezeichnet, viel Leben und dramatische Bewegung, aber keinen dominierenden Mittelpunkt, welcher dem unruhigen Durcheinander einen festen Halt verleihe. Dieselben Bedenken kann man auch gegen eine nicht minder figurenreiche, sechs Jahre später (1878) gemalte Composition „Tartarenkampf“, eine Episode aus den Raubzügen der Tartaren nach Polen im Jahre 1624, geltend machen. Auch hier fehlt es den zahlreichen Gruppen von Ueberfallenden und Ueberfallenen, von Angreifern und Flüchtenden, von Menschen und Pferden, von Männern und Frauen, von Wagen und Geräthschaften an Einheit, aber der feine graue Gesamnton, aus welchem sich nur wenig scharf markierte Einzeltöne hervorheben, giebt dem furchtbaren Wirrwarr von durch einander stürzenden Menschen- und Thierfiguren wenigstens für die rein sinnliche Wahrnehmung durch das Auge einen gewissen Halt.

Weit charakteristischer als diese großen Compositionen, von denen sich die erstere im Besitz der Erzherzogin Gisela von Oesterreich, die andere in der Berliner Nationalgalerie befindet, sind die kleinern Genrebilder militärischen und bürgerlichen Charakters wie die „Polnische Cavallerie auf dem Streifzuge“, „Flotte Einquartierung“, der „Ulan im Dorfe“, das „Kosakenlager“, „Dorfstraße in der Ukraine“, „Pferdemarkt in einem podolischen Dorfe“ u. a. m. Alle diese Bilder erfüllt ein schweremüthiger Zug: es ist, als hätte der polnische Patriot seinen ganzen Kummer über das politische Geschick seiner Heimat und seine volle Mißstimmung über die dortigen Zustände hineingemalt. Mit Absicht wählt er die trostlosesten Steppen, die verkommensten Dörfer, die armseligsten Bauern aus, als wollte er den Unterdrückern sagen: Seht, das habt ihr aus einem der edelsten Volksstämme der Welt gemacht! Und im Gegensatz zu dieser elenden, verkümmerten Gegenwart schildert er mit glühender Beredtsamkeit die Heldenthaten der Vorfahren, seinen Landsleuten als Lehre und Beispiel. Diese Tendenz, schon durch das Colorit ihr politisches Mißvergnügen auszudrücken, erfüllt fast alle Mitglieder der polnischen Künstlercolonie in München, zu der neuerdings auch einige Damen getreten sind. Die polnischen Bilder sehen aus, als hätten sie sämmtlich Trauer angelegt. Selbst die Sonne darf auf diesen Bildern nicht scheinen: auch der Himmel muß sich durch einen grauen Flor verhängen lassen.

