



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

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

R., A.: Die akademische Kunstausstellung in Berlin. 1.

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

Handel mit frischen Fischen durch die Ausnutzung des Systems der künstlichen Kälte-Erzeugung mit Sicherheit in Aussicht steht. Die Zeit kann unmöglich fern sein, wo regelmäßige Schiffstrains Fleisch und Fische nach allen Häfen Europas bringen und regelmäßige Eisenbahntrains dieselben weit in das Binnenland hinein führen und die Bevölkerung auch der kleineren Ortschaften ausreichend damit versorgen werden.

Zum Schlusse nur noch eine Bemerkung. Das vorstehend behandelte Gebiet des Transportes animalischer Nahrungsmittel ist keineswegs das einzige, auf welchem die Kälte-Erzeugung durch comprimirte Luft große Cultur-Fortschritte anbahnen wird; auch andere Gebiete werden wichtige Vortheile und baaren Gewinn davon haben. Die Bierbrauerei wird unabhängig werden vom Klima, weil man durch den kalten Luftstrom das Bier in der Pfanne mit Leichtigkeit zu kühlen im Stande sein wird. Man wird nicht mehr auf Felsenkeller angewiesen sein, in jedem Lande wird man auch ohne Eis und ohne Felsenkeller kühle Lagerräume schaffen können. In ähnlicher Weise werden auch die Brennereien die Erfindung sich zu Nuzze machen.

Wie wir bisher schon mit Luft geheizt haben, so werden wir in Zukunft auch mit Luft kühlen. Luftheizung und Luftkühlung werden gar bald in gleicher Ausdehnung für unsere Wohnungen, Schulen, Theater und Hospitäler nutzbar gemacht werden. Und die Dampfkraft ist dazu nicht einmal erforderlich; durch Wasserkraft oder Electricität wird es ebenfalls möglich sein, die Luftcompressionsmaschine in Betrieb zu setzen.

---

## Die akademische Kunstausstellung in Berlin.

### 1.

Wenn es noch eines weiteren Beweises dafür bedurft hätte, wie verfehlt in der Anlage, wie ungenügend in der Ausführung die allgemeine Kunstausstellung in Düsseldorf war, so würde ihn die in den letzten Augusttagen eröffnete Ausstellung der Berliner Akademie erbracht haben. Nicht etwa, daß sich die akademische Körperschaft besondere Mühe gäbe, ihre Ausstellung möglichst glänzend und vielseitig zu gestalten. Es ist nur die stetig wachsende politische wie commercielle Bedeutung Berlins, welche auch für das Aufblühen des Kunstlebens entscheidend wird. Die neue Reichshauptstadt ist gleichsam die Central-

sonne, welche die Körper an sich zieht, und unter dieser politischen Constellation profitiren auch die Künste des Friedens, hat namentlich die akademische Kunstausstellung ein solches Relief gewonnen, daß sie von Jahr zu Jahr in höherem Maße den Charakter einer internationalen annimmt. Die Belgier hatten zwar stets große Sympathien für unsere Kunstausstellungen gezeigt. Aber sie waren lange so ziemlich die einzigen Fremden auf ihnen geblieben, bis kurz nach 1870 die italienischen Bildhauer dahinter kamen, daß es in Berlin vielleicht Leute geben könnte, welche so nachsichtig wären, ihre niedlichen Spielereien zu kaufen. Seit im Winter 1878, nach Schluß der Pariser Weltausstellung, der große Krach über die hübschen Fabrikarbeiten der Mailänder und Florentiner Ateliers hereingebrochen ist und die stupendesten Kunstwerke für 6—800 Francs das Stück losgeschlagen worden sind, scheinen freilich die Herren Italiener das Vertrauen wieder verloren zu haben. In diesem Jahre wenigstens hat nur ein einziger, Ugo Bannoni in Mailand unsere Ausstellung mit einer Statue Dantes und einer Knabenfigur beschickt. Dafür haben wir aber die Freude, einige italienische Maler zu begrüßen, deren originelle Art, die Natur aufzufassen, für unser Publikum ganz fremd ist. Freilich stehen die italienischen Maler als Coloristen durchaus unter dem Einflusse der Franzosen. Sie lieben die Eleganz und die Grazie über alles und lassen diese Eigenschaften sowohl in der Zeichnung wie in der lichten Färbung durchblicken. Eigenthümlich ist es zu sehen, wie nüchtern und prosaisch sie die Natur ihres Landes auffassen, welche hunderte von deutschen Malern schon zu den stärksten Hyperbeln hingerrissen hat. Aurelio Tiratelli und Giuseppe Gabani, beide in Rom, sind die hervorragendsten unter unseren italienischen Gästen. Während uns der erstere mit echt südlicher Furia den Kampf zweier Stiere in der Campagna schilderte, unter deren wüthendem Gestampfe der Staub aufwirbelt und sich zu hellvioletten Wolken zusammenballt, läßt der andere eine Schaar von muthigen Pferden durch die Campagna jagen, von berittenen Campagnolen getrieben, welche die Heerde in Sicherheit bringen wollen, bevor die gewitterdrohenden Wolken am Himmel ihr unheilvolles Werk beginnen. Das letztere Gemälde erinnert durch sein hellköniges Colorit an die reizenden Campagnabilder Hennebergs, der sich mit der Leidenschaft eines Sportsman in das Reiterleben der römischen Steppe versenkt und es verstanden hatte, selbst diesem öden, von der Natur so arg vernachlässigten Landstriche poetische Reize abzugewinnen.

