Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Lier, H. A.: Analekten zur Geschichte der deutschen Kunst : 4. Die Aufnahme der "belgischen Bilder" in Deutschland.

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

Visual Library

Analekten zur Geschichte der neuern deutschen Kunst.

Von H. A. Lier.

4. Die Aufnahme der „belgischen Bilder" in Deutschland.



ur selten hat man in der Geschichte des geistigen Lebens die Möglichkeit, so klar und deutlich den Zeitpunkt zu erkennen, wo eine neue Richtung der bisher herrschenden entgegentritt und aus dem nun beginnenden Kampfe als Siegerin hervorgeht, wie dies in der Geschichte der neuern deutschen Kunst bei dem Bekanntwerden der „belgischen Bilder" der Fall ist. In der That hat keine Schöpfung der bildenden Kunst in unserm Jahrhundert eine solche Revolution in den bestehenden Anschauungen, eine solche Erregung der Gemüter, einen solchen Widerstreit der ästhetischen Ansichten hervorgerufen wie die Ölgemälde Louis Gallaits (Die Abdankung Karls V. zu Brüssel im Jahre 1555) und de Biéfres (Der Kompromiß der niederländischen Edeln), welche im Jahre 1842 ihren Triumphzug durch die Ausstellungen aller größern Kunststädte Deutschlands antraten.

Bis zu dieser Zeit war die Herrschaft der idealistischen Malerei, wie sie durch Cornelius und die von ihm ins Leben gerufne Münchener Schule vertreten wurde, eine fast unbeschränkte. Die Werke der Münchener Künstler erfreuten sich einer ungewöhnlichen Anerkennung und wurden vielfach als das Höchste gepriesen, was das deutsche Kunstvermögen bisher geschaffen habe. Zwar entstand in Düsseldorf unter Wilhelm Schadows Leitung eine eigne Malerschule, die im Gegensatze zu den Münchenern mit dem Anspruche hervortrat, „malen" zu können, zwar huldigten die Berliner Künstler schon damals koloristischen Tendenzen und gingen fleißig in die Schule französischer Meister, aber weder hier noch da konnten sich die Leistungen mit den monumentalen Schöpfungen messen, die in der bairischen Hauptstadt unter dem Szepter König Ludwigs I. ins Leben gerufen wurden.

Da mit einemmale trat in den „belgischen Bildern," wie die Gemälde Gallaits und de Biéfres sofort und kurzweg genannt wurden, eine bis dahin bei uns unbekannte Kunstweise in den Gesichtskreis der deutschen Kunstfreunde und erzeugte einen Enthusiasmus, den wir heute kaum noch zu fassen vermögen. Damals erlitt das Ansehen der Münchener Schule die erste empfindliche Einbuße, und wenn auch der Meister selbst bei seinen Zeichnungen für den Campo santo in Berlin, unbekümmert um die Tagesströmungen, seiner idealen Richtung treu blieb und gerade nach den Anschauungen seiner eifrigsten An-

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

hänger durch diese seine letzte größere Arbeit seine frühern Leistungen noch übertraf, so blieb doch die allgemeine Anerkennung, die ihm früher zur Seite gestanden hatte, aus und wandte sich dem neuaufgehenden Gestirn zu. Die Zeit war eine andre geworden. Die lange vernachlässigte realistische Kunstauffassung machte lauter und lauter ihre Rechte geltend; man wiederholte immer wieder und wieder das Wort König Ludwigs: „Der Maler muß malen können"; und wenn es früher geheißen hatte: Nach Rom und Italien! so galt jetzt das Losungswort: Nach Antwerpen und nach Paris!

