



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Rosenberg, Adolf: Die große Kunstausstellung in Berlin. 1.

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

# Die große Kunstausstellung in Berlin.

Von Adolf Rosenberg.

1.



ie anderthalbjährige Pause, welche seit der letzten Ausstellung der königlichen Akademie der Künste verstrichen ist, hat auf ihre Nachfolgerin nicht den erwarteten günstigen Einfluß geübt. Wenn man die diesjährige Ausstellung auf den Gehalt an Werken prüft, welche nach menschlicher Voraussicht nach hundert Jahren Zeugnis ablegen können von dem wirklichen Vermögen der gegenwärtigen Kunstpoche, so bleibt die Ausstellung sogar noch hinter der vorigen zurück. Auf dieser paradirte wenigstens ein Meisterwerk, an welchem nicht zu rütteln war: das weibliche Porträt von L. Knaut, und jene Männer, welche man schon seit einer Reihe von Jahren als die Spitzen der Berliner Schule in Ehren hält, Menzel, Gustav Richter, Gussow und Reinhold Begas, waren wenigstens so vertreten, daß sich auch ein Fremdling von ihrer Eigenart einen Begriff hätte machen können. Gustav Richter ist seitdem aus dem Leben geschieden, und wie es häufig zu geschehen pflegt, die gegenwärtige Kunstausstellung, die erste seit mehr als dreißig Jahren, auf welcher sein Name fehlt, bringt uns erst mit voller Deutlichkeit zum Bewußtsein, was und wieviel wir an ihm verloren haben. Eine Zeit lang schien es, als ob sich auf dem engeren Gebiete des Bildnisses Gustav Graef neben ihm behaupten wollte; aber diese Hoffnung war eine trügerische. Graefs Kolorit wurde von Jahr zu Jahr trockener und schwerfälliger, und seine Auffassung verlor immer mehr an Kraft und Wärme. Jetzt malt er zahme Duzendporträts, welche sich unter der namenlosen Menge verlieren. Unter dem jüngeren Nachwuchs wäre Fritz Paulsen der einzige, welcher über Bornehmheit der Auffassung und Glanz und Geschmeidigkeit des Kolorits in solchem Maße gebietet, daß man ihm die einem Nachfolger Gustav Richters nötigen Eigenschaften zutrauen könnte. Das Repräsentationsbild des verstorbenen Großherzogs von Mecklenburg-Schwerin, welches auf der gegenwärtigen Ausstellung zu sehen ist, erweckt von neuem eine günstige Vorstellung von seinen malerischen Fähigkeiten und seiner kunstpsychologischen Analyse. Solange sich ihm aber nicht die Aristokratie des Geistes und der Geburt in gleicher Ausdehnung wie dem im Frühjahr dahingeshiedenen Meister erschließt, wird ihm die Gelegenheit zur vollen Entwicklung seiner Gaben vorenthalten bleiben. Ein ähnliches gilt von zwei süddeutschen Künstlern, welche sich in den letzten Jahren

als Porträtmaler von hervorragender Bedeutung ausgewiesen haben, von F. Keller in Karlsruhe und F. A. Kaulbach in München. Sie sind auch auf unsrer Ausstellung durch zwei Damenbildnisse vertreten, deren malerische Vollendung mit der feinen Beseelung der Gesichtszüge gleichen Schritt hält. Ihrer hohen technischen Virtuosität wird auch in Zukunft ab und zu ein glücklicher Wurf gelingen. Damit sie sich aber längere Zeit hindurch auf gleicher Höhe erhalten können, dazu fehlt ihnen die wesentlichste Bedingung der Porträtkunst, das Leben in einer Großstadt. Wie unerlässlich diese Bedingung ist, hat uns früher das Beispiel van Dycks, der sich doch erst in London zu vollster Kraft entfalten konnte, haben uns in unsern Tagen H. von Angeli, der auch erst in Berlin und London das richtige Feld seiner Thätigkeit fand, und Lenbach gelehrt. Und am Ende kann man von einer wirklich lebenskräftigen und weitverzweigten Porträtmalerei in Deutschland doch nur in bezug auf Berlin reden, welches schon lange vor seiner Erhebung zur Reichshauptstadt jene Bedingungen dargeboten hat, vielleicht weil der Hof und die Gesellschaft in beständigem, gegenseitig anregendem Zusammenhang blieben.

