



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. 2.

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

läßt sich die alte eingewurzelte Gewohnheit selbst mit militärischer Dazwischenkunft nicht ganz unterdrücken. Der Unfug in seiner ganzen Größe besteht bei den Griechen unter türkischer Herrschaft. Diese kennt keine Polizei und läßt mit vollkommener Indolenz gewähren. Man muß das Schauspiel des ewigen Feuers in der Grabeskirche in Jerusalem gesehen haben, um sich davon einen Begriff zu machen.

Apropos Polizei. Daß die Rotjaken mit schmutzigen Hosen und zerrissenen Stiefeln und meist ohne Kopfbedeckung, welchen diese wichtige Errungenschaft europäischer Zivilisation zur Ausübung obliegt, mit der Strammheit und Sauberkeit deutscher Schuzmänner keinen Vergleich aushalten, will ich gern zugeben. Es ist indes darum mit der Ordnung und Sicherheit in Athen nicht schlechter bestellt als in unsern großen Städten, wo man an jeder Ecke hört und liest, was alles bei Geld- und Freiheitsstrafe verboten ist. Die Statistik unsrer Kriminal- und Zuchtpolizeigerichte füllt weit längere Tabellen aus. Man glaubt hier eben nicht alles reglementiren und diszipliniren zu sollen, und wo man eingreifen muß, geschieht es in maßvoller Weise und mit Einhaltung anständiger und höflicher Form, die in südlichen Ländern den Leuten im Blute liegt und die keiner dem andern ver sagt. Wer lange in der Fremde gelebt und verkehrt hat, wird diesen Unterschied sehr angenehm empfunden haben.



Die Historienmalerei

auf der Berliner Jubiläums-Kunstaussstellung.

Von Adolf Rosenberg.

2.



Im größten wird die Schwierigkeit bei der Klassifizierung von Gemälden geschichtlichen Inhalts, wenn man das eigentliche Historienbild von dem historischen Genre scheiden und dabei nur die Bedeutung des Gegenstandes, nicht die Art der künstlerischen Ausführung, als Maßstab gelten lassen will. Der Kunstkritiker muß sich das Rüstzeug des Historikers leihen, um das geschichtlich Bedeutende und für die Folgezeit Nachwirkende von dem Nebensächlichen und Genrehaften zu trennen. Dabei wird er nur in seltenen Fällen zu einer sichern und unanfechtbaren Entscheidung gelangen. Es kann z. B. keinem Zweifel unterliegen,

