



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

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

Rosenberg, Adolf: Die vierte allgemeine deutsche Kunstausstellung in  
Düsseldorf.

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

vollständige Einigung erzielt werde, damit nach der langen orthographischen Anarchie das, was Sanders als einzelner vergeblich angestrebt hat, durch den mächtigen Einfluß des Reiches wirklich zu Stande komme: eine einheitliche Rechtschreibung für Mldeutschland.

Dresden.

Hermann Dunger.

---

## Die vierte allgemeine deutsche Kunstausstellung in Düsseldorf.

Welch ein stolzes Aushängeschild! Eine allgemeine deutsche Kunstausstellung in Verbindung mit einer Industrieausstellung der beiden gewerbthätigsten Provinzen Preußens, Rheinlands und Westfalens, eine Kunstausstellung, veranstaltet von der deutschen Kunstgenossenschaft, die kaum ein Vierteljahrhundert besteht, der man also noch genug Lebenskraft zutrauen kann, um etwas Großes oder doch etwas Würdiges ins Werk zu setzen. Freilich hatte die vorjährige Münchener Ausstellung schon böse Schatten vorausgeworfen. Dort war die Anziehungskraft einer internationalen Kunstausstellung nicht einmal stark genug gewesen, um eine so allgemeine Betheiligung der deutschen Künstler zu bewirken, daß man aus ihr ein wenigstens annähernd richtiges Bild von dem gegenwärtigen Stande der deutschen Kunst hätte construiren können. Die Münchener hatten die internationale Ausstellung gleichsam monopolisirt und die Säle des Glaspalastes in einen Bildermarkt umgewandelt, auf welchem sie alles loszuschlagen gedachten, was ihre Kunsthändler während des letzten Jahrzehnts nicht hatten an den Mann bringen können. Zu unserem Bedauern und zum großen Schaden aller kommenden Ausstellungen ist ihnen dieses Project mißlungen.

Die Düsseldorfener hat das zuerst empfunden. Wie vorauszu sehen war, haben sich die Münchener einfach damit begnügt, nach Düsseldorf zu schicken, was in München nicht verkauft worden ist. Auf neue Sendungen von Belang haben sie sich mit äußerst wenigen Ausnahmen gar nicht eingelassen. Man weiß überdies nicht, was von den Malern selbst und was von Kunsthändlern eingeschickt worden ist, so daß die Zahl der 155 Münchener Maler, welche sich an der Düsseldorfener Ausstellung betheiligt haben, nicht einmal einen Rückschuß auf das Interesse der Künstler für derartige Ausstellungen erlaubt. Und das

wäre doch insofern wichtig, als sich dadurch statistisch nachweisen ließe, was für gewisse Leute allein beweiskräftig ist, daß allgemeine Kunstausstellungen viel zu rasch aufeinander folgen, als daß nicht die Theilnahme der Künstler ebenso rasch erlahmen sollte.

Für den aufmerksamen Beobachter unseres Kunstlebens freilich bedarf es eines solchen durch Zahlen geführten Nachweises nicht mehr. Fehlte ihm noch ein Glied in der Kette seiner Folgerungen, so lieferte es ihm die vierte allgemeine deutsche Kunstausstellung in Düsseldorf, welche ein so überaus trauriges Bild von der deutschen Kunst entwirft, daß, wenn dasselbe der Wahrheit entspräche, ein Klage lied darüber im Stile Jeremia noch wie eitel Lobgesang klänge.

Es sind 1188 Kunstwerke ausgestellt, also ungefähr so viel, wie eine mäßig besetzte akademische Ausstellung in Berlin vorzuführen pflegt, und allem Anschein nach ist die Jury in der Sichtung der ausgestellten Kunstwerke nicht allzu streng gewesen. Kann eine so geringe Quantität ein auch nur halbwegs vollständiges Bild der deutschen Kunst entwerfen? Repräsentiren 42 Bildhauer mit 87 Werken, von denen die Hälfte aus Porträtbüsten und Nippesachen für Schreibtisch und Kamin besteht, die deutsche Plastik? Und welche einen Begriff können zehn, sage zehn Architekten mit 47 Blatt Entwürfen von der deutschen Baukunst gewähren, welche sich gerade in dem letzten Jahrzehnt so stolz und prächtig entfaltet, welche aus der Neugestaltung des deutschen Reiches so kräftige Impulse erhalten hat wie keine ihrer Schwesterkünste?

Dieses harte Urtheil über die Düsseldorfer Ausstellung ist um so nothwendiger, als eine große Anzahl von Berichterstattern für die Tagesblätter, denen entweder eine genügende Erfahrung nicht zur Seite stand, oder die von dem gewiß berechtigten Wohlwollen geleitet waren, das Unternehmen, welches so viele Opfer gekostet, nicht durch eine herbe Kritik zu discreditiren, die Kunstausstellung mit begeistertsten Lobeserhebungen gefeiert haben. Dies Urtheil ist ferner nöthig, weil über kurz oder lang in müßigen Köpfen wiederum der Gedanke auftauchen könnte, eine neue allgemeine deutsche Kunstausstellung zu arrangiren, nachdem die Düsseldorfer wenigstens in materieller Hinsicht große Erfolge erzielt hat.

