



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. 2.

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

die Sache noch besonders erleichterte. Die Alliteration hat sicher auch die Verbindungen Peter Paul und Johann Jacob (Jean Jacques) als Taufnamen so ge-  
läufig gemacht; ich erinnere nur an Peter Paul Rubens, Johan Jacob Bodmer,  
Johann Jacob Breitingen. Und sollte nicht auch das oft citirte Wort des Abge-  
ordneten von Beckerath im preussischen Landtage: „Meine Wiege stand am Web-  
stuhl meines Vaters“ der in den beiden Hauptwörtern sich findenden, diese selbst  
kräftig hervorhebenden Alliteration zum guten Theile seine Popularität danken?

Schleich.

Hermann Schults.

---

## Die akademische Kunstausstellung in Berlin.

### 2.

Der Director unserer Kunstakademie, Anton von Werner, hat auch auf der gegenwärtigen Kunstausstellung ein umfassendes Zeugniß für die leidige, schon oft genug beklagte Thatsache abgelegt, daß ihm das Gefühl für den monumentalen Stil, ja sogar das Verständniß für die einfachsten Forderungen desselben vollkommen abgeht. An und für sich wäre dieser Mangel schon zu ertragen. Aber ein beklagenswerthes Fatum wirkt diesem Maler einen monumentalen Auftrag nach dem anderen in den Schooß, und nicht immer wacht, wie bei den Gemälden für die Aula der Kieler Universität, eine höhere Instanz darüber, daß die Würde des monumentalen Stils gewahrt wird und seine Gesetze respectirt werden. Ein Auftrag, den A. v. Werner für das Rathhaus in Saarbrücken ausgeführt, hat leider einer solchen Censur nicht unterlegen. Der Maler ist seinem eigenen Impuls gefolgt und hat, statt eines Monumentalgemäldes, eine colossale, mattgefärbte Illustration zu Stande gebracht, welche einen Moment aus dem Sturm auf den Spicherer Berg festhält, ungefähr wie es während des Krieges die Zeichner für die illustrirten Blätter zu thun pflegten. Ein derartiges Gemälde, welches zum ewigen Gedächtniß an eine kühne Heldenthat des Krieges dienen soll, hätte unter allen Umständen auf die Wand gemalt werden müssen statt auf Leinwand, die in ein Rahmenwerk eingelassen wird. Es scheint überhaupt, als hätte unser Akademiedirector trotz seiner Vorliebe für monumentale Arbeiten keine allzu lebhafte Neigung für die Wandmalerei. Man erzählt sich, daß ihm die Absicht der Commission, die vier großen Wandgemälde für den Ruppelsaal des Zeughauses, von denen ihm die Kaiserproclamation in Versailles übertragen worden ist, in Caseinmalerei ausführen zu lassen, keine son-

derliche Freude gemacht und daß er dagegen, wiewohl vergeblich, remonstrirt habe. Man sollte demnach annehmen, daß ihm die Fresco- oder Caseinmalerei nicht genügt, um jene coloristischen Effecte zu erzielen, an welche er uns durch seine früheren Arbeiten gewöhnt hat. Ein Blick auf die große Leinwand für Saarbrücken zeigt uns jedoch, daß die coloristische Frische, welche uns vor zehn Jahren für den mit jugendlicher Kraft aufstrebenden Künstler lebhaft eingenommen hat, einer nüchternen, ich möchte fast sagen griesgrämlichen Farbstimmung gewichen ist. Werner führt uns den Moment vor, wie General von François, der bekanntlich während des Sturmes fiel, ein ihm folgendes Häuflein Soldaten (die 9. Compagnie des 39. Infanterie-Regiments) gegen den Feind führt, also einen verhältnißmäßig kleinen Ausschnitt aus dem großen Drama, der, wie leicht begreiflich, die Bedeutsamkeit der ganzen Action nicht einmal andeuten, geschweige denn erschöpfen kann. Es ist eine Gefechtszene wie tausend andere, welche kaum ein individuelles Gepräge hat. An eine nach irgend welcher Richtung abgerundete oder abgeschlossene Composition hat Werner auch nicht gedacht. Man könnte beliebig rechts oder links ein Stück ansetzen, ohne daß der Schwerpunkt der Composition irgendwie verschoben würde. Der Ernst des Moments hätte selbst bei einer so specifisch realistischen Scene stärker betont werden können, als es geschehen ist.

