



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Zimmermann, M. G.: Die Münchner Ausstellungen. 2 : (Schluß)

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

wir auch hier, cui bono Julius Hart diese seine Liebesgeschichte verbrochen hat, sollte da nicht die Antwort einfach in folgendem zu finden sein? Leute, die es wissen können, behaupten, daß wieder einmal ein tiefes Sehnen nach Erlösung durch die Seele der Menschheit ziehe. Da, wo frisch und fröhlich gearbeitet wird, merkt man freilich wenig oder nichts davon. Wohl aber giebt es viele Menschen, denen im Wohlleben jede Lust und Fähigkeit zum Arbeiten verloren gegangen ist. Die Weiber wollen ihre Kinder nicht mehr selber ernähren, die Männer sie nicht mehr erziehen. Genuß ist die Lösung. Aber wenn man nur ihn sucht, so ist man bald am Ende damit. Wenn dann innerhalb der Grenzen der Erde nichts mehr ist, was die tötende Langeweile zu bannen vermag, dann beginnt man jenseits zu suchen. Diesen Leuten, die den Himmel bald ebenso veröden würden, wie sie die Welt wüste legen, ist jeder willkommen, der ihnen auch nur die geringste Aussicht eröffnet, in den abgetöteten Nerven den Nizel wieder beleben zu können. Ist hier nichts mehr, giebt's vielleicht drüben etwas. Ich will nicht behaupten, daß Julius Hart für diese Menschen geschrieben habe, aber sein Publikum wird er unter ihnen und nur unter ihnen finden.



Die Münchner Ausstellungen

Von M. G. Zimmermann

2

(Schluß)



ie Pariser sind auch die einzigen ausländischen Künstler, die in größerer Zahl bei den Sezessionisten vertreten sind. Ihre Ausstellung ist reich genug, dem Besucher ein Gesamtbild von dem Schaffen der Pariser Sezession zu geben; eine große Anzahl ihrer besten Werke ist nach Schluß des Marsfeldsalons nach München gekommen. Für die Münchner Sezessionisten kann diese Pariser Ausstellung nur von Vorteil sein, denn sie zeigt, was ihnen noch fehlt: gediegenes Studium, einfache Größe, Geschmack und Poesie. Ausschreitungen kommen freilich auch bei den Pariserern vor. Raffaellis Gemälde wollen wie Kohlenzeichnungen wirken, die mit Buntstift kolorirt sind, Henri Martin, dem monumentale Größe der Form und Tiefe der Auffassung zu Gebote stehen, malt, als wären die Farben auf rauhes Mauerwerk auf-

getragen, J. E. Blanche läßt seine beiden schwarzgekleideten Damen nebeneinander in gleichem Tempo durch ein Zimmer marschieren und gleichmäßig scharf zur Seite blicken, als wäre „Augen rechts!“ kommandirt. Einer der talentvollsten von allen ist Aman Jean, aber er bleibt selbst in seinen Bildnissen dekorativ, sie sind halb heraldisch gezeichnet, flächenhaft, unkörperlich, gespenstisch. Zorn ist in seinen lecken Farben und Strichen sehr sicher, aber er ist einer der wenigen Pariser, die den Zug zum Rohen haben, wie er sich bei den Münchner Sezessionisten findet; er hat ihn aus Deutschland nach Paris mitgebracht. Dagegen hat für seine entzückenden Interieurs Gotthard Kühn, der seit Jahren in Paris lebt, die ganze Grazie, die ganze poetische Empfindung in Form und Inhalt von seinen französischen Kollegen angenommen. Im allgemeinen sind die Pariser Sezessionisten maßvoll und auf schöne und angenehme Wirkung in ihren Bildern bedacht. Ein bedeutendes Kontingent zu den Pariser Künstlern stellen die in Paris lebenden Amerikaner; sie schließen sich ganz der französischen Kunstweise an, und ihre frische Kraft befähigt sie, sich in die erste Reihe zu stellen.

Der Akt, den die deutschen Künstler fast gar nicht pflegen, ist den Pariseru unentbehrlich. Einer der hervorragenden Aktmaler ist Albert Fourié, sein Hauptbild *A travers bois*. Aus dem Waldesdickicht bricht ein Zug von vier nackten Gestalten hervor; ein Knabe, der einen Esel führt, ein Knäbchen, das auf dem Esel reitet, eine junge Frau, die, das Kind haltend, danebenläuft, und ein Mädchen, das ihr zur Seite folgt. Die Sonnenstrahlen brechen durch das Blättergewirr, betupfen die üppigen Leiber und vergolden das blonde Haar des Kindes und des Mädchens. Aus den derben Gesichtern weht uns frische Landluft entgegen. Alles Überbildete und Krankhafte liegt weit hinter diesen Gestalten, aber fern ist auch jede Roheit. In einer reich spendenden Natur sind diese vollen Leiber erblüht, und sie tummeln sich in frischer, naturwüchsigcr Ausgelassenheit. Malerische Bedeutung erhält das Bild durch den Wechsel von kalten und warmen Tönen. Herrlich sind die Aktstudien von Stewart, namentlich das Mädchen im Walde; auch hier wirkt der Kontrast zwischen den warmen Fleischtönen im goldnen Sonnenlicht und dem kalt blaugrünen Laub. Denselben Gegensatz behandelt Dubuse d. S.: der Körper einer von der Rückseite gesehenen Diana ist in warmes goldiges Licht getaucht, quer über ihren Rücken zieht sie einen hellblauen Schleier. Als dekoratives Gemälde bezeichnet Albert Aublet seine große Leinwand „Juli,“ drei nackte Frauen am Ufer eines Flusses mit einem gemalten Rahmen von rosavioletten Blüten. Die weiblichen Körper sind von großer Schönheit.

