



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Unpolitische Briefe aus Wien : 4. Die Malerei.

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

Donnerstag fiel im November 1816 auf den 6. Auch für Goethe, der am 22. März gestorben, fand die Trauerloge erst am 9. November statt. Eine genauere Bestimmung wird sich vielleicht zufällig ergeben. Ich finde nichts darüber berichtet.



Unpolitische Briefe aus Wien.

4. Die Malerei.



So wie das alte Österreich seine ganz bestimmte charakteristische schöne Literatur besaß, so konnte es sich auch einer eignen Malerschule rühmen. Aber was wir früher einmal in Bezug auf unsre vaterländische Poesie sagen mußten, das gilt auch hier: die Traditionen dieser alten Schule sind schier dahin, unsre Maler von heute knüpfen fast niemals auch nur lose an dieselben an, sie sind in die Fremde gegangen, haben dort eine fremde Bildung, eine fremde Technik, fremde Ideale aufgenommen, und wenn sie auch wieder heimgekehrt sind, in ihren Schöpfungen finden wir nur selten einen Zug, der an ihre ersten Lehrer und Muster erinnert, an die Kunstwelt mahnt, in der sie doch aufgewachsen sind und von der ihre Jugendzeit umgeben war.

Wir konnten darauf verweisen, daß in der Literaturperiode, die ungefähr mit 1780 anhebt und mit dem Sturmjahre 1848 ihr Ende fand, vor allem eine Richtung auf das Politisch-Patriotische bedeutend hervortritt: wir nannten den ältern Collin und Grillparzer, von denen der eine am Beginn, der andre am Ausgang der Periode steht. In der ältern österreichischen Malerei ist eine solche Tendenz nicht so stark ausgeprägt; indes sind doch Danhausers Szenen aus Pyrrkers „Rudolfias“, 1826 in Wien ausgestellt, und die Kraftschen Landwehrbilder — Reflexe von Anno Neun und den Befreiungskriegen —, endlich auch Wurzingers Ferdinand der Zweite künstlerisch hervorragende Produkte einer solchen Tendenz. Religiöse Motive finden wir während der ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts in der Malerei ebenso selten in bedeutender Weise verwendet wie in der Poesie, wohl eine Folge und Nachwirkung der josephinischen Zeit. Aber dann erhob sich ein starkes Talent, das sich ganz in den Dienst der Religion, ja des strenggläubigen Kirchentums stellte: Josef von Führich. In idealer Darstellung von Sage und Geschichte glänzte damals Karl Rahl, der erst 1865 ge-

Grenzboten III. 1885.

storben ist und viele von der heute blühenden Künstlergeneration zu seinen Schülern gezählt hat. Aber so wenig wie Führich, der eine Zeit lang eine fast herrschende Stellung auf der Wiener Akademie einnahm, ist es Nahl gelungen, eigentlich Schule zu bilden, weder was die Auffassung, noch was die Sache betrifft. Denn streng in der Zeichnung, sauber und elegant bis zur Peinlichkeit selbst in den kleinsten Details, kühl, zurückhaltend, mitunter nüchtern in der Farbengebung, bewahrten diese älteren Maler auch in der Darstellung der Leidenschaft eine gewisse Ruhe, bewegten sich immer nur auf einer beschränkten Tonleiter von Empfindungen, stiegen niemals in die letzten Tiefen menschlichen Wesens hinab. Es war eine Kunst, die keine nervösen Anwandlungen kannte, der das Dämonische fremd war.

