



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Die Historienmalerei auf der Berliner
Jubiläums-Kunstaussstellung. 1.

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

Die Historienmalerei

auf der Berliner Jubiläums-Kunstausstellung.

Von Adolf Rosenberg.

1.



So oft man sich anschickt, den Inhalt einer großen Kunstausstellung zum Zwecke einer bequemen Übersicht und kritischen Besprechung nach Gruppen zu sondern, erwachsen stets dieselben Schwierigkeiten hinsichtlich der Bezeichnung der verschiedenen Fächer der Malerei. In der Architektur und in der Plastik, bei welchen das Technische, das Handwerkliche weit mehr in den Vordergrund tritt, ist eine Gruppierung viel leichter durchzuführen. Es gab zwar und giebt auch heute noch Leute in Berlin, welche sich mit dem Namen eines „Historienbildhauers“ schmücken; aber sie bedeuten nichts im Verhältnis zu der Menge derer, welche sich in den stolzen Königspurpur des „Historienmalers“ hüllen, der oft genug die stärksten Blößen bedecken muß. Selbst ein Mann wie Cornelius wollte nichts von der „Fachmalerei“ wissen und hatte stets das Ideal der einen und unteilbaren, alles umfassenden Malerei vor Augen. Nun hat es freilich der Natur bis jetzt nur einmal gefallen, in Rubens einen Universalmenschen zu schaffen, wie er Cornelius vor Augen schwebte, und deswegen haben die Maler nicht Unrecht, wenn sie, in gerechter Würdigung ihrer individuellen Kräfte, sich zu Abteilungs-menschen machen und sich in Historien-, Genre-, Porträt-, Landschaftsmaler u. s. w. scheiden. Schon die ältern Düsseldorfer Maler der Schadow'schen Richtung, welche im Gegensatz zu dem idealistischen Cornelius den Realismus oder die Wahrheit erfunden zu haben glaubten, nannten sich „Historienmaler,“ und wenn einer einmal eine Landschaft oder ein Genrebild malte, so sah er auf ein solches Nebenwerk wohl ebenso verächtlich herab wie seine Kollegen. Noch schärfer wurde das moralische Übergewicht der Historienmalerei über die andern Gattungen hervorgehoben, als die neuern Philosophen sich der Kunstlehre bemächtigten und ihre ästhetischen Dogmen in Formeln brachten. Wir haben unter den spanischen Stiefeln dieser Studirstubenästhetik so lange gelitten, daß uns ein erfrischendes Bad in dem Äther der praktischen Vernunft dringend noththut.

Es ist gewiß keine zufällige Erscheinung, daß der Drang nach Befreiung von philosophischen Schulbegriffen mit der Erweiterung unsers politischen Horizontes, mit der Ablenkung von utopistischen, traumhaften Schwärmereien auf greifbare Ziele zusammenfällt. Seit 1870 sind mit unserm geistigen Leben so

radikale Veränderungen vorgegangen, daß wir uns heute noch gar keine Rechenschaft darüber ablegen können. Soviel steht aber fest, daß die hohenstaufischen Kaiser nicht mehr die historischen Symbole sein können, in welche die Gegenwart ihre politische Sehnsucht hüllt. Die Geschichtsforschung hat diese phantastischen Kreuz- und Quersfahrer für immer ihrer Gloriole entkleidet. Hat die Geschichtsmalerei immer noch nicht davon gelernt? Sollen wir uns immer wieder die Barbarossa als die verehrungswürdigsten Schatten der Vergangenheit heraufbeschwören lassen, während wir doch eine ungleich herrlichere Gegenwart haben? Um sogleich einem Einwande zu begegnen, fragen wir: Worin liegt der Schwerpunkt der nationalsten aller Malerschulen, der holländischen? in der sogenannten „Historienmalerei“ oder in der Schilderung des unmittelbaren Lebens? Wer würde Rembrandts „Nachtwache“, den Auszug der Amsterdamer Schützengilde unter pittoresker Beleuchtung, für seine biblischen oder mythologischen Gemälde hingeben, zumal da letztere in erster Linie durch ihre malerische Behandlung, nicht durch den Stoff fesseln? Es wäre daraus der Schluß zu ziehen, daß der ausschlaggebende Moment für die Wertschätzung eines Kunstwerkes nicht in der Wahl des Stoffes, nicht im Gedanken, sondern in der Ausführung liegt, bei welcher die geistigen Eigenschaften des Urhebers ebensowohl in Betracht kommen wie seine technischen Fähigkeiten.

