



ZEITSCHRIFT
FÜR
BILDENDE KUNST

MIT DEN BEIBLÄTTERN
KUNSTCHRONIK UND KUNSTMARKT

NEUE FOLGE
FÜNFZEHNTER JAHRGANG



LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN

1904



Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

<https://archive.org/details/zeitschriftfurbi39unse>

Inhalt des fünfzehnten Jahrgangs

	Seite		Seite
Aufsätze über moderne Künstler		Forschungen zur älteren Kunstgeschichte	
Anders Zorn. Von <i>Walter Leistikow</i> . Mit 1 Helio- gravüre und 9 Abbildungen	1	Zur neuesten Forschung auf dem Gebiete der italie- nischen Medaillenkunde. Von <i>W. Bode</i> . Mit 16 Ab- bildungen	36
Karl Köpping. Von <i>Richard Graul</i> . Mit 1 Original- radierung und 10 Abbildungen	10	Unbekannte Bilder Tizians. Von <i>Ludwig Hans Fischer</i> . Mit 5 Abbildungen	43
Karl Larsson. Von <i>Karl G. Laurin</i> -Stockholm. Mit 2 Farbentafeln und 6 Abbildungen	18	Neue Erwerbungen der Breragalerie und des Museo Poldi Pezzoli in Mailand. Von <i>Gustav Frizzoni</i> - Mailand. Mit 10 Abbildungen	49
Im zwanzigsten Jahre nach Manets Tode. Von <i>Fer-</i> <i>dinand Laban</i> . Mit 1 Farbentafel und 5 Abbil- dungen	25	Über einige Inkunabeln des Kupferstichs aus dem Gebiete von Douai. Von <i>Henri Bouchot</i> -Paris. Mit 4 Abbildungen	58
François Rupert Carabin. Von <i>Karl Eugen Schmidt</i> . Mit 9 Abbildungen	65	Die Anfänge der englischen Porträtmalerei. Von Professor Dr. <i>Wolfgang Michael</i> -Freiburg. Mit 10 Abbildungen	83
Neues von Bruno Héroux. Mit 1 Originallithographie und 1 Abbildung	70	Ein florentinisches Bildhaueratelier um die Wende des 13. Jahrhunderts. Von <i>Georg Swarzenski</i> . Mit 10 Abbildungen	99
Ein Damenbildnis von Max Liebermann. Mit 1 Helio- gravüre	72	Die flämischen Meister in der Ermitage. Antoon van Dyck. Von <i>Max Rooses</i> . Mit 1 Farbentafel. (Fort- setzung der Reihe aus dem vorigen Jahrgange)	114
Georg Kolbe. Von Dr. <i>H. Schuitt</i> -Dresden. Mit 1 Farbentafel und 7 Abbildungen	73	Der Christus am Kreuz des Matthias Grünewald in Karlsruhe. Von <i>Franz Rieffel</i> . Mit 1 Farbentafel	153
Ludwig Michalek als Maler. Von <i>Karl M. Kuzmany</i> . Mit 4 Abbildungen	91	Ein deutscher Kunstfreund im fernen Osten. Von <i>Emil Sigerus</i> . Mit 5 Abbildungen	157
Désiré Lucas. Von <i>Karl Eugen Schmidt</i> . Mit 1 Ori- ginallithographie und 5 Abbildungen	105	Die Gemäldesammlung der Familie Lürmann. Von <i>Gustav Pauli</i> . Mit 11 Abbildungen	166
Johann Sperl. Von <i>Hans Mackowsky</i> . Mit 1 Farben- tafel und 7 Abbildungen	121	Callois Skizzenbuch in der Albertina. Von <i>Oskar</i> <i>Levertin</i> -Stockholm. Mit 11 Abbildungen	177
John Constable. Von <i>Ernst Zimmermann</i> . Mit 1 Far- bentafel und 7 Abbildungen	133	Niccolò da Bari. Von <i>Paul Schubring</i> . Mit 13 Ab- bildungen	209
Franz Pernat. Von <i>F. Becker</i> . Mit 5 Abbildungen	161	Die Statuen vom Ciborium Sixtus' IV. in den Grotten des Vatikans. Von <i>Fritz Burger</i> . Mit 13 Abbil- dungen	225
Lenbach in der Kunst des 19. Jahrhunderts. Von <i>F. v. Ostini</i> -München	195	Über Anordnung und Komposition der Teppiche Raffaels. Von <i>James von Schuiddt</i>	285
Jakob Alberts. Von <i>Robert Breuer</i> . Mit 1 Farben- tafel und 8 Abbildungen	201	Zur Ausstellung französischer Primitiver. Einiges über Jean Fouquet und den Meister von Moulins. Von <i>Paul Vitry</i> -Paris. Mit 7 Abbildungen	290
Heinrich Zille. Von <i>G. K.</i> Mit einer Original- radierung	224	Zur Frage des Crocifisso in Santo Spirito. Von Dr. <i>Ludwig von Bürckel</i> -Fiesole. Mit 6 Abbildungen	297
Aus Whistlers jungen Jahren. Von <i>Theodor Duret</i> . Mit 2 Abbildungen	231		
Die Elbier. Von <i>H. Vollmar</i> -Berlin. Mit 12 Abbil- dungen	243		
Armand Rassenfosse ein Lütticher Künstler. Von Dr. <i>Hans Winiwarter</i> -Lüttich. Mit 1 Originalradierung und 3 Abbildungen	302		

	Seite		Seite
Ausstellungen			
Die Ausstellung niederländischer Meister in Brügge. Von <i>Franz Dübbers</i> . Mit 4 Abbildungen. (Schluß der Reihe aus dem vorigen Jahrgange)	187	Die Berliner Ausstellungen. Von <i>Walter Gensel</i> . Mit 8 Abbildungen	271
Ausstellung ostasiatischer Kunst aus hamburgischem Privatbesitz. Von <i>Gustav Jacoby</i> . Mit 5 Abbildungen	219	Große Kunstausstellung Dresden 1904. Von <i>Paul Sehmann</i> . Mit 2 Farbentafeln und 9 Abbildungen	277
Irische Kunst. Von <i>A. Su.</i> Mit 9 Abbildungen	237	Architektur, Dekorative Künste, Ästhetik	
Die erste Ausstellung des deutschen Künstlerbundes in München. Von <i>Franz Dübbers</i> . Mit 8 Abbildungen	251	Das Treppenhaus im Dresdener Albertinum. Von <i>H. Vollmar</i> . Mit 3 Abbildungen	110
Die internationale Ausstellung in Düsseldorf. Von <i>Wilhelm Schäfer</i> . Mit 2 Farbentafeln und 8 Abbildungen	262	Das römische Haus in Leipzig. Von <i>J. Gensel</i> . Mit 4 Abbildungen	118
		Das Leipziger Musikzimmer für St. Louis. Eine stil-kritische Betrachtung. Von <i>Theodor Schreiber</i> . Mit 2 Abbildungen	149
		Die künstlerische Phantasie. Von <i>Gabriel Séailles-Paris</i>	198

Kunstbeilagen

	Seite		Seite
<i>Jakob Alberts</i> , Blühende Hallig. Dreifarbendruck zu	201	<i>Karl Köpping</i> , Weiblicher Akt. Originalradierung zu	10
<i>J. Barth</i> -Karlsruhe, Männerkopf. Originalradierung zu	96	<i>E. Laboureur</i> -Nantes, Im Garten. Orig.-Rad. . nach	232
<i>Hans Berthold</i> -Leipzig, Pelikane. Originalholzschnitt	nach 248	<i>Fritz Laug</i> , Reisfinken. Originalholzschnitt . . zu	96
<i>John Constable</i> , Landschaft. Dreifarbendruck . zu	133	<i>Karl Larsson</i> , Bei der Ferienlektüre. Dreifarbendruck	zu 18
<i>Charles Cottet</i> -Paris. Johannisfeuer in der Bretagne. Dreifarbendruck	zu 262	<i>Karl Larsson</i> , Der Langschläferin düsteres Frühstück. Dreifarbendruck	zu 18
<i>Van Dyck</i> , Der Engelsreigen. Dreifarbendruck . zu	114	<i>Max Liebermann</i> , Damenbildnis. Heliogravüre . zu	72
<i>Ed. Einschlag</i> , Damenbildnis. Originalradierung nach	152	<i>Désiré Lucas</i> , Am Spinnrocken. Orig.-Lithographie zu	105
<i>Anna von Födransperg</i> , Ein Hund. Orig.-Holzschnitt vor	121	<i>Edouard Manet</i> , Das Landhaus in Bellevue. Dreifarbendruck	zu 25
<i>Francisco de Goya</i> , Der Maibaum. Dreifarbendruck	nach 48	<i>A. v. Menzel</i> , Erinnerung an das Pariser Théâtre Gymnase (1856). Dreifarbendruck	zu 277
<i>Matthias Grünewald</i> , Der Gekreuzigte. Dreifarbendruck	zu 153	<i>Arnaud Rassenfosse</i> , Ein Weib. Originalradierung mit Aquatinta	zu 302
<i>Peter Halm</i> , Der Stifter aus der Madonna des Kanonikus v. d. Paele von Jan van Eyck. Radierung	zu 200	<i>Heinrich Reifferscheid</i> , Im Studierzimmer. Orig.-Rad. vor	285
<i>Frans Hals</i> , Die Cluveniersdoelen. Radierung. Aus W. Ungers Hals-Album	zu 69	<i>Oswald Roux</i> , Heimweg. Originalradierung . . zu	120
<i>Bruno Héroux</i> , Sappho (Daudet). Originallithographie	zu 70	<i>Constantin Somoff</i> , Galante Unterhaltung. Dreifarbendruck	zu 277
<i>K. Holleck-Weithmann</i> , Am Morgen. Originalradierung	vor 225	<i>Johann Sperl</i> , Landschaft. Dreifarbendruck . . zu	121
<i>Georg Jahn</i> , Reue. Originalradierung zu	200	<i>Fritz Völlmy</i> -Basel, Licht und Schatten. Schabkunstblatt	nach 176
<i>Georg Kolbe</i> -Leipzig, Sommertag. Dreifarbendruck zu	73	<i>Heinrich Zille</i> , Nacht. Originalradierung . . . zu	224
		<i>Anders Zorn</i> , Am Klavier. Heliogravüre . . . zu	1
		<i>Ignacio Zuloaga</i> , Consuelo. Dreifarbendruck . zu	262



ANDERS ZORN

VON WALTER LEISTIKOW



ANDERS ZORN. SELBSTBILDNIS DES KÜNSTLERS



ANDERS ZORN

Stockholmer Museum

MIT SOMMERABEND



ANDERS ZORN

IM FREIEN

ANDERS ZORN

VON Zorns eminenter Begabung, seiner verblüffenden Geschicklichkeit, der spielend zu gelingen scheint, was anderen traumhaft hohes Ziel lebenslanger Anspannung und Arbeit, von dieser einzigen Virtuosität viel Worte zu machen, scheint unnötig, denn schon seit Jahren ist dieser Künstler auch bei uns in Deutschland so bekannt, daß sich an den Klang seines Namens das fertige Bild einer ganz bestimmten, fest ausgeprägten Kunstübung heftet.

Diese Kunstübung hat solche Charms, hat so viel Lockendes und Anziehendes, Verblüffendes und Überwältigendes, so viel Überzeugendes und Überredendes, daß sie Bewunderung und Liebe finden mußte.

Wir lieben Zorns Malerei, diese strahlende, leuchtende Schönheit, diese nie versagende Sicherheit, sein staunenerregendes Können, sein Wissen von Farbe und Zeichnung.

Obwohl Zorn in vielen Ländern Europas und in Amerika fast zu Haus ist, im Grunde blieb er doch stets seiner Heimat Dalarne treu, ja man kann wohl in ihm den vollendeten Typ des dortigen Volkstammes sehen; er ist das rechte und echte Kind dieser schönen Landschaft, die auch in politischer Beziehung das Herz Schwedens genannt werden darf. Diese Treue zur Heimat wird ihm gelohnt. Es hat etwas Rührendes, zu sehen, wie er dort geliebt und verehrt wird.

Eines Tages saß ich eine Tagereise von seiner engeren Heimat Mora entfernt, abseits von aller Welt am stark strömenden Flusse und arbeitete. Der alte

Bauer, dem die Wiese gehörte, kam heran, beschaute meine Malerei, winkte der Frau und den Enkelkindern und langsam kamen wir ins Gespräch. »Ja wir haben auch Maler in Schweden,« sagte der Alte. »O ja und so vortreffliche,« erwiderte ich »aber der beste ist doch Zorn, kennen Sie ihn?« »Unseren Zorn,« sagte er lächelnd und dabei glänzten seine Augen, »ob ich den kenne? Ja, er ist ein großer Mann.«

Ein andermal fuhren wir mit Zorn über Land zu einem Bauern. Während Zorn ins Haus trat, wandte sich der Bauer strahlend zu uns: »Na, was sagen Sie zu ihm, ist er nicht ein prächtiger Morabursche?«

Seit 1885 lebt Zorn in Mora in seinem altväterlich gemütlichen Hause, das er sich mit Pietät und Sinn für die künstlerische Kultur der alten Zeit errichtet hat in der Nähe des Bauernhofes seiner Mutter, auf dem er seine Kindheit verlebte. Hier in seinem Hause, auf seinem Hofe muß man ihn sehen, um zu verstehen, daß er ein großer Mann ist in Dalarne. Und in der Tat, er tut für sein Heimatland, was er tun kann. Mit Fleiß und Geschick hat er alles gesammelt, was von alter Kunst und Kunstgerät dort zu finden war, sein Heim ist mit prachtvollen Sachen gefüllt wie ein Museum, aber es ist ein lebendiges Museum, weil Zorn es versteht, seinen Landsleuten diese Schätze wirksam zu machen. Er achtet auf alle alten Gebräuche und Sitten, er schützt die schönen alten Volkstrachten, versucht wo und wie er irgend kann sie zu schonen und zu erhalten, indem er den Leuten klar macht, was sie daran haben. Modisch

zurechtgestutzt, wie man sie auch dort jetzt leider schon öfter findet, sind sie ihm ein Greuel und lieber teilt er mit freigebiger Hand von seinen eigenen guten Sachen aus, als daß er diese Greuel herumlaufen ließe. So sah ich, wie er eine herumziehende Musikbande von Kopf bis zu Fuß neu kleidete, nur damit sie nicht mehr Unheil und Verwirrung anrichten möchte im Lande.

Auch heute noch erscheint seine alte Mutter und Schwester auf seinem Hofe in dem farbigen Kostüme, das wir aus Zorns Bildern kennen. Nach dem Essen zieht die Alte das kleine eiserne Pfeifchen hervor, das sie mit duftendem Knaster gefüllt wie alle anderen Landfrauen Dalekarliens zu rauchen und zu genießen versteht.