Ebenso fremd wie die Italiener sind unserem Publikum auch die englischen Maler, von denen gleichfalls diesmal eine größere Zahl zum ersten Male erschienen ist, an ihrer Spitze John Gilbert, der Präsident der Aquarellisten-Gesellschaft in London, der, vermuthlich um diese seine Stellung zu rechtfertigen, eine Art Sport darin sucht, seine Aquarelle bis zur Dimension von großen

Delgemälden zu forciren. Es klingt paradox, aber es ist dennoch wahr, daß die englischen Maler in ihren Delgemälden die sanfte, durchsichtige Wirkung der Wasserfarben zu erreichen und auf ihren Aquarellen die Illusion der zähen, körperhaften Delfarben hervorzurufen suchen. John Gilberts großes, in der Composition überaus verworrenes, im Colorit äußerst hartes und buntes Kriegsbild „Die Standartenschlacht“, irgend ein Entscheidungsmoment aus der altenglischen Geschichte, und desselben mattherzige „Er mordung des Herzogs von Gloster“ (Shakespeares Heinrich VI. 2. Th.), das erstere ein Aquarell, die letztere in Del ausgeführt, bieten Belege für jene sonderbare Eigenthümlichkeit der englischen Maler, die uns aber trotz derselben und trotz ihrer sonstigen Isolirung von der europäischen Kunstbewegung im Jahre 1878 auf dem Marsfelde, wo sie in geschlossenen Reihen auftraten und uns das beste boten, was sie hatten, außerordentlich imponirt haben. Sir John Gilbert hat freilich auch dort keinen besonderen Erfolg gehabt. Sein Renommée scheint in England eine Art fable convenue zu sein, die man sich auf Treu und Glauben weiter erzählt, die wir uns aber nicht so ohne Widerrede wollen aufreden lassen. Wir haben von der blinden Anbetung alles Fremdländischen in der Kunst während der letzten Jahre gerade genug gehabt, um nicht den fremden Götzenbildern, die man mit Triumphgeschrei durch die Straßen führt, einmal gründlich auf den Zahn zu fühlen. Das widerliche Schauspiel, welches wir 1879 in München erlebt haben, wo die Münchener Maler vor den gemalten Schauerballaden der Franzosen vor lauter Andacht fast auf den Knien herumrutschten, ist noch zu frisch in unserer Erinnerung, als daß wir nicht diesen Fettschanbetern einmal die Augen öffnen sollten.

So hat sich in Berlin ein förmlicher Alma-Tadema=Cultus etablirt, welcher in dem Grade zu wachsen scheint, als die erfinderische Kraft dieses Malers abnimmt. Denn nur jemand, der absolut nicht sehen will, kann sich gegen die Thatsache verschließen, daß Alma Tadema, nachdem er mit seinem „Bildhauer“= und seinem „Maleratelier“ in der Existenzmalerei eine glänzende Höhe erreicht, Schritt für Schritt von diesem Gipfel herabgestiegen ist. Daß die Engländer nach wie vor seine Bilder frisch von der Staffelei wegkaufen, ändert an dieser Thatsache nichts. Es beweist nur, daß sich diese Herren Mäcene durch die Schrullenhaftigkeit, an welcher die meisten der neuesten Schöpfungen Alma Tademas laboriren, eher angezogen als abgestoßen fühlen. Nachdem der Maler ostensibel mit seiner holländischen Heimat gebrochen hat, indem er sich als Engländer naturalisiren ließ, müssen wir ihn wohl oder übel zu den englischen Malern zählen, zumal da er nur wenig mehr von dem Einflusse Henri Leys', seines Antwerpener Lehrers, verräth. Auch er versucht auf dem jetzt in Berlin ausgestellten Bilde „Ave Caesar, Io Saturnalia“ (eine