Das von Gallait und de Bièfre gegebne Beispiel fand denn auch bald unter den deutschen Malern Nachahmung, und es währte nicht lange, so wurde die historische Malerei nach realistischen Grundsätzen das Lieblingskind der gebildeten Laien, das auch die zünftige Ästhetik bereitwilligst unter ihre Fittiche nahm. Man meinte, „daß sich das christliche Stoffgebiet für unsre Kunst erschöpft habe und daß der geschichtliche Stoff an deren Stelle treten müsse; nicht die Darstellung des transzendentalen Gottes komme unsrer Zeit zu, sondern des immanenten Gottes, der sich im Leben selbst in den großen Momenten der Geschichte offenbare" (Alfred Woltmann, Aus vier Jahrhunderten, Berlin, 1878, S. 321).

Wieder war es ein Münchener, Karl von Piloty, der sowohl durch seine eignen Schöpfungen als in noch höherem Grade durch den Einfluß, welchen er vermöge seiner Schule gewann, den Prinzipien der Belgier einen rasch sich steigernden und geraume Zeit andauernden Beifall verschaffte und München noch einmal eine führende Stellung in dem deutschen Kunstleben sicherte. Seine und seiner Schüler Leistungen konnten bald den Wettkampf mit den Werken der Belgier und Franzosen aufnehmen, ja sie übertrafen sie sogar in vielen Stücken.

Und heute? Offenbar stehen wir heute vor dem Verfall der Historienmalerei, und kein auch noch so wohlgemeintes Streben, nicht einmal die Verbindung für historische Kunst, hat bis jetzt demselben Einhalt thun können.

Zwar fehlt es uns auch jetzt noch nicht an Historienbildern. Jedes Jahr fördert eine Reihe von Gemälden zutage, die uns über einen welthistorischen Moment belehren wollen, sei es daß sie uns den denkwürdigen Augenblick schildern, wo eine französische Königstochter in die glückliche Lage kommt, einen Heiratsantrag zu erhalten, sei es daß uns die Grausamkeit, mit der ein römischer Kaiser sich an den Qualen der Christen weidet, vor Augen gestellt wird. Und sollten wir etwa geringen Wert legen auf die Ausfüllung der Lücken unsrer Geschichtskenntnisse, die uns auf diese Weise geboten wird, so gewinnen wir wenigstens die tröstliche Überzeugung, daß unsre modernsten Historienmaler fleißig in die Schule unsrer Opernregisseure gegangen sind.

Auch für die monumentale Malerei ist gerade gegenwärtig ein aus der vaterländischen oder lokalen Geschichte entlehnter Stoff der am meisten willkommne. Bald wird keine Aula einer höhern Schule, kein Sitzungssaal eines

Justizpalastes oder Rathauses, keines unsrer allgemein zugänglichen Fürstenschlösser mehr der Zierde solcher historischen Schilderungen entbehren. Was einst Delaroche, der glänzendste Vertreter der Geschichtsmalerei, den wir kennen, als die Aufgabe seines Lebens hingestellt hat, heute scheint es Wahrheit geworden zu sein. „Warum, sagte er, soll es dem Maler verwehrt sein, mit dem Geschichtschreiber zu wetteifern? Warum soll nicht auch der Maler mit seinen Mitteln die Wahrheit der Geschichte in ihrer ganzen Würde und Poesie lehren können? Ein Bild sagt oft mehr als zehn Bände, und ich bin fest überzeugt, daß die Malerei ebensogut wie die Literatur berufen ist, auf die öffentliche Meinung zu wirken." Das Maß unsrer geschichtlichen Kenntnisse muß gewaltig zugenommen haben, unser Verständnis für den Geist der Geschichte muß täglich wachsen, und bald werden wir uns der Mühe überhoben sehen, die Werke der Geschichtschreiber zu Rate zu ziehen: die Kunst übernimmt heute die Aufgabe des Historikers, die Geschichte wird nicht mehr geschrieben, man malt sie.

