



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. II.

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

Die akademische Kunstausstellung in Berlin.

Von Adolf Rosenberg.

II.

Vier Wochen nach Eröffnung der Ausstellung ist uns von München her noch eine angenehme Ueberraschung gekommen: ein Meisterwerk ersten Ranges, welches die winzige Zahl der Historienbilder in erfreulicher Weise vermehrt. Freilich, wenn wir den Schöpfer dieses Bildes, Franz Defregger, auf seine Nationalität prüfen, käme sein Werk nicht der deutschen Kunst zu gute. Aber der Tiroler aus dem Pustertthale ist ebenso wie seine Landsleute Matthias Schmidt und Alois Gabl, die als Schilderer tirolischen Lebens zu großem Ansehen gelangt sind, ganz und gar auf deutschem Boden erstarkt, in München, in der Schule Piloty's, deren größte Zierde der nunmehrige Historienmaler Franz Defregger bildet. Ursprünglich war auch er nur der liebevolle Schilderer seines heimathlichen Lebens, der uns seine Landsleute gern bei Spiel und Tanz in fröhlicher Festeslust zeigte. Ein bißchen Schwermuth war zwar allemal dabei; aber sie streifte noch lange nicht an die trübselige Sentimentalität der modernen Dorfgeschichtenerzähler. Dann wandte Defregger seinen Blick aus der Gegenwart rückwärts in die Vergangenheit. Der Maler ließ dem Patrioten den Vortritt, und so entstanden jene herrlichen, auf das tiefste ergreifenden Darstellungen aus dem Verzweiflungskampfe der Tiroler gegen ihre Unterdrücker, von denen „die Heimkehr der Sieger“ und vor allem „das letzte Aufgebot“, ein Bild von erschütternder Tragik, am bekanntesten geworden sind. Aber diese Bilder waren am Ende nur historische Genrebilder in kleinem Rahmen. Die ungemein scharf charakterisirten, sehr lebendigen Figuren erreichten kaum den vierten Theil der Lebensgröße. Auch war der Held des „Trauerspiels in Tirol“ aus ihrer Mitte nicht in den Vordergrund getreten.

Jetzt ist aus dem Epiker ein Dramatiker, aus dem Genremaler ein Historienmaler großen Stils geworden, der uns in lebensgroßen Figuren, von dem

Feuer patriotischer Begeisterung durchglüht, den „Todesgang Andreas Hofer's“ dargestellt hat.

Es war am 20. Februar 1810, als sie den edlen Kämpfer für die Freiheit seines Volks aus den Kasematten der Feste Mantua zum Tode führten. Seinen mitgefangenen Landsleuten wurde gestattet, von ihrem Führer auf seinem letzten Gange Abschied zu nehmen. Diesen Augenblick hat Defregger auf seinem Bilde dargestellt. Auf dem dunklen Korridor, der auf den Hof führt, wo ein Peloton französischer Soldaten des Verurtheilten harret, ist Hofer aufgehalten worden. Seine Getreuen, neun an der Zahl, umdrängen ihn von allen Seiten. Drei sind ihm zu Füßen gestürzt und drücken krampfhaft seine Hände oder umklammern seine Kniee. Ein alter Mann hat im Uebermaß des Leids die Hand an sein Haupt gedrückt und schaut mit dem Ausdruck unsäglichem Schmerzes zu seinem Helden empor, der stolz mit aufgerichtetem Haupte dasteht und den Wehklagenden tröstende Worte der Zuversicht auszusprechen scheint. Vor ihm kniet ein jüngerer, der sein Haupt in beide Hände verbirgt, und von links her schleppt sich ein am Fuße Verwundeter an einer Krücke herbei. Er und die neben ihm Stehenden blicken fragend zu Hofer auf, als vermöchten sie die schreckliche Wahrheit noch nicht zu fassen. Auf Hofer und die vor ihm Knieenden fällt aus der Thüröffnung ein breiter Lichtstrom, der sein edles Haupt verklärt. Alle übrigen Figuren stehen im Halbschatten. Die letzten verlieren sich in der Dämmerung des Korridors: dort sieht man nur die ehrwürdige Gestalt eines Geistlichen, der mit innigem Mitgefühl auf die Abschiedsszene blickt, einen Soldaten, der zur Bedeckung gehört, und die Bajonette seiner Kameraden.