daß A. von Werners „Kaiserproklamation in Versailles,“ ein in kleinem Maßstabe ausgeführtes Bild, welches dem Fürsten Bismarck von der kaiserlichen Familie geschenkt worden ist, trotz seines geringen Umfanges ein Historienbild ist, ebenso gut wie die Darstellung desselben Moments in naturgroßen Figuren, welche die deutschen Fürsten dem Kaiser verehrt haben. Darf man aber ein gleiches von dem Kongreßbilde desselben Künstlers sagen? War der Berliner Kongreß von 1878 eine politische Aktion von nachhaltiger, tief in das Leben der Völker eingreifender Bedeutung? Erscheint er uns heute nicht vielmehr nur noch im Lichte einer Zeremonie, durch welche zu einem bestimmten Zeitpunkt das moralische Übergewicht Deutschlands über die andern Nationen dargethan worden ist? Hat nicht auch der Künstler alles gethan, um die dargestellte Szene, die freundschaftliche Verabschiedung der Diplomaten von einander am Schlusse der letzten Sitzung, in die Sphäre des Familiären, man möchte sagen Trivialen herabzudrücken? Das Bild enthält eine Reihe interessanter Charakterköpfe, deren Besitzer zum Theil einen Platz in der politischen Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts auf die Dauer behaupten werden. Aber die Charakteristik geht nirgends in die Tiefe. Keine Figur ist von innen heraus erfaßt, sondern jede ist so oberflächlich, so geschäftsmäßig hingestrichen, wie es eben der ganzen Eigentümlichkeit des Künstlers entspricht, dessen Darstellungsmittel versagen, sobald er in die Breite geht. Wir haben eine mit mäßiger Routine in Farbe gesetzte Illustration in lebensgroßem Maßstabe vor uns, deren nüchterne Auffassung vollkommen den Charakter eines photographischen Momentbildes an sich trägt. Das ist das günstigste Urtheil, welches sich nach gewissenhafter Prüfung über das Kongreßbild fällen läßt. Die Abwesenheit auch des geringsten malerischen Reizes liegt nicht so sehr in der Eigentümlichkeit des Künstlers begründet, als in seiner Unfähigkeit, umfangreiche Flächen koloristisch zu bewältigen. So wie A. von Werner ins Große geht oder nach großartiger, monumentaler Auffassung strebt, wird er fade und unbeholfen. Er steht dann seinem Stoffe etwa so gegenüber wie der Protokollführer einer Gerichtsverhandlung. Er beschränkt sich auf die Wiedergabe der nackten Thatfachen, ohne eigne Bemerkungen zu machen. Als ein ganz anderer zeigt sich der Künstler, sobald er sich auf den Maßstab beschränkt, für welchen seine Begabung ausreicht. Dann ist er bis zu einem gewissen Grade geistreich, stets aber lebendig und wahr in der Schilderung und anziehend im Kolorit, welches sogar auf einem ältern Bilde „Moltke mit seinem Stabe vor Paris,“ vielleicht der besten Schöpfung des Malers, namentlich im landschaftlichen Theile bis zu einer ungewöhnlichen Wärme gesteigert ist. Den humorvollen, schlagfertigen Illustrator Scheffels erkennt man auch in einer komischen Episode aus dem Kriege von 1870, dem Abschiede eines kriegsgefangnen Franzosen von Weib und Kind in einem Dorfe vor Metz, wieder.

Was wir von A. von Werner sagen mußten, gilt in noch höherem Grade von Paul Thumann, dessen jüngste Versuche auf dem Gebiete der monumentalen

Historienmalerei, die Rückkehr Hermanns des Cheruskers aus der Schlacht am Teutoburger Walde und die Taufe Wittelinds, die vollkommene Unfähigkeit des Künstlers für diesen Zweig der Malerei unzweideutig dargethan haben. Auf unsrer Ausstellung werden wir durch ein älteres Bild Thumanns „Die Trauung Luthers“ von neuem daran erinnert. Wie flach und ausdruckslos sind die naturgroßen Köpfe! Wie matt, flau und kraftlos ist das Kolorit! Kein Leben, keine Wahrheit, nichts von der Energie und der wuchtigen Breite seines Lehrers Panwels! Wie bei M. von Werner liegt auch der Schwerpunkt von Thumanns Kunst in der Illustration und im kleinen Genre, nur daß der Gesichtskreis Thumanns noch viel enger begrenzt ist, da ihm kaum etwas andres glückt als die Darstellung des Empfindsamen und des Ruhig-Anmutigen. An einer gleichen Verkennung der Grenzen seines Talents leidet auch Defregger, der sich gar zu gern an Historien- und Genrebilder mit naturgroßen oder doch halblebensgroßen Figuren wagt, um immer von neuem den Nachweis zu liefern, daß seine koloristischen Fähigkeiten an ganz bescheidne Dimensionen gebunden sind, für welche sie auch nicht immer ausreichen. Die drei neuen Bilder, welche er auf unsre Ausstellung geschickt hat, leiden eigentlich alle an diesem Mangel. Die schon in einem andern Zusammenhange hier erwähnte Madonna mit dem Kinde, in Wolken schwebend, am meisten, weil die Figur naturgroß ist. Auch ist Defregger nicht der Mann dazu, bei einer Operation mit fast ausschließlich weißen, grauen und schwarzen Tönen zu einer so pikanten Wirkung zu gelangen, wie sie z. B. Gabriel Max mit seiner gleichfalls in den Wolken schwebenden Astarte (nach Byrons „Manfred“) erreicht hat. Defreggers Gebiet ist das Spiritualistische und Transcendentale überhaupt nicht. Er ist der Maler des Handgreiflichen, der schlicht-bürgerlichen Existenz und am glücklichsten dann, wenn er durch eine humoristische Pointe oder durch gemüthvolle Auffassung den Blick des Beschauers von der äußern Form der Darstellung ablenken kann. Eine solche Pointe hat das zweite Bild „Zur Gesundheit!“, eine Gruppe von zwei Mädchen und drei Bauernburschen in einem Wirtshause, deren einer sein Glas erhebt, um einem andern, nicht auf dem Bilde sichtbaren Gaste zuzutrinken. Die Wirkung würde eine vollkommene gewesen sein, wenn der Maler nicht auf den unglücklichen Gedanken gekommen wäre, die Figuren in halber Lebensgröße zu halten. Wer nur die verkleinerten Photographien und Lichtdrucke sieht, wird sich an der hübschen Komposition und dem liebenswürdigen Humor erfreuen. Vor dem Originale beeinträchtigt das harte, einförmige, undurchsichtige Kolorit den Genuß. Schwer, bräunlich und trüb ist auch die Färbung des dritten Bildes, welches den unerschrockenen Vorkämpfer Hofers, Franz Speckbacher, darstellt, wie er die heimlich in einem unterirdischen Raume zusammengekommenen Tiroler Landleute zum Kampfe gegen die Franzosen anfeuert und durch seine glühende Beredsamkeit in den Unentschlossenen die Thatkraft erweckt. Doch entschädigt die Mannichfaltigkeit und Energie in der Charakteristik der