Man vergleiche mit diesem großen Historienbilde das kleine Gemälde der Schlacht von Gravelotte, welches Georg Bleibtreu für den König von Sachsen gemalt hat und dessen kleine Figuren in viel höherem Grade von historischem Charakter erfüllt sind als die lebensgroßen Wernerschen. Vor unseren Augen vollzieht sich der Abschluß des Riesenkampfes um Metz, der concentrirte Angriff der sächsischen Truppen und des preußischen Gardecorps auf St. Privat, dessen Wegnahme das Schicksal des Tages von Gravelotte besiegelte. Auf einem erhöhten Terrain im Mittelgrunde hält der damalige Kronprinz von Sachsen mit seinem Stabe. Prinz Georg reitet — links vom Beschauer — zu seinem Bruder heran, um seine Dispositionen entgegenzunehmen, während von rechts her der Hauptmann von der Planitz, der jetzige sächsische Militärbevollmächtigte in Berlin, mit einer Meldung herangesprengt ist, mit energischem Zügeldruck sein Pferd in vollster Carrière parirend. Im Vordergrunde sieht man gefangene Franzosen in den buntesten Uniformen, auf welche das warme Licht der sich dem Untergange zuneigenden Sonne fällt. Die Reitergruppe des Mittelgrundes ist von kalten Lichtern umspielt, während der Hintergrund, in welchem die Schlacht tobt, wieder wärmer behandelt ist. Durch diese geschickte coloristische Manipulation wird die Hauptaufmerksamkeit des Beschauers an die Mittelgruppe gefesselt, in welcher der geistige Schwerpunkt der Composition ruht. Auch aus dem Getümmel des Hintergrundes, den das brennende St. Privat abschließt,

lösen sich einzelne Gruppen ab, welche uns den Ernst und die schwerwiegende Bedeutung des Entscheidungskampfes versinnlichen helfen.

Alle diese fein berechneten Einzelheiten fehlen auf dem Wernerschen Bilde, welches wohl eine correcte Abschrift der Natur sein mag, in welchem man aber das Walten eines fein ausgebildeten, künstlerischen Sinnes vermißt. Das große Gemälde ist von zwei Porträts des Fürsten Bismarck und des Grafen Moltke in ganzer Figur flankirt. Die Porträtmalerei ist bekanntlich A. v. Werners Sache niemals gewesen. Ein liebevolles Eindringen in eine Individualität, eine tiefe Ergründung ihres Seelenlebens hat ihm stets fern gelegen, und so sind auch diese beiden Bildnisse wie ein ebenfalls auf der Ausstellung befindliches, mit Kreide gezeichnetes Porträt des Kaisers nichts weniger als geistig erschöpfend. Sie geben eben nur den flüchtigen Eindruck der Persönlichkeiten in kräftigen, aber groben Umrissen wieder.

Ein kleines Salonbild, auf welchem A. v. Werner, wie es scheint, mit Menzel zu wetteifern sucht und welches auch ganz von seiner Eigenart abweicht, ist sehr viel glücklicher gelungen, vielleicht schon deshalb, weil es bedeutend bescheidener auftritt. Eine Taufe im Hause des Künstlers, bei welcher der Kronprinz und die Kronprinzessin, die Prinzessin Albrecht, Graf Moltke und viele Amts- und Kunstgenossen des Malers zugegen waren, hat das Motiv geliefert. In einem von Kerzenlicht und einer Gaskrone erleuchteten Raume, der mit Teppichen, Draperien, Palmen und blühenden Gewächsen ausgestattet ist, geht die heilige Handlung vor sich. Den Lichterglanz und die opalartig leuchtenden Glasglocken hat Werner nun freilich nicht mit jener Virtuosität darzustellen vermocht, welche Menzel nach unablässigen Studien erreicht hat. Seine Technik ist denn doch nicht elastisch genug, um Schwierigkeiten, wie sie ein brennendes Licht dem Maler bietet, zu überwinden. Wenn er nun aber auch in der Darstellung der Lichtquellen nicht besonders glücklich war, so hat er doch ihre Wirkungen, namentlich das Spiel des Hellbunkels, ausgiebig zur Anschauung gebracht. Die meisten der kaum spannenlangen Figürchen zeichnen sich auch durch große Porträtähnlichkeit aus, und das ist am Ende alles, was man von einem derartigen Bilde, dessen Charakter ein fast ausschließlich privater ist, billig erwarten darf. Noch einmal macht uns der Künstler mit seiner Familie bekannt auf einem Aquarell, welches ihn und die Seinigen auf der Veranda einer Villa am Strande von Heringsdorf zeigt. Lag es in der Absicht des Malers, uns die Dede und Langweiligkeit solcher Strandbörser durch die Trockenheit und Monotonie des Colorits zu versinnlichen?

