



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Rosenberg, Adolf: Die akademische Kunstaussstellung in Berlin. I.

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

Sammergeschrei aus dem Nebenhause, wo eben die Gräfinnen Tréka und Kinsky das Ende ihrer Männer beklagten, er stand am Fenster; da sah er Deveroux vor sich, die Hellebarde gefällt. „Schelm und Verräther, Du mußt sterben!“ schreit ihm der entgegen. Da breitet der Feldherr die Arme weit aus und ohne einen Laut empfängt er den tödtlichen Stoß der Partisane mitten in die Brust. Er starb als Soldat und als Fatalist; ohne den leisesten Versuch zu hoffnungsloser Gegenwehr ergab er sich in sein Schicksal.

So fiel der gewaltige Kriegsfürst, der acht Jahre hindurch die Welt mit dem Rufe seiner Thaten und Entwürfe gefüllt, der zweimal dem Kaiser ein Heer geschenkt, der allein den Siegeslauf Gustav Adolf's gehemmt hatte, durch den Stahl seiner eignen Soldaten. Der kaiserliche Hof erkannte den Mord, den er nicht befohlen, als eine berechtigte Exekution an, er belohnte reichlich die Mörder, er zog Wallenstein's Güter ein als eines Verräthers. Und doch, wer heute das ragende Friedland sieht, das ihm den Namen gegeben, oder das vielthürmige Prag, in dem er sich seinen marmorschimmernden Palast zu königlicher Hofhaltung erbaute, oder endlich das düstre Eger, um das noch sein blutiger Schatten schwebt, und das geweiht ist als der Schauplatz der größten historischen Tragödie unserer Literatur, der mag immer daran denken: Wallenstein fiel vor Allem deshalb, weil er einen ehrlichen Frieden wollte, der nicht auf der Vernichtung der einen, sondern auf der Versöhnung beider Parteien beruhte; erst als seine Gegner ihn dazu machten, ward er zum Verräther.

Dresden.

Otto Kaemmel.

## Die akademische Kunstausstellung in Berlin.

Von Adolf Rosenberg.

### I.

Der günstige Erfolg, den die erste von der königlichen Akademie der Künste in dem provisorischen Gebäude auf der Spitze der Museumsinsel veranstaltete Kunstausstellung im Jahre 1876 gefunden, hat bekanntlich zu dem Beschluß geführt, die Ausstellungen unter dem Protektorate der Akademie fortan alljährlich stattfinden zu lassen, während diese Ausstellungen bisher nur alle zwei Jahre veranstaltet worden waren. Dieser Beschluß wurde fast allseitig mit Freuden begrüßt. Man wies darauf hin, daß Berlin, nachdem es die Hauptstadt des deutschen Reiches geworden, auch die Führerin auf dem lange ver-

nachlässigten Gebiete der Kunst werden müsse. Die Staatsregierung hatte die ersten Schritte bereits mit einer Reorganisation der vollständig verzapften Kunstakademie gethan. Das lange verwaiste Institut hatte in A. v. Werner einen thatkräftigen Leiter erhalten, und in Knaut, Gussow, Knille, Hertel, Michael, Thumann, F. Meyerheim, F. Schaper u. a. war eine Anzahl tüchtiger Lehrer gewonnen worden, deren gemeinsame Wirksamkeit die erspriesslichsten Resultate hoffen ließ. Es waren ferner die Mittel für ein vor der Hand provisorisches Kunstausstellungsgebäude bewilligt worden, nachdem die beschränkten, lichtlosen Räume in der alten Akademie schon längst das öffentliche Aergerniß erregt hatten. Der jetzige Baurath Orth hatte, im Vertrauen darauf, daß das Provisorium nicht länger als acht bis zehn Jahre andauern würde, in kurzer Zeit einen äußerlich ganz schmucklosen, aber den Bedürfnissen vollkommen entsprechenden Fachwerksbau errichtet, der zum größten Theil auf Pfählen steht, welche in die Spree eingerammt worden sind. Weshalb der Architekt sich zu einem solchen „Pfahlbau“ entschloß, hat seinen Grund darin, daß er das disponible Terrain auf der Museumsinsel für den definitiven Bau, zu welchem er bereits die großartigsten Pläne entworfen, frei halten wollte. Die Aussicht auf eine Ausführung dieser Pläne, denen der Gedanke einer Verbindung der Gemäldegalerie, der Kunstakademie und des Kunstausstellungsgebäudes zu einem imposanten, terrassenartig sich erhebenden Bau zu Grunde liegt, ist jetzt mehr als jemals in die Ferne gerückt, seitdem ganz andere und ernstere Sorgen die Staatsregierung beschäftigen. Baurath Orth hat in dem provisorischen Ausstellungsgebäude zugleich die Beleuchtungsprinzipien durchgeführt, zu welchen er auf Grund eingehender Studien in den wichtigsten Galerien Europa's gelangt war und die sich seither, abgesehen von einigen geringen, noch nothwendigen Modifikationen, als praktisch erwiesen haben. Diese Modifikationen bestehen vorzugsweise darin, daß das allzu stark eindringende Licht durch horizontal aufgehängte Belarien gedämpft werden muß, wie es in den Kunststheilungen der Pariser Weltausstellung durchweg geschehen ist. Wenn früher über allzu große Dunkelheit der Ausstellungsräume geklagt wurde, so klagt man jetzt über ein zu scharfes, kaltes, gleichmäßiges Licht.

