



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. 2.

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

Wenn nur das Pferd aushält, wenn es nur nicht ermüdet! Aber nein, das konnte ja nicht sein, ich kannte mein edles Thier viel zu gut. Aber was bedeutete das? Meine Hand war ja voll Blut. Ich hatte die Kruppe meines Pferdes gestreichelt, und dabei färbte sich meine Hand, sogar mein Ärmel wurde naß. Armer Orlik, nicht aus Ermüdung ließ er nach, ihn schwächte der Blutverlust. Verwundet war er all' die Zeit gerannt, und rothe Blutflecken bezeichneten seine Spuren in dem heißen Sande. Aber jetzt fehlt ja nicht mehr viel — dort zeichnen sich schon deutlich die Kameelshöcker ab. Helle Punkte tauchen vor mir auf — es waren gewiß unsre Weißkittel.

Plötzlich blieb Orlik stehen, er knickte zusammen und wankte. Ich riß den Revolver heraus und sprang zu Boden, aber in demselben Augenblicke wurde ich von nachstürmenden Pferden niedergetreten. Ich verlor die Besinnung. Ein dumpfer Schlag auf den Scheitel — Geröchel — ein widerlicher Gestank und ein scharfer, stechender Schmerz in der Seite — das ist alles, was mir von jenem Augenblick im Gedächtniß geblieben.

(Schluß folgt.)

Die akademische Kunstausstellung in Berlin.

2.

Die Historienmalerei hat sich nun einmal das Szepter, welches sie länger als fünfzig Jahre in den Händen gehabt, entwinden lassen. Das ist eine Thatsache, welche nicht bloß durch die akademische Kunstausstellung in Berlin, sondern, was schwerer ins Gewicht fällt, auch durch die internationale Kunstausstellung in München erhärtet wird. Sie gilt nicht bloß für Deutschland, sondern auch für alle übrigen Länder, welche eine eigenthümliche Kunst besitzen, Frankreich mit inbegriffen. Denn was in Frankreich unter *grande peinture* verstanden wird, einem Begriffe, der sich ungefähr mit dem unserer Historienmalerei deckt, ist im Großen und Ganzen eine Verirrung in kolossalem Maßstabe, ein plummes Komödienstück, welches keinen tiefer blickenden zu blenden vermag. Daß eine Historienmalerei, wie sie in Frankreich und neuerdings unter französischem Einflusse auch in Deutschland gepflegt wird, allmählich absterbt, ist kein Unglück. Vielleicht war die ganze sogenannte historische Malerei, die von der Romantik ins Leben gerufen wurde, ein aesthetischer Irrthum, dem gerade durch diese selbe Romantik und ihre nächsten Folgen eine bündige Widerlegung beschieden

ist. Nur im Schatten der Mythe, der Legende und der Anekdote, nicht im scharfen Lichte kritischer Forschung kann die historische Malerei ihr Dasein fristen. Und die Romantik war es gerade, welche, indem sie mit der einen Hand den Künstlern eine neue Welt eröffnete, mit der andern die Leuchte dem forschenden Geiste hielt, welcher den dichten Sagennebel durchdrang und damit begann, dem der Kunst neu gewonnenen Gebiete seine romantischen Reize zu nehmen. Die Begeisterung für das Mittelalter und die Antike war ohnehin eine künstliche, von der die weiteren Kreise des Volkes niemals berührt wurden. Und allmählich verschwand diese Begeisterung auch unter den Künstlern selbst, die nur noch historische Stoffe wählten, weil ihnen die durch sie bedingte, kostümliche Färbung der Gestalten die erwünschte Gelegenheit zur Entfaltung koloristischer Glanzes bot. Heute ist unsere große Historienmalerei wenig mehr als Kostüm- und Theatermalerei. Tiefere Wirkungen, die durch das Auge in die Seele dringen, vermag der Künstler nur durch die Wahl von Stoffen zu erreichen, welche unserem Herzen nahe liegen. Die Ideale der klassischen Epochen haben sich ausgelebt. Wozu sich hartnäckig dieser Einsicht verschließen und unsere Zeit der Produktions-Unfähigkeit, unsere Künstler des Mangels an idealem Streben beschuldigen?

Ein weites, fruchtbares Gebiet, welches der Kunst der klassischen Italiener des 15. und 16. Jahrhunderts ganz verschlossen war, hat die des neunzehnten, nach dem Vorbilde der Niederländer, mit Erfolgen kultivirt, welche nur von blinden und befangenen Bergötterern der Klassizität geleugnet werden können: die Landschafts- und die Genre-, insbesondere die Sittenmalerei. Indem die letztere in vergangene Zeiten zurückgreift und „in alte Gewänder neu athmende Leiber“ schafft, die sich ohne die hohle Wichtigthuerei von Haupt- und Staatsakteuren dem Beschauer präsentiren, schafft sie uns zugleich einen Ersatz für die Historienmalerei, welche heute nur noch eine tiefere Erregung hervorzurufen vermag, wenn sie sich auf die Verherrlichung patriotischer, also nur für einen engeren Kreis von Volksgenossen verständlicher und sympathischer Ereignisse beschränkt.