Die Franzosen sind uns, was wir nicht verschweigen dürfen, in der Lösung von solchen Etikettefragen überlegen. Sie fassen alle Gemälde, welche naturgroße Figuren zeigen, unter dem Begriffe der *grande peinture*, der Malerei im großen, zusammen; alles übrige, was Figuren in kleinem Maßstabe bringt, heißt *genre historique* oder *petit genre*, selbst wenn so heilige Personen wie Heinrich IV., Ludwig XIV., Napoleon I., Thiers, Gambetta und Grévy auf den fraglichen Bildern erscheinen. Was direkt auf die Wand gemalt oder an derselben festgenagelt wird, heißt *peinture décorative*, seltener *peinture monumentale*. In diesem einen Punkte sind die Franzosen bescheidener als wir, weil sie so außerordentlich viele öffentliche Gebäude an- und auszumalen haben, während wir jeden Entschluß der maßgebenden Faktoren, ein Bild oder ein Wandgemälde auf öffentliche Kosten ausführen zu lassen, als ein Ereignis der „monumentalen Malerei“ feiern.

Die französische Klassifizierung von Kunstwerken ist aus den Ateliers erwachsen und deshalb viel einfacher, genauer und weniger schwerfällig als die unsrige, welche mit Hilfe von philosophischen Untersuchungen gewonnen worden ist. Es giebt Leute, welche an diesen Schulbegriffen noch mit solcher Zähigkeit festhalten, daß sie Darstellungen aus der Geschichte der Gegenwart oder der jüngsten Vergangenheit noch nicht zur Historienmalerei rechnen wollen, daß sie insbesondre Schilderungen moderner Schlachten ganz aus dem Begehe derselben ausschließen. Sie würden z. B. hinsichtlich eines so vortrefflichen Werkes wie Bleibtreus „Schlacht bei Großbeeren“ in Zweifel sein, ob es bereits oder noch

nicht der Historienmalerei beizuzählen sei, und Bilder wie Bleibtreuß „Kronprinz bei Sedan“ und A. von Werners „Moltke vor Paris“ hätten vollends keinen Anspruch auf die Bezeichnung Historienbilder. Umgekehrt würde ein Franzose kein Bedenken tragen, Gemälde mit lebensgroßen Figuren wie Fleischers „St. Gotthard“, Kamps „Letzte Aussage“ und Reides „Lebensmüde“ der *grande peinture*, also der Historienmalerei im deutschen Sinne, beizuzählen. Man ersieht schon aus diesen Andeutungen, zu welchen Konflikten eine Einteilung nach dem hergebrachten Schachtelsystem führen würde. Wenn wir trotzdem in der Überschrift die Bezeichnung „Historienmalerei“ beibehalten haben, so geschah es nur, um wenigstens einen Mittelpunkt für die Gruppierung zu finden. Den Begriff gedenken wir möglichst weit zu fassen, indem wir dabei zwischen deutschen und französischen Anschauungen vermitteln.

