



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Die deutsche allgemeine und historische Kunstausstellung in München. 3.

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

fenß, einzuführen. „Händel selbst, der diese beiden Lebenshälften und ihren Charakter sehr klar übersah, schied sie voneinander und setzte einen Denkstein in das Jahr 1720, indem er sagte: Man muß lernen, was zu lernen ist, und dann seinen eignen Weg gehen.“

Somit sei dieses vortreffliche Buch zu jedermanns Händen aufs beste empfohlen, Künstler und Laien können sich genüßreiche Stunden damit bereiten und sehr viel daraus lernen.

Ebenso Gutes läßt dieses Werk von Chrysanders Leitung der Händelausgabe durch die leipziger Händelgesellschaft sicher voraussagen; es ergehe deshalb der Aufruf an das kunstliebende Publicum Deutschlands, dieses Unternehmen durch lebhaftes Theilnahme recht kräftig zu unterstützen.

Das Händeldenkmal, wofür besonders Robert Franz und der Verein in Halle aufs thätigste wirken (es steht wiederum eine große Aufführung des Judas Maccabäus bevor) geht zwar allmählig seiner endlichen Verwirklichung entgegen, doch fehlt noch immer viel dazu. Es ist Sache des Volkes, dazu beizutragen, deshalb mögen diejenigen Städte und deren Musikvereine, welche sich noch nicht thätig daran betheilt haben, durch Concerte und Aufführungen daran mithelfen, daß wenigstens diese geringe Dankbarkeitsschuld gegen einen der größten Meister der Tonkunst bald ausgeglichen werde. In Leipzig ist der Niedelsche Verein mit gutem Beispiel vorangegangen, doch sollte man mit allem Recht eine Nachfolge anderer hiesiger Kunstinstitute erwarten können.

D.

Die deutsche allgemeine und historische Kunstausstellung in München.

3.

Beinahe der dritte Theil der ausgestellten Bilder gehört dem landschaftlichen Fache an (von 1744 nahezu 500), ein Achtel der ganzen Summe hat die sogenannte Genremalerei beige-steuert. So groß diese Zahlen vielleicht erscheinen mögen, so drücken sie noch immer nicht hinlänglich das richtige Verhältniß namentlich der landschaftlichen Schöpfungen zur modernen Kunstproduction aus. Die gute Hälfte unserer künstlerischen Thätigkeit ist der Pflege der Landschaftsmalerei gewidmet. Sollen wir dieses Vordrängen der beiden genannten Kunstzweige mit der Ueberflutung unseres Tonsinns durch Salonmusik in eine Parallele stellen und dann ähnlich wie hier auf eine Abnahme unseres künstlerischen Vermögens schließen? Kein Zweifel, daß diese Frage von Vielen

bejaht und der Aufschwung der Landschafts- und Sittenmalerei aus der Bequemlichkeit, mit welcher sich solche Gemälde in unsern Stuben zwischen Blumentischen und Stageren unterbringen, aus der Leichtigkeit, mit welcher dieselben dem übrigen Zimmerschmuck sich einordnen lassen, erklärt werden wird. Mögen aber auch manche Kunstfreunde und Bilderkäufer von solchen Rücksichten sich leiten lassen: so folgt daraus noch keineswegs, daß die Künstler in gleicher Weise fremdartigen, niedrigen Zwecken nachgehen und mit der Rolle einfacher Decoration sich begnügen wollen. Aus der schlechten oder unwürdigen Verwendung darf man noch keineswegs auf den geringern inneren Kunstwerth schließen. Wir zweifeln nicht an der vollkommenen Ebenbürtigkeit der Landschafts- und Genremalerei mit den übrigen Kunstzweigen; poetische Kraft und malerischer Blick finden auch hier einen reichen Wirkungskreis und sind die wesentliche Bedingung zum Gelingen des Werkes. Ueberdies liegen die ästhetischen Anregungen unserer Bildung vorzugsweise in dieser Richtung und befördern die Lebendigkeit der Anschauungen bei dem Künstler, die Unmittelbarkeit des Verständnisses bei dem Beschauer. Offenbar werden die Kreise der Landschafts- und Genremalerei von der Gunst der Zeit getragen, fragen wir nun, welchen Gebrauch die auf der münchener Ausstellung vertretenen Maler von dieser Gunst machten?

