



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. 2.

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

Die große Kunstausstellung in Berlin.

Don Adolf Rosenberg.

2.



Die Historienmalerei oder, allgemeiner gefaßt, die Malerei großen Stils kann nicht allein dadurch gedeihen, daß man berufenen und unberufenen Künstlern große Wandflächen zum Erproben ihrer Kräfte anweist. Auch das historische Staffeleibild will gepflegt sein, und an dieser Pflege hat es die preußische Kunstverwaltung bisher fehlen lassen. Man sucht sich zwar vor dem Ankauf umfangreicher Historienbilder mit dem Hinweis darauf zu schützen, daß die Räume der Nationalgalerie viel zu beschränkt seien, um große Gemälde aufnehmen zu können, und daß man aus Rücksicht auf den Raum lieber sechs Genrebilder ankaufe statt eines Historienbildes, womit man zugleich den Neigungen der Mehrzahl der Besucher entgegenkommt, welche eine öffentliche Kunstsammlung als ein großes Bilderbuch zu betrachten gewohnt sind. Ist der Kunstfonds aber allein für die Berliner Nationalgalerie da? Wenn auch nach dem Wortlaute des Gesetzes, so doch gewiß nicht nach dem Sinne der Gesetzgeber. Die Verwaltung der königlichen Gemäldegalerie im alten Museum hat den Anfang gemacht, aus ihren Magazinen, die noch eine Menge wertvoller oder doch interessanter Bilder enthalten, eine ziemlich beträchtliche Anzahl auszufondern und an verschiedene Provinzialmuseen zu verteilen, damit die großen Summen, welche für die Vermehrung der Berliner Kunstsammlungen aufgewendet werden, auch den Steuerzahlern in den Provinzen zu gute kommen. Bis jetzt sind Aachen, Breslau, Kassel und Magdeburg mit derartigen Sendungen bedacht worden. Auch an die Direktion der Nationalgalerie ist von Provinzialmuseen ein solches Gesuch gestellt worden, und es ist auch der Bescheid gekommen, daß gewisse Bilder aus der Nationalgalerie für bestimmte Zeiträume ausgeliehen werden sollen. Das sind gewiß sehr erfreuliche Schritte zum Zwecke der Dezentralisation der Kunst und des Kunstgenusses, die nur dann ihre ideale Mission erfüllen können, wenn sie zum Gemeingut des ganzen Volkes gemacht werden. Aber damit ist noch nicht genug gethan. Wenn unsre Kunstverwaltung auch in einem Jahrzehnt ungeheure Fortschritte zum Bessern gemacht hat, die wir mit vollster Dankbarkeit anerkennen, so kann sie doch immer noch einiges von Frankreich lernen. Wenn die Nationalgalerie keinen Raum mehr für große Historienbilder hat, so

ist der Staat damit noch nicht der Verpflichtung enthoben, solche Bilder anzukaufen. Die Historienmalerei kann nur blühen, wenn der Staat sich ihrer annimmt. Frankreich hat seit einem Jahrhundert unter allen Staatsformen diese Verpflichtung wohl begriffen und die Historienmalerei oder, wie man in Frankreich sagt, die *grande peinture* durch regelmäßige Ankäufe ohne Unterlaß ermutigt. Was in Paris nicht untergebracht werden kann, wird den Provinzialmuseen überwiesen, wobei man keineswegs von dem Grundsatz ausgeht, daß für die Provinzen das Schlechteste noch gut genug sei.

Woher sollen unsere jungen Künstler den Mut nehmen, sich in die großen Unkosten zu stürzen, welche die Vorbereitung und Ausführung eines umfangreichen Historienbildes erforderlich machen, wenn ihnen nicht die geringste Aussicht blüht, ihre Arbeit auch nur so zu verwerten, daß sie auf ihre Kosten kommen? Ab und zu werden wohl die Radirungen eines jungen Künstlers angekauft, dessen bizarre Genialität mehr Geschmacksache als über jede Kontroverse erhaben ist, und gelegentlich wird auch die Ausführung eines Gypsmodells, das einem begabten Kunstjünger in glücklicher Stunde gelungen ist, in Bronzeguß bestellt. Aber die Versuche der jüngern Künstler auf dem Gebiete der Historienmalerei werden nur sehr selten ermutigt, und selbst die ältern Künstler haben es nur einem außergewöhnlichen Glücksfalle zu danken, wenn einmal ein großes Historienbild für eine öffentliche Sammlung angekauft wird.