zahlreichen Köpfe für die Reizlosigkeit des Kolorits. Der alte, ursprüngliche Defregger, der sich ein begründetes Anrecht auf die Liebe des deutschen Volkes erworben hat, erscheint nur auf zwei ältern, durch Nachbildungen allgemein bekannten Genrebildern, dem „Zitherspieler“ und dem „Besuch auf der Alm.“ Hier decken sich die Mittel der Darstellung mit dem Stoffe so vollkommen, daß man diese Bilder zu jenen Schöpfungen zählen darf, welche dereinst das Kunstvermögen unsrer Epoche ehrenvoll charakterisiren werden.

Venes Speckbacherbild sowie eine Episode aus dem Leben Andreas Hofers, die Überreichung der Geschenke des Kaisers Franz an den Volkshelden in der Hofburg zu Innsbruck, würde man nach altem Brauche wegen ihres Inhalts, nach neuer Meinung wegen der Kleinheit der Figuren in die Kategorie der historischen Genrebilder einreihen müssen. Dahin gehört auch ein glatt und gewandt durchgeführtes Kostümstück des Pilotyschülers Max Adamo: „König Karl I. von England empfängt den Besuch seiner jüngsten Kinder bei Maidenhead,“ während ein Bild seines in diesen Tagen verstorbenen Meisters „Der Rat der Drei in Venedig,“ vor welchem drei Bravi nach erbrachtem Beweise ihren Lohn für eine ihnen aufgetragene Blutthat in Goldmünzen empfangen, dem reinen Genre beigezählt werden muß, weil keine bestimmte historische Persönlichkeit auf dem Gemälde erscheint. Man sieht auch aus diesem Beispiele, wie feine und umständliche Unterschiede bei der Einteilung der verschiedenen Gattungen der Malerei nach der alten Methode gemacht werden müssen. Piloty, den der Tod bei der Arbeit an einem kolossalen Gemälde für die Berliner Nationalgalerie: „Der Tod Alexanders des Großen,“ überraschte, hat übrigens in dem venezianischen Genrebilde den Beweis geliefert, daß seine große koloristische Kraft ihm bis an sein Lebensende treu geblieben ist. Die Charakteristik der Köpfe zeigt freilich wieder jene unheimliche Schärfe, die auf Pilotyschen Bildern oft genug zur Übertreibung und Verzerrung ausgeartet ist.

