



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Die akademische Kunstaussstellung in Berlin. 1.

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

Die akademische Kunstausstellung in Berlin.

Von Adolf Rosenberg.

1.



it der rapiden Entwicklung Berlins und dem mächtigen Aufschwunge, den das Centrum des wichtigsten politischen Organismus im Herzen Europas seit einem Jahrzehnt genommen hat, ist die Entwicklung seiner Kunstzustände keineswegs Hand in Hand gegangen. Wohl haben sich aller Orten monumentale Prachtbauten erhoben, welche Berlin zu einer der schönsten Städte der Welt gemacht haben, obgleich ihm die Natur so gut wie alles versagt hat, wohl sind prächtige Straßen und mit würdigen Denkmälern geschmückte Plätze entstanden, welche einen anscheinend hoffnungslos verwirrten Stadtplan in überraschender Weise geklärt und regulirt haben. Aber das Kunstleben im engeren Sinne, soweit es sich in Ausstellungen, in Versteigerungen und im Kunsthandel offenbart, ist noch sehr von jenem großen Stile entfernt, den es in Paris schon vor dreißig Jahren erreicht hat. Die einzige permanente Kunstausstellung Berlins, welche vom Künstlerverein in gemieteten Räumen unterhalten wird, führt ein klägliches Dasein. Wenn der Director der Nationalgalerie eine Gesamtausstellung von Werken eines eben verstorbenen Künstlers zuwege bringt, wird im Künstlerverein ein solches Unternehmen als „Concurrenz“ empfunden. Und wenn sich gar die jährliche Ausstellung der Akademie aufthut, liegen die Räume des Künstlervereins in schrecklicher Verödung da. Einige Kunsthändler, welche glaubten, daß die Wurzel des Uebels nicht im Publicum, sondern in den unpraktischen Maßnahmen der Künstler zu suchen sei, haben in günstigerer Stadtgegend, im Herzen des Verkehrs, kleine Ausstellungen arrangirt; aber sie mußten bald zu ihrem Schaden erfahren, daß ihre größere Geschäftsroutine ebensowenig gegen die Indolenz des Publicums anzukämpfen vermag.

Bis zum Jahre 1876 ging es im Ausstellungslocale des Künstlervereins noch etwas lebhafter zu. Die großen Ausstellungen der Akademie fanden aller zwei Jahre statt, und in der Zwischenzeit brachten einheimische und auswärtige Künstler manches interessante Werk zu Markte, welches nicht zwei Jahre lang im Atelier verborgen bleiben sollte. Seit 1876 ist dem Institute durch die jährliche Wiederkehr der akademischen Ausstellungen die Lebensader ganz unterbunden worden. Als jener Beschluß gefaßt wurde, hat sich in Künstlerkreisen keine Stimme des Protestes erhoben. Der neue Akademiedirector, auf dessen Initiative die Neuerung in erster Linie zurückzuführen ist, erfreute sich damals der

ungetheilten Gunft der Künstlerschaft, und alles stimmte lebhaft zu, weil der Himmel voller Geigen hing. Ich war damals der einzige, der in der Presse seine Stimme gegen diesen Bruch mit dem alten wohlbegründeten Herkommen abgab. Es ist natürlich, daß eine solche vereinzelte Stimme in dem allgemeinen Jubel verhallte. Ich bin nicht müde geworden, alljährlich auf das Mißliche dieses Unternehmens hinzuweisen; aber nachdem einmal der verhängnißvolle Schritt gethan worden, wird man „Schämens halber“ nicht wieder zu dem alten Turnus zurückgreifen, auch wenn die Resultate noch trauriger ausfallen sollten als die der diesjährigen Kunstausstellung, welche einen unbeschreiblich trostlosen Gesamteindruck macht.