Er kennt jeden Bauern mit Weib und Kind zehn Meilen in der Runde. Jeden duzt er, von jedem wird er geduzt. In allen Hütten, in denen Armut und Elend herrscht, weiß man, daß sein Kommen Hilfe und Trost bedeutet. Aber er will nicht nur das Geld teilen, das ihm seine Kunst gebracht, er teilt auch die Kunst selber mit seinem Volke. Wohl mit das hervorragendste Werk, das er bisher geschaffen — die Statue Gustav Vasas, des Helden aus Dalarna, der, ein Bauernsohn, sein Volk aufrüttelt und aufrafft zum Kampf der Befreiung aus Knechtschaft und Elend. Dies prachtvolle Bildwerk hat er in Bronze gießen und in der Nähe der uralten und ehrwürdigen Kirche aufstellen lassen, seinem Volke zur Freude und Mahnung an die großen Tage der Vorzeit. Gewiß wiegt dies ein Werk in seiner ethischen und künstlerischen Wirkung zehn Berliner Siegesalleen auf.

Wir freilich können bedauern, daß dieses Kunstwerk dort oben festgelegt ist, wir müssen uns mit Abbildungen oder besten Falls kleinen Entwürfen begnügen. Und das ist um so mehr schade, da noch wenige bei uns wissen, daß in Zorn ein ebenso großer Bildhauer als Maler steckt. Ja, es gibt sogar gewisse Eigenschaften seiner Skulpturen, die den Bildern mangeln oder wenigstens hier weniger hervortreten. Das ist der tiefe Ernst, die Innerlichkeit, der seelische Ausdruck. Es scheint fast, als ob die Schwierigkeit der Technik, die Sprödigkeit des Materials dem Künstler zu Hilfe käme. Die Malerei macht es diesem eminenten Schaffer fast zu leicht, er überwindet hier alles zu spielend. Ich erinnere auch an die vielen schon bekannte kleine holzgeschnitzte Büste seiner Großmutter. Sie ist ein bewunderungswürdiges Kunstwerk, bei dem gerade die tiefe Innerlichkeit und der geistige Ausdruck ergreifen. In allen gemalten Porträts tritt diese Geistigkeit zurück hinter der unglaublich virtuosen Art des Vortrags. Auch was Zorn sonst noch an Bildhauersachen geschaffen, z. B. das entzückende in Silber getriebene Figürchen, das sich voller Behagen auf dem Bette herumwälzt oder die leidenschaftlich sinnliche Gruppe, von der wir hier eine Abbildung bringen, zeugt von seiner großen meisterhaften Begabung in dieser Kunstübung.

Aber hier in seiner Heimat sieht man auch, daß Zorn ein Ringer und ein Kämpfer, der um seine

Kunst nicht Mühe, nicht Arbeit scheut, der zu seinem Gotte sagt: Herr ich lasse Dich nicht, Du segnest mich denn. Diese Beobachtung frappiert, weil man bei Zorns Kunst immer nur an das mühelos Hingestrichene, an das souverän Gekannte und Beherrschte denkt. Er selber hält wohl auch kein Bild für gut, das nicht in einigen Stunden heruntergestrichen und dabei in einer gewaltigen Konzentration und Anspannung aller geistigen Kräfte in sich bis auf das Kleinste vollendet ist. Da ist kein Strich, kein Flecken, der nicht auf das allerbestimmteste das ausdrückt, was er ausdrücken soll und die Zeichnung hervorruft; da ist keine Nuance der wenigen Töne, mit denen er die Illusion sämtlicher Farbenschattierungen hervorzurufen weiß, die nicht auf das wunderbarste und vollendetste die erwünschten und erstrebten Harmonien hervorriefe. Aber wie viel Arbeit ist oft dieser letzten Vollendung vorangegangen! Wochen und Monate lang quält er sich zu Zeiten mit einem Problem, ohne die ihm genügende Lösung zu finden. Tag für Tag arbeitet er dann mit zähem Fleiß, mit eiserner Energie, gequält und beunruhigt von jenen Zweifeln, die jeder Schaffende kennt und deren Schmerzen wahrlich nicht gering sind. Immer wieder versucht er es von neuem, bis endlich der gesegnete Moment da ist, in dem der Wurf gelingen muß. Dann freilich malt er in einigen Stunden das ganze Bild von oben bis unten um, und so steht es vor uns in all der duftigen, berückenden und verführerischen leichten Schönheit, die nichts mehr weiß von den Sorgen vergangener Tage, sondern nur noch erzählt von den begeisterten Augenblicken der Schöpfung.

Am 18. Februar 1860 wurde Zorn in Utmeland in Mora geboren. Mit 15 Jahren durfte er die Kunstakademie in Stockholm besuchen, um Bildhauer zu werden, das war sein Ziel. Mittellos wie er war, wurde er nach dem Tode seines Vaters von Freunden desselben unterstützt. Aber schon im Jahre 1876 brachte ihm der erste Malversuch: das Aquarell »Sorge« auf der akademischen Schülerausstellung einen solchen Erfolg, daß er Geld verdiente, Bilder verkaufte und Schüler bekam. Der akademische Zopf war nun nicht länger zu ertragen, er mußte hinaus, um sich frei zu regen und seinen Meister zu finden. Dieser Meister war die Natur, die noch keinen falsch geleitet, sondern jeder Individualität die ihr entsprechende Anregung gegeben hat. Ohne weitere Vorkenntnisse oder großartige Sprachstudien ging Zorn ins Ausland, reiste nach Spanien, London, Paris. Hier trieb er sich herum und arbeitete. Er schlug sich durch, ja er verdiente Geld, so daß er nach zwei Jahren zurückgekehrt seinen Wohltäter aufsuchen und ihm alles zurückzahlen konnte, was ihm jener einst geliehen. Der alte Freund war so verdutzt und gerührt, daß ihm Tränen die Backen herunterliefen und er vor Erregung kaum zu bewegen war das Seine zu nehmen.

Zorn ist seitdem viel in der Welt herumgekommen. In Frankreich und Italien, in Spanien und Nordafrika hat er gelebt und gearbeitet. Auch in Rußland und Polen ist er gewesen. Seit 1893, dem Jahre der Chicagoer Ausstellung, hat er monatelang fast jedes

Jahr in Nordamerika zugebracht. Jetzt brauchte er auch nicht mehr Aquarell zu malen, was er früher ausschließlich tat, weil, wie er selber sagte, die Ölfarben zu teuer waren. Ehren und Geld hatte er nun in Fülle. In Amerika malte er eine große Reihe von Porträts, die durch den bestrickenden Reiz der Farbe, Schönheit und Eleganz sowie Bravour des Vortrags die Auftraggeber bezauberten. Wir kennen ja genug Porträts, die er hier in Europa gemalt, um eine sinnlich deutliche Vorstellung von den Vorzügen jener zu haben. Denken wir an die Bilder bekannter Persönlichkeiten, an Renan, Max Liebermann, König Oskar, Zorns Selbstporträt und andere mehr.

In Paris trat er der Société nationale des beaux-arts als Sociétaire im Jahre 1890 bei und errang hier durch sein erstes Ölgemälde, das jetzt im Louvre hängt, mit einem Schlage einen unerhörten Erfolg. Seitdem ist er einer der bekanntesten und beliebtesten fremden Künstler in Paris geblieben.

Aber bei all diesen seinen Auslandsreisen hat Zorn nie die Heimat vergessen. Immer wieder kehrt er dorthin zurück und holt von dort, aus Dalarna, die Motive seiner Bilder. Besonders reizvoll in den verschiedensten Variationen hat er die nackten Körper badender Frauen geschildert, die von den grauen Klippen in die schimmernde See hinabsteigen oder die noch feuchten Körper in die schützenden Kleider hüllen. Hier hat Zorn eine Delikatesse in der Behandlung des Fleisches erzielt, das von Licht und Luft umstrahlt, von tausend goldenen, warmen und kühlen Reflexen bespült, die wahrhaft bewundernswürdig, ja einzig ist. Das Leben des Lichts in der ewig wechselnden, ewig sich ändernden Bewegung ist das eigentliche Feld seiner Beobachtung. Auf diesem

Gebiete verdanken wir der Sicherheit seines nie versagendes Auges, der Schnelligkeit seiner nie daneben greifenden Hand die schönsten Triumphe seiner Kunst, die für heute und alle Zeit Zorn zu einem der größten Meister stempeln.

Das technische Können Zorns, auf das wir immer wieder zurückkommen, die leichte elegante Pinselführung überraschen schon bei den ersten Mal-

versuchen aus der Zeit, da er noch ein »Aquarellmaler« war. Wenn wir diese Skizzen und Studien durchblättern, erstaunen wir immer von neuem über das Malenwissen und Malenkönnen dieses Künstlers, der damals an Jahren fast noch ein Knabe, an Erfahrung in seiner Kunst aber schon ein Meister war. Lehrreich und interessant ist es auch an der Hand dieser Blätter zu verfolgen, wie fertig in sich der Knabe schon damals war, und wie sehr er derselbe geblieben ist. Davon abgesehen, daß diese ersten Versuche eine gewisse Unfreiheit haben, diese Abhängigkeit von Vorbildern, ohne die überhaupt kein Künstler im Anfangsstadium seiner Entwicklung denkbar ist, also von dieser selbstverständlichen Schüchternheit und Vorsicht abgesehen, finden wir Zorn schon auf dem Wege, der ihn zum Ziele führen sollte und dem er auch heute noch folgt. Wenig Maler haben so geringe Anregungen ge-



ANDERS ZORN. DER KUSS. BRONZESTATUETTE

braucht und genommen. Er ist an sich nie irre geworden, nie hat er sich durch das Feldgeschrei der Richtungen scheu machen lassen, nie hat er sich dazu hergegeben mit Versuchen und unnützen Experimenten Zeit zu vertrödeln. Er sah die Natur, ihr folgte er. Darin erkannte er seine Aufgabe, die ihm heilig ist. Nur kühner, frischer und freier wurde er mit den Jahren. Seine Fähigkeit, die Natur lebendig zu sehen, steigerte sich in dem Maße, wie er Aufgaben vor sich sah

und an ihre Erfüllung ging. Immer feiner, reicher, nuancierter unterschied er die flüchtigen, fliehenden Reflexe des Lichts, immer gespannter ging sein Auge auf Jagd nach diesen Reizen des Augenblickes, immer sicherer wußte seine Hand das Erschaute zu treffen, zu halten. Er hat für sich als Wahrheit erkannt, daß in diesem reizvollen Spiel der schwankenden Schatten, der huschenden Lichter, der wechselnden Färbung die Natur lebendig wird. Die Lebendigkeit der Natur ist die Göttin, der er sich und seine Kunst geweiht hat.

Diesem zielbewußten Willen, dem er in der Malerei seine glänzenden Erfolge verdankt, verdankt er sie auch in den graphischen Arbeiten, von denen er eine gewaltige Anzahl geschaffen. Gewaltig nicht nur der Zahl nach, sondern weit mehr noch durch den inneren Wert, durch die Wucht und die große selbständige Art diese Kunst zu betreiben. Er ist heute anerkannt einer der größten Meister der Radierung aller Zeiten. Aus sich heraus hat er eine Technik geschaffen, die so originell, so frei, so selbständig und dabei auch so selbstverständlich für das, was er damit ausdrücken will, daß dies wirklich Kunst großen Stils ist, bei der sich alle Mittel decken mit dem Zweck, sie weisen technisch die denkbar zweckmäßigste Schönheit auf. Und diese ganze ungeheure Arbeit hat er so nebenher getan, man begreift nicht recht wie. Alles, was dieser gottbegnadete Künstler schafft, schafft er so ganz aus sich, aus seiner Natur heraus, daß wir es wie etwas Selbstverständliches nehmen, wie etwas, auf das wir ein Recht hätten und das uns im Grunde gebührte.

Außer den vielen freien Platten hat er die allermeisten seiner Bilder und Porträts so zur Erholung,

zur eigenen Freude radiert und ebensoviel Meisterwerke graphischer Kunst geschaffen.

Von Zorn kann man sagen: er kann alles. Alles, was er anfaßt, gelingt. Gleichbedeutendes hat er als Maler, als Bildhauer, als Radierer geschaffen — oder, was für uns das Beglückendste — schafft er. Er steht auf der Höhe des Lebens. Anfang der Vierziger — welche reiche Erwartung späterer Werke!

Wenden wir uns noch einen Augenblick zurück nach Mora und wir sehen, daß dieser unermüdliche Mann auch immer Zeit genug zu anderen Dingen hat.

An der Seite seiner feinsinnigen, klugen Frau (er heiratete 1885 Emma Lamm aus Stockholm) entwickelt er eine reiche Gastfreundschaft, die für jeden, der sie genossen hat, unvergeßlich bleibt. Natürlich steht sein Haus nie leer, wer einmal dort war, kehrt wieder.

Zur Erholung von der anstrengenden Arbeit des Malens durchkreuzt er den geliebten Siljansee nach allen Richtungen. Mit derselben Meisterschaft, mit der sie eben den Pinsel zwang, regiert die Hand jetzt das Steuer. Er ist ein anerkannter Segler, dem nicht so leicht einer gleich kommt. Oft lockt es ihn auch zu größeren Fahrten, dann tummelt er wochenlang in den Skären Schwedens und Norwegens mit seinem großen Kutter. Und wo er an Land geht, findet er Freunde. Oder er schirrt seine schnellen ausdauernden Pferdchen vor den Wagen und Schlitten, saugend geht es durch die Dörfer mit den viel jahrhundert alten Holzhäusern und durch die endlosen Wälder. Zur Jagd und zum Fischfang ist er bereit, zum Spiel und zum Tanz, auch der Letzten einer ist er nicht beim Becherschwingen.

In allem und jedem — ein Mann von seltener Kraft, seltener Energie und seltenen Fähigkeiten.