Sonst ist die Landschaft, die Marine sowohl wie die Landschaft im eigentlichen Wortsinne, in so vorzüglicher Güte vertreten, daß sie gewissermaßen die Signatur der Ausstellung von 1880 bildet. Es fehlt nicht ein einziger von

den Meistern, welche den Ruhm der deutschen Landschaftsmaler begründet haben, und unter den Aufstrebenden befindet sich manch ein wackeres Talent, auf dessen Weiterentwicklung man gespannt sein darf. Haben indeß unsere Ausstellungen schon längst den Charakter von Bildermärkten angenommen, so darf der Berichtserstatter, der seine Pflicht zugleich als kritischer Historiker übt und nach einer fortschreitenden Entwicklung Umschau hält, auf solchen Sammelplätzen der Atelierwaare nicht die Rolle des Ausrufers übernehmen, der die Vorzüge eines jeden Bildes in das richtige Licht setzt. Wenn Andreas und Oswald Achenbach nicht einmal einen neuen Weg einschlagen oder uns eine andere Perspektive eröffnen als die auf Ostende und den Vesuv, die wir in allen ihren Abstufungen zur Genüge kennen, so müssen sie es sich auch gefallen lassen, daß man sie unbeschadet ihrer hohen Vortrefflichkeit einmal ganz ignorirt und das A und O der Landschaftsmalerei wo anders sucht. In diesem Jahre hat auf dem Gebiete der Marinemalerei ohnehin Hans Gude den Vogel abgeschossen. Wir haben die Freude, in dem tüchtigen norwegischen Meister, der während eines fast dreißigjährigen Aufenthaltes in Deutschland ganz der unserige geworden ist, vom 1. October ab ein Mitglied unseres akademischen Lehrkörpers begrüßen zu dürfen. Nach sechzehnjähriger Thätigkeit an der Kunstschule zu Karlsruhe hat er sich bereit finden lassen, ein Meisteratelier an der Berliner Kunstakademie zu übernehmen. Ein solches bestand für die Landschaftsmalerei bis jetzt noch nicht, und die Akademie darf sich deshalb in doppelter Hinsicht zu dieser neu eintretenden Kraft gratuliren. Gude ist ein Künstler, der nicht nur in der malerischen Technik brillirt, sondern dem auch eine ungewöhnliche dichterische Phantasie zu Gebote steht. Und gerade eine solche Persönlichkeit fehlte unserer Akademie, an welcher bisher die Prosamenichen so ziemlich die Oberhand hatten. Gude hat sich auch auf der Ausstellung so glänzend eingeführt, daß wir dieses Entree als ein glückliches Auspicium in Anspruch nehmen wollen. Eine Zeit lang, namentlich in den ersten siebziger Jahren, in jener unglücklichen Periode, in welcher sich manches Talent durch Massenproduction ruiniert und welche in vielen anderen Illusionen erweckt hat, die später grausam zerstört wurden, damals schien es auch, als würde Hans Gude wirkungslos in den Abgrund der Manierirtheit versinken. Seine schwungvolle Phantasie begann sich zu erschöpfen, seine Motive wurden flacher und inhaltsloser, und seine Malweise verlor sich immer mehr ins Flüchtige und Decorative. Seine Marinen bei Sonnenlicht machten zeitweilig den Eindruck, als seien gezupfte Baumwollenslöckchen auf eine Glasscheibe gesetzt. Wir wollen dieses Sündenregister nicht verlängern. Gude hat sich wieder emporgerafft, seine Kraft concentrirt und uns mit einigen Meisterwerken erfreut, die ihn wieder auf der Höhe zeigen. Der Schüler von Andreas Achenbach darf sich wieder kecklich neben dem Altmeister sehen lassen, ja es will