Daß auch im Zeitalter der Photographie die Porträtmalerei ihre alte kulturgeschichtliche Bedeutung für die Nachwelt behalten wird, bedarf keines umständlichen Beweises. Man braucht nur auf die holländische Bildnismalerei hinzuweisen, welche sich trotz der umfassenden Übung des Kupferstichs für Porträtzwecke so lebenskräftig erhielt, daß man aus ihr eine Geschichte des Landes konstruiren könnte, wenn es keine Annalen und Urkunden gäbe. Selbst die beste Photographie weiß aus dem Gesichte des Dargestellten nicht die Quintessenz seines Geistes und Wesens herauszuziehen, und am Ende vergilbt und schwindet sie nach wenigen Dezennien, gleich wie heute die Daguerreotypien aus den dreißiger und vierziger Jahren schon bis zur Unkenntlichkeit erloschen sind.

Knaus, der im vorigen Jahre in Berlin wie in München die höchsten Ehren davongetragen, hat zwar die diesjährige Ausstellung beschickt, leider aber mit zwei Genrebildern, die, offenbar auf Bestellung eines Kunsthändlers gemalt, des berühmten Namens unwürdig sind. „Der Witwe Trost“ sowohl — ein lebhafter Knabe, der auf einem Wiegenpferde reitet — als die Heimkehr des von Schmissen arg entstellten Studiosus in das mütterliche Haus sind ebenso lahm in der Erfindung wie in der koloristischen Durchführung. Ein Meister, welcher mit vollkommener Virtuosität über alle Reize des Hell dunkels verfügt, wie Knaus, sollte sich so trockene und erdfahle Malereien nicht zu Schulden kommen lassen. Auch Bokelmann hat mit seiner Spielbank in Monte Carlo keinen Schritt vorwärts gethan und sich streng genommen nicht einmal auf derjenigen Höhe erhalten, an welche er uns gewöhnt hat. Wir blicken in einen mit raffinirtem Luxus ausgestatteten, von Gold und Marmor strotzenden Saal, in dessen Mitte zwei Tafeln aufgestellt sind, um welche sich eine große Zahl von elegant gekleideten Herren und Damen stehend oder sitzend herumdrängt.

Von der eigentlichen Aktion des Spiels wird man nichts gewahr. Nur die vor den Spielern aufgehäuften Goldstücke lassen uns erraten, was mitten im Gemühl vorgeht. Zwischen und vor den Tischen haben sich andre Gruppen von plaudernden Herren und Damen gebildet. Hier wie dort fesselt die modische Eleganz der Damentoiletten so sehr unsre Aufmerksamkeit, daß man auf den ersten Blick an ein kolorirtes Modenbild erinnert wird. Auch bei näherem Nachforschen dringt man nicht allzusehr in die Tiefe. Bei der großen Menge der Figuren ist jede einzelne nur oberflächlich charakterisirt. In den Physiognomien spürt man nichts von den Emotionen und Leidenschaften, welche das Spiel wachruft. Es müßte denn sein, daß der Maler die Absicht hatte, zu zeigen, wie der feine Ton des internationalen Verkehrs über diese ganze Gesellschaft so sehr die Oberhand gewonnen hat, daß jeder seine persönlichen Empfindungen unter der Maske konventioneller Höflichkeit zu verbergen weiß. In dem Bestreben, der Wirklichkeit so nahe als möglich zu kommen, hat der Maler seinen Rahmen zu weit gespannt und auf jede feinere Individualisierung, auf eine effektvolle, um einen Mittelpunkt gruppierte Komposition verzichten müssen. Es fehlt die psychologische Vertiefung und die novellistische Verbindung der Figuren, und deshalb macht das Gemälde, ungeachtet des virtuosen Vortrags, einen unbefriedigenden Eindruck.