WALTER LEISTIKOW



DAS GUSTAV WASA-DENKMAL IN MORA
GESCHAFFEN VON ANDERS ZORN

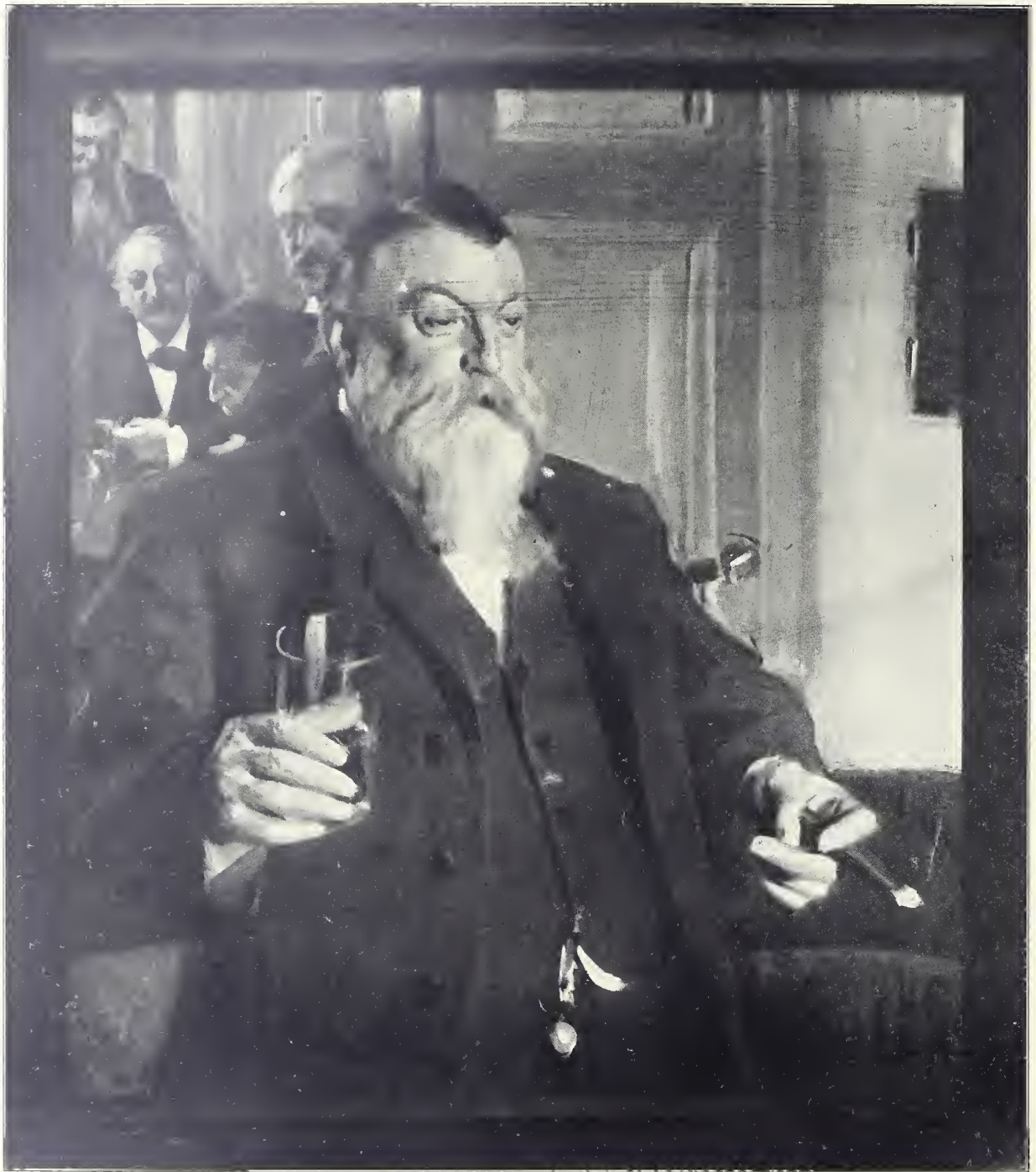


BAUERNMÄDCHEN AUS MORA



DES KÜNSTLERS MUTTER

VON ANDERS ZORN



ANDERS ZORN

Stockholmer Museum

PROSIT



ANDERS ZORN

DES KÜNSTLERS GATTIN



KARL KÖPPING. SELBSTBILDNIS. GEMÄLDE. WIEN, MODERNE GALERIE

KARL KÖPPING

VON RICHARD GRAUL

WIE oft im Verlauf des verflossenen Jahrhunderts ist nicht der Kunst der Stecher und Radierer ein Ende auf Nimmerwiederkehr verkündet worden? Im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts begann die Lithographie dem Kupferstich als reproduzierender Kunst und der in Deutschland wenig geübten Originalradierung eine immer empfindlichere Konkurrenz zu machen. Dann kam die Photographie mit dem Troß der vervielfältigenden Techniken auf chemischer Grundlage, und wieder wurde die künstlerische Geduldsarbeit der Reproduzenten mit Stichel, Nadel und Kreidestift zurückgedrängt. Jeder photographische Fortschritt wurde mit einem Pörsat auf den Kupferstich gefeiert, und wieder und wieder ließen sich die Dunkelkammermeister zu der frohlockenden Beteuerung hinreißen, daß nun wirklich das Äußerste in der wissenschaftlichen Treue der Reproduktion erreicht sei! Als ob es der Kunst darauf ankäme! Immer das alte Lied, das wir noch oft genug zu hören bekommen werden.

Überzeugt haben diese Rodomontaden niemanden von denen, die wissen, um was es sich eigentlich bei der Stechkunst handelt, und es scheint uns ein erfreuliches Zeichen, daß in jüngster Zeit wieder, trotz der verblüffenden Erfolge der Photographie, sich die kleine Gemeinde der einsichtigen Freunde künstlerischer Reproduktion mehrt.

Einen Vorteil haben indessen die technischen Konkurrenten der Reproduktionskunst doch gebracht: im Kampfe gegen sie sind die Ansprüche an die

künstlerische Reproduktion erheblich gestiegen. All die seelenlos äußerliche Stechermanier, die den Mangel an wirklich künstlerischer Auffassung und subtiler Nachempfindung vermissen läßt, ist wenn auch nicht unmöglich, so doch sehr zurückgedrängt worden. Die Photographie hat den Anstoß zum Untergang des Durchschnittsstiches gegeben; die Ursache seines Verfalls lag aber tiefer, lag in der manierten Routine seiner Adepten, die unterschiedslos ein und dieselben Rezepte auf die Wiedergabe grundverschiedener Originale übertrugen. Sie waren geistlos, langweilig geworden, und in Deutschland war kein Gaillard da, der eine neue malerische Richtung hätte begründen und durch die Autorität seiner feinsinnigen Künstlerschaft hätte halten können. Nur die in ihren Mitteln freiere Radierung hat sich behaupten können durch ihre wahlverwandtschaftlichen Beziehungen zur Malerei und zum Impressionismus. Sie dankt die Ehrenstellung, die ihr in Deutschland gegenwärtig auch von den Fanatikern der absoluten Treue eingeräumt wird, vor allem der Meisterschaft ihres Erneuerers William Unger in den siebziger Jahren und der Originalität ihres gegenwärtigen Führers Karl Köpping, der uns hier näher beschäftigen soll.

In dem Geschichtswerk der Wiener Gesellschaft für vervielfältigende Kunst¹⁾ und in den »Graphischen

1) III. Band: Die Radierung der Gegenwart in Europa und Nordamerika. Wien 1892. S. 118 ff., Die Graphischen Künste, Wien 1894. S. 28 ff.

Künsten« habe ich vor zehn Jahren die Entwicklung Köppings in seiner Tätigkeit als Graphiker verfolgt. Bei der Gelegenheit konnte ich ein Schreiben Köppings veröffentlichen, in dem er seinen Übergang aus dem Lager der Reproduzenten in dasjenige der Originalradierer zu rechtfertigen sucht. Nach einer glänzenden Tätigkeit in der Reproduktion, die Köpping 1879 in Paris begonnen hatte, gelobte er 1890, daß er der Arbeit nach den Werken anderer entsagen wolle, um fortan die Nadel nur noch im Dienst originaler Arbeit zu gebrauchen. Zum Glück hat er dies Gelübde nicht streng gehalten — aber es ist interessant, den Gründen zu dieser Fahnenflucht nachzuforschen.

Von Haus aus hat Köpping sich der Malerei gewidmet, 1869 war er nach München zum Studium gezogen und 1876 traf er mit Liebermann, Jettel, Munkácsy, Charlemont in Paris zusammen. Er malte viel landschaftliche Natur neben manchem Figürlichen. Ein Selbstbildnis, das wir reproduzieren, ist aus dieser Zeit. In diesen Versuchen steht Köpping durchaus auf dem Boden der modernen naturalistischen Richtung, der wir in Deutschland eine Verjüngung der malerischen Anschauung danken. Wäre Köpping nicht fast zufällig von der Malerei abgelenkt worden, wir würden uns eines temperamentvollen Malers mehr,

in der Richtung, die zwischen Kuehl und v. Uhde liegt, erfreuen. So aber wurde er zu einem Revolutionär auf dem Gebiete der reproduzierenden Radierung.

Gelegentlich entstandene Radierungen nach kleinen Landschaften, in denen Jan van Beers naive impressionistische Miniaturlandschaften eines frühverstorbenen Wunderkindes, des kleinen van Kerkhove aus Brügge, nachahmte, dann 1878 die ersten Arbeiten für die Kunstzeitschrift L'Art — nach Liebermann, Tizian und Rembrandt —, diese Versuche und ihr Erfolg bestimmten Köpping, fortan sich der künstlerischen Reproduktion zu widmen.

Der Moment war günstig. Die malerischen Radierungen nach alten und neuen Meistern standen in der Gunst der Pariser und englischen Kunstfreunde, um Charles Waltner scharte sich eine Menge jüngerer Kräfte; auch Köpping stand dem Pariser Meister nahe. Bis in die achtziger Jahre hielt diese merkwürdig fruchtbare Phase der Radierkunst an. An ihren künstlerischen Erfolgen hat Köpping einen hervorragenden Anteil. Noch ist in aller Erinnerung der grandiose Eindruck seiner wirkungsvollen großen Blätter nach Munkácsy, die weiche malerische Stimmung der Blätter nach Gainsborough und Breton, die graziöse Pikanterie in



K. KÖPPING

ERINNERUNG (RADIERUNG)



K. KÖPPING. KIRSCHENBAUM (STUDIE)

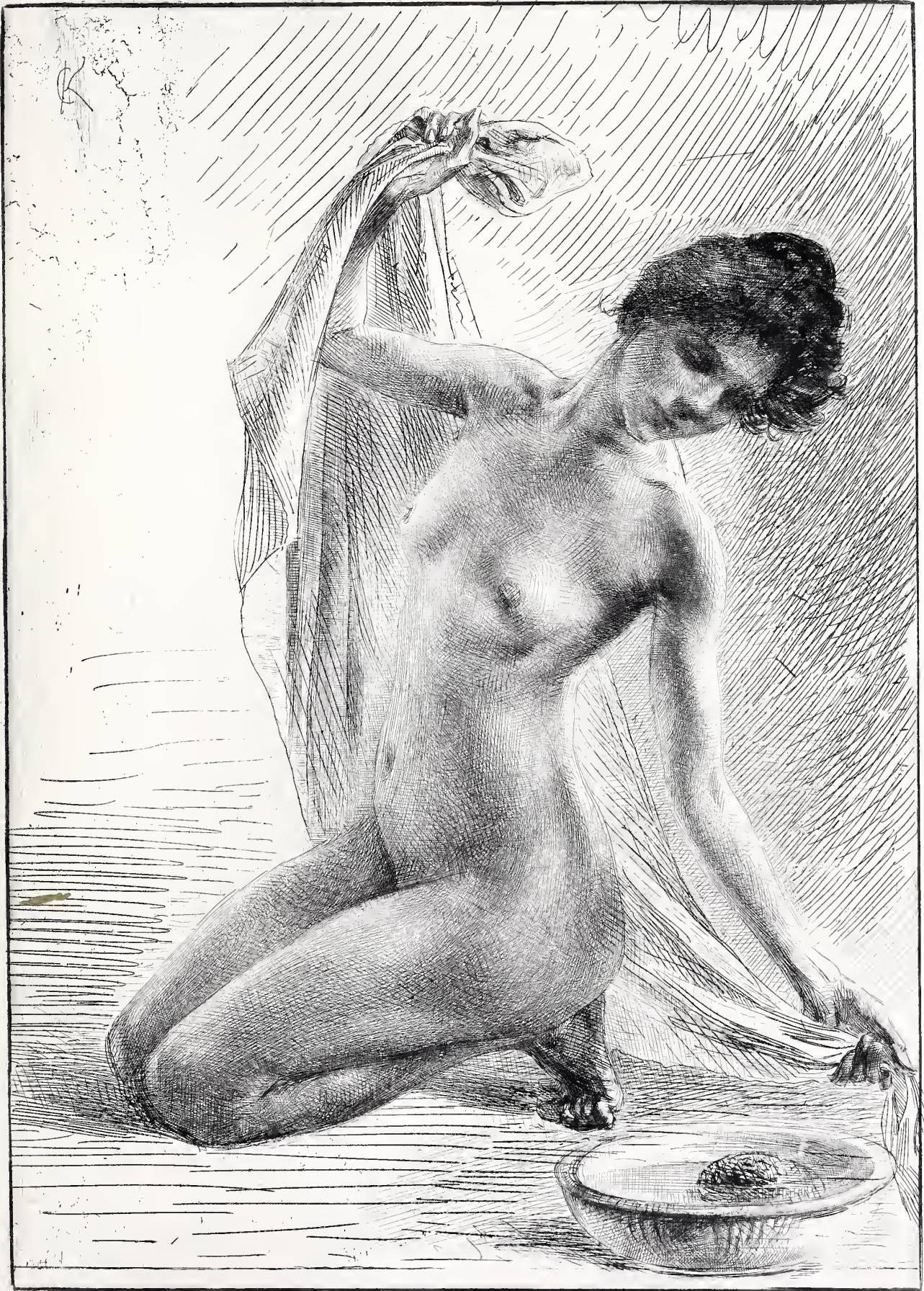
der Wiedergabe Froufrou Clairins, dann vor allem die wunderbaren Interpretationen nach Rembrandt und Frans Hals, die in den Jahren 1887 bis 1890 alle Freunde der Radierung begeisterten.

In der Tat ist die geistige Feinheit der Nachempfindung so wenig übertroffen worden, wie die außerordentliche Virtuosität und souveräne Selbständigkeit in den Ausdrucksmitteln des Radierers, die Köpping allein angehören. Die Originalität in der Werkzeugführung, die nervöse Lebendigkeit des »Striches«, der immer das rechte Mittel am rechten Fleck erfindet, diese Arbeit, die unbekümmert um die Routine anderer und um die stecherische Formenlehre älterer Kunst nur darauf bedacht ist, den künstlerischen Gehalt der Originale so lebendig und deutlich sprechen zu lassen, daß die Wiedergabe selbst als ein bis in das letzte Detail persönlich durchgefühlt Original erscheint, das ist Köppings Meisterschaft.