Die Auspizien, unter welchen die erste Ausstellung in diesem Gebäude eröffnet wurde, waren also ungemein günstig, und die Stimmen der wenigen, die sich gegen eine alljährliche Wiederholung der Ausstellungen erhoben hatten, wurden durch den allgemeinen Jubel übertönt. Die letzteren hatten geltend gemacht, daß Berlin bei weitem noch nicht der Mittelpunkt des geistigen Lebens in Deutschland sei, daß andere Städte wie München und Düsseldorf ein viel reicher entwickeltes Kunstleben und ein viel lebendigeres Kunstinteresse besäßen als Berlin, daß die deutsche Kunst nicht genug Produktionskraft besäße, um

wie die französische alljährlich einen „Salon“ mit neuen Werken zu füllen. Auch wurde darauf hingewiesen, daß unter den Jahresausstellungen die einzige permanente Kunstausstellung, die noch in Berlin ihr dürftiges Dasein fristet, die des Künstlervereins, erhebliche Einbuße erleiden würde. Diese letztere Befürchtung hat sich vollinhaltlich bestätigt. In den letzten zwei Jahren hat die Ausstellung des Künstlervereins mit Ausnahme einiger Gemälde von Makart und Gabriel Max, die von spekulativen Kunsthändlern aufgekauft waren und für ein besonderes Eintrittsgeld gezeigt wurden, kaum ein einziges Bild von hervorragender Bedeutung aufzuweisen gehabt. Ein jeder Maler oder Bildhauer spart eben den Trumpf, den er für den besten hält, für die große akademische Ausstellung auf, und die des Künstlervereins muß sich mit dem Abfall begnügen.

Aber auch im übrigen haben die Besonnenen, welche den Hinweis auf Paris, welches alljährlich einen glänzenden Salon eröffnet, nicht für zutreffend erachten konnten, Recht gehabt. Frankreich besitzt laut offiziellen Nachweises 5000 Künstler, von denen mindestens 2000 den jährlichen Salon beschicken. Für Deutschland existirt zwar kein derartiger offizieller Nachweis; aber man wird nicht weit von der Wahrheit abirren, wenn man die Zahl der in Deutschland thätigen Maler und Bildhauer auf 2000 veranschlägt. Von diesen 2000 pflegen sich aber — das beweisen die Kataloge der letzten zehn Jahre — nie mehr als 5–600 an den akademischen Ausstellungen in Berlin zu betheiligen, und zwar erscheinen fast immer dieselben Namen. Es liegt auf der Hand, daß diese Zahl nicht ausreicht, um die Berliner Ausstellung auf demselben hohen Niveau zu erhalten, auf dem wir sie früher, als sie sich nur alle zwei Jahre wiederholte und die in diesem Zeitraum geschaffenen Kunstwerke sammeln konnte, zu sehen gewohnt waren. Diejenige Zahl, die erforderlich ist, um die zweiundzwanzig Säle und Galerien des Ausstellungsgebäudes zu füllen, d. h. etwa tausend Gemälde, Zeichnungen und Skulpturen u. s. w. wird sich ja immer zusammenbringen lassen, besonders wenn die Jury, welche über die Aufnahme der eingesandten Kunstwerke zu entscheiden hat, fortfährt, so nachsichtig zu sein, wie sie es in diesem Jahre gewesen.