uns bedünken, als hätte er ihn in diesem Jahre hüben und drüben, in Berlin wie in Düsseldorf, geschlagen. Auf der Marine in Düsseldorf, einem Nothhafen an der norwegischen Küste, ist der Hauptaccent auf die imposante Felsformation gelegt, welche den Blick gegen das Land abschließt. Eines der Berliner Gemälde, „In Sicht der norwegischen Küste“, — im Hintergrunde rechts ist die Küste als niedrige Felsenbank erkenntlich — ist dagegen nur auf den coloristischen Effect gemalt, den das Licht durch seine Begegnung mit dem smaragdgrünen Wasser hervorruft. Wie häufig bei Gude, ist das Beleuchtungsmotiv auch hier das sogenannte „gedrückte Sonnenlicht“, d. h. die Sonne ist gegen den Beschauer durch leicht gehaltte Wolken versteckt und wirft ihr volles Licht nur auf den schmalen Streifen, welcher die Unterscheidungslinie zwischen Himmel und Meer bildet. Dort glitzert und glänzt es in tausend goldenen Funken, während die See im Vorder- und Mittelgrunde unter dem verhaltenen Licht die eigene Leuchtkraft behalten hat, deren gleichmäßige Intensität nur durch die überköpfenden Wellen unterbrochen wird. Gold und grün ist eine der schönsten Farbenverbindungen, die wir kennen, volle Accorde, die einander ergänzen, ohne die Mittelöne unumgänglich zu brauchen. Auf den auf- und niedersteigenden Wogen tanzen zwei starkbemannte Schaluppen; die eine ist eben zu Thal gestiegen, während die andere auf dem schaumgekrönten Kamm einer Welle sitzt. Dreimaster und Dampfer beleben die nur leicht gehende See noch weiter. Der Maler hat hier ein Hoheslied zum Preise des Meeres angestimmt, welches in jedem Verse eine dichterische Kraft ersten Ranges verräth. Noch stimmungsvoller, wenn auch coloristisch einfacher behandelt ist „Die Heide von Listen im südlichen Norwegen“. Die Heide zieht sich am Gestade des Meeres hin, dessen glatter Spiegel im Hintergrunde unter dem Sonnenlichte wie eine kristallene, in Silber gefasste Schaal aufleuchtet.

Die hehre Poesie der nordischen Meere liefert aber nicht bloß den nach Deutschland übergesiedelte Scandinaviern unerschöpflichen Stoff, auch die deutschen Marinemaler lenken mit Vorliebe ihre Studienreisen nach dem Norden. Der junge Desterley hat sich mit einem unter phantastischer Beleuchtung gemalten norwegischen Fjord in München die große goldene Medaille geholt, und in Berlin sucht er den neu erworbenen Ruhm durch ein ähnliches Effectstück „Sommernacht bei den Lofoten“ zu behaupten. Seine Malweise ist jedoch im Vergleich mit der flüssigen Art Gudes sehr grobkörnig. Er setzt die Lichter in plastischer Körperlichkeit auf, so daß der Beschauer schon viel guten Willen mitbringen muß, um über diesen derben Farbenpaßen hinwegzusehen. Die Wirkung geht auch mehr ins Decorative. Wie es dem Wasser an Transparenz und Leuchtkraft gebricht, fehlt es dem Ganzen an Seele und Wärme der Empfindung.

Bei einer Umschau unter den übrigen Landschaftsmalern können wir constatiren, daß die meisten, welche sich in einer begrenzten Sphäre zu einer geschätzten Specialität emporgearbeitet haben, dem Sturm Lauf unserer Ausstellungen noch in so weit zu folgen vermögen, daß sie wenigstens noch nicht den Athem verloren haben. Und mit einem solchen Ergebniß kann man unter den gegenwärtigen Verhältnissen zufrieden sein. Wir fürchten nur, daß über kurz oder lang doch der Fall eintreten wird, daß die hastige Production auf die Jahresausstellungen hin zum Bankerott führt. Es ist schlechterdings unmöglich, daß eine so glänzende und zahlreiche Cohorte von Landschaftsmalern, wie sie in diesem Jahre auf unserer Ausstellung vertreten ist, alljährlich in gleicher Stärke erscheinen kann. Und zeigt sich einmal eine Decadence, so ist man nur zu sehr geneigt, den Personen zur Last zu legen, was eine Folge der Verhältnisse ist. Hat man die Absicht gehabt, durch die alljährliche Wiederkehr der akademischen Kunstausstellungen ein Zeugniß von dem Wachsthum und der Blüthe der Akademie seit ihrer Reorganisation abzulegen, so darf man schon jetzt behaupten, daß diese Absicht nicht erreicht worden ist. Bis jetzt haben sich die jüngeren Akademiestüler auf den Ausstellungen nur sehr unvortheilhaft bemerkbar gemacht. Von ihnen ist also vor der Hand kein Heil zu erwarten. Ein frischerer Zug ist nur durch die jüngeren Düsseldorfer Maler in unsere Ausstellung hineingekommen, während diejenigen Meister, welche den alten Ruhm der Berliner Malerschule während der letzten Zeit aufrecht erhielten, mit der Akademie wenig oder gar nichts zu thun hatten.