Alle guten Eigenschaften der Pariser finden sich im höchsten Grade vereinigt in dem Gemälde von Harrison, „Die Einsamkeit.“ Ein dunkelblaugrüner Teich mit einzelnen Wasserrosenblättern, ein Stück des bewaldeten Ufers, kein Himmel; ein hellblauer Rahn schwimmt mitten auf der Flut, ein nackter Knabe

steht darauf. Das ist ein Werk eines vollendeten Meisters, ein Gedicht in Farben.

Von den Landschaften, die in Paris die Mehrheit beider Ausstellungen ausmachten, sind nur wenige herübergekommen. Vielfach holen sich die Pariser Sezessionisten ihre Motive aus dem Süden ihres Landes wegen des gleichmäßigen klaren Sonnenlichtes, so Montenard. Poetische Empfindung ist immer in diesen Bildern. Zuweilen wird sie personifizirt: Lagarde läßt die Stimmen der Dämmerung als geisterhafte Gestalten über einem Teiche schweben.

Unter den Figurenbildern steht in erster Linie ein Bild von Dagnan-Bouveret: am Rande eines Waldes sind Hirten versammelt, von denen sich einer in die Mitte gestellt hat und Geige spielt. Die Köpfe tragen realistische Züge, aber sie sind mit flächenhafter Wirkung gemalt, und der dämmerige Vortrag ist geschickt benutzt, um eine poetische Stimmung hervorzurufen. Man glaubt die sanfte Melodie der Geige zu hören, man glaubt die Wirkung der Musik in den Seelen dieser einfachen Leute zu spüren.

Dem Bildnis thun die Pariser Sezessionisten ebenso wie die Münchner gern Gewalt an. Es handelt sich auch bei ihnen weniger um schlagende Wiedergabe der Persönlichkeit, als um irgend welche malerischen Reize. Aber sie bestreben sich doch, ihre Bildnisse angenehm zu machen. Außerst pikant ist die schwarz gekleidete Dame vor einem roten Vorhang von Gervey; interessant sind die Beleuchtungseffekte auf den Damenbildnissen von John Alexander. Gustave Courtois und Carolus Duran halten sich mehr an die hergebrachte Weise.

Wir begeben uns nun wieder in den Glaspalast zurück und betreten die belgischen Säle, wo wir vielfache Anklänge an die französische Kunst finden; aber es sind nicht die einzigen, die sich bei den Belgiern bemerklich machen. Sie charakterisiren sich als ein Mischvolk dadurch, daß sie den verschiedensten Einflüssen zugänglich sind. Das Flache, Körperlose der Malerei, das Poetisch-Träumeriſche des Inhalts hat Schnopff in seinem Bilde *I lock my door upon myself* von den Franzosen angenommen: ein junges Mädchen mit verlornem Blick ihr feines Gesicht auf ihre zarten, durchgeistigten Hände stützend. Auch Richir blickt in seinen Bildnissen nach Paris: über die Schultern einer jungen Dame, bekleidet mit einem kostbaren pelzverbrämten Morgengewande, fluten die aufgelösten roten Haare, ihre Stellung und ihr Ausdruck sind affektirt und haſchen nach Effekt, aber es ist eine weltmännisch elegante Mache in dem Bilde. Als eine provinzielle Geschmacklosigkeit, die in Paris nicht vorkommen könnte, ist die Malerei der sogenannten Vibristen zu betrachten, Anna Boch und Emile Claus. Sie betupfen die ganze Bildfläche mit vielen kleinen farbigen Flecken und meinen dadurch das Zittern der Luft darzustellen. Andre lehnen sich an ältere Meister an, Léon Frédéric an Botticelli; de Briandt in seinen Historienbildern an altflandrische Teppiche — ein guter Gedanke, denn dadurch erhalten die gemalten Historien etwas von dem naiven Erzählungsston einer alten

Chronik. Andre belgische Künstler holen sich Anregung bei ihren Nachbarn in Holland, besonders die Landschaftler, unter ihnen Schampeler, Carpentier, Massaux, S. Arden, sie haben den fetten, pastosen Vortrag der Holländer angenommen. Viktor Gilsoul und Courtois bedienen sich zwar ähnlicher Mittel, aber sie bewahren doch vermöge ihrer kräftigen Persönlichkeit mehr die eigne Nationalität und bringen in ihren Landschaften dramatische Wirkungen in Licht, Luft und Farben hervor, die die Holländer nicht erreichen. Einer der bedeutendsten belgischen Künstler ist der Blumenmaler Soors in Antwerpen. Er ist prächtig in der Farbe, ruhig, groß und geschlossen in der Komposition, und seine Blumen und Früchte sind von einer wahrhaft verblüffenden Naturfrische; Primeln von solcher Natürlichkeit wie die auf einem seiner diesjährigen Bilder sind wohl überhaupt noch nicht gemalt worden. Dieselben Elemente, die einen Rubens hervorgebracht haben, finden sich noch heute bei den belgischen Künstlern: Rubens ist bei einem fremden Volke, den Italienern, in die Schule gegangen und zeichnet sich durch freudige Pracht der Farbe und dramatische Wirkung aus.