Es kommen noch einige besondere Umstände hinzu, welche auf die diesjährige Kunstausstellung nachtheilig wirkten. In erster Linie die Pariser Weltausstellung. Sie nahm nicht bloß einige ausländische Künstler, welche den Berliner Salon fast regelmäßig beschickten, derartig in Anspruch, daß sie für Berlin gar nicht oder doch nur unbedeutende Sachen übrig hatten, sondern sie absorbirte auch einige unserer hervorragendsten deutschen Künstler, deren Mitwirkung unserer Kunstausstellung charakteristische Züge ihrer gewöhnlichen Physiognomie zu verleihen pflegte. So sind die Belgier, die Italiener und

Oesterreicher fast ganz zurückgeblieben. Nur Alma-Tadema ist erschienen, aber mit einem Bilde, das nicht geeignet ist, seinen Ruf zu erhöhen. Von namhaften deutschen Künstlern vermiffen wir vor allen übrigen Knaut, der seine neuesten Bilder, einen Trödler, der seinen jungen Sohn in die Mystereien des höheren Kleiderhandels einweicht und das dazu gehörige Pendant, wie der Jüngling das erste verdiente Marktstück pfiffig schmunzelnd in sein schmutziges Portemonnaie steckt, nach Paris geschickt hat, dann A. v. Werner, den einerseits das Arrangement des deutschen Salons in Paris, andererseits die Vorarbeiten zu dem ihm vom Berliner Magistrate aufgetragenen großen Gruppenbilde des Kongresses in Anspruch genommen hatten, ferner Knille, den phantastischen Schöpfer des Tannhäuserbildes in der Nationalgalerie, Gussow, den kühnen bahnbrechenden Realisten, den phantastischen Böcklin und verschiedene andere, denen ein hervorragender Antheil an dem Erfolge gebührt, welchen die deutsche Kunst in Paris erzielt.

Auch die Noth der Zeit, die von Jahr zu Jahr schwerer auf unserer Kunst lastet, mag ihre Schuld daran tragen, daß die diesjährige Ausstellung so erheblich hinter ihren Vorgängerinnen zurück geblieben ist. Sie hat besonders auf die Malerei großen Stils, auf die Historienmalerei gewirkt, die gerade in diesem Jahre so dürftig vertreten ist wie nie zuvor. In Frankreich riskiren die Maler auch in schlechten Zeiten ein Bild, das einen großen Zeit- und Geldaufwand erfordert, weil die Aussicht eines Verkaufs ohne jeden Vergleich größer ist als in Deutschland, da dort der Staat planmäßig die Malerei großen Stils durch Ankäufe für die Museen der Hauptstadt und der Provinzen unterstützt. In Deutschland, speziell in Berlin, glaubt man genug gethan zu haben, wenn man alle Jahre einem werdenden Künstler einen Staatspreis für einen zweijährigen Aufenthalt in Italien zuwendet. Was später aus ihm wird, darum kümmert sich der Staat nicht im geringsten. Belohnungen und Ankäufe „zur Ermuthigung“, die in Frankreich zu den stehenden Institutionen gehören, kennt man in Deutschland nicht.

Wenn man die zweiundzwanzig Säle und Galerien des Kunstausstellungsgebäudes durchwandert hat, glaubt man nichts weiter gesehen zu haben als Porträts und zwar überwiegend schlechte, Landschaften und Genrebilder. Und in der That haben diese drei Spezies der Malerei numerisch ein so starkes Uebergewicht, daß das Duzend Historienbilder, das herauskommt, wenn man den Begriff des Historienbildes ziemlich weit zieht und historisches Genre mit hineinrechnet, neben den 112 Porträts, den 330 Landschaften und den 270 Genrebildern gar nicht zur Geltung gelangt. Was noch fehlt, um die Summe von 836 Gemälden voll zu machen, vertheilt sich auf das Stillleben (41), das Thierstück (18), das Architekturbild (14) und das mythologische Genre (10).

