



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**

stände schuf, Zustände, die in Persien möglich wären, in Japan aber schon seit lange für barbarisch würden erklärt werden, ein solcher Mann erklärt sich hier für einen Vertreter des russischen Genius und wird von vielen dafür gehalten! Zum Glück giebt es aber doch auch in Rußland Leute, die anderer Meinung sind, wie man aus interessanten Aufzeichnungen eines ehemaligen Vizegouverneurs von Kowno sieht, von denen uns Bruchstücke in der interessanten Einleitung zu diesen Memoiren geboten werden.



## Die große Kunstausstellung in Berlin.

### 1.



Obwohl die deutschen Künstler, insbesondere die Berliner, welche doch am nächsten an der Ausstellung ihrer Akademie beteiligt sind, anderthalb Jahre lang Ruhe gehabt haben, ist die Physiognomie der am 3. Mai eröffneten Ausstellung, welche damit aus einer Herbst- in eine Frühjahrsausstellung umgewandelt worden ist, eine so überaus trostlose, daß man drauf und dran ist, an der deutschen Kunst überhaupt zu verzweifeln, wenn es nicht wenigstens einen stichhaltigen Grund gäbe, welcher diese trostlose Erscheinung als eine zufällige, nicht notwendige erklärte. Dieser Grund ist der heillose Zwiespalt unter den deutschen Künstlern, in Folge dessen sie sich mit Händen und Füßen gegen eine Zentralisation der Kunstbestrebungen wehren. Das nimmer auszurottende Grundübel der Deutschen, welches in der Politik die schlimmsten Früchte gezeitigt hat und immer noch zeitigt, wütet mit gleicher Stärke auch unter den deutschen Künstlern und macht sie nicht nur unempfindlich gegen die Regungen des Nationalgefühls, sondern auch blind gegen ihre eigensten Interessen. München will der Vorort der deutschen Kunst sein und bleiben, und da werden keine Mittel gescheut, um dieses Prestige aufrecht zu erhalten, welches in Wahrheit eitel Dunst und Nebel ist. Ein Blick auf die Geschichte der modernen Kunstentwicklung Münchens lehrt die Unhaltbarkeit desselben. München war der Vorort der deutschen Kunst, insbesondere der Malerei, solange durch Cornelius und seine Schule dank der Opferfreudigkeit eines kunstfinnigen Königs die monumentale Kunst, die Kunst großen Stils kultiviert wurde. München war auch noch der Vorort der deutschen Kunst, solange Piloty der Historienmalerei durch Einimpfung des modernen Colorismus eine neue, wenn auch nur kurze

Existenz zu verschaffen mußte. Seitdem aber diese zweite Phase in der Münchner Kunst sich wieder verflüchtigt hat und die Münchner Kunst in Genre- und Landschaftsmalerei oder, wie böse Zungen sagen, in Wirtshaus- und Touristenmalerei auseinandergefloßen ist, hat München kein Anrecht mehr auf den Vorzug, der Vor- und Hauptort deutscher Kunst zu sein. Besitzt denn aber München keine hervorragenden Porträtmaler? könnte jemand fragen. Ja wohl! einen: Lenbach, aber der ist erst ein bedeutender Bildnismaler geworden, als er sich von Piloty los sagte und die Alten, insbesondere Tizian, Van Dyck und Velasquez befragte. Und die Münchner Plastik? Ja, wohin die sich seit Wagnmüllers Tode verkrochen hat, weiß kein Mensch zu sagen. Wir werden im Sommer den Versuch machen, sie auf der internationalen Kunstausstellung in München ausfindig zu machen. Für heute müssen wir uns mit zwei Porträtbüsten begnügen, welche Professor Roth nach Berlin geschickt hat, der ganz in das Wagnmüllersche Fahrwasser hineingesteuert ist, d. h. in jene zwar lebendige, aber malerische Auffassung der Natur, welche schon jetzt die Formenbehandlung des Barockstils adoptirt hat und notwendig, vielleicht sogar mit Umgehung des anmutigen Rococo, zum Zopfstile führen muß. Daß die sogenannte deutsche Renaissance, wie sie heute in München in der Architektur, in der Möbelschlerei und in den übrigen Zweigen des Kunsthandwerks grassirt, sich ohnehin schon nur noch wenig vom Barockstil unterscheidet, ist eine Thatsache, welche niemand in Abrede stellen kann, der noch Augen zu sehen hat. Georg Hirth, der Herausgeber des populären „Formenschatzes“, hat diese Neigung der Münchner Künstler, die sich zum Teil aus historischen, zum Teil aus andern, nicht der Erörterung unterliegenden Ursachen erklärt, auch sehr schnell begriffen und deshalb den „Formenschatz der Renaissance“ in einen allgemeinen „Formenschatz“ umgewandelt, in welchem sich Renaissance, Barock, Rococo und Zopf lustig durcheinander tummeln.

