



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

Aufführung der Jahreszeiten, welchem von beiden Werken er den Vorzug gebe. „Der Schöpfung!“ entgegnete Haydn. „Und warum?“ „In der Schöpfung reden Engel und erzählen von Gott, aber in den Jahreszeiten spricht nur der Simon.“

„Im Munde was vom Philister“, sagte Lavater von Haydn's Gesicht. Im Vergleich zu dem idealen Typus der Schöpfungsmelodien kehrt in den „Jahreszeiten“ der Handwerker mit den melodischen und modulatorischen Wendungen der „guten alten Zeit“ zurück, und selbst der Humor ist hausbacken. Gleichwohl herrscht noch viel echt Haydn'sche Heiterkeit und Frische auch in diesem feinen letzten Werke, und in mancher der „Malereien“ ist auch hier wieder viel Ingeniöses. Das unsterblich Jugendlichke überwiegt auch hier, wenn auch nicht in dem Maße wie in der „Schöpfung“, weitaus das dem Zufall einer vergänglichen Zeitperiode angehörende, und „Papa Haydn“ ist nicht ein alter Mann, sondern eine jener Lebenserscheinungen, in denen Generationen einander die Hand reichen, und die in jeder mit jung sind.

Heidelberg.

Ludwig Nohl.

Die akademische Kunstausstellung in Berlin.

1.

Die seit 1876 beliebte alljährliche Wiederkehr unserer akademischen Kunstausstellungen, welcher die Produktionsfähigkeit unserer heimischen Kunst bei weitem noch nicht gewachsen ist, hat es zu Wege gebracht, daß wir seit jenem Jahre, zugleich dem zweitverflossenen seit der Reorganisation der Kunstakademie unter A. v. Werner's Leitung, keine Kunstausstellung erlebt haben, die nach irgend einer Richtung hin das Epitheton „glänzend“ verdient hätte. Wenn die diesjährige sich mehr als ihre letzten drei Vorgängerinnen diesem Ideale nähert, so ist diese erfreuliche Erscheinung wohl dem Umstande zuzuschreiben, daß die Mitglieder der Jury, deren Namen zum ersten Male offiziell bekannt gemacht worden sind, ihres Amtes strenger gewaltet haben als sonst. Indem sie von 1250 eingesandten Kunstwerken 371 zurückwiesen, haben sie sich unzweifelhaft den Dank des großen Publikums wie der unglücklichen Kritiker erworben. Beide Theile brauchen sich nicht mehr durch den Wust von Mittelmäßigkeiten hindurchzuquälen, welche den Spaziergang durch die langen Hallen des Ausstellungsgebäudes fast zu einem Dornenpfade zu machen pflegt. Aber die Zahl

879 spricht beredt genug. Raum der vierte Theil derjenigen Kunstwerke, die Paris und Frankreich alljährlich mit Leichtigkeit aufzubringen vermögen!

Freilich fällt, abgesehen von gewissen Grundbedingungen, die einen Vergleich zwischen Paris und Berlin schon von vornherein unmöglich machen, in diesem Jahre ein Umstand ins Gewicht, der nicht ohne Einfluß auf die Berliner Kunstausstellung gewesen ist — die internationale Münchener Ausstellung. Wenn man aber näher zusieht, wird man gewahr, daß dieser Einfluß ein sehr unbedeutender gewesen ist. Von Berliner Künstlern ist in München kaum ein halbes Duzend von Arbeiten, die wir nicht schon auf hiesigen Ausstellungen gesehen haben. Und doch haben in Berlin nur 170 einheimische Künstler ausgestellt gegen 195 im Vorjahr. Die Betheiligung der Düsseldorfer ist fast dieselbe geblieben, 98:104. Nur unter den Münchenern macht sich ein erheblicher Rückgang fühlbar. Während im vorigen Jahre 54 ausgestellt hatten, sind heuer nur 24 erschienen. Dagegen hat sich das Ausland, wenigstens mit Gemälden, zahlreicher als sonst betheiligt. Fünf Maler aus Paris und sieben aus Brüssel — das ist seit 1868 nicht dagewesen. Hingegen sind die italienischen Bildhauer mit ihren Nippesfiguren weggeblieben, da sich ihnen für ihre Fabrikwaare zur Zeit in München ein aussichtsreicheres Absatzgebiet eröffnet als in Berlin.

Troßdem daß die Kunstausstellung in diesem Jahre qualitativ besser erscheint und ein höheres Durchschnittsniveau erreicht hat als in den drei Vorjahren, scheint uns aber doch aus den angeführten Zahlen deutlich hervorzugehen, daß man auch in Deutschland ausstellungsmüde geworden ist, zumal in dem gesegneten Jahre 1879, in welchem die Ausstellungen aller Orten grassirten und noch grassiren, wie die Schützen- und Turnerfeste zu den Zeiten des seligen deutschen Bundes. Man geht wohl nicht fehl, wenn man annimmt, daß der Gedanke, die akademischen Kunstausstellungen alljährlich zu wiederholen, in dem Kopfe derjenigen oder desjenigen seinen Ursprung gehabt hat, dem es besonders daran gelegen war, seit der Reorganisation der Kunstakademie auch die Ergebnisse eines gesteigerten Kunstlebens im allgemeinen und eines regeren Akademieflusses im besondern dem Publikum Jahr aus Jahr ein vor Augen zu führen. Dieser leichtbegreifliche Ehrgeiz hat nur bisher nicht die erwarteten Folgen gehabt. Das Publikum hat sich in seiner großen Majorität gegen die Produkte der urplötzlich entstandenen „neuen Schule“ ablehnend verhalten. Der germanische Geist ist glücklicherweise zu tief veranlagt, um seine ausschließliche Befriedigung in dem tändelnden Spiele einer zwar blendenden, aber geistlosen Technik zu finden. Die Ablehnung steigerte sich bis zur Verstimmung, als die jungen Tintoretti begannen, mit einer breitspurigen Kühnheit aufzutreten, welcher die Jury keinen Einhalt gebot. Sie versuchten,