Daß das Stillleben, eine Gattung ziemlich untergeordneter Art, in solchen Massen auftritt, ist auch ein Zeichen der Zeit. Es dokumentirt einerseits die an die Maler dringender als jemals herantretende Nothwendigkeit, Gebiete zu kultiviren, die einen leidlichen Absatz auf dem gewöhnlichen Kunstmarkt ermöglichen, andrerseits das Ueberwuchern des Dilettantismus, der sich von jeher mit besonderer Vorliebe der Blumen des Feldes und der Früchte des Südens anzunehmen pflegte. An sich ist das kein großes Unglück für die Kunst. Solche Schlingpflanzen haben sich immer am stolzen Stamme der deutschen Kunst eingefunden. Bedenklicher wird erst die Sache, wenn der Dilettantismus auch, wie es leider in diesem Jahre sichtbar geworden ist, Invasionen in höhere Gebiete, besonders in das der Porträtmalerei, macht. Unter solchen Umständen bietet die akademische Kunstausstellung in diesem Jahre ein wenig erquickliches Bild: auf der einen Seite der Dilettantismus, der sein Haupt immer höher erhebt, auf der andern Seite die sich spreizende Unfähigkeit, das gedankenlose Streberthum, das von allerlei Protektion getragen und großgezogen, sich herausnimmt, mit riesigen Strecken bemalter Leinwand zu paradiren, nur in der Absicht, ein urtheilsloses Publikum zu verblüffen.

Wie anders würde sich die diesjährige Kunstausstellung ausgenommen haben, wenn sich die Jury entschlossen hätte, mit resoluter Hand alles, was sich in der breiten Gasse der Mittelmäßigkeit und noch weiter abseits bewegt, auszumerzen. Es ist wahr: drei- bis vierhundert Bilder wären dann dem Urtheilspruch der Jury zum Opfer gefallen. Aber der Genuß an dem Uebrigen wäre dann wesentlich erhöht und mancher unheilvolle Irrthum in dem Herzen eines strebenden Kunstjägers hätte durch die Ehre der akademischen Ausstellung keine neue Nahrung erhalten.

Bekümmere Interessen konnten dabei nicht in die Waagschaale fallen. Denn daß die Menge noch nicht durch die Masse angezogen wird, beweist die einfache Thatfache, daß die Ausstellung im Jahre 1876, dem ersten in dem neuen Gebäude, von 120,462 Personen besucht war, während sich die Frequenz im folgenden Jahre nur auf 92,771 Personen belief, also eine Abnahme um ein Dritteltheil zeigte.

Bevor wir auf eine nähere Besprechung der bedeutendsten Werke eingehen, bemerken wir noch, daß von den ca. 500 Künstlern, die sich an der Ausstellung betheilig haben, 195 auf Berlin, 104 auf Düsseldorf, 54 auf München, 26 auf Weimar, 17 auf Dresden, 17 auf Karlsruhe, 14 auf Königsberg, 7 auf Rom, 6 auf London und 6 auf Wien kommen. Die übrigen vertheilen sich auf die Städte Stuttgart, Amsterdam, Frankfurt a. M., Breslau, Hamburg u. a. m. —

Daß die meisten unserer Maler, auch diejenigen, die sonst auf diesem Ge-

biete obenanstanden, in diesem Jahre als Porträtisten keine Ehre eingelegt haben, liegt zum großen Theile an dem, der sie alle meistert, an Gustav Richter. Er ist mit einer so außergewöhnlichen Leistung auf den Schauplatz getreten, daß nicht bloß alle übrigen Porträts neben dem seinigen verbleichen, sondern daß auch seine eigenen früheren Schöpfungen, selbst das glänzende Bildniß der Fürstin Carolath, das gegenwärtig in der deutschen Abtheilung auf dem Marsfelde glänzt, durch diese neue in den Schatten gestellt werden. Es ist ein Bildniß der Gräfin Karolyi, der Gattin des österreichischen Botschafters am Berliner Hofe. Die Dame, eine der gefeiertsten Schönheiten der Berliner Salons, ist ungefähr bis zu den Knien dargestellt. Sie trägt ein dunkelgrünes Seidenkleid mit einem gleichfarbigen Ueberwurf von gepreßtem Sammet. Der herzförmige Ausschnitt des Ueberwurfs ist mit breiten weißen Spitzen garnirt, welche die Brust und einen Theil der Schultern bedecken. An der linken Schulter ist eine halb erblühte Rose befestigt. Sie stützt den schönen Kopf etwas nachdenklich mit der unbehandschuhten Linken leicht auf einen mit braunem, gepreßtem Leder überzogenen Sessel, dessen steife, alterthümliche Form mit der schlanken, graziosen Gestalt der Gräfin pikant kontrastirt. Auf der Lehne des Sessels liegt ein rother Sammetpelz auf, den die Gräfin mit dem Ellenbogen festhält. Das andere Ende des Pelzes, das um den Rücken geschlagen ist, hat sie mit der Linken gefaßt, die mit einem feinen grauen Handschuh bekleidet ist. Den Kopf bedeckt ein schwarzer, breitkrämpiger Hut mit einer großen weißen Feder, unter welchem das leicht gekräuselte, hellbraune Haar auf die Stirn herabfällt. Die Gestalt hebt sich in vollkommener plastischer Rundung von einem dunkelgrauen, ungemein fein abgetönten Hintergrunde ab. Das Arrangement des Bildes ist vielleicht zu gesucht; man merkt eben, daß es arrangirt ist. Aber das Auge des Beschauers wird durch die Nebendinge, so wunderbar sie auch, besonders der sammetne Ueberwurf mit seinen eingepreßten Blumen, gemalt sind, von dem herrlichen Kopfe nicht abgelenkt. Das Antlitz ist mit einer unvergleichlichen Zartheit modellirt und mit einem goldigen Glanze übergossen, der sich mit dem Rosenroth der Wangen zu einer bezaubernden Wirkung vermählt.

