



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Resenberg, Adolf: Porträt, Genre und Landschaft auf der Berliner
Jubiläums-Kunstaussstellung. 2.

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

Porträt, Genre und Landschaft

auf der Berliner Jubiläums-Kunstaussstellung.

Von Adolf Rosenberg.

2.



Die Münchener Schule nimmt, was Energie und Einheitlichkeit der künstlerischen Bestrebungen betrifft, augenblicklich eine leitende Stellung in Deutschland ein, wenigstens auf dem Gebiete der Historien- und Genremalerei. Sie besitzt zwar auch einige Porträtmaler von hohem Range — wir brauchen nur an Franz von Venbach und den neuen Direktor der Kunstakademie, F. N. von Kaulbach, zu erinnern —; aber von einer wirklichen Blüte der Bildnismalerei konnte unter den bisherigen, erst kürzlich veränderten Regierungsverhältnissen nicht die Rede sein. Die Bildnismalerei gedeiht bei den gegenwärtigen Kulturzuständen nur in der Sonne eines Hofes, eines kunstliebenden oder doch an bedeutenden Persönlichkeiten reichen Regentenhauses, und dieser belebende Mittelpunkt hat der Münchener Kunst lange Jahre hindurch gefehlt. Die Zeiten, wo sich eine umfangreiche Thätigkeit in diesem Fache der Kunst unter dem Schutze eines wohlhabenden, selbstbewußten und sich selbst regierenden Bürgertums entwickeln konnte, sind unwiederbringlich vorüber, und eines andern kann uns nicht einmal der Hinweis auf Paris belehren, weil die französische Porträtmalerei noch ganz in den Traditionen des Kaiserreiches lebt und überdies fast ausschließlich auf den Adel und die reichen Emporkömmlinge aller Nationen angewiesen ist, welche ihr Geld in dem großen Vergnügungsetablissemment an der Seine verzehren.

Daß sich die Münchener Malerei trotz des drückenden Aps, welcher auf ihr wie auf der ganzen Stadt lastete, gerade während des letzten Jahrzehnts so glänzend und vielseitig entwickelt hat, spricht für ihre unverwüßliche Lebenskraft. Im Anfange der siebziger Jahre ging von München eine neue Auffassung des häuerlichen Lebens aus. Tirol und Oberbaiern wurde durch Defregger und Mathias Schmid, denen sich später noch Gabl zugesellte, für die Kunst gleichsam neu entdeckt. In Makart und Gabriel Max gewannen die dekorative Malerei und die Kunst, psychologische Probleme zu lösen, zwei hervorragende Talente. Dann eröffnete der Anschluß an die deutsche Renaissance der

Malerei ein neues Stoffgebiet, das Kostümstück. Diese rein äußerliche Bezeichnung für Genrebilder aus dem sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert war geraume Zeit sehr berechtigt. Es schien, als würde sich die Münchener Malerei in nebensächliche Außerlichkeiten, in geistlose Maskeraden verlieren. Was jedoch in jener Richtung krankhaft, schwächlich oder übertrieben war, ist inzwischen zum größten Teile ausgeschieden worden, und nur der Gewinn ist geblieben. Zwar fehlen auch auf unserer Ausstellung noch nicht ganz die Erinnerungen an jene Übergangszeit. Ein Hauptvertreter derselben, Robert Weyschlag, ist mit zwei in Kolorit und Darstellung gleich süßlichen und empfindsamen Szenen aus dem dreißigjährigen Kriege vertreten, der Heimkehr eines Familienvaters und dem Abzug einer Besatzung, der ein holdes Burgfräulein und sein Vater mit geteilten Gefühlen nachblicken. Ein anderer, Herterich, führt einen ganzen Zug eleganter Kostümfiguren im Waldesgrün vor, und ein dritter, Heinrich Loffow, wendet das alte Rezept auf eine Kokolozene, eine unter einem Rosenbusche sitzende, von ihrem Seladon überraschte Schäferin im Stile Watteau's, an.