Auf der Treppe, die in den Hof führt, kauert noch ein Tiroler, der am Arme verwundet sich mühsam hinaufschleppt und nun sehnsüchtig die Ankunft Hofer's erwartet, damit auch er noch einen letzten Händedruck empfangen. Bei diesem Manne scheint die Kraft des Künstlers, der zum ersten Male einer so umfangreichen Aufgabe gegenüberstand, erlahmt zu sein. Der französische Offizier, welcher das Peloton kommandirt, und seine Soldaten im Hofe sind sehr schlecht fortgekommen. Sie sind auffallend flüchtig und skizzenhaft behandelt und dabei so hölzern, daß eine komische Wirkung nicht ausbleiben kann. Der Offizier schaut zwar sehr martialisch drein; aber den Bart, den ihm der Künstler verliehen hat, trugen noch nicht die Offiziere des ersten Napoleon. Den brachte erst der Neffe des großen Ohms in die Mode, und dessen Aussehen war, wie männiglich bekannt, ein gar wenig kriegerisches.

Durch diese Vernachlässigung ist leider die Harmonie des schönen Bildes gestört. Man wird für manche andere Mängel, für die nach akademischer Schablone aufgebaute Komposition, für die etwas theatrale Haltung Hofer's,

der den linken Fuß wie tänzelnd vorgerückt hat, für gewisse Einförmigkeiten in der malerischen Behandlung, besonders in der der Hände, für diese und andere Mängel wird man durch die wunderbar scharfe und tiefe Charakteristik der meisten Figuren, durch einige wahrhaft grandiose Köpfe und durch viele koloristische Schönheiten, die eine ungewöhnliche Meisterschaft bekunden, vollauf entschädigt; aber über die Komik der aufmarschirten Soldaten kommt man nicht hinweg. Es scheint, als fehlte es dem Künstler, der im Kleinen so Großes geschaffen, an der geistigen Kraft, die nöthig ist, um eine Komposition von solcher Ausdehnung in allen ihren Theilen gleichmäßig zu durchdringen und zu beherrschen.

Trotzdem wird man dieses Bild neben dem Richter'schen Porträt der Gräfin Karolhi als den Haupttreffer der diesjährigen Ausstellung bezeichnen müssen. Es ist eine Arbeit, die jedem Beschauer den höchsten Respekt einflößt. Koloristisch noch interessanter ist ein weiblicher Studienkopf, den Defregger zugleich mit dem eines bärtigen Tirolers bereits früher eingeschickt hat. Ein interessantes blaßes Mädchenantlitz blickt, von einem schwarzen Schleier umrahmt, den Beschauer mit schwermüthigen Augen an. Es spricht eine tiefe Wehmuth aus den schönen Zügen, ein Seelenschmerz, dessen erste Bitterkeit bereits überwunden ist, der aber noch schwer genug auf dem jungen Herzen lastet. Das Bild ist nur in drei Tönen gemalt: in Schwarz, Weiß und Braun. Unter dem schwarzen Schleier nämlich ist das schlicht gescheitelte, kastanienbraune Haar sichtbar, welches den kalten Ton der alabasterweißen Stirn angenehm belebt.

Von rein koloristischen Gesichtspunkten aus betrachtet, dürfte die große Tartarenschlacht, welche der in München ansässige Pole Joseph Brandt, auch ein Pilotyschüler, der zugleich bei Franz Adam militärische Studien gemacht, für die Nationalgalerie gemalt hat, als das beste Bild der diesjährigen Kunstausstellung zu gelten haben. Der furchtbare Kampf, der sich vor unseren Augen entrollt, geht an den sumpfigen Ufern des Dnjestr vor sich. Rechts vom Beschauer zieht sich ein kahler Höhenzug hin, der von Seitenthälern durchschnitten ist. Aus einem dieser Thäler scheint die Wolke polnischer Reiter hervorgebrochen zu sein, die sich wie ein Gewittersturm über die tartarischen Räuber entladet, welche sich mit ihren beutebeladenen Wagen eine kurze Rast gegönnt haben. Es ist eine Episode aus den Kämpfen der Tartaren und Polen am Beginn des 17. Jahrhunderts. Das gräßliche Handgemenge, das Gemetzel, das der Maler mit genialer Kraft, mit packender dramatischer Gewalt geschildert hat, entzieht sich jeder Beschreibung durch das Wort. Es läßt sich nicht einmal der Gesamteindruck der Komposition wiedergeben, weil dem schrecklichen Gewirr von Menschen, Pferden, Rindern und Wagen jede Einheit,