Die Münchener sind es, welche in ihrer Gesamtheit auf dem Gebiete der Genremalerei einen Vorsprung über Berlin und Düsseldorf hinaus gewonnen haben. Sie haben sich dabei nicht einmal ihre Sache leicht gemacht, indem sie etwa die Treffer ihrer vorjährigen internationalen Ausstellung nach Berlin schickten. Abgesehen von zwei hervorragenden Werken, der Rettung der verunglückten Edelweißpflückerin von Matthias Schmid und der Übergabe von Warschau an den Großen Kurfürsten von W. Räuber, sind sie vielmehr mit lauter neuen Arbeiten erschienen, welche von einer durch die Erfolge der Ausstellung gesteigerten Produktionslust zeugen. Die Grenzen, in welchen sich die Münchener Genremalerei bewegt, sind freilich nicht weitgezogen. Auf der einen Seite der Humor, welcher seine Hauptvertreter in Defregger, Grügner und Harburger sieht, auf der andern Seite das Kostümbild, welches zum Teil nur aus Wohlgefallen an den farbigen und schillernden Stoffen kultivirt, zum Teil aber auch mit größerem Ernste und mit eindringlicher Vertiefung in das Charakteristische und Physiognomische behandelt wird. Unter den Vertretern der letztern Gruppe steht Claus Meyer aus Linden bei Hannover obenan. Vor zwei Jahren noch ein unbekannter Anfänger, hat er sich durch ein sorgfältiges Studium des niederländischen Volkslebens und der altniederländischen Kunst zu der Stellung eines Genremalers von erstem Range emporgeschwungen, nachdem er freilich vorher durch den Unterricht von Böffz in München in den Besitz einer durchgebildeten, zur Lösung aller Probleme befähigten Technik gelangt war. Wenn man sein Rauchkollegium, eine Gesellschaft von fünf zum Teil be-

waffneten Bürgern in der Tracht des siebzehnten Jahrhunderts, welche in einer holländischen Wirtsstube um einen Tisch herumsitzen und der Tabakspfeife und dem Bierkrüge zusprechen, nur oberflächlich betrachtet, schießen einem freilich Namen wie Jan van der Meer von Delft, Pieter de Hooch, Dirk Hals, Terborch, Pieter Codde u. s. w. durch den Kopf, und unter dem Einfluß dieser Maler von belebten Interieurs und Gesellschaftsstücken ist das Bild des modernen Künstlers auch wahrscheinlich entstanden. Manche Feinesse des Pinsels, wie z. B. die subtile Behandlung des Lederzeugs und der Gerätschaften, die feine Durchbildung der verschwebenden, sich mit dem Tabakrauche vermischenden Luft hat Claus Meyer gewiß diesen Kabinetsmalern abgelauscht. Was sie ihm aber nicht geben konnten, ist die Intensität des Lebens, die auf die ganze Komplexion einer Figur gegründete und aus ihr heraus entwickelte Individualisierung der Köpfe. Diese erstaunliche Lebensfülle erhebt den Münchener Künstler weit über die mechanische Nachahmung des Stofflichen, in welcher z. B. Alma Tadema bei seinen Resurrektionen der alten Griechen und Römer trotz seiner unbestreitbaren technischen Virtuosität stecken geblieben ist. Wenn er nicht moderne Engländer und Engländerinnen aus den antiken Kostümen herausblicken läßt, kommt er nicht über das Maskenhafte hinaus, während die Holländer Claus Meyers den Stempel lebhafter Wirklichkeit tragen. Auf dem Gebiete des modernen holländischen Volkslebens gelangt Paul Höcker, ein anderer Schüler von Löffky, zu demselben Ziel, welches ihm freilich leichter erreichbar ist, weil er seine Modelle unmittelbar vor sich sieht und nicht erst in entschundene Zeit- und Lebensbedingungen zurückzuversetzen braucht. Seine kleinen Holländerinnen mit ihren ernsthaften Augen, welche durch das Kornfeld ziehen, sind von außerordentlicher Frische der Auffassung, und nicht minder wahr beobachtet und lebendig geschildert ist die Gruppe von Matrosen, welche in der Batterie eines deutschen Kriegsschiffes mit dem Putzen ihrer Gewehre beschäftigt sind.