ihr leichtgewonnenes Farbenrezept an Aufgaben im großen Maßstabe zu erproben, und erlitten dabei natürlich den kläglichsten Schiffbruch, da ihnen der Geist fehlte, um eine umfangreiche Leinwand auch mit Leben zu erfüllen. Mit der Geschmacklosigkeit in der Wahl der Stoffe verband sich eine Brutalität und Oberflächlichkeit der Mache, die einige Ausgeburten des widrigsten Naturalismus zeitigte.

Auch selbst der neue Direktor der Kunstakademie, A. v. Werner, dessen Amtsantritt mit ungetheilter Freude begrüßt wurde, hat die auf ihn persönlich gesetzten Hoffnungen bisher noch nicht verwirklicht, ja er ist in seinem neuesten Bilde weiter als je zuvor von der Verwirklichung dieser Hoffnungen abgekommen. Was er uns auf dem glänzenden Belarium der Siegesstraße von 1871, dem Fall Napoleon's, versprochen, hat er auf dem Friesbilde der Siegessäule nur zum Theil eingelöst, und seine späteren Arbeiten bilden eigentlich eine zusammenhängende abwärtsführende Linie. Sein riesiges Bild „Die Kaiserproklamation in Versailles“ hat nirgends den Enthusiasmus erregt, den man von der Schilderung eines großartigen erhebenden Momentes der vaterländischen Geschichte billig erwarten durfte. Gerade das Gegentheil von dem, was man erwartete, ist eingetroffen. Man sah in A. v. Werner eine Art Revolutionär, der mit einem Male dem akademischen Treiben ein Ende machen, der mit resoluter Hand den akademischen Pöppel abschneiden würde, einen Feind jeder Schablone, der das freie Walten der Individualität und des Geistes begünstigen und fördern würde. Und in seinem neuesten Bilde, welches auf der gegenwärtigen Kunstausstellung erschienen ist, „Christus mit dem Zinsgroschen“, einem Altargemälde für die St. Gertraudtenkirche in Frankfurt a. D., tritt uns — man traut seinen Augen nicht — ein frostiger Akademiker entzogen, der uns drei überlebensgroße Figuren — Christus, den Pharisäer und Petrus — hinstellt, welche in der Art der Carracci, des Guercino oder des Domenichino behandelt sind: der Christus flach und seelenlos in theatralischer Attitüde, die beiden andern mit übertriebenem Gesichtsausdruck, mit starkgerunzelten Stirnen, in Summa drei Altfiguren, die jeder Akademiesthüler mit leidlichem Fleiße zur Noth eben so gut fertig brächte. Ein hartes und buntes Kolorit trägt auch nicht dazu bei, die Unnehmlichkeit des Gesamteindrucks zu erhöhen.

Es gibt Aufgaben in der Kunst, die schon so vollkommen gelöst worden sind, daß kein verständiger Künstler sich noch einmal an sie machen sollte. Wie eine sizilianische Madonna nicht zum zweiten Male gemalt werden kann, so hat auch Tizian in seinem weltberühmten Bilde die Szene mit dem Zinsgroschen nach allen Richtungen geistig und malerisch so vollkommen erschöpft, daß ein Darüberhinausgelangen zu den Unmöglichkeiten gehört. Die Carraccisten liebten es, in ihrem akademischen Hochgeföhle derartige kühne Experimente zu unternehmen.

Alle Welt weiß, wie gründlich sie sich blamirt haben. Wenn die Kunstgeschichte so ersprießliche Lehren zu ertheilen vermag, sollte man sie nicht in vornehmer Geringschätzung in den Wind schlagen.