Wenn in Paris ein Künstler von dem Range unsers Julius Schrader seit einer Reihe von Jahren an einem großen Gemälde arbeitet, welches gewissermaßen die Quintessenz seines Könnens, den letzten Aufschwung seines Strebens repräsentirt, so beeilt sich der Staat, die Hand darauf zu legen, damit eine derartige Schöpfung, welche vielleicht über kurz oder lang zu einem teuern Vermächtnisse werden wird, nicht ins Ausland kommt oder in die Hände der Privatspekulation gerät. Julius Schrader hat vor einem Jahre etwa ein solches Bild vollendet, eine Anbetung der Könige mit überlebensgroßen Figuren. Die Szene ist bei Nacht dargestellt, und zwar in einer sternenhellen Nacht des Orients, welche den Vorgang noch genugsam erkennen läßt. Das Licht, welches von dem göttlichen Kinde ausstrahlt, erhellet überdies die nächste Umgebung dergestalt, daß die Farbenpracht der kostbaren Gewänder der drei Könige noch zur Geltung kommt. Aus einem Steinbau, welcher an ägyptische Kunstformen erinnert, ist Maria, von dem sich bescheiden im Hintergrunde haltenden Josef begleitet, herausgetreten und hebt das Kind den anbetenden Fremdlingen entgegen. Nicht bloß von dem kleinen Heiland der Welt, auch von ihr geht ein milder Glanz aus, wie auf Correggios „Heiliger Nacht“ in Dresden. An Correggios Auffassung erinnern noch manche andre Züge in der Gestaltung der Gottesmutter. Dem Kinde fehlt es leider an dem naiven Reize, welchen der italienische Meister über seine Kinderfiguren auszugießen weiß. Mit Absicht hat der moderne Künstler in die ernsten Züge des Jesusknaben etwas von dem Vorgefühl seiner zukünftigen Mission und seines

Leidens hineingelegt und dadurch allerdings in das phantastisch-märchenhafte Gepräge seiner Komposition ein disharmonirendes Element eingeführt. Indessen kann er sich dabei auf das Beispiel der alten umbrischen Schule und ihres berühmtesten Sprößlings, auf Raffael, berufen, dessen Christusknaben, auch wenn sie noch von den Armen der Mutter getragen werden, bereits das Gepräge eines sinnigen, weit über die dargestellte Altersstufe hinausreichenden Ernstes zeigen. Der Aufzug der Könige und ihrer Begleiter bringt die festliche Pracht eines Paul Veronese in Erinnerung, während uns die ausdrucksvollen Köpfe in ihrer großartigen, typischen Auffassung die geniale Kraft eines Rubens ins Gedächtnis rufen. Im Hintergrunde wird der von Sternen erhellt Nachthimmel sichtbar. Man bemerkt außerdem noch einige Gestalten, die zu einem besonders hell leuchtenden Sterne emporblicken, demselben, der die Könige aus Morgenland nach Bethlehem geführt hat. Es ist schwer, gerade dieser Szene aus der heiligen Geschichte, an welcher die größten Maler der Vergangenheit ihre Kräfte erprobt haben, eine neue Seite abzugewinnen, wenn sich der Künstler nicht etwa der Manier Eduard von Gebhardts oder der grobmaterialistischen Auffassung der modernen Franzosen anschließen will. Wir haben in Schraders Arbeit, wenn man sie nur auf ihre formale Seite hin betrachtet, allerdings nur das Produkt eines geschickten Effektizismus vor uns. Aber durch die verschiedenen Formenelemente geht doch ein einheitlicher Zug schwungvoller Begeisterung. Man empfindet, daß der Künstler nicht bloß durch einen reichen Aufwand äußerlicher Mittel blenden wollte, sondern daß er auch mit dem Herzen dabei gewesen ist und den Moment in seiner Art ganz durchempfunden hat. In einer Zeit, wo man große Historien so wenig als möglich und biblische Historien am allerwenigsten malt, verdient ein solches Wagnis doppelte Anerkennung und Aufmunterung. Aber die Vertreter derjenigen kraß-realistischen, man möchte fast sagen banausischen Richtung, welche gegenwärtig in Berlin das große Wort führen, gehen achselzuckend an dieser ernstesten Schöpfung vorüber und fragen einander mit vielsagendem Fingerhinweis auf die Stirn: „Wie eener sowat malen kann!“