Gustav Richter ist bisher in der glücklichen Lage gewesen, nur schöne Frauen, charakteristische oder geistig bedeutende Männerköpfe und hübsche Kinder zu malen. Es mag sein, daß ihm von dieser nur dem Kultus der Schönheit gewidmeten Thätigkeit eine leichte Neigung zum Idealisiren zu eigen geworden ist. Aber dieser Neigung opfert er nur unwesentliche Züge, die nicht bestimmend für den Charakter der darzustellenden Persönlichkeiten sind. Vor seinen Bildern hat man dasselbe Gefühl wie vor den Porträts eines Holbein, eines van Dyk: man möchte darauf schwören, daß sie ähnlich sind, auch wenn

man die Originale nicht kennt, weil man in den klar und offen dargelegten Zügen wie in einem aufgeschlagenen Buche zu lesen glaubt und den Charakter des Urbilds mit leichter Mühe erkennt. Die vornehme Einfachheit seines malerischen Vortrags streift nie an die süßliche Eleganz unserer Modemaler. Die Form bleibt ihm immer die Hauptsache; sie geht ihm niemals unter pikanten, malerischen Effekten verloren.

Von derselben charakteristischen und auf den ersten Blick überzeugenden Wahrheit ist auch ein Brustbild des Kaisers, das Richter im vorigen Jahre nach der Natur gemalt hat. Es stellt den Monarchen im Hauskleide dar, d. h. soweit von einem solchen bei Kaiser Wilhelm die Rede ist. Der Uniformrock ist aufgekнопft, sodas die weiße Weste, die der Kaiser stets zu tragen pflegt, in ihrer ganzen Breite und darüber das blaue, um den Hals gezogene Band des Ordens pour le mérite sichtbar wird. Alle jene Charaktereigenschaften, die wir an dem Kaiser verehren, seine gewinnende Herzengüte, sein milder Ernst, seine vertrauende Offenheit, vereinigen sich hier zu einem Gesamtbilde, dem trotz des legeren Kostüms das Imponirende, Ritterliche nicht fehlt.

Keinem der andern Maler, die in diesem Jahre ein Bild des Kaisers auf die Ausstellung schickten, ist es gelungen, diese nicht leichte Aufgabe, an der schon Männer wie Lenbach und v. Ungeli vollständig gescheitert sind, in ähnlicher Weise zu lösen wie es Gustav Richter geglückt ist. Freilich war es nur einem von ihnen, dem Frankfurter Donner, vergönnt gewesen, eine Sitzung von dem Kaiser bewilligt zu erhalten. Aber dieser eine, der den Monarchen in Zivil dargestellt hat, wie er sich im Badeaufenthalt zu bewegen pflegt, besitzt nicht die malerische Kraft, um ein irgendwie bemerkenswerthes Bild zu schaffen. Am nächsten kommt dem Richter'schen Porträt noch Konrad Freyberg, der wenigstens die Persönlichkeit des Kaisers in großen Zügen so wiedergegeben hat, daß man den Eindruck des Lebens gewinnt. Durch das Bestreben jedoch, seinem Porträt einen historischen Hintergrund zu geben — man sieht darin eine der auf das belagerte Paris gerichteten Batterien — hat der Künstler die gute Wirkung seines Bildes zum Theil wieder aufgehoben. Ihm fehlte nämlich die Fähigkeit, den Hintergrund so weit zu vertiefen und so groß zu gestalten, daß die lebensgroße Gestalt des Kaisers in ein richtiges Verhältniß zu seiner Umgebung tritt. Jetzt erscheint der Hintergrund wie ein gemaltes Panorama, vor welches die Figur eines Riesen getreten ist. Freyberg ist ein geschickter und scharf charakterisirender Kleinmaler in der Weise eines Terburg, Mezu oder richtiger eines Wouverman, der ein ebenso passionirter Sportsman war wie Freyberg. Denn der moderne Maler porträtirt mit Vorliebe die glänzenden, ritterlichen Gestalten der Offiziere unseres Gardekorps mit ihren edlen Rossen, bald in Einzelbildnissen, bald in größeren Gruppen, die er geschickt und lebendig