Jener bleibende Gewinn, der durch die Nachahmung alter Meister gezogen wurde, bestand in einem Aufschwunge technischen Könnens, welches sehr bald zu höchster Vollendung und größter Vielseitigkeit gedieh. Wenn wir von einem Anschlusse an die deutsche Renaissance gesprochen haben, so ist darunter nur ein mehr oder weniger äußerliches Verhältnis zu verstehen. Man malte wohl gelegentlich Bildnisse in der detaillirten Art Dürers oder in dem emailartigen Farbauftrage Holbeins, wofür außer einigen Arbeiten von F. A. Kaulbach besonders die seltenen Schöpfungen von W. Veibl bezeichnend sind. Im großen und ganzen begnügte man sich damit, nur die Bildmotive aus der Zeit der deutschen Renaissance zu nehmen. Für die malerische Darstellung wurden vielmehr die niederländischen Koloristen, die Ton- und Stimmungsmaler des siebzehnten Jahrhunderts maßgebend, bisweilen auch, namentlich für Porträts, die venezianischen Koloristen. Der Reichtum der Münchener Pinakothek an niederländischen Bildern mag, wie in frühern Perioden der Münchener Malerei, auch jetzt wieder das Studienmaterial geliefert haben. Doch machte sich auch bald eine Wanderung Münchener Künstler nach der Quelle bemerklich, die schließlich eine neue Phase der Münchener Malerei herbeiführen half.

Es ist natürlich, daß die ersten Versuche auf dem Gebiete koloristischer Eroberungen eklektischer Natur waren. Man setzte die hübschesten Kunstgriffe von Pieter de Hooch, Terborch, Metscher, Jan van der Meer von Delft, Brouwer, Teniers, Ostade, Dou und van Goyen zu einem blanten Mosaik zusammen, welches schon dadurch, daß es ein ungewohntes Schauspiel bot, einen großen Erfolg erzielte. Ein charakteristisches Beispiel für diese Art, die Ergebnisse von Galeriestudien zu neuen Kombinationen zu verwerten, besitzt die Dresdener Gemäldegalerie in F. A. Kaulbachs „Maitag,“ einer niederländischen Familie im

an Frans Hals, van der Helst und Terborch erinnern. Wie wenig auch eine solche Schöpfung wegen ihres Mangels an Originalität bedeutet, so hat sie doch unter dem Gesichtspunkte der koloristischen Fortbildung ihren Wert. Sie steht gewissermaßen auch am Anfange eines neuen Weges, der zu verschiedenen Zielen geführt hat. Edmund Harburger, welcher dem großen Publikum als der künstlerisch gediegenste unter den Zeichnern der „Fliegenden Blätter“ bekannt ist, hat sich nach dem Vorbilde Brouwers und Ostades eine flüssige, lasirende Technik angeeignet, die eine saftige, fast durchsichtige Färbung in den Dienst einer scharfen Charakteristik stellt. Er hat dabei nichts Ultratümelndes an sich, sondern er greift seine Stoffe aus dem modernen Leben heraus, meist aus dem der Münchener Kleinbürger, seltener aus dem der Gebirgsleute. Dramatische Szenen wie Brouwer liebt er nicht. Er hält sich mehr an die stille Beschaulichkeit und Behaglichkeit Ostades, wie man an den beiden alten Herren beim Krüge Bier, den „Gemüthlichen,“ und an der im Sorgenstuhle über der Vergangenheit sinnenden Greisin auf unsrer Ausstellung sieht. Das moderne Element, welches Harburger hinzubringt, liegt nicht allein im Stoffe, sondern in der feinen Beleuchtung der Innenräume, in der Individualisierung, Beseelung und Mannichfaltigkeit der Köpfe. Auf letztere Fähigkeit legen wir ein ganz besonderes Gewicht. Denn wie hoch wir auch die Vorzüge der niederländischen Sittenmaler schätzen müssen — in Bezug auf Tiefe der Charakteristik und Mannichfaltigkeit der Typen haben sie einer weitem Entwicklung der Genremalerei noch einen großen Spielraum gelassen. Bei Pieter de Hooch sowohl wie beim Delfter Jan van der Meer kommt das Seelenleben der Figuren, welche in die pikant beleuchteten Innenräume hineingesetzt sind, in den Köpfen nicht zum Durchbruch. Auch bei den Gesellschaftsmalern, wie Dirk Hals, Palamedes, Pieter Codde geht die Charakteristik über allgemeine, wenn auch geistreiche Andeutungen nicht hinaus, und selbst ein Terborch erreicht in seinen Genrefiguren die Tiefe und Lebendigkeit nicht, durch welche sich seine Bildnisse auszeichnen. Hier war also ein Punkt gegeben, wo ein moderner, durch das Studium der Niederländer großgezogener Genremaler einsetzen konnte, und dies hat mit dem bis jetzt bedeutendsten Erfolge Claus Meyer, ein Schüler von Böffz, gethan. In der Wahl seiner Motive bewegt er sich auf der von den alten Meistern geöffneten Bahn, indem er holländische Bürger des siebzehnten Jahrhunderts, vornehme und geringe, entweder bei der Mahlzeit mit ihren Ehehälften und beim Genuß der Tabakspfeife in ihrem eignen Heim, oder trinkend, rauchend, spielend und politisirend in dunstiger Wirtshausstube schildert. Welche Unvollkommenheiten unser durch kaum übersehbaren Galeriebesitz geschultes Auge an den Gemälden der alten Meister noch zu entdecken vermag, sie gleicht Claus Meyer durch die Virtuosität seiner Darstellungskunst aus, die in Zeichnung, plastischer Formengebung und Kolorit gleichmäßig hoch ausgebildet ist. Seine vor drei Jahren gemalten „Raucher“ wie die „Würfser“ der gegenwärtigen