Lehteres beweist zu Gunsten ihres künstlerischen Werthes natürlich so gut wie nichts. Als Annex der großen Industrieausstellung werden die Bildersäle von denselben Massen besucht, welche sich um die riesigen Kohlenblöcke der rheinisch-westfälischen Hütten, um die Maschinen und die Kruppsche Riesenkanone schaaren, und man darf voraussetzen, daß die überwiegende Majorität der Besucher, die aus den dichtbevölkerten Nachbardistrikten Düsseldorfs durch Extrazüge zu Tausenden in die Stadt gezogen worden, aus der Kunstausstel-

lung ungefähr mit demselben Genusse scheidet wie von den Verkaufsständen der Stollwerckschen Chocoladenfabrik.

Die betäubendste Erscheinung, welche uns die Kunstausstellung geboten hat, ist aber unstreitig die traurige Vertretung der Düsseldorfer Künstlerschaft, welche das Privileg, an der Quelle zu sitzen, mit noch viel geringerem Verständniß ausgenützt hat, als im vorigen Jahre die Münchener. Wohl erhebt sich am Ufer des Rheins das neue stattliche Gebäude der Düsseldorfer Akademie mit seinen geräumigen Lehrsälen und seinen durch Nordlicht trefflich erhellen Meisterateliers. Aber — so darf man billig fragen — wird in diesen stolzen Hallen von Lehrern und Schülern nichts besseres geleistet, als uns die Düsseldorfer Ausstellung bietet? Die Antwort giebt uns erst ein Vergleich des Verzeichnisses der Lehrer mit dem Kataloge der Ausstellung.

Die Vertreter der älteren, Schadow-Cornelianischen Richtung, E. Deger, Andreas und Karl Müller, der Vermittler zwischen ihr und der farbenfröhlichen neueren Strömung, Wislicenus, der eine Zeit lang die Directionsgeschäfte führte, haben sich gänzlich von der Ausstellung ferngehalten. Die religiöse Kunst strengeren Stils wäre demnach unvertreten geblieben, wenn nicht Julius Roetings „Grablegung Christi“ in überlebensgroßen Figuren zur Ausstellung gelangt wäre. Mit welcher Berechtigung, ist freilich zweifelhaft. Denn das Gemälde, dessen hohe malerische und zeichnerische Verdienste ich freudig anerkenne, trägt die Jahreszahl 1866, gehört also nicht mehr in den Zeitraum, dessen Kunstthätigkeit die Düsseldorfer Ausstellung charakterisiren soll. Da das Gemälde jedoch durch den Brand des Akademiegebäudes im März 1872 gelitten hat und seitdem von dem Künstler fast vollständig neu gemalt worden ist, darf es wenigstens in coloristischer Hinsicht als ein Repräsentant der modernen Epoche gelten. Es ist ein Beispiel dafür, daß sich Ernst und Würde der Auffassung und ein monumentaler Stil sehr wohl mit einem kräftigen, tiefen und fatten Colorit vereinigen lassen. Alle Köpfe erfüllt ein reiches Seelenleben, dessen Aeußerungen sich mit vollster Energie auf den todten Heiland concentriren, dessen rührende Gestalt den Mittelpunkt der ergreifenden Composition bildet. Neuerdings hat sich Roeting ausschließlich der Bildnißmalerei gewidmet, wie mir scheint, nicht mit demselben Glück. Auch die Düsseldorfer Ausstellung bestätigt für mich von neuem den Satz, daß die Porträtmalerei nur in großen Städten, welche das Centrum des politischen, literarischen und künstlerischen Lebens einer Nation repräsentiren, sich zur höchsten Blüthe entfalten kann. War für Preußen von Anbeginn Berlin ein solcher Mittelpunkt, so ist er es in noch höherem Grade geworden, nachdem auch die oberste Regierungsgewalt des Deutschen Reiches dorthin verlegt worden ist. Dieser Umstand trägt auch sicherlich dazu bei, daß sich die alljährlich von der Berliner Kunstakademie veranstalteten Ausstellungen

schon jetzt eines weit größeren Ansehens inner- und außerhalb des Reiches erfreuen, als die sogenannten allgemeinen oder internationalen Kunstausstellungen, welche wir 1879 und heuer in München und Düsseldorf gesehen haben. Thatsache ist, daß selbst die Düsseldorfer ihre besten Werke zuerst nach Berlin geschickt haben.

Düsseldorf ist auch heute noch trotz seiner Fabriken und seiner reich entwickelten Industrie eine Stadt, in deren einförmige Stille nicht einmal durch die gegenwärtige Gewerbeausstellung ein rascherer Pulsschlag gekommen ist. In einer solchen idyllischen Ruhe kann sich ein Porträtmaler nicht zu jener geistigen Höhe, nicht zu jener Schärfe und Universalität des Blicks emporheben, welche den Besten seines Faches nicht fehlen dürfen. Den Düsseldorfer Bildnissen haftet durchweg etwas Spießbürgerliches an. Man vermißt an ihnen nicht die Ähnlichkeit und Naturwahrheit, wohl aber jene geistige Noblesse, welche den Porträts eines Richter, eines Angeli, eines Graef, eines Canon eigen ist, und jene sprühende, unmittelbar packende Lebendigkeit, welche wir an den Bildnissen Lenbachs bewundern. So kommt es, daß Porträtmaler wie Roeting und Crola, welche in Düsseldorf sehr geschätzt werden, sich mit den Genannten nicht messen können, daß ihnen nicht einmal Peter Janssen, der auf dem Felde der monumentalen Malerei so vorzügliches leistet, nahe kommt, der unglücklichen Versuche, welche Louis Kolitz, jetzt Director der Kasseler Kunstakademie, seit einiger Zeit macht, gar nicht zu gedenken.