Jene drei zuletzt zitierten Gemälde verdienen schon deshalb an dieser Stelle eine Besprechung, weil sie kühne, mit hervorragender Begabung durchgeführte Wagnisse sind. Es war bisher in der deutschen Malerei nicht üblich, Szenen aus dem modernen Leben in naturgroßen Figuren darzustellen. Hero und Leander, Paris und Helena, Romeos Abschied von Julia — dergleichen durfte lebensgroß gemalt werden. Aber ein Liebespaar aus dem Leben der Gegenwart, in Kleidern, wie wir sie tragen — beileibe nicht! Franzosen und Belgier haben sich schon seit langer Zeit nicht mehr an dieses Dogma gekehrt. Die Hauptsache, auf welche es hierbei ankommt, ist die: Hat Jemand so viel zu sagen, d. h. besitzt er so ausreichende und fesselnde Darstellungsmittel, daß er eine große Leinwand gleichmäßig bedeutend und interessant gestalten kann, oder besitzt er sie nicht? In letzterm Falle beschränke er sich fein auf ein kleines Feld, auf welchem die Tücken seines künstlerischen Vermögens weniger zu Tage treten. Jene drei Künstler verfügen jedoch über ausgiebige technische Fähigkeiten, und es kann nicht geleugnet werden, daß ihre Schöpfungen gerade durch die Wahl des Maßstabes einen imponirenden Eindruck machen, der vielleicht bei einer Reduktion des Formates auf das übliche der Genrebilder ausgeblieben wäre. Die Kühnheit des Wagnisses liegt aber auch in der Wahl des Stoffes. Unsrer Künstler fangen nachgerade doch an, aus dem engen Zirkel der harmlosen Kalenderbilder herauszutreten und sich das Leben in ihrer Umgebung anzusehen, das ihnen bisher wie durch eine chinesische Mauer verschlossen gewesen war. Der Vorwurf, der namentlich der Genremalerei gemacht wurde, daß ihr Horizont durch die vier Wände des Wirtshauses abgegrenzt sei, besteht nicht mehr zu Recht, obwohl es auch auf unsrer Jubiläumsausstellung noch von Wirtshaus-szenen wimmelt. Daneben kommt aber auch schon der Salon, das Leben auf den Straßen und Plätzen, der Kampf auf den zahllosen industriellen Gebieten und die Poesie der Arbeit zur Geltung. Welch einen dankbaren Vorwurf gerade die letztere unsrer Kunst bietet, hat der in München ansässige Maler Philipp Fleischner mit seinem kolossalen Gotthardbilde bewiesen. Wir hatten

bisher nur kleine, wenig bedeutende und wenig versprechende Genrebilder von diesem Künstler gesehen. Wie bei vielen andern, ist seine Kraft an der großen Aufgabe gewachsen, deren überwiegend glückliche Bewältigung eine Fülle mühsamer Vorstudien voraussetzt. Im Hintergrunde des Bildes steigt die Felswand empor, welche der Tunnel durchbrochen hat. Eine dampfende Lokomotive ist in der schwarzen Höhlung sichtbar, aus welcher sich soeben der Strom der von ihrem Tagewerke heimkehrenden Tunnelarbeiter ergossen hat. Die Verheirateten werden von ihren Frauen und Kindern erwartet, und dieses Wiedersehen nach der harten Arbeit wirft einen verklärenden Schein auf die ernsten Gestalten. Die Charakteristik der verschiedenen Nationalitäten, der Italiener, Franzosen und Deutschen, ist dem Künstler vortrefflich gelungen. Insbesondere hat er in den Vordergrund ein paar Gestalten mit prächtigen Charakterköpfen gerückt. Man kann vielleicht sagen, daß hie und da noch das Modellstudium etwas hervorblückt, daß die durch Einzelarbeit gewonnenen Typen nicht ganz gleichmäßig der Textur der Komposition eingefügt worden sind. Aber das sind Unebenheiten, die sich durch die Größe der Aufgabe entschuldigen lassen und zum Teil auch durch die Kraft der Farbe und die breite Energie der malerischen Behandlung ausgeglichen werden. Bedenklicher ist es, daß die Komposition ungefähr in der Mitte auseinanderklafft. Die linke Seite des Bildes wird nämlich von einer vollkommen abgesonderten Genrezene ausgefüllt, welche, für sich betrachtet, von pikantem Reize ist. Vor einem italienischen Wirtshause haben sich nämlich einige jüngere Arbeiter niedergelassen, welche dem Mandolinenspiel und Gesange schwarzhaariger Italienerinnen lauschen. Es ist bei einem so ernsthaft durchgearbeiteten Werke anzunehmen, daß sein Schöpfer den Riß in der Komposition mit Absicht hergestellt hat. Er verband mit der Gegenüberstellung von so verschiedenartigen Szenen die moralische Tendenz, den veredelnden Einfluß des Familienlebens auf die Männer der Arbeit im Gegensatz zu dem frivolen und entnervenden Wirtshausstreiben zu zeigen. So ist wenigstens ein geistiger Zusammenhang vorhanden, wenn auch die künstlerische Einheit darüber verloren gegangen ist. Gleichwohl ist dieses Bild eine bedeutende Schöpfung, die einen Platz in einer öffentlichen Sammlung verdient, schon deshalb, weil der Staat sowie die einzelnen Sammlungsvorstände die Pflicht haben, derartige, im besten Sinne ideale Bestrebungen materiell zu unterstützen.