Menzel, Knaut, Bantier, Defregger, Andreas Achenbach, H. v. Angeli, Lenbach und wie sie alle heißen, können nicht alljährlich ein Meisterwerk aus dem Aermel schütteln, um, vorausgesetzt, daß sie ein Interesse daran hätten, den Glanz der Berliner Ausstellung aufrecht zu erhalten. Die Jury ist also, um die Säle zu füllen, auf das Mittelgut, das immer parat ist, so lange es Leinwand und Oelfarben giebt, angewiesen und darf in der Auswahl nicht zu strenge sein, damit die Wände keine allzugroßen Lücken zeigen. Auch wenn die Jury von den besten, echt künstlerischen Intentionen beseelt ist, macht sich gegen ihren Willen doch von Jahr zu Jahr immer mehr der geschäftliche Standpunkt geltend. Zugelassen wird eben alles, was technisch nicht gar zu stümperhaft ist oder nicht gegen die gute Sitte verstößt. Von einer Eliteausstellung, welche aus dem vorhandenen Material das Beste oder nur Gutes vorführt, ist keine Rede mehr. Da die Künstler alles irgendwie Erhebliche für die Ausstellung der Akademie aufbewahren, ist die Jury human und nachsichtig genug, gefaßte Hoffnungen nicht zu zertrümmern, Illusionen nicht zu stören. So achtungswerth diese Grundsätze auch sind, die Kunst wird durch sie nicht gefördert. Die akademischen Ausstellungen hören auf, historisches Material zu liefern, um nur noch der Statistik in die Hand zu arbeiten. So und so viele Bilder werden alljährlich nach Berlin geschickt, so und so viele werden von der Jury als ungeeignet zurückgewiesen, so und so viele werden verkauft, und die andern zerstreuen sich in die Localausstellungen. Es ist ein großer Bildermarkt, dessen Chancen durch die Launen des Zufalls bestimmt werden.

Etwa 1400 Nummern sind in diesem Jahre eingesandt worden. Davon haben etwa 1120 vor den Augen der Jury Gnade gefunden; der Rest war nicht würdig, in der Ausstellung zu figuriren. Was für ein Schund mag das gewesen sein! fragt man sich unwillkürlich, wenn man die Ausstellung durchwandert hat. Vielleicht ist Aussicht vorhanden, daß uns auch dieser Gemiß in seiner Totalität noch geboten wird. Einige Künstler, die sich besonders verletzt fühlen, haben sich zusammengethan, um eine „Ausstellung der Zurückgewiesenen“ zu eröffnen, zu welcher alle Schicksalsbrüder eingeladen worden sind. Ein nachtheiliges Licht auf die Jury kann aus diesem Oppositionssalon nicht

fallen. Ihre Mitglieder sind durchweg ehrenwerthe Männer, die nicht durch kleinliche oder egoistische Rücksichten geleitet werden. Berkannte Genies oder große Talente, die aus Neid oder Furcht unterdrückt worden sind, werden wir also nicht zu sehen bekommen.

Die Ausstellung liefert uns Beweise genug für die außerordentliche Nachsicht, welche die Jury, wie schon bemerkt worden, in ihrem kritischen Amte geübt hat. Von 1118 Werken hätte ganz gut noch die Hälfte ausgeschieden werden können, ohne daß die Gesamtphyiognomie der Ausstellung auch nur einen charakteristischen Zug eingebüßt haben würde. Und unter den übrig gebliebenen 560 Nummern würde man alsdann noch kaum hundert ausfindig machen können, welche mit Rücksicht auf die Namen ihrer Autoren oder auf ihren thatsächlichen Werth Beachtung verdienen.