Ebenso schwach wie die älteren Lehrer der Düsseldorfer Akademie sind die jüngeren vertreten. A. Wittig, der Bildhauer, E. Dücker, der namentlich im Strandbild ausgezeichnetes leistet, W. Sohn, der treffliche Colorist, welcher in einer kurzen Lehrthätigkeit schon so tüchtige Schüler wie Bokelmann und Kirberg herangebildet hat, und A. Mikutowsky, der Genremaler, sind gar nicht, Eduard von Gebhardt, der Bahnbrecher für eine neue, auf der Natur fußende Richtung in der religiösen Malerei, durch ein Christusbild bei weitem nicht ausreichend vertreten. Der letztere Meister arbeitet übrigens zur Zeit an einer großen „Himmelfahrt Mariä“, die seine ganze Thätigkeit in Anspruch nehmen mag.

Außer Roeting hat nur ein einziger Lehrer der Akademie, Peter Janssen, eine Anzahl von Werken ausgestellt, welche uns seine hohe Begabung für den monumentalen Stil in vollstem Umfange würdigen lassen. Janssen hat eben erst die Mitte der dreißiger Jahre überschritten. Gleichwohl ist sein künstlerisches Talent bereits vollkommen ausgereift und zu einer Entwicklung gediehen, wie sie bis jetzt kein zweiter unter den lebenden deutschen Künstlern auf dem Gebiete der Wandmalerei erreicht hat. In weiteren Kreisen hat er sich zuerst durch die Ausmalung des zweiten Corneliussaales der Berliner Nationalgalerie mit Szenen aus der Prometheusfage bekannt gemacht. Er bekundete darin ein

ausgesprochenes Talent für eine großartige, volltönende Formensprache, so daß seine Gestalten nach dieser Richtung hin der in dem Saale aufgehängten Gebilde von Cornelius keineswegs unwürdig waren, und, was in unserer Zeit ebenso viel besagen will, einen reichen Farbensinn, welcher sich der modernen Coloristik anschließt. Während die von Cornelius, Overbeck und den Gesinnungsgenossen inspirirte Monumentalmalerei sich gegen die Farbe grundsätzlich ablehnend verhielt, hat Peter Janssen, ein Schüler Bendemanns, den großen Zwiespalt, welcher sich allmählich zwischen dem idealen Stile unserer neu-deutschen Formenclassiker und dem modernen Farbenrealismus gebildet hat, wieder überbrückt und durch die Verschmelzung beider der monumentalen Malerei eine neue, vielverheißende Zukunft eröffnet. Der Maler ist gegenwärtig mit einem Cyklus geschichtlicher Wandbilder für das Rathhaus in Erfurt beschäftigt. Drei Cartons für dieselben und die dazu gehörigen Studienköpfe in Del hat er ausgestellt. Auf dem ersten derselben sehen wir den Heidenapostel Bonifacius auf einer Anhöhe vor der eben von ihm gefällten Götterreiche stehen und den Erfurtern das Christenthum predigen. Der zweite Carton zeigt uns Rudolf von Habsburg, der mit den Erfurtern von der Zerstörung einer Raubburg mit den gefangenen Inassen derselben zurückkehrt. Der dritte führt uns in eine stürmische Sitzung des Erfurter Raths, welche durch das eindringende Volk gestört wird, dessen Wuth sich vornehmlich gegen den Bierherrn Kelnner richtet. Auf allen drei Cartons spielt also eine hervorragende Persönlichkeit eine bedeutungsvolle Rolle, wodurch für die Composition ein fester geistiger Mittelpunkt geschaffen ist, um den sich die übrigen Figuren wirkungsvoll gruppieren. Da auf allen drei Cartons der Mitwirkung des Volkes ein großer Spielraum gelassen ist, hat der Maler sich diese Gelegenheit zur Formirung mannigfaltiger Gruppen nicht entgehen lassen. Ueberall tauchen charakteristische Köpfe auf, welche mit sprühendem Leben erfüllt sind und von der Begabung des Künstlers für das Porträt ein bereitetes Zeugniß ablegen. Auf dem dritten Bilde bringt der dramatisch erregte Vorgang noch ein erhöhtes Leben in die Composition, die sich trotzdem trefflich zu einem in sich geschlossenen und concentrirten Ganzen abrundet. In der Schärfe der Charakteristik und in der dramatischen Wucht der Schilderung ist Janssen am nächsten mit Kethel verwandt. In der Individualisirung der Gestalten steht er aber durchaus auf dem Boden der modernen Kunst, für die er ein Gebiet wiedererobert hat, das man bereits verloren glaubte.