Ungleich einfacher in der Komposition, aber im Motiv ergreifender und dramatischer ist das Gemälde des Königsberger Akademieprofessors Emil Meide, der übrigens durchaus nichts Akademisches an sich hat. Früher wohl, als er der Meinung lebte, daß Mythologie und Allegorie die seiner Begabung am meisten zusagenden Gebiete wären. In Wirklichkeit hat er mit seinen Bildern dieser Gattung niemals einen rechten Erfolg erzielt, weil es seinem etwas düstern Kolorit an Klarheit und olympischer Heiterkeit fehlt. Er ist vielmehr der berufene Maler und Darsteller tragischer Konflikte, unheimlicher Ereignisse, und

die beiden Treffer, welche auf unsrer Ausstellung zu sehen sind, werden ihm hoffentlich seinen bisherigen Irrtum genommen haben. Der eine, den wir hier im Sinne haben, weil er zur Malerei großen Stils gehört, zeigt uns die lebensgroßen Figuren eines Liebespaares in eleganter Kleidung, welches, in inniger Umarmung verstrickt und dazu noch durch ein Seil um die Hüften an einander gebunden, im Begriff steht, an einem trüben, stürmischen Sommerabend von einem Landungsstege in die Fluten eines schilfumkränzten Sees zu springen. Die wilde, verzweiflungsvolle Energie in dem Gesichte des Mannes, die Todesangst des zitternden Mädchens, welches seine Augen fest geschlossen hat, sind so erschütternd, so überzeugend und einfach veranschaulicht, daß der Darstellung trotz des starken dramatischen Accents nichts Theatralisches anhaftet. Denselben Charakter einer schlichten, wahrheitsgetreuen Schilderung hat ein Genrebild desselben Malers „Am Orte der That,“ die Ausgrabung eines Ermordeten am Waldesaume in Gegenwart des Verbrechers und einer Gerichtskommission. Es ist ein völlig unromantischer Kriminalfall, etwa im Genre der ostpreussischen Kriminalnovellen Temmes, nur unendlich geistreicher und lebendiger erzählt. Das wirklich Entsetzliche wird dem Beschauer wohlweislich entzogen: man sieht nur den obern Teil der Grube, welche das Opfer des Verbrechens birgt. Aber die Mienen der Umstehenden, das kummervolle Gesicht des alten Försters, der sich über die Grube beugt, der ernste Ausdruck in den Köpfen der Gerichtsbeamten führen eine so beredte Sprache, daß hier einmal wieder die Kunstlehre Lessings von dem „fruchtbaren Moment“ vor oder nach dem Höhepunkte eines tragischen Vorganges vollauf bekräftigt wird. Beide besitzt eine gewisse Idealität und Bornehmheit des Stils, welche ihn voraussichtlich vor kraß-realistischen Ausschreitungen bewahren wird. Nicht so zuversichtlich läßt sich das von dem dritten der kühnen Neuerer, von Arthur Kampf in Düsseldorf, vorhersagen. Sein ebenfalls durch lebensgroße Figuren dargestellter Kriminalfall „Die letzte Aussage“ ist das Erzeugnis eines rücksichtslosen Naturalismus, der in Deutschland bis jetzt wenigstens ziemlich vereinzelt dasteht. Der Schauplatz ist der kahle, graue, kalt beleuchtete Nebenraum einer Wirtsstube, in welcher kurz zuvor ein blutiger Streit stattgefunden zu haben scheint. Das Opfer desselben sitzt auf der Erde mit entblößtem Oberkörper. Aus Stichwunden in der Brust fließt das Blut heraus, welches eine Frau mit Tüchern vergebens zu stillen sucht. Ein Gensdarm nimmt die letzte Aussage des Verwundeten auf, über dessen Schicksal die starren, verglasten Augen keinen Zweifel übrig lassen. Durch die geöffnete Thür zur Rechten dringen Neugierige herein, die aber bei dem grauenhaften Anblicke hart an der Schwelle stehen bleiben. Wir sind weit entfernt, die Wahl solcher Motive zu billigen. Wenn die Jagd nach denselben allgemein würde, könnte unsre Malerei trotz ihres soliden, sittlichen Fonds leicht auf die Abwege der Franzosen geraten. Nichtsdestoweniger verdient der junge Mann volle Anerkennung wegen seines resoluten Griffes in das wirkliche

Leben und wegen seiner überzeugenden Darstellungsfähigkeit, welche in dieser Ausbildung immer noch zu den Seltenheiten in Deutschland gehört.