Die Vergleichung der modernen Kunst mit jener früherer Jahrhunderte wird von den wohlwollenden Freunden der ersteren nicht allzueifrig empfohlen. Bleibt doch gewöhnlich als Resultat die Ueberzeugung übrig, daß heutzutage dem Künstler Fehler und Irthümer ungleich näher liegen und lockender erscheinen, als die einfache, wahre Schönheit. In einem einzigen Punkt allein scheuen wir uns nicht, die Unterschiede zwischen Jetzt und Sonst aufzusuchen. Er betrifft die Bildungsverhältnisse unserer Künstler. Wer eine längere Reihe holländischer Genrebilder ohne Unterbrechung nacheinander betrachtete hat gewiß die Einförmigkeit der Motive, und in der Wahl der wenigen, die stets wiederkehren, das Walten eines nicht immer feinen Sinnes beobachtet. Ausnahmen gibt es nach der einen und der andern Richtung. Bei Jan Steen z. B. überrascht grade die große Mannigfaltigkeit der Motive, bei andern ist die elegante, zierliche Formengebung nur der Ausdruck entsprechender Vorstellungen. Von der Mehrzahl niederländischer Genremaler jedoch kann man weder die reiche Erfindungskraft loben, noch behaupten, daß die rauchenden und trinkenden Bauern, die Zahnbrecher, die wasserbeschauenden Aerzte, die Gemüsehändlerinnen und ähnliche Vorwürfe eine gehobene Lebensanschauung verathen. Unsere Maler dagegen geben uns am wenigsten Grund, sie der Lässigkeit im Erfinden anzuklagen; jeder strengt sich an, durch Originalität zu glänzen und den ihm eigenthümlichen poetischen Sinn schon in der Wahl der

Motive offen zu legen. Vor allem hat der Kreis des Komischen eine reiche Vertretung gewonnen. Ob gemalte Witze und Anekdoten als sachliche Bereicherung unserer Kunst angesehen werden können, steht dahin, es fehlt aber auch nicht an wirklich drastischen Situationen und mit gesunder Komik aufgefaßten Charakterschilderungen. Menschliches Stilleben, niedliche in Farben und Linien erzählte Novellen haben gleichfalls in der münchener Ausstellung Raum gefunden. Wenn Kirner uns die Toilette eines Bahnwärters am Kirmesstag schildert — er hatte eben nur Zeit gefunden, sein Barbiergeschäft zur Hälfte zu vollenden, als schon die Locomotive heranbraust und er sich genöthigt sieht, mit einer eingeseiften Wange, die er natürlich abwendet, den Zug nach bairischer Landesfittte militärisch zu salutiren —, wenn Enhuber uns gleichfalls die ähnliche Toilette eines Wanderers auf freiem Felde vorführt, so lohnt der „Spaß“ schwerlich die auf dessen Verkörperung verwendete Mühe. Die Pointen lassen sich hier wie in so vielen andern Fällen nicht mit der Spitze des Pinsels hineintragen, dieses ist die Illustration der komisch gedachten Vorstellung, aber in sich selbst ohne bedeutende komische Kraft. Wirklich komisch in der Situation traten uns dagegen viele andere Genrebilder und zwar insbesondere der münchener Schule entgegen, welche, wie es scheint, für einen lustigen Schilderungsston eine ungleich größere Vorliebe besitzt, als die noch von sentimentalen Traditionen genährte düsseldorfer Künstlergruppe. Als Beispiele führen wir nur Enhubers unterbrochene Spielpartie, Rambergs Fensterln und Spaziergang, Flüggens Kirchenmusik u. a. an. Wir begegnen da bald glücklich reproducirten Charakterfiguren, bald mit natürlichem Humor ausgemalten Situationen. Der aus dem Seminar eben entlassene Hofmeister auf Rambergs Bild, der seine Zöglinge auf den Spaziergang führt und die Lust der letzteren, sich in das Spiel ungezügelter Straßenjungen zu mischen, mit pedantischer Geberde abwehrt, der Dorfheld bei Enhuber, dessen Kameraden hastig das Kartenspiel verstecken und der selbst die Flucht unter den Tisch nicht verschmäht, um dem ersten Strom der Gardinenpredigt seiner bessern Hälfte auszuweichen, die mit eingeklemmten Armen die Schwelle der Wirthsstube betritt, machen der Phantasie der Künstler alle Ehre. Auch in den novellistischen Schilderungen stoßen wir oft auf sinnige Züge und lernen eine feine Beobachtungsgabe kennen, groß ist vor allem die Mannigfaltigkeit der Motive. Ländliche Wallfahrer, eine appenzeller Stickerin und Blankenserrinnen am Brunnen, ein Mönch, der einer Trauung in der Klosterkirche zusieht, Indianer in Südamerika, französische Marquisen, Schatzgräber und Alchymisten, Landknechte und Bürgerwehrmänner, Bauern und Cavaliere gehen in bunter Reihe an uns vorüber. Einzelne Paradeszenen wiederholen sich zwar: Verlobungen, die durch den Eintritt alter verlassener Geliebten gestört werden, Spieler, denen die Gattin zu Gewissen redet u. s. w., im Allgemeinen