Ein Ueberblick über die Landschaften aber, verbunden mit der Versicherung, daß die Genannten ohne Ausnahme den erworbenen Namen würdig vertreten, mag zugleich beweisen, wie reich die deutsche Landschaftsmalerei an ausgezeichneten Specialitäten ist. Den Reigen mögen die Romantiker der italienischen Landschaft beginnen: Flamm, A. Leu, E. v. Lichtenfels, Lindemann-Frommel, A. Lutteroth. Flickel (Berlin) huldigt als Colorist der modernsten realistischen Richtung. Dann die Romantiker der Gebirgslandschaft: Mezener, D. v. Kamecke, Josef Jansen, C. Ludwig, die Meister der Flach-, Haide- und Strandlandschaft: Eugen Bracht, C. Frmer, Zettel, Bennewitz v. Loefen, C. Scherres, H. Raeger, Max Schmidt, W. Schuch, Malchin, Kühling, denen sich in diesem Jahr als homo novus unser trefflicher Maler des Sports, der jüngst zum Director der Kunstakademie nach Königsberg berufene Steffek, mit einem fein empfundenen „Ostseestrand“ anreihet, die Orientmaler E. Körner und E. Berninger, der Maler des südamerikanischen Urwalds F. Beller mann, die Marinemaler C. Dücker, H. Eschke, F. Sturm und A. Nordgren. Kanoldt in Karlsruhe, der Vertreter der historischen Landschaft, und Konrad Lessing, welcher sich die

großartige Auffassungsweise und die stimmungsvolle Romantik seines Vaters mit großem Glück zu eigen gemacht hat, verdienen um ihres energischen idealen Strebens willen noch außer der Reihe genannt zu werden.

Umgekehrt wie mit den Landschaften steht es mit der Porträtmalerei. Eine beängstigende Fülle von Bildnissen, die einem größtentheils den Humor gründlich verderben können, starrt uns von allen Wänden entgegen, ohne daß uns die technischen Qualitäten für den Mangel an origineller Auffassung und geistiger Vertiefung entschädigen können. Der schwer durch Krankheit geplagte Gustav Richter hat das Porträt einer Brasilianerin ausgestellt, welches schon in München zu sehen war. Es ist mehr Roben- als Seelenmalerei. Vielleicht ist der große Hund, der sich an die Dame schmiegt, das Beste an dem Bilde. Doch das mag größeren Kennern zur Entscheidung überlassen sein. Graf Harach hat auf einem Porträt des Freiherrn v. Barnbüler wenigstens eine glänzende Technik entfaltet und eine große Treffsicherheit bekundet. Geschmackvoll und ungezwungen arrangirt ist aber auch dieses Bild ebensowenig wie das lebensgroße Porträt der Prinzessin Albrecht in ganzer Figur von dem Hannoveraner Friedrich Kaulbach, dem obenein eine große Flauheit und Süßlichkeit des Colorits anhaftet. Ein Winterhalter in verwässerter Auflage. Auch das Kaiserporträt, welches Paul Meyerheim für das Reichsgericht in Leipzig gemalt hat, ist keine rühmliche Arbeit. Das Porträtmalen ist Meyerheims Sache nicht. Nur die krankhafte Sucht, alles können zu wollen, hat ihn dazu getrieben, seinen sauer erworbenen Ruhm an ein gefährliches Spiel zu wagen, das er nunmehr endgiltig verloren hat. Ein Bildniß voll Geist und Leben ist das des Bildhauers E. Encke von seinem Bruder Fedor Encke, ganz in blendender französischer Technik gemalt, noch solider, gebiegener und gemüthvoller das Doppelbildniß eines goldenen Hochzeitspaares von Lorenz Vogel in München. Aber diese und alle übrigen Porträts werden durch ein weibliches Bildniß von Carl Gussow überstrahlt, der einmal seine struppigen Pinsel und seine Köpfe mit den grellen Bauernfarben bei Seite gerückt hat, um zu zeigen, daß er so zart und vornehm wie van Dyck malen, so kräftig und emailartig wie Holbein modelliren und die Haut so transparent machen kann wie die Franzosen. Es ist das Bild einer schönen jungen Frau voll Geist und Gemüth, seiner eigenen, die der Künstler mit so viel Liebe und mit einer so erstaunlichen Virtuosität des technischen Könnens gemalt hat. Das feine, von lichtbraunem Haar umrahmte Antlitz ist ganz nach links gewendet, aber so, daß auch das rechte Auge noch sichtbar ist. Beide Augen sind von wunderbarer Durchsichtigkeit, so recht „meerestief“, wie die Dichter zu sagen pflegen. Ein hellgrauer, pelzbeketzter Sammetmantel ist von den Schultern herabgeglitten und enthüllt uns einen Nacken, der durch perlgraue Halbschatten zu köstlicher Feinheit herausmodellirt