Daß Menzel nicht auf der Ausstellung erschienen ist, ist für das Ansehen der Berliner Malerei ein umso härterer Schlag, als derselbe leicht hätte abgewendet werden können. Erst im Juni dieses Jahres hat der Meister ein umfangreiches Gemälde vollendet, welches insofern eine neue Phase seiner Thätigkeit einleitet, als er damit ein neues Stoffgebiet betreten hat. Bis in sein hohes Alter hinein hatte Menzel noch niemals eine Reise nach Italien unternommen, und erst vor zwei Jahren faßte er den Entschluß dazu. Für den arbeitamen Künstler, dessen scharfe Augen stets suchend von Gegenstand zu Gegenstand eilen, gab es dort keine Erholung. Die Piazza d'Erbe, der Gemüsemarkt in Verona, fesselte seine Aufmerksamkeit und seine Nachbildungslust dergestalt, daß er das lebhafteste Getümmel mit seinen zahlreichen Typen und vorübergehenden Erscheinungen festzuhalten beschloß. Wie immer versuhr er auch hier empirisch und synthetisch. Er wählte zuerst eine Reihe von Figuren aus dem Volke aus, Gemüsefrauen, Verkäufer, Ausrufer, lungernde Straßen-

huben, und zeichnete sie in allerlei Stellungen und Bewegungen, welche für das Gemälde in betracht kommen konnten, indem er zugleich mit der ihm eignen Sorgfalt die Maße von einzelnen Gliedern und Köpfen nahm. Die zufällige Pflasterung des Platzes gab ihm ein neues Motiv, indem er die Figuren einiger Steinseher in der eigentümlichen Bewegung des Fortrutschens auf dem Erdboden seiner Komposition einreihete. Endlich ließ er noch einige Touristen hinzutreten, welche von der geldgierigen Straßenjugend umdrängt werden, und so entstand ein Bild lebhaften, lärmenden Treibens, auf welchem Menzel seiner Freude an mannichfaltiger und origineller Charakteristik nach Herzenslust freien Lauf lassen konnte. Bei einem Umfange, der nicht viel größer ist als der des Bodelmannschen Bildes, und bei einer nicht geringeren Figurenzahl hat Menzel doch eine ganz andre Kraft und Tiefe des Ausdrucks erreicht, und dazu nach der Seite der malerischen Erscheinung ein Stimmungsbild von absoluter Wahrheit zustande gebracht. Da sich das Werk im Besitz eines Kunsthändlers befindet, so ist es leider der Ausstellung, die einer Schöpfung ersten Ranges doch so dringend bedurfte, vorenthalten geblieben.

Es kann um eine Ausstellung nicht sonderlich gut bestellt sein, wenn man genötigt ist, auf Bilder zurückzugreifen, welche auf dieser Ausstellung nicht zu sehen sind. Eines könnte für diesen Mangel entschädigen, die Anwesenheit nämlich von mehreren Arbeiten monumentalen oder dekorativen Charakters, deren Entstehung Staatsaufträgen verdankt wird. Leider läßt sich diesen Arbeiten nicht viel Gutes nachsagen.

Wir haben einmal früher in diesen Blättern Gelegenheit gehabt, auf die außerordentliche Förderung hinzuweisen, deren sich die monumentale Kunst, die Plastik sowohl wie die Malerei, durch die preussische Staatsregierung zu erfreuen hat. Den zu jener Zeit bereits vollendeten Arbeiten dieser Gattung konnten wir unsre Anerkennung zollen und zum Schluß eine Perspektive auf eine Reihe von neuen Aufträgen eröffnen, von denen wir nach dem bis dahin Geleisteten erfreuliches versprechen durften. Wir müssen heute, um der Wahrheit die Ehre zu geben, bekennen, daß unsre damalige optimistische Auffassung nicht durch die inzwischen vollendeten Thatsachen bestätigt worden ist. Diejenigen, welche über die Erteilung von Staatsaufträgen zu entscheiden haben, sind dabei gewiß von den besten Absichten ausgegangen. Sie haben der Meinung des französischen Pädagogen Jacotot gehuldigt, welcher behauptete, daß alle Menschen von der Natur eine gleiche Intelligenz, eine gleiche Begabung mitbekommen hätten und daß es nur darauf ankäme, dieselbe im Individuum zu entwickeln. Sie glaubten, daß mit einer großen Aufgabe auch die Kraft für das Große wachsen oder sich ausbilden würde und, nachdem sie einigemal dieses gewagte Spiel gewonnen, wurden sie in der Ansicht bestärkt, daß diese Methode die richtige sei. Jetzt sind die Unglücksfälle Schlag auf Schlag gekommen. Den größten nennen wir zuerst: die Wandmalereien im Kaiserhause zu Goslar. An-