München will also nach wie vor der Zentralkpunkt der deutschen Kunstbestrebungen bleiben, obwohl es seine historische und sachliche Berechtigung dazu verloren hat. Wenn wir dagegen denselben Maßstab geschichtlicher Beurteilung an Berlin legen, so ergibt sich, daß diese Stadt an die Stelle Münchens getreten ist und treten mußte, weil die preußische Staatsregierung klar erkannte, daß eine Blüte der Kunst nur von einer systematischen Förderung derselben durch den Staat zu erwarten ist. Denn der pathetische Satz der Freiheitshelden, daß die echte Kunst nur in einem freien Staate, in einer Republik gedeihen könne, ist eine leere Redensart, deren Gegenteil viel leichter begründet werden kann. Die römische Republik, Cromwell und seine Puritaner, Danton und Robespierre verhielten sich entweder gleichgiltig und ablehnend gegen die Kunst oder sie rotteten sie radikal aus. Was die französischen Kommuneards gegen die Kunst gethan haben, ist noch allen Zeitgenossen in frischer, grauenvoller Erinnerung. Die athenische Republik, welche man immer als rühmliches Bei-

spiel anführt, war zur Zeit der Kunstblüte, d. h. unter ihrem Präsidenten Perikles eine Art konstitutioneller Monarchie. Perikles war in Sachen der Kunst ebensogut ein Autokrat wie der Erbauer der Cheopspyramide, wie die sizilischen Tyrannen und die attalidischen Herrscher auf der Burg von Pergamon. Wenn Kleon, dieses Muster eines radikalen Freiheits- und Gleichheitsmenschen, fünfzehn Jahre früher ans Ruder gekommen wäre, hätte die griechische Kunst niemals im Parthenon ihre Blüte erreicht. Und die holländische Republik? Solange die Dranier kräftig und groß waren, blühte und gedieh die Kunst. Als aber die Mynheers Generalstaaten das große Wort führten, mußte die eine Hälfte der Künstler, wie der große Rembrandt, elend zu Grunde gehen und halb verhungern und die andre Hälfte auswandern.

Ebenso schlecht aber, wie mit der Kunst in der Republik, steht es mit der Künstlerrepublik. Wir haben die beste Illustration in Frankreich erlebt. Seit 1881, wo die Künstler die Leitung des „Salons,“ der großen Jahresausstellung in Paris, übernommen haben, sind drei Salons hinter einander überaus kläglich ausgefallen. Die Regierung hatte das, als sie den „Salon“ den Künstlern freigab, wohl vorausgesehen, und sie veranstaltet deshalb alle drei Jahre einen „Salon,“ in welchem sie die auserlesensten, während dieses Zeitraumes entstandenen Kunstwerke vereinigen will.

Wir in Deutschland haben noch die umgekehrte Erfahrung zu machen. Die von Künstlern geleiteten Ausstellungen haben während des letzten Jahrzehnts ein trauriges und niederschlagendes Resultat ergeben, und selbst die akademische Körperschaft, welche in Berlin an der Spitze der großen Ausstellung steht, hat sich nicht stark genug erwiesen, um einerseits wirklich hervorragende Kunstwerke aus dem In- und Auslande heranzuziehen und die Ausstellung so zum Sammelpunkte der modernen Kunstbestrebungen zu machen, andererseits die Flut der Mittelmäßigkeit fern zuhalten, damit eine Kunstausstellung nicht zum Jahrmärkte werde. Nur das unmittelbare Eingreifen der Staatsbehörden und das Gewicht ihrer Autorität kann unsers Erachtens eine Reorganisation unsers vollständig veralteten und verrotteten Ausstellungswesens, herbeiführen. Nur die Organe, über welche der Staat allerorten verfügt, sind imstande, auswärtige Künstler zu einer Beteiligung an den Kunstausstellungen zu veranlassen und den einheimischen zugleich diejenigen Garantien zu bieten, welche sie in der Willkür von Künstlergenossenschaften und Körperschaften nicht zu sehen glauben. Dann müßte der Staat freilich auch andre Entschädigungen und Aufmunterungen aussetzen als ein paar goldne Medaillen. Wenn der Pariser Salon in seinen sonstigen Einrichtungen auch nicht nachahmenswert ist, so ist er es doch wenigstens in Bezug auf die Preise und die Belohnungen. Auch Künstler, welche der Akademie bereits entwachsen und daher nicht mehr zur Erlangung akademischer Stipendien berechtigt sind, können bisweilen Reiseunterstützungen recht gut gebrauchen.