ist und der sich gegen den graugrünen Fond in plastischer Schärfe abhebt. Nachdem uns Gussow in diesem köstlichen Bilde gezeigt hat, bis zu welcher bewunderungswürdigen Höhe sein coloristisches Können hinaufreicht, müssen wir die drei anderen Gemälde von seiner Hand, welche die Ausstellung aufweist, um so strenger verurtheilen. Wohl zeigen die beiden Bildnisse junger Mädchen eine ähnliche Kraft der Modellirung, ähnliche Feinheiten im Colorit, aber das malerische Arrangement ist von einer Geschmacklosigkeit, welche an die Verirrungen des Pariser Modemalers Carolus Duran erinnert. Der eine Kopf muß sich von einem rosafarbenen Hintergrunde mit weißen Mustern losringen, während der Fond des anderen eine hellbraune Tapete mit grauem Dessin zeigt. Vollends gar in die wüste Manier der früheren Zeit ist er auf einem Genrebilde gerathen, welches die Halbfiguren eines alten schwerhörigen Mannes und seiner Frau darstellt, die ihm einen Brief vorliest. Das Ganze sieht aus, als wären die Farben mit dem Spatel aufgestrichen. Man darf sich gar nicht erinnern, mit welcher Discretion Gussow die Lichter auf dem Bildnisse seiner Gattin aufgesetzt hat, wenn man die dicken Massen von Kremsler Weiß sieht, die über den Augenknochen und auf der Stirn der Frau, auf der Nase des Mannes und am inneren Rande der vor ihnen auf einem Tische stehenden Kaffeetasse sitzen. Man kann sich noch so weit von dem Bilde entfernen, diese fetten, brutalen Lichter ordnen sich niemals dem Gesamttone unter.

Wir sind damit zur Betrachtung der Genremalerei gekommen, welche uns durch ein halbes Duzend absoluter Treffer für die im ganzen doch ziemlich trübe Physiognomie der Ausstellung entschädigen muß. Es sind nicht die Meister, die sonst die Führung zu übernehmen gewohnt sind, welche wir in diesem Jahre an erster Stelle zu erwähnen haben. Adolph Menzels „Zurückkehrende Procession“ (Gasteiner Gegend) ist — bei allem Respect vor dem Meister — doch kein Bild im eigentlichen Sinne, sondern nur eine ganz zufällig zusammengestellte Sammlung höchst interessanter und charakteristischer Studien. Etwas weniger Natur und ein wenig mehr Composition würde den jetzt sehr zerfahrenen Eindruck des Bildes wesentlich anders gestaltet haben. So sehen wir nichts als ein unmordentliches Gedränge von Geistlichen, Meßdienern, Chorknaben und Bauern und im Vordergrunde eine Gesellschaft von Touristen und Badegästen, unter denen sich manche mit satirischem Griffel gezeichnete Figur befindet; aber dieses bunte Durcheinander, aus welchem sich nur einige rothe Töne wirksam hervorheben, macht keinen coloristischen Gesamteindruck, der erfreulich wäre. Auch Knauts ist nicht der Würde seines Namens entsprechend vertreten. Seine „Unwillkommene Kunde“ — ein Hund, der von einem Lehrlingen verfolgt einer dicken Schlächtersfrau mit einem Stücke Fleisch davonläuft — ist nicht mit der dem Meister sonst eigenen Virtuosität gemalt, und

der humoristische Fonds ist nicht stark genug, um uns für manche malerisch langweiligen Partien zu entschädigen. Derselbe Vorwurf eines unzulänglichen malerischen Könnens läßt sich gegen Defreggers „Liebesbrief“ erheben. Zwei hübsche Dirnen in Lebensgröße, etwa bis zu den Knien dargestellt, lesen einen Brief, den der Liebste der einen aus seiner Garnison geschrieben hat. Die schelmisch lachenden Gesichter der Mädchen sind hübsch und lebensvoll. Damit hört aber auch das Interesse auf. Defregger hat schon mit seinem Hoferbilde bewiesen, daß er nicht Colorist genug ist, um große Flächen malerisch zu beleben. Jetzt hat er zum zweiten Male an solcher Aufgabe Schiffbruch gelitten. Ein Genrebild in gewohntem Maßstabe, „Holzknechte in der Sennhütte“, zeigt uns der Künstler von derselben Seite, von der wir ihn nunmehr schon seit zehn Jahren kennen.