Kein andrer Zweig künstlerischen Schaffens wird in unsern Tagen so von oben begünstigt und durch öffentliche Mittel gefördert wie die Historienmalerei. Dennoch kann einem aufmerksamen Beobachter die Thatsache nicht entgehen, daß die Zahl der Historienbilder gering ist im Verhältnisse zu der ungewöhnlich gesteigerten Produktion auf den übrigen Gebieten der Malerei. Ein Blick auf die Kataloge der letzten Ausstellungen gestattet keinen Zweifel über dieses Zahlenverhältnis. Nur noch wenige unsrer deutschen Künstler schwingen sich zu der Höhe eines Geschichtsmalers auf, die Münchener von heute schon garnicht mehr. Haben sie ihren Führer Piloty auf der letzten internationalen Ausstellung von 1883 nicht fast gänzlich im Stiche gelassen? Haben wir es nicht erleben müssen, daß die Spanier sich auf dem höchsten Gebiete der modernen Kunst uns Deutschen weit überlegen zeigten? Welcher deutsche Künstler vermöchte mit ihnen zu wetteifern und verstünde sich so wie sie darauf, durch die Darstellung der fürchterlichsten Gräuelszenen die Tragik der Geschichte wahrhaft ergreifend zu verkörpern? Es ist klar, mit unsrer deutschen Kunst geht es von Jahr zu Jahr schneller bergab, ihr gänzlicher Verfall steht vor der Thür, denn was soll aus ihr werden, wenn Genre, Porträt und Landschaft dominiren und die hohe Historie nicht mehr gepflegt wird?

So etwa räsonniren diejenigen, für welche „die unbedingte Herrlichkeit der historischen Malerei, die an die Stelle der religiösen getreten ist, immer noch unwandelbar feststeht" (Springer). Glücklicherweise ist die Entwicklung der Kunst an derartige Dogmen nicht gebunden. Wäre dem so, gewiß, dann müßten auch wir an den Verfall der Kunst glauben, da allerdings der der Historienmalerei außer Zweifel erscheint. Denn wo finden wir in dieser Gattung gegenwärtig Leistungen, welche nur in den wesentlichsten Stücken den Anforderungen, die wir an ein Kunstwerk stellen müssen, genügen? Wir wären in der That um eine Antwort verlegen, wenigstens wenn wir die jüngste Vergangenheit ins Auge fassen.

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

Unter solchen Umständen ist es nicht zu verwundern, daß auch der Laie, der lange Zeit hindurch auf die historische Kunst schwören zu müssen meinte, an ihrem absoluten Werte irre wird, daß er sich die Empfindung der Langenweile, die ihn schon lange den großen Maschinen gegenüber beschlich, da ihm die dargestellten Könige und Fürsten im Grunde höchst gleichgiltig waren, offen einzugestehen wagte und daß er sich einmal die Frage vorlegte, ob überhaupt der Historienmalerei an sich eine höhere Bedeutung zukomme, als den übrigen Gebieten der Malerei. Solche Erwägungen mögen ihn dann zu der Erkenntnis führen, daß es höhere und niedere Gattungen auf dem Gebiete der Kunst überhaupt nicht giebt, und daß nur die innere Vollendung, nicht aber der Stoff den Wert eines Kunstwerkes ausmacht, und auf diesem Standpunkte der Betrachtung angelangt, wird er den Glauben an die Zukunft der deutschen Malerei nicht verlieren, wenn er sich auch eingestehen muß, daß ein lange Zeit in reicher Blüte prangender Zweig derselben heute dem Verwelken nahe ist. Ob die Historienmalerei jemals wieder die alte frühere Bedeutung erlangen wird, darum braucht er sich nicht zu sorgen, das ist die Sache der Künstler, denen er die Zukunft ruhig überlassen darf; sie werden die naheliegende Frage: Was nun? gewiß über kurz oder lang in befriedigender Weise beantworten. Denn das unterliegt keinem Zweifel, daß die Schule, welche die deutsche Kunst unter der Herrschaft der realistischen Historienmalerei durchgemacht hat, eine heilsame und gewinnreiche war. Unsre Künstler haben in ihr malen, zum Teil vortrefflich malen gelernt, und das ist eine Errungenschaft, die niemand unterschätzen sollte, selbst wenn sie die einzige wäre, zu der uns das Einschlagen realistischer Bahnen verholfen hätte. Daß jedoch dasselbe auch sonst günstige Folgen gehabt hat, braucht kaum mehr bewiesen zu werden. Ein Vergleich unsrer heutigen Kunst mit der, welche vor dem Bekanntwerden der „belgischen Bilder" in Deutschland herrschend war, läßt deutlich erkennen, daß wir wohl in manchen Stücken großes verloren haben, dafür aber in andern nicht minder wichtigen Dingen fortgeschritten sind und uns auf dem besten Wege befinden, auch das Verlorne wieder zu gewinnen.