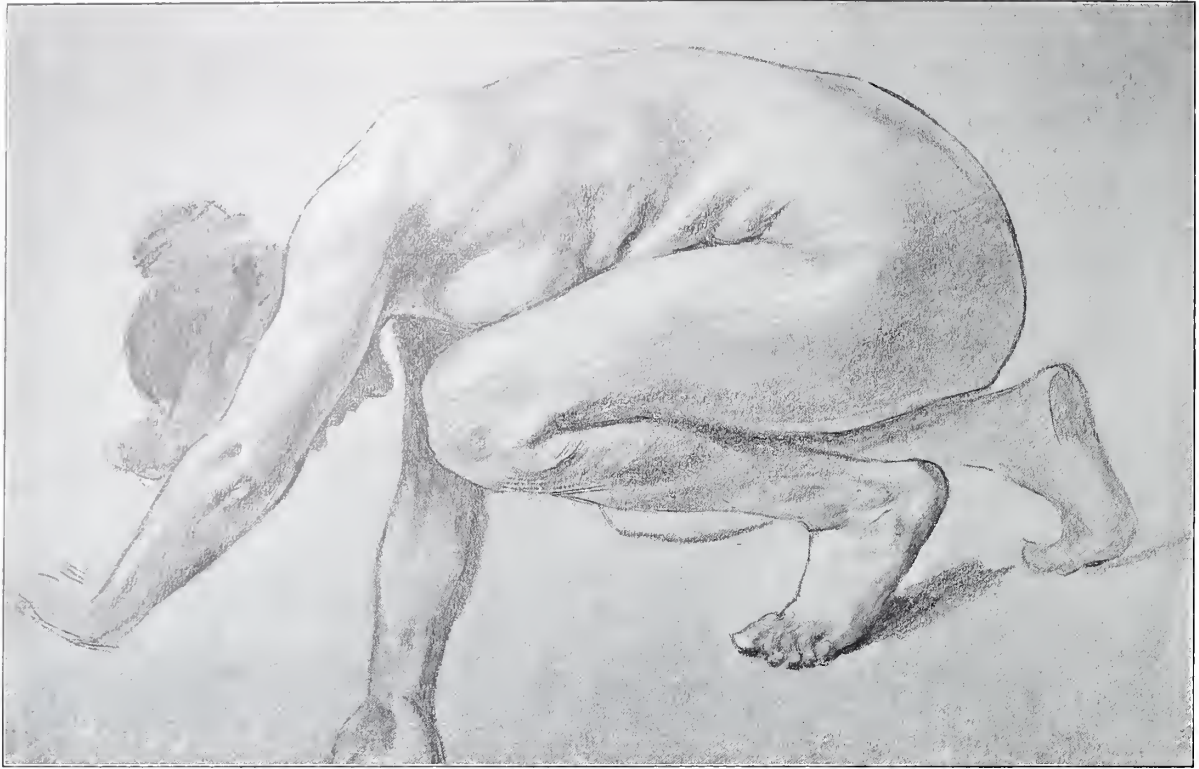
Trotz des außerordentlichen Erfolges, den Köpping mit diesen Nachschöpfungen des Rembrandt und Frans Hals gehabt hat, fühlte er sich in seinem künstlerischen Ehrgeiz nicht vollkommen befriedigt. Die Technik, die er sich für seine Wiedergaben alter Gemälde schaffen mußte, hatte er im Hinblick auf ganz bestimmte Wirkungen, die ihm die Originale vorschrieben, erfinden müssen. Er empfand aber, daß er seine technische Virtuosität noch viel freier entwickeln könnte, wenn künstlerische Gedanken, die ihm von einer fremden Individualität in der Sprache eines fremden Materials vorgedacht und als Vorbild hingestellt wurden, fortfielen und dagegen Komposition, Zeichnung, Farbe und Vortrag aus einer Wurzel erstünden, — kurz, wenn er selbst der Erfinder und Gestalter seiner Vorwürfe wäre. Er empfand vor allem, daß er nicht nur nach der Seite des technischen Vortrags hin, sondern auch in der Erfindung und Komposition noch manches zu sagen hätte: Eine noch viel glänzendere, freiere und persönlichere Radierkunst wollte er entfalten in originaler Arbeit.

Versuchen in der Originalradierung begegnen wir in seinem Werke gleich im Anfang: 1876 ist eine kleine Landschaftsradierung datiert, dann folgen erst 1890 ein paar Studien, Griffonis, in denen es der Radierer liebt, gewisse technische Effekte zu probieren. Und Köpping wäre kein rechter Ätzkünstler, wenn er nicht auch, wie einst Rembrandt, dem Kupfer seine eigenen Züge anvertraut hätte: Köpping hat sich mehrmals klein radiert. Sein wirkliches Debut als Originalradierer aber war eine 1893 erschienene umfangliche Komposition, ein »Sommeridyll«, der ein oder zwei Jahre später eine im Format und im Gegenstand ähnliche Radierung folgte. Auf verschiedenen Ausstellungen, besonders in Paris, erschienen die großen in zwickelartige Umräumungen hinein komponierten Radierungen »Sibylle« und »Dryade«, deren erste wir hier abbilden, ferner das breitradierte Brustbild eines der Pariser Vorstadt entstammenden Mädchens, dessen Reproduktion ebenfalls diesen Aufsatz begleitet, ein Rückenakt mit dem Titel »Huldigung« — das größte Blatt, 90 cm Plattenhöhe —, und anderes. Manches erschien auch in Zeitschriften, die figürliche Darstellung »Trauer« in den »Grapischen Künsten«; der Pan brachte eine entzückende Modellstudie. Das letzte originale Blatt, das Köpping radiert hat, liegt diesem Hefte bei.

In der Erfindung und geschmackvollen Komposition dieser originalen Blätter tritt das Streben nach einfacher Linienführung, nach Großzügigkeit ebenso hervor wie das Walten einer poetisch angeregten und anregenden Stimmung, der eine wirklich innerliche Ergriffenheit für die Schönheit der Natur zu Grunde liegt. Der koloristische Wohlklang dieser temperamentvoll vorgetragenen Werke in Schwarz und Weiß ist von außergewöhnlicher Feinheit. Die Kunst des Werkzeugs ist raffiniert und naiv zugleich: sie gibt alles, was die Technik nur geben kann und gibt es mit dem Reize des persönlichen Willens. Auch bei den großen Formaten, die er gern anwendet, bleibt









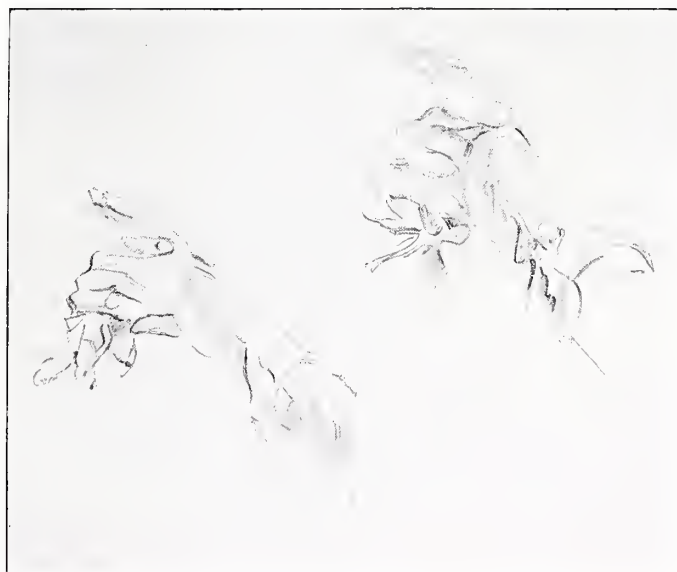
K. KÖPPING. WEINBLÄTTER (STUDIE)

sein Stil dem Geiste der Radierung treu: äußerliche Effekthascherei ist nie seine Sache gewesen.

Aber Köpping wäre nicht der Moderne, der er ist, und hätte nicht sein Teil Nervosität und Unstätigkeit vom Zeitgeist abbekommen, wenn er bei diesen originellen Versuchen, das Grenzgebiet der Originalradierung inhaltlich und räumlich auszuweiten, stehen geblieben wäre. Seit er in Berlin lebt und an der Akademie wirkt (1890) ist er der ruhelose Kunstenthusiast, der sich schwer befriedigende Künstler geblieben, zu dem Paris den sensitiven und für alles in der Kunst Feine und Strenge leidenschaftlich empfänglichen Mann gemacht hat. Die künstlerische Umgebung, das Meer von Anregungen, das ihn in Paris umfing, hat Früchte getragen, hat dem Geschmack des Meisters die entschiedene Richtung gegeben. Die langen Zwiesprachen mit den erlauchtesten Meistern der Vergangenheit, denen sein Auge alle Geheimnisse entriß, fanden in der früh erwachten Begeisterung für die

Kunst der Japaner, deren Siegeszug nach dem Kontinent Köpping fast von Beginn an bezeugen kann, eine Ergänzung. Die Vertiefung in den natürlichen Zauber, in die harmonische Kunst der japanischen Koloristen, hat Köpping nicht nur zu einem der glücklichsten Japansammler gemacht, die wir in deutschen Landen haben, sie hat auch den Geschmack mit bestimmt, der in den Versuchen Köppings, gewerbliche Kunst zu machen, sich in origineller Weise ausdrückt.

Intimität der Wirkung und subtile Feinheit im Kolorit und in der Durchbildung, das sind die Ziele seiner mannigfachen künstlerischen Bemühungen auf gewerblichem Gebiet. Einst sah er einen simplen Glasbläser bei der Arbeit, der mit erstaunlicher Geschicklichkeit aus bunten Glasröhren Gläser zu schnurrig überladenen Gebilden blies. Sofort erkannte er, was ein Künstler aus dieser Technik zu machen vermöchte — und die Folge seiner Versuche, bei



K. KÖPPING. HANDSCHUHE (STUDIE)



KARL KÖPPING

LANDSCHAFT (RADIERUNG)

denen ihm gewisse chemische Kenntnisse aus der Zeit seiner ersten Studien in München zu statten kamen, sind die zierlich bewegten, in ihren feinen und reichen Tonharmonien poetisch stimmenden Ziergläser gewesen, die Köpping mit in die vorderste Reihe der modernen kunstgewerblichen Neuerer gerückt haben. Und wie er hier Luxusgeräte für feinsinnige Leute, die eine Freude am Pretiösen haben, schuf, so hat er auch mit dem Eigensinn und reifen Geschmack des Künstlers, der weiß, was er fordern kann, sich in seinem Heim mit Werken umgeben, die so originell sind wie alles, was er durch die Kunst veredelt hat.

Wenn Köpping trotz seines Gelübdes von vor zehn

Jahren, eingedenk seiner Stellung als Vorstand des Meisterateliers für graphische Kunst an der Berliner Akademie, doch wieder die Nadel ergriffen hat, um einige Meisterwerke Rembrandts in der Berliner Sammlung für das Galeriewerk zu radieren, so darf er sich des Beifalls nicht nur seiner Freunde versichert halten, er leistet damit auch denen, die die Sache der Radierung nicht für verzweifelt halten und die Kunst betreiben wollen, den besten Dienst, den er leisten kann. Denn seinen Nachschöpfungen wohnt eine werbende Kraft inne, nicht nur für die Kunst derer, die sie wiedergeben, sondern werbend für alle echt künstlerische Meisterschaft überhaupt!



K. KÖPPING. SIBYLLE (RADIERUNG)

KARL LARSSON

VON KARL G. LAURIN IN STOCKHOLM

AUSSER Norwegen und Dänemark gibt es kein Land, wo man die schwedische Kultur so gut würdigen und verstehen kann wie in Deutschland. Es scheint, als besäße das deutsche Publikum in besonderem Grade die Fähigkeit, gerade das Wesen des fremden Geistes nachfühlen zu können.

Wir Schweden, die wir so viel von unseren Stammesgenossen südlich der Ostsee erhalten haben, freuen uns auch besonders darüber, zu wissen, daß wir dort Verständnis für das Eigenartige finden, was wir hervorbringen, eine Gegengabe, für die wir uns aber auch die Anerkennung des sonstigen Europa wünschen.

In Karl Larssons Künstlerschaft liegt für Schweden ein Kapital von bleibendem Werte. Er hat schwedisches Wesen und schwedische Natur in einer gleichzeitig persönlichen wie allgemein gültigen Weise ausgedrückt; er hat uns selbst aufgeklärt über das, was wir besitzen. Die Betrachtung von Karl Larssons Zeichnungen und Malereien muß also für einen Ausländer auch aus dem Gesichtspunkte interessant sein, daß man bei ihm den eigentümlichen nationalen Zug ebenso deutlich erkennt wie bei Maupassant das Französische, bei M. von Schwind das echt Deutsche, bei H. C. Anderssen das Dänische. Glücklicherweise ist dieser nationale Zug nicht von der so alltäglich gewordenen Art, daß er einer ganzen Garderobe von Nationaltrachten bedürfte, um bemerkt zu werden.

Karl Larsson ist ein Stockholmer Kind, und das Stockholmsche ist niemals in Bildern so geschildert worden, wie von ihm. Es ist das Frohe, das Festliche in dem schwedischen Gemüt, was Larsson schildert. Er wurde 1853 geboren, ist also heute 50 Jahre alt, aber er schafft immer noch mit jener Kraft und Frische, welche das Kennzeichen der wirklich großen Künstler ist. Streng anhaltende Arbeit scheint sich mit Genie und guter Laune wohl zu vereinigen, und Larsson ist sein ganzes Leben ein leidenschaftlicher Arbeiter gewesen. Armer Eltern Kind war er schon von Anfang darauf angewiesen, selbst zu verdienen; er fing als Illustrator an und hatte als Maler mit seinen Aquarellen durchschlagenden Erfolg. Diese ersten Aquarelle wurden in der kunsthistorisch berühmten Umgebung des Waldes von Fontainebleau, in dem kleinen Malerdörfchen Grez, gemalt. Hier hatte sich eine Anzahl schwedischer Maler, die mit den Kunstauffassungen der Heimat unzufrieden waren, niedergelassen. Sie erhielten hier die tiefsten Eindrücke der frischen, jungen Kunst Frankreichs, eines Bastien Lepage, eines

Cazin, Eindrücke, die persönlich umgebildet und verarbeitet den besten Einfluß auf unsere Kunst ausgeübt haben. Zum zweiten Male ist die schwedische Kunst in Frankreichs Dankesschuld gekommen. So wie unsere Künstler aus dem 18. Jahrhundert Roslin, Gustav Lundberg, Nils Lafrensen (Lavreince), Sergel viel von der französischen Technik gelernt haben, so wurde auch der Aufenthalt in diesem neuen Heimatlande der gewissenhaften Technik und der künstlerischen Begeisterung zu großem Nutzen für Zorn, Larsson, Liljefors, Hasselberg, Karl Nordström, für alle diese schwedischen Künstler, die unsere Kunst bewundern und lieben lehrten. Diese Künstler sind alle in ihre Heimat zurückgekehrt, sie sind mit Leib und Seele Schweden, aber sie vergessen die Dankbarkeit nicht gegen das Land, wo sie zuerst Licht und Sonne malen lernten, wo sie eine rechtschaffene Technik erwarben und frohe Arbeitslust fühlten. Auf einer Ausstellung in Stockholm 1885 zeigten diese, von den neuen französischen Kunstideen beeinflussten Künstler ihre Bilder. Es war die schwedische Sezession, die sogenannte Opponentenausstellung. Sie erweckte Unwillen und Ärger wie alles wirklich Neue. Die Zeit hat den Opponenten Recht gegeben; auch rührten viele unnötige Kunststreitigkeiten aus dieser Sezession her. Karl Larsson war zu schöpferisch angelegt, um sich mit theoretischen Erörterungen zu befassen; er lieferte die besten Argumente für einen Kunststreit, nämlich neue vortreffliche Kunstwerke. So streute er eine stattliche Folge von Illustrationen, Ätzungen, Aquarellen und Malereien in Öl und Fresken aus, die für ihn sprachen und für seine Anerkennung warben.