Mit den drei Koryphäen der Genremalerei ist es also in diesem Jahre nichts. Jene sechs Treffer aber heißen: Fritz Werner, Wilhelm Genz, Christian Ludwig Bokelmann, Otto Kirberg, August Holmberg und F. Kraus. Bokelmann steht nun schon zum dritten Male, Kirberg zum zweiten Male unter den Ersten. Bei Bokelmann ist es wiederum die glückliche Stoffwahl, der feste Griff ins Menschenleben, welcher den Sieg entschieden hat. Das aufgeregte, nervöse Treiben auf der Straße vor einem Wahllocal in den letzten Momenten vor der Entscheidung bietet ein ungemein dankbares Thema, welches der Maler auch bis auf den Grund ausgenutzt hat. Angehörige aller politischen Parteien in prägnantester Charakteristik bewegen sich in lebhaften Debatten hin und her. Die Säumnigen kommen von allen Seiten zusammen, um ihrer Pflicht zu genügen, die Agitatoren, unter ihnen am rührigsten die Socialdemokraten, setzen die letzten Hebel an, die Zettelvertheiler entfalten einen doppelten Eifer; mit fieberhafter Spannung wartet alles auf den Ausgang des Wahlkampfes. Es liegt in der Natur des Stoffes, daß von einer einheitlichen Composition nicht die Rede ist. Man merkt es dem Bilde an, daß es aus einzelnen Studien nach der Natur, die an und für sich von einer trefflichen Beobachtungsgabe zeugen, zusammengesetzt ist, und das kalte, etwas nüchterne Colorit, das zum Theil freilich durch den Wintertag bedingt ist, trägt auch nichts dazu bei, um die mangelnde Harmonie zu ersetzen. Das hat in viel höherem Grade Otto Kirberg erreicht, der sowohl als Colorist wie als Herzenskenner über wärmere Töne verfügt. Er führt uns wieder in das saubere Gemach einer normännischen Fischerfamilie. Mann und Frau sitzen in Angst und Trauer an der Wiege ihres Kindes, welches im Fieber liegt, während die greise Großmutter in brünstigem Gebete vor dem Bilde des Heilandes kniet. Das trübe Dämmerlicht im Winkel des Stübchens, ein Meisterstück der Clairobscurmalerei, unterstützt coloristisch sehr wirksam die schwermüthige Stimmung, welche die ganze Scene er-

füllt. Solmbergs „Benedictinermönch, welcher antike Münzen betrachtet“, enthält alle jene malerischen Vorzüge und jene Feinheit und Schärfe der Charakteristik, die wir an seinem Düsseldorfer Bilde „Mönche in der Bibliothek“ gepriesen haben, in noch gesteigertem Maaße. Friedrich Knaut (Berlin), der nach einigen glücklichen Erfolgen auf dem Gebiete des Salonbildchens fast in Vergessenheit gerathen war, hat sich durch eine „Erwachende Bacchantin“, ein Cabinetstückchen im Stile des van der Werff, aber natürlicher, gesünder und lebensfrischer, wieder glänzend rehabilitirt. Der nackte Körper der Bacchantin, dessen Bewegungsmotiv ebenso grazios wie decent ist, hebt sich leuchtend und bei aller Zartheit in der Modellirung doch kraftvoll und energisch vom Waldesgrün ab.