Freien, die aus Figuren zusammengesetzt ist, welche in ihrer malerischen Durchführung oder gar in ihrem ganzen Habitus an Rubens, van Dyck und Teniers, Ausstellung bezeichnen für unsre Urteilskraft und unser Messungsvermögen den Höhepunkt einer geschichtlichen Entwicklung der Malerei, der nicht mehr überschritten werden kann, ebenso wie die mit unsäglicher Geduld durchgeführten Feinmalereien von S. Buchbinder, der „Hofnar“ und der Forscher in seinem Studirzimmer, welche man mit einer Hand bedecken kann, die subtilsten Kabinetsstücke eines Dou in den Schatten stellen.

Man könnte nun sagen, daß sich diese Richtung der Genremalerei, einmal auf dieser Höhe angelangt, gewissermaßen zugleich in einer Sackgasse verrannt habe, weil auch dem virtuosesten Nachahmer eine Grenze gesteckt ist. Indessen hat die geistige Beweglichkeit dieser Maler schon bei Zeiten dafür gesorgt, einen Seitenpfad aufzufinden, welcher, von der Hauptstraße abweichend, wieder auf ein neues Terrain führt. Claus Meyer hat nicht bloß in den Galerien, sondern auch an Ort und Stelle studirt. Er hat sich mit den eigentümlichen Licht- und Luftverhältnissen der Niederlande, mit altertümlichen Innenräumen, mit antikem Hausrat vertraut gemacht und sich besonders in den Klöstern der Beguinen umgesehen. Dem Leben der arbeitsamen Schwestern hat er bereits einige fesselnde Motive abgewonnen und damit gezeigt, wie sich die überlieferte klassische Technik eines mit malerischen Anlagen vor vielen andern begnadeten Volkes auf das Leben der Gegenwart anwenden läßt. Während die belgischen und holländischen Maler entweder die Affen der Franzosen sind oder sich einem unüberlegten, instinktiven Naturalismus hingeben, war es einem deutschen Künstler beschieden, die nationale Überlieferung lebendig zu machen. Damit war wieder ein neuer Schritt vorwärts gethan, aber er ist nicht der letzte geblieben.

Dasjenige, was an der großen Entdeckung der französischen Maler, deren Ruhm ihnen unbefritten sein soll, nämlich eine neue, völlig unbefangene Art des Sehens in freier Natur und im abgeschlossenen Raume einzuführen und darnach das Gesehene mit gleicher Unbefangenheit darzustellen, was an dieser Entdeckung wahr, gesund und entwicklungsfähig ist, das ist unsern Malern bei ihren Studien in Holland und Belgien so recht zum Bewußtsein gekommen. Wer der erste gewesen ist, der davon Gebrauch gemacht hat, läßt sich nicht mehr historisch feststellen. Doch weisen verschiedene Spuren auf Fritz von Uhde hin, der auch auf dem Gebiete der Genremalerei als Reformator aufgetreten ist. In einer Zeit, da ihm noch die düstere Färbung Munkaefhs als sein koloristisches Ideal galt, malte er humoristische Genrebilder aus dem holländischen Leben des siebzehnten Jahrhunderts, die zumeist an Jan Steen, in der breiten, geistreichen Technik an Frans Hals erinnerten, in der Charakteristik aber noch feiner und tiefer als Terborch, Metscher und Mieris waren. Das „Familienkonzert“ und die „Holländische Gaststube“ sind Beispiele dieser ersten Bestrebungen Uhdes, die in das Jahr 1881 fallen, also dem Auftreten Claus Meyers