Außer einer kurzen Zeit, wo er in Paris wohnte, lebte er in seinem Heimatlande, teils in seiner Geburtsstadt Stockholm, teils in Götting, wo er in dem Kaufmann Pontus Fürstenberg einen freigebigen und interessierten Mäcen fand, teils schließlich auf seinem eigenen Landgute, Sundborn, in der Nähe von Falun in Dalekarlien. In diesem rot angestrichenen Häuschen, das so traulich zwischen den Birken hervorblickt, das von blondlockigen Kindern belebt wird, führt er ein Dasein der Arbeit und des Glückes, indem er sein Heim und seine Familie abbildet. Mit jedem Jahre wird er seinem Volke lieber und vertrauter. Das Publikum versteht und schätzt seinen Humor, und die technische Meisterschaft könnte ihn zu einer europäischen Berühmtheit machen, wenn seine Werke nicht in Schweden blieben. Seine Zeichnung offenbart seine großen Anlagen, die durch eine von Kind-



KARL LARSSON

SELBSTBILDNIS

heit auf unablässige Arbeit entwickelt worden sind; seine Kunst hat einen so persönlichen Charakter bekommen, daß jede Linie etwas von seiner originellen Persönlichkeit verkündigt. Sein Temperament fühlt sich zu den Typen des im höchsten Sinne dekorativen Stils hingezogen, zu Dürer, Japan, zum Rokoko und Tiepolo. Dürers strenge Linie, der bizarre, aber in künstlerischer Zucht gehaltene Naturalismus der Japaner, Chardins elegante Innerlichkeit, Tiepolos lichte, festliche, gleichzeitig posierende und schalkhafte Grandezza, das ist meiner Meinung nach die Schule, in der er Stil gelernt hat, und deren Lehren er in seinem Temperamente umgebildet hat, sowie jedes Wort, jede Ansicht, die durch seinen Kopf geht, einen unauslöschlichen Stempel seiner starken, lebenskräftigen Persönlichkeit erhält.

In diesem kurzen Aufsätze kann nur ein kleiner Teil von Karl Larssons großartigem Lebenswerke berührt werden. Von seinen illustrativen Arbeiten stelle ich ohne Zögern die Zeichnungen zu Elias Sehlfstedts Dichtungen am höchsten. Dieser ziemlich phylliströse Poet ist in Schweden ein Repräsentant des poetischen Biedermeiertums der sechziger Jahre und die teilweise karikierenden, teilweise tiefpoetischen Zeichnungen, die Larsson zu diesen Gedichten gemacht hat, geben einen viel vollständigeren Begriff des allen Charakters und Wesens unseres Volkes

und unseres Landes als viele Bände tiefsinniger Völkerpsychologie.

Bis jetzt kann man Karl Larssons Kunst beinahe ausschließlich in Stockholm und Gotenburg genießen. Seine Aquarelle haben die eigentümliche Mischung der scheinbar entgegengesetzten Eigenschaften, Eleganz und Traulichkeit, die den großen Genremaler des 18. Jahrhunderts, Chardin, kennzeichneten. Die Larssonschen Aquarellen sprechen den Betrachter durch eine ungewöhnlich frische und sonnige Farbenskala an. In der letzten Zeit, wo seine Linienmanier sich mehr und mehr entwickelt hat, wirken sie mehr wie kolorierte Zeichnungen. Sie sind in ganz Skan-

dinavien bekannt und auch in Deutschland durch die beiden Bücher »ein Heim« und »Larssons«, in denen sein Familienleben in Aquarellen wiedergegeben ist, wo er sich selbst und die Seinigen auf seine unnachahmbar persönliche Art schildert, die kaum zu charakterisieren ist. Innerhalb der monumentalen Kunst ist Larsson der erste, den wir jemals gehabt haben und in einem Falle beinahe einzig in seiner Art in Europa, nämlich in der Anwendung von Motiven, aus unserer Zeit. Das was Besnard in seinem Bilde der Ecole de Pharmacie in Paris

versucht hat, die Menschen unserer Zeit monumental aufgefaßt darzustellen — das hat Larsson in seinen Wandgemälden für Schulen, in seinem großen dekorativen Gemälde »Nutida Konst« (die Kunst der Gegenwart) sowohl aus dem Gesichtspunkte der Farbe, wie der Zeichnung, auf die glücklichste Weise gelöst. Er hat es sogar gewagt, seine krebsfischenden Kinder als Stoff zu einem Karton für Gobelinanzuwenden. Hier begegnen sich auf eine vortreffliche Weise Stilisierung und Wirklichkeitsschilderungen, und dieser Gobelin, durch Handarbeiteten vänner (Freunde der Handarbeit) in Stockholm vortrefflich ausgeführt, schmückt nun das Kunstindustriemuseum in Kopenhagen.

Für Pontus Fürstenberg in Gotenburg führte Karl Larsson die drei dekorativen Wandgemälde Renässans,

Rococo und Nutida Konst (die Kunst der Gegenwart) aus. Das große Ölgemälde »Die Meinigen«, eine der tiefsten und schönsten Darstellungen Larssons von seiner Frau und seinen Kindern, hat seine etwas eigentümliche Disposition gerade deswegen, daß es auf einer vierten für diese Wandgemälde abgesehenen Leinwand gemalt und mit ähnlichem Rahmen versehen ist. Der Freigebigkeit Fürstenbergs verdankt man auch eine Serie von Wandgemälden in einer Mädchenschule in Gotenburg; sie sind al secco gemalt und stellen das Leben des schwedischen Weibes von der Steinzeit bis zu unseren Tagen dar. Das Interesse für die Ausschmückung der Schulen mit Kunst-



KARL LARSSON. AQUARELL



KARL LARSSON
BEI DER FERIELEKTÜRE

werken ist in Schweden sehr lebhaft, und mit Recht ist man der Ansicht, daß die monumentale Kunst, natürlich durch die besten Künstler ausgeführt, ins Leben hinaustreten und der Arbeit ihre Idealität schenken, sozial sammelnd wirken und der Jugend schon von Anfang an *Respekt* für das Schöne einflößen muß.

In der letzten Zeit hat Larsson zwei riesige Wandgemälde für Schulen ausgeführt: das eine in einem Stockholmer Gymnasium als Fresko gemalt, stellt einen Schulgottesdienst im Freien dar, ein historisches Gemälde der rechten Art, das auch, abgesehen von seinem künstlerischen Wert, für die Zukunft von Interesse sein wird. Das zweite, für eine Schule in Gotenburg gemalt, zeigt eine Kinderschar, die zu ihrer Schule wandert, um dieselbe am Festtage mit Blumen zu schmücken. Schwerlich kann man sich einen Künstler denken, der besser dazu geeignet wäre in Schulen zu malen, als Larsson, der Kinderkenner, der die Welt selbst mit der Kindlichkeit und Naivität des Genies betrachtet, der dadurch so viel entdeckt, »wovon unsere Schulweisheit sich nichts träumen läßt«.

Die bekannteste Arbeit sind seine im Jahre 1896 ausgeführten Fresken in dem Treppenhaus des Nationalmuseums in Stockholm. Diese Fresken sind der widersprechendsten Beurteilung ausgesetzt gewesen. Sie stellen sechs Szenen aus der schwedischen Kunstgeschichte dar und sind ebenso großersonnen wie ausgeführt worden. An Umfang und Bedeutung sind sie das größte monumentale Werk, welches Schweden besitzt. Wenige sind so in das Wesen des 18. Jahrhunderts eingedrungen, wie Karl Larsson. Ich bin zwar persönlich davon überzeugt, daß Historienmalerei als solche eine weniger glückliche Kunstform ist, und das besonders, seitdem das historische Gefühl geweckt worden ist, gerade das, was man beim Hervortreten des Bildes als typisch für die Zeit bewunderte, in einigen Dezennien unecht und störend wirken wird. Menzels Bilder vom Hofe Wilhelms I. werden, unter allen Gesichtspunkten gesehen, von größerem Wert für die Zukunft sein, als seine Schilderungen Friedrichs des Großen. Nur die ersteren werden als echt historische Gemälde anerkannt bleiben.

Die schwedische Geschichte ist merkwürdig reich an dramatischen Begebenheiten; sie hat eine Größe und einen Flug, die Leopold von Rankes Worte wohl berechtigt. »Sie haben eine wunderbare Geschichte, diese Schweden«; aber die schwedische Kunstgeschichte ist — mit Ausnahme der des 18. und des letzten Teiles des 19. Jahrhunderts — von geringem europäischen Interesse. Sehen wir eine der sechs Fresken an, Gustav III., der die von ihm in Italien angekauften Antiken auf dem Hofe vor dem Stockholmer Schloß entgegennimmt (siehe Abbildung auf nächster Seite). Die leicht theatralische Haltung des Monarchen bezieht sich auf die Worte des Dichters über Gustav III., daß er »die Theaterlorbeeren im gepuderten Haar, in seltsamer Mischung mit den echten Lorbeeren trägt«.

Karl Larssons Kunst ist durch und durch persön-



FRAU LARSSON MIT SUSANNE. AQUARELL VON KARL LARSSON

lich, seine schaffende Kraft ist sprudelnd, überschwellig. So wie Antäus neue Kraft schöpfte, so bald er die Erde berührte, so sammelt dieser Künstler neue Stärke, wenn er in seinem Heim lebt. Mit dem Vorrechte des Genies sagt, schreibt und malt er alles, was er auf dem Herzen hat, von keiner Konvention eingeengt. Mit ungewöhnlicher Frische malt er das Nackte, meilenweit entfernt von aller akademischen Kälte. Es ist wohltuend auf diesem Gebiete, wo so viele unechte und eiskalte Kunst an den Tag tritt, ein Gefühl für die moderne, nackte Schönheit des Weibes zu finden. Bedarf es so vieler klassischer Einkleidung, um beweisen zu können, daß auch die Frauen unserer Zeit ihre eigene Schönheit haben? Larsson braucht die badenden Mädchen nicht in Najaden zu verwandeln. Gab es tapfere Männer von Agamemnon, so erklärt er es als ebenso wahr, daß es auch schöne Frauen nach Helena gibt und daß im Jahre 1903 eine reizende Jugend ebensoviel Recht auf die Unsterblichkeit in der Kunst hat, wie die Renaissanceschönheiten, die Tizian abbildete. Karl Larssons reine Linien, die Kraft und Handgreiflichkeit, womit seine nackten Figuren gemalt sind, die Unbefangenheit, mit welcher sie gesehen werden, stellen sie auf gleich hohe Stufe wie Zorns oder des dänischen Julius Paulsens Darstellungen ähnlicher Stoffe.

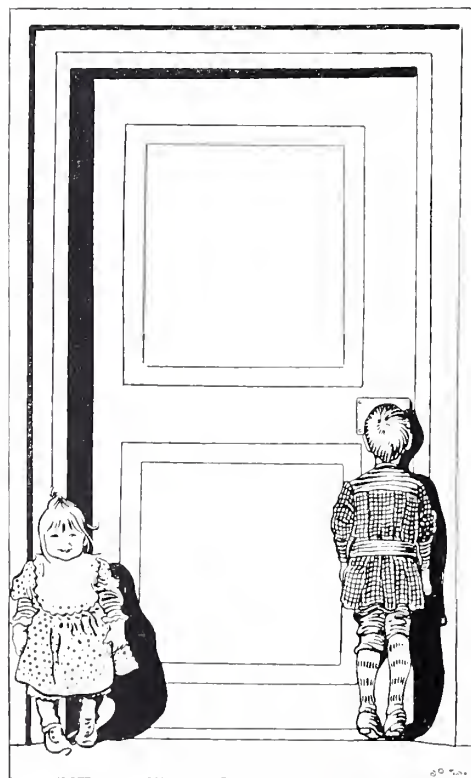
Larsson ist der Urheber einer Reihe glücklicher Bildnisse. Unter dem meist Interesse weckenden kann die feste, prächtige Zeichnung in Ölfarbe seines Freundes, des Schriftstellers August Strindberg, genannt werden, sowie das Bild der großen Erzählerin, Selma Lagerlöf, deren graublau Augen so tief in

die großen Geheimnisse der Märchenwelt hineinblicken, und vielleicht vor allem sein Selbstporträt, das ihn im gelben Schlafrock zeigt, wo sein inneres Wesen zugleich mit seiner äußeren Erscheinung in seiner eigentümlichen Mischung von Stolz und Humor so treffend abgebildet ist. In diesem Kunstwerke findet man das Impressionistische und Monumentale, was Larssons Kunst kennzeichnet, vereint (s. Abb. S. 19).

Das Geheimnis der Freude, die seine Arbeiten erwecken, ist der starke, persönliche Zug. Hier bewähren sich Goethes Worte »Höchstes Glück der Erdenkinder ist nur die Persönlichkeit!« Wir freuen uns, einen gesunden, lebenskräftigen Menschen in jedem seiner Kunstwerke manifestiert zu sehen und wie aus allem wirklich Persönlichen geht eine Kraft aus solchen Werken hervor, welche das Lebensgefühl des Beschauers vermehrt.

Dieses ist auch unser nordischer Stolz, das aus unserem Volke Kraft zu anderen ausgehen soll, wie Björnson in Sigurd Jorsalafar singt. Wir hoffen, daß der Frühlingswind, den wir selbst mit Tannenduft und Seefrische durch die Gedichte unserer besten Dichter wehen fühlen, auch in den besten Gemälden unserer Maler für unsere südlichen Nachbarn und Brüder spürbar wird, und für alles Lichte und Mutige in dem schwedischen Charakter gibt es keinen besseren Dolmetscher als den Maler mit dem kernschwedischen Namen: Karl Larsson.

Von Larsson sind im Verlage von Albert Bonnier in Stockholm zwei Werke erschienen, die wir jedem, der sich mit Larssons Kunst bekannt machen will, empfehlen. Sie heißen: Ett Hem (24 Farbentafeln, Preis 12 Kr.) und »Larssons« (32 Farbentafeln, Preis 15 Kr.). Besonders das zuletzt genannte gewährt einen Genuß, wie wenige Künstleralben.