Daß Josef Brandt da, wo er keine polnische Agitationspolitik treibt, auch ein Meister in frischem, gesundem Colorit sein kann, beweist der „Frühlingsgesang der ukrainischen Kosaken“ (im Museum zu Königsberg), ein Zug von Kosaken, welcher unter Anführung seines Hetmans und unter Vorauftritt von Musikanten die Steppe mit Gesang begrüßt. Die phantastischen Gestalten in ihren abenteuerlichen Costümen heben sich mit scharfer Silhouette von dem Hintergrunde und dem lichtgrünen Boden der Steppe ab. Wie die Realisten der modernen Pariser Schule, wie Alma Tadema und seine Glaubensgenossen, verzichteten auch Josef Brandt und die andern Polen mit ihm auf jede Andeutung der Luftperspective; mit andern Worten: sie stellen den Einfluß der Luft auf den Localton und die dadurch bewirkte Veränderung des Letztern in verschiedenen Entfernungen nicht dar. Am resoluteften in dieser Richtung ging Max Gierzyński vor, vielleicht der talentvollste der Münchener Polencolonie, der in dem jugendlichen Alter von 28 Jahren durch ein Brustleiden seiner Kunst entrisen wurde, nachdem er durch ein jetzt der Berliner Nationalgalerie gehöriges Gemälde, „Parforcejagd im vorigen Jahrhundert“, die Ehre der Mitgliedschaft der Berliner Akademie erreicht hatte. Am 15. October 1846 in Warschau geboren, studierte er anfangs Mechanik auf einem Polytechnikum seiner Heimat. Der polnische Aufstand von 1863, den er als Offizier mitmachte, unterbrach seine Studien. Die Strapazen, welchen er sich während desselben unterziehen mußte, legten den Keim zu dem Leiden, dem er später erlag. Nach dem Frieden widmete er sich, unterstützt durch ein Stipendium des Statthalters Grafen Berg, der Malerei auf der Münchener Akademie, wo er sich anfangs an A. Wagner, dann an Franz Adam angeschlossen, der sein ungewöhnliches Talent zur Entfaltung brachte. Auch der Landschaftsmaler Eduard Schleich gewann einen bedeutenden Einfluß auf ihn. Schleichs melancholischer Zug harmonierte mit dem des eignen Gemüths, und so entstand seit 1870 eine Reihe stimmungsvoller, meist höchst trübseliger Landschaften, welche wie die „Polnische Landstraße im Winter“, „Zusammenkunft vor der Jagd im Walde“, ein „Pistolenduell zu Pferde“, „Unangenehmer Besuch bei Mondschein“, „Betende Juden an der Weichsel“ u. a. m. durch eine immer mehr zu genrebildlicher Bedeutung heranwachsende Staffage ausgezeichnet waren. Nachdem er sich von seiner melancholischen Gemüthsstimmung ziemlich losgerungen und in der oben erwähnten „Parforcejagd“ zu einer gesünderen Anschauungs- und Auffassungsweise durchgedrungen war, machte sein Brustleiden, gegen welches er in Rom, Meran und Reichenhall vergebens Hilfe gesucht hatte, am 16. September 1874 seinem Leben ein Ende.

Ein dritter Pole, Jan Chelminski, geb. 1851 in Warschau, ebenfalls unter Franz Adam gebildet, ist ganz in derselben Richtung wie Brandt und

Gierzyński thätig und leistet besonders im militärischen Genre in Verbindung mit einer charakteristischen Landschaft hervorragendes. Sein Colorit ist jedoch ziemlich hart und bunt, seine Charakteristik nicht sehr energisch und seine Zeichnung nicht so fest und lebendig wie die seiner beiden Landsleute.

Neben den drei großen Kreisen, die sich in der Münchener Malerschule um Piloty, Diez und Adam gebildet haben, führen andere, welche sich von jedem Schulzusammenhange freigehalten haben, nur ein ziemlich bescheidenes und geräuschloses Dasein. Die eigenartigste Persönlichkeit unter diesen unabhängigen Künstlern ist jedenfalls Wilhelm Lindenschmit, der sich gegen Piloty sogar in einen ziemlich schroffen Gegensatz stellt und in seinen Tendenzen am ehesten noch mit Diez verwandt ist. Im Gegensatz zu dem ultramodernen Piloty repräsentiert er den Archaismus in der Münchener Schule, indem er sich dabei vorzugsweise an van Dyck anschließt. Geboren am 20. Juni 1829 in München als der Sohn des gleichnamigen, etwas cornelianisch angehauchten Historienmalers, genoss er zunächst den Unterricht des Vaters, dann den der Münchener Akademie und seit 1848 den des Städelschen Instituts in Frankfurt a. M. Von da ging er auf die Antwerpener Akademie, welche damals als die letzte Station im Bildungsgange eines Malers galt, und schließlich nach Paris, wo er sein erstes Bild, „Herzog Alba bei der Gräfin von Rudolstadt“, malte. 1853 ging er wieder nach Frankfurt a. M., wo er Landschaften, Genrebilder und Illustrationen zu deutschen Classikern ausführte. 1858 zeichnete er einen großen Carton „Franz I. bei Pavia“ (im Germanischen Museum zu Nürnberg), 1860 malte er eine Episode aus der Geschichte der Lützowschen Freischaar, 1861 den Tod des Franz von Sickingen und 1862 vollendete er zwei Kreidezeichnungen, die „Stiftung der Gesellschaft Jesu“ und das „Gespräch der Reformatoren zu Marburg“. Mit der letztern Composition betrat er zuerst ein Gebiet, in welches er sich mit der Zeit so völlig einlebte, daß er mit dem historischen Geiste des Reformationszeitalters aufs innigste vertraut wurde. Aus dem Stadium des Experimentierens kam er indessen erst heraus, als er 1863 nach München übersiedelte und in einem hochentwickelten Kunstleben seine eignen Kräfte an fremden zu messen lernte. Als Colorist schloß er sich zunächst immer entschiedener an die modernen französischen Coloristen an, indem er auf die Wirkung des „Gesamttones“, dem sich die Localfarben unterordnen mußten, hinarbeitete. Während Diez und Josef Brandt ihr Colorit mehr auf einen grauen Ton stimmen, ist Lindenschmits Leibfarbe braun. Und zwar nahm dieselbe allmählich so sehr überhand, daß seine Figuren schließlich aussahen, als wären sie in eine braune Sauce getaucht. So sehr man auch an seinen Bildern aus den letzten sechziger und ersten siebziger Jahren die echt historische Haltung zu rühmen hatte, so sehr litt die Wirkung derselben unter dem eigensinnigen, krankhaften Colorit. Nach-