Scene aus dem Leben des Kaisers Claudius) in der Zartheit und Transparenz des Farbenauftrags, in der Feinheit der Lasuren die Aquarellmanier nachzuahmen. Das Bild, welches überdies nur eine kleinere Wiederholung einer älteren, 1878 in Paris ausgestellten Composition des Künstlers ist, kann nur mit Hilfe des Sueton enträthelt werden, der uns erzählt, wie der alte Claudius sich auf die Kunde von des Caligula Ermordung aus Furcht vor den Verschwörern im obersten Geschoß des Cäsarenpalastes hinter einem Vorhang verbarg, in seinem Versteck jedoch von einem Soldaten aufgespürt wurde. Dieser riß den Vorhang hinweg, und während der halb blödsinnige alte Mann sich zitternd vor Furcht mit allen Kräften an den Falten festzuhalten sucht, grüßten ihn die Soldaten und Höslinge mit dem Kaisertitel. Wie arg muß die römische Geschichte von den Malern schon ausgeplündert worden sein, wenn man sich entschließt, so widerwärtige Momente und noch dazu wiederholt zu malen! Der moderne Realismus hat so sehr allen Sinn für den geistigen Gehalt eines Stoffes verloren, daß ihm am Ende jedes Motiv recht geworden ist. Ueber Scheußlichkeiten, Brutalitäten und Gemeinheiten setzt er sich mit vollkommener Gleichgültigkeit hinweg, wenn sich ihm nur die Aussicht eröffnet, durch Entfaltung technischer Reizmittel auf die Sinne der Beschauer zu wirken. Alma Tadema versteht letzteres auch jetzt noch, trotz seines Niedergangs und seiner Seltsamkeiten, so perfect wie kein anderer. Die spannenlangen Figürchen sind mit entzückender Feinheit gemalt, die Köpfe mit einer plastischen Wahrheit herausmodellirt, daß sie trotz ihrer geistigen Dede über dem Stofflichen dominiren. Um den Effect noch zu erhöhen, ist das Bildchen unter Glas gebracht worden, was man sonst nur mit den empfindlichen Aquarellen zu thun pflegt, und nun wissen die Berliner erst recht des Staunens kein Ende zu finden. Den Gipfel ihres Entzückens bildet aber nicht dieses, sondern ein zweites Gemälde Tademas, welches eine englische Dame (Porträt) singend darstellt, während ihr Gatte ihren Gesang am Pianoforte begleitet. Die Tadema-Schwärmer können die Feinheit der Ausführung — die Köpfe sind kaum thalergroß — nicht genug rühmen. Ich finde die Färbung hart und schwer, und so oft ich die Dame mit ihrem geöffneten Munde anblicke, kommt mir beständig Carstens' singende Parze in den Sinn. Sollte der alte Lessing, der nur so äußerst wenig Kunstwerke gesehen und aus dem wenigen mit feinstem Instinct doch ewige Regeln herausgezogen hat, nicht wiederum das Richtige getroffen haben, als er seine tiefsinnigen Bemerkungen über den geöffneten Mund des Laokoon niederschrieb? Ich glaube, er würde den Begriff des Transitorischen, so weit es für den Künstler nicht darstellbar ist, sogar noch enger und strenger gefaßt haben, wenn er die singende Dame Alma Tademas gesehen hätte.

G. A. Storey und R. J. Gordon haben uns zwei jener Mädchen=

gestalten in Lebensgröße geschickt, welche die englischen Maler mit so viel Grazie, Zartheit und Galanterie auf die Leinwand zu zaubern wissen, daß die Künstler der übrigen Nationen auf diesem Gebiete mit ihnen vergeblich rivalisiren. Wir haben auf der Pariser Weltausstellung eine ganze Reihe solcher liebrenden Mädchenfiguren gesehen, die sich meist in einer lachenden Landschaft bewegen, ohne daß hinter dem Bilde eine tief sinnige Bedeutung zu suchen ist, harmonisch abgeschlossene Existenzen, deren heitere, sorglose Stirnen noch durch keinen Sturm des Lebens getrübt sind. Storeys junge Dame, die sich zum Kirchgang rüstet, und Gordons „Winter“, keine frostige Allegorie, sondern ein hübsches rosiges Kind in winterlicher Landschaft, sind zwar keine hervorragenden, aber immerhin charakteristische Proben dieser Gattung, welche in der englischen Malerei eine bedeutende Rolle spielt. Tiefer angelegt und auch technisch vollendeter ist Marian Corliers (London) Genrebild „Die Sünden der Väter“. In einem wüsten Gemach, in welchem Karten, Tabakspfeifen und Gläser wild umherliegen, sieht man zwei kaum zehnjährige Mädchen beim Kartenspiel. Ihre bleichen Angesichter röthet die fieberhafte Leidenschaft, der sie sich nach dem Vorbilde der Erwachsenen widerstandslos überlassen haben.

Zu den Fremden müssen wir auch den Ungarn Michael Munkacsy und den Böhmen Bacslav Brozik, beide in Paris lebend, rechnen, obwohl beide aus deutschen Schulen hervorgegangen sind, Munkacsy aus der Düsseldorfer, Brozik aus derjenigen Pilotys. Während sich aber Munkacsy auch in künstlerischem Sinne naturalisirt hat, ist Brozik auch in Paris der Pilotyschüler geblieben, der gern mit großen Massen operirt und seine größte Freude an reichen Prachtgewändern hat. Im Pariser „Salon“ von 1878 sah man zuerst eine jetzt nach Berlin gelangte figurenreiche Composition „Die Gesandten des Königs Ladislaus von Ungarn am Hofe Karls VII. von Frankreich“ (1457). Die Gesandtschaft bezweckte eine Werbung um Magdalena, die Tochter des Königs, und war demgemäß sehr zahlreich und mit gewaltigem Pompe ausgerüstet, welcher auch auf dem Bilde zu breiter Entfaltung kommt. Der König thront auf der linken Seite des Bildes, von seinem Hofstaate umgeben, und nimmt die ehrfurchtsvollen Grüße des Führers der Gesandtschaft, welcher das Beglaubigungsschreiben überreicht, entgegen. Seine Tochter hat sich erhoben und ist mit einladender Geberde auf die Gesandten zugeschritten, die in respectvoller Entfernung vom Könige stehen geblieben sind. Durch den letzten Umstand ist nun freilich die Composition stark aus dem Gleichgewicht gerathen: rechts drängt sich hinter den Führern der Gesandtschaft ihr Gefolge, Männer und Frauen, in dichten Massen durch die Thür, während auf der Seite des Königs eine gewisse Oede herrscht, welche auch coloristisch durch die rothen Gewänder der Cardinäle nicht bemäntelt wird. Man merkt es der polnisch-ungarischen Seite an, daß hier