ist aber für die Kurzweil der Beschauer gut geforgt und das Prädicat der Originalität und reicher Erfindungsgabe für unsere Genremaler wohlverdient. Hätten sie nur nach einer andern Seite hin sich minder genügsam erwiesen und sauberes Illuminiren mit der Kunst zu malen nicht für gleichbedeutend genommen.

Den Genrebildern entsprechen auf einem andern Kunstgebiet ziemlich genau die kleinen dramatischen Spiele und einactigen Bluetten des modernen Bühnenrepertoirs. Alle Welt ist darüber einverstanden, daß bei diesen die geistreiche Führung des Dialoges, die gewandte und spannende Schürzung des an und für sich ziemlich gleichgiltigen Knotens vorzugsweise den Erfolg sichert und auch das wesentliche Verdienst des Dichters bildet. Niemand würde zweifeln, daß in Bezug auf die Genremalerei ein ähnliches Verhältniß gilt, und auf die malerische Durchführung der Hauptnachdruck gelegt werden muß, wäre nicht die Irrlehre verbreitet, unsere Maler seien vorzugsweise Dichter, die Betonung der malerischen Form aber würde diesen Vorzug nicht klar und deutlich genug erscheinen lassen. Warum greifen dieselben aber dann nicht lieber gleich zu dem rechten Material und schreiben Gedichte, und überlassen nicht Menschen, die auf den Ruhm, als Universal-künstler zu glänzen, bereitwillig verzichten, die Malerei? Die Verwirrung ist noch gestiegen durch die absichtliche Verwechslung der technischen Geschicklichkeit mit eigentlicher Farbenpoesie. Wenn jemand die letztere als Erforderniß des vollendeten Abbildes aufstellt, so zucken die angeblichen Vertreter des wahrhaft Dichterischen in der Malerei mitleidig die Achsel über den armen Wicht, der sich von der brillantesten Technik blenden läßt, denunciren ihn wol auch mit salbungsvoller Miene als Materialisten und behaupten, er wolle die Kunst zur Künstelei herabziehen. Ja, wenn es möglich wäre, auf dem mechanischen Weg, wie man eben ein Handwerk erlernt, diese Fertigkeit im Künsteln sich anzueignen: die Zahl der Verächter der Farbenpoesie würde rasch abnehmen. Weiß man ja doch, daß das drückende Bewußtsein, darin unfertig, nur halbausgebildet zu stehen — und bei der schlechten Erziehung unserer Künstler wäre es ein Wunder, wenn dies anders sich verhielte — Trost sucht in der Geringschätzung des Unerreichbaren, und daß der geheime Cultus nicht der Farbenpoesie etwa, sondern ganz ordinärer technischer Recepte, nirgend so viele Anhänger zählt, als in den Werkstätten unsrer Künstler. Diese, wenn sie aufrichtig sind, müssen lachen über die Complimente, die ihrer dichterischen Phantasie gezollt werden. Ist doch die malerische Durchführung ihre Haupt Sorge, die gelungene Bewältigung der Form insgeheim ihr größter Stolz. Freilich kommen sie selten zum Genuß des letzteren, und deshalb bleibt von ihrer Seite die Versicherung: in der Malerei sei das Malen nur Nebensache, ohne Widerspruch. Wie der Musiker in Tönen denkt, so drückt des Malers Empfindung die Farbe aus, sie versinnlicht nicht

blos deutlicher seine Gedanken, sondern verleiht denselben erst die rechte Stimmung.