dem er zuvörderst die oben erwähnten Kreidezeichnungen in Del ausgeführt hatte, schuf er der Reihe nach: „Luther als Currendeschüler singend,“ „Luther bei Andreas Proles,“ „Ulrich von Hutten im Kampfe mit Franzosen,“ „Klosterfreuden,“ „Knor und die schottischen Bilderstürmer,“ die „Ermordung Wilhelms von Dranien“, „Walter Raleigh von seiner Familie im Kerker besucht“ und „Venus an der Leiche des Adonis“ (1874). Letzteres, eine Composition mit lebensgroßen Figuren — Venus ist von ihren Frauen begleitet — schloß sich nach Stoff und Ausführung ganz an van Dyck an. Es war nichts mehr als ein Spiel mit Farbencontrasten, zu dessen Gunsten Lindenschmit alles übrige, Composition, Tiefe der Empfindung, Formenschönheit u. dergl. m. fallen ließ. Gegen den hellbeleuchteten, trotzdem aber im Tone ziemlich unreinen und obenein etwas schwanunigen Körper der Venus, die nichts weniger als ein Ideal von Schönheit war, contrastierte aufs schärfste der todte Adonis, dessen Leichnam bereits von dem grünlichen Schimmer der Verwesung überzogen war. Die Begleiterinnen der Venus litten auch nicht an einem Ueberflusse von Schönheit; nur der herabschwebende Amor war etwas besser weggekommen. Es scheint jedoch, daß auch dieser engere Anschluß an van Dyck nur ein Experiment gewesen ist. In drei folgenden Bildern aus dem Reformationszeitalter — „Martin Luther von seinen Eltern in die Klosterschule nach Magdeburg gebracht,“ „Luther vor dem Cardinal Cajetan“ und „Anna Boleyn übergiebt ihr Kind Elisabeth dem Schutze des Mathew Parker“ — kehrte er wieder mit verstärkter Liebe zu seinem bräunlichen Gesamttone zurück, der ihm diesmal seine sonst gut componierten und tief und wahr charakterisierten Bilder so gründlich wie nie zuvor verdarb. Es war dies um so bedauerlicher, als auf diesen Gemälden die historische Localfarbe ausgezeichnet getroffen war. Lindenschmits Figuren sind keine Costümpuppen, welche eine Laune des Künstlers unter das Rothdach eines alterthümlichen Hauses gebracht hat, sondern sie sind mit Tracht und Local innig und natürlich verwachsen. In dem Bestreben, recht energisch und scharf zu charakterisieren, geräth Lindenschmit bisweilen in die Caricatur; aber diese Uebertreibungen würden nicht so störend wirken, wenn sich Lindenschmit zu einem gesunden und frischern Colorit entschloffe.