Auch Janssens Lehrer, der ehemalige Akademiedirector Bendemann, hat die Ausstellung mit einem Cyklus von Aquarellen beschickt, die bei dem hohen Alter des Meisters noch wunderbar kräftig in der Farbe sind. Die Stoffe sind dem orientalischen Leben entlehnt, welchem Bendemann seine besten Motive

abgewonnen hat. Man sieht auf dem ersten eine in der Wüste verirrte Karawane und den Streit ihrer Führer um die einzuschlagende Richtung, auf dem zweiten die Auffindung einer im Sandsturm umgekommenen Familie und auf dem dritten als friedlichen Abschluß dieser Scenen der Angst und des Schreckens die Darstellung einer lieblichen Dase. Wendemanns Talent fehlt der dramatische Zug. Er war von jeher mehr elegisch gestimmt, und das ist auch der Grundzug dieser Compositionen, die mit seinen bekannten Cartons zu Lessings „Nathan dem Weisen“ eng verwandt sind. Ihr Vorzug liegt weiter in der Weichheit der Formengebung und in dem eigenthümlichen Rhythmus der Umrißlinien.

Weniger mit Ruhm bedeckt haben sich seine Schüler Ernst und Fritz Roeber, die zur Zeit in Düsseldorf eine große Rolle zu spielen scheinen. Schon bei ihren Arbeiten in der Berliner Nationalgalerie haben sie kein starkes Gefühl für die Erfordernisse des monumentalen oder auch nur des decorativen Stils entwickelt. Was sie da zu Wege gebracht, sieht beinahe so süßlich und geziert wie die bunten Devisen für Zuckerbäcker aus. In Düsseldorf sind sie gar ins Kolossale gestiegen, und dabei haben sie noch gründlicher Fiasco gemacht. Fritz Roeber hat zwei gewaltige Lünettenförmige Compositionen für die Kopfsseiten des Hauptschiffs der Maschinenhalle gemalt; die eine will den Kampf des Wassers und Feuers darstellen, also einen Vorwurf für eine nur im Großen schaffende Phantasie, die andere das Feuer im Dienste der Industrie und den Austausch der Landesproducte gegen die Erzeugnisse des Gewerbes. Er wie sein Bruder Ernst, welcher die Halle der Textilindustrie mit Friesen mehr genrehaften Charakters decorirt hat, ist nicht im Stande gewesen, so große Flächen mit Geist und Leben zu erfüllen. Die riesigen Figuren sehen blutlos wie Gespenster aus, und den Compositionen fehlt jenes Maß von Klarheit, dessen die Malerei großen Stils bedarf, falls sie zu einer einheitlichen Wirkung gelangen will. Man würde diese Versuche der jungen Leute milder beurtheilen, wenn ihre in der Kunsthalle ausgestellten Delgemälde ein günstigeres Urtheil gestatteten. Aber Fritz Roebers Schauer-scene aus der Geschichte der Päpste, die übrigens schon von einer Berliner Ausstellung in grauenhaftem Angedenken steht — Papst Johann XII. wird von einem vornehmen Römer im Ehebruch mit dessen Frau überrascht und ermordet —, erweckt von den malerischen Fähigkeiten wie von dem Geschmack des Künstlers eine gleich geringe Vorstellung.

Doch hat selbst ein so gereifter Maler wie Albert Baur, der seit einiger Zeit wieder in Düsseldorf ansässig ist, wo er unter dem älteren Sohn 1854 seine Studien begann, mit decorativen Malereien, die er für den Pavillon der Schalker Eisenwerke ausgeführt hat, Unglück gehabt. Auch diese Tableaux, welche die Gewinnung und Bearbeitung des Eisens in verschiedenen Stadien darstellen, leiden an einer auffallenden Leblosigkeit und an großer Trockenheit der Farbe.

Letzteres ist wohl der Art der Ausführung zuzuschreiben, die, wie es scheint, in Wachsfarben erfolgt ist. Wo es sich, wie bei der Bearbeitung des glühenden Eisens und bei der Darstellung von Hoch- und Schmelzöfen mit ihren glührothen Reflexen, um specifisch coloristische Effecte handelt, kann eine solche Technik selbstverständlich nicht genügen. Unter der grellen Beleuchtung sehen die rufigen Gestalten der Schmiede wie Caricaturen aus, und dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, daß bei manchen von ihnen die Extremitäten unnatürlich lang ausgefallen sind. Auch die Erinnerung an die Meisterschaft, mit welcher Adolf Menzel das Innere eines solchen Puddlingwerkes mit seinem sinnverwirrenden Gestänge dargestellt hat, kommt hinzu, um den Versuch Albert Baur's, das gleiche Problem zu lösen, als völlig mißglückt erscheinen zu lassen.

In der Kunsthalle sieht man von seiner Hand außer einem Genrebilde aus altrömischer Zeit „Ein junger Poet“, welches nach jahrelanger Wanderung nun wohl endlich zur Ruhe kommen könnte, ein figurenreiches Gemälde, dessen Stoff der evangelischen Geschichte entlehnt ist: „Die Versiegelung des Grabes Christi,“ welche in Gegenwart römischer Krieger durch die Hohenpriester vollzogen wird. Dies Bild, welches schon im vorigen Jahre auf der Münchener Ausstellung zu sehen war, zeigt uns den Künstler mit seinen bekannten Vorzügen und Schwächen, als ausgezeichneten Coloristen, der namentlich die schillernde Oberfläche der Gegenstände, alles Stoffliche, wie die Rüstungen der Soldaten, die Gewänder der Priester und Frauen, die Felsen u. dgl. mit jener Virtuosität zu behandeln weiß, die zumeist an den archäologischen Genrebildern Alma Tademas bewundert wird. Das Gemälde zeigt uns aber auch von neuem, wie die ganze künstlerische Thätigkeit Baur's nicht auf dem Impulse einer genialen, intuitiven Kraft, sondern auf der mühsamen Arbeit des Verstandes basirt, die namentlich in der kühl berechneten Composition oder vielmehr Aneinanderreihung der Gestalten sichtbar wird.