Unger in Göttingen wagte jüngst den Versuch einer malerischen Harmonielehre und meinte, Accorde, Tonarten, den Satzbau, wie er im Kreise der Musik nach bestimmten Gesetzen sich regelt, auch im Gebiet der Malerei nachweisen zu können, nicht blos in abstracter Theorie, sondern an concreten historischen Erscheinungen. Giorgiones, Van Dycks, Ostades Colorit sollte gewissen Tonarten entsprechen, in einzelnen Bildern bestimmte Accordfolgen sich offenbaren. Der Versuch mißlang, zunächst weil der feinere Farbenmesser und eine malerische Notenschrift mangelt, die Umschreibung von Farbennuancen durch das bloße Wort immer unklar und nebelhaft bleibt. Aber mit dem Grundgedanken, mit der Annahme eines musikalischen Elements in der Malerei hat es seine volle Richtigkeit. Die alten holländischen Genremaler offenbaren dasselbe in der glänzendsten Weise und verleihen dadurch ihren Werken einen poetischen Schein, welcher durch kein stoffliches Interesse ersetzt werden könnte. Der Farbenwohllaut ist nicht etwa das einfache Resultat technischer Anstrengung, kein bloßes Kunststück, durch berechnete Verdunklung des Ateliers, Oberlichter zu erzeugen, sonst würden wir unter den modernen Belgiern lauter Ostades zählen, sondern der Ausfluß der specifisch malerischen Phantasie, die sich im Genrefach am wenigsten gebunden fühlt, hier am liebsten sich bethätigt. Auf der münchener Ausstellung wird ein harmonisch gestimmtes Colorit, eine charakteristische, ausdrucksvolle Farbe das Auge selten erfreuen. Es ist dies um so mehr zu bedauern, als grade die deutsche Anschauung den kräftigsten Ansaß zum Humor in sich birgt, dieser aber, wie überhaupt die bis zur feinsten Besonderheit des Charakters fortgehende Schilderung, im Colorit das beste Ausdrucksmittel besitzt. Der Glaube an die alleinseligmachende Schönheit der Pifferari und Minetten ist glücklicherweise gelockert. Die wenigen Proben, welche die Ausstellung von italienischen Genrebildern aus den frühern Jahrzehnten aufweist, überheben uns der Mühe, ausführlicher gegen diese Richtung zu sprechen. Auch jetzt noch könnte der Blick unsrer Künstler für das fernhafte unmittelbare Leben ihrer Umgebung an Schärfe zunehmen; aber so völlig abgesperrt von demselben, so vollkommen befangen in der Atelierästhetik, die über gelungene Posen abgegriffener Modelle nicht Höheres kennt, sind sie lange nicht mehr. Die trockene Manier älterer düsseldorfer Genremaler findet gleichfalls nur noch wenige Bewunderer. Wir freuen uns über harmlose Gedanken, wenn aber auch die malerische Charakteristik die Harmlosigkeit so weit treibt, daß sie den Dilettantismus nicht verschmäht, so kehren wir uns ab von derselben. Uebrigens ist in Düsseldorf selbst, wie namentlich Bantier beweist, ein mächtiger Fortschritt bemerkbar. Eine andere Anart dagegen scheint noch immer das Feld behaupten zu wollen, eine bis zum Geleckten glatte Malerei,

eine kalte Sauberkeit der Durchführung, für welche holländische Hausfrauen, nicht aber die alten holländischen Maler das Vorbild geliefert haben mögen, und was das Aergste ist, eine falsche Koketterie der Charakteristik, die alle naive Wahrheit zerstört.