Die Franzosen und die Deutschen haben diesen Ersatz auch in der Kriegsmalerei gefunden, welche hüben wie drüben gleich herrliche Früchte gezeitigt hat. Während aber die Franzosen sich aus leicht erklärlichen Gründen auf die Darstellung von Episoden beschränkten, in welchen sich die persönliche Tapferkeit des Einzelnen entfalten konnte, lieferten einige deutsche Maler, besonders der Münchener Adam und der Düsseldorfer Hüntten, den Beweis, daß die moderne Schlacht in ihren mannigfaltigen, räumlich von einander entfernten Momenten sich keineswegs der künstlerischen Bewältigung entzieht. Seinem berühmten Reiterangriff von St. Floing (Sedan) hat Adam inzwischen ein vollkommen ebenbürtiges, malerisch höchst wirksames Meisterwerk an die Seite

gestellt: das 1. bayerische Armeekorps bei der Einnahme von Orleans, welches zu den wenigen Bildern der internationalen Kunstausstellung in München gehört, an denen man eine ungetheilte Freude empfindet. Wenn die gegenwärtige akademische Kunstausstellung in Berlin an Kriegsbildern ärmer ist als die früheren — die beiden bedeutendsten, Bleibtreus Kaiser Wilhelm vor Paris und Freybergs Moment aus der Schlacht bei Le Mans, haben wir schon erwähnt —, so trägt das Geschrei der hauptstädtischen demokratischen Presse, welche die „Schlachtenmaler“ grundsätzlich verhöhnt, glücklicherweise keine Schuld daran. Mehrere unserer ersten Militärmaler sind gegenwärtig mit großen Aufgaben beschäftigt, welche ihre ganze Thätigkeit in Anspruch nehmen.

Die Zahl der Genremaler, welche dem abgegrasten Felde der Kalenderbilder den Rücken kehren und mit resoluter Hand in das Leben unserer Zeit hineingreifen, wird glücklicherweise immer größer. Der Düsseldorfer Bokelmann hat die hohen Erwartungen, die man nach seinen beiden Bildern von 1877 und 1878 „Zusammenbruch einer Volksbank“ und „Wanderlager zur Winterszeit“ auf die weitere Entwicklung seines Talents zu setzen berechtigt war, in hohem Grade erfüllt. Die „Testamentseröffnung,“ ein Gemälde mit einer Fülle ungemein scharf charakterisirter und lebendig gezeichneter Figuren, welche alle Typen Erbschaftsbeflissener, vom intriganten Erbschleicher bis zur armen verschüchterten Waise, repräsentiren, interessirt ebensosehr stofflich durch die novellistische Pointirung der ihrer Katastrophe entgegenschreitenden Handlung wie durch die Noblesse des kühlen, auf einen silbernen Gesamnton gestimmten Koloritz. Mit wunderbarer Schärfe sind alle Stoffe durch die malerische Behandlung charakterisirt; aber die letztere ist so wenig Hauptzweck des Bildes, daß man sie erst zu bewundern anfängt, wenn man die physiognomische Vertiefung der ausdrucksvollen Köpfe hinlänglich gewürdigt hat. Aus der drückenden Schwüle egoistischer Interessen, die in Bokelmann einen ersten Sittenschilderer gefunden haben, führt uns Wilhelm Hasemann in Weimar in sonntägliche Festesstimmung eines Thüringer Dorfes. Vor einer alten Kirche wird unter lebhaftester, begeistertster Theilnahme der Dorfbewohner eine Friedenseiche gepflanzt. Der greise Pfarrer ruft eben den Segen des Himmels auf das Gedeihen des jungen Stammes herab, und andächtig lauscht die Gemeinde den Worten ihres Seelenhirten. Hasemann ist kein glänzender Kolorist, nicht einmal ein Maler im eigentlichen Sinne, der durch koloristische Effekte das Interesse des Beschauers an der einfachen, alltäglichen Szene zu erhöhen wüßte. Auf eine gewisse Entfernung sieht man auf seinem Bilde ein unruhiges Gewirr von gelben, rothen und braunen Flecken, die sich nimmer zu einer leidlichen Harmonie verstehen wollen. Seine Stärke liegt in der mannigfaltigen Charakteristik der Figuren, welche als das Resultat fleißigen Naturstudiums erscheint.

Der stramme Reservist mit dem eisernen Kreuz, der die junge Eiche in der Grube aufrecht erhält, der lange Posaunenbläser hinter ihm, die weißgekleideten Mädchen, die gebückten Invaliden aus den Freiheitskriegen, die Aristokratie des Dorfes, welche die Folie der ganzen Feierlichkeit bildet — wie fein beobachtet, wie sicher wiedergegeben und wie scharf individualisirt sind diese zahlreichen Figuren, die ein leiser Hauch naiven Humors belebt!