Von den jüngeren Schülern der Akademie sind E. te Peerdt, der sich später an Bendemann angeschlossen und jüngst durch eine Duellscene unter dem sensationellen Titel „Um nichts!“ bekannt geworden ist, Carl Mücke, Carl Sohn, C. Wünnenberg, C. Kiesel, C. Heyden, F. Neuhaus, durch Bilder vertreten, welche weniger durch ihren geistigen Gehalt anziehen als durch ihre technische Virtuosität befriedigen. Und es ist immerhin schon etwas, wenn wir constatiren können, daß in Düsseldorf noch gut gemalt wird. Nach dieser Richtung steht das Durchschnittsniveau der Düsseldorfer Maler bedeutend höher als das der Berliner. Trotz des wenig erhebenden Gesamteindrucks der Ausstellung habe ich bei weitem weniger Stümper- und Dilettantenarbeit bemerkt als auf einer Ausstellung, in welcher Berliner Künstler das Uebergewicht haben.

Kirberg und Vokelmann, letzterer ein Privatschüler Sohns, fehlen gänzlich,

und gerade Werke von ihrer Hand wären so schwer ins Gewicht gefallen, daß sich das Gesamtbild der Ausstellung zu Gunsten der Düsseldorfer nicht unerheblich verändert haben würde.

Auch die außerakademische Künstlerchaft Düsseldorfs hat sich nicht in dem Grade an der Ausstellung betheiligt, wie man nach dem Renommee ihrer Mitglieder erwarten durfte. Von Andreas Achenbach ist nur eine Serie älterer Werke vorhanden, welche den Meister nicht auf der vollen Höhe seiner wahrhaft phänomenalen Kraft zeigen. Dagegen hat Oswald Achenbach in zwei neuen italienischen Landschaften wiederum alle Reize seiner reichen Palette entfaltet. In der Ansicht von Capri bei Sonnenuntergang erhebt sich die trefflich behandelte Staffage im Vordergrund wie gewöhnlich zu genreartiger Bedeutung. Es ist bewunderungswürdig, mit welcher Zartheit und Feinheit die vorn angeschlagenen kräftigen, tiefen Töne in der lichtvioletten Ferne ausklingen, ohne daß sich eine Disharmonie einstellt. Das andere Bild, das Colosseum bei Abendbeleuchtung, würde dem ersten ebenbürtig sein, wenn diese Beleuchtung nicht von jener kupferrothen Sonne ausginge, welche nach den Aussagen der Kenner nirgends anders auf der Welt als auf der Palette Oswald Achenbachs auf- und untergeht.

Camphausens „Friedrich der Große“, ein kolossales Reiterportrait, ist uralt, repräsentirt den Meister aber viel vortheilhafter, als ein figurenreiches Historienbild in kleineren Dimensionen, „Der große Kurfürst am Morgen vor der Schlacht bei Fehrbellin“, welches von einer gewissen Flaueheit und Buntheit des Colorits nicht freizusprechen ist. Glücklicher hat diese Klippe Emil Hünten auf einer Erinnerungstafel an die Kaiserparade bei Guskirchen (September 1877) — Kaiser Wilhelm führt das Königshusarenregiment der Kaiserin vor — überwunden. Trotz der Kleinheit der Figuren ist die größtmögliche Portraitähnlichkeit erzielt worden, und damit ist am Ende der Zweck solcher Darstellungen, in welcher sich die künstlerische Phantasie keine Seitensprünge erlauben darf, erreicht. Bautier, den man sonst immer unter den ersten Düsseldorfern zu nennen gewohnt war, ist in den letzten Jahren leider etwas ins Hintertreffen gerathen. Nicht etwa daß seine Erfindungskraft erlahmt, sein Humor trocken geworden wäre oder seine Charakteristik von ihrer Vielseitigkeit etwas eingebüßt hätte. Aber seine Farbe wird von Jahr zu Jahr stumpfer, und sein Colorit verliert immer mehr an Haltung. Dadurch wird die Wirkung des einen der ausgestellten Bilder, „Prozessirende Bauern“, das sonst an originellen, echt Bautierschen Zügen reich genug ist, schwer beeinträchtigt, und das andere Bild, „Vor der Gemeinderathssitzung“, wird obenein noch durch die lose Composition geschädigt.