Eine geschickte Mache reicht zur Lösung der höchsten Aufgaben nicht hin, wenn sie nicht von einer starken geistigen Kraft belebt wird. Man kann sich keinen schärferen Gegensatz zu Werner's Bild denken, als wenn man ihm die neueste Schöpfung Otto Knille's, auch eines Akademielehrers, der jedoch nur die Antikenklasse leitet, gegenüberstellt. Knille hat, Dank der Fürsorge, welche die preußische Staatsregierung neuerdings der Pflege der monumentalen und dekorativen Kunst widmet, den Auftrag erhalten, in einem großen friesartigen Gemälde die geistigen Kulturen des Alterthums, des Mittelalters, des Reformationszeitalters und der Neuzeit in Athen, Paris, Wittenberg und Berlin zu versinnbildlichen. 1876 erschien der erste Theil dieses Cyclus auf der Ausstellung, nicht zum Vortheil des Gesamteindrucks in zwei Hälften getheilt, da die gymnastische und geistige Bildung, nach den Begriffen der Alten von einander unzertrennlich, zur Darstellung gelangen mußte. In dem zweiten jetzt vollendeten Gemälde, welches eine Disputation von Lehrern der Sorbonne vor Ludwig dem Heiligen darstellt, wird die Komposition durch diesen immerhin mißlichen Umstand in ihrer Wirkung nicht beeinträchtigt. Mit feinstem Verständniß ist der Künstler in die Bedingungen und in die Gesetze des monumentalen Stils eingedrungen, mit feinstem Takt hat er das richtige Verhältniß zwischen Farbe und Zeichnung getroffen und in den Umrisslinien der sich vom Goldgrund abhebenden Komposition ein Gefühl für monumentale Würde bekundet, welches A. v. Werner, wie z. B. seine Entwürfe für den Rathhausaal von Saarbrücken und selbst seine Dekorationen für die Siegessäule beweisen, fast gänzlich abgeht. In der Mitte, hinter dem Throne des aufmerksam dem Wortgefechte lauschenden Königs, ist der Goldgrund durch einen herabhängenden Teppich unterbrochen, wodurch dem Centrum der Komposition auch in der koloristischen Haltung eine größere Ruhe gewahrt wird, während die unruhig glänzende, goldene Fläche auf beiden Seiten für die in Hitze gerathenen disputirenden Dominikaner einen passenden Hintergrund abgibt. Rechts vom Könige scheinen die Vertreter starrer Dogmatik ihren Platz zu haben. Vor dem kunstvoll ausgelegten Katheder des Disputanten, dem auf der anderen Seite in streng symmetrischer Anordnung das des Gegners entspricht, sitzt ein Bischof in prachtvollstem Ornat, ein aufgeschlagenes Buch auf den Knien haltend, ein Prototyp pfäffischer Bornirtheit, ein warm kolorirter Schädel, mit dem man Mauern einrennen könnte. Wenn sich das Auge mit Verachtung von diesem wohlbeleibten Fanatiker abwendet, haftet es mit desto größerem Vergnügen auf seiner Gewandung, welche der Meister nicht ohne

leisen Humor dazu ausersehen hat, um seine koloristische Virtuosität an ihr zu erproben. Man kennt die bewunderungswürdige Skala von Purpurtönen, welche der Schöpfer von „Tanhäuser und Venus“ beherrscht. Auf der Stola des Pfaffen, der mit schlecht verhehlter Entrüstung auf den Widersacher seiner Partei vernichtende Blicke schleudert, hat Knille den vollsten Glanz seiner Koloristik entfaltet, als wollte er den hornirten Fanatiker für seinen sonstigen Defekt entschädigen. Hinter dem streitenden Dominikaner zur Linken des Königs, auf dem der sinnende Blick des letzteren haftet, erscheint bereits die Morgenröthe einer neuen Kultur: Dante, das Universalgenie des Mittelalters, der schon den Uebergang von der scholastischen Philosophie zur mittelalterlichen Weisheit vermittelt. Der Anachronismus, der in der Verbindung Dante's (geb. 1265) mit Ludwig dem Heiligen (gestorben 1270) liegt, wirkt deshalb nicht störend, weil statt der realistischen Auffassung des Geschichtsbildes eine mehr symbolisch = typische gewählt ist. Das hat den Künstler jedoch nicht verhindert, die Köpfe mit feinen charakteristischen Zügen auszustatten und je nach seinen Intentionen sie geistig zu beleben oder sie zum Reflexspiegel eines sinnlosen Fanatismus zu machen. Niemals hat er jedoch vergessen, daß die Würde des monumentalen Stils auch bei den niedrigsten Objekten Adel der Formgebung und Vornehmheit des Tons verlangt, und so vereinigen sich alle maßgebenden Faktoren zu einer großartigen, imponirenden Gesamtwirkung, welche das Gemälde zu einer der besten historischen Schöpfungen der Neuzeit macht.

Freilich bin ich überzeugt, daß auch dieses Werk vor den Augen der „Verbindung für historische Kunst“, welche seit 25 Jahren verzweifelte, aber vergebliche Anstrengungen macht, die Historienmalerei in Deutschland zu heben, keine Gnade gefunden hätte, wie alle übrigen, welche Ende August vor der hochwürdigen Körperschaft zu geneigter Prüfung versammelt waren. Seit zwei Menschenaltern plagt man sich in Deutschland mit einem aesthetischen Paragraphen herum, der in den Augen aller vorurtheilsfreien Leute längst seine Geltung verloren hat. Man gibt sich die erdenklichste Mühe vor der Welt, die akademischen Zöpfe abzuschneiden; aber an dem dicksten Zopf, daß die Historienmalerei das *A* und *Q* der Kunst sei, gehen die Herren blind vorüber. So fristet, von veralteten und im Prinzip verkehrten Statuten eingezwängt, die „Verbindung für historische Kunst“ ein klägliches Dasein und, statt gute Bilder zu prämiiren und anzukaufen, welches Thema sie auch behandeln mögen, wird Jahr aus Jahr ein irgend ein mühsam zusammengequältes Bild mit bunt maskirten Figuren, die sich unter irgend einem historischen Vorwand auf einer Leinwand versammelt haben, aus Vereinsmitteln angekauft und dem deutschen Volke als die „Blüthe seiner Historienmalerei“ präsentirt. Wir wollen den ehrenwerthen Mitgliedern dieser Verbindung nicht zu nahe treten, aber die letzte von ihnen

getroffene Wahl, ein Bild Langenmantel's, eines ganz oberflächlichen Kostüm-malers aus der Wilthy-Schule, spricht nicht gerade günstig für ihre Urtheilskraft und für ihren Einblick in die Hauptströmungen der deutschen Malerei.