In der äußeren Darstellung folgte die Genremalerei der Zeit denselben Prinzipien. Als Vorwürfe wählte sie besonders gern gemüthliche Auftritte und vermied es, einen ironischen oder bitteren Zug hineinzubringen, auch wenn dies sehr nahe lag; so hat Danhauser, der im Genre sein eigentliches Gebiet fand, in seinem „Prasser“ den Gegensatz zwischen dem schwelgenden Dickwanst und dem Bettler, der Almosen heischend an der Schwelle erscheint, durchaus nicht so energisch betont, wie dies ein moderner Maler unzweifelhaft thun würde. Und selbst dort, wo der Gegenstand zu einer düstern, pessimistischen Behandlung direkt auffordert, wird ihm eine freundliche Seite abgewonnen, so in Ferdinand Waldmüllers „Klostersuppe“: die Armen, die sich da um die Pforte des Klosters drängen, um die kärgliche Nahrung in Empfang zu nehmen, machen durchaus keinen unerquicklichen Eindruck, es sind lauter freundliche, zufriedne Gesichter, Greise, alte Mütterchen, Frauen mit hausbäckigen Kindern, die bald in freudiger Erwartung, bald in behaglichem Genuß, bisweilen auch in einem kleinen harmlosen Streit um das Gebotene dargestellt sind; nirgends aber ein wüstes Drängen, ein gieriges Heischen, keine Spur von der Not und dem Elend, die sich bei solcher Gelegenheit gewöhnlich offenbart. Es ist ein Bild, von dem man heiteren Gemüthes scheidet. Auch in der Ausführung ist es typisch für das Genre der Zeit.

In der älteren Landschaftsmalerei, von der uns ein Gang durch die Sammlung der hiesigen Akademie eine gedrängte Übersicht giebt, finden wir mehr Nachdruck auf schwungvolle Linien als auf koloristischen Reiz gelegt, die Lichter sind nie grell, Luft und Wasser meist nur leise bewegt, die Ferne klar und duftig, das anmutige Laubwerk aufs eingehendste behandelt. Dabei sind diese Landschaften, namentlich wenn der Vorwurf ein heimatlicher ist, nur selten von akademischer Nüchternheit, meist sind sie von warmem Gefühl belebt. Frohe Naturempfindung gehört ja zum Erbteil unsers Stammes.

Unstreitig das Bedeutendste hat aber die ältere österreichische Schule auf dem Gebiet der Porträtmalerei geliefert. Und hier hat die Gegenwart noch am meisten von der Vergangenheit übernommen, hier sind die alten Traditionen

noch am lebhaftesten geblieben. Freilich ragt ja auch der Meister dieses Genres, Friedrich Amerling, noch in unsre Tage herein, ja er führt zweiundachtzigjährig noch immer Pinsel und Palette. Von ihm darf man auch noch am ehesten sagen, daß er Schule gemacht habe: in der Porträtmalerei gewiß.

Amerling knüpft an keine heimischen Vorgänger an. Mit ihm beginnt eigentlich erst die österreichische Porträtkunst. Vor ihm herrschte noch ganz jene ängstliche, steife Manier, die uns auf den Bildnissen unsrer Ureltern so befremdet. Sonnenfels konnte noch in einer eignen Schrift „Von dem Verdienste des Porträtmalers“ die Frage aufwerfen, ob Porträtiren überhaupt eine Kunst zu nennen sei. Allerdings bejaht er diese Frage zuletzt, indem er Shaftesburys Ansicht, der Porträtmaler habe mit einem Künstler nichts gemein, er sei nur ein knechtischer Kopist der Natur zurückweist. In den ersten zwei Jahrzehnten unsers Jahrhunderts ließ sich dann die vornehme Wiener Gesellschaft vorzugsweise von Ausländern malen: Hayez und Lawrence sind die Maler des Wiener Kongresses, von ihnen haben wir die besten Bilder eines Metternich, eines Genz. An diesen nun bildete sich der junge Amerling, ja er ging selbst nach London, um unter den Augen Lawrences zu arbeiten. Und ihm verdankt er auch gewiß sehr viel über die rein äußerliche Anregung hinaus. Aus England brachte Amerling überdies den sogenannten englischen Malerfirniß mit, der so durch ihn in die österreichische Porträttechnik eingeführt worden ist.