Grenzboten III. 1880. 64

die vollsten Sympathien des Malers zu suchen sind. Mit großem Fleiße und mit vollkommener Naturwahrheit hat er die Staatskleider der magyrischen und czechischen Edeln bis auf ihre derben, dicksohligen Stiefeln abgemalt, und man kann dieser entsagungsvollen Geduld, die sich nur durch einen glühenden Patriotismus erklären läßt, wirklich seine Bewunderung nicht vorenthalten. Daß die Costüme dieser braven Männer meist interessanter sind als ihre Physiognomien, ist wohl keine Verschuldung des Malers. Er wird auch darin bestrebt gewesen sein, nur der Natur zu folgen. Auf dem zweiten Bilde, welches uns Brozik geschickt, hat er uns glücklicherweise die unfruchtbare Aufgabe erspart, uns noch weiter in das Studium dieser geistreichen Czehengeichter zu vertiefen. Er schildert uns mit dem ganzen Aufgebot seiner leuchtenden Farben einen provençalischen Liebeshof dem Petrarca und Laura präsidiren. Durch die Einführung Kaiser Karls IV., der zum ersten Male die Bekanntschaft des berühmten Paares macht, ist der Scene ein historisches Mäntelchen umgehängt. Aber die Hauptsache ist auch hier die Pracht der Costüme, in welche die zahlreichen Cavaliere und Damen gekleidet sind, die theils das Gefolge des Kaisers, theils die Gesellschaft der Donna Laura bilden. Dazu gesellt sich eine Fülle von Prunkgeräthen und Möbeln — die Scene spielt im päpstlichen Schlosse zu Avignon — und ein kostbarer Schmuck der Wände, die mit Teppichen und schillernden Stoffen bekleidet sind. Das Ganze ist eine Farbendithyrambe im kräftigsten Fortissimo, ein sinnverwirrendes Spiel von coloristischen Effecten, welches nur durch die Strenge der Zeichnung etwas gemäßigt ist. Aus den Gesichtern ist auch hier nicht viel herauszulesen, da der Hauptaccent auf der Decoration liegt. Man wird der Virtuosität des Pinsels seine Anerkennung nicht versagen, aber zugleich bemängeln dürfen, daß die Figuren nicht genug körperhafte Selbstständigkeit besitzen, um sich von der glänzenden Folie loszumachen. Fast alle kleben fest am Hintergrunde, und wo sich wirklich eine ablöst, macht sie den Eindruck einer in den Raum senkrecht hineingesetzten Fläche. Die Farbenrealität ist hier offenbar auf halbem Wege stehen geblieben. Noch in höherem Grade als diesem Gemälde fehlt es der neuen Schöpfung *Munkacsy's* an Harmonie und Ruhe, obwohl dieselbe eine weitere Entwicklungsstufe des Malers bezeichnet. Sah man auf dem Miltonbilde der Pariser Weltausstellung schon das deutliche Bestreben des Künstlers, mit jener seltsamen Idiosynkrasie zu brechen, die ihn alles pechschwarz sehen ließ, und war dieses Bestreben auf jenem Interieur, welches *Munkacsy* und seine Gattin als strenge Richterin im Atelier vor der Staffelei zeigte, noch weiter ausgebildet, so repräsentiren „Die beiden Familien“, das neueste Bild, welches wir mit dem „Atelier“ zum ersten Male zu sehen bekommen, die vollständige Ueberwindung einer coloristischen Anschauungsweise, welche unter dem Banne eines pessimistisch oder doch melancholisch gestimmten Temperamentes