Rnille's Bild hat seine Aufstellung in einer paneelartigen Einfassung über einer Portaldekoration erhalten, welche den Schmuck des letzten Saales im provisorischen Kunstausstellungsgebäude bildet. Nach dem großen Erfolge, welchen der künstlerisch mit allen Mitteln dekorativer Pracht ausgestattete deutsche Salon auf der Pariser Weltausstellung errungen hat, wollte man in Berlin einen ähnlichen, dem Auge wohlthuenden Ruhepunkt schaffen und erkor zu diesem Zwecke einen geräumigen Oberlichtsaal, welcher die lange Reihe der Korridore abschließt. In einem aufs reichste mit exotischen Gewächsen gefüllten Saal, dessen Wände mit Teppichen, Thierfellen, Trophäen und einer Triumphbogenarchitektur mit Spiegelfläche decorirt sind, findet der ermüdete Besucher der Ausstellung nach langer Wanderung durch die öden Korridore eine behagliche Stätte, welche ihm gefällige Ruheplätze und von einem Springbrunnen verbreitete Kühlung gewährt. Auf den Simsien der Eingangsportale, die mit kostbaren persischen Teppichen verhängt sind, stehen alterthümliche Krüge und Schalen, und aus dem Grün der die Wände verhüllenden Gewächse leuchten Marmor- und Bronzefiguren. Die dem Eintretenden sich zuerst darbietende Hauptwand ist am reichsten gestaltet. Ein mächtiger Triumphbogen, in dessen Zwickeln zwei weibliche Gestalten ruhen, die Skulptur und die Wissenschaft, welche der ersteren durch ihre Fackel den Weg erhellte, umschließt einen Spiegel, dessen Fläche durch eine Draperie aus Goldbrokat und Damast getrennt ist, vor der sich auf bronzirtem, von Widderköpfen eingefasstem Postament das Gypsmodell zu einer Personifikation des Reichthums von Reinhold Vega's, in Bronzeausführung für einen Saal der Reichsbank bestimmt, erhebt. In dem mächtigen Raume verliert die fein silhouettirte Figur, die in schwungvoller Wendung, den rechten Fuß auf eine Kugel gestellt, aus einem Kästchen ein Geschmeide emporhebt, viel von der Wirkung, welche sie in der Nischenumrahmung, für die sie komponirt ist, erzielen kann. Aber die kraftvollen, mit vollendeter Körperkenntniß und mit edler Sinnlichkeit durchgebildeten Formen, welche das in breiten Falten arrangirte Gewand nur halb verhüllt, heben die Figur, auch an diesem wenig günstigen Orte, weit über das Niveau der landesüblichen akademischen Phrase wie der plumpen Pasticcios zahlreicher Nachahmer, die den lebensfrischen, üppigen Realismus des Meisters zu einem formlosen Schwulst umwandeln.

Von der Decke des behaglichen Raums schwebt, von goldenen Schnüren und Stangen gehalten und mit goldenen Lorbeerkränzen geschmückt, ein weißes, blaugestreiftes Velarium herab, welches die einströmenden Lichtmassen in wohl-

thuender Weise dämpft. Baumeister Heyden, der Erbauer der „Passage“ (Kaisergalerie), hat in dem Arrangement dieses Raumes nicht bloß ein glänzendes Zeugniß originellen und harmonischen Farbensinns abgelegt, sondern auch den Ruhm der Berliner Architektur gerettet, die auf der Ausstellung sehr spärlich, nur durch 8 Namen, vertreten ist. Freilich ist diese geringe Betheiligung dadurch zu entschuldigen, daß unsere baukünstlerische Kräfte durch die Berliner Gewerbeausstellung stark in Anspruch genommen worden sind. Auch ist die Zeit größeren Bauprojekten ungünstiger als je.

Auch Graf Harrach's „Verleugnung Petri“ fordert zu Vergleichen mit Werner's verunglücktem Altarbilde heraus. Auch hier ist es wiederum die Noblesse des Tons und der Haltung, die geistige Belebung, welche gegen Werner zu Harrach's Gunsten spricht. Durch Energie und Fleiß hat Graf Harrach die meisten Schwierigkeiten überwunden, welche ihm sein spätes Eintreten in die künstlerische Laufbahn bereitet hat, und nur hie und da guckt noch aus einem Winkel der Dilettant hervor, der lieber seinen geistreichen Einfällen, als den strengen Gesetzen der Kunst folgt. Dagegen ist Graf Harrach durch echt künstlerisches Empfinden vielen seiner Kunstgenossen und zumeist A. v. Werner überlegen. Die Gestalt Petri, der sich völlig zerknirscht, gebeugten Hauptes, mit dem Rücken an die Marmorwand des Hofes lehnt, während der Herr von zwei Kriegsknechten fortgeführt wird, bildet den Mittelpunkt der Komposition. Auf ihn richtet sich der vorwurfsvolle Blick des Heilands, den ein Kriegsknecht mit rauher Hand an den Schultern packt, auf ihn zeigt höhrend die Magd, die im Hintergrunde mit dem Krüge auf dem Haupte die Treppe hinaufsteigt, welche in das Innere des Palastes führt, ihm wendet sich die Aufmerksamkeit der Krieger zu, die um das im Erlöschen begriffene Feuer kauern. Hat der Künstler im physiognomischen Ausdruck der fast lebensgroßen Figuren eine große Mannigfaltigkeit und Tiefe erreicht, so hat er nach der koloristischen Seite durch eine kräftige Färbung und durch treue Nachbildung des Stofflichen, der Gewänder, der Waffen, des Marmors u. s. w. die höchste Realität angestrebt. In den Schilden, die, vom Feuer bestrahlt, rechts an der Mauer lehnen, ist ihm dies auch in hohem Grade gelungen, während dem krähenden Hahn auf dem dürren Baume, seinem Hühnervolle und dem Pfau auf dem Gemäuer des Hofes eine größere Modellwahrheit zu wünschen wäre.