Nach Wien zurückgekehrt, gelangte Amerling rasch zu bedeutendem Ruf, er durfte noch Kaiser Franz für den großen Saal des Laxenburger Schlosses malen. Dann wurde er der Lieblingmaler der österreichischen Aristokratie und des österreichischen Hofes. Der Höhepunkt seines Schaffens fällt in die vierziger Jahre, da malte er den Fürsten Friedrich Schwarzenberg, den Grafen Nugent, die Fürstin Khevenhüller geb. Sichnowsky, den Grafen Edmund Zichy u. v. a. Aus früherer Zeit noch stammt wohl Thorwaldsens Bildnis, jetzt in der Liechtensteingalerie, das Dehlenschläger bis zu Thränen rührte und ihn zu dem Ausruf hinriß: „Mein Freund, mein teurer, unsterblicher Freund!“

Was Plinius von einem Zeitgenossen des Phidias, Kresilas, sagt: „Das Wunderbare an seiner Kunst ist, daß sie edle Menschen noch edler macht,“ das gilt auch von Amerling. Es ist nicht das Dämonische, das etwa in einem Menschen liegt, was ihn reizt: nicht dieses sucht er heraus, aber seine Köpfe haben doch auch nichts von der behaglichen, philiströsen Ruhe, die etwa Tintoretto oder Holbein den ihrigen verliehen. Amerling glaubt die geistige und gemüthliche Eigenart des Menschen am besten zu fassen, wenn dieser in mäßiger, angenehmer Erregung ist, wie sie etwa ein lebhaftes Gespräch mit sich bringt. „Ich rede zu viel,“ sagte Dehlenschläger, als er Amerling saß. „Nur zu!“ erwiderte der Maler, in der Unruhe liegt das Temperament, der Charakter, den brauche ich just.“ Freilich gelingen Amerling darum auch verschlossene, komplizirte Naturen, die sich in der Konversation, wie lebhaft sie auch sein mag, niemals

ganz mitteilen, am wenigsten. Sein Bild des Exministers Schmerling z. B. enthüllt doch nichts von dem eigentlichen geistigen Kern dieses Mannes, wie er in den bedeutendsten Momenten seiner öffentlichen Thätigkeit zutage getreten ist; das ist nicht der kühle Politiker, der — wie Laube sich einmal ausdrückte — „von konservativer Schärfe starre“, der der Opposition das berühmte „Wir können warten“ entgegenwarf, es ist der lebenswürdige Gesellschafter, die Zierde des Salons: auf seinem Antlitz liegt kein milder, kein energischer Zug, der Blick ist fast weich, um die Lippen spielt ein leises verbindliches Lächeln. Wir wollen damit nicht sagen, daß das Bild schlecht getroffen sei, die Ähnlichkeit ist außerordentlich, die Ausführung von großer Feinheit, aber das innerste Wesen des Mannes spricht aus diesen Zügen nicht. Ganz besonders gelingen Amerling eben harmlose, offenherzige, gemütsfrohe Menschen, die leicht und lebhaft empfinden und ihre Empfindung auch gleich ausdrücken; porträtirt er einen solchen, so kann man mit dem Dichter sagen: „Dein Bild hat keine Seele mehr zu fordern.“ Lieblingsvorfälle sind ihm denn auch schöne junge Frauen und Mädchen, die er fast immer in jener zarten, holden Bewegung darstellt, die seiner berühmten „Lautenschlägerin“ einen so unaussprechlichen Reiz verleiht.