stand. Auf dem neuen Bilbe athmet alles Farbe und Leben: das mit höchstem Luxus ausgestattete Speisezimmer, der mit kostbarem Tafelgeräth und mit den Resten der Mahlzeit bedeckte Tisch, an welchem die Herrin des Hauses sitzt und mit glücklichem Lächeln ihren Kindern zuschaut, die sich mit einer Mopsfamilie beschäftigen, das bunte Glasfenster, durch welches ein freundliches Licht in den Raum fällt, die exotischen Pflanzen und die weichen Teppiche. Nirgends fällt ein mißvergünstigtes Schwarz oder Grau in die fröhliche Gesamtstimmung hinein. Nur darf man leider nicht einen näheren Genuß am Einzelnen erwarten. Die Figuren sind mit derselben nur andeutenden Skizzenhaftigkeit behandelt wie die leblosen Gegenstände. Man muß schon ein großes Wohlwollen für Munkachy mitbringen, um aus weißen, rothen und grünen Klecksen ein bemaltes Glasfenster herauszubuchstabiren. Ja, es giebt Stellen auf dem ziemlich umfangreichen Gemälde, welche uns an jenen Impressionisten erinnern, der seine sämtlichen Farben in eine Pistole lud und selbige auf die Leinwand abfeuerte. Es ist begreiflich, daß bei einer so flüchtigen, nur auf sinnliche Wirkung berechneter Coloristik von jenem unwiderstehlich fesselnden Eindruck großartiger Harmonie, welche das Miltonbild erfüllte, nicht die Rede sein kann. Die „beiden Familien“ sind kein Bild, sondern ein Farbencapriccio, das viele bedenkliche Eigenschaften der modernsten Pariser Schule an sich trägt. Hoffen wir, daß Munkachys originelle Individualität in diesem wüsten Trubel nicht untergeht.

Mit dem vorstehenden haben wir den Ueberblick über die hervorragendsten Werke fremder Meister, welche unsere diesjährige Ausstellung zieren, erschöpft. Schade, daß unsere heimischen Künstler, wenigstens auf dem Gebiete der Malerei großen Stils, nichts zu Wege gebracht haben, was die Fremden in den Schatten stellen könnte. Streng genommen ist wohl nur Bruno Piglheim's „Moritur in Deo“, eine tief ergreifende Schöpfung, welche den jungen Diezschüler zuerst auf der Münchener internationalen Ausstellung weiteren Kreisen bekannt machte, technisch und geistig so hochstehend, daß sie auch mit genialer angelegten Künstlernaturen als Brozik und Munkachy erfolgreich rivalisiren könnte. Ich habe diesen sterbenden Christus, auf den sich ein Seraph tröstbringend herabsenkt, schon bei einer früheren Besprechung der Diezschen Schule in diesem Blatte näher gewürdigt und begnüge mich daher hier zu constatiren, daß die stimmungsvolle Composition auch unter dem kalten, auch die kleinste Schwäche erbarmungslos enthüllenden Lichte unseres akademischen Pfahlbaus zu vollster Geltung kommt. Die wenigen biblischen Bilder, welche unsere Ausstellung sonst noch bietet, können sich, was die Tiefe der Empfindung anlangt, mit Piglheim's Gemälde nicht messen, am wenigsten Adolf Bichler's „Tod Jacobs“, ein Bild von ungeheuerem Umfange mit zahlreichen überlebensgroßen Figuren, welche in ihren Schmerzesäußerungen nicht über die Schablone des conventionellen akademischen

Stils hinausgehen. Das riesige Bild ist merkwürdigerweise — ich weiß nicht, aus welchen Grunde — braun in braun gemalt, so daß der Pilotyschüler (ein solcher scheint Bichler zu sein) die Langweiligkeit der wehklagenden Gestalten nicht einmal durch coloristische Reize vermindert hat. Den Hauptaccent auf das Colorit hat dagegen Max Michael, der Vorsteher der Malklasse an unserer Akademie, in seinem „Hiob“ gelegt. Der Künstler, von dem wir bisher nur kleine Genrebilder aus dem italienischen Volksleben von trüber Färbung mit einem Stich ins Grünliche gesehen hatten, mußte endlich einmal einen Nachweis liefern, der seine Berufung an die Akademie rechtfertigte. Ein solcher ist durch seinen „Hiob“ nun erfolgt. Der greisenhafte Körper des geschlagenen Knechtes Gottes ist mit großer Meisterschaft gezeichnet und in der Farbe geschickt durchgeführt. Das Interesse, welches uns derselbe einflößt, ist freilich, wie man sich leicht denken kann, ein mehr pathologisches. Indessen hilft der edle ausdrucksvolle Kopf des Greises über diesen nicht angenehmen Eindruck hinweg, und die in kräftigen Tönen gehaltenen Gewänder der drei Freunde, welche sich mit Hiob zu einer trefflich componirten Gruppe vereinigen, tragen ebenfalls dazu bei, daß der fahle, gebrechliche Leib des Alten nicht zur Dominante des Bildes wird. Auch die Köpfe der Freunde sind voll Ausdruck und Leben. Nur findet man in ihnen jene graugrünen Töne wieder, die Michael für die zur Modellirung nöthigen Halbschatten unerläßlich hält. Ein Genrebild — ein kleines Mädchen „an der Quelle“ — ist denn auch wieder ganz in der verblasenen und unbestimmten Manier gemalt, welche dem Künstler schon bei seinem ersten Auftreten vor fünfundzwanzig Jahren die herbsten Rügen der Kritik zugezogen hat.