Was bleibt, wenn man z. B. die 120 Porträts hat Revue passiren lassen? Berühmte Künstler, mit denen wir gewisse Erwartungen verbinden, haben uns in diesem Jahre enttäuscht. Jene Damenbildnisse von Gustav Richter halten nach keiner Richtung den Vergleich mit frühern Arbeiten des Künstlers aus. Richter steht seit Jahren unter dem Banne eines schweren gichtischen Leidens. Wie weiland König Friedrich Wilhelm I. könnte er auf jedes seiner Bilder schreiben: In tormentis pinxit. Aber es scheint nicht, daß körperliche Leiden seinen Geist gelähmt, sein klares Auge getrübt haben. Es ist nur nicht seine Sache, ältere Damen zu malen. Gustav Richter ist der Maler der frischen, blühenden Jugend, der Maler der Frauenschönheit, die eine gewisse Grenze noch nicht überschritten hat. Wenn er ältere Damen und Männer malt, leistet er ja immer noch etwas gutes, achtbares, gediegenes, was hoch über dem Troß steht, aber er bezeichnet nicht die Höhe seines Könnens. Andreas Gussow entwickelt als Porträtmaler eine wahre Proteusnatur, eine Versatilität, die in der ganzen Porträtmalerei ihresgleichen sucht. Rembrandt bleibt in allen seinen Bildnissen immer Rembrandt, Holbein verleugnet in seinen Porträts niemals das eigenthümliche Email seiner Malweise und van Dyck die lyrische Empfindsamkeit seiner eignen Natur. Gussow dagegen sucht und findet für jeden Kopf eine adäquate malerische Ausdrucksweise. Bei einem männlichen Angesicht, dessen Teint durch die Luft oder durch andre Einflüsse etwas geröthet ist, werden die Lichter viel fecker und schärfer aufgesetzt als auf die feinen blassen Züge einer alten Dame; sie umfließt das Licht ruhig und gleichmäßig. Dort scheint der Pinsel wild über die Leinwand geflogen zu sein, hier hat er wie schmeichelnd und lieblosend die zarten Formen umspielt und herausmodellirt und in der täuschenden Nachbildung des Pupillenglanzes einen vollkommenen Triumph über den undurchsichtigen Farbkörper gefeiert. Ein drittes Porträt, das einer jüngern Dame, ganz von vorn gesehen, ist wiederum völlig verschieden behandelt, fest und kernig, wie es dem resoluten Charakter der Dargestellten, der schon aus ihren Augen blizt, angemessen war. Mit jedem neuen Werke

Gussows erhöht sich das Interesse, welches uns die Entwicklung dieses seltenen Künstlers abnötigt. Gustav Graef, Jahre lang der gefeiertste Modemaler Berlins, ist dagegen bereits auf jener schiefen Ebene angelangt, die von der Höhe abwärts führt. Seine Bildnisse verlieren sich immer mehr unter dem Mittelgut, seine Modellirung wird immer härter und trockner und sein Colorit bunter und flauer. Vor zwei Jahren hat er mit seiner heidnisch nackten „Felicie“ einen glücklichen Aufschwung zu einem neuen Genre genommen. Aber der zweite Versuch auf dem Gebiete, welchen er in diesem Jahre ausgestellt hat, ist bei weitem nicht so glücklich. Der Gedanke ist ganz hübsch und poetisch. Am Ufer eines Weihers in jungfräulicher Waldeinsamkeit steht ein junges Mädchen, welches eben aus einer grüntlichschillernden Fischehaut geschlüpft ist und verwundert seinen nackten Körper beschauct. Ein Rabe, welcher bei der Metamorphose mitgewirkt zu haben scheint, sitzt daneben und hält die abgestreifte Hülle im Schnabel. Der von goldigem Haar umrahmte Kopf der Nixe ist voll Anmuth und Lieblichkeit. Aber die übergroße Schlankheit der Körperformen, die sich zu einem Paar ganz unglaublich dünner Beine steigert, vermindert doch sehr das Wohlgefallen, welches uns das hübsche Gesicht und die poetische Idee einflößen. Auch ist die coloristische Behandlung nicht besonders reizvoll. Wie man dergleichen anfassen muß, hat Fedor Encke bewiesen, ein Schüler Gussows, der jedoch seinen Schliff erst in Paris erhalten hat, wo er sich gegenwärtig noch aufhält. Auf einer mattgrünen, etwas ins Graue spielenden Wiese liegt ein schönes Mädchen mit aschblondem Haar in jener Stellung, wie sie nach Cabanel's „Venus Anadyomene“ unter den jüngern Pariser Malern typisch geworden ist. Enckes Mädchen stimmt in der Lage der Beine und der sich anschließenden Körperhälfte sogar ganz genau mit der Liebesgöttin des französischen Akademikers überein. Nur das Bewegungsmotiv der Arme ist dadurch geändert worden, daß Enckes blonde Nymphe mit einer Taube spielt, die auf ihre linke Hand geflogen ist. Aber die Originalität der Erfindung kümmert uns hier nicht. Der Vorzug des Bildes liegt in der meisterhaften Behandlung der Formen, die zwar bis zu einer marmorartigen Glätte getrieben ist, zugleich aber von außerordentlichem Verständniß und Gedächtniß zeugt. Mangel an Formengedächtniß haftet nämlich den meisten deutschen Künstlern an. Sie können sich entweder vom Modell nicht losmachen oder, wenn sie es zu einer gewissen Unabhängigkeit von demselben gebracht haben, verfallen sie in einen faden Schematismus, der jeder individuellen Physiognomie bar ist.