zu arrangiren weiß. So sehen wir auf der jetzigen Ausstellung ein Reiterporträt des Grafen Lehndorff, des Generaladjutanten des Kaisers, und eine Gruppe von Offizieren der Gardes-du-corps. Auf die kleinen Köpfe der Porträtirten hat der Maler großen Fleiß verwendet, ohne in ängstliche Glätte zu verfallen. Die koloristischen Schwierigkeiten, welche ihm eine Reihe gleichartiger Uniformen verursuchten, hat er glücklich überwunden, und in der charakteristischen Darstellung der Pferde, welche nur das feine Auge des Sportsman zu würdigen weiß, rivalisirt er erfolgreich mit Karl Steffek, unserm Pferdemaier par excellence, der in diesem Jahre ein Reiterporträt des Feldmarschalls v. Manteuffel und ein paar Zigeunerknaben ausgestellt hat, die auf derben Kieppern, ohne Sattel und Zaum, durch ein Gehölz galoppiren.

Während sonst Gustav Graef als Maler weiblicher Schönheiten Richter am nächsten kam, hat ihm jetzt Fritz Paulsen den Rang abgelassen. Das Porträt einer jungen Frau in meergrüner Robe von der Hand dieses Malers, der sich schon frühzeitig durch glücklich erfundene fein humoristische Genrebilder bekannt gemacht, zeichnet sich ebensowohl durch eine vornehme, schlichte Auffassung wie durch geistige Belebung aus, während das Bildniß einer jungen Dame in hellblauem Seidenkleide von Graef kaum mehr als eine rosig angehauchte Wachsmaske ist. Glücklicher ist diesmal Graef in dem Porträt eines Herrn in den mittleren Jahren gewesen. Hier frappirt uns wieder die einfache, charaktervolle Weise der alten Porträtmaler, die das Auge des Beschauers von den Nebendingen immer wieder auf den Kopf zu lenken wußten und mit unbeflecklicher Treue, oft sarkastisch genug die Fäden des Charakters und der Seele im Angesichte bloß legten. Man werfe nicht ein, daß der Maler kein seelisches Leben ausdrücken könne, wo kein solches vorhanden sei. Man denke nur an die kostbare Galerie feister, hornirter Mönche, welche der alte Holbein einst im St. Ulrichskloster zu Augsburg mit flüchtigen Strichen konterseit hat und die nach vierhundert Jahren noch in unmittelbarer Lebendigkeit zu uns sprechen. Heute hat freilich ein Modemaler genug mit der Bewältigung der Atlasroben, Spitzen und Brillanten zu thun, auf deren Reproduktion im Grunde von den Auftraggebern mehr gesehen wird, als auf eine richtige Zeichnung der Hände und Arme und auf eine charakteristische Wiedergabe der Gesichtszüge. Ich habe seit zehn Jahren noch auf keiner akademischen Ausstellung so viele schlecht gezeichneten Hände und Arme gesehen wie auf der diesjährigen. Das Studium des Nackten scheint vollends einseitigen koloristischen Bestrebungen gegenüber an den Nagel gehängt worden zu sein. Wenn ich noch die tüchtig gezeichneten und lebendig aufgefaßten Bildnisse zweier Knaben von Ziegler und die Porträts zweier Damen von Schrödl erwähne, welche der Maler à la David in ein griechisches Kostüm gesteckt und griechisch frisirt hat, die

Grenzboten IV. 1878.

aber in ihrer schon stark an Hautgout streifenden Pikanterie ganz modern sind, so ist die Liste der nennenswerthen Porträts geschlossen. Man sieht, die Ausbeute ist karg: von hundertzwölf Bildnissen bleibt kaum ein Duzend übrig, das eine ernsthafte Beachtung verdient.