Wenn man sich eine recht eindringliche Vorstellung von dem Kontraste zwischen diesen Vertretern der modernsten Großmalerei und denjenigen der Historienmalerei alten Stils machen will, braucht man zum Vergleich nur die drei Gemälde von Wilhelm Lindenschmit: „Alarich in Rom,“ Hermann Raulbach: „Krönung der heiligen Elisabeth durch Kaiser Friedrich II. von Hohenstaufen“ und Hugo Vogel: „Der große Kurfürst empfängt französische Refugiés in Potsdam am 10. November 1685“ heranzuziehen. Letzteres ist ein sehr fleißig durchgeführtes Kostümstück, welches die Traditionen der ältern Düsseldorfer Schule, erweitert durch die koloristischen Erfahrungen und die historischen Studien der letzten Jahre, bis in die Gegenwart herabführt. Es ist ein Beispiel dafür, daß ein fleißiger Arbeiter, welchem die Natur die Mitgift des Genies versagt hat, die Täuschung hervorrufen kann, als hätte er etwas Stichthaltiges zustande gebracht. Für einige Zeit wird dieses Zeremonienbild auch seine Wirkung thun, freilich nur eine sehr beschränkte, da die französischen Flüchtlinge heute nur noch in Berlin eine Art von Kolonie bilden, welche ihren heißblütigen Stammescharakter insofern noch nicht verloren hat, als ihre Mitglieder ein nicht unbeträchtliches Kontingent zu der frischen, fröhlichen Opposition gegen alles stellen, was die Maßnahmen der Regierung fromm und geduldig hinzunehmen für gut befindet. Von diesem heißblütigen, energischen Charakter seiner Helden ist freilich auf ihren wohltemperirten Maler nichts übergegangen. Immerhin ist seine korrekte Arbeit frei von jener theatralischen, opernhaften Inszenirung, welche so sehr den Grundzug von Lindenschmits Gemälde „Alarich in Rom“ bildet, daß einige wohlgelungene Details unter der Physiognomie des Ganzen garnicht zur Geltung kommen. Nach einer von Gregorovius in der „Geschichte der Stadt Rom“ mitgetheilten Überlieferung soll der Westgothenkönig Alarich, als seine Krieger nach der Einnahme der Stadt im Jahre 410 dieselbe mit Mord, Brand und Plünderung erfüllten, durch seine Dazwischenkunft eine Gemeinde von Christen, die sich mit ihren Kirchenschätzen, mit Kreuzfixen und Reliquienschreinen aus dem Getümmel flüchten wollte, vor den Gewaltthätigkeiten der entfesselten Horden gerettet haben. Auf den gebieterischen Wink des jugendlichen Königs, welcher eben durch ein Triumphthor eingeritten ist, halten die Barbaren in ihrem Zerstörungswerke, in ihrem Gemetzel inne. In feierlichem Zuge schreitet das Häuflein der Christen durch die rauhen Krieger hindurch. Ein Priester mit der Kreuzesfahne wandelt voran, singende Ministranten folgen, und bekränzte Sünglinge tragen auf einer Bahre die Reliquienbehälter und ein großes Kreuzifix, welches eine Jungfrau schützend umfängt. Im Vordergrund spiegelt sich der Sammer der von ihrer stolzen Höhe herabgeworfenen Weltbeherrscherin in mehreren Gruppen wieder: verzweifelte Mütter, die ihren Kindern keine Nahrung bieten können, ein Krieger, der ein Mädchen auf seinen