Aus der Reihe der jüngeren Düsseldorfer Genremaler hat sich in den

letzten Jahren Eduard Schulz-Briesen zu einer angesehenen Stellung emporgearbeitet. Aber er verdankt dieselbe mehr der glücklichen Wahl seiner Stoffe als seinen künstlerischen Qualitäten, die zur Zeit noch sehr der Entwicklung bedürfen. Zunächst krankt auch sein Colorit an einer großen Flauheit und Unbestimmtheit. Man möchte es als sentimental bezeichnen, wenn man mit ihm die gesunde Bestimmtheit Bokelmanns vergleicht, welche Localton neben Localton ohne Verschleierung setzt und doch dem Ganzen einen festen Halt zu verleihen weiß. Der „Streit auf dem Tanzboden“, ein Bauernstück im Stile Bantiers, ist ein ganz schwächliches Ding. Eine Kneipgesellschaft der Honoratioren einer kleinen Stadt „im Herrenstübchen“ bietet wenigstens einige komische, dem Leben abgelauchte Typen. Nur das dritte Bild, „Zur Untersuchung“ — ein gefesselter Mann nimmt auf dem Wege zum Polizeigefängniß Abschied von Weib und Kind —, hat etwas coloristische Haltung, die vielleicht hauptsächlich dadurch hineingekommen ist, daß der Maler die Scene in einer so charaktervollen architektonischen Umgebung spielen läßt, wie sie das Rathhaus von Rothenburg an der Tauber bietet. Alle drei Bilder waren schon in München zu sehen, haben also nicht einmal den Reiz der Neuheit für sich, was wir nur darum bemerken wollen, weil man diese drei Genrebilder nebst te Beerdt's „Mönche bei der Toilette“, die ich schon seit mindestens sechs Jahren kenne, als die „Perlen der Ausstellung“ ausgerufen hat.

Wenn man in diesem Sandmeere durchaus nach „Perlen“ fischen will, so muß man sich schon an Meister Knaus wenden, welcher auf seinem neuesten, in Düsseldorf zuerst zur öffentlichen Ausstellung gelangten Bilde „Hinter den Coulissen“ wieder einmal alle Register seines Humors aufgezogen hat. Die Düsseldorfer scheinen freilich vor dieser Schöpfung des ehemaligen Hauptes ihrer Genremaler keinen großen Respekt zu empfinden. Sie sagen, es sei ein „Berliner“ Knaus, das heißt mit anderen Worten nicht mehr der alte naiv-humoristische Knaus, sondern der vom Berliner Witz angekränkelte, der nach Pointen hascht und dadurch zu absichtlich wirkt. Ich habe das nicht herausfinden können. Ich habe im Gegentheil gefunden, daß dieses neueste seiner Bilder coloristisch weitaus gesünder und kräftiger ist als seine letzten Vorgänger, die namentlich im Fleischtone der Figuren manche krankhafte Partien zeigten. Der Vorwurf des köstlichen Bildes ist aus der zweideutigen Romantik des Gauklerlebens geschöpft. Man blickt „hinter die Coulissen“, welche durch eine aufgespannte schmutzige Leinwand gebildet werden, auf das durch keinen Fliederkram verdeckte Elend einer Seiltänzertruppe. Während im Mittelgrunde ein Mitglied der Gesellschaft auf dem aufgespannten Seile seine Künste zeigt, pausiren andere hinter der Leinwand, um einen eisernen Ofen gruppirt, auf welchem eine Schüssel Kartoffeln dampft. Zwei Kinder in dünnen Triots kauern frierend vor der Ofenthüre, hinter ihnen

sitzt ein alter Clown, der mechanisch ein auf seinen Knien liegendes Kind mit der Saugflasche stillt, und rechts sitzt auf einem Koffer, die mit Tricot bekleideten Beine weit von sich gestreckt, eine junge Schöne, welche fröstelnd ihre Glieder in ein buntes Tuch hüllt und lächelnd den Galanterieen eines alten Becken lauscht, der sich offenbar als Protector der Kunst bei ihr eingeführt hat. An der Seite wird die Leinwand gerade aufgehoben, und ein Mohr steckt seinen Kopf hindurch, vermuthlich um die schöne Tänzerin auf die Scene zu rufen.

Die Charakteristik der Köpfe ist so erschöpfend, so eindringlich, daß ein jeder gleich die ganze Lebensgeschichte seines Trägers erzählt: hier eine naive Koketterie, auf welcher noch der Hauch der Unschuld ruht, dort das faunische Lächeln des abgelebten Roués, und auf dem Antlitz des Clowns eine lange Historie von Enttäuschungen, Leiden und Entbehrungen, welche auf das hagere Gesicht in tiefen Furchen eingegraben ist, die keine Schminke mehr verdeckt. Und dann fällt unser Blick wieder auf die Kinder, welche in sorgloser Heiterkeit noch nicht das Glend begreifen können, welches hinter den bunten Lappen lauert. Die ganze Magie des Helldunkels — es ist ein kühler Septemberabend — hat der Meister aufgeboten, um die Scenerie mit coloristischen Reizen zu umspinnen, die nur der Feinschmecker vollauf zu würdigen weiß.