Wir werfen Niedel, Pollack, Amerling und andern das Gleisnerische in ihren Charakterfiguren vor. Niedels Fischersfamilie, Amerlings schlafende Kinder sind vom Kopf bis zur Zehe erlogen, und werden darin höchstens von Pollacks berühmten Hirtenknaben in der Campagna, bei Porzellanmalern ebenso beliebt, wie ohne Rubens Aue Maria lebende Bilder gar nicht gestellt werden können, übertroffen. Schade, daß dieser Hirtenknabe uns in der münchener Ausstellung nicht vorgeführt wird. Zur Beurtheilung der Kunstzustände der dreißiger Jahre bietet er einen wichtigen Anhaltspunkt. Nur die große Vernachlässigung der malerischen Form in jenen Tagen erklärt es, daß man sich von jenem oberflächlichen Schein blenden ließ, seelenlose Glätte und triviale Farbeneffekte für Anmuth und Farbenpoesie nahm. Es wäre gar nicht wunderbar, wenn in Kunstberichten aus jener Zeit von einem wiedergeborenen Murillo gesprochen, ja Pollack und Niedel vielleicht der Vorzug vor dem spanischen Meister eingeräumt worden wäre. Heutzutage übt man eine lobenswerthe Vorsicht in der Ertheilung solcher Complimente. Man sollte aber auch Billigkeit üben, und wenn man gegen jene Maler den Vorwurf erhebt, daß sie das Sybaritenthum fördern, die auch sonst weit verbreitete Unart nicht unerwähnt lassen, durch eine glatte Eleganz den Mangel an individueller Charakteristik und naiver Wahrheit ersetzen zu wollen. Schöns Alpenmädchen, Meyerheims Mutter und Kinder, Waldmüllers Bauern, sind gleichfalls nur zierlich gepuzte Puppen, die allem andern eher entsprechen, als dem Titel, den sie führen: Lebens- und Volksbild. Und diesen Mustern eifern gar viele Künstler nach, dieser Richtung wird noch in gebildeten Kreisen, als wäre sie die Vollendung des Malerischen, gehuldigt!

Gar wohlthuend wirkt auf diese gemalten Gassenhauer die Anschauung einiger harmloser Genrezeichnungen, die aber das Verdienst individuellen Ausdrucks, voller Charakterwahrheit und lebendiger Schönheit besitzen. Die eine hat nach dem Katalog einen sonst unbekanntem August Richter in Dresden zum Schöpfer, die andere rührt von Grünwald in München (wenn wir nicht irren, einem Würtemberger) her. Von Richters Composition gibt vielleicht die Bezeichnung, sie bilde das nordische Gegenstück zu Leopold Roberts Schnittern, den besten Begriff. Richters Erntezug entwickelt natürlich die Züge bachischer Freude in geringerem Grade. Die einzelnen Gestalten fesseln nicht durch die plastische Formenschönheit. Ueber die ganze Gruppe, voran die Schnitter, auf dem hohen von Ochsen gezogenen Fruchtwagen der Hausvater mit seiner Familie, hintennach das jubelnde Gesinde, lagert sich aber

ein so heiterer Freudenschein, jeder Einzelne ist so sehr mit ganzer Seele bei dem Fest, daß ähnlich wie in Roberts Schilderung eine gehobene Stimmung aus der reichen Gruppe spricht, zumal als auch ein schöner Linienfluß beobachtet wurde und die einzelnen Figuren in einfacher, wohlthuender Weise sich zu einem geschlossenen Ganzen aufbauen. Grünewald führt in einer Fries-
 skizze das menschliche Leben in den vier Jahreszeiten vor, ein uraltes Motiv, dem aber der Maler so viele frische und sinnige Züge entlockt, daß man Mühe hat, sich von dem Werk zu trennen. Die große Freude, die es erregt, in jüngern Kreisen vielversprechende Kräfte zu erblicken und richtige Grundsätze, vor allem die so lange verachtete Einfachheit und Wahrheit hier geltend anzutreffen, darf jedoch gegen die Verdienste anerkannter und längst berühmter Künstler nicht verblenden.