Wenn die großen periodischen Kunstausstellungen unter der Ägide des Staates stattfänden, wäre den Berliner Künstlern eine doppelte Beschämung eine doppelte Niederlage erspart geblieben. Es ist bekannt, daß die Berliner Künstler, soweit sie durch eine Korporation, sei es die des Berliner Künstlervereins, sei es die des Lokalverbandes der allgemeinen Kunstgenossenschaft, verbunden sind, sich geweigert haben, die Münchner internationale Kunstausstellung von 1883 zu beschicken, weil sie der Ansicht waren, daß die rasche Aufeinanderfolge der internationalen Kunstausstellungen im allgemeinen schädlich sei und die lokalen Ausstellungen im besondern beeinträchtige. Auf diese Erklärung hin haben sich Abgesandte der Münchner Künstlerschaft nach Berlin und Düsseldorf begeben und haben es durch Verhandlungen, über welche nichts oder doch nichts sicheres bekannt geworden ist, zu Wege gebracht, daß die Berliner und Düsseldorfer ihre Erklärung zurückgenommen haben. Ob dieser Schritt in Wirklichkeit Folgen haben wird, ob die Berliner nach München neue Bilder geschickt haben oder nur alte Atelierhüter, die kein Mensch sehen und haben will, oder ob sie sich trotz des offiziellen Widerrufs in der Mehrzahl zurückgehalten haben, ist nebensächlich. Hauptsache ist, daß die berufenen Vertreter der Berliner Künstlerschaft eine Niederlage dadurch erlitten haben, daß sie die Superiorität Münchens anerkannten und die Münchner Macher von neuem in ihrer Position befestigt haben. Eine zweite Niederlage ist die, daß sich die Münchner Künstler zum Dank für das Entgegenkommen der zu Kreuz gekrochenen Berliner von der Berliner Ausstellung so gut wie ganz fern gehalten haben. Während die letztere in den verflossenen Jahren durchschnittlich etwa 40—50 Künstlernamen aus München aufzuweisen hatte, ist diese Zahl jetzt auf 34 herabgesunken, und von diesen hat kaum die Hälfte auf eigne Hand ausgestellt. Die andre Hälfte der Gemälde — denn die vier plastischen Arbeiten sind nicht der Rede wert — ist von Kunsthändlern ausgestellt worden, welche die Bilder auf Spekulation gekauft haben und mit ihnen auf den Ausstellungen hausiren gehen. Es bleiben also etwa achtzehn Münchner Künstler übrig, welche es der Mühe für wert gehalten haben, in Berlin auszustellen. Und wie viele von diesen achtzehn haben die eingesendeten Arbeiten für die Berliner Ausstellung geschaffen oder auf derselben zum ersten male öffentlich gezeigt? Ich glaube, nicht ein einziger. Einige der Münchner Bilder habe ich schon vor vier Jahren auf der internationalen Ausstellung in München gesehen!

Die kleinliche Eifersucht der Münchner auf Berlin trägt also in erster Linie die Schuld an der Zerspaltung der Künstler durch eine Ausstellungshege, die niemand frommt als den Mitgliedern der Komitees, welche die Ausstellungen zu einer Art Sport degradirt haben. Die Ausstellungen würden mit einem Schlage eine andre Physiognomie gewinnen, wenn sie der Staat in die Hand nähme. Dann würden es sich die Künstler zur Ehre anrechnen, sich an solchen Ausstellungen zu beteiligen, und würden gebieterisch verlangen,