Solche Gesichtspunkte würden uns leiten, wenn uns die Aufgabe zufiele, die Geschichte der Historienmalerei, mit deren führender Stellung es heute offenbar vorüber ist, eingehender darzustellen.

Der Rahmen jedoch, den wir von vornherein diesen Veröffentlichungen gegeben haben, verbietet von selbst, auch nur in Gestalt einer flüchtigen Skizze den Versuch einer solchen Schilderung zu wagen. Wir wollen hier nicht mehr als einen kleinen Beitrag für eine künftige Bearbeitung dieses Gegenstandes liefern und fassen daher zunächst nur den Moment ins Auge, wo sich der im Eingang erwähnte Umschwung zu gunsten der realistischen Historienmalerei in den allgemeinen Kunstanschauungen der Deutschen vollzog.

Gallaits und de Bièfres Bilder erschienen in Deutschland zuerst auf der Kölner Ausstellung des Jahres 1842. War hier schon das Aufsehen, das sie

erregten, ein überaus großes, so überstieg der Beifall, den sie am Ende des Jahres in der preußischen Hauptstadt fanden, alles bisher dagewesene. Anfänglich in den wenig günstigen Räumen des Akademiegebäudes aufgestellt, wurden sie auf Befehl des Königs in die Rotunde des Museums gebracht, wo freilich die Beleuchtung auch noch viel zu wünschen übrig ließ. Nichtsdestoweniger drängte sich die ganze Schaar der Berliner Kunstfreunde zu ihrer Besichtigung; sie wurden das Gespräch des Tages, und der Austausch der Meinungen über die Vorzüge und Mängel der „belgischen Bilder" erfolgte mit ungewöhnlicher Lebendigkeit. Selbst Lessings „Huß," der zum Beginn der Ausstellung am meisten die Aufmerksamkeit der Besucher gefesselt hatte, vermochte sich den später eingetroffnen historischen Schilderungen der Belgier gegenüber nicht zu behaupten. Wir werden uns daher nicht wundern, daß, als Cornelius, der erst kurz zuvor von München nach Berlin übergesiedelt war, im folgenden Herbste daselbst sein erstes Ölgemälde, „Christus in der Vorhölle," zur allgemeinen Besichtigung brachte, dasselbe fast keine Beachtung fand und, wo es beachtet wurde, nur herben Tadel erfuhr.

Wie wenig das Haupt der Münchener Schule seinerseits mit den Leistungen der Belgier einverstanden war, wie sehr ihn die allgemeine Begeisterung der Berliner empörte, da er hier nur Abwege von der wahren Kunst erblickte, ist aus Ernst Försters Darstellung zur Genüge bekannt und braucht hier nicht wiederholt zu werden. Viel anerkennender verhielt sich der alte Gottfried Schadow, dem, wie den meisten Berliner Künstlern, „die Harmonie der Farben und die Herzhaftigkeit der Pinselführung" gewaltig imponirten. Der Eindruck von Gallaits und de Biefres Gemälden auf die Künstler war so mächtig, daß sie selbst das Beste ihrer deutschen Landsleute unterschätzten und einer der ersten unter ihnen „sich sehr scharf für die Belgier und sehr scharf gegen Lessing äußerte."