Amerling hat sich aber niemals auf das enge Gebiet beschränkt, auf dem er so große Triumphe feierte, auch im Genre (Fischender Knabe, Italienisches Mädchen, Schlafende Kinder), ja sogar im religiösen Bild (Apostel Paulus) hat er sich mit Erfolg bethätigt, und wenn er auch niemals Landschaften ausgestellt hat, so hat er es doch auch in dieser Richtung nicht an Bemühungen fehlen lassen; wir fanden ihn vor zwei Jahren in seinem Atelier gerade an einer Waldszenerie malend. Während aber im Porträt alle unsre heutigen Berühmtheiten, Canon vielleicht ausgenommen, von ihm vielfach angeregt worden sind und viel von ihm gelernt haben, auch seine Bildnisse uns heute durchaus nicht veraltet, sondern ganz frisch und modern anmuten, so steht er doch mit seinen übrigen Schöpfungen den neuen Richtungen fremd gegenüber. Nicht als ob er diese nicht gelten ließe, aber in seiner Anerkennung liegt die Bitterkeit des Greises, der sich überholt sieht. „Ich bin ein alter Mann — sagte er uns, als wir das Gespräch auf einige künstlerische Berühmtheiten des Tages lenkten — und verstehe diese jungen Leute nicht mehr. Sie machen sehr schöne Sachen, zu meiner Zeit hatte man keine Ahnung von einer solchen Malerei, aber ich kann jetzt nichts mehr lernen. Drum ist's mir auch am liebsten, wenn ich gar nichts davon höre, wenn sie mich ganz in Ruhe lassen.“

Neben Amerling stand L'Allemand, der namentlich in der Darstellung markiger militärischer Gestalten seine Stärke fand. Wenn man seine Bilder betrachtet, leben einem die Offiziere der alten österreichischen Armee wieder auf. Aber auch in ältere Zeiten wußte er zurückzugreifen, die Heldengestalten, die sich um den Thron Maria Theresias und Franz des Ersten scharten, treu nach der Überlieferung, kraftvoll und glänzend den Enkeln vorzuführen.

So wie die ältere österreichische Literatur trotz der Abgeschlossenheit gegen das Ausland an den Bewegungen der auswärtigen, namentlich der deutschen Literatur einen wenn auch bescheidenen Anteil nahm und sie in ihren Hervorbringungen spiegelte, so auch die Malerei: man wird in den Werken der ältern Münchener oder Düsseldorfer Schule gewiß auch die Richtungen, die wir eben zu schildern versucht haben, vorfinden. Aber ein eigentümlicher Lokalkton ist den österreichischen Künstlern doch immer eigen gewesen, im historischen und religiösen Bild tritt er weniger, bedeutender aber im Genre und in der Landschaft hervor. Von Amerlings Kunst aber könnte man sagen, daß sie die alte, vornehme Gesellschaft der Kaiserstadt in ihrer ganzen Liebenswürdigkeit ganz besonders zu charakterisiren verstand.