Auch als Bildnißmaler zeigt sich Encke als Künstler von Geschmack und Distinction. Dasselbe Lob können wir auch Leon Böhle mit seinem Porträt der Königin von Sachsen in ganzer Figur zollen, schlicht in der Auffassung, wie es dem Wesen der hohen Frau entspricht, vornehm in der Haltung und einfach in dem gelblichweißen Ton der Robe. Auch Schraders Bildniß der fast noch kindlich-anmuthigen Erbgroßherzogin von Mecklenburg-Strelitz ist eine

sehr sympathische Leistung, überaus zart in der Farbengebung, für welche ein Oberkleid von lichtblauem Sammet den Grundton abgiebt, und fein in der Charakteristik der lieblichen Züge. Wenn wir noch das solid und prächtig gemalte, wenn auch nicht sonderlich durch geistige Belebung des Angesichts hervorragende Porträt des jungen Fürsten Alexander von Bulgarien von Conrad Dielitz und zwei energisch charakterisirte, nur etwas zu grau gehaltene Porträts eines jungen, zum erstenmale in Berlin auftretenden Künstlers Karl Stauffer von Bern erwähnen, so ist die Liste der bemerkenswerthen Bildnisse geschlossen. Gerade ein Duzend unter hundertundzwanzig!

Fritz Paulsen, ein jüngerer Berliner Porträtmaler, der zeitweilig mit Erfolg in die Spuren Gustav Richters trat, hat in diesem Jahre neben einem weiblichen Bildniß mittlerer Qualität ein Genrebild ausgestellt, welches ein überaus heißes Thema nicht gerade glücklich behandelt. Er führt uns in ein Berliner Gefindevermiethungsbüreau, in welches gerade ein Herr und eine Dame getreten sind, um eine Kamme zu miethen. Die Auserkorene, ein schmuckes Mädchen in einer bäurischen Nationaltracht, muß sich inmitten einer Schaar neugieriger Frauen und Mädchen, die höhnisch ihre Blicke auf sie richten oder sich sichernd allerlei Bemerkungen zuflüstern, von seiten ihrer zukünftigen Herrschaft eine Musterung gefallen lassen, die sich schon der öffentlichen Beschreibung, um wie viel mehr der künstlerischen Darstellung entzieht. Wir erwähnen dergleichen nur, um zu zeigen, bis zu welcher Geschmacklosigkeit sich selbst leidlich talentvolle Künstler verirren. Und es bedarf nicht einmal so verwickelter Situationen, um die Theilnahme, die Aufmerksamkeit, das Entzücken unfres Publicums zu erregen. Man glaubt nicht, wie wenig dazu gehört, um der großen Menge eine Freude zu bereiten! Da malt ein junger Künstler, der kaum der Akademie entwachsen ist, Georg Hom, ein hübsches lachendes Mädchen im Negligé, welches, im Begriff zu Bett zu gehen, ein Licht emporhebt, dessen Flamme sie mit der Hand schützt. Ein simples Brustbild ohne besondere technische Vorzüge. Aber das Motiv genügt, um den Beifall des Publicums zu gewinnen, welches sich wenig um geistvolle malerische Behandlung oder um innern Gehalt kümmert und noch weniger nach berühmten Namen fragt. Sellmers „Ohne Jagdschein“ — ein Gensdarm schreibt zwei Jäger, höchst groteske Gestalten, die er ohne Jagdschein betroffen hat, zur Bestrafung auf — macht beim großen Publicum viel mehr Glück als Otto Knilles Reformatorenfries und A. von Seydens figurenreiches Gemälde für den Schwurgerichtssaal im Landgerichtsgebäude in Posen. Der Stoff des letztern liegt uns freilich sehr fern. Der Künstler hatte den Auftrag erhalten, die zwei bedeutfamsten Momente in der Rechtsgeschichte der Stadt zu schildern: die Ertheilung des Magdeburger Stadtrechts im Jahre 1253 und die Verkündigung des allgemeinen preußischen Landrechts. Das erste dieser Bilder, eine langgestreckte Composition mit etwa dreißig Figuren in Vierfüßtel-Lebensgröße, befindet sich auf der Ausstellung. Man