vorausgehen. Während Uhde in Paris noch Schüler Munkacsys war, verschaffte sich dort die En-plein-air- oder Hellmalerei immer mehr Anhänger, zumal da selbst die Besonnensten sich dem Kerne von Wahrheit nicht verschließen konnten, welcher sich allmählich mit sieghafter Gewalt aus dem Nebel unklarer Vorstellungen herauslöste. Uhdes Augen wurden dadurch für das Licht geöffnet, und als er eine Studienreise nach Holland unternahm, fand er dort in der Natur die Bestätigung dessen, was die französischen Hellmaler anstrebten. Die im Pariser Salon von 1883 ausgestellte „Ankunft des Leiermannes“, ein Motiv aus dem holländischen Seebade Zandvoort, sowie die bald darauf entstandene „Übung bairischer Trommler“ sind die ersten deutschen Schöpfungen auf dem Gebiete der Hellmalerei. Für Uhde waren dieselben jedoch nur Stufen zu einem höhern Ziele. Er strebte nach einer Reform der religiösen Malerei, welche wir bereits in einem andern Zusammenhange an dieser Stelle gewürdigt haben. Seine koloristische Richtung auch hier festhaltend, hat er auch ferner auf die Münchener Genremalerei eingewirkt, und wir sind gewiß zu der Annahme berechtigt, daß Uhdes „Christus und die Kindlein“ zu den Faktoren gehört hat, welchen wir ein so tüchtiges und gediegenes Werk wie die „Sonntagschule“ von Walter Firls verdanken. Ein geborner Breslauer, hat sich dieser erst siebenundzwanzigjährige Künstler zuerst in der Schule von Löffz in München und dann auf Studienreisen nach Venedig und Holland gebildet, dort wie hier die eigentümlichen Luft- und Lichtverhältnisse studierend, welche die beste Vorschule für die neue, gesunde Art zu sehen bilden. Der Lehrer, welcher in dem schmucklosen, nur mit einem Christusbilde versehenen Raume seinem andächtig auf strohbeflochtenen Holzstühlen lauschenden Auditorium von Knaben und Mädchen das Evangelium vorliest, selbst in tiefe Andacht versunken, ist nach der streng protestantischen Lehre gewissermaßen das Substitut desselben Christus, der die Kinder zu sich kommen läßt. Wenn das Wort Christi laut wird, ist es, als ob Christus selber mitten unter uns wäre, und die Überzeugung von der Wahrheit dieses Glaubens spricht sich auch in den Angesichtern der Kinder aus, welche mit inbrünstiger Aufmerksamkeit dem Vortrage des Lehrers lauschen. Ein neueres Bild kann kaum ein besseres Lob erringen, als wenn es uns zwingt, zunächst von seinem geistigen Inhalte zu sprechen. Der erste Blick des Beschauers gilt so sehr der Darstellung an sich, der feinen, auf eindringlichen Studien beruhenden Charakteristik der Kinder, daß selbst der Laie an der befremdlichen Technik, an der trotz des grauen Morgenlichtes ungewöhnlichen Helligkeit keinen Anstoß nimmt. Daß diese Auffassung der Natur ungleich mehr der Wirklichkeit entspricht, als die dunkle, massige, nur auf Wirkung, nicht auf Wahrheit berechnete Tonart der bisher in Deutschland üblich gewesen und noch in großer Machtfülle herrschenden Genremalerei, ist dem Laien heute noch eine überraschende, mehr abstoßende als anziehende Erscheinung, an welche sich unser Publikum nur schwer gewöhnen