gesichts dieser überaus schwachen und in der Farbe höchst unerfreulichen Kompositionen, welche jedes genialen oder auch nur volkstümlichen Zuges völlig bar sind, dürfte es am Ende denen, welche vor Jahren die Entscheidung zu Gunsten des ausführenden Künstlers trotz anderer, bei weitem überlegener Konkurrenzarbeiten herbeigeführt haben, doch unheimlich werden. Gerade an dieser historischen, durch eine stolze Überlieferung geheiligten Stelle hätte eine so kraftlose und unverständliche Allegorie, wie die des Mittelbildes an der Längenvand, nicht zur Ausführung kommen dürfen. Die Kaiserproklamation in Versailles in ihrer nüchternen, aber darum doppelt imponirenden Wirklichkeit wäre der einzige Akt gewesen, der über dem alten Kaiserstuhle der salischen Herrscher hätte zur Darstellung kommen müssen. Auch die Wandgemälde im Treppenhaufe des Kasseler Regierungsgebäudes werden als durchaus verunglückt geschildert. Das kann garnicht Wunder nehmen, da der Urheber derselben, Joseph Scheurenberg, ein tüchtiger, liebenswürdiger Genremaler ist, dem gelegentlich wohl auch ein gutes Porträt gelingt, der aber den Stilsforderungen der monumentalen Malerei völlig fremd gegenübersteht. Unsrer Ausstellung hat von ihm ein vortreffliches Selbstporträt und ein hübsches Genrebild aufzuweisen: ein ländliches Liebespaar, welches fest umschlungen zur Sommerzeit durch den sonnenhellen Wald schreitet. Er war eine kurze Zeit Lehrer an der Kunstakademie in Kassel; aber dieses Amt befähigte ihn, wie die That bewiesen hat, noch nicht zu monumentalen Malereien.

Noch schlimmere Beispiele sind auf unsrer Ausstellung zu sehen. Paul Thumann ist ein gewandter Zeichner, dessen anmutendes Formtalent besonders den Neigungen der Damenwelt entgegenkommt. Seine Illustrationen zu Chamisso, Robert Hamerling und Heine haben bei jungen und alten Damen großes Glück gemacht, und seine in Öl ausgeführten Studientöpfe und Genrebilder mit hübschen Liebespaaren sind namentlich in photographischen Reproduktionen sehr begehrt. Daß ein Künstler, dessen Begabung in diesen Grenzen beschlossen ist, sich nicht zur Ausführung von Historienbildern mit lebensgroßen Figuren eignet, war vorauszu sehen. Da es aber das Prinzip der Kunstverwaltung zu sein scheint, daß ein jeder an dem gedeckten Tische Platz nehmen soll, so erhielt auch er seinen Staatsauftrag: zwei umfangreiche Gemälde für die Aula des Gymnasiums zu Minden, die Heimkehr der Deutschen aus der Schlacht am Teutoburger Walde und die Taufe Wittekind's. Jenes haben wir im vorigen Jahre in München gesehen, die Bekanntschaft des andern machen wir auf unsrer Ausstellung. Beide sind gleich verfehlt. Es sind große, schwächlich kolorirte Illustrationen ohne Charakter und Leben. Männer und Frauen sind von derselben süßlichen Eleganz umflossen. Ihre Gewänder sind kokett arrangirt und glatt gebügelt, als kämen sie eben vom Schneider, und die Haare sind gesalbt und frisiert, wie die der griechischen Sänglinge, welche ihren schmachtenden Schönen sub rosa den Hof machen. Fade und flau, das ist in

zwei Worten die Signatur dieser großen Malereien, deren Auftrag ganz und gar an den Unrechten gekommen ist.

Nicht viel besser scheint es mit dem für die Aula des Gymnasiums in Bromberg bestimmten Frieze von Otto Brausewetter zu stehen, soweit sich nach dem einen auf der Ausstellung befindlichen Teile urteilen läßt. In der Mitte sind gymnastische Übungen antiker Jünglinge und Männer dargestellt und an den Ecken stehen Alexander der Große und Julius Cäsar, wie es im Kataloge heißt, „als Repräsentanten der Thatkraft.“ In Wahrheit aber sehen diese Helden des Altertums wie Kartenkönige aus. Otto Brausewetter ist ein Genremaler und Illustrator, welcher bisher fast ausschließlich Stoffe aus dem romantischen Mittelalter behandelt hatte. Mit besonderm Eifer hat er Kostümstudien gemacht, und dadurch weiß er seine Bilder mit malerischen Reizen zu erfüllen. Jetzt wird er mit einemale vor eine Aufgabe gestellt, die ihn nicht nur in eine gänzlich neue Ideen- und Gestaltenwelt führt, sondern die auch von ihm verlangt, nackte Figuren in großem Stile zu schaffen und sich über sein Vermögen hinaus auszudehnen. Man sieht seiner Arbeit in jeder Linie das redlichste Bemühen an; aber nichtsdestoweniger ist sie verfehlt, weil dem Künstler der Begriff des Stils fehlt. Er hat seine Modelle mit großem Fleiß nachgebildet; von dem Geiste der Antike ist jedoch keine Spur in seiner Komposition vorhanden.