Die Größe der Figuren sowie die Bedeutung des dargestellten Moments geben zwei Bildern Adolf Menzels, der „Krönung König Wilhelms in Königsberg“ und „Friedrich und die Seinen bei Hochkirch,“ den unzweifelhaften Anspruch auf den Namen von historischen Gemälden. Bei beiden wirken große malerische Vorzüge sehr erheblich mit, um sie zu bedeutsamen, für die Berliner Malerei charakteristischen Kunstwerken zu machen. Als Menzel mit ihnen beschäftigt war, hatte er sich noch nicht in die barocke Ansicht verrannt, daß das höchste Ziel malerischer Darstellung in flüchtiger, alles Wesenhaftes summarisch andeutender Skizzenhaftigkeit zu suchen sei, wofür sein ebenfalls ausgestellter „Gemüßemarkt in Verona“ ein abschreckendes Beispiel liefert. Er sah damals noch auf eine im wesentlichen plastische Formenbehandlung und auf Genauigkeit und Schärfe der Konturen, was selbst bei dem Nachtstücke „Friedrich und die Seinen bei Hochkirch“ noch zur Geltung kommt, soweit man auf diesem Bilde Umrisse und plastische Formen überhaupt noch verfolgen kann. Das Problem,

welches sich Menzel hier gestellt hat, liegt, wie so manches andre, eigentlich bereits außerhalb der Grenzen der Malerei, deren Hauptelement immer das Licht ist. Wenn auch das Dunkel der Nacht durch die Flammen des brennenden Dorfes erhellt ist, so reicht diese Beleuchtung doch keineswegs aus, um eine umfangreiche Komposition in allen Teilen gleich deutlich zu machen. Das ganze Bild hat etwas Gespensterhaftes, Unheimliches. Die Komposition läßt sich nicht mit einem Blicke überschauen, weil man sich die Details erst mühsam zusammensuchen muß. Der große König, der mitten unter den Seinen bis zum letzten Augenblicke Stand hält, erscheint uns beinahe wie ein Schatten aus einer andern Welt. Viel handgreiflicher und realistischer sind die großen Figuren der Grenadiere im Vordergrunde gehalten, welche unsre Aufmerksamkeit von dem geistigen Mittelpunkte der Komposition mehr als nötig ablenken. Doch hält die dunkle Tonstimmung des Ganzen die verschiedenen Teile noch leidlich zusammen. Wo aber die dem Künstler eigentümliche Färbung fehlt und die Zeichnung allein eine große Fläche interessant und bedeutend gestalten soll, bleibt auch Menzel hinter den höchsten Anforderungen zurück. Der durch die Erfolge der letzten Jahre verwöhnte Künstler hat sich verleiten lassen, aus der wohlthätigen Verborgenheit seines Ateliers einen Karton hervorzuholen, welchen er im Jahre 1847 für einen Kunstverein in Kassel gezeichnet, später aber, in richtiger Erkenntnis der für einen so großen Mann gebotenen Notwendigkeit, Mißlungenes dem Anblicke des gläubig gemachten Publikums zu entziehen, wieder zurück erworben hat. Menzel ist unbestreitbar ein großer Künstler, so lange er kleine Illustrationen mit dem Stifte, der Feder, der Kreide und dem Pinsel in Wasser- oder Gouachefarben zeichnet. Seine Öltechnik kann — trotz ihrer unleugbaren Härten und Einseitigkeiten — auch noch bis zu einem gewissen Grade gelten. Ein Kartonzeichner ist Menzel aber nicht. Hier hat selbst die Begabung dieses Universalgenies ihre Grenze. Es ist übrigens seltsam, daß sich zu einer Zeit, wo die Berliner Künstlerschaft gegen die ihnen von außen her aufgezwungene Kartonmalerei eines Cornelius bereits scharfe Opposition machte, der nationalste unter den Berliner Malern dazu bewegen ließ, einen Karton zu zeichnen, und zwar einen Karton, dessen Thema mit seiner Eigenart garnicht im Einklange stand. Ein Mann, der kurz zuvor die Werke Friedrichs des Großen mit köstlichen Illustrationen voll satirisch-voltairianischen Geistes geschmückt hatte, sollte eine feierliche Zeremonie aus dem Mittelalter zur Anschauung bringen, den Einzug der Herzogin Sophie von Brabant mit ihrem Söhnchen in Marburg (1247). Für die Zeit, wo er diesen Karton zeichnete (1847), hat Menzel eine ungewöhnlich große Kostümkenntnis entfaltet. Es fehlt auch nicht an interessanten Charakterköpfen, wohl aber an innerm Leben. Der Künstler brachte zur Lösung der ihm gestellten Aufgabe offenbar nicht diejenige Begeisterung mit, welche er für die fridericianische Epoche besitzt. Das Mittelalter ist ihm trotz einzelner wohl gelungenen Kostümstudien fremd, und diese Thatsache ist durch die