Zu einer bewunderungswürdigen Höhe hat Wilhelm Genz das ethnographische Genre in einer „Koranvorlesung in der Grotte des Jeremias bei Jerusalem“ entwickelt. Es ist ein alter Steinbruch, welchen der Volksmund mit dem Namen des jüdischen Propheten in Verbindung gesetzt hat und in welchem ein muhamedanischer Heiliger sein Wesen treibt. Die Mitglieder einer Proceßion haben sich auf einer langen Steinbank mit der bekannten orientalischen Nonchalance dem Vorleser gegenüber niedergelassen, der mit Eifer seiner heiligen Pflicht obliegt. Mit einer erstaunlichen Vielseitigkeit und Tiefe der Charakteristik verbindet sich ein coloristisches Können, welches mit absoluter Souveränität alle Theile, den Erdboden, die grauen fahlen Wände, das kalte von den Mauern reflectirende Licht, die braunen Physiognomien der Andächtigen, gleichmäßig beherrscht und nirgends eine uninteressante Partie aufkommen läßt. Den höchsten Trumpf hat aber in diesem Jahre Menzels ältester Schüler Fritz Werner ausgespielt, der dem Publikum bisher vorwiegend nur als geist- und humorvoller Maler des Rococo bekannt war, der aber nun auch gezeigt hat, daß er die Typen des modernen Lebens mit der Gründlichkeit eines niederländischen Sittenmalers kennen gelernt. Das Bild führt uns in einen Oberlichtsaal der Dresdner Galerie, dessen sichtbare drei Wände mit Meisterwerken der flämischen Schule, mit Gemälden von Rubens, van Dyck und Jordans geschmückt sind. Fritz Werner ist ein ausgezeichnete Kenner dieser großen Flamländer, und er hat diese seine Kenntniß mit so fabelhaftem Geschick verwerthet, daß man auf den kaum fingerlangen, scheinbar mit größter Flüchtigkeit hingeworfenen Bildchen die charakteristischen Merkmale der Malweise ihrer Urheber auf den ersten Blick erkennt. Etwa dreißig Besucher füllen den Saal, lauter Prachttypen, deren jeder eine ganze Menschenklasse repräsentirt: Offiziere, Soldaten, Vergnügungsreisende, Bäuerinnen, Studenten, Maler, vornehme Damen und junge Mädchen aus der Pension, die letzteren weniger die Bilder betrachtend, als, nach ihrer ausgelassenen Heiterkeit zu urtheilen, ihre Umgebung sehr boshaft kritisi-

Grenzboten III. 1880. 70

rend. Nicht zu vergessen endlich der weißröckige Galeriedienter, der sich furchtbar gähmend die Wand entlang drückt. Jede Figur ist von Kopf bis zu den Füßen Leben, Wahrheit und Bewegung. In allen Köpfen spiegelt sich eine mehr oder minder rege Geistesthätigkeit, aus der sich erkennen läßt, in wie unendlich verschiedener Weise die Kunst genossen wird, wie sie dem einen das höchste Entzücken, dem anderen vollkommen gleichgiltig, dem dritten gar Pein und Dual ist.

Die Plastik erfordert leider nur wenige Worte. Zwei Statuen für die Nischen des Sitzungssaales der Reichsbank, der „Sieg“ von Siemering, ein römischer Krieger, der ziemlich affectirt einen Lorbeerkranz emporhält, und der „Friede“ von Albert Wolff, eine weibliche Figur mit nichtsagendem Gesichtsausdruck, können sich, was Originalität der Erfindung und Frische der Ausführung anbelangt, mit Reinhold Begas' „Reichthum“ für denselben Saal nicht messen. Eine weibliche Idealgestalt in Bronze, welche die Stadt Hannover personificiren soll und für das Kriegerdenkmal in dieser Stadt bestimmt ist, von Hermann Holz in Karlsruhe, ist eine Arbeit von echt monumentaler Würde. Das Gefühl der Trauer ist in der Neigung des edlen Hauptes vortrefflich zum Ausdruck gekommen. Ein Entwurf für ein Denkmal Wilhelm von Humboldts in Berlin von M. P. Otto zeichnet sich durch geistvolle Charakteristik des Kopfes aus. In dem Arrangement der Gewandung waltet jener malerische Stil vor, welchem alle jüngeren Vertreter der Berliner Plastik huldigen. Wenn mit dieser originellen realistischen Ausdrucksweise auch nur eine ebenbürtige Erfindungskraft Hand in Hand ginge! Aber immer und ewig: Amor und Psyche, Orpheus und Eurydice, Faust und Satyr. Es ist eine wahre Erfrischung in diesem mythologischen Einerlei, daß Hr. Neusch auf die barocke Idee gekommen ist, eine — Dampfkesselexplosion plastisch zu versinnlichen. Und die Art der Ausführung ist obenein gar nicht so übel. Auf brausendem Gischt, der die Kesseltrümmer emporhebt, steigt ein jugendlicher Dämon mit Fledermausflügeln empor, der in jeder der weit von sich gestreckten Hände das Stück einer zerrissenen Kette hält, die vorher die Kraft seiner Arme fesselte.

Berlin.

A. K.

## Productiv-Genossenschaften mit Großbetrieb.

Wenn in dem socialdemokratischen Aufruf der Herren Körner und Finn gesagt wird, daß die Wirthschaftspolitik der Reichs- und Staatsregierung der letzten Jahre an sich identisch sei mit Bestrebungen, die für den Arbeiter wirk-