Dieser Humor, die herzerquickendste Seite des deutschen Volksgeistes, bleibt am Ende doch auch die schätzbarste Eigenschaft unserer Genremaler. Sie verhöhnt selbst mit einer so befangenen, in engen Grenzen sich bewegenden Technik, wie derjenigen Meyer's von Bremen, eines in Berlin ansässigen Vertreters der älteren Düsseldorfer Richtung, der seit nahezu einem Menschenalter humoristische Bildchen aus der Kinderwelt malt und auch auf der gegenwärtigen Ausstellung mit drei Proben seines bescheidenen, liebenswürdigen Talentes vertreten ist. Nach einer novellistischen Pointe strebt auch der in französischer Schule gebildete Wilhelm Amberg, der seine leicht humoristisch gefärbten Stoffe ebenso gern aus dem Leben seiner Zeit wie aus der Rokokoperiode und der Wertherzeit herausgreift. Der junge blonde Mann im Reithabit, der beim Vorüberritt im Förstersgarten vorgesprochen hat und, da der Faden des Gesprächs einen Riß erlitten zu haben scheint, verlegen auf die Erde blickt, hat ohne Zweifel sein Herz an eine der hübschen Försterstöchter verloren, die in der sonnigen Laube sitzen, eine Thatsache, welche der über ihre Brille forschend hinwegblickenden Mutter eben erst aufzugehen scheint. Die „Rechtfertigung“, das zweite Bild, wird sicherlich nicht ohne Erfolg bleiben, da das schmucke Dirnchen, welches neben ihrem erzürnten Liebhaber im Dreispitz einhertrippelt, neben seiner eifrigen Beredsamkeit noch die viel wirksameren Waffen ihrer Reize ins Gefecht führt. Die „junge Wittve“ endlich, die ihr Kind zur Frühlingszeit in einem Gehölz spazieren führt, ist ein ergreifendes Stimmungsbild, welches bereits in der deutschen Abtheilung der Pariser Weltausstellung ein lebhaftes Interesse erregt hat. Ambergs Technik ist in ihrer feinen, geistreichen, duftigen Manier, welche jeden lärmenden Effekt vermeidet, ein vollkommen adäquates Ausdrucksmittel für seine gefühlvollen und gemüthreichen Stoffe. Einen stärkeren tragischen Ton schlägt Otto Kirberg in Düsseldorf an, ersichtlich ein Schüler Rudolf Jordans, der zum ersten Male mit einem größeren Bilde auf einer Berliner Ausstellung erschienen ist und zugleich einen durchschlagenden Erfolg erzielt hat. Sein Bild behandelt in dreizehn halblebensgroßen Figuren eine tragische Episode aus dem Leben der normannischen Fischer, welches sein Lehrmeister Jordan zuerst für die Kunst entdeckt hat. In die saubere, von einem gewissen Wohlstande zeugende Behausung haben mehrere Fischer die Leiche eines jüngeren Genossen gebracht, der seinem gefährlichen Berufe zum Opfer gefallen

ist. Der Todte liegt lang auf dem Erdboden ausgestreckt an der Wand, und über ihn beugt sich sein junges Weib, dessen Antlitz der Maler in weiser Beherzigung der tiefsinnigen Regeln Lessings verhüllt hat, während das Angesicht des alten Vaters des Ertrunkenen, der an der entgegengesetzten Seite des Zimmers völlig gebrochen an einem Tische sitzt, nur im Profil sichtbar ist. In den Mienen der übrigen Anwesenden spiegelt sich dann eine weitere Skala von Gefühlen, von inniger, herzlicher Theilnahme der engeren Freunde bis zur erschreckten Neugierde der herbeieilenden Nachbarn. Zu der herzbeulemenden, düstern Grundstimmung der ergreifenden Szene bildet das durch die Thür einfallende Sonnenlicht, welches die bunt bemalten Wände des Zimmers, die Geräthe und die farbigen Trachten grell streift, einen eigenthümlichen Kontrast. Für Jordans erlahmende Kraft, dem die Initiative von der Kunstgeschichte nie vergessen werden wird, tritt hier ein reicher Ersatz ins Feld, ein junges Talent von ungewöhnlicher Begabung, welches zugleich über glänzendere koloristische Mittel verfügt als der Altmeister, dessen Bilder in der Färbung allgemach etwas stumpf und flau geworden sind. Ein Bild von seiner Hand: „Nach durchwachter Nacht“, eine Fischersfrau, die am Bette ihres Kindes sitzend in banger Erwartung durch das geöffnete Fenster aufs Meer blickt, fesselt durch die melancholische Stimmung, durch die ängstliche Spannung des Moments.