Wie immer prävalirt auch in diesem Jahre die Porträtmalerei durch ihren Durchschnittswerth über die übrigen Fächer. Wir hätten nicht geglaubt, daß Gustav Richter seine Meisterleistung des vorigen Jahres, das Porträt der Gräfin Karolyi, das ich vor Jahresfrist an dieser Stelle ausführlich analysirt habe, noch übertreffen könnte. Und doch hat er dieses Meisterwerk seiner

Charakteristik wenigstens nach der malerischen Seite durch das lebensgroße, in ganzer Figur gegebene Bildniß der Königin Luise in den Schatten gestellt. Es hat zwischen grünen Gewächsen im Ehrensaale des Ausstellungsgebäudes einen bevorzugten Platz erhalten. Mit Zuhilfenahme der Schadow'schen Büste, welche uns die Züge der zum Schutzengel der preussischen Nation gewordenen Königin an treuesten aufbewahrt, hat der Maler eine sylphenhafte, fast überirdische Erscheinung geschaffen. In ein weißes Gewand gekleidet, das durch ein rosenfarbenes Seidenband um die Taille festgehalten wird, steigt die Königin die Stufen einer Treppe herab, die aus der Veranda des Charlottenburger Schlosses in den Park führt. Ein schwarzer, hermelinbesetzter Sammetmantel, der zu beiden Seiten der schlanken Gestalt, von Armen und Händen gehalten, sichtbar wird, unterbricht die leuchtende Masse des weißen, am Saume mit Gold gestickten Gewandes, welches die linke Hand der Königin leicht emporhebt, um den vorwärtsschreitenden linken Fuß nicht in seiner Bewegung zu hemmen. Zudem das rechte Knie eine kleine Beugung macht, brechen sich die unteren Gewandpartien, und ein leichter Schatten von vollkommener Durchsichtigkeit legt sich auf die glänzende Fläche. Das schöne Haupt und das aschblonde Haar umschließt ein goldner Reif, auf dem sich ein blizender Stern erhebt, der in die Nacht des Hintergrundes hineinleuchtet. Denn im Fond hat sich ein schweres, düsteres Wettergewölk zusammengezogen, das in seiner unheimlichen Schwärze mit der leuchtenden Seraphgestalt im Vordergrunde lebhaft kontrastirt. Was dem Künstler vielleicht nur ein Mittel zum Zweck malerischer Wirkung war, wird dem Beschauer zu tiefsinniger Symbolik, wenn er den „einzigen Stern in Preußen's tiefster Nacht“ in so vollendet idealer Gestalt verkörpert sieht.

Man wird nur wenige Kunstwerke finden — und dann muß man schon weit in die klassische Vergangenheit zurückgreifen —, denen man den Werdeprozeß, das Entstehen so wenig oder vielmehr so ganz und gar nicht anmerkt wie diesem herrlichen Gebilde, das so harmonisch in sich vollendet dasteht, ohne daß man irgendwo die Spuren seines Schöpfers bemerkt. Der malerische Vortrag erinnert in seiner Verschmolzenheit, Einheitlichkeit und Zartheit an den Meeresschaum, in seinem opalartigen Glanze an den Lüstre einer geöffneten Muschel. Seit Palma Vecchio, dem göttlichen Frauenmaler Venedig's, hat kein Künstler etwas derartiges zu Wege gebracht. Und Richter steht nun schon beinahe seit 25 Jahren auf dieser Höhe. Eine Reminiscenz aus dem „Kunstblatte“ von 1856, ein Wort von Friedrich Eggers, ist heute gerade noch so zutreffend wie damals. „In diesem Werke,“ so schrieb Eggers von einem Damenbildnisse, „steht die Technik auf einer Höhe, daß man nicht von ihr reden muß:

sie dient in edelster Weise nur dem Zwecke, ein klar und rein in sich ruhendes Menschenbild im unvergänglichen Lichte der Kunst verklärt zu zeigen.“