Um seiner bestechenden Technik willen wäre auch noch das Porträt einer alten Dame von dem ganz auf dem linken Flügel der Realisten stehenden Alexander Struys zu nennen, wenn der Maler nicht in der Behandlung der welken Hände, die wie aus Seife gesormt erscheinen, in jenen widerlichen Naturalismus verfallen wäre, der schon manches seiner Werke unerträglich gemacht hat. Der Maler ist aus der Antwerpener Malerschule hervorgegangen und in jener krassen realistischen Richtung thätig, die ihre Elemente zum Theil aus den letzten Werken des Franz Hals, zum Theil aus dem eigensinnigen Franzosen Courbet gezogen hat. Struys, der jetzt in Weimar als Lehrer an der Kunstschule thätig ist, bringt zu diesen Elementen persönlich noch eine eminente Kraft der Charakteristik mit; wenn es ihm gelingt, die Grenze nicht zu überschreiten, welche die Wahrheit von der Karrikatur trennt, weiß er packende Wirkungen zu erzielen. Ein solcher günstiger Stern hat ihm in diesem Jahre noch bei einem zweiten Bilde geleuchtet.

Raum ein anderes Bild der gegenwärtigen Kunstausstellung ist so zeitgemäß wie die soziale Tragödie, die sich auf dem feinen zwischen zwei Personen einerseits und der bitteren Nothwendigkeit andererseits abspielt. Vor dem Schaufenster eines Schlächterladens steht ein altes Mütterchen in abgetragenen Kleidern, das mit zitternden, runzligen Händen Kupferpfennige zählt. Das altersschwache Haupt ist tief auf die Brust herabgebeugt; man kann ihre Augen nicht sehen, aber man fühlt es: diese Augen haben durch zahllose Thränen, welche Kummer und Noth ihnen abgepreßt, längst ihren Glanz verloren. Denn an der Schürze der Alten hält sich krampfhaft die kleine Enkelin fest, die ihre stieren Blicke instinktmäßig verlangend auf die appetitliche Waare heftet, auf das strogende Rindfleisch und die leckeren Würste, die verführerisch hinter den Scheiben winken. Aus den hohlen Wangen, aus den eingefallenen glanzlosen Augen, aus den blauen Lippen, aus jeder Falte des armseligen Kleides guckt das Elend und der Hunger. Mit einer überzeugenden Wahrheit, einer flammenden Beredsamkeit, gegen welche alle Flugschriften und Heftartikel der Sozialdemokraten wie Spreu im Winde verwehen, hat der Maler hier eine der Nachtseiten der modernen Gesellschaft aufgedeckt und eine bittere Anklage gegen sie geschleudert. Aber diese offenkundige Tendenz tritt uns zu brutal entgegen. So große Hochachtung uns das eminente Talent des Malers abzwingt, die letzte Wirkung seines Bildes ist eine tiefe Verstimmung, und eine solche im Herzen des Beschauers zu erregen, das widerspricht dem innersten Wesen des

Kunstwerks. Der Maler hat das Fleisch, das im Laden des Schlächters hängt, die langen Reihen fettglänzender Würste mit derselben Liebe und Ausführlichkeit behandelt wie das zerknitterte Gesicht der Alten, die abgemagerten Hände der Kleinen. So wird die in letzter Linie tragische Wirkung, die das Mitleid mit dem Unglück in uns hervorruft, durch den Blick auf die kraß und aufdringlich behandelten Nebendinge, die doch nur Mittel zum Zweck und nicht Selbstzweck sein sollen, wieder aufgehoben. Daß der Maler lebensgroße Figuren gewählt hat, gehört mit zum Glaubensbekenntniß der modernen Realisten, die von Frankreich, England und Belgien gleichzeitig auf uns einstürmen und natürlich in Deutschland die gläubigsten Nachbeter finden.

Einer der obersten Grundsätze dieser Stürmer, die uns den alten Himmel der Kunst rauben wollen, ist die Aufhebung jeglicher Luftperspektive. Sie stellen die Gegenstände und die Figuren im Raume so dar, wie sie sich dem ungebildeten Auge oder dem Auge zeigen, das sie, ein jedes einzeln, von einer gleich nahen Entfernung aus betrachten würde, ohne die zarten Vermittlungen und Uebergänge, welche die Luft bildet, ohne die mannigfachen Abtönungen, welche das Licht in verschiedenen Intervallen hervorbringt. Es ist einleuchtend, daß der Kunst überhaupt der Garaus gemacht wird, wenn diese unheilvolle Richtung sich Bahn bricht. Vor der Hand tritt sie nur in den Formen einer epidemischen Krankheit auf, die zwar nicht bloß unter der niedrigen Heerde talentloser Nachahmer wüthet, welche sich mit begieriger Hast auf alles Neue stürzen, sondern auch edlere Opfer fordert; aber es steht zu hoffen, daß sich dieser Ansturm an dem Idealismus der deutschen Künstler brechen wird. Die Kunst würde damit auf das Niveau der Photographie herabsinken und, wenn erst die neuerfundene Farbenphotographie vervollkommenet worden ist, am Ende ganz überflüssig werden. Aber damit hat es noch gute Wege. Gerade auf der diesjährigen Ausstellung haben die jüngeren Anhänger die neue Richtung diese durch eine Menge von Stümperarbeiten so gründlich diskreditirt, daß sie sich sobald nicht von dieser Niederlage erholen wird.