Max Michel, einer der Maler, die nach erfolgter Reorganisation an die Kunstakademie berufen wurden, behandelt Szenen aus dem Familienleben ungleich äußerlicher. Ihn ergreift der Stoff nicht unmittelbar, sondern derselbe ist ihm nur Mittel zum Zweck, gleichsam das Gerüst zur Entfaltung koloristischer Experimente, die sich gewöhnlich innerhalb einer düsteren Farbenreihe bewegen. In einer ärmlichen Hütte sitzt ein Elternpaar an der Wiege des Kindes, welches von der Mutter aufrecht erhalten dem Vater die Arme entgegenstreckt. Im Hintergrunde sieht man am Herde einen schlummernden Knecht sitzen. Dieser einfache Vorgang wird mit einem feierlichen Ernst, einer Wichtigkeit vorgetragen, als ob es sich um eine Szene aus der Passion handle. Ein schwerer, düstrer Ton, der für die französischen Naturalisten, besonders für Courbet charakteristisch ist, lastet auf dem Ganzen und dämpft die Lokaltöne durch graue Schatten. Statt des idealen Hauches, den das Familienglück auch über die ärmlichste Hütte verbreitet, erfüllt ein poesieloser Realismus den kahlen Raum. Die Köpfe entbehren einer tieferen Charakteristik, und damit sich ja nicht im Auge die Regungen der Seele verrathen, hat der Maler die Augen der drei Hauptfiguren durch unbestimmte, verschleierte Töne angedeutet, denen jede plastische Form fehlt. Es ist bedauerlich, daß ein so hervorragendes koloristisches Talent, welches sich übrigens in einem flott und effektiv behandelten „Stillleben“ von einer erfreulicheren Seite zeigt, sich auf die trostlosen Irrwege des Pseudo-Realis-

mus begeben hat, der am Ende auch dem letzten Reste echter Kunst den Garaus machen muß, und noch bedauerlicher, daß ein Künstler, der dieser Richtung, durch glänzende Mittel unterstützt, huldigt, einen Einfluß auf die heranwachsende Künstlergeneration gewinnt.

Bis zu welchen Exzessen dieser poesielose, allem idealen Streben abgekehrte Naturalismus gelangen kann, beweisen die Bilder eines nicht unbegabten Berliner Malers Julius Jacob, der sich auf den nüchternen Standpunkt des Photographen stellt und die Gegenstände im Raume neben und hinter einander placirt, wie sie sein gänzlich ungebildetes Auge durch die Brille des Häßlichen sieht. Er schneidet sich ein Stück aus dem Marktgewimmel des Berliner Dönhofsplatzes heraus und kopirt mit derbem, borstigem Pinsel Figur für Figur, Haus für Haus, Schild für Schild ohne Sinn für bildmäßige Wirkung und für Farbenharmonie. Je greller, je brutaler, desto besser, ist die Parole dieser Farbenleckser, die um jeden Preis Aufsehen erregen wollen. In eine ungleich vornehmere Sphäre führt uns in diesem Jahre der belgische Naturalist Alexander Struys, der seit einigen Jahren an der Kunstschule zu Weimar wirkt. Eine junge blasse Maid, eine überlebensgroße Figur im Kostüm der deutschen Renaissance, sitzt in einem hohen Lehnstuhle am Fenster, durch dessen Scheiben das volle Sonnenlicht auf die halb gebrochene Gestalt fällt. Die thränenmüden Augen starren aus dem bleichen, feisenfarbenen, von bläulichen Schatten umspielten Antlitz ins Leere. „Vergessen!“ so belehrt uns der Katalog in lakonischer Hieroglyphe über den Gegenstand des Bildes. Ist es ein Gretchen, welches unselige Gedanken im Kopfe bildet, oder, weniger tragisch, nur eine arme Waise, die auf einen Augenblick der Schwere des auf ihr lastenden Geschicks erliegt? Durch eine solche Räthelsprache wird unzweifelhaft das Interesse des Publikums an der sentimentalen, mit Thränen getränkten Leinwand erhöht. Dem tiefer blickenden enthüllt sich dagegen die Ideenlosigkeit der modernen Realisten, deren ganzer Verstand oft nur im Pinsel sitzt, in ihrer vollsten Blöße. Wenn man den Deckmantel des pikanten Geheimnisses lüftet, sieht man nichts als das Farbenspiel einer nüancenreichen Palette.

Es ist ein seltsames Verhängniß der deutschen Kunst, daß den meisten Malern, welche über einen gewissen Gedankenreichtum verfügen, die technischen Mittel ihrer Kunst so wenig geläufig sind, daß sie ihre Gedanken nur unvollkommen zum Ausdruck zu bringen vermögen. Wie sinnig, wie poetisch hat Gustav Spangenberg die dämonische Macht des Irrlichts in der Gestalt einer Nixe symbolisirt, welche in langem weißen, in einen Nebelstreif sich verlierenden Gewande über dem trügerischen Moraste schwebt, während ein Jüngling, dem leuchtenden Sterne auf ihrem schönen Haupte folgend, bei jedem Schritte immer tiefer einsinkt, sich immer tiefer in das Röhricht verwickelt! Aber wie