Einen noch schwierigeren Stand haben zwei Künstler, Otto Heyden in Berlin und Georg Cornicelius in Hanau, mit einer Darstellung des Abendmahls gehabt. Jener hat den Moment der Einsetzung desselben, dieser den Augenblick gewählt, wo Judas zur Thür hinauszuweichen will, um sein schwarzes Werk auszuführen. Beide sind also vorsichtig dem Vergleich mit Leonardo da Vinci aus dem Wege gegangen, dessen Fresko bekanntlich die Bewegung schildert, welche unter den Jüngern bei den Worten des Heilands: „Einer unter Euch wird mich verraten!“ ausgebrochen ist. Heydens Bild ist nur der in kleinem Maßstabe gehaltene Entwurf zu einem in der Dankeskirche in Berlin ausgeführten Wandgemälde. In der Bildung der Gruppen, die immer je drei Figuren umfassen, hat sich Heyden an Leonardo angeschlossen. Mit vollem Rechte, da dieses

klassische Vorbild für jeden, welcher, denselben Gegenstand behandelnd, in idealem Stile weitermalen will, unüberwindlich ist und alle Nachfolger unwiderstehlich in seinen Bannkreis zieht. Leider hat sich Heyden beikommen lassen, die ruhige Wirkung seiner Komposition durch die Einführung eines realistischen Motivs aufs Spiel zu setzen. Die Vorderansicht der langen Tafel war ihm offenbar unbehaglich, und so ist er auf den Gedanken gekommen, vor der rechten Seite des Tisches auf dem Erdboden einen Berg der kostbarsten Früchte und Gemüse, ein förmliches „Stillleben“ von verlockender Farbenpracht, aufzuhäufen. So hoch istz bei dem letzten Mahle des Heilands nicht hergegangen. Auch leben wir nicht in den naiven Anschauungen der Venezianer der Renaissancezeit, welche auf ihren Gemälden die Hochzeit zu Cana und die Gastmähler bei Simon und Levi in prächtigen Marmorhallen mit dem ganzen Aufwand patrizischer Prunkliebe vor sich gehen ließen. Wir wollen uns die geistige und symbolische Bedeutung der Abendmahlsfeier nicht durch solche Nebendinge verkümmern lassen, auch wenn sie noch so virtuos gemalt sind und noch so sehr zur Verstärkung der koloristischen Wirkung beitragen. Cornicelius, ein schon bejahrter, aus der belgischen Schule erwachsener, in Hanau thätiger Maler, hat sich an Gebhardts Vorbild gehalten. In unmittelbarer Folge der Worte des Heilands hat sich Judas erhoben und schreitet der Thür zu. Um nicht in den Verdacht des Plagiats zu geraten, hat Cornicelius die feierliche Tafelrunde ganz aufgelöst und die Figur des Verräters in den Vordergrund geschoben. Die That des letztern, nicht die Abendmahlsfeier ist ihm die Hauptsache bei seiner Darstellung gewesen, und deshalb hat er auch seinem Bilde den Titel gegeben: „Judas geht, um Christus zu verraten.“ In der Charakteristik der Figuren ist er in den wesentlichen Zügen, in Tracht und Gesichtsbildung, Gebhardt gefolgt.

Daß man noch weit über den Realismus des letztern hinausgehen kann, hat zum allgemeinen Schrecken des Publikums der Münchener Fritz von Uhde bewiesen, der die Stelle aus dem Markusevangelium: „Lasset die Kindlein zu mir kommen!“ behandelt hat. Er hat dabei keineswegs an Gebhardt angeknüpft, vielleicht auch nie etwas von Gebhardt gesehen, was seine Richtung hätte beeinflussen können. Er hat auch keineswegs die religiöse Malerei zu seinem Spezialfach erkoren, sondern den biblischen Stoff nur gewählt, um auch an ihm sein koloristisches System zu erproben. Uhde ist ein durch und durch französisches Gewächs. Er war bis zum Jahre 1877 sächsischer Kavallerieoffizier gewesen und widmete sich dann der Malerei. Nach kurzem Aufenthalt in München ging er nach Paris zu Munkacsy, dessen Einfluß in dem bläulich-schwärzlichen Gesamnton eines „Holländischen Familienkonzerts“ zur Geltung kam. Derselbe war nicht so stark, als daß er die Wirkung des Gemäldes beeinträchtigt hätte. Denn die Figuren waren vortrefflich gezeichnet und ebenso vortrefflich charakterisirt und natürlich aufgefaßt. Nach dieser Richtung trug die Pariser Schule bei Uhde sogleich ihre besten Früchte, und diesen Vorzug hat sich der Künstler auch be-