jede Konzentration auf einen Mittelpunkt, ja fast auch jede Sonderung in Gruppen fehlt und auch fehlen mußte, wenn der Maler seinen Zweck, den Anprall der mit elementarer Gewalt heranrasenden Polen zu versinnlichen, erreichen wollte. Mit einer regelrechten, leicht zu überschauenden Komposition wäre hier nichts gethan. So mußte das Kolorit die Einheit und die Haltung wieder einbringen, und das ist dem Maler durchaus gelungen. Gewitterschwere Wolken haben sich am Himmel zusammengeballt, ein fahles, graues Licht fällt auf das undurchdringliche Menschengewimmel, auf die aufgewirbelten Staubmassen und die baumlose Steppe, die links vom Beschauer von Sümpfen kourirt ist, durch welche sich einige von den Tartaren zu retten suchen. Ganz im Vordergrund jagt ein Mongole mit einem schönen polnischen Weibe davon, das sich halbnackt mit der Kraft der Verzweiflung gegen den Räuber wehrt, den im nächsten Augenblicke sein Geschick ereilen wird. Unweit davon erwartet eine Gruppe vornehmer Frauen um einen Priester geschaart die heranstürmenden Befreier. Jeder Zug, jeder Pinselstrich des Bildes ist vom höchsten Interesse. Aber die eigenthümliche, fast wilde Genialität des Künstlers dürfte mehr auf Rechnung seiner slavischen Herkunft, als auf die seiner deutschen Erziehung zu setzen sein. So könnten wir diese interessante künstlerische Individualität nur zum Theil für die deutsche Kunst in Anspruch nehmen.

Die neuere und neueste Geschichte hat unseren Malern in diesem Jahre nur wenige Motive geboten. Camphausen würde sich mit seiner Episode aus der Schlacht bei Fehrbellin, die uns nicht viel beredter als eine Illustration für eine Jugendschrift den Augenblick schildert, wie der große Kurfürst von seinen Dragonern aus einer gefahrdrohenden Umschlingung der Schweden herausgehauen wird, kein neues Blatt für seinen Ruhmeskranz verdient haben, wenn er nicht zugleich eine andere bedeutsame, für den Hauptbetheiligten minder gut abgelaufene Katastrophe aus einer Entscheidungsschlacht, nämlich den Dezembermann im Granatfeuer von Sedan, dargestellt hätte. Es ist wirklich durch glaubwürdige Berichte bestätigt worden, daß die Worte, mit denen Napoleon seinen Brief an König Wilhelm begann: *N'ayant pas pu mourir au milieu de mes troupes*, nicht hohle Phrase gewesen sind. Die Granaten, die also vor dem verzweifelten Kaiser niederfahren und explodiren, sind keine Mythe. Wir wollen auch glauben, daß der Mann, der mit übernächtigen Mienen im Sattel hängt, so geschlottert hat, wie es uns Camphausen in seiner Charakteristik zeigt. Der Kaiser hält auf seinem Pferde, das in seiner Angst vor dem Prasseln der zerspringenden Granaten meisterhaft dargestellt ist, ganz im Vordergrund, hinter ihm einige Generale. Noch weiter im Fond sieht man Truppen vorüberziehen, deren Disziplin bereits gelockert ist. Einer der Soldaten streckt die geballte Faust nach dem gebrochenen Cäsar aus. Es ist ein Bild, das nach der Seite

des Malerischen wie nach seiner Charakteristik gleich wohl gelungen und um so interessanter ist, als Bleibtreu, Camphausen's ebenbürtiger Rivale auf dem Gebiete der Kriegsmalerei, die Katastrophe dargestellt hat, welche dem ersten Napoleon definitiv den Thron kostete: die Schlacht bei Waterloo oder vielmehr den letzten Akt dieses Drama's, die Flucht Napoleon's. In gestreckter Karriere saust der Kaiser auf weißem Rosse, dem er nur widerwillig die Zügel schießen läßt, dahin. Ihm zur Seite jagt der Marschall Soult, mit der Hand dem Kaiser den Weg durch das Gedränge der Fliehendenweisend. Keine Faser zuckt in dem gelben pergamentenen Antlitz des Geschlagenen; nur die dunklen, in unheimlichem Feuer erglühenden Augen verrathen den furchtbaren Seelenkampf, der den eisernen Mann bewegt. Im Hintergrunde stehen noch seine Garden aufrecht, in deren Reihen das feindliche Granatfeuer starke Lücken reißt. Auch Bleibtreu hat den tragischen Moment ergreifend dargestellt; nur war sein Vorwurf dankbarer und würdiger als der schlottrige Mann, der den Tod an der Spitze seiner Truppen nicht finden konnte.

Braun und Emelé, die unermüdlichen Chronisten des deutsch-französischen Krieges, haben auch in diesem Jahre einige ihrer interessanten Erinnerungstafeln an Hauptmomente und Episoden aus jener Zeit ausgestellt, die man mit Vorliebe die „denkwürdige“ zu nennen pflegt, deren Andenken aber in unserer schnelllebenden, hastigen, pietätslosen Generation von Jahr zu Jahr verblaßt; indessen können sich die Bilder dieser beiden Maler mit der Meisterschöpfung Camphausen's nicht messen.