daß die Kunsthändler, welche große Arbeiten von ihnen in ihren Händen haben, dieselben für die Dauer der Ausstellung freigäben. Auf der diesjährigen Ausstellung suchen wir vergebens nach einem Meisterwerke von bedeutendem Inhalt, von idealem Schwung und von großartiger Ausdrucksweise. Wir hätten es, wenn Peter Janssen, der Düsseldorfer Meister, sein großes Gemälde „Die Kindheit des Bacchus,“ in welchem er den ganzen Umfang seines Könnens, den Reichtum seiner Phantasie und die Fülle seiner Gestaltungskraft zusammengefaßt, nicht bei dem Kunsthändler, seinem Auftraggeber, sondern im Polytechnikum ausgestellt hätte. Aber er und viele andre tragen mit Recht Bedenken, Werke von ernster Bedeutung unter bunter Jahrmarktsware aufzustellen, welche der Zufall zusammengeführt hat.

Der Staat hat den akademischen Kunstausstellungen in Berlin, auch ohne daß er die direkte Leitung derselben in den Händen hat, immer sein Wohlwollen bewiesen. So hat er in diesem Jahre den Neubau der technischen Hochschule in Charlottenburg, die letzte Monumentalschöpfung Hitzigs, zur Verfügung gestellt, weil der Holzbau, der seit 1875 den Ausstellungen diente, seit dem Brande der Ausstellung für Hygiene und Rettungswesen zu feuergefährlich erschien. In allen innern Angelegenheiten läßt er den Akademikern und der Jury, welche durch Wahlen aus dem Senat, den ordentlichen Mitgliedern der Akademie und dem Verein Berliner Künstler zur Unterstützung seiner hilfsbedürftigen Mitglieder zusammengefaßt ist, freie Hand.

Der von Jahr zu Jahr zunehmende Rückgang der akademischen Kunstausstellungen macht es unzweifelhaft, daß diese Art der Verwaltung nicht mehr zweckmäßig ist. Wer sich gern durch Zahlen überzeugen läßt, dem genüge die Thatsache, daß die diesjährige Ausstellung etwa 170 Nummern weniger umfaßt als die vorige, 978 gegen 1118, wobei zu betonen ist, daß sich das Durchschnittsniveau auch hinsichtlich der Qualität erheblich gesenkt hat.

Groß war die Anzahl von Historienbildern auf den Berliner Ausstellungen niemals. Soweit war es jedoch noch niemals gekommen wie in diesem Jahre, wo nur ein einziges Bild vorhanden ist, welches auf jenen stolzen Namen Anspruch erheben kann, und dieses eine Bild ist von einem Fremden, von dem Böhmen Bacslav Brozik eingeschendet worden. Daß die Historienbilder alten Stils mit der Zeit verschwinden, ist an und für sich kein Unglück. Denn es war ein Irrtum der Schulästhetiker, der längst widerlegt ist, in dem historischen Gemälde die höchste Entwicklung der Malerei zu sehen. Aber wenn nur irgendwo Reime zu bemerken wären, welche uns die frohe Zuversicht gäben, daß an die Stelle des Veralteten etwas Neues, Lebenskräftiges treten, daß der große Stil in der Malerei nicht verschwinden wird, auch wenn er sich nicht mehr an den Ereignissen einer Vergangenheit erproben kann, welche unserm Herzen völlig fremd ist. Nichts dergleichen. Wohin man blickt — tabula rasa!