wahrt, als er in koloristische Extravaganzen verfiel, deren Motiv man wohl begreifen, die man aber nicht billigen kann. In seine Lehrzeit in Paris fiel nämlich die plötzliche, sieghafte Ausbreitung jener Richtung, die aus Millet, Courbet und den Impressionisten ihre Nahrung gesogen hat und die ich der Kürze halber als Naturalismus bezeichne, obwohl dieses Schlagwort den Inhalt jener künstlerischen Richtung nicht völlig erschöpft. Man müßte z. B. noch den Begriff der Trivialität hinzufügen, um diese Art noch schärfer zu charakterisieren. Der von den Impressionisten übernommene Grundsatz der Malerei en plein air, des Malens in freier Luft, ist einer der wesentlichsten und zugleich unanfechtbarsten Punkte ihres Programms. In Wahrheit ist durch die Gewohnheit, die Bilder im Atelier fertig zu malen und auch die für sie notwendig vorbereitenden Studien im geschlossenen Raume zu machen, eine falsche Manier des Sehens in die moderne Malerei hineingeraten. Das Auge hat sich gewöhnt, die Figuren, auch wenn sie sich in freier Luft bewegen, viel zu dunkel zu sehen. Das Auge ist für die Lichtfülle der Natur allmählich weniger empfänglich, es ist blöde und stumpf geworden. Wie vielen Entdeckern, ist es aber auch den Naturalisten ergangen: sie haben vor Freude über ihre Entdeckung den Kopf verloren. Wenn sie den Malern alten Stils vorwerfen konnten, daß ihre Gemälde aussähen, als wären sie im Keller gemalt und ihre Figuren wie Schornsteinfeger, so kann man ihnen dagegen zum Vorwurf machen, daß sie ihre Figuren mit Mehlstaub bestreuen. Diese Übertreibung ist ebenso sehr eine wunde Stelle ihrer Prinzipien wie das absichtliche Ignorieren der Luft. Infolgedessen fehlt es den in den Raum hineingesetzten Figuren an Körperlichkeit. Sie sehen aus wie die Pappfiguren eines Kindertheaters. Sie kommen vom Hintergrunde nicht los, und wenn sich die Figuren in verschiedenen Plänen zu bewegen haben, geraten sie so hart aneinander, daß die Komposition unverständlich wird. Uhde und sein gleichstrebender Landsmann Max Liebermann schlossen sich in Paris mit vollen Segeln der naturalistischen Bewegung an und übertrieben ihre Prinzipien gleich so gründlich, daß ihre Arbeiten zum Teil wie Karikaturen aussähen und daher der Lächerlichkeit anheimfielen oder auf ernstem Widerspruch stießen. Das letztere ist in Berlin mit Uhdes Heiland, der die Kindlein zu sich kommen läßt, der Fall. Man glaubt, daß Uhde den Gegenstand der Verehrung aus rationalistischen Absichten in die trivialste Wirklichkeit hinabziehen will, und protestirt, weil man sich den göttlichen Glanz nicht gern rauben läßt. Und befremdlich genug ist Uhdes Bild: naiv aufgefaßt und doch mit höchstem Raffinement durchgeführt. Wir blicken in eine kahle Bauernstube, durch deren Fenster ein kaltes, bleiches Frühlingslicht bei leicht bedecktem Himmel blickt. Auf einem Lehnstuhle sitzt der Heiland, eine schwächliche Gestalt mit hagerem Antlitz und abgehärmten Zügen. Sein langes dunkelblaues Gewand sieht aus, als wäre ein müder Wanderer von der staubigen Landstraße eingekehrt, um in dem Bauernhause kurze Rast zu halten —