Eines der edleren Opfer, welches die neue Theorie von der Aufhebung der Luftperspektive gefordert hat, ist Alma-Tadema, der in England angefässige, aus der Schule von Henri Lehys hervorgegangene Holländer, der seit sechs Jahren durch seine Bilder aus dem klassischen Alterthum ganz Berlin in Entzücken versetzt. Keiner kann das Marmorgetäfel eines römischen Fußbodens, den Lüster einer Bronzeschaale, das Fell eines Tigers mit so täuschender Wahrheit wiedergeben wie er. Um dieser Fertigkeit willen hat man ihm bereits in Berlin das höchste verfügbare Ehrenzeichen, die große goldene Medaille, verliehen; aber er scheint auf diese Auszeichnung nicht viel zu geben, da er vergessen hat, sie im offiziellen Katalog der Pariser Weltausstellung unter den

zahlreichen übrigen, ihm zu Theil gewordenen anzuführen. In diesem Jahre hat er das klassische Alterthum verlassen und uns ein Bild geschickt, dessen Stoff dem Hofleben der fränkischen Könige entlehnt ist. Die Geschichte ist sehr weit hergeholt und nicht Jedermann geläufig. Der Katalog muß daher aushelfen und uns erzählen, daß die blonde Dame mit den ungeheuer langen Schenkeln, welche auf einem Lederpolster hinter dem Vorhang eines Bogenfensters sitzt und sehr mißvergnügt ins Freie blickt, Fredegunde ist, das Weib des Königs Chilperich. Die Ursache ihres Mißvergnügens wird uns klar, wenn wir ihren Blicken hinaus ins Freie folgen. Man sieht da eine wirre Menge kleiner, bunter Figürchen, Frauen und Männer, welche jubeln und Blumen streuen, Geistliche vor einem Altare, den König, der einer königlich geschmückten Frau ein Diadem aufsetzt u. s. w. Der Katalog sagt uns, daß die empfangene Fürstin die neue Gemahlin des Königs, Galeswintha, ist, und aus diesem Umstand erklärt sich der Mißmuth der zurückgesetzten Fredegunde. Ob die schönen Sachen, die vor ihr stehen, Spangen, güldene Ketten und Toilettengeräthe, zum Hochzeitsgeschenk für die neue Gebieterin oder zu ihrem eigenen Gebrauch bestimmt sind, ist nicht recht ersichtlich.

Die kleinen Figuren im Hintergrunde sind, wie gesagt, ohne Luftperspektive neben und hinter einander gestellt. So entsteht ein unklares Sammelfurium: man weiß nicht, wer auf den vordersten Plan, wer auf den mittleren und wer in den Hintergrund gehört. Die ganze Geschichte macht den Eindruck, als sähe Fredegunde aus ihrem Fenster dem Spiele eines Puppentheaters zu. — Dasselbe Bild ist übrigens auch im diesjährigen Pariser „Salon“ in Aquarell zu sehen. Dort bildet es den Mittelpunkt eines Cyklus von mehreren Bildern, der erst die Geschichte verständlich macht, welche Alma-Tadema den Berlinern nur bruchstückweise vorzutragen geruhte.

---

## Die Noth der Belgoländer.

Nach Errichtung des deutschen Reichs hat wohl schon Manchem die Frage sich öfter aufgedrängt, ob es nicht wünschenswerth und möglich sei, dieses so dicht an den deutschen Küsten liegende, von unseren Stammesgenossen bewohnte und nur infolge der früheren Ohnmacht Deutschland's uns verloren gegangene Eiland wiederzugewinnen. Zum mindesten will es für das neue deutsche Reich nicht recht würdig erscheinen, daß uns die englische Flagge so dicht vor