Auch Otto Knilles vierter Fries für die Berliner Universitätsbibliothek, auf welchen man nach den drei vorausgegangenen gewisse Hoffnungen bauen durfte, hat diesen Erwartungen nicht entsprochen. Der erste Fries schilderte die Blüte Griechenlands und zwar in zwei Abteilungen, indem einerseits die gymnastischen Übungen der Männer und Jünglinge, andererseits der Unterricht in der Philosophie als die Grundlagen jener Blüte auf dem Boden Athens hingestellt wurden. Der zweite Fries war der mittelalterlichen Kultur gewidmet: in einer Disputation von Lehrern der Sorbonne vor Ludwig dem Heiligen, zu welchen sich Dante gesellt, war der Niedergang scholastischer Gelehrsamkeit und das Aufdämmern des Humanismus symbolisirt. Den beiden mächtigsten Faktoren der geistigen Bewegung im sechzehnten Jahrhundert, der Reformation und der humanistischen Wissenschaft, galt der dritte Fries, für welchen Wittenberg der historische Rahmen war, in dem sich Reformatoren und Humanisten um die Gestalt Luthers gruppirten. Für das letzte Friesgemälde war die Glanzepoche Weimars als Thema angegeben, und der Künstler wählte das Jahr 1803, vermutlich um Herder, der Ende dieses Jahres starb, noch in seine Darstellung einreihen zu können. Wir können dem Künstler sehr wohl nachfühlen, wie unbehaglich ihm diese Aufgabe war. Goethe als Mittelpunkt eines Kreises erlesener Geister war von vornherein gegeben. Aber wer sollte der Ehre theilhaftig werden, mit ihm vereint zu sein? Der Künstler hat folgende Auswahl getroffen: zur Rechten Goethes, welcher seinen rechten Arm auf das Postament

einer Zeusbüste gelegt hat und die Linke dozirend vorstreckt, als wollte er seiner erlauchten Zuhörerschaft die Schönheiten der Antike vordemonstriren, sieht man Tieck, Jean Paul, Fichte, Hegel, H. v. Kleist, Boß, Schlosser, Oken, Cornelius, Pestalozzi, Klopstock und Blumenbach, zur Linken Goethes die beiden Humboldt, Schleiermacher, Gauß, A. W. von Schlegel, Gleim, Schiller, Klinger, Wieland, Niebuhr, Herder und Zffland. Wir verkennen die Schwierigkeiten keineswegs, welche die Wahl richtiger Männer dem Künstler verursacht hat. Trotzdem dürfen wir billig fragen: Wie kommen Gleim und Klinger in diese Gesellschaft, in welcher ein Winkelmann fehlt, zumal da doch der Künstler ausdrücklich auf die neue Renaissance des klassischen Altertums hingewiesen hat, welche eine der Hauptbedingungen der Weimariſchen Glanzepoche gewesen ist? Und ebensowenig hätte Lessing fehlen dürfen. Man kann freilich einwenden, daß weder er noch Winkelmann zu dem Weimariſchen Kreise gehört haben. Aber waren Hegel, Schleiermacher, Alexander und Wilhelm von Humboldt, Niebuhr nicht ebensowenig Mitglieder dieses Kreises? Zudem hatte sich der Künstler auf den frühern Friesen bereits gewisse, durchaus erlaubte Freiheiten genommen, indem er z. B. Hutten zu Luther nach Wittenberg ziehen ließ. Indessen verschwinden die sachlichen Einwendungen, die wir gegen die Wahl der dargestellten Personen zu machen haben, hinter denjenigen, welche der künstlerischen Gestaltung gelten. In den beiden dem Mittelalter und der Renaissance gewidmeten Friesen war die Komposition von dramatischer Bewegung und von einheitlicher Geschlossenheit. Das Symbolische war mit dem Realistisch-Gegenständlichen so glücklich verschmolzen, daß der frostige Gedanke nirgends die Oberhand über die sinnliche Erscheinung gewann. Der letzte Fries wirkt dagegen nüchtern und kalt. Wir haben nichts weiter vor uns als eine Galerie mehr oder minder gelungener Porträtfiguren, deren geistige Bedeutung durch die gänzlich unmalersche Tracht erheblich abgeschwächt wird. Man würde vielleicht den Eindruck gewinnen, als wäre hier eine interessante Theegesellschaft beisammen, vor welcher ein besonders erleuchteter Geist ein Gedicht deklamirt, wenn nicht am Fußgestell der Zeusbüste eine antike Muse mit ihrer Leier säße, welche mit schwärmerischer Begeisterung zu Goethe emporblickt. Die Einfügung dieses allegorischen Wesens ist ein bedauerlicher Mißgriff. Knille hätte hier nicht dem abschüssigen Wege, den Delaroche mit seinem Hemicycle und Ingres in seiner Apotheose Homers gewandelt sind, sondern dem ewigen Beispiele folgen sollen, welches Raffael für solche Versammlungen berühmter Männer in seiner Schule von Athen aufgestellt hat. Wir müssen dabei freilich die Frage offen lassen, ob es nicht noch ein größerer Mißgriff war, von dem Künstler die Darstellung eines solchen Themas zu verlangen! Selbst wenn sie ihm besser gelungen wäre, als es in der That der Fall ist, würde doch nur ein müßiges Spiel zustande gekommen sein. Welcher Bildungsstufe ist mit einer Zusammenstellung berühmter Männer gedient, deren Brustbilder und Büsten sich jedermann für wenig Geld ver-