Von einer Anzahl Düsseldorfer Künstler brauchen wir nur die Namen zu nennen und zu constatiren, daß sie die alten geblieben sind, da sich mit jedem von ihnen bereits ein fester Begriff verbunden hat, der nur wenigen Veränderungen unterworfen ist. Rudolf Jordan, der Maler des helgoländischen und holländischen Fischer- und Schifferlebens, Christian Kröner, Deutschlands bester Roth- und Schwarzwildmaler, C. F. Deiker, der ihm wohl an dramatischer Kraft, nicht aber an Feinheit der Durchführung und an landschaftlichem Sinn überlegen ist, Carl Frommer, der stimmungsvolle Landschaften meist mit weidendem Rindvieh belebt, Albert Flamm, der in der Schilderung der italienischen Natur mit Oswald Achenbach rivalisirt, Adolf Seel, der treffliche Architecturenmaler, welcher in einem ägyptischen Apfelsinenmädchen auch Schärfe des Blicks für ethnographische Charakteristik gezeigt hat, Gregor von Bachmann, der seine Landschaften aus Ostland und Finnland in einen eigenthümlichen silbergrauen Ton zu tauchen pflegt — alle sind mit Gemälden vertreten, welche ihre Eigenart ausreichend charakterisiren. Wenn wir von den jüngeren noch Wilhelm Beckmann, einen Historienmaler aus der Schule Bendemanns, der zwei Episoden aus den Hussitenkriegen ausgestellt hat, den graziösen Costümmaler Vinc. St. Perche, der für eine ganze Kategorie Düsseldorfer Maler als charakteristisches Specimen gelten kann, Jacob Leisten, der von einer unüberwindlichen Leidenschaft für Gelb und Violett besessen ist, Carl Sohn und den flotten, fecken Norweger Hans Dahl nennen, so haben wir ein Bild von dem gegenwärtigen Stande der Düsseldorfer Malerei entworfen, zu dessen vervollständigung uns nur noch zwei Striche fehlen, welche uns Kassel und Karlsruhe liefern. In Kassel wirkt an der dortigen Kunstakademie als Direktor Louis Kollig, den wir schon oben als mittelmäßigen Porträtmaler nannten, der aber auf seinem eigentlichen Felde, dem der Kriegsmalerei, die alte Kraft und Frische bewahrt hat. Von Düsseldorf ist auch Carl Hoff ausgegangen, der gegenwärtig als Lehrer an der Kunstschule in Karlsruhe thätig ist. Während er sich früher auf seinen Genrebildern, deren Motive meist dem 17. Jahrhundert entlehnt waren, in kleinen Dimensionen bewegte, malt er seit einiger Zeit Figuren in mehr als halber Lebensgröße und erweitert demnach auch den Umfang seiner Bilder. Aber es fehlt ihm die Kraft, die Köpfe mit feelischem Leben zu er-

füllen. Die Gestalten auf den beiden Bildern „Des Sohnes letzter Gruß“ und „Vor dem Ausmarsch“ sind wenig mehr als die Träger stattlicher Costüme. Aus ihren Gesichtern ist nichts herauszulesen. Erst die dürftige Notiz im Katalog giebt uns den Schlüssel des Vorgangs.

Wir haben uns bei den Düsseldorfer Künstlern etwas länger aufgehalten, weil uns einerseits die Ausstellung die erwünschte Gelegenheit bot, eine kurze Charakteristik von der augenblicklichen Physiognomie der Düsseldorfer Schule zu liefern, und weil andererseits die Düsseldorfer Maler die größte Zahl von Neuigkeiten zur Ausstellung beigeuert haben. Die Berliner haben sich nicht im geringsten angestrengt. Außer einer venetianischen Maskenscene von Carl Becker, die in seiner bekannten coloristischen Bravour hingesezt ist, habe ich kein einziges neues Bild aus einem Berliner Atelier bemerkt. Es genügt daher auch hier, eine Art Generalappell zu veranstalten und festzustellen, daß von den hervorragenden Berliner Künstlern A. v. Werner (durch den ersten Entwurf zur Kaiserproklamation, der viel glücklicher und lebendiger componirt ist als die spätere Ausführung, aber noch bunter und unruhiger in der Farbe), A. v. Heyden, Knille (durch seine herrlichen Frieze für die Universitätsbibliothek), Graef (durch zwei Portraits und seine reizende „Felicie“, welche in Düsseldorf und bei den Wupperthalern gewaltiges Aergerniß erregt hat), Graeb, Esche, P. Meyerheim, Steffek, Wilberg, D. v. Kamecke, Körner, Breitbach, Pape u. a. vertreten sind, aber nicht so, daß sie die Gesamtphysiognomie der Ausstellung zu ihren Gunsten beeinflussen könnten.

Die Bilder der Münchener Maler haben auch in Düsseldorf bestätigt, daß die Schule Pilotys durch die jüngere von Wilhelm Diez immer weiter ins Hintertreffen geschoben wird. Weitans das beste Bild, welches von München nach Düsseldorf gekommen ist, wird August Holmberg verdankt, dem hochbegabten Charaktermaler, dessen kurzes, aber erfolgreiches Wirken ich erst kürzlich in den „Grenzboten“ (II. S. 475) besprochen habe. Sein neuestes Bild bezeichnet wieder einen bedeutenden Schritt vorwärts. Es führt uns in die Bücherei eines Klosters. Einige Mönche sind am Tische um ein Buch mit Miniaturen beschäftigt, die sie mit unverhohlener Freude betrachten. Sie haben eben das Monogramm des Malers entdeckt, und einer, der auf den Fußboden sitzt und in einem Folianten blättert, ein anderer, der sich an einem Schranke zu schaffen macht, scheinen der Entzifferung des Monogramms weiter nachzuspüren. An dem hohen, weitgeöffneten Fenster, durch welches der Abendhimmel in das Zimmer hereinblickt, steht ein junger, blasser Mönch, der seine Augen mit schmerzlicher Sehnsucht in die durch graue, verschwimmende Nebel ihm entrückte Ferne schweifen läßt. Ein Contrast wie Faust und Wagner! Hier die stürmische, leidenschaftliche Liebe zur Natur, dort das stille Genügen an dem todtten Buchstaben, die innige Freude an dem gefundenen Zeichen, dem der Sinn fehlt! Mit bewunderungswürdiger Schärfe hat der Maler ein jedes Antlitz zum Spiegel geistiger und seelischer Regung gemacht. Wie aus offenen Büchern lesen wir aus diesen Angesichtern die Spuren überwundener und noch tobender Kämpfe, die behagliche Zufriedenheit mit einer ruhigen Existenz, die Lust an dem gelehrten Treiben und manches andere heraus. Und ebenso klar wie die Charakteristik ist die kernige, kräftige Färbung; um die körperhaft herausgearbeiteten Gestalten schmiegt sich ein kühler Silberton, welcher dem ganzen Bilde den Reiz einer unbeschreiblich vornehmen Harmonie verleiht.