Der Böhme Brozik kann uns nicht mehr lehren, wie man im großen Stile komponirt und malt. Er hat selbst von Lessing und Piloty die Behandlung historischer Stoffe gelernt, ist dann nach Paris gegangen und hat dort seine Palette mit einigen französischen Farben bereichert. Den Parisern haben seine Gemälde trotz ihrer Dimensionen denn auch garnicht imponirt. Brozik ist zwanzig Jahre zu spät gekommen, sagten sie mit mitleidigem Achselzucken, und Brozik schickte seine Bilder nach Berlin, wo sie mit der großen goldnen Medaille ausgezeichnet wurden. In diesem Jahre hat er aus Dankbarkeit wiederum ein sehr umfang- und figurenreiches Gemälde eingependet, welches die Beurteilung seines Landsmannes Johannes Huf durch das Konzil von Konstanz 1415 darstellt. Brozik ist nämlich ein großer Patriot, welcher sich vorgenommen zu haben scheint, die ganze böhmische Geschichte nach und nach auf die Leinwand zu bringen. Technisch ist dieses Gemälde insofern bemerkenswert, als der Künstler durch Einschaltung der graublauen und schwärzlichen Töne von Munkacsy und dem Franzosen Laurens seinen schillernden Lokaltönen eine ernste Haltung, eine feierliche Stimmung zu geben versucht hat. Indessen bleibt noch soviel von reiner Stoffmalerei übrig, daß das Auge an den Sammet- und Brokatgewändern des Kaisers und seiner Begleiter, der Geistlichkeit und der Böhmen, die zu Huf halten, mit größerem Wohlgefallen haftet als an der Physiognomie des dunkelgekleideten Märtyrers, welcher mit dem Ausdruck unerschütterlicher Standhaftigkeit gen Himmel blickt, während ihm ein Bischof, dessen Gesicht von Leidenschaft und Haß verzerrt ist, sein Todesurteil vorliest. Hier wie dort ist der Gesichtsausdruck rein konventionell, nicht aus der Tiefe der Seele geschöpft, sondern äußerlich nach der herkömmlichen Schablone aufgeprägt. Wie die einen ihrer Entrüstung, ihrem Abscheu, die andern ihrer Teilnahme, ihrem Wohlwollen Ausdruck geben, das ist alles gleich schematisch und ohne Originalität. Nicht wenig Figuren sind auch ganz dazu angethan, trotz ihrer pathetischen Haltung und ihrer aufgeregten Geberde das Gegenteil der von dem Künstler beabsichtigten Wirkung herbeizuführen. Kaiser Sigismund unterscheidet sich nicht viel von dem sanften Coeurkönig eines Kartenspiels, und auf der böhmischen Seite sieht man zwei Gestalten, in welchen die Intelligenz den massigen Körperformen nicht das Gleichgewicht hält. Auf die Komposition, die nach der Regel de tri akademischer Vorschriften gemacht ist, wollen wir nicht eingehen, weil der Gegenstand, eine Konzilsitzung, die langweilige Anordnung bedingt haben kann. Aber warum wählt man sich einen solchen Vorwurf, mit welchem schlechterdings nichts anzufangen ist? Eine Konzils- oder Reichstagsitzung kann künstlerisch im engern Sinne nicht verwertet, sondern nur malerisch ausgenutzt werden, indem der Künstler den Hauptaccent auf die Behandlung des Stofflichen legt, und das hat Brozik gethan. Wir blicken in das Innere einer gothischen Kirche, durch deren bunte Glasfenster farbige Lichtstrahlen in den dämmerigen Raum fallen, und sehen in der Kirche auf drei Seiten eines Vierecks eine große An-

zahl von Männern verteilt, die in prachtvolle Stoffe gekleidet sind, welche auf ein Haar dem mattfarbigen, schillernden Seidenplüsch gleichen, mit dem man heutzutage Möbel bezieht und den man auch zu Portieren und Wandbekleidungen verarbeitet. So setzt sich das Ganze aus lauter Außerlichkeiten zusammen, ohne daß ein inneres Band diese verschiedenen Elemente umschließt. Es sind dieselben bunten Mosaikstifte, aus welchen Delaroche vor vierzig Jahren seine thränenvollen Historienbilder komponirt hat, nur neu aufgefrischt und mit einem Raffinement in den Farbenverbindungen zusammengesetzt, welches in dem Grade zunimmt, als sich der geistige Inhalt verflüchtigt.

In großen und ganzen läßt sich die Betrachtung, zu welcher uns das Brozik'sche Bild veranlaßt hat, auf die meisten Gebiete der modernen Kunst ausdehnen. Das technische nimmt so sehr überhand, drängt so sehr alle geistigen Interessen zurück, daß sich der Standpunkt der Beurteilung eines Kunstwerkes danach völlig verschoben hat. Unsere Ausstellung bietet für diesen Umschwung ein interessantes Beispiel. Der Belgier Emil Wauters hat zwei große Porträts eingeseudet, welche in dem gewaltigen Lichthofe neben Brozik's Gemälde ihren Platz gefunden haben. Das eine derselben stellt eine nicht mehr junge, anmutlose Dame in ganzer Figur dar, in eleganter Toilette und in ein mit dem höchsten Luxus ausgestattetes Zimmer hineingestellt. Alle Farben sind bis zur Stumpfheit abgedämpft, als wären sie sämtlich auf einen mattgrünen Ton abgestimmt, welcher Rot braun, Gelb lederfarben und Blau grau macht. Diese Harmonie der matten grauen Töne ruft nun eine wahrhaft leidenschaftliche Bewunderung unsrer Künstler hervor, welche in dieser ungesund auf die Spitze getriebenen Neutralisation aller bestimmten Lokalfarben ein nachahmenswertes Beispiel sehen. Daß das geistige Leben in dem Kopfe der Dame nicht zum Ausdruck gekommen ist, daß die Seele sich nur mühsam an die Oberfläche emporarbeitet wie ein Lichtstrahl durch dichten Nebel, daß die Modellirung ohne Geschmeidigkeit ist, als wären die Formen aus Blech getrieben und nachträglich lackirt, diese Mängel werden übersehen, weil das Kolorit gar zu vornehm und interessant ist! Auf dem andren Bilde, welches einen häßlichen Knaben zu Pferde am Meeresstrande darstellt, ist wenigstens das Tier kräftig herausmodellirt, aber ohne Knochengerüst, und auch dem Knaben ist in dem Streben nach distinguirter Auffassung alles körperliche, natürliche und gesunde verloren gegangen.