sieht unter einem prächtigen Baldachin, von Rittern und Bannerträgern umgeben, die Herzoge Prszimeslaus und Boleslaus sitzen, welchen damals die Landesoberhoheit zustand. Vor ihnen steht ihr Kanzler, ein ehrwürdiger Greis, welcher die Urkunde dem vor ihm knieenden Bürger Thomas von Guben und seinen Gefährten, den deutschen Gründern der Stadt Posen, überreicht. Hinter ihnen sitzt ebenfalls unter einem Thronhimmel der Bischof Bogufal von Gnesen, und nach außen wird die Composition durch Männer aus dem Volke geschlossen, die sich unter den Zeichen lebhafter Theilnahme herandrängen. Mit dem gegebenen Thema war nichts besseres anzufangen. Was sind uns Boleslaus und Prszimeslaus? Was ist uns eine Ceremonie, welche über das locale Interesse nicht hinausgeht? Selbst in Posen wird es nicht viele Leute geben, denen der Puls schneller schlägt, wenn sie an Prszimeslaus und Boleslaus erinnert werden. Der Künstler hat wirklich genug gethan, wenn er eine Anzahl interessanter Charakterköpfe schuf und seine umfassenden Costümmstudien verwerthete, um wenigstens durch Entfaltung einer reichen Farbenpracht das Auge zu befriedigen.

Ungleich dankbarer war die Aufgabe, welche Otto Knille zugefallen ist. Der Künstler arbeitet seit einer Reihe von Jahren an vier friesartigen Gemälden für das Treppenhaus der Berliner Universitätsbibliothek, welche die vier Hauptepochen der geistigen Cultur an ihren vier Hauptstufen, die classische in Athen, die mittelalterliche in Paris, die der Renaissance in Wittenberg und die moderne in Berlin, durch ihre vornehmsten Vertreter versinnlichen sollen. Der Künstler hat jetzt die dritte dieser Compositionen vollendet: die Begrüßung der Reformatoren durch die Humanisten. Es sind zwanzig Figuren auf Goldgrund, die durch ein inniges geistiges Band mit einander verbunden sind: auf der einen Seite Luther in der schwarzen Kutte des Augustinermonchs, sein edler Beschützer Friedrich der Weise, Spalatin, Melancthon, Bugenhagen, Carlstadt, auf der andern die Humanisten mit dem lorbeerbekränzten Hutten an der Spitze, welcher den Reformatoren zum Gruße die Hand entgegen streckt. Den zweizüngigen Erasmus hätten wir gern unter dieser wackern Gesellschaft vermisst. An sie schließt sich eine Gruppe aus dem Volke: ein Scholar, ein Landsknecht, Männer und Frauen, welche den Reformatoren zujubeln und sich von zwei Dominikanern abwenden, die sich um den Ablasskasten zu schaffen machen. So erhebt sich das Repräsentationsgemälde zu einem pragmatischen Geschichtsbilde, welches Ursache und Wirkung in deutlichen Zusammenhang bringt. Ein leuchtendes Colorit, dessen Glanz durch den fein gemusterten Goldgrund noch erhöht wird, giebt dem Ganzen einen festlichen Charakter. Auch in der fröhlichen Tonstimmung giebt sich das „Erwachen der Geister,“ die Signatur der Zeit, zu erkennen.

Ein drittes Historienbild, Eduard von Gebhardts „Himmelfahrt Christi,“ erweckt keine großen Sympathien. Der geistvolle Künstler, der durch sein „Abendmahl“ große Erwartungen rege gemacht hat, ist auf einem Wege begriffen,