Ausstellung eines längst vergessenen Kartons, der bei seinem ersten Erscheinen schon von einem so enthusiastischen Menzelverehrer wie Franz Rügler verurteilt worden war, von neuem erhärtet worden.

Dieser Menzelschen Arbeit weit überlegen sind zwei Kartons zu den geschichtlichen Wandmalereien im Rathause zu Erfurt von Peter Janßen, welcher immer noch der bedeutendste Vertreter der monumentalen Malerei in Deutschland ist, soweit sich dieselbe mit historischen Stoffen beschäftigt. Die beiden Kartons „Bonifazius als Heidenbekehrer“ und „Das tolle Jahr in Erfurt,“ welche schon das Fegefeuer von sechs oder sieben großen Ausstellungen durchgemacht haben, sind Muster des historischen Stils in monumentaler Darstellungsform, knapp und scharf in der Komposition und in den herrschenden Linien und doch wuchtig und von dramatischer Kraft im Ausdrucke des Einzelnen, der selbst in der tumultuarischen Revolutionsszene des zweiten Bildes die der monumentalen Kunst gesteckten Grenzen nicht überschreitet. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß ein Künstler von solcher Begabung auch die in Angriff genommenen Friesgemälde in der Aula der Düsseldorfer Kunstakademie, deren Skizzen, das Menschenleben als Gegenstand künstlerischer Phantasie behandelnd, er zu unsrer Ausstellung geschickt hat, ebenso würdig und kraftvoll ausführen wird wie den Bildercyklus im Rathausaale zu Erfurt.

Janßen, dessen Arbeiten uns auf den monumentalen oder dekorativen Zweig der Historienmalerei geführt haben, ist ein Künstler von ursprünglicher Begabung, ein Mann, der sich seinen eignen Weg gebahnt hat, ohne nach Michelangelo und Raffael zu schielen. Der Eklektizismus ist ihm verhaßt. Er ist lieber schlicht und einfach er selbst, als daß er sich eine feierliche pathetische Maske borgte, welche nur für kurze Zeit eine Täuschung hervorrufen kann. In einer solchen keineswegs beneidenswerten Lage befindet sich der Maler Friedrich Geselschap, welcher vor zehn Jahren bei Gelegenheit der Konkurrenz um die Wandgemälde im Kaiserhause zu Goslar aus der Verborgenheit auftauchte und einige Jahre darauf den Auftrag erhielt, die Kuppelhalle im Berliner Zeughause mit großen Malereien zu dekoriren. Der Ruf, der diesem plötzlich zum Heile der monumentalen Kunst erschienenen Messias vorausging, war ein ganz gewaltiger. Es handelte sich um nichts geringeres als um die Entthronung Michelangelos und Raffaels von ihren mit Unrecht usurpirten Ehrensitzen. Das erste, was Geselschap zu stande brachte, ein römischer Triumphzug im Innern der Kuppel, erweckte auch die besten Hoffnungen. Es war wenigstens auf einen Künstler zu rechnen, der in Italien die guten Muster der Wandmalerei mit Verständnis studirt und sich ein sicheres Gefühl für monumentale Größe und Würde angeeignet hatte. Leider sind wir in dieser Voraussicht durch den großen Karton zu einem Lünnettenbilde, eine Symbolik des Krieges, bitter getäuscht worden. Das Aufgebot gewaltiger Mittel, riesengroßer, bald übermäßig schlanker, bald übermäßig kräftiger und plumper Figuren kann den