Im Landschaftsfach haben die letzteren ihre alte Anziehungskraft bewahrt, die Palme, die ihnen längst schon gereicht wurde, bleibt noch immer in ihren Händen. Die bekannten Lieblinge des Publicums; die beiden Achenbach, und Weber in Düsseldorf, Schirmer in Karlsruhe, Alb. Zimmermann, Schleich, Morgenstern u. a. in München, Hildebrandt in Berlin sind auch im münchener Glaspalast mächtige Anziehungspunkte. Wenn neue Namen denselben sich anschließen, wie jener Marcos und Raffalts aus Wien, so gehören dieselben nicht dem jüngern Geschlecht an, sondern bewährten Männern, deren Wirksamkeit sich nur in einem minder zugänglichen Kreise bewegte. Die jüngern tüchtigen Kräfte, an denen es keineswegs mangelt, folgen willig den Spuren der Meister und wissen nichts von dem tiefen Zwiespalt, der auf den übrigen Gebieten der Malerei die letzte Künstlergeneration von der früheren trennt. Auch die Flucht in das Ausland, zunächst technischer Zwecke willen, die bei unsern jüngern Historienmalern immer allgemeiner wird und jedenfalls Beachtung verdient, kommt hier so gut wie gar nicht vor, und wenn sie vorkommt, wie z. B. bei dem frankfurter Maler Burnis, regt sie keineswegs die Zurückgebliebenen zur Nachfolge an. Den Einwirkungen, die Jaroslav Czermak, falls er der deutschen Künstlerwelt angereicht werden kann, Knaus, Henneberger und theilweise auch Piloty der Fremde verdanken, läßt sich im Kreise der Landschaftsmalerei nichts zur Seite stellen. Es fehlt auch hier nicht an Gegensätzen. Zwischen Achenbach und Schirmer liegt eine ganze Welt, ebenso sind Achenbach und der Berliner Hildebrandt, Schirmer und die münchener Stilisten weit getrennt, trotzdem daß sie eine gleichnamige Richtung verfolgen. Die Entwicklung der modernen Landschaftsmalerei geht vorzugsweise auf das Malerische. Auch diejenigen Meister, deren Bilder durch den bedeutsamen Bau der landschaftlichen Formen, durch Linien Schönheit wirken, und symbolische Beziehungen auf menschliche Verhältnisse in sich bergen, benutzen das Colorit als Ausdrucksmittel und würden, obgleich sie sich selbst

den Idealisten beizählen, von den ältern Anhängern dieser Richtung wahrscheinlich mit demselben Spottnamen beschenkt werden, den David für den „Gemüsehändler“ Nuyssdael bereithielt. Hat sich ihre poetische Kraft abgeschwächt, weil sie nicht wie die Landschaftsmaler der ältern Generation harte Umrisse stehen lassen, nicht jede Form scharf abgrenzen und mit trockener Deutlichkeit die Structur der Landschaft schildern? Daß dort die einzelnen Motive die Spuren der Erfindung kräftiger offenbaren, kann nicht füglich als größeres Verdienst hervorgehoben werden, da ja dieselbe im Wesentlichen auch nur eine Reproduction früher geschauter Naturformen ist und das Hineintragen von charakteristischen Empfindungen und symbolischen Beziehungen in die letzteren bei sogenannten Stimmungsbildern gleichfalls vorkommt. Nur bleibt hier dieses Geschäft dem Beschauer überlassen, während in den stilisirten Landschaften der Künstler selbst dies thut.

Schlimm wäre es um die poetische Bedeutung einer Landschaft bestellt, wenn erst die Staffage über ihren Charakter Aufschluß gäbe und jedenfalls gereicht es z. B. den vier biblischen Landschaften Schirmer's, welche die Geschichte des barmherzigen Samariters erzählen, nicht zum Schaden, daß sie auch an und für sich eine große Wirkungskraft üben und das Gemüth des Beschauers sich angezogen fühlt von der charakteristischen Schilderung des frischen, zur Wanderung in die Ferne reizenden Morgens, der schwülen Mittagsluft und des friedlichen, zur Ruhe einladenden Abends, der dem Ermüdeten Erquickung gewährt, ähnlich wie der Samaritaner durch seinen Balsam dem Verwundeten Labfal spendet. Daß es nicht unumgänglich symbolischer Beziehungen bedarf, um eine Landschaft poetisch zu gestalten, beweist Schirmer selbst, dessen Bilder: Ein Sonnenblick vor dem Regen und Ueberschwemmung nicht bloß durch die Wahrheit der Darstellung auffallen, sondern auch durch die tiefe Empfindung entzücken, und von vielen über seine biblischen (in Oel gemalten) Landschaften, von allen diesen gleichgestellt werden dürften. Ob Schirmer seine großen Erfolge den von ihm befolgten allgemeinen Grundsätzen oder der durch einen reichen Studientreis erworbenen Formen- und Farbenkenntniß verdanke, wird von verschiedenen Seiten verschieden beantwortet werden, an der Thatsache selbst wird niemand zweifeln.