Es ist begreiflich, daß neben einer so vollendeten Schöpfung kaum noch ein anderes Werk, geschweige denn ein anderes Bildniß, Stich halten kann. Graef, Paulsen und Biermann, nächst Richter unsere fashionabelsten Damenmaler, haben deshalb gut gethan, daß sie nicht etwa durch ausgestellte Damenbildnisse zu nachtheiligen Vergleichen auffordern. Oder sollte die Fama Recht haben, sollte wirklich das entzückende Weib, das in echt antiker Unbefangenheit die „Götterpracht des nackten Leibes“ auf schwellendem Lager zeigt, ein Porträt sein, und zwar ein Porträt vom Kopf bis zu den Füßen? In einer Ecke liest man G. Graef Paris 1878 — Berlin 1879, und die Fama erzählt, daß der legitime Besitzer dieser unbeschreiblichen Reize, eingedenk der Vergänglichkeit alles Irdischen, von dem Wunsche beseelt worden sei, ein Meisterwerk der Schöpfung durch die Kunst dem endlichen Verfall zu entrücken. Nur vor einem Künstler, dem das Alter auch die nöthige Würde verleiht, durfte der Schleier dieses Heiligthums fallen, und so wanderte Gustav Graef nach Paris — dort lebt das Original und sein hochherziger, kunstbegeisterter Verehrer —, um auf der Leinwand das Vergängliche für alle Zeiten festzuhalten. Eine außergewöhnliche Aufgabe treibt zu außergewöhnlichen Thaten. Mit diesem um seines Vorwurfes willen in unserer Zeit geradezu einzigen Werke hat Graef zugleich auch ein Meisterwerk geschaffen, dem keine seiner früheren Schöpfungen gleichkommt.

Durch das Arrangement wird man flüchtig an Tizian's Danae oder an eine seiner ruhenden Venusgestalten erinnert. Aber diese Erinnerung ist rein äußerlicher Art. Auf dem kindlich unschuldigen Antlitz entdeckt man keine Spur eines sinnlichen Gedankens oder auch nur die Passivität sinnlichen Behagens: die reinste Unbefangenheit, ein holdes Selbstvergessen spiegelt sich in diesen offenen, heiteren Zügen, in diesen klaren Augen, die träumerisch unter dem erhobenen Arme in die Weite blicken. In der rechten Hand hält „Felicie“ — so nennt der Maler sein Bildniß — eine purpurne Rose, die leicht den Scheitel berührt, von welchem aschblondes, leicht geringeltes Haar zu beiden Seiten in aufgelösten Flechten herabwallt, während die Linke einen leichten Flor über Schooß und Hüften zieht. Eine tiefrothe Gardine mit grünlichen Streifen bildet den Hintergrund des Lagers. An der rechten Seite etwas emporgerafft, gewährt sie einen Ausblick auf das tiefblaue Meer. Wie anders wirkt doch dieser blutwarmer, weichgerundete, rosig Körper, in dessen Atern das Leben auf und nieder zu steigen scheint, als die eleganten, faden Abstraktionen, mit denen die gerade auf dem Gebiet der Nuditäten am meisten bewunderten Franzosen ein so großes Unwesen treiben! — Graef besitzt nicht

jene Leichtigkeit und Mühelosigkeit des Schaffens, welche den Künstler hinter seinem Werke verschwinden läßt. So virtuos der Körper auch gemalt ist, hier und da sind doch einige widerspenstige Farbenflächen stehen geblieben, welche dem alle Töne verschmelzenden Vertreiber widerstanden haben, besonders die fetten Glanzlichter oberhalb des Busens und oberhalb des rechten Knies, die uns daran erinnern, daß die Farbe ein zäher Stoff ist, der sich nicht immer den Intentionen des Künstlers fügt.

Ein Knabenporträt von Graef verliert in seiner sonst feinen malerischen Wirkung durch das geschmacklose Kostüm. Gewisse Berliner Familien wetteifern förmlich mit einander, ihre Sprößlinge wie Vogelscheuchen herauszuputzen. Fritz Paulsen ist mit einem fein charakterisirten Porträt des Oberbürgermeisters v. Jordanbeck und mit dem Bildniß einer älteren Dame, Biermann mit einem wacker gezeichneten, aber recht trocken gemalten Porträt des Grafen Hedern in der Kapiteltracht der Ritter des schwarzen Adlerordens und Schrader mit einem solchen des Oberbürgermeisters Dr. Becker in Cöln von frappanter Naturwahrheit vertreten. Ihnen reihen sich D. Vegas, Breithach, Bülow, Dielitz, Freyberg und Blochhorst würdig an, alle mit vortrefflichen Durchschnittsleistungen von kräftiger, gesunder Färbung. Dielitz rückt vielleicht um ein paar Linien über die mit ihm genannten hinaus, weil er in einem kleinen genreartig behandelten Bildniß des deutschen Kronprinzen in ganzer Figur das Kolorit zu einer transparenten, emailartigen Glätte gesteigert hat. Paul Meyerheim ist in der von ihm stets beliebten genreartigen Auffassung von Porträts diesmal so weit gegangen, daß er einen Herrn mit seinem Pferde abkonterseit hat, wie er über ein Feld reitet, auf dem noch Arbeiter beschäftigt sind. Das Pferd ist jedenfalls besser bei diesem Experiment weggekommen als sein Reiter. Meyerheim entwickelt eine fabelhafte Produktivität, unter der die sorgfältige Durchführung der Details schon zu leiden beginnt. So ist er auch diesmal noch mit sechs anderen Gemälden vertreten, von denen jedoch keines von so zwingendem Eindruck ist wie sein „Kohlenmeiler“ vom vorigen Jahre. In den Glanz seines pastosen Kolorits mischt sich ein kalter, kreidiger Ton, der besonders auf einem an menschlichen und Thierfiguren reichen „Kuhstall“ sich unangenehm breit macht. Den Affenkultus treibt er nach wie vor mit ungeschwächter Palette fort.