Es scheint, als hätte sich ihm selbst neuerdings die Ueberzeugung von dieser Nothwendigkeit aufgedrängt. Nachdem er mehrere Jahre lang, vermuthlich durch seine 1874 begonnene Lehrthätigkeit an der Münchener Akademie zu stark in Anspruch genommen, nichts von sich hatte hören lassen, ist er 1880 mit dem Brustbilde eines Gretchens, welches den Schmuck Mephistos betrachtet, auf der Berliner akademischen Kunstausstellung wieder an eine größere Oeffentlichkeit getreten. Es ist eine durch und durch erfreuliche Leistung, gesund, fröhlich und wahr im Colorit, kräftig und doch weich in der Modellierung, eine verheißungs-

volle Arbeit, die uns wieder besseres von der Zukunft des geistvollen Künstlers hoffen läßt.

Berlin.

Adolf Rosenberg.

## Literatur.

Aus dem amerikanischen Dichterwald. Literarhistorische Skizzen von Rud. Doehn. Leipzig, Otto Wiegand, 1881.

Auf die einmal von dem französischen Geschichtschreiber Raynal gethane geringschätzigke Aeußerung, Amerika habe noch kein einziges Genie hervorgebracht, erwiederte der nachmalige dritte Präsident der Vereinigten Staaten von Nordamerika, Thomas Jefferson: „Wenn wir so lange als Volk existiert haben werden wie die Griechen, als sie einen Homer, die Römer, als sie einen Vergil, die Engländer, als sie einen Shakespeare und Milton erzeugten, so wollen wir, wenn dieser Vorwurf dann noch wahr sein sollte, nach den unfreundlichen Umständen forschen, die es verschuldeten, daß die Länder Europas und der übrigen Erdtheile keinen unsrer Namen in die Liste der Dichter eingetragen haben.“ Seitdem sind noch nicht hundert Jahre vergangen; inzwischen aber hat das amerikanische Volk nicht nur vieles Große und Erstaunliche in politischer, socialer und industrieller Hinsicht geleistet, es hat auch Schriftsteller, Dichter und Künstler hervorgebracht, welche seinem Namen auch in der Alten Welt Achtung und Ansehen erworben haben. Was insbesondere die Literatur und hier wiederum die poetische Literatur Amerikas anlangt, so ist die Zeit vorüber, wo sie noch in den Kinderstühlen stat; nicht bloß stark gelockert, sondern vielfach ganz abgestreift hat sie die Bande der geistigen Abhängigkeit von englischen Mustern, und so wächst auch seit einiger Zeit in Europa, namentlich — aus naheliegenden Gründen — in Deutschland, das Interesse für amerikanische Dichtungen. Das oben genannte Buch ist daher eine sehr dankenswerthe Arbeit. Der Herausgeber ist durch seine Schrift über „die politischen Parteien in den Vereinigten Staaten von Amerika“ (Leipzig, 1868) und seine publicistische Thätigkeit über das staatliche Leben der Union bekannt, er hat während eines nahezu zwölfjährigen Aufenthalts in Nordamerika hinreichende Gelegenheit gehabt, mit den transatlantischen Verhältnissen und der dortigen Literatur sich vertraut zu machen. Wie schon der Titel besagt, wollte Doehn kein umfassendes, den ganzen Entwicklungsgang der nordamerikanischen Poesie systematisch darstellendes Werk bieten, sondern nur das Verständniß und die Theilnahme für dieselbe im deutschen Publicum verbreiten und mehren helfen. Bis jetzt ist aber bei uns kein anderes Buch erschienen, das, wie das seine, einen solchen Gesamtüberblick über die poetische Literatur der Nordamerikaner gewährte und so eingehend ihre Hauptvertreter behandelte; insbesondere ergänzt es Hopps Streifzüge in das Leben und die Literatur der Amerikaner, welche vor drei Jahren unter dem Titel „Unter dem Sternenbanner“ erschienen, in willkommenster Weise. Den Grund zu seiner Schrift legte Doehn mit einer Serie von Artikeln, welche vor einigen Jahren in der Brockhaus'schen Revue „Unsere Zeit“ zum Abdruck gelangten. Diese Artikel sind von ihm mit großer Sorgfalt überarbeitet, erweitert, bis auf die neueste Zeit fortgeführt und zu einem Ganzen verbunden worden. Die Monographie Ingrams über Edgar A. Poe, den „amerikanischen Hyperromantiker“, dem Doehn eine sehr ausführliche Besprechung widmet, konnte er für den Text nicht mehr benutzen, da sie erst während des Drucks seines Buches