Alle warnenden Stimmen verhallten ungehört in dem Lärm des Beifalls, den die Belgier fanden. Man hielt sich an die Aussprüche der Kritiker, die im Grunde nur die allgemeine Stimmung der Künstler und des Publikums wiedertönen ließen. Das „Kunstblatt," welches damals unter Ernst Försters Leitung als Beiblatt zu Cottas Morgenblatt in Stuttgart erschien und bisher durchaus die Tendenzen der Münchener vertreten hatte, mußte dazu dienen, den Enthusiasmus der Berliner in Deutschland zu verbreiten. Jakob Burckhardt, welcher schon im Jahre 1841 die beiden Werke Gallaits und de Biefres in Brüssel gesehen und auf ihre Bedeutung hingewiesen hatte, erklärte sich mit geringen Einschränkungen für die von ihnen vertretenen Grundsätze der realistischen Kunst. In folgender Weise ließ er sich in seinem Berichte über die Berliner Ausstellung vernehmen:

Aller Maßstab fiel den Zuschauern aus den Händen, als mit Anfang November unvermutet die zwei belgischen Bilder aufgestellt wurden. . . . Ein dichter Schwarm steht seitdem tagtäglich vor den beiden Werken und streitet laut, ob die

Abdankung Karls V., von Louis Gallait, oder die Unterzeichnung des Kompromisses im Jahre 1566, von C. de Biefre, den Vorzug verdiene. Die ganze übrige Ausstellung erfährt den unbilligsten Tadel, selbst Lessings Huß nicht ausgenommen, der sich jedoch noch immer ein nicht unbedeutendes Publikum erzwingt.

Die rheinischen Journale haben über diese beiden Gemälde so weitläufig gesprochen, daß wir einer umständlichen Rechenschaft überhoben sind. Hier nur wenige Bemerkungen. Diese Bilder imponiren nicht bloß durch ihre Maße, wie einige Stimmen sich vernehmen ließen; auch sollte man lieber daraus lernen, als in mißgünstigem Kleinmut nach mißlungnen Einzelheiten jagen, die hier natürlich auch nicht fehlen. Wir sind weit entfernt, diese Bilder als das Höchste zu betrachten, was in dieser Richtung geleistet werden kann; sie verhalten sich zu dem, was ihre Schule geleistet hat und noch leisten wird, nur etwa wie gute Tintorettos und jüngere Palmas zur venezianischen Schule. Manches Manierirte ist auch hier mit untergelaufen, und in beiden Bildern giebt es nachläßige, ja im Kompromiß wahrhaft schlechte Partien, besonders die Figuren links. Aber umso schlimmer für uns, daß diese Darstellungen doch im Prinzip und teilweise auch in der Ausführung alle unsre historischen Bilder in Schatten stellen. Hier sehen wir endlich einen geschichtlichen Stil vor uns; wir erkennen in beiden Werken ein Gemeinsames, den Geist einer gewaltigen Schule, die ihren höchsten Entwicklungen erst entgegengeht. Großartige Momente von hohem nationalen Interesse binden hier eine endlose Menge bedeutender Individualitäten zu einem Ganzen zusammen, welches durch leichte, freie Behandlung aller äußern Mittel einen Eindruck hervorbringt, dem sich kein Beschauer hat entziehen können.

Im Palais de la nation zu Brüssel werden diese beiden Riesenbilder der Schlacht bei Worringen von de Keyser und dem Sturm von Leyden von Wappers fortan gegenüberstehen, damit Belgien ein ewiges Denkmal besitze des ersten Jahrzehnts seiner Befreiung. In diesem echt historischen Sinne sind sie gestiftet und in diesem Sinne gemalt worden. Ueber der Abdikation schwebt der trübe Gedanke einer schweren Zukunft, der sich in den tiefbewegten Zügen aller Zuschauer ausspricht; im Kompromiß sehen wir die nationale Begeisterung der Besten des Volkes, die zu einem heiligen Bündnis zusammenströmen. Bei allen vier Szenen sind die nördlichen Provinzen wie die südlichen beteiligt gewesen, aber Besteller und Künstler haben groß genug gedacht, um über kleinen Groll hinwegzusehen.