KARL LARSSON

FRESKO IN DER STOCKHOLMER GALERIE



KARL LARSSON

DES KÜNSTLERS MUTTER

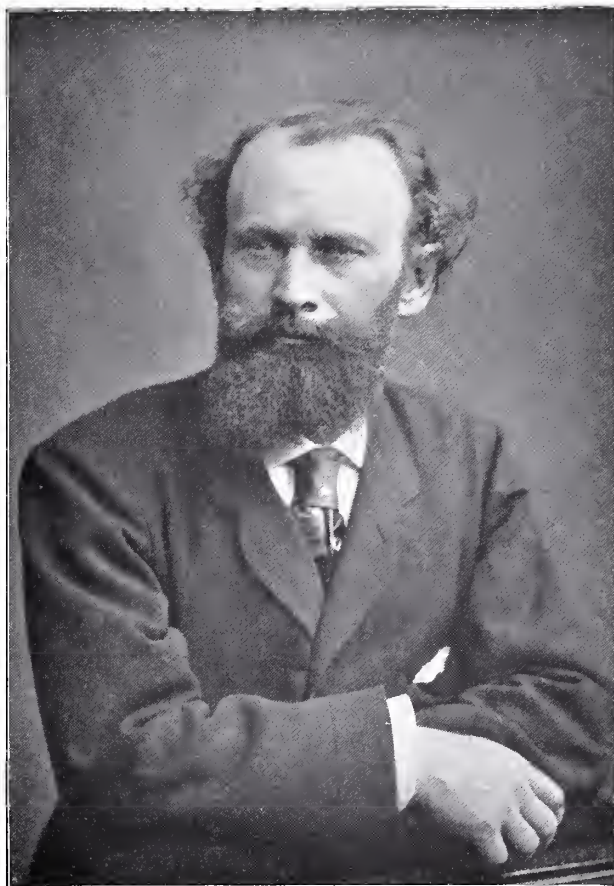
Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstrasse 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig



KARL LARSSON
DER LANGSCHLÄFERIN DÜSTERES FRÜHSTÜCK



Edouard Manet. Das Landhaus in Bellevue



IM ZWANZIGSTEN JAHRE NACH MANETS TODE

VON FERDINAND LABAN

DER Historiker liebt die Betrachtung der Dinge aus der Vogelperspektive. Meinerseits ziehe ich die Froschperspektive vor. Man wird sagen, das sei eitel. Denn der Gesichtswinkel aus dem Mausloch des einzelnen Individuums schiebe das werthe Ich ungebührlich in den Vordergrund. Ehrlich zum mindesten aber ist dieser Standpunkt. Und vielleicht vermag das Plaudern darüber, wie die großen Dinge in unseren persönlichsten Gesichtskreis getreten sind, zuweilen hinlänglich kurios zu sein, um ein bescheidenes Plätzchen zu beanspruchen neben den gewichtigen Stimmen derer, die aller Dinge Urgrund und Zusammenhang erschauen. Ich will es daraufhin wagen, zwei im Sinne der Kultur in hohem Grade lichtbringende Ereignisse als persönliche Erlebnisse zu schildern. Mag jeder, der sich Adler dünkt, den Frosch darob belächeln!

Als ich anno 1874 in Wien als ordentlicher Immatrikulierter der philosophischen Fakultät die jugendlich ungestüm herbeigesehnte, aber im philosophischen Hörsaal schmerzlich vermißte Sophie unordentlich genug auf eigene Faust extra muros suchen ging, fand ich neben dem bereits berühmten Schopenhauer

auch den noch unberühmten Nietzsche. Die beiden ersten Bücher Nietzsches waren kurz vorher erschienen. Ich erkannte sofort, daß diese beiden Schriftsteller das höchste seien, was die deutsche Geisteskultur des 19. Jahrhunderts ihren Jüngern zu bieten habe. Und in der Einleitung zu meiner 1880 bei Brockhaus erschienenen »Schopenhauer-Literatur« habe ich öffentlich davon Zeugnis abgelegt, demnach zu einer Zeit, da sich kaum jemand um Nietzsche kümmerte. Mein Erlebnis war also, daß ich Nietzsche von seinem ersten Auftreten an aufmerksamst verfolgte und seine Entwicklung miterlebte. Ich habe ihn persönlich nie kennen gelernt — obschon ich Briefe an ihn und er Briefe an mich absandte —, ich hatte damals auch nie etwas Intimeres über seine Lebensumstände erfahren. Doch schon 1881 fiel mir in seiner »Morgenröthe« befremdend ein zuweilen durchbrechender boshafter Ton auf. Und als 1883 sein erstes Heftchen »Zarathustra« auf den Markt kam, da sagte ich schmerzlich betroffen zu mir und auch zu anderen: »Dieser Geist ist in der Auflösung begriffen!« Ich glaube, ich habe während diesen zehn Jahren König Nietzsches Glück und Ende mit dem Enthusiasmus

und mit der Spannung eines Premièrbesuchers miterlebt, habe die Funken am finsternen Nachthimmel des Lebens aus der Esse stieben gesehen, pulsierendes Herzblut gefühlt, wo heute ein Bücherbrett vollsteht. In den Gesichtskreis der großen Welt aber war Nietzsche noch immer nicht eingetreten, er, der Impressionist der Philosophie, der, die Atelier-Systemmacherei mißachtend, in pointillierender Weise einen Sentenzenwirbel mit kühner Hand aussäte und die Spekulation in den Farben des Lebens und der Wirklichkeit erstrahlen ließ wie noch nie vordem. Endlich, es war für den Philosophen selbst freilich bereits zu spät, entdeckten die Berliner Zeitungsschreiber den »Fall Wagner«. Und nun ging ein Taumel los. Man schickte sich an, einen Schriftsteller, der die unglaublichsten inneren Wandlungen durchgemacht hatte und der schließlich ins Bodenlose abgestürzt war, recht eigentlich von hinten nach vorne zu lesen. Es war eine Literaturfarce sondergleichen. Mag man über Nietzsches Gesundsein oder Kranksein eine Meinung haben wie man will, so viel steht fest, daß gerade dieser Proteus der Philosophie überhaupt nur verständlich wird, wenn man zuerst sein Erstes, dann sein Folgendes und zuletzt sein Letztes vornimmt. Es hat lange gebraucht, bis die Welt zu dieser simplen Einsicht durchgedrungen ist. Und wenn heute die Adler der Philosophiegeschichte auch in diesem Falle alles überschauen und erkennen wie die Dinge zusammenhängen, so darf ich es mir — mit diesem und jenem mehr oder weniger verborgen gebliebenen Frosch — zu gute halten, daß uns die Untenansicht schon längst darüber belehrt hatte, was jetzt die »oberen Zehntausend« endlich von ihrer olympischen Höhe herab erschauen.

Man kann seiner Zeit voraus sein, man kann ihr aber auch nachhinken. Damit lenke ich in der Zeitschrift für »bildende Kunst« endlich zur bildenden Kunst ein. Das große Ereignis im Kunstverlaufe des 19. Jahrhunderts war das Prachterscheinen der »Sonne Manets«. Darüber sind die Prozeßakten bereits geschlossen. Und nun muß ich meine Leser abermals nach Wien zurückführen. Ich war in den siebziger und den ersten achtziger Jahren ein eifriger Besucher der dortigen Kunstausstellungen. Aber nicht einmal den Namen Manets habe ich dort je nennen gehört. Diese Sonne, die im Westen emportauchte, hatte bis 1883, so weit reichen meine Wiener Erinnerungen, noch nicht vermocht, auch nur einen Strahl dorthin zu entsenden¹⁾. Die Wirkung des neuen Lichts aber war trotzdem auch dort sofort zu verspüren. Im Jahre 1876 nämlich wurde im Künstlerhause Charles Hermans »L'aube« ausgestellt, ein jetzt im Brüsseler Museum befindliches Sensationsbild, das für die damals in Wien der Kunst Nachfragenden

im wörtlichsten Sinne das Morgengrauen der neuen Freilichtmalerei ankündigte. Ferner entsinne ich mich noch, auf der internationalen Kunstausstellung von 1882 in Wien C. G. Hellquists »Brandschatzung von Wisby« gesehen zu haben. Und recht wohl in der Erinnerung haften geblieben ist mir der verblüffende, aufrüttelnde, beunruhigende Eindruck, den die Malweise dieser und ähnlicher Bilder auf die Kunstkreise jener Stadt gemacht hat, in der damals drei M aufs höchste glorifiziert wurden, nämlich: Makart, Matejko, Munkácsy, und in der wohl niemand ahnte, daß die damals bereits geleistete Lebensarbeit eines größeren M nicht nur jene drei, sondern das ganze Künstleralphabet vieler Jahrzehnte in den Schatten stellen sollte.

An diesem Beispiel zeigt es sich einmal schlagend, wie bedingt das vereinzelte Individuum dem Erkennen neu emporkommender großer Erscheinungen gegenübersteht. Ein neues Buch freilich kann man in jeder größeren Stadt, jedenfalls in jeder Weltstadt sofort lesen. Und wenn im Erscheinungsjahre von Nietzsches Hauptwerk »Menschliches, Allzumenschliches« in ganz Deutschland trotzdem keine von den tausenden vielschreibenden Federn darauf aufmerksam machte¹⁾, so liegt das jedenfalls nicht an der Unmöglichkeit für die Bücherleser und Bücherbesprecher an das Buch heranzukommen, sondern — drücken wir uns vorsichtig aus: an etwas anderem. Hingegen: wie hätte zum Beispiel ich als ein an die Scholle gebundenes Studentlein in den siebziger Jahren etwas von Manet wissen können? Ich mußte mit dem allgemeinen Strome schwimmen, ob ich wollte oder nicht, und abwarten, wohin uns die Woge führt. Ich merkte, zuerst in Wien, dann seit den achtziger Jahren in Berlin, eben wie jeder andere, daß es in unseren Kunstausstellungen immer heller wurde, daß ein grüner Baum in der Sonne auf dem Kiesweg einen bläulichen Schatten wirft, daß es überhaupt wirklich grünes Gras und grünes Laub auf Bildern geben kann, sowie Tagesbeleuchtungen, bei denen alle Schatten verschwinden und trotzdem eine ganz ungewohnte Art des perspektivischen und des Raumsehens entsteht, kurz, daß eine revolutionäre Bewegung, die sichtbare Welt zu erfassen, die Scharen der malenden Zeitgenossen ergriffen habe. Dem »Morgengrauen« war allenthalben der sonnigste Tag gefolgt. Aber es dauerte noch lange, bis der Urheber dieser ganzen Zeitströmung, bis Edouard Manet dem Bilderbetrachter in der deutschen Metropole in Wirklichkeit vor die Augen gebracht wurde. Alle Wellen der Nachahmung, der Zickzackbeeinflussung, der Beeinflussung aus dritter, vierter und zwölfter Hand mußten wir zwei Jahrzehnte an uns vorbeiziehen

1) Aus Seite 83 von Bazires Buch ersehe ich jetzt, dass »Le liseur« 1873 auf der Wiener Weltausstellung war. Aber: wer hat dort dieses für den Meister nicht eben charakteristische, 1865 gemalte Bild beachtet, in dem »Der Kunst« gewidmeten und der Vergänglichkeit geweihten Riesenpalast, der Triumphstätte Pilotys und Regnaults?

2) Neben der recht unglücklichen Polemik Richard Wagners gegen dieses Buch, die jedoch weder Titel noch Verfasser nennt (in den Bayreuther Blättern, 1878, 8. Stück, wieder abgedruckt in den Gesammelten Schriften, 10. Bd., S. 109), muß ich gerechtigkeitshalber zwei ganz belanglose »Rezensionen« erwähnen: einen Anonymus im Literarischen Centralblatt, 1878, Nr. 42 und H. Herrig in der Gegenwart, 1880, S. 85. Das war auf Jahre hinaus alles!

lassen, bis zuguterletzt der eigentliche Bahnbrecher für uns in Sicht kam. Selbst Zolas 1886 erscheinener Roman, der bei uns verschlungen wurde und über den jedes Zeitungsblättchen berichtete, wirkte hier zu Lande lediglich als Litteraturerzeugnis und sagte uns über Manet gar nichts. In hervorragendstem Maße anspornend, anreizend, verlangenerweckend gewirkt, ein Manetsches Bild zu sehen, hat in Deutschland Richard Muthers »Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert« (1893): das anzuerkennen fällt nicht schwer, auch wenn man sich der bedenklichen Seite dieser drei Bände bewußt ist, da es uns doch gleichgültig lassen kann, wenn der Verfasser »geborgte« Diamanten ebenso gerne trägt wie seine eigenen. Die erste Anschauung — und diese ist bei der bildenden Kunst durch keinerlei Surrogat, sei dieses nun begrifflich-verdolmetschender oder photographisch-reproduzierender Art, zu bewirken! — diese erste Anschauung von Manets Kunst erhielten wir aber erst im Jahre 1896 mit dem Einzuge seiner »Serre« in die Kgl. Nationalgalerie. Seither galt für Berlin der Spruch: dies diem docet. Wer etwas lernen wollte, etwas zulernen, umlernen wollte, dem war und ist Gelegenheit in Fülle geboten. Der Weg, der Krebsgang bis zu Manet hin war weit. Aber meine Freude, die eigentliche treibende Kraft und mit ihr naturgemäß zugleich das wirklich Originale, Schöpferische, Siegreiche und Nieveraltende in dieser ganzen Kunstbewegung kennen gelernt zu haben, ist trotz dieses Umwegs, den mein Erkennen machen mußte, ebenso groß und ebenso frisch, als es mein glückliches Erstaunen war, als ich, für mich allein, den größten deutschen Schriftsteller des 19. Jahrhunderts vorweg entdeckt hatte, bevor noch eine breitere Wirkung von ihm ausgegangen war.

Den Einzelfall zu schildern (und dabei unvermeidlicherweise von mir selbst zu sprechen) habe ich mir erlaubt, weil er, was Manet anbelangt, typisch ist. Rufe sich jeder seine Erfahrungen ins Gedächtnis! Selbst großen und größten Kunstgelehrten und weitbereisten Kunstkennern ist es, wie mir genau bekannt, nicht anders ergangen. Ja, sogar der seiner Zeit so weit vorausseilende Führer der Berliner Sezession, von dem man das kaum vermuten würde, der leidenschaftliche und begeisterte Sammler Manetscher Werke, hat auch nicht bei Manet angefangen, wohl aber ist er früher als andere bei ihm angelangt.