gänzlichen Mangel eigener Erfindungskraft nicht verdecken, und zwar erstreckt sich dieser Mangel ebenso sehr auf den Inhalt als auf die Formengebung. Die Komposition ist nichts mehr als eine akademische Umschreibung und Erweiterung der genialsten Schöpfung, welche Cornelius jemals gelungen ist, der apokalyptischen Reiter, die ihrerseits wieder auf Dürrer zurückgehen. Cornelius' Formensprache stellte sich bekanntlich, nachdem sie vollkommen ausgereift war, als eine Ableitung von Michelangelo und Raffael und eine ziemlich willkürliche Vermischung der Ausdrucksweise beider Meister heraus. Die Fresken oder vielmehr die Kartons zu den Fresken in der Münchener Glyptothek sind das am meisten bezeichnende Denkmal des Cornelianischen Stils. Ruft man sich die Formenbehandlung dieser Kartons ins Gedächtnis zurück und thut man noch etwas von den übertrieben schlanken und hageren Figuren aus den in Berlin entstandenen Kartons für den Camposanto hinzu, so hat man den ganzen Gesellschaft. Der letztere hat in seiner Komposition in der Absicht, etwas besser zu wissen oder zu können, die Unklugheit begangen, das gewaltige Ungefühl, mit welchem die vier apokalyptischen Reiter, Krieg, Pest, Tod und Hunger, über die Menschheit hinwegbrausen, durch eine Teilung in zwei Paare weniger eindrucksvoll und erschütternd zu machen. Aus einem Thore zwischen ihnen stürmt eine hohe Frauengestalt auf einem von Furien gezogenen Kriegswagen hervor. Sie hat ungefähr den Typus einer Minerva und erhebt in der Rechten ein flammendes Schwert, während ihre Linke mit einem Schilde bewehrt ist, welcher das von der Schlange umwundene Kreuz als Zeichen trägt. Ihr rechter Arm wird von einer Genossin unterstützt, die genügend als Stärke charakterisirt ist, und unter dem Schilde steht die Personifikation der Gerechtigkeit. Wer aber ist die Frau in der Mitte, die Hauptfigur? Bellona, die Kriegsgöttin? oder die Nemesis mit dem flammenden Schwerte? Der Krieg ist bereits unter den vier apokalyptischen Reitern vertreten, also kann es nur die Nemesis sein. Ist diese ein volkstümlicher Begriff oder soll die ganze Linnenmalerei nur dazu dienen, den Scharfsinn archäologisch gebildeter Interpreten zu reizen? Und damit kommen wir auf den wundesten Punkt der ganzen Malerei Gesellschafts. In einem Bauwerke, welches der Erinnerung an die Heldenthaten der preussischen Seeerwidmet ist, malt uns Gesellschaft einen römischen Triumph und eine halb heidnische, halb jüdisch-christliche Allegorie, deren Bedeutung unserm modernen Volksbewußtsein völlig fremd ist. Er hat also nichts Neues sagen und das Alte auch nicht in eine neue Form kleiden können. Das Resultat, welches aus so mühevollen Aufwendungen gezogen werden muß, ist daher leider gleich Null. Wir haben wieder einen Ballast akademischer Produktion mehr, ohne einen Schritt vorwärts gekommen zu sein. Geborgte Größen gelangen frühzeitig zu Fall, weil sie meist kurze Beine haben.

Daß an die Stelle der Wandmalerei gegenwärtig sehr oft ein Surrogat, die Delmalerei auf Leinwand, tritt, die nachträglich an der Wand befestigt wird, ist eine stilwidrige Unsitte, da die Deltechnik über ganz andre Ausdrucksmittel verfügt, als die Freskomalerei, und die letztere dadurch in Nachteil kommt. Wenn man jedoch in Betracht zieht, daß klimatische Umstände, Orts- und Temperaturverhältnisse den Malern die Arbeit auf der Wand erschweren und verlängern, wird man sich mit dem Nothbehelf der Delmalerei zufrieden geben müssen. Die Freskotechnik ist in der That für unser Klima, für unsre Luft- und Lebensverhältnisse nicht geeignet, selbst für Innenräume nicht. Die im Festsaale des Berliner Architektenhauses von Hermann Prell ausgeführten Fresken haben der