wird. Doch wird auch dies geschehen, sobald die neue Technik erst die letzten ihr noch anhaftenden Unvollkommenheiten überwunden haben wird. Auf den ersten Bildern von Uhde hatten die Figuren in Innenräumen durch das kalte, einfallende Licht ein Aussehen erhalten, als wären sie mit Mehl bestreut. Bei Firlle ist das harte Weiß bereits einem geschmeidigeren, kühleren Silberton gewichen. Es ist keine Kleinigkeit, bei überwiegend lichten Tönen und bei einem gleichfalls, wenn auch matt beleuchteten Hintergrunde die Figuren so plastisch zu gestalten, daß sie als runde Körper den Raum zu füllen scheinen. Ein früheres, ebenfalls auf der Ausstellung befindliches Bild von Firlle, „Morgenandacht in einem holländischen Waisenhause,“ wo junge Mädchen vor der Vorsteherin ein geistliches Lied singen, zeigt die gleichen Vorzüge feiner Beobachtung und wahrer Darstellung wie die „Sonntagschule.“ Nur ist die Technik noch nicht so entwickelt, der malerische Vortrag noch etwas härter und unsicherer. Derselben Richtung gehört auch Franz von Selbinger an. Doch läßt leider das von ihm gewählte Motiv nicht die gleiche künstlerische Befriedigung aufkommen, wie die Firlleschen Bilder. Sein Gemälde, welches den lakonischen Titel „Armut“ führt, läßt uns einen Blick in die kahle Stube eines Proletariers thun, der mit vier Kindern ein kärgliches Mahl teilt. An dem armseligen Hausrat wie an der dürftigen Bekleidung der Kinder merkt man, daß hier die sorgende Hand der Mutter fehlt. Das graue Tageslicht hebt die Trostlosigkeit des Gegenstandes nur noch greller hervor: hier ist kein Element, kein einziger Zug, der versöhnen könnte. Das hier vorgeführte Elend wirkt nicht einmal tragisch oder ergreifend, weil es uns in seiner ganzen prosaischen Nacktheit entgegentritt. Es bleibt nichts übrig als das schlechtthin Widerwärtige, und das wird auch der nachsichtigste Ästhetiker aus dem Bereiche der Kunst ausschließen müssen.

Noch zwei andre Münchener Genremaler, die freilich in einer etwas tieferen Tonart malen, haben ihre Aufgabe dahin erweitert, daß sie für ihre Darstellungen naturgroße oder fast naturgroße Figuren gewählt haben. Das Motiv des einen, des Scandinaviers F. Smith, der sich, wie gewisse bräunliche Töne erkennen lassen, nach Lindenschmit gebildet zu haben scheint, ist ein oft behandeltes: eine Anzahl von jungen Mädchen, Nonnen, alten Frauen und Greisen in einer bairischen Dorfkirche. Man sieht nur einen Teil der Kirchenstühle an einer Wand unterhalb der Kanzel, sodaß sich die Aufmerksamkeit des Beschauers ausschließlich auf die Andächtigen konzentriert. Man kann nicht sagen, daß der Künstler sich Typen von besondrer Armut ausgewählt habe, und doch giebt das Gefühl inbrünstiger Andacht, welches die Beter und Beterinnen erfüllt, einem jeden Kopfe einen verklärenden, fast idealen Hauch. So geben Wahrheit und Kraft, mit welchen diese Empfindung zum Ausdruck gebracht worden ist, den gewöhnlichen Motiven einen neuen individuellen Reiz. Ganz originell in der Wahl des Motivs, wenigstens für Deutschland, ist dagegen das Bild des zweiten

Künstlers, das „Sorgenkind“ von Hugo von Habermann. Wir blicken in das Konsultationszimmer eines bejahrten Arztes, der einen schwächtigen Knaben, welcher sich zu diesem Zwecke halb entkleidet hat, auf Brust und Lungen prüft, während die Augen der auf einem Stuhle sitzenden Mutter in angstvoller Spannung jeder Manipulation des Arztes folgen. Dieses neue Motiv würde an und für sich den Wert des Bildes nicht bestimmen, wenn der Künstler nicht zugleich bedeutende Mittel der Darstellung besäße, die vor allen Dingen auch die ungewöhnlich großen Dimensionen rechtfertigen.