Zimmerhin hat sich Wauters einen Stil, eine eigene Ausdrucksweise geschaffen, wenn dieselbe auch nicht für jedermann erfreulich ist. Wie wenigen modernen Porträtmalern ist ein gleiches gelungen! Von den hundertundzwanzig Porträts, welchen die Ausstellung ihre Arme geöffnet hat — eine erschreckend große Zahl! — kann man mindestens sechzig aussondern, von denen weiter nichts zu sagen ist, als daß sie mehr oder minder glücklich kolorirte Photographien sind, welchen jede künstlerische Dualität, jedes künstlerische Gepräge fehlt. Und von der andern Hälfte kann man weitere dreißig aussondern, die vortrefflich

gezeichnet und tüchtig modellirt sind, die aber in keinem Punkte eine originelle Auffassung, eine gewisse Selbständigkeit des Künstlers verraten, welche die in die Ecke gezeichnete Signatur ihres Urhebers überflüssig macht. So trägt z. B. ein ganz geistreich und lebendig behandeltes Porträt einer jungen Dame von dem Franzosen Edouard Bertier, einem Schüler von Bouguereau und Cabanel, den allgemeinen Charakter der modernen französischen Schule: große Vornehmheit in der Inszenierung und ein Streben nach bizarren Farbenverbindungen. Besondere Kennzeichen fehlen. Kaum dreißig Porträts bleiben übrig, die sich auf etwa zwanzig Maler so verteilen, daß man sie an ihrer Handschrift erkennt, mag dieselbe nun in gutem oder schlechtem Sinne charakteristisch sein. So ist A. von Werner z. B. kein Porträtmaler im höchsten Sinne des Wortes, weil seine Malweise ein summarisches Verfahren liebt, welches jeder feineren Individualisierung im Wege steht und weil ihm die Kunst fehlt, in den Tiefen der Seele zu lesen und das Gelesene zu verwerten. Aber er hat sich doch einen malerischen Stil gebildet, welcher, mag er auch nicht besonders fein und reizvoll sein, doch markant und charakteristisch ist. In dieselbe Kategorie der Bildnismaler mit eigenem Stil — wir zitiren nach unsrer Ausstellung — gehören ferner Gustav Richter, Gussow, Knaut, Bokelmann, Biermann, Schrödl, Ernst Hildebrand und Keller. Richter hat schon eine so große Zahl romantischer, poetischer, eleganter oder doch wenigstens malerisch anziehender Bildnisse geschaffen, daß man von zweien, welche ausnahmsweise diese Vorzüge nicht besitzen, nicht viel Aufhebens zu machen braucht. Wenn man das ganze Werk von van Dyck oder von Frans Hals zusammenstellen würde, gäbe es auch genug Bilder auszumergen, welche zum Ruhme dieser Meister nichts beitragen. Von den beiden Damenporträts von Gussow könnte man dasselbe gelten lassen, wenn man nicht zugleich die beunruhigende Beobachtung machte, daß der Künstler, der so originell begonnen hat, vielleicht infolge der vielen Aufträge Gefahr läuft, seine Originalität preiszugeben und sich in die flache Alltäglichkeit der Salonmalerei zu verlieren. Es ist zwar sehr schön und verdienstvoll, daß der tapfere Naturalist die Atlasrobe einer Balldame ebenso naturgetreu und täuschend zu malen versteht wie den groben Friesrock einer Bäuerin, daß er das runzliche Gesicht eines alten Mannes ebenso sorgsam und ebenso liebevoll wiedergiebt wie den zarten Teint einer jugendlichen Schönheit. Wenn aber das geistige Gepräge der Physiognomie der Roben- und Stoffmalerei so völlig geopfert wird, wie auf jenen beiden Bildnissen, so muß man bei Zeiten einen Warnungsruf erheben. Auch eine Studie in halber Figur, ein junges hübsches Mädchen, welches einen Teller mit Mustern trägt, verrät eine bedenkliche Hinneigung zu jener porzellanartigen Modellirung des Fleisches, zu jener duftigen, malerischen Behandlung, wie sie Paul Thumann zur Freude aller ätherischen Pensionsmädchen kultivirt, die aber in der Natur nirgends ihr Vorbild haben. Der alte Gussow war mir, trotz seiner bisweilen struppigen Manieren, lieber als der neue mit seinem glänzenden