ein Wanderer, der zugleich aus einer verschollenen Welt in das nüchterne Licht der Gegenwart tritt. Denn die Kinder, welche sich schüchtern, die einen zagend, die andern mit wachsendem Vertrauen, dem Heiland nahen, und die Erwachsenen, welche die Kinder geleiten, sind in die bürgerliche Tracht unsrer Zeit gekleidet. Die Kinder sehen sogar unsauber und ungekämmt aus, als wären sie eben vom Spiel auf der Dorfstraße in die Stube gerufen worden. Und diesen Eindruck des Zufälligen wollte der Künstler auch hervorbringen. Er wollte der Natur um jeden Preis so nahe als möglich kommen, glitt aber auf diesem Wege aus und versank in die Trivialität. Wenn die Malerei auf alles Ideale und Poetische verzichtet und nichts als eine treue Abschrift der gemeinen Wirklichkeit bieten soll, so muß man von diesem Standpunkte aus Uhdes Gemälde als ein Meisterstück naturwahrer Auffassung rühmen, und man wird nur einen Tadel gegen den Überfluß an weißlichen, die Lokalfarben überall brechenden und verdünnenden Tönen zu richten haben. Dann muß die moderne Malerei aber auch in voller Konsequenz ihres Vorhabens noch einen Schritt weiter gehen und mit Symbolen und überlieferten Typen radikal brechen, da die Vertreter dieser Richtung nur malen können und dürfen, was sie greifbar vor Augen haben. Alle Figuren, bei deren Gestaltung die Phantasie mitwirken muß, sind von ihrer Domäne von vornherein ausgeschlossen. Der ideale und poetische Zug ist in der deutschen Volksseele indessen noch so mächtig und triebkräftig, daß wir eine vollständige Umwälzung der Malerei im naturalistischen Sinne nicht zu befürchten haben. Auch in Uhdes künstlerischem Entwicklungsgange wird dieses Bild vielleicht nur als eine Art Kinderkrankheit figuriren, und es wird eine Zeit kommen, wo der begabte und hoffnungsvolle Künstler selbst über den sozialdemokratischen Reiseapostel lachen wird, den er als Christus ausgeben wollte. Trotz seiner Absonderlichkeiten enthält das Gemälde genug gesunde Keime, aus welchen eine tüchtige Pflanze erwachsen kann.

Man muß überdies dem Maler dankbar sein, daß er den Anlaß zu einer Diskussion über allgemeine künstlerische Fragen giebt. Dessen können sich nur wenige Bilder der Ausstellung rühmen. Man kann doch nicht immer und ewig in den Ausstellungsberichten darauf hinweisen, daß sich die ältesten Landschaftsmaler, wie Oswald Achenbach, ihre alte Frische erhalten haben, daß die Landschaftsmalerei überhaupt, wie alljährlich, auch in diesem Jahre die Führung nimmt, daß Alma Tademas antike Sdyllen seinen naturgroßen Porträts bei weitem vorzuziehen sind, und daß Anton von Werner statt eines Historienbildes wiederum eine große Illustration gemalt hat, welche in diesem Jahre den Generalfeldmarschall Moltke vor Sedan darstellt. Auch Anton von Werner hat das Mißgeschick, alles in der Natur noch um einige Grade nüchterner und trivialer aufzufassen, als es in Wirklichkeit ist. Ein Verdienst darf seine Arbeit übrigens in Anspruch nehmen. Sie ist eine der wenigen, welche dazu beitragen, im Volke die immer schwächer werdende Erinnerung an den großen Krieg rege

zu erhalten. Wenn ich recht gezählt habe, hat unsre Ausstellung nur vier solcher Malereien aufzuweisen: neben dem Bilde A. v. Werners eine frisch und lebhaft geschilderte Szene aus der Verteidigung von Saarbrücken von Köchling: die Erquickung verwundeter und ermüdeten Soldaten durch Frauen und Knaben, ferner eine feck behandelte Aquarelle von G. Koch, die Wirkung eines Granatschusses auf französische Kürassiere darstellend, und die „Vergeltung,“ ein Aquarell von Camphausen, welches in Form eines Doppelbildes auf der einen Seite die schmerzliche und demütigende Zusammenkunft der Königin Luise mit Napoleon I. in Tilsit, auf der andern Seite die Begegnung ihres siegreichen Sohnes Wilhelm mit dem geschlagenen und gefangenen Cäsar vor Sedan schildert.