Einen glücklichen Griff in die nordische Sage hat der klassifizierende Romantiker A. v. Heyden mit einem Gemälde großen Stils, dem nächtlichen Ritt Herrn Dlof's über das Moor, gethan. Herder hat in seinen Stimmen der Völker eine alte dänische Ballade mitgetheilt, die nachmals Goethe so mächtig ergriff, daß sie ihm seinen Erfkönig inspirirte. Der junge Herr Dlof reitet zur Nachtzeit über das Moor, um Gäste zu seiner Hochzeit zu laden. Da naht sich ihm die Tochter des Erfkönigs mit ihren Elfen und wirbt um seine Liebe. Den echt dramatisch pulsirenden Dialog, den die alte Ballade von der werbenden Elfe mit dem auf Tod und Leben dahinjagenden Ritter führen läßt, hat Goethe genau nachgebildet.

Auch dem Maler ist es gelungen, den dämonischen Zug, der die Ballade durchweht, auf seinem Gemälde, welches auch ohne das Gedicht verständlich ist, zum ungeschmälerten Ausdruck zu bringen. Nur unterwärts von einem weißen, langhinwallenden Schleier bedeckt, dessen Enden sich in den Nebel verlieren, schwebt die schlanke Gestalt der Elfe, gespenstisch und wesenlos wie ein Nebelstreif, über dem rabenschwarzen Rosse Dlof's und streckt in liebendem Verlangen die Hand nach dem Ritter aus, der mit entsetzsvollen Mienen zu

ihr emporschaut. Sein weiter rother Mantel flattert über seinem Haupt und bildet so einen effektvollen Hintergrund für den zarten Oberkörper der Elfe und ihren ausgestreckten Arm. Das Pferd jagt mit verhängtem Zügel über das Moor, kaum daß seine Hufe die Spitze des Schilfs berühren. Weißer Schaum fließt aus seinem Maule, die Rüstern dampfen, und unter dem Brustriemen schäumt der Schweiß. Dem Pferde voraus springt die Dogge des Ritters in mächtigen Sätzen. Ein kleiner Elf, ein finsterner Geselle mit seltsam dämonischem Blick und einem grünen Flammenkranz im buschigen Haar, berührt schon den Hals des Hundes, als wollte er sich auf seinen Rücken schwingen und den tollen Ritt mitmachen. Vorn schweben über einem kleinen Gewässer, über welches Dof's Roß eben hinwegsetzt, zwei andere Dämonen und eine zweite Elfe in Schleiergewändern, ebenfalls mit grünen Flämmchen in den Haaren, mit welchen der Maler in sehr geistreicher und anschaulicher Weise die Irrlichter personifizirt hat.

Wenn wir noch eine in großem Stile komponirte, an den Ernst und die Würde eines Cornelius erinnernde Madonna auf Golgatha mit dem todten Christus im Schooße und zwei trauernden Engeln von dem jüngst verstorbenen Alexander Teschner erwähnen, so ist damit die Uebersicht über die historische Malerei für einen Bericht geschlossen, der die breite Mittelmäßigkeit und die talentlosen Stümper bei Seite läßt, um nur die Spitzen einer verdienten Würdigung zu unterziehen.

Die Berliner Genremaler haben sich diesmal von den Düsseldorfern und Münchenern den Rang ablaufen lassen. Ich habe schon erwähnt, daß Kraus und Guffow, die freilich beide nicht auf Berliner Boden erwachsen und erstarkt sind, sich an der Ausstellung nicht betheiligt haben. Aber auch die anderen, die sonst den Düsseldorfern und Münchenern wacker Stand hielten, haben in diesem Jahre keine Treffer gezogen. Der liebenswürdige, empfindsame Amberg ist manierirt und schwächlich geworden. Er treibt ein anmuthiges, aber ziemlich langweiliges Spiel mit Sonnenstrahlen, die durch ein grünes Blätterdach fallen und nach Bedarf ein oder zwei hübsche Mädchen beleuchten. Carl Becker, der uns früher die Pracht der venetianischen Renaissance so lebendig und so verführerisch zu schildern wußte, hat sich in eine dekorative Mache, in eine oberflächliche Charakteristik verloren, die uns kein Interesse mehr abgewinnt. Auch Breitbach, Brausewetter, Ehrentraut, Kraus, Meyer von Bremen haben nichts geleistet, was neben den Arbeiten der Düsseldorfer Beachtung verdient. Nur muß die Thatsache konstatiert werden, daß die Berliner Genremaler allgemach aus dem Traum erwachen, in dem sie so lange befangen waren. Sie schieben die alten abgedroschenen Kalendergeschichten von Großvaters Liebling, von Brüderlein und Schwesterlein, von dem schmach-