Einwirkung des Gaslichtes, der hohen Abendtemperatur, dem Rauch, Dunst und Staub nicht lange standgehalten. Sie sind blind und trüb, und eine Reinigung würde, wenn sie überhaupt möglich ist, sehr mühevoll sein oder gar auf eine vollständige Auffrischung hinauslaufen. Diese Gründe haben offenbar dazu geführt, daß der junge, sehr begabte und sich immer prächtiger entwickelnde Künstler das Deckengemälde in Del auf Leinwand zum Einsetzen in die architektonische Umfassung gemalt hat. Da in dem Festsaale die Preisverteilung des Architektenvereins stattfindet, ist die „Siegende Kunst“ (*Ars victrix*) das Thema der Komposition geworden. In blauem Aether und auf lichten Wolken schweben die Göttinnen des Sieges und der Kunst mit Lorbeerzweigen und Palmen, die Musen mit dem Pegasus und ihre begleitenden Genien, ein lebhaftes Gewoge, welches den Charakter des Deckengemäldes sowohl, das in einem festlichen Raume den Ausblick auf den freien Himmel ersetzen soll, als den der dekorativen Malerei im besten Sinne herauskehrt. Ein gleiches gilt auch von dem Deckengemälde in der innern Kuppel über der Empfangshalle des Kunstausstellungsgebäudes, welches, ein ähnliches Motiv behandelnd, von Woldemar Friedrich ausgeführt worden ist. Ein Illustrator und Genremaler, der mit seinen Kleinigkeiten nur in kleinen Kreisen Beifall fand, hat sich hier mit Glück an eine große Aufgabe gewagt. Die Komposition sowohl wie die technische Ausführung bewegen sich freilich nur in den Grenzen der Nachahmung. Die erstere erinnert an die gewagten Kuppeldekorationen eines Tiepolo, die koloristische Behandlung, die Kostümierung und Bildung der Gestalten an Paolo Veronese. Doch hat der moderne Maler immerhin ein gewisses Gefühl für monumentale Größe zur Stelle gebracht, weshalb seiner Arbeit der Eindruck des Imponirenden und Großartigen nicht fehlt. Es fragt sich nur, ob seine Technik genug Solidität besitzt, um auch aus der Nähe betrachtet standzuhalten. Die Komposition dieses Kuppelbildes schildert die Huldigung der an der Spitze eines Künstlerzuges einherziehenden Germania vor der thronenden Verolina, welche die Gastfreundschaft in dem Tempel der Kunst übt, dann den Genius des Ruhmes, eine heroische Frauengestalt, welche Kränze und Siegespalmen verteilt, und die Personifikation der deutschen Kunst, welche, von Musen geleitet, zu dem aus dem Zenith der Kuppel erscheinenden Gotte des Lichts und der Künste in bescheidener Demut emporstrebte.

Von dekorativen, zum Schmucke der Häuser bestimmten Malereien sind dann noch die vier Friesbilder für die Berliner Universitätsbibliothek von Otto Knille, zwei ähnliche für die Aula des Gymnasiums zu Bromberg von Otto Brausewetter und vier Lünettengemälde für das neue kunsthistorische Museum in Wien von Hans Makart zu nennen. Die Arbeiten von Knille und Makart stehen koloristisch auf einer Stufe. Aber es kann nicht geleugnet werden, daß der mancher genialen Schwunges, trotz viel geringerer Sorgfalt der Zeichnung und Vorzug Willkürlichkeiten in der Erfindung, auf Seiten Makarts liegt. Er hat vier berühmte Meister, Dürer und Holbein, Tizian und Rubens in Halbfiguren bei der Modellmalerei dargestellt: Dürer, wie er eine trauernde Madonna malt, Holbein vor einer weltlichen Schönheit seiner Zeit, die er unter dem zweideutigen Namen *Lais Corinthiaca* porträtiert hat, Tizian und Rubens vor einer Venus und einer Bacchantin in unverhüllter Leibespracht. In der dekorativen Malerei lag Makarts Stärke: das predigen diese Bilder so laut und deutlich, daß man nur die Verirrungen bedauern kann, welche den vor der Zeit dahingegangenen Künstler zu oft von dem richtigen Wege seines Talentes abgeleitet