prosaisch trocken ist die Farbe, wie unbeholfen und hart in den Umrissen die Zeichnung, wie wenig plastisch und korrekt die Modellirung! Dieser Mangel an sicherer Beherrschung der Form macht sich auch auf einem Gemälde mit riesigen Figuren bemerkbar, welches unbegreiflicher Weise die Nationalgalerie erworben hat, der „Entführung der Helena“ von K. v. Deutsch. „Wie kommt Saul unter die Propheten?“ so fragt man billig, wenn man sich diesen unvollkommenen Versuch eines wenig begabten Künstlers unter den Perlen der vornehmsten Sammlung deutscher Kunst denken soll. Ungefüge Gliedmassen, deren organischer Zusammenhang lebhaften Bedenken begegnet, eine geringe Befähigung für eine interessante koloristische Behandlung, die doch in letzter Linie eintreten muß, um einer großen Fläche den Schein des Lebens zu verleihen, welcher den Figuren selbst mangelt, eine Formensprache, welche nirgends über die akademische Schablone hinausgeht — das sind Mängel, die durch die immerhin noch relative Schönheit der Helena und durch die reizvolle Beleuchtung ihres Kopfes nicht aufgewogen werden. Der Fonds der Nationalgalerie ist doch am Ende nicht dazu da, um aufstrebende Künstler zu weiteren Versuchen zu ermutigen.

Ist Berlin reicher an selbständigen, individuellen, scharf ausgeprägten Künstlerpersönlichkeiten, so steht in München dagegen das malerische Handwerk auf einem ungleich höheren Durchschnittsniveau. Zerbrechen sich die Münchener Künstler auch nicht erst lange den Kopf, bevor sie an die Staffelei treten, so produziren sie auf der anderen Seite auch nicht so dilettantenhafte Stümperereien, wie sie leider in Menge aus Berliner Ateliers hervorgehen. Indem die Jury der internationalen Kunstausstellung in München ihren Freunden und Schleppenträgern die Thore sperangelweit öffnete, fluthete die Mittelmäßigkeit in breitem Ströme hinein und schuf so der Münchener Malerei eine ziemlich verschwommene, charakterlose Physiognomie. Ein Theil dieser Mittelwaare hätte der Berliner Ausstellung, die doch einen ganz anderen, fast an den des Kunstmarktes heranreichenden Charakter hat als die Münchener, zu gute kommen können. Wie die internationale Ausstellung durch die mangelhafte Vertretung der Italiener, Engländer, Spanier, Russen und insbesondere der Berliner Künstler — es haben sich nur etwa 50 betheiliget — ein sehr unvollkommenes, ja noch mehr ein falsches Bild von dem internationalen Kunstschaffen der Gegenwart entrollt, so zeigt die Berliner Ausstellung durch das Ausbleiben der Münchener eine merklliche Lücke. Unter den 24 Künstlern der Starstadt, welche für Berlin etwas übrig gehabt haben, ist kein Name ersten Ranges vertreten. Nur Sterne zweiter und dritter Größe versenden ein spärliches Licht: der Orientmaler Berninger, der zu einer breiten, etwas dekorativen Behandlung neigt, Hermann Kaulbach mit zwei Grisailen aus dem „Barbier von Sevilla“ und „Fidelio“ für photographische Ausbeutung durch den Kunsthandel, Heinrich Lang mit einigen

lebendig gezeichneten Gefechtsmomenten aus dem deutsch-französischen Kriege, Christian Mali (zwei Landschaften vom Thiem- und Starnbergersee). Die süddeutsche Beweglichkeit, den spezifisch Münchener Humor vertritt unter ihnen nur ein einziger, Heinrich Schumann, mit einem ziemlich umfangreichen Genrebilde, welches einen „schwäbischen Hahnentanz“ mit zahlreichen Figuren in Kostümen der Popszeit darstellt. Mit feckem Humor ist das lustige Gewirr der sich in wilden Sprüngen emporschwenkenden Dirnen und Burschen geschildert, mit großem Fleiß ist alles Kostümliche behandelt, und eine gesunde, kräftige, nirgends ins Bunte gehende Färbung verleiht dem Ganzen trotz seines unruhigen Lebens Haltung und Harmonie.

Wenn wir unter den Genremalern noch eine flüchtige Nachlese halten wollen, so wären zwei venetianische Bilder von Carl Becker, in seiner bekannten flotten Manier hingeworfen, vier geistreich gezeichnete und harmonisch gefärbte dekorative Malereien von Norbert Schrödl in Berlin, welche das Thema „Wer nicht liebt Wein, Weib und Gesang“ variiren, und eine drollige Gebirgsszene von Hans Dahl, eine Sennerin auf der Alp, die vor einem Maler davon läuft, zwei humoristische Rokobilder und ein durch höchst subtile Pinselführung und feine Beleuchtung sich auszeichnendes Feterieur von Fritz Werner und eine junge Dame im Kostüm des 17. Jahrhunderts, ein Kabinetsstück à la Terburg und Netscher von Ernst Anders in Düsseldorf zu erwähnen.