welcher in eine Sackgasse führt, aus der ihn nur schleunige Umkehr retten kann. Er hat sich so in archaische Studien vertieft, daß er die Welt und die Menschen nur noch mit den Augen der alten flämischen, niederrheinischen und westfälischen Meister ansieht. Die Menschheit ist ihm der Inbegriff aller Unvollkommenheiten. Zu Zeugen des heiligen Vorgangs macht er mißgestaltete Personen mit ungelenten Gliedern, deren verkümmerte Gesichter durch den Ausdruck einer bis zum Fanatismus gesteigerten religiösen Verzückung noch unsympathischer wirken. Christus leidet an denselben körperlichen Mängeln wie die andächtige Gemeinde, welcher er durch eine Wolke entrückt wird. Diese Wolke ist so massiv gehalten, als wäre sie aus Holz geschnitzt oder aus Stein gemeißelt. Die Naivetät der Schilderung geht also in der Nachahmung der alten Meister bis zu der Grenze, wo sie absurd zu werden beginnt. Auch die Farbe ist unerfreulich und stumpf, so daß nicht einmal coloristische Reize für die Aermlichkeit und Reizlosigkeit der Darstellung entschädigen. Keine Spur von der Glorie der göttlichen Majestät, von dem verheißungsvollen Triumph des Ewigen über das Irdische! Es ist beklagenswerth, daß ein Künstler, der zur Lösung der höchsten Aufgaben berufen ist, seine originelle Begabung in Experimenten verzettelt, welche mit dem Geiste der Zeit in vollstem Widerspruche stehen.

Diesem Geiste der Zeit hat Graf Harrach in seiner „Versuchung Christi“ die weitgehendsten Concessionen gemacht. Das Bild sieht aus wie ein Capitel aus Ernest Renan. Graf Harrach ist eigentlich Landschaftsmaler, ein Schüler des Grafen Kalkreuth, und liebt wie sein Lehrer die Romantik phantastischer Lichteffecte. Von dem Berge, auf welchem der Sohn Gottes steht, blickt man in eine herrliche Landschaft mit Schlössern, Burgen, Städten und anmuthigen Thälern, im Hintergrunde das Meer, das Ganze von dem goldenen Lichte der untergehenden Sonne umflossen. Zur Seite des Heilands schwebt nicht der Versucher, sondern von leichtem Nebel umwallt ein schönes, nacktes Weib mit den Attributen der Fortuna, welches ihrem standhaften Opfer verführerisch zulächelt. Es ist also nicht mehr der gewaltige Dämon des Ehrgeizes, welcher die Rolle des Versuchers spielt, sondern die Personification niedriger, menschlicher Begierden. Die Scene ist damit beinahe in die Sphäre des heiligen Antonius hinabgerückt. Ich glaube nicht, daß ein wirklich frommes Gemüth an dieser Interpretation der heiligen Ueberlieferung, welche den Sohn Gottes zu einem gewöhnlichen Glücksritter stempeln will, trotz der edeln, fast erhabenen Auffassung des letztern und trotz des Renanischen Farbenzaubers Gefallen finden wird. Mit religiösen Empfindungen darf man kein Spiel treiben. Verlezt bei der „Himmelfahrt“ E. v. Gebhardts die übergroße Trivialität in der Charakteristik, so stört auf dem Bilde des Grafen Harrach das theatralische Brillantfeuer, das so schön und für sich ganz schön, aber nicht Mittel zum Zweck ist, sondern als Selbstzweck zu stark in den Vordergrund tritt. Man kann vor diesem Gemälde wieder

von der leichteren Berliner Aufklärungsmanie reden, welche alles „supranaturalistische“ in rationalistische Formeln übersetzt. Nächste der Landschaft ist übrigens die Geberde des Heilands, welcher sich energisch von der schon im Nebel halb verschwindenden Versucherin abwendet, wohl gelungen. Allerdings auch etwas opernhaft, aber doch im Einklang mit der ganzen Scene, die etwas von dem Schlußeffect eines Melodramas hat.

Schlicht und wahr aufgefaßt, dem Geiste der evangelischen Erzählung vollkommen entsprechend ist dagegen Eduard von Hagens „Heimkehr von der Grablegung.“ Der Künstler, ein Zögling der Weimarer Kunstschule, hatte schon im vorigen Jahre in der Schilderung des Gleichnisses vom barmherzigen Samariter die Probe eines ernstern Strebens und eines beachtenswerthen Compositions-talents abgelegt. Der Schwerpunkt des diesjährigen Bildes liegt nicht so sehr in der Composition, als in der Charakteristik der Figuren, die unter dem Drucke eines tiefschmerzlichen Ereignisses stehen. Es sind Joseph von Arimathia, Nikodemus und die drei Marien, welche dem Heiland den letzten Liebesdienst erwiesen haben und sich nun ganz den Gefühlen der Trauer überlassen. Der wilde Schmerz im Mutterherzen ist bereits ruhigeren Empfindungen gewichen, und auch bei den andern hat der Schmerz um den Freund und Lehrer bereits eine verklärte und geläuterte Form angenommen. In der Bildung der Köpfe ist der Mittelweg zwischen Gewöhnlichkeit und unwahrer Idealisierung glücklich inne gehalten. Das Colorit ist innerhalb einer ernstgestimmten Farbenscala gesund und kräftig. Nur im Fleische stört hier und da noch ein feifiger, kreidiger Ton, der uns schon an der vorjährigen Arbeit des Künstlers unangenehm auffiel.