Die steigende Bevölkerungsziffer und der sich vermehrende Wohlstand, gewöhnlich als die Grundvoraussetzungen des Aufblühens der Künste angesehen, bieten keine Gewähr für das starke Durchdringen des Genies, weder in China noch in Europa. Es scheint sogar ratsam, die Sache einmal als Hindernis aufzufassen. Das Erscheinen der originalen Köpfe steht mit dem Anwachsen der Geburten gewiß in gar keinem Zusammenhang. Das Genie ist so sehr die verschwindende Ausnahme, daß mehr oder weniger Dutzende von Millionen Seelen daneben gar nicht in Betracht kommen. Auch scheint, teleologisch gesprochen, in einem Zeitalter nur für eine begrenzte Zahl Genies Raum da zu sein, weil die Entwicklungsbahnen mehr nicht zulassen, gleichwie eine

Pflanze nur eine kleine Auslese von Blüten zur Fruchtreife bringt. Mag nun dieser letzte Satz auch nur problematisch hingestellt sein, so steht doch wiederum das andere fest, daß mit der Vermehrung der Bevölkerung und der Zunahme des Reichtums der Konkurrenz immer weiterer Spielraum geschaffen wird, den Reflexerscheinungen, den bloßen Talenten, den Anempfindern, Nachahmern, Nachtäuschern, Variierern, Kombinierern, Weiterträgern, Virtuosen, Überbietern um jeden Preis, den zahllosen Spielarten derer, die von Genies Gnaden ein künstlerisches Dasein fristen. Und damit wächst die Gefahr, daß gerade die ursprüngliche Begabung ihre Wirkung zwar ausübt, selbst aber ungebührlich in den Hintergrund gedrängt und überwuchert wird. Die Welt trinkt den gezuckerten schwachen zweiten Aufguß des Thees lieber, als die erste herbe Tasse. Sie liest lieber ein Buch über einen großen Schriftsteller als diesen selbst. Sie ließ Manet, nach den anfänglichen Schreckensrufen, abseits liegen und breitete jubelnd Bastien-Lepage die Arme entgegen. Sie fühlt sich selbst heute noch, wenn sie sich ehrlich gibt, zu Memling mehr hingezogen als zu van Eyck. Also: ein Genie kann isoliert bleiben und erst auf die Nachwelt wirken, weil es, wie Schopenhauer und auch Nietzsche, einer absolut stumpfen Gegenwart gegenübersteht, es kann aber auch mehr oder minder einer gewissen Verborgenheit anheimfallen gerade durch die eruptive und überwuchernde Wirkung, die es auf seine Zeitgenossen ausübt. Und dies war bei Manet der Fall. In solcher Beleuchtung muß man ein Büchelchen von André Mellerio in die Hand nehmen, das den Titel führt: »L'Exposition de 1900 et L'Impressionisme« (Paris, H. Floury, 1900). Der Verfasser zeigt sich mit seinem Gegenstande eng vertraut, wie namentlich der ausgezeichnet vorgeführte bibliographische Apparat lehrt. Aber Manet wird vollständig unterdrückt zu Gunsten von Monet, Pissarro, Renoir, Degas und anderen. Von Manet ist hier überhaupt nicht die Rede, nur in einer einzigen Redewendung wird gestreift, dass er mit Millet (!) zu der Kunst der Genannten hinüberleite (Seite 13). Es handelt sich um eine Partei- und Kampfschrift für lebende »alte Herren«. Um so indignierender wirkt die Absichtlichkeit — ich finde wirklich keinen anderen Ausdruck —, mit der hier der längst verstorbene Jugendgenosse beiseite geschoben und »totgeschwiegen« wird, er, der Weltberühmte, an den überhaupt jedermann zuerst denkt, wenn das Wort »Impressionismus« ausgesprochen wird. Hélas! Degas ist heute 69, Monet 63 Jahre alt. Manet stünde im 71. Lebensjahre. Ach, daß er noch lebte! . . .

Man kann von der ursprünglichen Natur keinen zu hohen Begriff haben. Der Bahnbrecher ist immer zugleich der Vollender. Es ist im Verlauf der Malgeschichte jedesmal die »Kunst eines Augenblickes«, mit Zola zu reden, um die sich die Epochen drehen. Altniederländische Malerei! Jedermann fühlt, was mit diesem Worte ausgesprochen ist: ein Zauberschrein voll funkelnder Juwelen tut sich vor uns auf. Aber an der Spitze steht Jan van Eyck, wie aus der Pistole

geschossen und ohne einen Ebenbürtigen nach sich¹⁾. Sicherlich hatte auch er seine Vorgänger, wenn schon die Lückenhaftigkeit unseres Vergleichsmaterials uns heute darüber im Unklaren läßt, seine Nebenstreiter. Aber er hat das Einmalige in die Welt gesetzt. Dies vor allem muß man im Auge behalten, und aus der Größe seiner Kunstgenossen seine einsame Höhe einschätzen. Was dann in seiner Bahn nachfolgt ist doch nur der allmählich verblässende Schweiß, der sich an den Kometenkern heftet. So ebenfalls bei Dürer, dem Innigsten, dem Kupferstecher ohnegleichen, so bei Rembrandt, dem Zauberer und Dichter, dem Schöpfer des farbigen und des schwarzweißen Helldunkels, wie wohl wir in diesen Fällen über die Kunstbewegung der Zeit und die Vorstufen, die zu jenen Häuptionen führen, besser unterrichtet sind. Ein Schongauer, ein Herkules Segers tut der Originalität Dürers und Rembrandts keinerlei Abbruch. Das Neue, das sich vorbereiten will, wird doch erst wirklich geschaffen in dem Augenblick, wo der Höchstberufene erscheint, vorher kündigt es sich an oder bestellt es als mehr oder weniger greifbare Möglichkeit. Selten hat eine Bewegung so elementar nach Durchbruch gerungen, wie diejenige, die das einleitete, was wir heute als »moderne« Malerei erreicht sehen. Die Sache war tief in der Gesamtentwicklung des modernen Menschen angebahnt und der Vorgang vollzog sich mit Naturnotwendigkeit. Vor fünfzig Jahren ahnten wohl nur wenige, was kommen mußte. Auch die höchsten intellektuellen Errungenschaften schleichen sich auf Wegen, die dem Instinkt verwandt sind, in die Welt. Mit Prophetenaugen in die Zukunft zu sehen, ist freilich ein schwereres Stück, als historisch rückschauend die Feuerlein zu entdecken, aus denen dann der große Brand wurde. Wilhelm Bode, einer der frühesten bewußten Förderer moderner Kunst in Deutschland, sieht sich jetzt als Kenner doch zu gewissen retrospektiven Warnungen veranlaßt. »Es macht sich« — sagte er gelegentlich der diesjährigen Londoner Winter-



MANET, PÄONIENSTRAUSS IM GLASE
Sammlung Max Liebermann

Exhibition¹⁾ — »hier das Vorwiegen mittelmäßiger Künstler störend geltend, die man jetzt, aus Mangel an eigenartigen und bedeutenden Malern der Neuzeit, wieder auszugraben und auf den Sockel zu stellen liebt. Ich will damit keineswegs den Engländern einen besonderen Vorwurf machen; es trifft dies leider überall zu, vielleicht am meisten bei uns in Deutschland, wo man jeden, der für Licht und Luft in der Natur ein halbwegs offenes Auge gehabt hat, zu einem Modernen oder mindestens zu einem Vorläufer derselben zu stempeln liebt und mit der Zeit zu einem recht eigentümlichen Sammelsurium von Berühmtheiten kommen wird.« Das ist aller-

dings hart gesprochen. Alle Mißverständnisse dürfen sich jedoch in Wohlgefallen auflösen, wenn nur der Nachdruck von dem Worte »Berühmtheiten« abgehoben wird. Es handelt sich hierbei doch wohl bloß um das Interesse, das man an Malern nimmt, bei denen die Ansätze der pleinairistischen Anschauung so überraschend beobachtet werden können. Und ich stehe nicht an, es auszusprechen, daß gerade dem Kunsthistoriker diese im 19. Jahrhundert auftretenden Vorahner und Vorläufer von Manets großer Kunst, mögen sie auch nicht viel Anspruch auf selbständige künstlerische Geltung erheben können, sogar interessanter sein dürfen als die in Manets und seiner Genossen Geleisen mächtig gewordenen wirklichen Berühmtheiten. Müs-

sen wir doch selbst unseren großen Menzel, den gewaltigen Kömmer, dessen künstlerischer Schwerpunkt freilich anderswo liegt, zu den Vorläufern des impressionistischen Pleinairismus zählen, indem wir besonders auf sein jüngst in die Nationalgalerie eingereichtes »Interieur« hinweisen. Es trägt die Jahreszahl 1845 und zeigt besser als alle Kunstgeschichtskonstruktionen, wohin der Zug der Zeit ging! Ein Innenraum — pleinairistisch gemalt! Anno 1845!

Den oben entwickelten Begriff von Originalität — im Sinne eines inneren nicht des äußerlichen Primats! — muß festhalten, wer die Bewertung der Persönlichkeit Manets mitten in den Maler-Bataillonen, wie sie so überzählich noch kein früheres Jahr-

1) »Pictor Hubertus e Eyck, major quo nemo repertus« — ist für uns die mysteriöseste Gestalt der Kunstgeschichte; wir lassen sie besser aus dem Spiele.

2) In der Zeitschrift »Kunst und Künstler«, 1903, S. 323

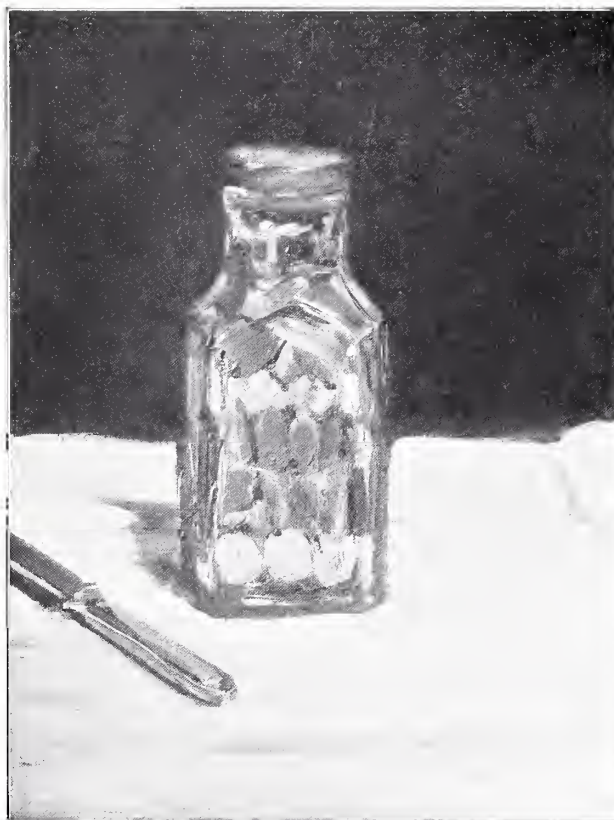
hundert gesehen hat, unternehmen will. Die Probleme heißen Luft, Licht, Freilicht, Impression, wir brauchen kein Wort über sie zu verlieren, nach den vielen vorliegenden ausgezeichneten Erörterungen über sie sind sie jedermann klar. Nur wenn man an die einzelnen Malerindividualitäten herantritt, sieht man gar oft den Baumriesen vor lauter Wald nicht. Man gibt zu verstehen: Manet sei der erste nicht gewesen, und deutet auf bestimmte andere aus seinem Kreise; oder es meldet sich wohl gelegentlich selbst einer von ihnen. Was verschlägt's? In dem Moment, als Manet — durch Anregung, Zufall oder Inspiration, vielleicht einem Gemengsel von alledem hierzu ge-

bracht? — ohne jegliche Rückerinnerung an alte Meister sein Auge auf die Natur richtete, in dem Moment war die neue Kunst geboren und schwang sich zugleich an ihr Ziel. Man glaubt Ort und Tag zu kennen. Was wollen alle fremden Prioritätsansprüche in einem Fall, wo Sehen und Können in einen unteilbaren Punkt zusammenlaufen! An Manets Namen knüpft sich und wird sich immer knüpfen das Neue, Nicht-dagewesene und — wohlüberlegt gesprochen! — Nichtwiederüberbotene dieser Kunst des 19. Jahrhunderts. Und wenn Max Liebermann, der so vielen von uns erst langsam die Augen geöffnet hat, im Übereifer sagt: »Manet ist vielleicht noch temperamentvoller als Degas, mehr Pfadfinder; keiner aber von allen modernen Malern war begabter als Degas, um auf dem von Manet urbar gemachten

Wege die neue Kunst weiter zu führen, zu dem Ziele einer jeden Kunst: zum Stil«¹⁾, — so negieren wir den Schlußpassus rundweg, unbeschadet unserer gern gezollten Bewunderung der Degasschen Kunst. Gegen Manet gehalten ist Degas ein mehr zierlicher Geist, Monet ein mehr süßlicher. (Man denke jedoch hierbei alles Herabziehende aus der Bedeutung dieser Adjectiva fort.) Manet ist in diesem Kreise der Männliche, der Robuste, der im höchsten Sinne Produktive, der Columbus. Ich will Manet nicht mit van Eyck vergleichen, Degas nicht mit Goes, Monet nicht mit Memling, Renoir nicht mit Rogier, Pissarro nicht mit dem Flémaller. Eine solche Zusammenstellung wäre

natürlich Torheit. Man wird mich aber verstehen, was ich damit meine, wenn ich sage: wie jene alten Niederländer dem künstlerischen Wertgrade nach sich zu van Eyck verhalten, so oder nicht viel anders diese Vertreter der modernen Malerei, um lediglich bei Franzosen zu bleiben, zu Manet. Einzig und allein die Qualität entscheidet, und diese deckt sich, richtig begriffen, genau mit dem, was wir unter Originalität verstehen. »Manet,« sagt Tschudi, »steht nicht nur am Anfang der modernen Malerei, er steht auch als ihr größter Meister da¹⁾.«

»Alte Meister« nennen wir, ohne Rücksicht auf ihre erwiesene oder ermangelnde Befähigung, alle Maler, deren Tätigkeit bis ungefähr 1800 herreicht. Von da ab zählen wir die »neue Kunst«, ohne darnach zu fragen, ob einer im alten Fahrwasser segelt oder Neues bringt. Unsere Gemäldegalerien führen diese chronologisch reinliche Scheidung auch äußerlich durch. Entweder man hat zwei besondere Gebäude zu diesem Zweck oder besondere Stockwerke. Jedenfalls ist Vorbeugung getroffen, daß die »Alten« und die »Neuen« einander nicht wehe tun. Gedanken sind frei! Es kitzelt mich, einen hoffentlich nicht vergebens in der Kgl. Nationalgalerie zu Berlin antichambrierenden »Fremden«, den hier in glücklicher farbiger Reproduktion vorgeführten Manet, »in Gedanken« hinübertragen in die Gemäldegalerie des Alten Museums²⁾. Das mäßig große Bild, 70:92 Centimeter, läßt sich bequem tragen und der



MANET, MIXED-PICKLES

Gang ist nicht weit. Die schönste Juni-Zwölfuhr-Sonne scheint auf uns und auf die bemalte Leinwand. Und überall auf unserem Wege grünt es und blüht es: strahlenbeglühter Boden, schwellerer Rasen, rotprangendes Gesträuch, Ranken die Mauern empor,

1) In Spemanns Museum, 5. Bd., S. 35.