Armen davonträgt, ein hünenhafter Gothe, der zum Todesstoße gegen einen zu Boden gesunkenen Römer ausholt. Diesem reichen Aufwande von Gruppen und Einzelfiguren, welche sich von einer gewaltigen Architektur abheben, fehlt nur eines: das wirkliche Leben. Es ist der Altschluß einer Oper oder einer historischen Samentragödie, wo auf einen Wink des Regisseurs Solisten und Statisten die vorher verabredete und einstudirte Stellung einnehmen, um bei elektrischer Beleuchtung und den rauschenden Klängen des Orchesters eine wirkliche Gruppe zu bilden. Lindenschmits Gemälde unterscheidet sich nur durch den etwas schwereren, meist ins Bräunliche spielenden Ton von der Pilotyschen Theatermalerei. Wir können dem aufgewendeten Fleiße, dem reichen Apparate akademischen Wissens unsre Anerkennung nicht versagen; aber in unserm Herzen wird beim Anblicke dieses mühsam errichteten Gebäudes auch nicht die geringste Regung laut. Selbst da, wo die Schilderung mütterlichen Schmerzes unser Mitgefühl wachrufen sollte, legen sich die steifen Falten des akademischen Prunkgewandes über den Ausdruck einfacher und wahrer Empfindung. Auch das Historiengemälde von Hermann Kaulbach hat jenen opernmäßigen, melodramatischen Anstrich, welcher die Eigentümlichkeit der Pilotyschen Schule ist. Man sieht sich unwillkürlich nach der Musik um, welche solche Szenen begleiten müßte, um ihre Wirkung auf empfindsame Gemüther zu verdoppeln. Der Stoff des Kaulbachschen Gemäldes ist ohnehin dazu angethan, sentimentale Gefühle zu erwecken, und dazu gesellt sich ein ungleich größerer Reiz der Farbe, als er Lindenschmit zu Gebote steht, und eine romantische Sonnenbeleuchtung, welche der Szene einen überirdischen Glanz verleiht. Der ganze Vorgang ist überhaupt aus der historischen Sphäre in die romantische gerückt. Bald nach dem Tode der 1231 gestorbenen Elisabeth konnte sich die erst 1235 begonnene Elisabethkirche zu Marburg noch nicht so präsentiren, wie es auf dem Bilde Kaulbachs der Fall ist. Der Künstler brauchte aber einen monumentalen Kirchenraum, um die feierliche Huldigung Kaiser Friedrichs II., welcher der auf einem Steinsarkophag ruhenden Leiche der Heiligen die eigne Krone aufs Haupt zu setzen sich anschickt, während er mit der Linken den ältesten Sohn der Verstorbenen umfaßt, durch die Assistenten von Geistlichen, Nonnen und andächtiger Volksmenge möglichst imponant zu gestalten. Alles ist auf Rührung berechnet, und deshalb tragen auch die Männer einer rauhen, kriegerischen Zeit, insbesondre der Kaiser selbst, das Gepräge einer sanften, weichen Noblesse. Weich, harmonisch und abgedämpft ist auch das Kolorit, welches in der Kostümmalerei sein Höchstes leistet, und die im Raume schwebenden Lichtmassen vollenden den malerischen Reiz des Ganzen. Größe und Kraft des Stils, also wesentliche Merkmale der echten Historienmalerei, fehlen aber auch diesem Bilde. Der Accent ist zu sehr auf die koloristische Behandlung des Beiwerkes gelegt, und ein gleiches gilt auch von dem figurenreichen Gemälde von Fritz Neuhaus, einem Düsseldorfer Künstler, welches eine Episode aus der Jugend des großen

Kurfürsten darstellt. Wie der Katalog zur Erläuterung der Situation mitteilt, geriet der Hohenzoller „bei seinem Aufenthalte im Haag auf Anstiften ihm feindlich Gesinnter in die Gesellschaft der sogenannten Medianocte. . . Als er merkte, daß es auf Verführung abgesehen war, so sprang er entrüstet von der Tafel auf und entfernte sich mit den Worten: Ich bin es meiner Ehre, meinem Lande und meinen Eltern schuldig, diese Gesellschaft zu verlassen.“ Es ist schon an und für sich ein mißliches Ding, entscheidende oder charakteristische Aussprüche historischer Persönlichkeiten zum Gegenstande künstlerischer Darstellung zu machen. Man braucht nur an das angebliche Wort Ludwigs XIV.: *L'état c'est moi!* zu erinnern, welches schon so viele Maler verlockt hat, ohne daß es einem einzigen gelungen wäre, den zu Grunde liegenden Gedanken, den damit symbolisirten Charakterzug des Selbstherrschers zu klarem Ausdruck zu bringen. Wer den weitläufigen Kommentar nicht gelesen hat, der auch noch auf spätere Dinge zurückgreift, sieht auf dem Neuhaus'schen Bilde nur, daß ein junger Mann mit langem Lockenhaare und ungewöhnlich großem Kopfe mit der pathetischen Geberde sittlicher Entrüstung eine Gesellschaft von lustigen Kavalieren und nachsichtigen Damen verläßt, in welcher es sehr ungebunden zugeht und niemand Anstoß daran nimmt, daß ein fröhlicher Becher auch einmal unter den Tisch gleitet. Eine große moralische That wird kein Uneingeweihter aus dieser Darstellung herauslesen, bei welcher der Kleiderprunk, die Tafel mit Speisen und Geräthen, der Lichterglanz und andre äußerlichkeiten so sehr betont worden sind, daß man nicht recht an den Ernst des Historienmalers glauben kann. Es wäre ebenso voreilig, als wenn man Hermann Kaulbach nach seinem Elisabethbilde für einen Heiligenmaler erklären wollte, jenen Künstler, welcher vor einigen Jahren eines der frivolsten Motive, die sich eine ungesunde Phantasie erdenken kann, den Tanz der nur mit dünnen Schleiern bekleideten Lucrezia Borgia vor ihrem päpstlichen Vater, ihrem Bruder und dem ganzen sittenlosen Hofstaate behandelt hat. Ein wenig mehr sittlichen Ernstes wäre unsern Künstlern in der That zu wünschen, ohne daß sie deswegen in das Extrem des Puritanismus oder des schwindsüchtigen Nazarenertums zu verfallen brauchten. Eine wirkliche That des großen Kurfürsten, seine Landung auf Rügen, hat uns dagegen der Berliner Albert Schaubach dargestellt, freilich in kleinern Dimensionen und mit geringern Mitteln.