Auch die holländischen Maler haben noch heute eine gewisse Verwandtschaft mit den Meistern des siebzehnten Jahrhunderts, ihre Säle fallen durch die Einheitlichkeit des Tons in allen Bildern auf. Viel trägt wohl dazu die feuchte Luft ihres Landes bei, die alle Farben dämpft. Ihre Farbenfreude offenbart sich nur in den Blumenstücken. Schönen roten Mohn hat Oldenelt gemalt, ein blühendes Tulpenfeld A. L. Koster, Blumen in gedämpften Farben Backhuysen. Die meisten Bilder aber stellen Landschaften dar, und diese haben es besonders darauf abgesehen, die Dunsterscheinungen der Luft zu schildern. Mesdag wendet sich in seinen berühmten See- und Strandbildern neuerdings vibristischen Effekten zu und zerstört dadurch die ruhige Haltung seiner Bilder. Geballte Wolken am Himmel stellt Bernhard Höpke dar, das klare Licht der Sturmluft und einen herbstlichen Himmel, der schwer über einer Heide liegt, Boggenbeck, peitschenden Regen A. v. d. Waaij, schwermütige Flusslandschaft Rudolph Haak, helles Licht unter Bäumen mit Sonnenflecken von packender Wirkung Marie Bilders van Boffe, einen Jahrmart am Abend mit dem zitternden Licht seiner Lampen über dem Gedränge der Marktbefucher Oldenelt, entlaubte Bäume eingehüllt in regenschwangere Luft Wyszmueller. Aber auch den Frieden des Hauses schildern die holländischen Künstler wie ihre Vorfahren, das dämmerige Licht in dunstiger Stube, immer mit einem Genremotiv verbunden. Bei Dafe wärmen sich herumziehende Musikanten am gastlichen Kamin, Willy Martens schildert die bangende Mutter am Bett ihres kranken Kindes, Koning läßt eine Magd im dunkeln Stall die Kühe tränken. Fast immer sind es arme Leute, die in den Bildern vorgeführt werden; selten andre, wie die junge Frau in Gesellschaftstoilette an der Wiege ihres Kindes von Gérard Müller. Die Malweise der jetzigen Holländer freilich ist lange

nicht so intim wie die ihrer Kollegen aus dem siebzehnten Jahrhundert, der breite, etwas derbe Vortrag sucht auf möglichst leichtem Wege eine Wirkung zu erzielen. Auch die lebendige Lustigkeit der alten Genrebilder findet sich nicht mehr; die Figuren bewegen sich kaum; es liegt etwas schwermütiges, trauriges über ihnen. Die Begabung für das Bildnis haben zwar die heutigen Maler ebenfalls von früher überkommen, aber auch die Bildnisse haben alle einen schwermütigen Zug, der von dem fecken Mut und der weltmännischen Sicherheit und Freiheit der großen Zeit bedeutend absticht. Beispiele dafür sind die Bildnisse von Theresie Schwarze, das des Ministers des Auswärtigen van Tienhoven, der wie ein nachdenklicher Gelehrter aussieht, und das des Finanzministers Pierçon, in dem man einen die Zeitung lesenden und den Stand seiner Geschäfte überlegenden Kaufmann vermuten könnte. Das Bildnis eines jungen Bauernmädchens von Bischof ist eines der wenigen Bilder mit reichen Farben.

Als Originalität wird die Sammelausstellung des Malayen Jan Toorop viel belacht. Schon den Europäern fehlt vielfach der sichere Geschmack, in Toorop aber haben sich die modernen Absonderlichkeiten bis zur Karrikatur gesteigert, umsomehr als er ein bedeutendes Talent ist. Seine Kunst ist ein Gemisch aus japanischen und europäischen Elementen, in bizarren Linien und Farbenspielen versucht er philosophische Gedanken auszudrücken, zu denen eine Gebrauchsanweisung an jedem Bilde befestigt ist, in andern Gemälden ist er Hypervibrift.