Die deutschen Regierungen, besonders König Ludwig, haben schon so viele Darstellungen aus der vaterländischen Geschichte malen lassen; woher kommt es denn, daß wir hinter unsern Nachbarvölkern zurückgeblieben sind? Fürs erste genügt es nicht, eine Geschichte gehabt zu haben; man muß eine Geschichte, ein öffentliches Leben mitleben können, um eine Geschichtsmalerei zu schaffen. Sodann sind die großen Gesamtaufträge alle für Ausführung in Fresko geschehen, während unsre Zeit neben dem dramatisch-historischen Inhalt eine individuelle Tiefe des Einzelnen verlangte, die nur der Oelmalerei zu Gebote steht. Und hier fehlt es unsern Malern an den nötigen Mitteln, an Keckheit, an Farbe, an Zeichnung.

Mögen diese ausgezeichneten Kunstwerke unsre Maler aufmerksam machen auf das, was ihnen Not thut! Nicht Nachahmung ist zu wünschen, sondern Entwicklung dessen, was in der deutschen Kunst noch schlummert und mit der Zeit erwachen muß.

Ähnlich wie Burckhardt äußerte sich Franz Kugler in zwei ebenfalls im Kunstblatte abgedruckten Artikeln. Die technische Meisterschaft der belgischen Bilder stand ihm außer aller Frage, deshalb ließ er es sich in seinem Gutachten

vornehmlich angelegen sein, den „geistigen Inhalt, die Entwicklung und die Bedeutung desselben" gegen die in dieser Beziehung erhobnen Angriffe zu verteidigen. Da die beiden Gemälde historische Bilder, oder deutlicher, Bilder geschichtlichen Inhalts seien, meint er, hätten ihre Schöpfer Recht gehabt, die dargestellten Persönlichkeiten auch möglichst historisch treu wiederzugeben. Fand man vielfach, daß Karl der Fünfte in Gallaits Bild recht unbedeutend aussehe, so glaubte Kugler den Künstler durch den Hinweis auf den geschichtlichen Karl, wie er in Rankes Erzählung auftrete, rechtfertigen zu können — in unsern Augen eine ziemlich schwache Beweisführung für einen Kunstkritiker. Überhaupt erhebt sich Kugler in seinen Darlegungen nirgends über das von Burckhardt gesagte, nur daß er noch deutlicher den Gegensatz zwischen dem aristokratischen Element der Münchener Schule und der demokratischen Grundlage der belgischen Kunst hervorhebt.

Der große Erfolg, welchen die „belgischen Bilder" in Berlin hatten, war nicht zu verwundern. Die damaligen Kunstbestrebungen der preußischen Hauptstadt entbehrten eines vereinigenden Mittelpunktes. Es fehlte eine große, führende Persönlichkeit, der es gelungen wäre, die Kräfte jüngerer Genossen in ihre Bahnen zu lenken und die Sympathien des kunstliebenden Publikums zu gewinnen. Auch war man in Berlin durch langjährige Anhänglichkeit an die der belgischen Kunst näherstehende Düsseldorfer Schule und durch den Einfluß französischer Bilder vorbereiteter für die Aufnahme des Neuen als sonst in Deutschland. Ganz anders in München, wo das Ansehen von Cornelius trotz seiner Übersiedlung nach Berlin unter den Künstlern noch unerschüttert war und das von ihm gegebne Beispiel als heiliges Palladium gegen alle profanen Bestrebungen hochgehalten wurde. Umso gespannter mußte man sein, welche Aufnahme die Fremdlinge in der damaligen Kunsthauptstadt Deutschlands finden würden.