Noch bedeutendere Trümpfe haben die Landschaftsmaler ausgespielt, an ihrer Spitze das große Brüderpaar in Düsseldorf, Andreas und Oswald Achenbach, welche in der Darstellung menschlichen Lebens und Webens den Kommentar zu der geheimnißvollen Sprache des Naturganzen gefunden haben. Oswald Achenbachs Blick von Santa Lucia in Neapel auf den Golf und den Besuch bei der doppelten Beleuchtung des Mondes und der Flambeaux an dem menschenbelebten Quai ist ein Wunderwerk poesievollster Lichteffecte. Zu dem bewegten Treiben des phantastisch gekleideten Volks und der eleganten Touristen, die sich um einen Improvisator schaaren, bildet die schweigende Majestät der mondbeglänzten Meeressfläche und der in düstrier Hoheit thronende Berg einen wirksamen Kontrast. Mit welcher Meisterschaft hat der große Realist der Farbe, der doch im Grunde ein begeisterter Romantiker ist, den Kampf des silbernen Mondlichts mit der gelbrothen Gluth der Fackeln dargestellt! Und wie souverän beherrscht derselbe Künstler auf einem zweiten Bilde von nicht geringerer Wirkung, „Villa bei Rom“, alle Effecte des Sonnenlichts, welches durch die hohen Bäume des Parks dringt, die Figuren mit einem Gespinnste goldener Fäden umwebt und am Ende die Mauern der Landhäuser in breite Fluthen von Purpur taucht. Andreas hat wieder in zwei grandiosen Marinen, deren Motive aus Ostende und von der holländischen Küste entlehnt sind, den

Kampf der Menschen mit dem tobenden Elemente geschildert. Wie Dswald der Meister elegisch-romantischer Stimmung ist, liebt Andreas den dramatischen Effekt, der sich vor den Augen des Beschauers zu einer gewaltsamen Katastrophe zuspitzt.

Den Reigen der Berliner Marinemaler führt nach wie vor Hermann Eschke, der sich in diesem Jahre auf zwei Marinen, Ostende von Swinemünde und Leuchtturm auf der Klippe an einer schottischen Küste, zu ungewöhnlichen Effekten verstiegen hat: dort der mächtig an das Gemäuer anschlagende, hoch aufbrausende Gischt der Brandung, hier der Lichtkontrast zwischen dem Mondschein und der Laterne des Leuchtturms, der phantastisch aus dem Sieden und Kochen der Wogen emporsteigt. Sein Schüler Ernst Koerner, der farben- gewandte Orientmaler, der dem gefährlichen Beispiele Eduard Hildebrandts folgt und der Darstellung der Naturphänomene nachjagt, zeigt uns die Memnonkolosse bei Sonnenaufgang in einer Beleuchtung, die jeder, der sie nicht selbst mit erlebt hat, für eine Münchhauseniade zu halten geneigt ist, ebenso wie den Sonnenuntergang bei Siut in Oberaegypten, den er durch dicke Schichten jenes Karmins wiederzugeben versucht hat, von welchem Hildebrandt so unglaubliche Mengen verschwendet hat. Der „Palmenhain zu Luxor“ und das Meer „vor dem Hafen zu Alexandria“, welches letztere an Hildebrandts berühmtes „blaues Wunder“ erinnert, schildern die Natur in ihrem normalen Zustande und lassen dennoch einen ungleich harmonischeren und wohlthuerenderen Eindruck zurück als jene auf gewaltsamen Effekt hinausgespielten Bravourstücke.

Otto v. Ramecke in Berlin und C. Ludwig in Stuttgart, denen sich mit steigendem Erfolge Josef Fansen in Düsseldorf anreihet, sind unsere ersten Gebirgsmaler: der erstere ein Virtuose der Farbe, der den erhabenen Reiz der Hochgebirgsthäler und der Bergesriesen durch eine stimmungsvolle Beleuchtung erhöht, der andere ein Meister in der Zeichnung und in der Beherrschung und Belebung der todten Felsmassen. Ludwig sucht gern die hohe Einsamkeit des Hochgebirges auf, in die sich nur selten ein menschlicher Fuß hinaufwagt; die grandiose Szenerie eines tief in den Felsen eingebuchteten Sees vom St. Gotthard mit hoch in die Wolken ragenden Gletschern im Hintergrunde wird nur von einigen Gemsen belebt, deren winziges Maß uns die erhabene Größe der schweigenden Natur um so deutlicher empfinden läßt. Eugen Bracht in Karlsruhe, Paul Flickel, Bennewitz v. Loefen und Carl Scherres in Berlin bezeichnen ebensoviele Spezialitäten, in denen ein jeder fast unerreicht dasteht. Bracht hat durch eine Reihe von Gemälden, die sich namentlich durch eine meisterhafte Charakteristik der Terrainbildung auszeichneten, den Beweis geliefert, daß selbst der verrufenste Fleck deutscher Erde, die Lüneburger Heide, dem liebevollen und aufmerksamen Beobachter eine reiche malerische Ausbeute