Auch drei Ausländer kommen hier in Betracht: der Franzose A. Delobbe, dessen Bild „Zwei Töchter des Ozeans“ sich nur durch Zufall auf unsre Ausstellung verirrt hat, da seine Landsleute eine Beteiligung in corpore abgelehnt haben, und die Belgier Jan Verhas und Emil Seeldrayers. Die beiden „Töchter des Ozeans,“ welche Delobbe dargestellt hat, sind nicht etwa zwei fabelhafte Meerweiber, sondern zwei am Gestade lagernde Fischermädchen von der Bretagne, umflossen von dem weichen, silbergrauen Wasserdunste und sich dennoch in zarter Plastik von dem Hintergrunde abhebend. Die sauberen Mädchen mit den großen, schwermütigen Augen üben freilich eine Anziehungskraft für sich allein, sodas die Malweise erst in zweiter Linie in Betracht kommt. Bei den Gemälden von Verhas halten sich Stoff und Technik die Waage. Die „Schulrevue aus Anlaß der silbernen Hochzeit des belgischen Königspaares im Jahre 1878,“ bereits 1880 gemalt, hat dem Maler schon zahlreiche Ehren eingetragen. Vor dem Königspare, welches auf der Treppe des Schlosses von Laeken, umgeben von Würdenträgern des Hofes, steht, defiliren kleine Mädchen, von ihren Lehrern und Lehrerinnen geführt, gewissermaßen in strammer Kompagniefrent vorüber. Die Kleinen sind alle in weißer oder doch ganz heller Sommerkleidung, wodurch die Lichtfülle des im Freien vor sich gehenden Schauspiels noch vermehrt wird. Gleichwohl kommt jede der zahlreichen Figuren zu ihrem individuellen Rechte, freilich so, daß die kleinen Gratulantinnen, auf deren Charakteristik der Maler das Hauptgewicht gelegt hat, auch das vornehmste Interesse in Anspruch nehmen. Der Aufzug geht, vermutlich der Wirklichkeit entsprechend, nicht bei hellem Sonnenlicht vor sich. Daß die Hellmaler eine gleiche plastische Wirkung aber auch bei ungedecktem Licht erzielen können, erfahren wir durch ein zweites Bild von Verhas, auf welchem ein etwa zwölfjähriges Mädchen dargestellt ist, das, von einem roten Sonnenschirme behütet, auf der Landungsbrücke in Blankenberghe sitzt und in das Meer hinausblickt. Das Bild sieht allerdings wie eine große kolorierte Augenblicksphotographie aus, etwas roh und hart. Wenn man aber die Überzeugung gewinnt, daß solche Gemälde die Stufen zu einer neuen Entwicklung der Malerei bilden, muß man einen ästhetischen Grundsatz nach dem andern opfern, ebenso wie diese bahnbrechenden Maler selbst ihre Schöpfungen, an denen die Nachwelt nur noch ein historisches Interesse haben wird, zum Opfer bringen. Mehr kann man auch von Seeldrayers' „Klinik in der Thier-

arzneischule“ mit naturgroßen Figuren nicht sagen, in welche alles zusammenströmt, was kranke Pferde, Jagdhunde und Wölfe hat. In dem Kampfe mit der Illustration, welche alle Ereignisse des modernen Lebens mit fabrikmäßiger Schnelligkeit vorwegnimmt, sind die „Kunstmaler“ gezwungen, oft zu den äußersten Mitteln zu greifen, um mit Illustratoren und Photographen wetteifern zu können.

Die deutsche Landschaftsmalerei ist derjenige Zweig der Kunst, welcher unaufhörlich die erfreulichsten und gesündesten Triebe zeitigt. Sie ist so universell wie keine zweite und umfaßt alle Stilrichtungen von der historisch-stilistischen und romantischen bis zu dem sich mit dunkeln Andeutungen begnügenden Stimmungsbilde. Doch artet auch letzteres nicht bis zu der rohen Skizzenhaftigkeit der Franzosen aus. Selbst der zu den größten Ausschreitungen des Pinsels geneigte Deutsche respektirt immer noch die Zeichnung, welche gleichsam das Gerüst für die Gymnastik der auf- und abschwebenden Töne bildet. Da es uns hier nur darum zu thun ist, aus einem großen Ausstellungs-panorama die charakteristischen Züge, die neuen Momente hervorzuheben, brauchen wir uns mit einer Wiederholung des illustren Künstlerlexikons von Andreas Achenbach bis Albert Zimmermann nicht aufzuhalten. Der Ruhm, der alle diese edeln Häupter umschwebt, kann durch die Beredsamkeit der Journalistik kaum noch vergrößert werden. Wir wollen nur noch einige junge Landschafts-, Marine- und Städtemaler in den Vordergrund stellen, welche mit starker Betonung des Stimmungselements eine Individualität verbinden, die sich mit der Zeit noch schärfer ausbilden wird. Es sind in erster Linie Hans Herrmann in Berlin, ein Schüler Oswald Achenbachs, welcher mit scharfer Beobachtungsgabe das Leben auf und neben den Kanälen von Amsterdam, auf den Märkten und in den Fischhallen, im Hafen u. s. w. in seiner ganzen malerischen Vielseitigkeit und mit flüssigem Kolorit schildert, Karl Rathjen in Berlin und Erich Kubierschky in Leipzig, denen sich dann noch Oskar Frenzel in Berlin, H. Viesegang in Düsseldorf und Karl Dnicke in Berlin anreihen. Diese jungen Künstler geben uns die tröstliche Zuversicht, daß die deutsche Landschaftsmalerei bis auf weiteres sicher ist, nicht in gedankenloser Manier zu verdorren.