Wenden wir uns nun zur Malerei der Gegenwart. Da müssen wir zuerst konstatiren, daß eine große österreichische Historienmalerei, die von patriotischen Tendenzen erfüllt wäre und staatspädagogisch wirken könnte, so gut wie nicht vorhanden ist. Während in andern Staaten die Kunst schon Jahrzehnte hindurch zur Propaganda für die Staatsidee, zur Stärkung des Nationalgefühls und Volksruhmes verwendet wird, hat Österreich diese Bundesgenossin von jeher ziemlich gering geschätzt. Schon vor zwanzig Jahren hat der verstorbne Eitelberger darauf hingewiesen und betont, wie wichtig gerade für Österreich eine patriotische Malerschule sein würde, denn gerade in einem Staate, der noch in einem Bildungsprozeß begriffen ist, in dem nationale und politische Parteien sich schroff gegenüberstehen, sei die Kunst als ein einigendes, versöhnendes, völkerverbindendes Element von der größten Bedeutung. Heute liegen die Verhältnisse nicht besser, nur daß man es an maßgebender Stelle weiß und wenigstens den guten Willen zeigt, eine Besserung herbeizuführen. Vor drei Jahren ungefähr war in den Zeitungen ein Reskript des Unterrichtsministers Baron Conrad an die Vorstände der Kunstakademien zu lesen, in welchem jene Wunde berührt und der Wunsch ausgedrückt wurde, man möge auf deren Heilung bedacht sein. Wenn es aber auch sehr anerkennenswert ist, daß man sich in den Büreaus auf dem Minoritenplatz mit solchen Fragen beschäftigt, so ist doch sehr daran zu zweifeln, ob auf dem Wege der Verordnung dem Übel abzuhelpen sei. Denn die Wurzel desselben liegt eben sehr tief. Sonderbar aber ist es, daß die Ansätze zu einer — wenn wir so sagen dürfen — österreichischen Staatsmalerei, die sich allerdings selten genug, aber doch bisweilen zeigen, doch verhältnismäßig wenig beachtet und noch weniger ermuntert werden. Dies hat z. B. C. Rudolf Huber, ein Maler, der sich vor Jahren durch Tierstücke einen guten Ruf gemacht, jüngst, als er auf das historische Gebiet übertrat, erfahren müssen. Angeregt durch die patriotische Bewegung, welche die Türkenfeier vor zwei Jahren hervorgerufen hatte, malte er zwei große Bilder: das eine stellte den Grafen Starhemberg dar, wie er auf der Basti die Arbeiten der Belagerten leitet; das andre den Herzog von Lothringen, wie er das Entsatzheer die Kahlenbergstraße herab der

bedrängten Hauptstadt zuführt. Die Ausführung war recht tüchtig, über den patriotischen Inhalt konnte keine Frage sein; dennoch haben bis heute weder Staat noch Stadt Wiene gemacht, die beiden Gemälde an sich zu bringen.

Giebt es aber keine österreichische Staatsmalerei im Sinne von Karl Wurziinger und Peter Kraft mehr, so besitzen dafür einzelne österreichische Nationalitäten bedeutende Künstler, die ihre beste Kraft der Darstellung von Momenten ihrer Stammesgeschichte widmen. Des gewaltigsten dieser nationalen Maler können sich ohne Zweifel die Polen rühmen, es ist Jan Matejko, von dessen Werken wir bloß zwei — die „Schlacht bei Grünwald,“ in der die deutschen Ordensritter im Zusammenstoß mit der polnischen Republik unterlagen, und die „Huldigung des brandenburgischen Kurfürsten vor dem polnischen König Sigmund“ (1525) — zu nennen brauchen, um den Leser an die Tendenz seiner Malerei zu erinnern. Hinter ihm steht eine ganze Schule von talentvollen jungen Künstlern, die alle das historisch-patriotische Genre ganz besonders pflegen; wir sahen hier im Künstlerhause Jan Stykas Mater Benedicta, Ladislaus Kossowski's „Einzug der Königin Hedwig in Krakau,“ Josef Krzesz' „Schlacht bei Orsza“ (1507). Neben den Polen haben jetzt auch die Tschechen ihren nationalen Maler: Vaclav Brozik, der in seinem „Fuß vor dem Konzil zu Konstanz“ ein Thema behandelt hat, das der großen Mehrzahl seiner Stammesgenossen immer noch für heilig gilt. Aber weder die Schule Matejkos noch Brozik, der noch zu jung ist, als daß er bereits hätte Schule machen können, haben in Auffassung und Darstellung irgendetwas mit der ältern österreichischen Schule gemein, sie haben sich durchaus an fremden Mustern, namentlich den modernen Franzosen gebildet, wie denn auch Munkacsy, der bedeutendste unter den ungarischen Malern der Gegenwart, wenn er auch eine Zeit lang zu Nahl in die Schule gegangen ist, eigentlich nur in Düsseldorf und Paris wirklich etwas gelernt hat. Wir haben aber hier keinen Anlaß, von diesen Künstlern weiter zu berichten — umso weniger, da sie alle nicht in Wien leben, ja nicht einmal immer hier zuerst ausstellen.