liefern kann. Die warme gelbe Farbe des Sandes und das röthlich violette Kraut weiß er mit einem gewöhnlich melancholisch gestimmten Himmel zu einer das Gemüth tief ergreifenden Harmonie zusammenzustimmen. Mit der Landschaft steht gewöhnlich eine bedeutsame Staffage in geistigem Zusammenhange. Paul Flickel, der aus der Düsseldorfer Schule gekommen ist, schwelgt mit Vorliebe in dem warmen Sonnenbade des italienischen Himmels, welches er mit vollen Händen über eine üppige Vegetation ergießt. Den denkbar schärfsten Kontrast zu diesem begeisterten Lichtfreunde bildet Carl Scherres, der nur selten die Sonne auf seinen tieftraurig gestimmten, melancholisch gefärbten Bildern scheinen läßt. Er ist der anerkannte Meister der Regenstimmung, mit dem kein anderer es innerhalb dieser seiner eigensten Domäne aufzunehmen wagt. Steht sein „Nichtblick nach dem Gewitter“ auch nicht auf gleicher Höhe mit seiner berühmten „Ueberschwemmung in Ostpreußen“, so zeigt der Reflexer des grauen Himmels auf der Oberfläche des leicht bewegten Wassers doch dieselbe unvergleichliche Virtuosität malerischer Behandlung, während zwei kleine märkische Landschaften „Trüber Tag“ und „Klarer Abend“ dem Beschauer intime Reize enthüllen, welche an Claude Lorrain erinnern. Mit letzterem ist auch Bennewitz v. Loefen in der Stimmung verwandt, der die Motive zu seinen Frühlings- und Herbstlandschaften ebenfalls der mit Unrecht so arg verkümmerten Mark abgewinnt.

Auch Lutteroth in Hamburg, Flamm in Düsseldorf, Schampheleer in Brüssel, Hertel und Pape in Berlin sind mit ausgezeichneten Landschaften vertreten. Den Uebergang von den Landschaftern zu den Thiermalern bildet Christian Kröner in Düsseldorf, der seine stimmungsvollen, durch sein abgetönte Luftperspektiven fesselnden Landschaftsbilder gewöhnlich mit Hoch- und Schwarzwild belebt, dessen lebendige und charakteristische Darstellung auf ein eingehendes und tiefes Studium der Thierwelt zurückweist. Eine „Szene bei einem eingestellten Jagen auf Wildsauen“ — ein Hirsch setzt mit mächtigem Sprunge über ein Rudel Sauen und das Drahtgitter des Geheges hinweg — ist von höchster Lebendigkeit und Wahrheit in der Erfassung des erregten Momentes. Paul Meyerheim hat mit seinem virtuos gemalten Kuhstall schon im ersten Artikel Erwähnung gefunden. Brendel, der Schafmaler, und Steffek, der Raffael des Sports, sind die tüchtigen Alten geblieben. Unter den Architekturmalern steht Christian Wilberg mit einem Interieur aus der Markuskirche in Venedig obenan, obwohl auch Carl Graeb und Adolf Seel mit Werken erster Qualität vertreten sind. Wilberg beherrscht die Farbe und das Licht mit größerer Virtuosität als die letzteren beiden, die ihre Kraft besonders auf liebevolle Ausführung des architektonischen Details richten. Hermann Rabbes in Karlsruhe, einer unserer bedeutendsten Aquarellisten, reißt sich

den drei genannten als Architekturmaler (Campo SS. Giovanni e Paolo in Venedig) würdig an.

Das Stilleben, die Blumen- und die Früchtemalerei werden, besonders seit der Invasion der malenden Damen, förmlich mit Dampfkraft kultivirt. Seit Heimerdinger in Hamburg auf den geistreichen Gedanken gekommen ist, das Publikum durch täuschend gemalte Kistendeckel mit darauf genagelten Rebhühnern zu verören, ist eine wahre Kistendeckelmanie ausgebrochen. Ich habe in der gegenwärtigen Ausstellung nicht weniger als zehn solcher Kunststückchen gezählt, die als Kuriositäten sich dem Bereiche der Kunstkritik entziehen. In Berlin ist wohl René Grönland derjenige, der diese Spezialität mit dem größten malerischen Geschick, dem besten Geschmack und dem meisten Erfolge pflegt.