Schon ehe dieselben in München anlangten, war man dort von befreundeter Seite durch ziemlich mißgünstige Urteile auf sie vorbereitet worden. Ernst Förster, der Zeit seines Lebens begeistert für die Prinzipien der Cornelianischen Schule eingetreten ist, hatte die Bilder bereits auf der Kölner Ausstellung gesehen und gleichfalls im Kunstblatt sein Urteil darüber abgegeben. Das Lob, daß die Belgier die Werke eines Rubens und van Dyck fleißig studirt hätten und in der Behandlung der Farbe ausgezeichnetes leisteten, mußte auch dieser Kritiker ihnen zugestehen; dennoch bezeichnete er diese Eigenschaften als Proben einer Virtuosität, die mit der wahren Kunst nichts zu schaffen hätten. Den Bildern fehle für eine historische Auffassung nichts weniger als alles, Gallait habe die Abdankung selbst keineswegs dargestellt; sein Bild sei in der Darstellung verfehlt, de Biefre aber habe sich schon in der Wahl seines Gegenstandes vergriffen. Darum, so lautete sein ceterum censeo, sei es seine innigste und festeste Überzeugung, „daß jeder Versuch vonseiten deutscher Künstler, in diese Bahn ein-

zulenken, das von unsern großen Genien eroberte Gut gefährden und die Kunst raschem Verfall zuführen müsse."

Noch entschiedner sprach sich Quandt in Dresden in einem Briefe an Julius Schnorr von Carolsfeld, welcher bald darauf auszugsweise im Kunstblatt abgedruckt wurde, gegen den Realismus der Fremden aus. In Dresden waren die beiden Gemälde zum Besten des Künstler-Unterstützungs und Witwenfonds Ende Januar und Anfang Februar im Saale der Kunstausstellung auf der Brühlschen Terrasse zu sehen gewesen und hatten gleichfalls allgemeine Anerkennung gefunden. Aber Quandt wollte nichts von ihnen wissen. Nachdem er in seinem Schreiben erst seinem Unwillen über die Begeisterung der Berliner Luft gemacht und ihnen zur Strafe für ihre Vorliebe für die Düsseldorfer einen Hieb erteilt hat, holt er weit aus, um dem Freunde zunächst eine Vorlesung über die französische Kunst zu halten. Er findet, daß die Franzosen in unsrer Zeit doch nur drei große Künstler aufzuweisen haben: Horace Vernet, Delaroche und Scheffer. Daß sie auch einen Delacroix hatten, scheint er nicht zu wissen. Dann charakterisirt er diese Künstler, wie? das mag man selbst nachlesen, wenn man nach folgender Probe noch weitere zu vernehmen wünscht: „Alle Kunst ist ein Streben nach Wahrheit, jedoch beruht die des Genrebildes auf der Übereinstimmung mit dem Scheine (!), die der monumentalen oder Historienmalerei in der Übereinstimmung der Darstellung mit einem geschichtlich gegebenen Charakter oder Begriffe, und die Wahrheit der höhern Kunst besteht in der Einheit der Idee und ihrer Erscheinung." Ein so sublimer Kritiker wie Quandt verabscheut natürlich jeglichen Realismus; er begnügt sich damit zu konstatiren, daß man in Paris und Düsseldorf in gleicher Weise dieser Abart der Kunst huldige, und damit meint er auch die Belgier abgethan zu haben.

(Schluß folgt.)

Martin Greif als dramatischer Dichter.

Je öfter sich die Kritik veranlaßt sieht, der übermäßigen Bewunderung des Mittelmäßigen und dem Sichbreitmachen des Schlechten Einhalt zu thun, desto seltner ereignet es sich, daß sie ein wohlausgeführtes, behagliches, herzliches Lob spendet. Das hat seine Gründe; ist doch der Mensch an sich mehr geneigt, von seines Nächsten Fehlern als von dessen Tugenden zu reden; giebt es doch unzweifelhaft weit mehr Tadelns- als Lobenswertes, und ist es doch bekanntermaßen viel leichter, amüsant zu tadeln als interessant zu loben. Aber eine Kritik, die