tenden Liebespaar unter der Linde und ähnliche interessante Stoffe nach und nach bei Seite und schauen sich in ihrer unmittelbaren Nachbarschaft um. So ein Gänsemarkt auf dem Berliner Schillerplatz, wie ihn Albert Conrad gut beobachtet und treu und charakteristisch wiedergegeben hat, ist hundertmal mehr werth als ein paar schöne Dämchen in koketten Kokokostümen, die in einem mit allerhand Chinoiserieen ausgestatteten Salon sitzen. Nur aus der immerwährenden Berührung mit dem Leben der Gegenwart kann die Kunst neue Impulse und neue Kräfte schöpfen. Mit der ewigen Stoff- und Modellpuppenmalerei kommt sie nicht einen Schritt vorwärts. Da ist die Verzopfung unausbleiblich. Das haben glücklicherweise noch andere eingesehen, z. B. Kraus, der einen Leiermann aus dem Berliner Thiergarten gemalt hat, dem sein Töchterchen zur Winterszeit den erwärmenden Nachmittagskaffee bringt, und A. Jacob, der zwei glückliche Griffe in das Berliner Straßenleben gethan hat. Die Leser erinnern sich vielleicht aus meinen Berichten über die Pariser Weltausstellung des Italieners de Pittis, der mit so frappirender Wahrheit und mit einem hervorragenden koloristischen Talente Szenen aus dem Leben und Treiben der beiden Weltstädte Paris und London darzustellen weiß. An ihn erinnert Jacob, der freilich mehr Landschafts- als Genremaler ist, während de Pittis beide Seiten zu einer seltenen Harmonie vereinigt. Dem Berliner Maler fehlt die Noblesse des Italieners und vor allen Dingen seine künstlerische Bildung. Er ist viel derber, sein Kolorit ist roher, sein Pinsel struppiger. Er malt mit Vorliebe nicht das Schöne, das Angenehme, sondern das Reizlose, Triste, Melancholische bis zum Häßlichen und Trivialen. So zeigt er uns auf den beiden Bildern, die uns zu dieser Charakteristik den Stoff geliefert haben, die Situation und den Verkehr einer Berliner Straße in der Vorstadt bei Regenwetter und den Eingang zu einem Kirchhofe mit harrenden Wagen, mit Blumenverkäuferinnen und Besuchern in trostloser Herbstzeit. Er gehört einer Sekte von Berliner Malern an, die der wunderlichen Ansicht huldigen, daß das Leben und die Natur von ihren Rehr- und Nachtseiten die dankbarsten künstlerischen Motive darböten. Man würde über diese sonderbaren Käuze kein Wort verlieren, wenn sich nicht unter ihnen einige von unleugbarem Talent befänden, außer jenem Jacob noch Max Liebermann, ein eigensinniges Genie, das sich am behaglichsten fühlt, wenn es im Schmutze waten kann.

Wir beeilen uns, von diesen Schmutzmalern wieder in reinliche Gesellschaft zu kommen. Fritz Werner, der den Ehrennamen des deutschen Meißonnier mit vollstem Rechte trägt, hat auch einmal die Zeit des Kokoko verlassen, um einen Griff in die Gegenwart zu thun. Er hat sich zugleich wieder als ausgezeichneter, das Charakteristische der Formen scharf erfassender Architekturmaler gezeigt, indem er das alte Thor des märkischen Städtchens Tangermünde und

die von ihm in's Freie führende, mit kleinen Figuren belebte Straße darstellte. Fritz Werner malt in kalten, scharf von einander abgegrenzten Lokaltönen ohne Luftperspektive. Er weiß aber dafür mit der Linearperspektive so genau Bescheid, daß kein einziges der Figürchen aus seinem Plan heraus- und in einen anderen hineinfällt, wie es Alma Tadema auf seinem in dem vorigen Artikel geschilderten Bilde passirt ist.

Unter den Düsseldorfer Genremalern steht dieses Mal L. Bokelmann obenan, ein Künstler, der erst seit einem Jahre durch den jetzt in Paris befindlichen „Zusammenbruch einer Volksbank“ die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gelenkt hat, weil er durch eine glückliche Stoffwahl den Nerv der Zeit berührte. War dieses Bild in den Gruppen der Verzweifelten und Wehklagenden, die vor dem Bankgebäude versammelt sind, nicht ohne tiefe, herzbewegende Tragik, so ist der Hauptzug seines neuen Bildes, das ebenfalls eine Straßenszene darstellt, aber eine fröhlichere, ein feiner, liebenswürdiger Humor, jener naive, schalkhafte Humor, der unseren Nachbarn jenseits des Rhein's so ganz und gar ausgegangen ist, oder den sie vielleicht niemals besessen haben. Es scheint, daß Bokelmann nicht unbeeinflusst von der französischen Technik geblieben ist. Seine Figuren sind scharf umrissen und vollkommen plastisch herausgebildet, auch ohne Luftperspektive, so daß jeder Lokaltön isolirt wirkt. Das ist die Manier, welche die junge Generation in Frankreich, die auf den Schültern Meissonnier's steht, in die Mode gebracht hat. Der Deutsche ist nicht so fein und geistreich, aber dafür lebensfrischer und ergöglicher. Vor der geöffneten Thür eines durch ein paar Lampen erhellten Bazars, dessen Inhaber hoch hinter dem Ladentische stehend ihre spottbilligen Waaren den staunenden Kleinstädtern anpreisen, steht eine Schaar Frauen und Mädchen mit gerötheten Wangen — es ist Winterzeit und der Schnee liegt dick auf der Straße, — unerschlüssig, ob sie den Ruf der Lockvögel folgen oder ihre Wanderung fortsetzen sollen. In der Thür drängen sich die Kommenden und die Gehenden. An einem Fenster des Ladens sieht man zwei Bauerfrauen, die mit mißtrauischen Blicken das Gewebe des eben erhandelten Linnenzeuges prüfen.