Die geschlossenste Wirkung haben mit ihrer Ausstellung die Briten erzielt. Sie sind so poetisch wie die Franzosen, doch noch vornehmer als diese; höchst selten ist bei ihnen ein Bild auf den Effekt gemalt. Die Gemälde kommen dem Beschauer nicht entgegen, sondern ziehen ihn zu sich hinan. Es sind fast ausschließlich Landschaften und Bildnisse. In der Landschaft ragt vor allem die Schule von Glasgow hervor. In ihren Bildern herrscht düstre, schwermütige Poesie wie in einem Lied aus dem schottischen Hochlande. Wie die Holländer, sind auch die Schotten Tonmaler, aber dieser Ton löst die Farbe nicht auf, sondern bricht nur ihre scharfe Wirkung. Kostbraun, Rot, Grün und Blau sind ihre Hauptfarben, kräftig, aber weich. Die Herbstlandschaft wird bevorzugt. Das tiefe Blau der entfernten Berge, das Kostbraun des welken Laubes herrscht in dem Bilde von Fulton: „Spätherbst an der Mündung des Clyde.“ An die Küste hoch im Norden mit dunkelbraunen Sümpfen und blaugrünen Wolken am Horizont führt uns Rattray. N. N. Brown schildert das Großartige der Natur, aber mildert es durch ein lyrisches Element. Bei Archibald Kay steht eine dunkel-blaugüne Baumgruppe gegen den hell-blaugrünen Himmel, aber weiche Dünste umfließen die Bäume und vermitteln den Übergang. Es ist bezeichnend, daß unter der Hand dieser Künstler selbst die duftige und lustige Frühlingsblüte der Obstbäume schwer und ernst in der Farbe wird, wie bei Milne in Edinburgh.

Im Bildnis gelingen den britischen Künstlern am besten Frauen und Kinder. Überaus fein in seinem Silberton und elegant in der Zeichnung ist Greiffenhagens Bildnis seiner Frau, entzückend naiv, echt kindlich die Bildnisse kleiner Mädchen von Loudan. Wie ein Porträt aus der Zeit der deutschen Romantik mutet uns das Bildnis eines jungen Mädchens von Richmond an, es ist wenig modellirt, aber gerade dadurch wird der feine malerische Reiz des Kopfes künstlerisch herausgebracht. Doch auch das Männerbildnis ist den Engländern nicht unerreichbar. Durch scharfe Beobachtung der Persönlichkeit zeichnet sich das kleine Bildnis eines zeitungslesenden Herrn von Hamilton aus. Es ist fast gar keine Farbe in dem Gemälde, selbst die Fleischfarbe löst sich in dem zarten silbergrauen Ton; aber mit eminenter Sicherheit ist der Kopf gezeichnet, obwohl die Auffassung rein malerisch ist. Die englische Kunst ist die Kunst eines hochgebildeten Volkes, das den feinsten künstlerischen Reizen zugänglich ist, das in der Kunst etwas Vornehmes sieht und das Bedürfnis hat, sich durch sie über das Gewöhnliche hinausheben zu lassen, in ihr das Leben veredelt und verfeinert wiederzufinden.

Einen hohen Genuß bietet die Sonderausstellung von G. J. Watts in London. Dieser bedeutende Künstler ist eine Art von englischem Böcklin. Er hat sich hauptsächlich an Tintoretto geschult und ist doch durchaus eigenartig geblieben. Man könnte in seinen Bildern fast einen englischen Maler vermuten, der zur Zeit Tintoretto's nach Italien gekommen wäre, der gelernt hätte, so groß und lodernnd farbig zu empfinden wie die Venezianer und doch seine englische Persönlichkeit nicht verleugnete. Was infolge seiner Nationalität bei ihm blonder ist, nähert ihn Paolo Veronese. Solche venezianisch-farben-glühenden Bilder sind „Psyche“ und „Ararat,“ je eine kräftig braune männliche und eine zarte weibliche Gestalt in blühenden Büschen. Auf einem andern Bilde tritt dem Knabenhaften Gott der Liebe eine hohe weibliche Gestalt, der Tod, entgegen und erzwingt sich mit übermächtiger Geberde den Eingang in ein Haus, den der Knabe vergebens verteidigt. Die weißgekleidete bleiche Todesgestalt und das blühende Kind sind herrliche Gegensätze, überaus großartig, die gebietende unwiderstehliche Bewegung des Todes. Dieselben großen Wirkungen erzielt Watts auch im Bildnis, sei es, daß er weich und malerisch ist wie in dem Kopfe Silfords oder scharf zeichnend wie in dem Bildnis des Kardinals Manning, oder daß er durch Farbenstimmung wirkt wie in mehreren weiblichen Bildnissen.

Wenden wir uns von den nordischen Völkern zu den südländischen, den Spaniern und Italienern, so kommen wir aus dem Reiche des Tones, dem alle nordischen Völker mehr oder weniger huldigen, in das der Farbe. Die hauptsächlichsten spanischen Künstler leben in Rom, weil sie dort einen bessern Verkaufsmarkt haben als in ihrem Heimatlande. Wegen der bunten Trachten der Priester und der festlichen Kleidung des Volkes malen sie gern Pro-