Grenzboten III. 1884.

schaffen kann? Oder sollte jemand ein Interesse daran finden, zu erfahren, was für Mäntel, Leibbrücke, Kniehosen und Strümpfe Goethe, Voß, Schiller oder Iffland getragen haben? Jugendliehe Begeisterung und Wärme der Empfindung waren die Signatur der drei ersten Friesbilder Knilles. Über dem letzten aber schwebt die senile Geheimratsstimmung, welche für den Goethe der zwanziger Jahre, nicht aber für den Goethe von 1803 bezeichnend ist.

Weitaus glücklicher sind die monumentalen Arbeiten der Plastik ausgefallen, welche im Auftrage oder mit Unterstützung des Staates ausgeführt, auf unsrer Ausstellung zu sehen sind. Da ist in erster Linie das Gypsmodell der Schinkelstatue von Max Wiese für Neu-Ruppin, der Geburtsstadt des Meisters, zu nennen. Wiese hatte bisher mit Vorliebe kleine Figuren für Bronze- und Zinguß und für die Terracottaausführung modellirt und dabei ein beachtenswertes Talent für feine und eingehende Charakteristik befundet. Man wollte ihm deshalb den Sinn für das Große und Monumentale nicht recht zutrauen; aber er hat dieses Vorurteil, in erfreulichem Gegensatz zu seinen mit Staatsaufträgen bedachten malerischen Genossen, glänzend widerlegt. Gerade seiner Kunst feiner und geistvoller Charakterisirung verdankt er die Überlegenheit seiner Schinkelstatue über die Schöpfungen Tiecks in der Vorhalle des alten Museums und Drake's vor der Berliner Bauakademie, hinter denen zugleich die monumentale Haltung seiner Figur nicht zurückbleibt. Endes kolossale Bronzestatue des Großen Kurfürsten für die Herrscherhalle des Zeughauses hätte vielleicht nach der Seite der Charakteristik des Kopfes etwas tiefer und eingehender behandelt werden können. Aber es wäre ungerecht, ein Urtheil über ein Werk zu fällen, welches für bestimmte Beleuchtungsverhältnisse berechnet ist. Man muß sich begnügen, mit Bezug auf sie und auf die ebenfalls für das Zeughaus geschaffene Bronzestatue Friedrich Wilhelms II. von Brunow und die Bronzestatuette des Grafen Tauenzien von Büchting zu konstatiren, daß sie in der großartigen Formenbehandlung den Bedingungen des monumentalen Stils vollkommen entsprechen.