Neben diesem lebensvollen, keck hingeworfenen Bilde provinziellen Lebens verblaßt selbst der Altmeister Bantier, dessen Tanzpause auf einer elsässischen Hochzeit zwar einen seltenen Reichthum von hübschen, herzigen Mädchengestalten aufweist, aber so flau gemalt ist, daß man doch nicht zum rechten Gemusse kommt. Eine andere Tanzpause von dem Düsseldorfer Seyppel zeigt wenigstens eine scharf charakterisirte Figur, einen langen Flötisten, welcher den Moment der Ruhe benützt, um den fälligen Obolus von den Dorfkavaliereen einzusammeln, und der gerade an einen Burschen gekommen ist, dem es offenbar Schwierigkeiten macht, seiner Westentasche den Tribut abzurufen. Carl

Hoff ist auf einem Genrebilde mit Figuren in Kostümen des dreißigjährigen Krieges — ein junger Soldat hat einer würdigen, vornehmen Dame, die von einem Priester und einer jungen Dame getröstet wird, eine Trauerbotschaft gebracht — auch nicht tief in die Charakteristik gegangen und überdies in einen schwärzlich grauen Ton gerathen, der nicht zu seinem Vortheil an die alte Düsseldorf'sche Manier erinnert. Simmler entfaltet in seinen Wildddieben, die eben dabei sind, einen erlegten Hirsch auszuweiden, aber durch des Försters Mops, der hinten in einer Richtung sichtbar wird und anschlägt, in ihrem Geschäft gestört werden, einen angenehmen Naturalismus, der sich von jeder Uebertreibung fern hält. Auf einem Bilde des trefflichen Architekturmalers Seel, der in diesem Jahre seine Berliner Rivalen Graeb und Wilberg ausgestochen hat, erhebt sich die Staffage zu genrebildlichem Werth. Der Maler zeigt uns das Innere eines ägyptischen Harems, eine ungemein reich gestaltete, maurische Architektur, mit Frauen, Sklavinnen und Kindern, die auf den weichen Teppichen sitzen und neugierig dem Spiele zweier Polichinells zuschauen, welche von einer Negerin in Bewegung gesetzt werden. Die Wände des hohen Gemachs sind über und über mit farbigen Fliesen decorirt, der Fußboden ist mit bunten Decken belegt, und ringsherum stehen allerlei zierliche Geräthschaften umher, Sessel, die mit Perlmutter ausgelegt sind u. dgl. m.; aber das vielfarbige Gewir ist fein harmonisch zusammengestimmt. Endlich ist von den Düsseldorf'schen Genremalern noch Alfred Böhm mit einer sehr gut beobachteten, wenn auch mit photographischer Nüchternheit wiedergegebenen Szene nach einem Brande zu erwähnen. Unterhalb einer Chaussee im Wiesenrunde liegt die Brandstätte mit noch rauchenden Trümmern, umgeben von den Beschädigten, die ihr armseliges, gerettetes Mobiliar zusammensuchen, und oben auf dem Wege stehen Vertreter der Behörden und neugierige Gaffer, viele kleine Figuren, die mit großer Liebe und Sorgfalt ausgeführt sind. Es ist ein kalter, grauer Frühlingsmorgen, dessen trübe Stimmung mit dem traurigen Ereigniß, das sich unten vollzogen hat, trefflich harmonirt.