zessionen. Poveda wählt dazu das Innere der mosaikbekleideten Mariuskirche in Venedig, Mas y Fondevilla in Barcelona läßt eine Prozession aus einem mittelalterlichen Kirchenportal hervortreten, Salinas schildert einen Gottesdienst in der Unterkirche von Assisi. Garcia y Ramos in Sevilla wählt ein Motiv, wie es bei seinen Landsleuten selten ist: eine Prozession wird durch Sturm und Regen unterbrochen und kehrt wieder in die Kirche zurück; in das dunkle Innere fällt eine scharfe Beleuchtung von außen. In der Regel schildern die Maler das gleichmäßig helle Tageslicht. Eines der besten vielfarbigen Bilder ist das große Gemälde von Mariano Barbesan, ein Markt in Subiaco. Die Landschaft ist bei den Spaniern selten. Entweder geben sie buntblühende Gärten oder das dämmerig Träumerische eines Sees bei wolkenbedecktem Himmel, wie Sanchoz Barbudo in Rom in seinem „Trafimenischen See,“ einem außergewöhnlich stark auf den Ton hin gemalten Bilde.

Die in Rom lebenden Spanier haben auf die einheimische römische Schule entschieden Einfluß geübt. Aber was im Renaissancezeitalter die Italiener und Spanier unterschied, gilt noch heute. Die bunte Farbe der Italiener ist mehr auf Dur, die der Spanier mehr auf Moll gestimmt. Das bunteste italienische Bild ist von Tiratelli: ein Festtag in Ceccano. Heiter prächtig sind auch eine Kokoskizze und eine Prozession von Pio Toris. Das beste aber hat Simiradzki gebracht in seiner Versuchung des heiligen Hieronymus. Die Gestalten seiner Phantasie schweben verkörpert vor dem einsam betenden: tanzende nackte Weiber und berühmte heidnische Dichter und Gelehrte. Gefühl für Maß und Schönheit herrscht in Bewegung und Farbe, und das Bild ist vorgetragen mit dem lebhaften Temperament des Polen.

Die bedeutendsten Künsterschulen hat Oberitalien. Bei den Venezianern sind die Farben weich und gedämpft durch die feuchte Luft der Lagunen. Sie lieben die Dämmerstunde, wie Milesi und Zanetti in ihren Kanalbildern. Die Mailänder Schule klingt vielfach an die venezianische an.

Hiermit beschließen wir unsern der Malerei gewidmeten Rundgang durch den Glaspalast. In den Ausstellungen keiner andern Stadt Europas bekommt man einen so vollständigen Überblick über die Kunst aller Nationen wie in München. Es ist ein hochinteressantes Stück zeitgenössischer Kultur, das da vor unsern Augen ausgebreitet ist. Paris tritt als die erste Kunststadt hervor. Wie ein voller Strom rauscht die Pariser Kunst daher, der angeborne Geschmack, die weltmännische Eleganz bilden die sichern Ufer, die selbst die wilde Überschwemmung zur Zeit einer künstlerischen Revolution nicht vollständig zu durchbrechen vermag, und in die die Kunst bald wieder zurückkehrt. Das Temperament, das die Kunst der Franzosen so interessant macht, fehlt den Briten; ihre Kunst zeigt geschlossene Ruhe, sie ist wie der glatte Spiegel eines Sees, in dem sich wohlhabige Ansiedlungen eines gebildeten Volkes spiegeln. Die Wucht, mit der in München die Revolution eingesetzt hat, ist

wie der derbe Stoß eines urwüchsigcn Bauern, der an der Kraftleistung seine Freude hat und zufrieden ist, sich ein neues, wenn auch noch rohes Haus gebaut zu haben. Die Bildungsarbeit bei ihm soll erst beginnen, aber der Deutsche ist im höchsten Maße der Bildung fähig, wie er in den Jahrtausenden seiner Geschichte bewiesen hat, und so freuen wir uns seines regen Mutes und sehen mit Hoffnung seiner weitem Arbeit entgegen. Die andern deutschen Kunstplätze stehen ebenso wie Belgien, Holland, Spanien und Italien in Bezug auf die fortschreitende Bewegung erst in zweiter Linie. Die künstlerische Entwicklung der Welt wird von Paris und München bestimmt; England übt von Zeit zu Zeit einen bestimmenden Einfluß.

Die Plastiker sind fast alle dem Glaspalast treu geblieben, nur wenige haben bei den Sezessionisten ausgestellt. Das liegt in der Natur der Sache, denn die Plastik als die gebundnere Kunst kann viel weniger leicht ihre Gesetze umstoßen, oder Experimente anstellen wie die beweglichere Malerei. Und während wir durch die Glaspalastaussstellung über den jeweiligen Stand der Malerei in Europa vorzüglich unterrichtet werden, ist das in Bezug auf die Plastik in viel geringerem Grade der Fall. Das Schwergewicht der modernen Malerei liegt ausschließlich im Tafelbilde; die wenigen Künstler, die überhaupt Wandbilder ausführen, sind Nachzügler einer frühern Zeit. Auch in der Plastik ragt die Monumentalkunst nicht hervor, wie sie es sollte, denn der Zug zum Erhabnen, der unumgänglich dazu gehört, liegt nicht in unsrer Zeit. Dennoch spielt die Monumentalplastik, schon wegen der Zahl und Bedeutung der Aufträge, die ihr zu teil werden, eine große Rolle. Aber die Werke der Monumentalplastik entziehen sich wegen ihrer großen Maßverhältnisse den allgemeinen Ausstellungen, sie werden dem Publikum bei den Konkurrenzen in Modellen vorgeführt, und wenn das Werk oder sein naturgroßes Modell fertig ist, dann ladet wohl der Bildhauer das Publikum seiner Stadt in seine Werkstatt zur Besichtigung ein. Nur selten werden Entwürfe oder einzelne Teile von Denkmälern in den großen Ausstellungen vorgeführt. Meist finden sich darin nur Figuren oder Gruppen in Lebensgröße und Büsten oder Werke der Kleinplastik.