Richter's Triumph ist um so größer, als einige ausgezeichnete Bildnißmaler des Auslands unsre Ausstellung mit hervorragenden Schöpfungen bedacht haben. Da ist zunächst der Belgier Emile Wauters mit einem lebensgroßen Porträt der bekannten französischen Soubrette Mme. Judic in ganzer Figur, einem koloristischen Bravourstück, an dem man jedoch mehr die blendende Malerei der kapriziösen Toilette bewundert als den Kopf, der seinem Originale viel

schuldig geblieben ist. Wer die muntre, geist- und witzsprühende Französin einmal als Niniche gesehen hat, wird diesen Kopf mit seinem stumpfen, fast blöden Gesichtsausdruck kaum als ihr zugehörig rekognosciren. Ungleich freier, lebendiger und geistvoller charakterisirt ist das höchst delikate modellirte und abgetönte Brustbild einer belgischen Sängerin von Portaels in Brüssel, und Esprit und Noblesse sind auch die vornehmsten Eigenschaften eines lebensgroßen Damenporträts in ganzer Figur von Charles Hermans, dessen malerische Feinessen durch die Reizlosigkeit der dargestellten Person leider beeinträchtigt werden. Hubert Herkomer in London, der zum vollständigen Englishman gewordene Baier, hat uns mit einem sehr energisch gemalten, lebensvollen Bilde des poeta laureatus Alfred Tennyson erfreut.

Sein ebenfalls naturalisirter Landsmann Alma-Tadema, ein Holländer von Geburt, der seit 1872 noch niemals eine Berliner Ausstellung versäumt hat, ist mit zwei kleinen antiken Genrebildern vertreten, von denen das eine „Ein herzliches Willkommen“, eine Besuchszene in dem Garten eines vornehmen Römerhauses, das *Fiasco*, welches sein Schöpfer auf den letzten beiden Ausstellungen erlebt hat, wieder ausgleicht. Mit köstlicher Feinheit sind die kaum spannenlangen Figürchen in klaren, harmonischen Farbentönen durchgeführt und mit höchster Virtuosität das Spiel der Lichter in verschiedenen Abstufungen wiedergegeben. Dagegen leidet das andere Bild, ein Fest vor dem Tempel der Ceres, wiederum an gröblichen Verstößen gegen die Perspektive, die eine Folge der, der modernen Realistenschule eigenthümlichen, souveränen Verachtung aller mildernden, dämpfenden und abstufoenden Lufttöne sind.

Auch eine great attraction besitzt unsere Ausstellung in dem freilich schon genugsam durch die Welt herumgeführten „Sensationsbild“ des Polen Siemi-radzki „Die lebenden Fackeln des Nero“. Wir haben dieses Bild, das, abgesehen von der physischen Ausdauer seines Schöpfers, nur noch das Verdienst hat, eine Sammlung fleißiger Altstudien zur Schau zu stellen, schon im vorigen Jahre ausführlich in den „Grenzboten“ besprochen, als es auf der Pariser Weltausstellung zu sehen war. Ebenso hat Menzel's Ballsouper, welches jetzt zum ersten Male in Berlin öffentlich ausgestellt ist, mit seiner ganzen, höchst respektablen Summe von Vorzügen in diesen Blättern im Anfang dieses Jahres eine eingehende Würdigung erfahren, womit wir freilich einen der besten Trümpe der diesjährigen Ausstellung vor den Lesern schon im voraus ausgespielt haben. Auch das köstliche Genrebild von Rnaus, der alte Trödler, der sein Enkelkind in die Geheimnisse des höheren Kleiderhandels einweiht, hier „Salomonische Weisheit“ genannt, ist schon gelegentlich der Pariser Weltausstellung besprochen worden. Man sieht, wie sich das Ausstellungsfieber

rächt, in welchem Verhältniß die künstlerische Produktion zu der internationalen Ausstellungswuth steht!

Auch Boulanger's „Gastmahl der Lucullus“ ist eine Arbeit älteren Datums, die Gott weiß durch welchen Zufall zu uns verschlagen worden ist. Oder sollte der in Paris so hoch gefeierte Antiquitätenmaler sich wirklich selbst herabgelassen haben, die *pauvres diables* von Prussiens mit einer Offenbarung seiner Kunst zu begnaden? Er hat's zu seinem Schaden gethan. Jeder, der Alma Tadema's frisch und gesund gemalte, lebensprühende Bilder aus dem Alterthum gesehen hat, wird sich für diese flau, süßliche Marzipanmalerei bedanken.