Der Münchener Holmberg hat mit einer Darstellung des berühmten Tabakkollegiums in Wusterhausen einen glücklichen Griff in die preussische Geschichte gethan. In die Gesellschaft der wettergebräunten Haudegen, die hinter den Bierkrügen um ihren König sitzen, tritt der kleine zarte Prinz Friedrich mit seiner älteren Schwester Wilhelmine und begrüßt den gestrengen Herrn Vater, der mit wohlgefälligem Lächeln auf den schmucken Knaben blickt. Adolf Menzel ist diesmal mit einer denkwürdigen Episode aus dem Leben Friedrich's des Großen, die er grau in grau für die bekannte Gustav Freytag-Galerie gemalt hat, nicht so glücklich gewesen. Im Jahre 1750, als man die Särge der Vorfahren des Königs aus der Gruft des alten Doms in die neuen über-

führte, wurde der Sarg des großen Kurfürsten im Beisein Friedrich's geöffnet. Der König, so heißt es, ergriff die Hand seines großen Ahnen und brach, Thränen im Auge, zu seinem Gefolge in die Worte aus: „Messieurs, der hat viel gethan.“ Diese Szene hat Menzel dargestellt, aber nicht mit der frappirenden Originalität und Berve, die wir selbst auf dem kleinsten Blatte von seiner Hand zu finden gewohnt sind.

Die beiden tiroler Bauernmaler Mathias Schmidt und Alois Gabl sind wieder, wie schon erwähnt, mit einigen niedlichen Genrebildern aus dem Bauernleben vertreten, Schmidt leider nur mit einem, auf dem wir ein bildsauberes Tiroler-Mädchen auf einer Ofenbank eingeschlafen sehen. Unter den Gabl'schen Bildern ist besonders dasjenige durch seine tiefe und scharfe Charakteristik bemerkenswerth, welches eine Gesellschaft von Bauerndirnen darstellt, die um eine Gefährtin neugierig staunend versammelt sind, welche eine Handnähmaschine probirt.

Das Erfreulichste ist von den Landschaftsmalern geleistet worden. Die Landschaftsmalerei allein ist auch qualitativ auf ihrer alten Höhe geblieben. Sie bildet gegenwärtig den festesten Grundpfeiler der deutschen Kunst, der zwar auch schon stark von den Wogen des Realismus umspült wird, aber noch Widerstandskraft genug besitzt, um sicher und fest zu stehen. Auf diesem Gebiete zeigt sich auch der reichste und hoffnungsvollste künstlerische Nachwuchs. Ich könnte eine Reihe von vierzig Malern aufzählen, die ein jeder auf der Höhe seines Strebens stehen und die ein jeder für sich eine scharf ausgeprägte künstlerische Individualität besitzen. Neben dem großen Marinemaler, Andreas Achenbach, der nicht bloß der größte seiner, sondern aller Zeiten ist, behauptet sich noch eine stattliche Anzahl anderer: die Berliner Eschke, Salzmann, Sturm, Hundt von Hafften, der Karlsruher Gude, der Düsseldorfer Dücker. Achenbach's Partie von der Zuyder-See bleibt freilich an Großartigkeit hinter früheren Schöpfungen zurück. Aber man schüttelt die Meisterwerke auch nicht alle Jahre aus dem Ärmel. Dafür hat Salzmann mit seiner „Einfahrt in den Colberger Hafen“ ein Seestück von packender Gewalt und Großartigkeit geschaffen, hie und da zwar noch etwas dekorativ und in der malerischen Behandlung des Wassers nicht so klar und durchsichtig wie auf den Achenbach'schen Marinen, aber im Ganzen doch von überzeugender Wahrheit.

Oswald Achenbach hat auf drei italienischen Landschaften gewagte koloristische Experimente versucht, die ihm nicht geglückt sind. Ein etwas jüngerer Düsseldorfer, Flamm, der augenscheinlich von ihm beeinflusst ist, hat ihm in einem Campagnabilde mit der Aussicht auf das Albanergebirge den Rang abgelaufen. Ihm reiht sich ein junger Berliner, Flickel, an, der in einer interessanten Partie aus dem Garten der Villa d'Este ein hervorragendes foto-

ristisches Talent besonders in effektvoller Beleuchtung durch die Sonne bekundet. Ähnliche kühne Probleme, wie Achenbach, hat sich Albert Hertel in Berlin gestellt; aber er hat sie auch glücklich gelöst. Sein „nahender Sturm an der gemueßischen Küste“ und ein Blick auf das Cap von Portofino bei Genua sind zwei Bilder von feinsten koloristischer Wirkung, die besten italienischen Landschaften der Ausstellung.

Bennewitz von Löfen, der Claude Lorrain der Mark Brandenburg, und Karl Scherres wetteifern mit einander, der mit Unrecht verschrieenen Streusandbüchse des römischen Reiches immer neue malerische Motive abzugewinnen. Beide haben einen stark melancholischen Zug gemeinsam, der ihren Bildern einen fesselnden poetischen Reiz verleiht. Wir erwähnen noch im Fluge die heroischen Landschaften von Kanoldt, die trefflichen Ansichten von der Insel Rügen von dem Karlsruher Bracht, dessen Terrainbehandlung in der ganzen deutschen Malerei nicht ihres Gleichen findet, die großartigen Alpenbilder von Kameke, um mit Paul Meyerheim, der sich auf einer Landschaft aus den bairischen Alpen als ein ebenso großer Thier- wie Landschaftsmaler gezeigt hat, unsere Uebersicht über die Malerei zu schließen.