Die erste Bildhauerschule Europas ist die von Paris. Die französische Plastik ist in der Zeit der französischen Renaissance nicht über eine unerquickliche Verbindung von nüchtern-akademischen und barocken Elementen hinausgekommen. Die Architektur hat damals eine Blüte gehabt, in der die italienische Renaissance ins französische überetzt wurde, die entsprechende Blüte der Plastik aber fehlte. Erst jetzt kommt sie nach. Wie die Florentiner Plastik des fünfzehnten Jahrhunderts der reinste und reichste Ausdruck des italienischen Geistes in plastischer Form ist, so sind die modernen Pariser Werke der reinste und reichste plastische Ausdruck des französischen Geistes. Es finden sich hier nicht wie bei der Malerei unter den bedeutendsten Namen viele Amerikaner, sondern die

großen Vertreter der Pariser Plastik sind alle Franzosen. Zu den schönsten Werken gehört der tote Abel, als Knabe aufgefaßt, von Carlés. Das Original steht im Luxemburgmuseum; im Glaspalast befindet sich ein Gipsabguß. Auf felsigem Boden liegt der tote Knabe da, die Mitte des Körpers etwas höher als die herabhängenden Beine und der hintenübergefallne Kopf. Alles, was die Schönheit eines Knabenkörpers ausmacht, das Geschmeidige, die feine Muskulatur, die die künftige Stärke des Mannes erst ahnen läßt, die Zartheit der Haut, alles hat der Künstler mit sicherem Auge gesehen und harmonisch vereinigt. Es ist eine Bescheidenheit in den plastischen Mitteln, eine Feinfühligkeit in der Erfassung des Wesentlichen, eine Poesie der Schönheit, die an die Antike erinnern. Von ganz anderm Geiste ist die bemalte Gipsstatuette von Ringel d'Alzach erfüllt, ein mit langem Rock bekleideter Ungar, der auf einem Saiteninstrument spielt. Die ganze Figur ist von Feuer und Temperament durchzuckt. Monumentale Ruhe und Größe enthält die Statuette des Laternenträgers von Fremiet, ein zu Pferde haltender Herold, der eine Lanze mit einer Laterne auf der Spitze trägt. Nach dieser kleinen Figur kann sich der Besucher vorstellen, mit welcher Monumentalität die französischen Plastiker ihre großen Reiterdenkmäler aufzufassen wissen. Wieder eine andre Probe der französischen Plastik ist die lebensgroße, einen Pfeil abschießende Diana von Falguière. In ihr steckt noch etwas vom Rokoko, dieser Periode, die das französische Wesen so gut wieder spiegelt. Man kann die Figur als pikant, elegant und kokett bezeichnen — alles aus dem Französischen stammende Wörter. Von wahrhaft klassischer Feinheit und Harmonie sind die Franzosen in ihren Plaketten, herrliche Proben dieser Kunst hat Chaplain ausgestellt.

Unter den deutschen Bildhauerschulen thut sich als die erste Berlin hervor. Das Phantasielose, Nüchterne, Verstandesmäßige des Berliners, das die Entwicklung einer in breiter, überquellender Fülle schaffenden Malerei unmöglich macht, bereitet der Plastik weniger Hindernisse, ja weist in gewissem Sinne darauf hin. Der scharfe, berechnende berlinische Geist ist geeignet zu plastischer Präzision der Form, zu allseitiger scharfer, runder Ausgestaltung mit bestimmten Umrisslinien, wie sie die Plastik verlangt. Ganze Figuren und Gruppen gelingen am wenigsten, da zu einer lebendigen Komposition schon zu viel Phantasie gehört; das beweist der lebensgroße nackte Knabe, der eine Ziege an den Hörnern gepackt hat und rückwärts reißt, von Hans Latt. Das ganze Werk ist gut und tüchtig gearbeitet, aber es fehlt der sprühende Geist in der Zusammenstellung der beiden Figuren. Hübsch und elegant ist ein kleines Knabenfigürchen von demselben Künstler. Die Reiterstatuette Kaiser Wilhelms in Bronze von Max Klein leidet auch an dem Mangel an Originalität, wenn sie auch unter andern Darstellungen desselben Gegenstandes durch Frische und Monumentalität vorteilhaft absticht. Glücklicher ist diesmal Herter mit einem Meerweibe, das von einem Polypen umwunden ist und gegen diesen kämpft.