Stoffe aus dem Neuen Testament haben nur drei Maler behandelt: Gustav Spangenberg, Albert Baur und Eduard von Hagen (Erfurt). Es scheint, als hätte Spangenberg mit seinem stimmungsvollen „Zuge des Todes“, der ihm 1877 die große goldene Medaille einbrachte, seine Produktionskraft vollständig erschöpft. Von Jahr zu Jahr sind seine Leistungen schwächer geworden. Ich glaube nicht, daß er noch einen Schritt tiefer steigen kann, als er es mit den „Drei Frauen am Grabe des Herrn“ gethan hat. Die Scene ist wieder in das Altdeutsche übertragen. Die drei Frauen, welche am Eingange der Höhle vor der blendenden Erscheinung des Engels zurückschrecken, sind ganz in jener Holbein-Dürerschen Art behandelt, in welcher Spangenberg den höchsten Ausdruck der Kunst zu finden vermeint. Ihre Köpfe sind, wie gewöhnlich bei Spangenberg, flach und ausdruckslos. Die Hauptwirkung des Bildes liegt aber nicht in ihnen, sondern in dem vom lichten Glanze umflossenen Engel, welcher im Hintergrunde der Felsenhöhle auf dem leeren Sarkophage sitzt und mit der Linken nach oben weist. Spangenbergs coloristischen Fähigkeiten sind von er-

schrecklicher Unbeholfenheit. Soviel Selbsterkenntniß hätte er besitzen müssen, daß er sich nicht an ein Problem wagte, welches ein specifisch coloristisches und für seine geringen Mittel durchaus unlösbar ist. Der himmlische Glanz, der den Engel umgiebt, macht einen nichts weniger als überirdischen Eindruck, und der Engel selbst ist von einer Steifheit, welche die himmlische Würde sehr stark beeinträchtigt.

Eine ungleich stärkere Farbenrealität zeigt Eduard von Hagens „Barmherziger Samariter“, der in die Wunden des von Räubern Geschlagenen heilendes Del träufelt. Ein gewisser feifiger Ton in dem halbnackten Körper des Beraubten deutet auf den nicht sehr wohlthätigen Einfluß des Weimaraner Professors Struys hin, der sich die Leichenmalerei so angewöhnt hat, daß er auch die noch Lebenden schon derartig malt, als hätten sie bereits einige Zeit im Grabe gelegen. In diesem Jahre hat uus Struys, ein Descendent der belgischen Schule, ein Bild geschickt, welches einem durch seinen grauenhaften Inhalt schier den Athem versetzt. Auf einem dürftigen Lager liegt eine Frau todt ausgestreckt. Ihre tief eingefallenen Wangen und Augen, ihr entfleischter Hals, ihre knochigen Arme beweisen, daß die Aermste an der Schwindsucht gestorben ist. Von grenzenloser Verzweiflung ergriffen, wirft sich der Gatte über die Entseelte, welche einen Blumenstrauß, das letzte Zeichen der Liebe, in den Händen hält. Das ist gewiß eine traurige Geschichte, die unsere vollste Theilnahme herausfordert. Aber damit ist doch noch nicht gesagt, daß man dergleichen malen darf, und wenn sich die Lust am Grauenhaften und Entsetzlichen wirklich so weit versteigt, so darf man solche Vorgänge nimmermehr in Lebensgröße malen. Diese Leichenmalerei, die jetzt leider in Deutschland ziemlich arg grassirt, ist ein ursprünglich französischer Artikel, auf dessen Import man sich nicht wenig zu Gute zu thun scheint. Um die abgestumpften Nerven der blasirten Pariser Bevölkerung zu kitzeln, mag man wohl solcher Reizmittel bedürfen. In Deutschland ist die Demoralisation glücklicherweise noch nicht so weit gediehen, daß auch die Kunst schon zu solchen Ungeheuerlichkeit greifen müßte, um Eindruck zu machen. Es ist tief zu bedauern, daß Leute wie Struys, welche sich gegen die einfachsten ästhetischen Gesetze aufs gröblichste veründigen, nach Deutschland berufen werden, um an unseren Kunstschulen die Jugend zu lehren.

Im Uebrigen hat das Hagensche Gemälde ganz respectable Qualitäten aufzuweisen, die von gewissenhaftem Studium zeugen. Abgesehen von jenem feifigen Ton im Fleische ist die Farbe gesund und kräftig, und man merkt überall das Streben nach einer edlen und stilvollen Formenbildung. Selbst diese oder jene Unvollkommenheit berührt uns hier angenehmer als die fertige, bis auf das letzte Tüpfelchen vollendete Nüchternheit Albert Baur's, der die „Tochter der Herodias“ gemalt hat, wie sie zwei Henkersknechten den Blutbefehl ihres Vaters

überbringt. Während die Jungfrau in ängstlicher Spannung mit der Schale in der Hand die Ausföhrung desselben erwartet, begeben sich die Schergen in ein unterirdisches Gefängniß, um die Rachelust der Herodias zu befriedigen. Die Figuren sind eigentlich das Gleichgiltigste an der ganzen Geschichte. Der historische Moment hat dem Künstler nur zum Vorwande gedient, nur seine technische Virtuosität, welche in der Nachahmung des Stofflichen mit Alma Tadema wetteifert, an der täuschenden Nachbildung von Marmorgetäfel an Wänden und Fußböden, von Teppichen, Vorhängen, Gewändern und Geräthen zu erproben. Wenn es das Endziel der Kunst ist, in solchem todten geistlosen Kram aufzugehen, dann ist Herr Professor Albert Baur in Düsseldorf ein großer Künstler. Ich für meinen Theil halte seine Historienbilder für die frostigsten, welche zur Zeit in Deutschland gemalt werden. Und damit ist wirklich nicht wenig gesagt!