Wie kraftvoll, originell und markig weiß dagegen unser Wilhelm Genz, den wir mit Stolz den ersten Genremaler der Welt nennen dürfen, das ethnographische Genre zu behandeln. Da ist keine Spur von jener farblosen, ausgewaschenen Charakteristik, von jener zaghaften, eleganten Salonmalerei, von der selbst Gerome nicht mehr freizusprechen ist. Genz hat diesmal einen vollen Griff in das bunte Volksleben von Algier hineingethan. Es ist eine Art Bazar, eine Art Messe, nach welcher allerlei Volk in malerischen Trachten zusammenströmt, um sich bunte Nichtigkeiten von verschmigten Syren und Arabern aufschwagen zu lassen und nach den Sprüngen der Tänzerinnen zu gaffen, die da im Vordergrund rechts, durch ein aufgespanntes Tuch geschützt, eben ihre Toilette beendigen. Der malerische Reiz, der in diesem bunten Gewirr liegt, läßt sich leider nicht in Worte fassen. Man wird angesichts solcher Farbewunder mehr und mehr inne, daß die Sprache des Malers sich fast bis ins Unendliche erweitert und vertieft, während die Sprache der Schriftsteller sich in einem beschränkten Kreise von armseligen Worten bewegt, die längst nicht mehr die neuangewachsenen Schätze von Begriffen und Anschauungen zu decken und auszudrücken im Stande sind.

Wenn wir Schrader's „Cromwell in Whitehall“ — der finstere Diktator, dessen Typus Schrader in der modernen Historienmalerei festgestellt hat, vor einem Bildniß Karl's I. —, Bleibtreu's „Kaiser Wilhelm vor Paris“ — der Kaiser besichtigt mit kleinem Gefolge eine Geschützposition — und Freyberg's „Moment aus der Schlacht bei Le Mans“ erwähnt haben, so sind alle bemerkenswerthen Arbeiten Berliner Künstler erschöpft, die irgendwelchen Anspruch auf den Namen eines Historienbildes erheben könnten. In Düsseldorf, von wo heuer eine große Anzahl ausgezeichnete Landschaften nach Berlin gekommen ist, sieht es auf dem Gebiete der Historienmalerei noch düftiger aus. Ein großes Gemälde von einem jungen Schüler Bendemann's, Fritz Roeber, behandelt einen so verlegenen Stoff und obendrein in so flacher akademischer Manier, daß man ihm schwerlich ein tieferes Interesse abgewinnen wird. Papst Johann XII. wird von einem vornehmen Römer, dessen Frau er

verführt hat, in flagranti ertappt und in Gegenwart eines Zeugen vor dem Angesichte der ehrvergeßenen Frau von dem beleidigten Gatten ermordet. Ein zweites Historienbild, das auf Düsseldorfer Boden erwachsen ist, eine der blutigsten Szenen aus dem Bauernkriege — Graf Helfenstein wird durch die Spieße gejagt — von Fritz Neuhaus, leidet an einer verworrenen Komposition und an einem unharmonischen, bunten Kolorit. Es scheint, als sei die ganze Geschichte nur gemalt, um an den phantastisch herausstarrten Bauern eine möglichst umfangreiche Musterkarte mittelalterlicher Kostüme aufzuweisen. Ein tieferes Interesse weiß diese fatale Schlächterzene in uns nicht hervorzurufen.

Es scheint demnach, als ständen der „Verbindung für historische Kunst“ mit der jüngeren Generation unserer Historienmaler, noch traurigere Erfahrungen bevor, als sie bereits mit der älteren gemacht hat.

Berlin.

Adolf Rosenberg.

Nixengeschichten.

Die Nixen des deutschen Volksglaubens sind gleich den Zwergen und den Waldfrauen Spiegelbilder der Phantasie, in denen das dämonische Stillleben der Natur, ihr geheimnißvolles, oft unheimliches und sinnverwirrendes Weben und Walten menschenähnliche Gestalt annimmt. Näher betrachtet, sind sie der Ausdruck der Stimmung, die uns vor einsamen Gewässern überkommt, wenn unsre Seele für die Einwirkung der Natur des Wassers empfänglich ist, und der Gefahren, die das Wasser in seinen Tiefen birgt.

Besetzen wir uns an einen abgelegenen Schilfteich oder einen still hinströmenden Fluß im Walde. Noch ist's heller Tag, aber es will Abend werden. Alles ringsum ist Ruhe. Nur im Laube der Wipfel und im Röhrriech am Ufer rauscht es leise. Ein Durchblick zeigt uns die Sonne golden im Spiegel der Wasserfläche, neben ihr die farbigen Bilder des Gestades, Bäume, Gesträuche, Gräser, Blumen und Felsen, eine zweite lichte Welt im Wasser. Drunten aber ist es undeutlich, weiterhin nach der Mitte wirr und schwankend, zuletzt dunkel unter seltsamen Gebilden. Die Dämmerung tritt ein. Das volle Licht des Tages weicht dem Halblight, und das heitere Bild trübt sich. Sein Frieden wird unheimlich. Die Sinnentäuschung beginnt. Wir fühlen unbestimmt, daß wir nicht mehr allein sind. Das Rohr „flüstert“, die Wellen „murmeln“, in den Strudeln bewegt sich wie Gewandfalten. Nebel steigen von der Oberfläche auf, die im Mondscneine Gestalt gewinnen. Sie kommen herüber nach der Uferwiese, der Waldlichtung. Wir sehen sie tanzen, hören sie singen, eine Empfindung, halb Wohlgefallen, halb Schauer, wird zuletzt ganz zum Schauer vor den feuchten Frauen, die uns zu winken scheinen. Beschleunigten Schrittes suchen wir den Heimweg aus der Verblendung und Bethörung.

Oder denken wir uns im Nachen auf einem Fluß oder See. Wir hörten von gefährlichen Strudeln und Stromschnellen, wir sehen plötzlich schwarze