Es ist lebendige und interessant erfundene Bewegung in der Gruppe. Die Benennung des Werkes: „Die Meeresstiefen“ ist freilich aus einem schiefen Gedanken entsprungen, denn es ist doch von dem Beschauer zu viel verlangt, daß er sich die Gruppe von Wasser umgeben vorstelle. Überdies, wenn ein Plastiker ein menschliches Wesen greifbar vor uns hinstellt und dabei sagt, es lebe auf dem Meeresgrunde, so werden wir einfach sagen: das ist nicht möglich. In Dichtungen nehmen wir keinen Anstand, uns auf dem Meeresgrunde Paläste bewohnt von menschlichen Wesen zu denken. Aber die Vorstellung, die uns eine Dichtung giebt, ist lange nicht so greifbar, wie das Werk eines Plastikers, vor dem wir stehen; deshalb lassen wir uns dort eher über das Naturunmögliche hinwegtäuschen. Der Plastiker wird gut daran thun, solche menschliche Wasserwesen in Situationen darzustellen, in denen sie sich an der Oberfläche oder am Strande befinden können. Eberlein hat wieder eine mit großer Grazie geschickt gearbeitete kleine Gruppe: Venus und Amor ausgestellt.

Das beste leistet Berlin in der Bildnisbüste. Unter den jungen Bildhauern, die dieses Fach vertreten, ragt Harro Magnussen hervor. Er hat in seinen Arbeiten die derbe Kraft, die Herzenswärme, die zähe Energie, die Unterdrückung alles Kleinlichen, die den niedersächsischen Stamm, dem er angehört, kennzeichnen. Niederdeutsche sind es auch, die sich Magnussen vorzüglich zu Modellen aussucht. Da ist eine Büste des Marschdichters Allmers: der Kraft und Naturmensch mit einem Profil — der Dargestellte verzeihe mir den Vergleich —, halb Adler, halb Eber, ist mit einer Energie der Charakteristik gegeben, die das Werk weithin sichtbar aus allen in seiner Nachbarschaft stehenden herausheben. Nicht weniger gut ist die bronzierte Büste des Chefredakteurs des Kladderadatsch, Johannes Trojan, gelungen. Um die Mundwinkel zuckt der Schalk, die Backen haben trotz des gleichmäßigen Bronzeton fast farbige Wirkung, mit haarscharfer Sicherheit und fester, kraftvoller Hand sind Nase und Stirn modellirt. Auch in diesem Kopfe ist dieselbe geschlossene, einheitliche Wirkung wie in dem Kopfe von Allmers. Weniger günstig für den ausgeprägt plastischen Stil des Künstlers ist der mehr malerische Kopf Heinrich Seibels. Auch weibliche Köpfe liegen dem Künstler nicht so gut, da in seiner Auffassung das Charakteristische zu sehr in erster Linie steht, als daß das Anmutige und Zarte eines weiblichen Kopfes genügend zur Geltung kommen könnte. Die Charakteristik in der Büste seiner Gattin aber ist so reich und sicher, daß sie an antikerömische Frauenbüsten erinnert. Von erster Güte als Studie ist der Kopf eines schleswig-holsteinischen Landtagsabgeordneten. Die lebensgroße Statue Friedrichs des Großen, wie er in seinen letzten Lebenstagen im Krankenstuhl sitzt, ist insofern weniger gelungen, als nur die Energie, noch zu leben, in dem nach der Totenmaske vortrefflich gearbeiteten Kopf zum Ausdruck kommt und nicht das Heroische, wie z. B. in der Statue des sterbenden Napoleon zu Fontainebleau.

Ebenfalls Schleswig-Holsteiner ist der junge Berliner Bildhauer A. Brütt, dessen erste größere Arbeit, die Bronzefigur einer Schwertkämpferin, bei den Sezessionisten ausgestellt ist. Sie hat aber mit dem künstlerischen Grundsatz ihrer Gastgeber nichts zu thun, sondern hat einen ebenso reifen plastischen Stil wie die Bildnisbüsten von Magnussen. Es ist ein vollerblühtes, ganz nacktes Weib, nur von dem Hinterkopf hängt ein Tuch bis auf den halben Rücken herab; sie schreitet aus und schwingt mit den beiden erhobnen Armen zwei Schwerter. Trotz der stark auseinandergehenden Bewegungen ist die Gestalt allseitig rund und von einer Schönheit der Silhouette, daß es ein Genuß ist, langsam um sie herumzugehen und das wechselnde Spiel der Linien zu beobachten. Mit vollendeter Sicherheit ist das Wesentliche herausgefunden und die ganze Schönheit des weiblichen Alts offenbart. Die Figur ist gleichzeitig kräftig und geschmeidig, fest und doch leicht, naturwahr und edel, trotz der die Nacktheit zur Schau stellenden Bewegung keusch wie eine Antike. Leider ist die künstlich hergestellte Patina etwas zu süß geraten.

Magnussen und Brütt haben in ihren Arbeiten beide eine gewisse Polychromie, d. h. eine verschiedne Tönung der einzelnen Teile, die die Plastik nicht mehr gut entbehren kann. Brütt hat verschiedenfarbige Bronze benutzt, eine Technik, die seit dem Altertum jetzt zuerst wieder aufgenommen wird.