Auch einige mythologische Compositionen gehören in die Gruppe der Gemälde großen Stils, namentlich „Perseus und Andromeda“ von Gustav Wertheimer in Wien, und derselbe Gegenstand von Heinrich Bürck, der ihn aber des schöneren Effectes wegen unter dem pompösen Titel „Gloria victori!“ ausgestellt hat. Wertheimer ist ein Colorist von gebiegener, ja glänzender Technik, der seine Aufgabe in glücklicher Weise dadurch gelöst hat, daß er den Körper der schönen Königstochter in ein volles, warmes Licht gesetzt, dagegen den von oben herabschwebenden Perseus und das Meerungeheuer in ein besonders für das letztere wohlthätiges Hellbunkel gehüllt hat, so daß der ganze Vorgang auch durch die Farbe den ihm so nothwendigen Charakter des Geheimnißvollen und Mythischen erhält. Dagegen hat Heinrich Bürck seine Figuren in die nüchterne Deutlichkeit des hellsten Tageslichts gerückt. Mit poetischer Willkür hat er die Sage so umgewandelt, daß er Perseus mit der geretteten Andromeda auf dem Pegasos gen Himmel schweben läßt. Ein fliegendes Pferd in colossaler Größe und obenein mit doppelter Last ist schon an und für sich eine mißliche Geschichte. Andromeda kniet, völlig unbekleidet, auf dem linken Flügel des Rosses. In der Rechten hebt sich Schwert und Lorbeer des Siegers zum blauen Himmel empor, während sie sich mit der Linken am Halse des Perseus festhält. Dieser führt mit der einen Hand den Zügel des sich hoch ansbäumenden Pferdes, mit der anderen streckt er das schwarzlockige Haupt der Medusa weit von sich. Die Idee ist gewiß poetisch und die Erfindung nicht ohne Schwung. Wenn trotzdem die gewaltige Leinwand eine ebenso gewaltige Geschmacksverirrung ist, so trägt die unglückselige Farbe die Schuld an diesem herben Endurtheil. Heinrich Bürck war schon längere Zeit in Dresden als Genremaler mit Erfolg thätig, als er eines Tages beschloß, nach Berlin zu gehen und in der Malklasse Guffows sich die technische Wir-

tuosität dieses Revolutionärs anzudeuten. Nachdem er ein Jahr lang gelernt, wurde er als Hilfslehrer an die Akademie berufen, eine Geschichte, die, nebenbei bemerkt, an das malitiose Epigramm Goethes erinnert, in welchem zum Schluß von einem „kurzen Gedärm“ die Rede ist. Was Bürck nun bei Gussow gelernt hat, zeigt sein riesiges Bild in vollstem Umfange. Es ist eigentlich nur in zwei Farben gemalt, in Gelb und Blau. Blau ist das Meer, über welchem der Pegasos emporsteigt, nur von wenigen weißen Wolken marmorirt der Himmel, welcher drei Vierteltheile der ganzen Leinwand einnimmt. Gelb ist das Flügelpferd, gelb bis auf seine mächtigen Fittiche, und diese Masse von Gelb wirkt ihre Reflexe auf die Jungfrau sowohl als auf den Helden, dessen Panzer genau so gelb ist wie sein Angesicht und sein Helm. Selbst die beredteste Schilderung vermag den furchtbaren Eindruck nicht wiederzugeben, den diese gelbe Ueberfluthung auf die Sehnerven des Beschauers ausübt. Wenn das das Programm unseres neuen Akademielehrers ist und es ihm gelingen sollte, eine ganze Schule in diesem Sinne groß zu ziehen, dann sind wir rettungslos verloren.