Firniß. Wie man zart und fein modelliren und malen kann, ohne sich dabei von der Natur zu entfernen, beweist ein Porträt von Knaut, das Bildniß seiner Frau. Die Dame ist etwa in halber Lebensgröße, nicht ganz bis zu den Fußspitzen dargestellt, was ein so geschmack- und einsichtsvoller Künstler wie Knaut nicht für nötig hält, da er nicht Quadratmeter von Leinwand braucht, um seine außerordentliche malerische Fähigkeit zu entfalten. Die Dargestellte in einfachem schwarzen Kleide, welches nur durch eine rote Blume belebt ist, sitzt auf einem braunen Lederstuhl, der sich von einem dunkelgrünen Fond abhebt. Das ist alles. Aber mit welcher genialen Kraft ist das geistige Leben erfaßt und auf dem kleinen Raume der Gesichtsfäche zum Ausdruck gebracht! Wie tritt die Hand ergänzend hinzu, um die Charakteristik zu vervollständigen! Welche Beobachtung der Natur in allen Einzelheiten, z. B. in der Stellung der Pupillen, welche die Kurzsichtige erkennen lassen! Und welche souveräne Meisterschaft in der Beherrschung der technischen Mittel, die mit einer so erstaunlichen Leichtigkeit gehandhabt sind, daß trotz subtilster Durchführung von miniaturartigen Feinheiten nirgends das Nachwerk zu Tage tritt und die Hand des Künstlers störend vor die objektive Erscheinung schiebt! Ebenbürtig diesem Meisterwerke, wenn auch mit Hilfe anderer technischer Prozeduren erreicht, sind das Porträt eines jungen Mannes von Bokelmann, ebenfalls in kleinem Maßstabe ausgeführt und mehr genreartig, aber ungemein flott und geistvoll behandelt, keck angefaßt und von glücklichster Inspiration eingegeben, und das lebensgroße Bildnis einer Dame in schwarzem Atlaskleide von Ferdinand Keller in Karlsruhe. Der letztere hat, ohne dabei den geistigen Ausdruck zu beeinträchtigen, sich die Lösung eines malerischen Problems zur Aufgabe gestellt und sein Ziel in der vollkommensten Weise erreicht. Das schwarze Kleid ist mit schwarzen Spitzen und Perlen besetzt. Schwarz ist der große Federhut und schwarz sind die Handschuhe, von denen der eine bereits die Hand bedeckt, während die bloße Linke in ihrer blendenden Weiße einerseits durch das umgebende Schwarz gehoben wird, andererseits selbst die schwarzen Massen teilt und in Bewegung bringt. Aus dem bräunlichen Hellbunzel des Hintergrundes löst sich ein Treppengeländer von schwarzem Schmiedeeisen, und rechts vom Beschauer blickt ein prächtig gemalter großer, brauner, langhaariger Hund zu seiner Herrin empor. Innerhalb von Schwarz, Braun und Grau ist eine bewunderungswürdige Mannigfaltigkeit der Töne erreicht, die Velasquez und van Dyck nicht besser zu Stande gebracht haben. Aber das darf man bei Leibe nicht laut werden lassen, weil es unter den Ästhetikern, Kunstphilosophen und Kunsthistorikern eine ausgemachte Sache ist, daß die besten modernen Künstler den schlechtesten alten nicht das Wasser reichen können.

Berlin.

Adolf Rosenberg.