Gute Bildnisbüsten in gefärbtem Marmor und verschiedenfarbiger Bronze sind auch von Max Klein ausgestellt; es sind weibliche Büsten, in denen der Künstler eine lebhaft empfindung für Schönheit offenbart. Von Zadow ist ein guter Studentkopf eines alten Mannes da. Klimsch hat eine plastisch gut gesehne Büste eines jungen Mannes in römischer Toga eingesandt. Zwei hübsche Halbfiguren singender Kinder sind von Lund.

Die Münchner Plastik hat ihre größte Bedeutung auf dem Gebiete, auf dem sie die Berliner gerade nicht hat: in der Erfindung und Komposition. Wie hübsch ist die Gruppe der nackten Diana mit einem Hunde von Aigner in München erdacht! Hubert Nezer hat eine interessante Brunnenfigur geschaffen. Einen auf einem Felsen gelagerten Mann umwindet eine Schlange, aber sie greift ihn nicht an, sie richtet ihren Kopf auf und speit aus dem Rachen Wasser, was er mit Erstaunen betrachtet, indem er sich mit vorgehaltener Hand vor dem herabfallenden Raß zu schützen sucht. Die Bildnisbüsten der Münchner sind viel malerischer als die der Berliner, hauptsächlich gelingen weibliche Bildnisse, wie die von Hahn und Otto Lang. Bei den Sezessionisten hat Ludwig Maisson ausgestellt, dessen Arbeiten die bedeutendsten sind, die Münchner Plastiker geliefert haben. Besonders gelungen sind seine Statuetten von lachenden Negern. Wuchtiger Naturalismus, derbe Gesundheit und geschlossenes künstlerisches Empfinden sprechen sich in diesen vortrefflichen kleinen Werken aus.

Die schönste Arbeit aus Wien hat Dürnbauer gesandt: die Konkurrenz,

eine weibliche nackte Gestalt mit Fledermausflügeln, ein Modellirholz in der Hand, einen Pinsel als Haarpfel, auf einer Kugel sitzend. Die Figur mit nachdenklich zusammengezognen Gliedmaßen ist sehr fein komponirt.

In Rom ist eine Bildhauerschule aus aller Herren Ländern. Eine Selbstbildnisbüste hat Kopf dorthier gesandt, sie ist mit französisirender Feinheit in der plastischen Form gearbeitet. Ein kräftiger Athlet von polykletischer Gedrungenheit ist von Katsch. Der limonenverkaufende nackte Knabe von Emil Fuchs ist nicht viel mehr als ein tüchtiger Akt. Die Bildnisbüsten von Ciffariello, höchst energisch charakterisirt, haben malerische Wirkung und sind doch plastisch gesehen. Mariano Benlliures Mädchenköpfe und die Köpfe zweier Kinder zeigen ebenfalls, wie gut die Südländer das Farbige und die kräftigen Licht- und Schattenwirkungen in ihren Köpfen mit rein plastischen Mitteln herauszubringen wissen. Die reiche Bronzevase desselben Künstlers ist sehr zierlich und fein in den Einzelheiten, aber im ganzen etwas zu unruhig. Sehr schön ist die Terralotte von Carlo, ein arabischer Schüler, der mit untergeschlagenen Beinen sitzend eifrig schreibt. Guten Humor zeigt der Mailänder Emilio Risi. Er hat einen römischen Spießbürger dargestellt, der sich selbst eine Gans eingekauft hat und sie unter seiner Toga versteckt nach Hause trägt, was aber seinen Stolz als civis romanus nicht im mindesten beeinträchtigt.

Aus den andern Ländern ist die plastische Abteilung der Ausstellung nur sehr spärlich beschickt. Ein elegantes kleines Reiterbildnis ist von de Breefe in Brüssel gesandt. Ford hat sein Shelleydenkmal ausgestellt: auf einer Grabplatte, die von Bronzelöwen getragen wird, ruht die Marmorfigur eines nackten toten Jünglings. Vor der Platte sitzt die Bronzegestalt der trauernden Poesie. Das Werk ist ansprechend, ohne sehr bedeutend zu sein. Interessant ist eine nackte, Harfe spielende männliche Gestalt, die Melodie vorstellend, von Kellock Brown in Glasgow. Der pastose Vortrag in der schottischen Malerei hat, wie dieses Werk zeigt, auch auf die Behandlungsart der schottischen Plastik eingewirkt.



Maßgebliches und Unmaßgebliches

Geldkrisen und Volkswirtschaft. „Sobald [im Verkehr zwischen England und Indien] eine Krisis ausbricht, zeigt sich, daß unverkaufte Baumwollenwaren in Indien lagern, und daß andererseits in England nicht nur unverkaufte Vorräte indischer Produkte liegen, sondern daß ein großer Teil der verkauften und verzehrten Vorräte noch gar nicht bezahlt ist. Was daher als Krise auf dem Geld-

Grenzboten IV 1893