Die monumentale Plastik ist durch einen Gypsabguß von Donndorfs Corneliusstatue für Düsseldorf und von den beiden zu diesem Denkmal gehörigen Figuren der Poesie und Religion vertreten. Donndorf ist kein Künstler von schwungvoller Phantasie, sondern ein nüchterner Realist, dessen Individualität sich für das Porträt ohne Zweifel besser eignet als für die Idealfigur. Die Gestalt des großen Malers, der, wie von schöpferischer Begeisterung erfüllt, gen Himmel blickt, ist ihm deshalb auch besser gelungen als die weiblichen Personifikationen, die von einer gewissen Trockenheit in der Auffassung nicht freizusprechen sind. Indessen wird man gegen die meisten übrigen Vertreter des Realismus, welche auf der Kunstausstellung erschienen sind, denselben Vorwurf erheben müssen. Wer sich von der akademischen Schablone fern zu halten sucht und nach Charakter strebt, fällt leicht einem prosaischen Zuge anheim, der durch die hauptsächlich Beschäftigung unserer Bildhauer mit der Porträtplastik noch verstärkt wird, vorausgesetzt, daß er nicht über einen so reichen poetischen Fonds gebietet wie Reinhold Vega's. Seine Personifikation des „Reichthums“ haben wir schon erwähnt. Künstlerisch höher steht jedoch seine Büste des Grafen Moltke oder vielmehr nur der Kopf desselben, der kurz unter dem Halse abgeschnitten auf einen Büstenfuß gesetzt ist, ein wahres Wunderwerk der Physiognomik. Obwohl der Künstler, seinen naturalistischen Prinzipien folgend, jede Falte, jede Runzel, jede Ader nachgebildet, ja sogar die Perrücke als solche mit geradezu stupender Meisterschaft charakterisirt hat, hat er über der Imitation dieser scheinbar so kleinlichen Einzelheiten den geistigen Inhalt des Kopfes nicht vergessen, hat er die Herrschaft über den Gesichtscharakter, der eine Summe von geistigen Eigenthümlichkeiten zu präzisem Ausdruck zu bringen hat, nicht verloren. In seiner minutiösen Ausführung und in seiner scharfen Erfassung des Geistigen darf sich dieses Werk des modernen Künstlers mit den besten Porträttschöpfungen der großen Meister der italie-

nischen Frührenaissance, mit Desiderio da Settignano, Benedetto und Giuliano da Majano, Mino da Fiesole u. a. kühnlich messen.

Berlin.

Adolf Rosenberg.

Aus und über Amerika.

Während des Jahres 1878 wurden in den Vereinigten Staaten von Nordamerika 2994 englische Meilen neuer Eisenbahnen vollendet, sodaß am 31. Dezember des genannten Jahres die Gesamtlänge aller Eisenbahnen in der Union 81841 Meilen betrug. Im Jahre 1830 wurden in Summa 23 Meilen befahren! Auch in diesem Jahre ist die Bauthätigkeit auf dem Gebiete des Eisenbahnwesens eine sehr rege und wird sich, allem Anscheine nach, in der nächsten Zukunft noch steigern. Die Stockung darin seit dem großen Krach von 1873 bezeichnete auch jenseit des atlantischen Ozeans das Ende einer großen Aufschwungsperiode, und das Wiedererwachen einer neuen großartigen Bewegung im Eisenbahnbau ist das untrügliche Signal eines erneuten Aufschwunges. Hoffentlich wird diese Bewegung, deren Ziel die Ausführung eines Bahnnetzes von doppelt so großer Ausdehnung wie das jetzige ist, wenn anders es der Größe des Landes entsprechen soll, mit mehr Behutsamkeit, Vorsicht und Solidität vorwärts gehen als in den Zeiten der letzten Krisis. Die gemachten Erfahrungen wenigstens sollten dazu ermahnen.

Seit 1873, also seit fünf Jahren, wurden in den Vereinigten Staaten im Ganzen 11563 Meilen Eisenbahnen gebaut, während sich die Bevölkerung in demselben Zeitraume, vorzugsweise in den westlichen Gebieten der Union, um etwa 7 Millionen Köpfe vermehrte. In den östlichen Staaten wird die Bevölkerung ziemlich dieselbe geblieben sein, wenn sie sich nicht sogar vermindert hat. Darüber wird erst der aus verschiedenen Gründen mit Spannung erwartete Census des Landes, welcher im Jahre 1880 aufgenommen werden wird, vollständige Aufklärung verschaffen. Die stets wachsende Vermehrung der Agrikulturprodukte des Westens und deren ebenso riesiger Absatz nach Europa garantiren eine längere Dauer des neuen Geschäftsaufschwunges; in Verbindung damit sieht auch der Eisenbahnbau eine lange Zeit der Prosperität vor sich. Die sogenannte „Neuvertheilung der Arbeit“, die Uebersiedelung von vielen Tausenden von Arbeitern aus den Ost- und Mittelstaaten der Union nach dem fernen Westen hat diesen Umschwung hervorgebracht. Sehr wahrscheinlich wird binnen Jahresfrist eine zweite Hauptbahn über den nordamerikanischen Kontinent, die Süd-Pacificbahn, vollendet sein, und die Nord-Pacificbahn wird die Rocky Mountains (Felsengebirge) erreicht haben, um der Welt