Diese feifigen Töne liebt bis zur Widerwärtigkeit der belgische Maler Alexander Struys, welcher seit einigen Jahren als Lehrer an der Kunstschule in Weimar thätig ist. Er holt seine Stoffe gern aus den socialen Tiefen der menschlichen Gesellschaft und hat sich zu diesem Zweck eine überaus crasse Farbengebung angeeignet, die sich gern in den äußersten Contrasten bewegt. In diesem Jahre hat er ein historisches Bild eingefendet: König Christian II. von Dänemark im Thurm von Sonderburg. Es ist auch kein gerade freundliches Thema, da der gefangene Monarch, der seine Greuelthaten durch eine sechszehnjährige Einferklerung in dem engen und finstern Verliese büßen mußte, uns trotz seiner schrecklichen Strafe keine Sympathien einflößt. Unser Mitgefühl wendet sich höchstens dem unglücklichen Narren im rothen Faschingskleide zu, der verurtheilt ist, das Elend seines Herrn zu theilen. Er sitzt im Halbdunkel des Hintergrundes, stört also nicht das Gemisch von schwarzen, grauen, braunen und gelblich-weißen Tönen, welche den übrigen Theil der Bildfläche erfüllen. Christian steht am Tische, die Hand auf die Platte gestemmt, in welcher dieselbe bekanntlich ihre Spuren hinterlassen haben soll. Ein Gemälde, ungesund und unerfreulich durch und durch, wie alles, was Struys bisher auf deutschen Ausstellungen gezeigt hat.

Ungleich tragischer und ergreifender ist der Tod von Christians Gegner, dem edlen Reichsverweiser Schwedens, Sten Sture, durch einen in München ansässigen schwedischen Maler Carl Gustav Hellquist dargestellt worden. Das Bild, welches schon in Düsseldorf zu sehen war, schildert den Moment, wie Sten Sture, der trotz seiner in der Schlacht bei Bogesund empfangenen Wunde nach Stockholm eilte, um die Hauptstadt zu schützen, auf dem Eise des Mälarsee von der Todesstunde überrascht wird. Nur zwei Männer, der Kutscher und ein Gefährte, wohnen dem Tode des Helden bei. Durch die öde, schneebedeckte Landschaft, in welcher der Schlitten Halt gemacht hat, wird der ergreifende Eindruck der Scene noch verstärkt. In der trostlosen winterlichen Natur noch die Schrecken des Todes!

An gemalten Mordgeschichten fehlt es auch der Berliner Ausstellung nicht. Die schauerlichste derselben ist das „Gastmahl des Gero“ von Carl Gehrts in Düsseldorf. Dies Mahl endete damit, daß der Markgraf die Häuptlinge der Slaven, welche er eingeladen hatte, ermorden ließ, weil sie das Christenthum nicht annehmen wollten. Die widerliche Schlächterscene ist ebenso roh aufgefaßt als gemalt. Es fehlt doch den deutschen Malern, die sich an derartige Aufgaben wagen, einerseits die Kraft des Pathos, andererseits das Raffinement der technischen Ausführung, durch welche die Franzosen dem Beschauer ein gewisses Interesse an solchen Greuelgeschichten abzuzwingen wissen. Auch die Darstellung einer in Todesqualen sich windenden Kreusa von Georg Jakobides in München ist lahm in der Composition und flau und ungesund in der Färbung.