Auch wer aus seiner ästhetischen Überzeugung unsern Argumenten gegen die traditionelle Historienmalerei nicht beipflichtet, kann sich der Wahrnehmung nicht verschließen, daß über den modernen Historienbildern ein Unstern schwebt. Entweder ist die Wahl des Stoffes eine unglückliche, oder es lassen, falls der Stoff ein allgemeines, tieferes Interesse beanspruchen darf, die künstlerischen Kräfte den Maler im Stiche. Die „Zusammenkunft Kaiser Barbarossas mit Papst Alexander in Venedig“ von Erwin Langer in Dresden ist wacker gemalt und zeugt von sorgfältigen Studien. Welche Bedeutung hat aber dieser

Vorgang für uns, und wie viele Leute giebt es, welche im Angesichte desselben die geschichtlichen Konsequenzen aus demselben zu ziehen vermögen, um sich in die nötige weisevolle Stimmung zu versetzen? Die „Auffindung der Leiche Kaiser Friedrich Barbarossas im Calycadnus,“ welche Wilhelm Beckmann in Düsseldorf gemalt hat, ist gewiß ein tragisches, tief erschütterndes Ereignis. Aber der durch das Motiv bedingte Eindruck ist völlig ausgeblieben, weil die Darstellung äußerst lahm und leblos und das Kolorit so erbfahl und unkräftig ist, daß man an die ersten Versuche der romantischen Düsseldorfer Historienmalerei, an Stürmer und Stille, erinnert wird. Ausgezeichnete Koloristen, wie der Belgier Ferdinand Pauwels und der Schwede Gustav Hellqvist, haben die Virtuosität ihrer technischen Darstellung in den Dienst von Stoffen gestellt, welche uns Deutschen entweder unverständlich oder gleichgültig sind. Wir würden vom nationalen Standpunkte aus kein Recht haben, diese beiden Maler wegen der Wahl ihrer Motive zur Rede zu stellen, wenn sie nicht beide als Lehrer an deutschen Akademien wirkten oder zu wirken berufen sind. Wenn die Leiter unsrer Akademien wirklich gezwungen sind, der deutschen Kunst das beschämende Zeugnis auszustellen, daß ausreichende Lehrkräfte nicht mehr aus ihrer Mitte beschafft werden können, so dürfen wir wenigstens das Recht beanspruchen, die zu Lehrern berufenen Ausländer schonend an ihre neue Heimat zu erinnern und ihre Schöpfungen nach dem Maßstabe unsers nationalen Interesses zu beurteilen. Für Pauwels, welcher seit zwanzig Jahren in Deutschland (Weimar und Dresden) als akademischer Lehrer thätig ist, gilt eine solche Kritik nur in bedingtem Grade. Er hat gelegentlich auch Motive aus der deutschen Geschichte behandelt und in seinen Darstellungen aus der flandrischen Geschichte mit Vorliebe den allgemein menschlichen Kern hervorgekehrt. So auch in seinem figurenreichen Bilde auf unsrer Ausstellung: „Regentin Johanna von Flandern, am Charfreitage 1214 Ypern besuchend, giebt Gefangenen die Freiheit im Andenken an das Leiden und Sterben Christi.“ Der Schwede Hellqvist, der kürzlich als Lehrer an die Berliner Kunstakademie berufen worden ist, sucht dagegen mit Vorliebe nur solche Episoden aus seiner heimatlichen Geschichte hervor, welche ein sehr eng begrenztes Interesse haben. Überdies hat sein neuestes Bild, die „Brandschakung der schwedischen Hansestadt Wisby durch den dänischen König Waldemar Atterdag,“ nicht die sonstigen Vorzüge des Malers. Das Kolorit ist zu bunt und hart und die Komposition zu wirr und überladen. Wenn man beide Gemälde nach dem ästhetisch-philosophischen Systeme klassifiziren wollte, würde man ihnen kaum mehr als den Titel geschichtlicher Genrebilder zuerkennen. Das Zusammenschleppen von kostbaren Gold- und Silbergefäßen und Kleinodien durch erbitterte Männer und verzweifelte Frauen, welches auf dem Marktplatze der Stadt unter den Augen des finster dreinblickenden Königs und seiner Söldner vor sich geht, ist an und für sich keine Aktion von historischer Bedeutung, sondern nur ein Vorwand für den Maler,