In dem vollsten Fahrwasser der Romantik segelt auch in diesem Jahre ihr entschiedenster Vertreter innerhalb der Berliner Schule, August von Heyden. Aus dem altdeutschen Heldengedichte von der Ravennaschlacht hat er den Moment gewählt, wie sich Wittich durch einen Sprung in das Meer der Verfolgung Dietrichs von Bern entzieht. Mit echt poetischer Schaffenskraft hat er die wenigen, nur andeutenden Züge des Gedichts zu einem Gemälde voll kühner Phantasie ausgesponnen. Von einem schroff am Meeresufer emporsteigenden Felsen, dessen Spitze ein brennendes Schloß krönt, ist Wittich mit seinem Kofse in die Fluthen des Meeres hinabgesprungen, wo ihn seine Ahne, das Meerweib Wachsildis, mit liebendem Arme empfängt. Dietrich von Bern ist ihm nach und auf einen Felsen mitten im Meere gesprungen. Mit gewaltigem Kraftaufgebot reißt er sein sich aufbäumendes Pferd zurück und blickt mit ohnmächtigem Grimm dem in den Wogen verschwindenden Feinde nach. In dem Bestreben, das Phantastische des Vorganges auch durch die Farbe auszudrücken, hat A. v. Heyden sich im Colorit die größte Zurückhaltung auferlegt. Er ist in der Vermeidung jeglicher Farbenrealität so weit gegangen, daß er z. B. das wogende Meer nur andeutungsweise behandelt. Erst in einer größeren Entfernung verliert die Behandlung des Wassers für den Beschauer ihren decorativen Charakter, der in der Nähe entschieden störend wirkt. Ist man dagegen weiter zurückgetreten, so ordnet sich das Meer wieder den Figuren unter, und man kann sich ungestört dem Genuße der kühn erfundenen Composition hingeben. Einzelne Theile wie der Rücken des aus den Fluthen mit edlem Schwung emporsteigenden Meerweibes sind sogar mit entzückender Feinheit behandelt. Wenn die

Energie des Colorits mit der Kraft und Originalität der Erfindung auf gleicher Höhe ständen, würde dieses Gemälde wohl den Höhepunkt in dem Schaffen des phantasiervollen Meisters bezeichnen.

Berlin.

A. R.

## Flus Baden.

Die secessionistische Bewegung, welche die nationalliberale Partei in den letzten Wochen in zwei der Größe wie dem politischen Einflusse nach sehr ungleiche Hälften gespalten, hat auch die liberale und nationale Partei Badens mehr als in den anderen süddeutschen Staaten in Mittheilenschaft gezogen. Diejenigen, denen die Führer unserer Liberalen und die Neigungen sowie die persönlichen Beziehungen derselben bekannt waren, sahen der innerhalb der Reichspartei sich vollziehenden Ablösung des linken Flügels mit banger Besorgniß entgegen. Man glaubte befürchten zu müssen, daß es auch unsere maßgebenden Parteimänner mehr nach links ziehen würde, obgleich die liberale Bevölkerung Badens in politischer wie in wirtschaftlicher Beziehung entschieden zum Reichskanzler steht, und man sah die Gefahr voraus, welche solch ein Gegensatz der Gewählten zu ihren Wählern schon jetzt mit sich bringen, besonders aber für die nächsten Wahlen in sich schließen würde. Die „Karlsruher Landeszeitung“ nahm zwar von Anfang an entschieden gegen die Secession Partei und ließ auch den Druck nicht undeutlich durchmerken, den sie gern auf die badischen Abgeordneten ausüben hätte; da aber das Blatt schon in der wirtschaftlichen Frage den badischen Führern sich schroff gegenübergestellt und auch sonst mehrfach abweichende Ansichten vertreten hatte, so war aus dieser Haltung auf diejenige der Herren Kiefer und Gen. immerhin ein Schluß noch nicht möglich. Wie ein erlösendes Wort klang daher allen Freunden gesunder politischer Weiterentwicklung in unserem Staatswesen der Artikel der „Badischen Correspondenz“, welcher darlegte, daß die Leiter der nationalen und liberalen Partei Badens mit unzweideutigster Bestimmtheit sich gegen die Secession entschieden hätten und daß innerhalb unserer Partei sich wirklich, wie die „Badische Correspondenz“ schon seit einiger Zeit vermuthen ließ, eine Rechtschwenkung vollzogen habe. Nur einer unserer Abgeordneten, Pflüger, der von jeher dem linken Flügel angehört hatte, trat zu der neuen Gruppe über, aber mit der ausdrücklichen Erklärung, daß dies seine Stellung zur liberalen Partei in der badischen zweiten Kammer, deren Mitglied er ebenfalls ist, in keiner Weise verändere. Dieser „Absagebrief“ war die erste öffentliche bittere Enttäuschung, welche die Secessionisten erfuhren; hier wurden sie zum ersten Male schneidig daran erinnert, daß sie, ohne das Terrain vorher gehörig recognoscirt zu haben, den Zug in die fortschrittlichen Steppen unternommen hatten. Ein Heer von Männern sollte angeblich hinter ihnen stehen, und jetzt kündigten ihnen die Mannen, auf die sie am sichersten gezählt hatten, die sie sich allein schon durch innige manchesterliche Bande, durch samoanische Erinnerungen verbunden wähten, zuerst und am rückhaltslosesten die Heeresfolge auf. Je größer aber in den Secessionisten-Kreisen und in deren Organen die Enttäuschung war, um so mehr kam bei uns die Freude zum Ausdruck, obgleich jener Artikel nur als der persönliche Meinungsaustruck eines einzelnen Abgeordneten gelten wollte. Man wußte zu gut, daß, wie er der Stimmung der Wähler entsprach, auch, wenn nur Herr Kiefer sich so entschied, die meisten