haben. Aniltes Arbeiten, die antike, mittelalterliche, Renaissance- und moderne Geisteskultur in ihren Hauptsitzen Athen, Paris, Wittenberg und Weimar durch ihre vornehmsten historischen Vertreter darstellend, sind glänzend kolorirt, vortrefflich gezeichnet und in streng geschichtlichem Stile gehalten. Aber die Korrektheit wird nirgends von dem Feuer des Genius durchglüht. In dem letzten Bilde haben wir nur eine sehr nüchterne Aneinanderreihung von Kostümfiguren vor uns, welche die klassische Epoche Weimars ungefähr wie ein biographisches Lexikon illustriren. Brauseweiteres Kompositionen sind in der Farbe, in der Zeichnung, in der Erfindung so mittelmäßig, daß jedes Wort der Kritik überflüssig ist. Ein Genre-maler von bescheidener Begabung, der zur Not einige Kostümfiguren richtig in eine Landschaft oder in einen Innenraum hinstellen kann, wird trotz ehrenvoller Aufträge nicht im Handumdrehen zum Historienmaler. Wandlungen des Genies lassen sich nicht durch amtliche Dekrete herbeiführen.



Allerlei Laufbahnen.

3. Auch wenn du Ischarioth hießest!



er „alte Rosenstiel,“ unser gewissenhafter Korrektor, war bei der ganzen Redaktion beliebt, ungeachtet seiner wenig einnehmenden Erscheinung und der orthographischen und stilistischen Schrullen, mit denen er sich manchen Eingriff in die Rechte der Autoren erlaubte. Mit seinem Gesichte und seinen Manieren söhnten uns die harmlose Gutmütigkeit und Bescheidenheit aus, mit seinen eigenmächtigen und unnötigen Korrekturen die sorgsame Ausbesserung nicht nur der Setzfehler, sondern auch der Versehen, die bei dem atemlosen Schreiben in einer Zeitungsstube so leicht vorkommen. Denn er war ein grundgelehrtes Haus und hätte es bei seinem vielseitigen Wissen zu ganz andern Lebensstellungen bringen können, wäre er nicht so träg und unbeholfen in seinen eignen Angelegenheiten und dabei anspruchs- und bedürfnislos bis zum Eynismus gewesen. Der größte Teil seines Lebens war mit Unterrichten in allen möglichen Dingen hingegangen, für seine alten Tage war ihm das Korrektorenlesen bequemer, das ihn notdürftig ernährte und ihm Zeit ließ für seine Sprachstudien. Für ein großes Werk über den Talmud sammelte er Berge von Excerpten und Notizen, aber zum Verarbeiten derselben ist er nie gekommen.

Als er eines Tages in seinem niemals gelüfteten, mit mehr Büchern und Papieren als Möbeln angefüllten Dachstübchen saß und stillvergnügt über einem Folianten brütete, stellte sich ihm ein Jüngling in sehr abgetragenen, staubbedeckten Kleidern als Verwandter vor, welcher zu Fuß geradeswegs aus Polen angekommen war, um „sein Glück zu machen.“ Dazu sollte der „Dunkel“ ihm behilflich sein. Der Alte war nicht übermäßig erfreut über diesen Besuch, aber seine Gutherzigkeit und der nationale Familiensinn hielten ihn zurück, den „Neffen“ einfach abzuweisen, dessen in fürchterlichem Kauderwälsch dargelegte Abstammung kaum den Anspruch auf Verwandtschaft, selbst in nichtjuristischem Sinne, rechtfertigen konnte. Er nahm eine Art Prüfung mit dem Ankömmling vor, deren Ergebnis ihn ganz bekümmert ausrufen ließ: „Du willst dein Glück in der großen, fremden Stadt machen? Du kannst ja nicht einmal Deutsch, kannst überhaupt nichts, absolut garnichts!“ Er werde schon lernen, was nötig sei, meinte der Junge, setzte aber, als Rosenstiel