Auch auf dem Gebiete der objektiven Historienmalerei — die, ohne eine politische Tendenz zu verfolgen, in der Geschichte nur tragische oder genrehafte Motive sucht — hat Deutschösterreich keinen nennenswerten Nachwuchs. Diese traurige Wahrheit lehrte uns vor allem die internationale Ausstellung von 1882, und alljährlich wird sie uns von den regelmäßigen Ausstellungen des Künstlerhauses wiederholt. Sind einmal wirklich Vorwürfe aus der Geschichte genommen, so ist es dem Maler dabei immer nur um das Schlagwort zu thun, das bequeme Epigramm, den Prunk der Staatsaktionen, die prächtigen Kostüme vergangener Zeiten — er treibt gleichsam nur ein loses Maskenspiel mit historischen Namen und Ereignissen. In diesem Sinne war dann freilich auch Makart ein Historienmaler, weil er den „Einzug Karls V. in Antwerpen,“ weil er „Catarina Cornaro“ gemalt hat. Von den Professoren der Akademie, die das historische

Fach pflegen und darin unterrichten, ist in den letzten Jahren auch nichts in die Öffentlichkeit gelangt, das als historisches Bild in großem Stil bezeichnet werden könnte. Griepenkerl, den wir weiter unten noch als Porträtisten zu nennen haben werden, hat eben jetzt im Künstlerhause ein großes Gemälde ausgestellt, das zwar nicht eigentlich einen historischen, aber einen dem Historischen nahe verwandten mythologischen Vorwurf behandelt: die „Aufnahme des Prometheus in den Olymp.“ Hier wird der aufmerksame Beobachter so manches finden, was der ältern Schule angehört: die Zeichnung ist korrekt, die Auffassung nicht leidenschaftlich, sondern heiter und gemäßig, die Farben sind nicht allzu lebhaft, die Details mit großem Fleiß ausgeführt. Aber wenn man das Bild auch gewiß mit großem Interesse betrachten wird, einen bedeutenden oder gar einen erschütternden und erhebenden Eindruck, wie ihn zu erregen der Stoff wohl angethan ist, wird man nicht davontragen. Vor allem deswegen, weil der Prometheus Griepenkerls nicht der titanische Mensch ist, als welcher er in der Brust eines jeden lebt, der die Tragödie des Aeschylos oder auch nur Goethes Dichtung gelesen hat, man erkennt ihn auf den ersten Blick nicht einmal. Freilich war der Künstler auf die Überlieferung von dem gefesselten Prometheus angewiesen, der, an den Felsen geschmiedet und von den schrecklichsten Qualen gepeinigt, dem Götterboten die stolzen Worte zuruft: „Und doch nicht kann Er mich töten.“ Die Tragödie von dem „befreiten Prometheus“ ist uns verloren und von den vielen Vermutungen, die aufgestellt worden sind, wie denn eine Versöhnung zwischen Prometheus und dem Welttyrannen zu denken sei, hat keine besondere Wahrscheinlichkeit für sich. Was aber den gelehrten Interpreten oft unlöslich erscheint, kann der Künstler mit einem Pinselstrich enträtseln. Griepenkerl hat das nicht gethan. Aber nicht nur die Gestalt des Prometheus ist zu wenig charakteristisch, die ganze Götterversammlung scheint von der ungeheuern Bedeutung des Moments sehr wenig durchdrungen, manche, wie Aphrodite und Ares, sind völlig gleichgiltig, andre zeigen eine rein äußerliche Theilnahme oder auch nur gewöhnliche Neugier. Das vielgebrauchte Schlagwort von der „akademischen Müchternheit“ drängt sich beim Anblick dieser olympischen Versammlung dem Beschauer doch wieder auf die Lippen. Wie anders steht diese Versammlung vor unsrer Seele, wenn wir der herrlichen Verse gedenken:

Jupiter senket die göttliche Stirn, und Juno erhebt sie,
 Phöbus schreitet hervor, schüttelt das lockige Haupt;
 Trocken schaut Minerva herab, und Hermes, der Leichte,
 Wendet zur Seite den Blick, schalkisch und zärtlich zugleich,
 Aber nach Bacchus, dem Weichen, dem Träumenden, hebet Cythere
 Blicke süßer Begier, selbst in dem Marmor noch feucht.