Daß solche Bilder schon nach vierzehn, seit dem großen Kriege verflossenen Jahren so selten geworden sind, hat einen doppelten Grund. Einmal sind einige unsrer bedeutendsten Kriegsmaler, wie Bleibtreu, Hünten und Steffek, mit umfangreichen Wandgemälden im Zeughaufe beschäftigt, dann aber ist der Vernichtungskampf, welcher in fortschrittlichen Blättern gegen die „blutigen Schlächtereien“ geführt wurde, am Ende doch nicht ohne Einfluß auf Käufer und Künstler geblieben. Den fortschrittlichen Blättern, namentlich denjenigen, welche die Aufgabe der Tagespresse in der Demagogie erblicken, ist natürlich nichts unbequemer, als die Verherrlichung der Armee und die Popularisirung ihrer ruhmvollen Thaten. Sie haben solange versucht, den unglücklichen Malern das Verwerfliche ihres Treibens klar zu machen und die ganze Kriegsmalerei als ästhetisch völlig haltlos und unberechtigt darzustellen, bis eine Anzahl von Künstlern wirklich entmutigt worden ist. Den deutschen Malern wird auch die leiseste Regung des patriotischen Ehrgeizes als verabscheuungswürdiger Chauvinismus ausgelegt, während man den politischen Rodomontaden auswärtiger Maler, auch wenn ihre Spitzen gegen Preußen und Deutschland gerichtet sind, bereitwilligst Thür und Thor öffnet, um sich dann im Glanze der Selbstüberwindung und internationalen Unbefangtheit zu spiegeln.

Von der Beurteilung eines Kunstwerkes sollen Politik und nationales Vorurteil fern bleiben. Das ist ein Grundsatz von unbestreitbarer Wichtigkeit. Aber im deutschen Volke, welches in seiner Majorität wieder in das alte, traurige Kosmopoliten- und Michelstum zurückzuversinken im besten Zuge ist, scheint dieser Grundsatz nur in seiner Anwendung auf fremde Nationen Geltung zu haben, wenn man die Stimme derjenigen als die Volksstimme ansieht, welche sich mit lautem Geschrei als die Wortführer des Volkes aufspielen. Ein deutscher Künstler darf die Ruhmesthaten seiner Nation nicht verherrlichen, weil Großmut dem Sieger ziemt und Franzosen, Polen, Tschechen, Ungarn und Slowaken um keinen Preis verletzt werden dürfen, um die allgemeine Völkerbrüderung und Weltharmonie nicht zu stören. Sene Volksgruppen aber haben das Recht, uns zu beleidigen und zu verhöhnen, uns alte Niederlagen und Demütigungen in Wort, Schrift und Bild vor Augen zu halten, und uns

wird zugemutet, nicht nur gute Miene zum bösen Spiel zu machen, sondern auch noch die gemalten antideutschen Demonstrationen mit allen Ehren zu empfangen und der Freiheit unsers Urteils zu gunsten der Fremden Fesseln anzulegen.