Mit der alten Historie hat die diesjährige Kunstausstellung kein Glück. Daß die neueste etwas besser weggekommen ist, verdanken wir G. Bleibtreu, der auf verhältnißmäßig kleinem Raume den ganzen Apparat einer modernen Schlacht mit Massenkampf und Einzelgefecht entwickelt hat. Der König von Württemberg hatte ihm den Auftrag gegeben, den Antheil zu schildern, welchen die Würtemberger an der Schlacht bei Wörth genommen. Der Künstler wählte den Schlußmoment: den Sturm der Würtemberger auf Fröschweiler, welcher die Franzosen aus ihrer letzten Position warf und die allgemeine Deroute des Feindes besiegelte. Die französische Artillerie, welche das Dorf vertheidigt, ist eben aufgefressen, um sich dem Rückzuge der Infanterie anzuschließen. Im Hintergrunde sieht man lange Heersäulen die Straße nach Reichshofen hinabziehen, auf allen Punkten durch deutsche Truppen angegriffen. Inzwischen stürmt im Vordergrund noch eine Abtheilung württembergischer Infanterie gegen das Dorf, um die letzten Franzosen hinauszutreiben und den Flihenden den Rückzug abzuschneiden. Hier löst sich der Kampf in einzelne Episoden voll packender Wahrheit auf, während sich im Hintergrunde die Massen entfalten. Das Ganze ist ungewöhnlich dramatisch belebt, was sich daraus erklärt, daß der Künstler nicht nur diesem Entscheidungskampfe beigewohnt hat, sondern auch infolge einer un-

erwarteten Wendung des Gefechts in das Schlachtgetümmel hineingezogen worden ist, so daß ihm die Kugeln um die Ohren pfliffen und er sich in einer Bodensenkung verbergen mußte, um seinem künstlerischen Eifer nicht zum Opfer zu fallen. Mit besondrer Sorgfalt ist das anmuthige Landschaftsbild, in welchem die Schlacht tobt, ausgeführt, und mit besondrer Feinheit die Luftperspective behandelt. Für Württemberg knüpft sich an das Gemälde noch ein Specialinteresse, da die meisten der höhern Offiziere Porträts sind. Eine andre Episode aus der Schlacht bei Wörth hat der Kasseler Akademiedirector L. Kolitz in seinem bekannten Farbenrealismus geschildert: General von Bose hält mit seiner militärischen Umgebung an der Seite eines von Granaten beschossenen Hauses.

Einen feierlichen Moment, der mit der jüngsten glorreichen Vergangenheit unfres Volkes zusammenhängt, hat A. v. Werner, der Director der Berliner Kunstakademie, zum Gegenstande eines Bildes gemacht, dem der Erfolg schon durch die Wahl des Stoffes gesichert ist. Am 19. Juli 1870, dem Tage, an welchem König Wilhelm den Orden des eisernen Kreuzes erneuerte, begab er sich nach Charlottenburg, um in dem Mausoleum, welches die sterblichen Reste seiner Eltern und ihre von Rauch geschaffenen Marmorbilder umschließt, in stillem Gebete Trost und Kraft zu gewinnen. Ernst sinnend, im Geiste vergangnes und zukünftiges erwägend, steht der greise Monarch an dem Marmorfartophage, auf welchem das Abbild seiner verewigten Mutter in unvergleichlicher Schönheit ruht. Das violette Licht, welches von oben hereinfällt, erfüllt den geweihten Raum mit magischem Glanze. In kleinem Maßstabe gehalten entwickelt das Bild viel größere Vorzüge als die Schöpfungen des Künstlers für monumentale Zwecke, denen stets die innere Größe fehlt. Mit Schlichtheit und Wahrheit der Auffassung paart sich die Einfachheit und der würdevolle Ernst des Colorits, welcher das Ganze völlig durchdringt, obwohl die violette Beleuchtung die Gefahr nahe legt, in theatralische Effecte zu gerathen.



Politische Briefe.

II. Vom wahren und vom falschen Socialismus.



Wenn die Nachwelt dereinst die historische Gestalt des ersten Reichskanzlers betrachten wird, so wird sie unter den vielen eigenthümlichen Zügen dieses Charakters vielleicht für den merkwürdigsten halten, daß bei einer solchen Kette vollendeter Erfolge sich bei jedem neuen Anfange der Ruf wiederholt hat, der Kanzler sei auf dem Wege, die größte Thorheit zu begehen, alle Dinge zu verwirren und sein Volk ins Un-