Wären alle bedeutenderen Landschaftsmaler nur annähernd so vollständig in München vertreten, wie Schirmer, so würde nicht allein die Erkenntniß der mannigfachen Wandlungen unserer Kunst an Tiefe gewonnen, sondern auch mancher Streitpunkt seine Erledigung gefunden haben. Leider sind gerade auf diesem Gebiet die größten Lücken bemerkbar. Am meisten zu beklagen ist die gänzliche Abwesenheit Lessingscher Landschaften, die einen so großen Einfluß auf die Richtung der düsseldorfer Schule gewonnen haben, wenn sie auch gegenwärtig mehr als den Reiz der Neuheit einbüßten. Auch die andern

düsseldorfer Meister sind ungenügend vertreten. A. Achenbachs Hochflut bei Ostende offenbart uns die energische Kraft des Meisters, der das tobende Element mit klarem und festem Auge überblickt, seine Ansicht von Carleone beweist seine große technische Gewandtheit, die anschaulichen Belege für seine merkwürdige Vielseitigkeit fehlen jedoch, und ebenso wird man durch die vier ausgestellten Landschaften über das Eigenthümliche seiner Naturanschauung und seiner vielfach nachgeahmten Malweise schlecht unterrichtet. Auch sein Bruder, Oswald Achenbach ist besser, als ihn die drei in München vorhandenen Bilder erscheinen lassen. Daß Flamm und Kalkreuth gänzlich fehlen, wird zwar bei dem minder ausgedehntem Ruhm der beiden Künstler in weiteren Kreisen nicht auffallen, doch bleibt die Abwesenheit besonders des ersteren bei seiner seltenen malerischen Begabung und seinem frischen Blick für die Schönheit der italienischen Natur immerhin bedauerlich. Oswald Achenbach und Flamm bilden glücklicherweise nicht die einzige, wol aber eine der glänzendsten Ausnahmen von dem herrschenden Wahne Coloritwirkungen lassen sich nur durch schreiende Lichteffecte erzielen. Die ganze Palette über die Leinwand zu schmieren, ist nicht, wie viele meinen, der Anfang, sondern das Ende der künstlerischen Weisheit, auch das Augenblenden keineswegs das Ziel der Landschaftsmalerei. Wir begreifen vollkommen den Ursprung dieser Manier. Es galt, den Reiz der landschaftlichen Schilderung durch das stoffliche Interesse, das sich an die gewählten Motive knüpft, zu erhöhen. Unser Sinn schweift gern in das Weite, unsere Empfänglichkeit umfaßt weitere Kreise, unser Verstandniß erstreckt sich auf eine kaum mehr begrenzbare Welt von Erscheinungsformen. Die Landschaftsmalerei wollte nicht hinter der Bildung unserer Zeit zurückbleiben und that recht daran. Wenn wir aber auch im Allgemeinen zugeben, daß dem Beschauer zumeist erst das stoffliche Interesse den Weg zum Verstandniß der künstlerischen Form bahnt, und die Ueberzeugung hegen, daß der schaffende Künstler selbst für das gegenständlich Gleichgiltige die volle Begeisterung nicht bereithalten kann und diese Gleichgiltigkeit auch in der Formengebung sich offenbaren muß: so verlangen wir doch von ihm, daß er sich von dem stofflichen Interesse nicht gefangennehmen läßt, vielmehr über dasselbe hinaus zum Begreifen und zur Bewältigung der malerischen Formen gelangt. Im Angesicht der zahllosen Schilderungen seltsamer Naturphänomene und frappanter Lichterscheinungen können wir uns in der Regel des Glaubens nicht erwehren, als hätte auch den Maler die bloße Neugierde an das Motiv gefesselt und erwarten in jedem Augenblick den langen Stab des Erklärers vor unsern Augen schwingen zu sehen, der uns auf die Raritäten aufmerksam macht. Nicht das eine oder das andere Individuum, nicht diese oder jene Schule trägt die Schuld davon. Grade die große Gunst, welche diese Richtung genießt, lockt zu Uebertreibungen und läßt die Lektorn allenthalben erstehen.