Zu dieser Bemerkung veranlaßt uns ein kolossales Gemälde des polnischen Historienmalers Jan Matejko, welcher seit Jahren seine Hauptaufgabe darin sieht, der Eitelkeit seiner Landsleute durch große Schilderungen deutscher Schmach einen angenehmen Kitzel zu bereiten und sie durch Vorführung einer Art von retrospektiver Jata Morgana bis zu dem Augenblicke zu trösten, wo die slavische Weltherrschaft eine vollendete Thatsache sein wird. Er hat seine Absicht in Form eines durch die slavophile Presse verbreiteten Programms aufgestellt, sodaß an derselben nicht zu zweifeln ist, und dem Programme sogleich die Ausführung folgen lassen. Das erste Bild dieses Zyklus war die Darstellung der Niederlage des deutschen Ordens in der Schlacht bei Tannenberg. Man trug in Berlin kein Bedenken, dieses durchaus tendenziös aufgefaßte Bild in den Räumen der Akademie auszustellen, vielleicht weil Matejko außerordentliches Mitglied der Berliner Akademie der Künste ist und man sein Werk schon aus diesem Grunde nicht zurückweisen zu dürfen glaubte. Zur Stärkung des nationalen Bewußtseins hat das Gemälde jedenfalls nicht beigetragen und zur Förderung unsers Kunstvermögens auch nicht. Das zweite Bild dieses Zyklus, welches im Kataloge den Titel führt: „Huldigungsseid der Preußen, geleistet am 10. April 1525 dem polnischen Könige Sigmund I.“ hat Eingang in unsre jetzige Kunstausstellung gefunden und ist von den Vertretern des Kosmopolitismus mit Jubel als eine bedeutsame Offenbarung der Kunst begrüßt worden. In Wirklichkeit bleibt aber, wenn wir das nationale Interesse ganz beiseite lassen, nichts übrig als eine hohle Prahlerei und ein aufdringliches Farbenspiel, dessen Brutalität jeden Beschauer abstoßen muß, der noch der Meinung huldigt, daß Harmonie die Grundbedingung jedes Kunstwerkes ist. Die Szene geht auf einem freien Platze in Krakau vor sich. Man hat eine große, mit rotem Tuche bekleidete Estrade aufgeschlagen, auf deren rechter Seite der polnische König unter einem Baldachine, von seinem Hofstaate umgeben, thront. Matejko ist wenigstens so ehrlich gewesen, das breite, feiste Gesicht Sigismunds, auf welchem seine Neigungen deutlich ausgeprägt sind, nicht zu idealisiren und dem vor ihm knieenden Herzog Albrecht von Preußen den Charakter der Ritterlichkeit und Heldenhaftigkeit zu lassen. Der huldigende Preußenherzog ist von stattlichen Rittern begleitet, und hinter ihnen sind auch einige Frauen sichtbar, von denen besonders eine wegen ihrer triumphirenden Miene auffällt. Ob sie zum Herzoge oder zum Könige gehört, ist unklar, wie überhaupt die ganze Komposition unter dem Mangel an Klarheit leidet. Um die Estrade drängt sich das Volk, welches von einem Büttel mit Ruten zurückgehalten wird. Links steigt ein Mann, welcher eine Schüssel mit gemünztem

Golde trägt, zur Estrade empor. Im Hintergrunde sieht man eine bedeckte Tribüne oder Laube, welche dicht mit Zuschauern besetzt ist. So ist die ganze riesige Leinwand bis obenhin gefüllt. Wo nur ein Fleckchen leer war, hat der Künstler noch einen Kopf und ein Gewandstück hingemalt. Rot in verschiedenen Schattirungen, ein grolles Gelb und Schwarz, die Lieblingsfarben des Malers, herrschen auch auf diesem Bilde vor. Namentlich spielt das Rot eine so vorlaute Rolle, daß von einer feinen und vornehmen Farbenstimmung umsoweniger die Rede sein kann, als das versöhnende und harmonisirende Element der Luft für Matejko nicht existirt. Dieses Ignoriren der Luft steht in innigstem Zusammenhang mit seinem brutalen Farbensystem. Und wie Matejko bei der koloristischen Behandlung zu den stärksten Mitteln greift, so spannt er auch in der Charakteristik der Köpfe seine Darstellungsmethode zum Fortissimo an. Wenn man den einen oder den andern Kopf für sich allein betrachtet, wird man die Energie der Auffassung anerkennen müssen. Aber eine Massenansammlung solcher Charakterköpfe, alle mit gleichmäßig gesteigertem Gesichtsausdruck, macht zunächst einen verwirrenden und bei längerer Betrachtung einen unerträglichen Eindruck. Alles ist bis zur Grimasse übertrieben, und ebenso schwülstig und unwahr ist die Muskulatur der Hände und der ganze Gliederbau der Figuren.

Was man aber auch gegen die Gemälde Matejkos kritisch einzuwenden hat, der eine Vorzug bleibt dem polnischen Maler vor allen seinen deutschen Rivalen, daß er von der Liebe und dem Enthusiasmus seiner Landsleute getragen wird. Die Berliner Nationalgalerie weist Bilder von vaterländischem Interesse, wie z. B. Räubers treffliche „Übergabe von Warschau an den großen Kurfürsten im Juli 1656,“ zurück. In Krakau beeifert man sich, alle Gemälde Matejkos für das Land zu erhalten, und man überbietet sich in Ehrenbezeugungen für den nationalen Maler. Das ist die einzige, wenn auch bittere Lehre, die wir aus den Arbeiten Matejkos zu ziehen vermögen. Im übrigen stehen sie dem deutschen Gefühl nach Inhalt und Form gleich fremdartig und unsympathisch gegenüber. Denn Matejko hat es nicht verstanden, seine Kunst über die nationale Leidenschaft zu erheben.