Gleichsam den Übergang von der ältern zur neuern historischen Schule bilden Eisenmenger, L. Müller und Carl von Blaes. Die beiden erstern sind

während der letzten Jahre nur mit Porträtsstücken in die Öffentlichkeit getreten, ihr Lehramt an der Akademie nimmt eben den besten Teil ihrer Zeit und Kraft in Anspruch. Von Blaas hängt ein sehr schönes Bild — allerdings schon ältern Datums — im Belvedere. Es stellt Karl den Großen dar, wie er eine Schule besucht. Der Gegenstand ist ernst behandelt, sein ethischer Gehalt tritt bedeutend hervor, sodaß in dem Beschauer der Wunsch entsteht, es möge jedes Gymnasium eine gute Kopie des Gemäldes in seinem Festsaale haben. Die Gestalt des Kaisers ist wahrhaft majestätisch: unter seinem strafenden Blicke erglühen die Wangen des leichtsinnigen Edelkindes, und seine Augen suchen den Boden — wie mögen erst Karls Feinde erzittern, wenn er ihnen zornig entgegentritt, wie der Frevler, der seinem Richterstuhle naht! Die eine Hand hat der Kaiser auf das geschorene Blondhaupt eines unfreien Knaben gelegt, der mit reizend ernster Miene unerschrocken aufblickt; nichts von Mitleidlichkeit liegt auf seinem unschuldigen Gesicht, wenn auch der Kaiser seinen Fleiß vor allen andern rühmt. Die übrigen Schüler und die bescheiden im Hintergrunde stehenden Lehrer sind mit gleicher Liebeshwürdigkeit ausgeführt, nirgends drückt sich ein unedles Gefühl aus. Überaus anziehend ist namentlich ein rechts hinter dem Gescholtenen über die Schulbank gebeugter Knabe, offenbar des erstern Freund, in seinem Antlitz ist Mitgefühl mit diesem zu lesen, aber auch das Eingeständnis, daß der Kaiser so unrecht nicht habe. In der Zeichnung ist Karl von Blaas noch ganz so korrekt wie die ältere Schule, auch in den Details so genau, aber die Farbe verwendet er schon mit mehr Freiheit, und seine Charakteristik ist lebhafter. In der letzten Jahresausstellung des Künstlerhauses erregte namentlich ein liebliches Madonnenbild von ihm allgemeine Bewunderung. Noch leuchtender in der Farbe, noch leichter und grazioser ist aber der jüngere Eugen von Blaas. Von seinem „Besuch“ (im Belvedere), von seinen „Beiden Nonnen“ (in der Akademiegalerie) wird sich niemand so leicht trennen. Nach dem Ruhme eines österreichischen Meissonniers ringen Eduard Charlemont und von Pettenkofer mit Erfolg, beide holen ihre Vorwürfe aus dem häuslichen Leben von Gegenwart und Vergangenhert, von der Straße herauf, aus dem Kriegslager, Charlemont wohl auch aus der Tracht des Orients; beide sind gute Zeichner und treffliche Koloristen, ihre feine Charakteristik ist aber von der breiten Manier Danhausers himmelweit verschieden. Bei ihnen sieht man recht deutlich, wie viel die Österreicher in der Fremde und von Fremden gelernt haben.

(Schluß folgt.)



Für die Redaktion verantwortlich: Johannes Grunow in Leipzig.
Verlag von Fr. Wilh. Grunow in Leipzig. — Druck von Carl Marquart in Leipzig.