Auf dem Kupferstich lastet die Noth der Zeit am schwersten. Die Ausstellung enthält auch nicht eine Reproduktion eines klassischen Werkes von Bedeutung. Von modernen Sachen ist nur ein Stich nach Knauts, die Gratlantlin von Ludy, zu erwähnen. Als geistreicher Radirer hat sich der Landschaftsmaler Baron von Gleichen-Rußwurm in Weimar, ein Enkel Schiller's, rühmlich hervorgethan.

Fast eben so dürftig fällt das Resultat einer Umschau in der Plastik aus. Streng genommen enthält die plastische Abtheilung nur ein hervorragendes Werk: das Gipsmodell für das Kölner Bismarckdenkmal von Fritz Schaper, eine Schöpfung von großer, monumentaler Wirkung. Schlicht, echt wie der Fürst im Leben aufzutreten pflegt, hat ihn auch der Künstler dargestellt: unbedeckten Hauptes, im Interimsrock der Kürassieroffiziere, die Hand auf den Ballasch gestützt, und gerade durch diesen Verzicht auf jeglichen Prunk, auf jede Dekoration ist der mächtige Eindruck erzielt worden. Wie in der Malerei das Porträt eine bedeutsame Rolle spielt, so überwiegt in der Plastik die Büste. Aber das Resultat ist dort wie hier das Gleiche: wenig gute Büsten, viel mittelmäßige und schlechte. R. Vegas, Donndorf und Keil haben das geringe Kontingent der ersteren gestellt.

Seit einem Jahre wird auch die Architektur zur akademischen Kunstausstellung zugelassen. Die Betheiligung war in diesem Jahre im Hinblick auf die ungünstigen Zeitverhältnisse eine ziemlich rege. Von großen Monumentalbauten ist gegenwärtig nur einer in Berlin im Bau begriffen:

das Gewerbemuseum von Gropius und Schmieden, dessen Fagade uns in einem plastischen Modell vor Augen geföhrt wird. Von hervorragenden Privatbauten ist das riesige Eisenbahnhotel an einem Haupthaltepunkt der in der Ausführung befindlichen Stadtbahn von Hennicke und van der Hude zu nennen, dessen Kosten auf drei Millionen Mark veranschlagt sind, und ein palastähnliches Haus für die Lebensversicherungsgesellschaft Germania, das, wie der Entwurf zeigt, von den Architekten Kayser und v. Großheim in den Formen der deutschen Renaissance ganz aus hannöber'schem Sandstein aufgeföhrt werden soll.

Goethe's Gedichte in Frankreich.

Was neulich in diesen Blättern über die Lessingbiographie des Engländer's Sime gesagt wurde, gilt auch von einem vor kurzem erschienenen französischen Werke über Goethe's Gedichte: Wir können uns und dem Auslande Glück dazu wünschen, ja wir könnten das Ausland fast darum beneiden.*) Ernst Lichtenberger, jedenfalls ein Elsasser, — sein Buch ist in Paris verlegt, aber in Straßburg gedruckt — hat einen Beitrag zur Goetheliteratur geliefert, wie wir Deutschen mit unsrer schwerfälligeren Gründlichkeit ihn nun einmal nicht schaffen können oder wollen. Man wende nicht ein, daß der Verfasser im Grunde vielleicht auch ein Deutscher sei, deutsch mindestens in seinem Namen, in seinen Anschauungen, in der Richtung seiner Studien, wenn sein Bildungsgang auch vielleicht ein französischer gewesen, denn solches Französisch wie er schreibt kein Deutscher. Wir würden dann eben nur auf literarischem Gebiete dieselbe Erfahrung machen, die die Pariser Ausstellung auf dem Gebiete der Kunst und des Gewerbes so vielfach wieder ergeben hat: daß der Deutsche in Frankreich dem Deutschen in Deutschland oft an Geschicklichkeit überlegen ist. Wenn ein deutsches Talent für den Franzosen arbeitet, so ist es, als ob ein Fisch in frisches Wasser gesetzt würde. Der deutsche Musterzeichner, der für seine Anlagen und Kenntnisse bei uns keine Verwendung finden kann, geht nach Paris und arbeitet für französische Geschäfte. Dann kommt seine Arbeit nach Deutschland, und wir machen sie mühselig nach. Hätte Lichtenberger sein Buch deutsch geschrieben, was er wahrscheinlich im Stande gewesen wäre, so

*) Étude sur les poésies lyriques de Goethe par Ernest Lichtenberger. Paris, Hachette & Cie., 1878.