Auch Victor Weizhaupt, ein Thiermaler, dessen „Wilber Stier“, der in München lebhaft interessirte, neben einer umfangreichen „Biehweide“ in Düssel-

dorf zu sehen ist, gehört der Diez'schen Schule an, mit deren Erfolgen sich, wie gesagt, keiner der Pilotschüler messen kann, welche in Düsseldorf die Münchener Malerei vertreten.

Mit imponirender Kraft ist von den übrigen deutschen Malern nur noch Ferdinand Keller, der gegenwärtige Director der Karlsruher Kunstschule, aufgetreten. Zum ersten Male hat sich dieser Künstler, der, ein Schüler F. W. Schirmer's, von der Landschaftsmalerei zur Figurenmalerei übergegangen ist, aus einer längeren Sturm- und Drangperiode, in der u. a. auch ein graufiges Herobild entstand, in seinem für Düsseldorf gemalten Bilde „Hero und Leander“ zu völliger Klarheit durchgearbeitet, die ihn hoffentlich nicht mehr verlassen wird, nachdem er eine so glänzende Probe von seinem eminenten coloristischen Können, seiner plastischen Gestaltungskraft und seinem Compositionstalent abgelegt. Am Strande des aufgeregten Meeres, das seine Bogen hoch emporschleudert, sucht Hero nach dem Geliebten. Der Sturm peitscht ihr Gewand, daß die linke Seite ihres schönen Körpers sich den Blicken des Beschauers darbietet. Da öffnet sich das Wellengrab, und ihr entsetzter Blick fällt auf den Leichnam des geliebten Jünglings. Starr wie eine Bildsäule steht sie in Sturmesgraus da, als hätte der schreckliche Anblick ihre Glieder in Erz verwandelt. Mit einer coloristischen Bravour ohne Gleichen hat der Künstler das Loben des Meeres geschildert und zugleich den beiden Gestalten eine wahrhaft heroische Körperlichkeit verliehen, daß sie in diesem Wüthen der Elemente nicht klein und kläglich erscheinen. Ein echt tragischer Charakter erfüllt das Gemälde; keine Spur von jenem declamatorischen Pathos, welches bei modernen Bildern aus der altgriechischen Sage so gewöhnlich ist.

Daß die Plastik mit 86 Nummern, von denen etwa die Hälfte aus Porträtbüsten und Nippesachen besteht, überaus schwach vertreten ist, habe ich schon oben bemerkt. Aus der anderen Hälfte ragen nur einige wenige durch ihre Originalität oder durch sonstige gute Eigenschaften hervor, am meisten der „Gänsefieb“ von Robert Diez (Dresden), eine überlebensgroße Gipsfigur, welche auf der Münchener Ausstellung um ihrer kecken naturalistischen Behandlung und ihrer vom hergebrachten ganz abweichenden Auffassung willen die große goldene Medaille davongetragen hat. Eine Art fahrender Schüler in der Tracht des 16. Jahrhunderts hält eine Gans bereits sicher unter dem Arm, während er die andere, die zwischen seinen Beinen hindurchläuft, noch zur rechten Zeit packt, um die aus vollem Halse schreiende unter den anderen Arm zu befördern. Wer diese Beschreibung liest, wird das Motiv gewiß für unplastisch erklären. Aber der Künstler hat seine Aufgabe mit solcher Virtuosität gelöst, daß nirgends die Grenze des plastisch darstellbaren überschritten worden ist. Obwohl im Grunde mehr malerisch gedacht, bietet die lebensvolle Gruppe, deren technische Durchführung von sehr eifrigen, in Deutschland ganz ungewöhnlichen Naturstudien zeugt, doch von allen Seiten einen vortheilhaften Anblick.

Die monumentale Plastik ist durch zwei weibliche Statuen von Carl Echtermeier (Dresden) für das Innere der kgl. Gemäldegalerie in Cassel, „Griechenland“ und „Frankreich“, denen eine geistreiche Charakteristik nachzurühmen ist, und durch das Gipsmodell zu einer Kolossalstatue der Stadt Lübeck von Joseph Kaffsaß nicht unwürdig vertreten. Unter den Porträtbüsten gebührt der des Grafen Moltke von Fritz Schaper, welche der Künstler für das Moltkeedenkmal in Köln nach der Natur modellirt hat, der erste Preis.

Berlin.

Adolf Rosenberg.