seine malerische Virtuosität an der Beherrschung von Massen und in der Einzeldarstellung von Kostümen und Trachten zu erproben. Kann ein solcher Maler, so darf man billig fragen, seinen Schülern mehr bieten als gewisse technische Kunstgriffe? Ist er befähigt, ihnen den Weg zu höheren Zielen zu öffnen, ihren Sinn für vaterländische Geschichte zu pflegen oder gar ihrem Streben seinen nationalen Inhalt zu geben? Ein unglücklicher Zufall hat es gewollt, daß Hellqvist vor Antritt seines Amtes erkrankt und auf ein Jahr beurlaubt worden ist. Zu seiner Vertretung ist der oben erwähnte Düsseldorfer Historienmaler Vogel bestellt worden. Wenn dieser Maler imstande ist, jenen zu vertreten, wird er ihn auch ersetzen können, und seine Werke sprechen dafür. Unter solchen Umständen ist es doppelt rätselhaft, daß ein zum großen Teile in Paris gebildeter Ausländer mit der Pflege deutscher Malerei an einer deutschen Akademie ersten Ranges betraut wird, da genug inländische Kräfte von gleicher Begabung vorhanden sind.



Die Begründer der Fabrikation europäischen Zuckers.



n unserm vorletzten Hefte haben wir berichtet, die Entdeckung des Rübenzuckers sei von einem Deutschen ausgegangen und andre Deutsche hätten dieselbe zuerst fabrikmäßig auszubeuten versucht. Wir werden darauf aufmerksam gemacht, daß der zweite Teil dieser Behauptung von den Franzosen bestritten wird, und daß z. B. Basset im Vorworte zu seinem *Guide pratique du fabricant de sucre* wörtlich sagt: „Frankreich allein war es vorbehalten, der Reihenfolge menschlicher Arbeiten diese neue Industrie hinzuzufügen. Die von Napoleon gegen die feindselige Macht der Engländer ersommene Kontinentalsperre bezweckte zunächst, den fremden Kolonialprodukten unsre Häfen zu verschließen. Die französische Wissenschaft, von dem großen Feldherrn angerufen, über die aus unserm Boden zu ziehenden Erzeugnisse, deren Mangel sich am fühlbarsten machte, zu beraten, beantwortete den Appell des Kaisers mit zwei Wundern: die Industrie des künstlichen Schwefels und die des inländischen Zuckers wurden ins Leben gerufen, und am 15. Januar 1812 sanktionirte Napoleon die letztere mit seiner allgemein verbreiteten Autorität.“

Diese Behauptungen beruhen ebenso wie der Anspruch anderer Schriftsteller unter unsern westlichen Nachbarn, daß der in Rede stehende hochwichtige Gewerbszweig ein „echt klassisch französischer, auf französischem Boden entsprungener, allein durch Frankreich entwickelter“ sei, entweder auf der bekannten Unwissenheit unsrer Nachbarn in Betreff dessen, was jenseits ihrer Grenzen vor sich gegangen ist und besteht, oder auf ihrer ebenso notorischen Selbstüberschätzung, Anmaßung und Ruhmredigkeit. Ohne den Verdiensten, deren Frankreich sich in dieser