2) Bei Bildern, wie diesem Manetschen, wo die Harmonie auf den zartest abgestuften Tonwerten balanciert, kann selbst die geschickteste Reproduktion nur eine annähernde Vorstellung von dem Befunde des Originals erwecken — was anzumerken ich nicht unterlassen darf. Ganz abgesehen davon, daß die Leuchtkraft der Ölfarbe natürlich wegfällt. Am besten betrachtet man auch diese Reproduktion aus entsprechender Entfernung mit einem Auge durch die hohle Hand.

1) M. Liebermann, Degas. Berlin 1899. S. 23.

Bäume, über Dächer lugend; die wohligh-heiße Luft steht still, nur zuweilen umkost uns verstohlen ein sammetweicher Hauch vom blauenden Himmel her. Ganz wie auf dem Bilde, das wir tragen. Alle Schatten sind verschwunden aus der Welt oder breiten sich vielmehr hin wie farbig verklärte Mittagsgespenster von Schatten. Nichts Entzückenderes als der Frühling in Berlin! Und von dem Bilde meinte jemand: es ersetze eine Sommerfrische!

Die Gemäldesammlung des »Alten Museums« in Berlin kann hinsichtlich der Üppigkeit an Schautücken mit den altbegründeten Hauptgalerien nicht wetteifern, wohl aber ist sie durch die geniale Rastlosigkeit und einzigartige Veranlagung ihres Leiters im letzten Vierteljahrhundert zur instruktivsten Bildervereinigung geworden, zur wahren hohen Schule für das Studium der Malgeschichte. Wir wandern von Saal zu Saal, von Kabinett zu Kabinett, von Schule zu Schule und versuchen unseren Manet zwischen die »alten Meister« zu hängen. Primitive, Klassiker und Spätgeborene, seien es nun Italiener, Niederländer, Deutsche oder Spanier, protestieren einmütig gegen den Eindringling. Es geht nicht. Selbst die als frühere Vorläufer der Manetschen Naturanschauung bezichtigten Künstler, ein Vermeer, Hals, Velazquez, Goya, lassen das Unterfangen aussichtslos erscheinen — bei *diesem* Manet. Und mit demselben Resultat mag man dieses Bild in allen alten Galerien der Welt herumtragen. Es ist der Manet seit 1870, dem diese Unmöglichkeit anhaftet. Wie wundervoll ließen sich dagegen Hauptwerke Böcklins in eine Galerie alter Bilder einfügen! Sie würden zauberisch erstrahlen, viele übertönend, manchem Großen gleichstehend, nicht allzuvielen Größeren weichend, aber immer, trotz der auch ihnen anhaftenden Neuzeitlichkeit, die grundsätzliche Wesensverwandtschaft mit aller alten Kunst dokumentierend!

Das Pleinair, und zwar in dieser Vollendung wie es in unserem Manetschen Bilde auftritt, ist etwas von aller alten Kunst schlechterdings Verschiedenes. Vorahner hin, Vorläufer her! Die malerische Anschauung und die malerischen Ausdrucksmittel, wie sie dieser Manet und die übrigen Manetschen Werke seit dem de Nittis-Bilde zeigen, stellt diese Kunst in Gegensatz zu aller früheren Kunst. Nicht die allerleiseste Spur einer Rückerinnerung an alte Kunst ist in unserem Bilde anzutreffen!

Ich habe, wie schon bemerkt, nicht die Absicht, das von anderen über das Pleinair und den Impressionismus gut Gesagte zu wiederholen. Welchen Zweck könnte es auch haben, zum Beispiel Hugo von Tschudis grundlegende und gerade durch ihre Knappheit unübertreffliche Ausführungen breitzutreten. Besser, man verweist eben immer wieder auf diese seine Manet-Monographie. Reden will ich hingegen von den Bedenken, den schweren Zweifeln, den inneren Kämpfen, denen keiner entgeht, der es mit dieser Sache ernst nimmt.

Die alten Bilder tun dem Bilde Manets nicht wehe, umgekehrt, das Manetsche Bild tut den alten

Meistern wehe — allen! Das ist die Lehre aus unserem Experiment.

Die Sache klingt ungeheuerlich, nicht einmal mehr paradox, sondern einfach blasphemisch.

Ich muß bekennen, nur schwer und langsam, Schritt vor Schritt, die altgewohnten Überzeugungen immer wieder zu hartnäckigem Widerstande ins Treffen führend, oft zwei Schritte zurück machend, habe ich mich zu diesem Ausspruch hindrängen lassen.

Es hat reichere, kraftvollere, in jedem Betracht größere Künstlerindividualitäten gegeben als Manet, das steht außer Frage! Weder mit van Eyck und Dürer, noch mit Rembrandt oder Velazquez wird man ihn auf eine Stufe stellen wollen. Eigentlich müßte man sich in solchen Dingen überhaupt vollständig bescheiden. Wer will das austüfteln, ob Giotto eine größere Künstlerindividualität war als Eyck, Rembrandt eine größere als Velazquez, Manet ein ebenbürtiger oder geringerer als mancher aus früheren Jahrhunderten zu uns herüberstrahlende Genius? Ich lege der Beantwortung solcher Fragen gar keinen Wert bei und bin der Meinung, daß man niemals die Goldwage finden wird, auf der man solche Kunststücke restlos ausführen könnte. Genug: ein jeder dieser Künstler ist der beherrschende Höhepunkt in seiner Art. Sicher ist dagegen, daß der Gang in der Entwicklung des Natursehens und der Fähigkeit, die adäquaten künstlerischen Mittel zur Darstellung des Geschauten zu finden, ein aufsteigender ist — trotz des jeweiligen Niederganges der an die wahrhaft Großen sich anschließenden »Schulen«. Die Großen bilden auf diesem Siegeszuge der Malerei die Etappen, nicht die Verarbeiter, die sich in die leeren Zeiträume zwischen sie hineinschieben. Dieser stetig aufwärtsführende Gang der Malkunst hat bis jetzt bis zu Manet geführt. Was die Zukunft in ihrem Schoße birgt, weiß keiner von uns, dies kann uns nur wieder jener zu erwartende Grosse *offenbaren*, über dessen Entschlüsse und Taten orakelnd nachzusinnen Kinderei wäre.

Es gehört zum Wesen der Wahrheit, daß sie, einmal erkannt, nicht wieder vergessen werden kann. Der neu gewonnene, voraussetzungslose Blick in die Natur, die erlangte Freiheit des Auges, die Natur sehen zu wollen wie sie ist und nicht wie sie durch Brillen der künstlerischen Tradition und Konvention erscheint, begleitet uns überall hin. Möge uns ein altes Malerwerk nach jeder Seite hin entzücken durch unerreichbare Qualitäten, nach dieser Richtung hin läßt es die letzte Befriedigung vermissen. Man sehe eine Landschaft von Eyck, Tizian, Rembrandt oder selbst von Velazquez, ergötze sein Herz daran und lasse die Seele aufschwellen dabei, dann kehre man zu unserem Manet zurück und stelle jene Bilder und diesen Naturausschnitt neben die Natur selbst: — der moderne Mensch, das moderne Auge kann nicht im Zweifel darüber bleiben, wo es den höheren Grad von Wahrheit zu finden habe. Diese Sache ist zunächst rein intellektuell. Es ist wie mit dem Gange der Naturwissenschaft. Es ist nicht allemal so, daß der spätere Entdecker immer eine genialischere Natur zu sein brauchte als der

frühere. Aber das Kapital an Wissen und an Einblick in Naturgesetze, das Niveau der Erkenntnis selbst, wird stets ein höheres. Wohl kennt auch die Naturwissenschaft Irrungen und Wirrungen: daß jedoch ihr Werdegang durch die Menschheitsgeschichte unablässig ein aufsteigender sei, ist sonnenklar.

Die künstlerische Schöpferkraft und Gestaltungsfähigkeit ist etwas Herrliches und Erhabenes. Aber das einzig über alle Begriffe hinaus wahrhaft Große bleibt doch nur die ewige Natur. Ihr immer näher zu kommen und sie anschauend und erkennend mehr und mehr zu erfassen, wird immerdar das gemeinschaftliche Bestreben des »Salzes der Erde« sein. Aus Bildern wie diesem Manetschen »Landhause von Bellevue«, seinem »Laubgang im Garten«, der »Villa in Rueil«, der »Allee«, — um bloß bei den Landschaften zu verweilen — tritt uns das All, in dem wir alle atmen, leben und sind, vertrauter, klarer, bewußter entgegen als vordem — und zugleich verklärter! Denn das ist noch jederzeit die Eigenschaft der Natur gewesen, daß sie schöner erstrahlte, wenn es gelang, einen der Schleier, die sie umhüllen und die eigentlich wir erst um sie gewoben hatten, abzuheben. Gewiß das köstlichste, was uns die moderne Kunst zu geben vermochte, ist die Poesie, die einzig und allein aus den unergründlichen und unausschöpflichen Zauberquellen der Natur herstammt. Manet läßt ein Päonienbouquet oder einen Fliederstrauß im Glase erblühen, und es ist uns, indem wir diese ätherischen und doch so natürlichen Farbenwunder erleben, als verwandelten sich alle früheren »Stillleben« in Herbariumleichen und als verbreitete sich von diesen her ein Geruch von Moder über alle alte Malerei. Die Kunstgeschichte verzeihe mir die große Sünde! —

Ich mache mir öfters das Vergnügen, mich vor der »Serre« in der Nationalgalerie, in entsprechender Entfernung, auf die Lauer zu legen und die Männlein und Weiblein zu beobachten, die vor ihr den Schritt anhalten. Selten erlebe ich dabei eine menschliche Freude, wie mir Mienen und Gesten beweisen. Aber jederzeit mache ich die mich immer wieder mit gleicher Befriedigung erfüllende Erfahrung, daß sich die Leute vor dem Bilde so ausnehmen, als könnten sie ebensogut in dem Bilde *drinnen* sein. Vor den Bildern welchen alten Meisters könnte man das empfinden? So unerklärlich und so einfach sind die Tonwerte der Natur auf den ersten Anhieb getroffen! Sonst sieht man eben lebende Menschen vor Bildern, wie man Menschen sich von Gobelins und Teppichen, die unschätzbaren Kunstwert besitzen, vorbeiwandelnd abheben sieht.

Man nehme eine aufgeblühte Rose in die Hand und halte sie in den gemalten Blumenstrauß Manets hinein, und man wird dieselbe Erfahrung machen. Merkwürdig ist bei den Stillleben Manets nur eine Sache. Mein Freund Max J. Friedländer machte mich vor dem berühmten Bund Spargel darauf aufmerksam, daß der Hintergrund einfach braun zugestrichen sei. Dieser zugestrichene braune oder schwarze Hinter-

grund, der mit dem Gegenstand nicht organisch verbunden erscheint, war mir bei den Blumenstücken Manets schon vordem aufgefallen. Der Künstler wollte offenbar das Objekt auf diese Weise isolieren. Aber die Notwendigkeit hierzu vermag ich nicht recht einzusehen. Ein solcher Strauß erinnert ein wenig an ein aus einem Bilde herausgeschnittenes Bouquet, das auf schwarzes Papier aufgeklebt wird. Mag immerhin dieser oder jener Kunstfreund hierin Anlehnung an japanischen und den diesem nacheifernden sublimen Pariser Geschmack finden: ich glaube doch, daß gerade hier, in diesem einen Punkte, das Kunstprinzip Manets durchbrochen erscheint, man weiß nicht recht weshalb. Es ist im Gegensatz zu einem Schattenspiele auf weißer, ein Lichtspiel auf schwarzer Wand.

Das Höchste an Vollendung bieten, die reinste, durch nichts mehr getrübe Freude bereiten Manets Landschaften oder, wie man sie füglich besser benennt: Naturausschnitte. Hat man sich einmal, in gehöriger Distanz von ihnen, auf die sie berechnet sind, in sie hineingesehen, dann gibt es nur ein Vergnügen noch, das dem gleich kommt, nämlich: sie aus nächster Nähe zu betrachten und mit Bewunderung zu beobachten, *wie* diese Wirkung zu stande gebracht wurde. Mit welcher unfehlbaren Sicherheit sind hier die auf der Palette gemischten Farben in malerisch-zeichnerischem Duktus auf die Leinwand gebracht, niemals tastend oder suchend, ohne schwächlich verwischte Übergänge, mosaikartig, aber doch ohne die Starrheit des aus geometrischen kleinsten Flächen sich zusammensetzenden Mosaiks. Ein Reichtum von Pinselverwendung, von Arten, hier die Farbe in breiterem Striche hinfließen, dort in Tupfen den Farbkörper selbst wirken zu lassen, ein wundervolles Ineinanderspielen von Farbenabstufungen und Farbauftragweisen hält unser pirschendes Auge gefangen. Hier ist nichts von Nervosität der Hand im pathologischen Sinne, wohl aber blitzschnelles Gehorchen und Einschwenken der Handmuskeln auf Befehle eines gesunden Intellekts. Diese Kunst weiß was sie will, sie kennt kein Überlegen, nur ein Vollbringen. Sie wirkt durch Zeichen, in denen sie geheimnisvoll das aus nächster Nähe niederlegt, was das aus entsprechender Distanz betrachtende Auge mit zwingender Präzision schauen und erkennen muß. Dem Beschauer wird alles suggeriert. Aus einem Gewirr von Merkzeichen — einer verhältnismäßig aber doch nur geringen Anzahl von Merkzeichen — entsteht eine in sich harmonische, mit Kraft und Frische die Wirklichkeit in ihrer ganzen Fülle wiedergebende Anschauung. Diese Kunst sieht Dinge zum erstenmal, und sie weiß diese wiederzugeben in einer Sprache, die sie von niemandem gelernt hat. Ich wüßte nicht, was das Wort »Stil« bedeuten sollte, wenn es hier nicht Anwendung fände. In diesem von Manet gefundenen Stile hat dann so mancher Spätere sein Glück versucht. Aber so recht froh geworden bin ich doch nur bei einem Maler noch, bei Max Liebermann. Ich denke namentlich an Bilder wie die »Papageienallee«, wo durch die neugewonnene Zeichensprache,

ähnlich wie bei Manet, aber doch echt und unverfälscht liebermannisch, ein Anschauungsbild erstet, das durch Kernigkeit, Frische und Geschmack wahrhaft berückend wirkt.

Der Schritt im Sehen war getan, der Schritt hinaus über jegliche Gebundenheit. Gerade das Sehen aber ist in diesem Falle eins mit dem künstlerischen Können. Oder, wie es Muther, die Sache vom entgegengesetzten Ende anfassend, ausdrückt: »Manets Tat — scheinbar eine unbedeutende Veränderung in der Art zu malen — war in Wahrheit eine Erneuerung in der Art zu sehen, eine Erneuerung in der Art zu denken«¹⁾. Einem Passus nur in v. Tschudis Manet-Buch — nur diesem einen! — können wir *nicht* beipflichten: »So wichtig auch das ist, was aus Manets Kunst in den allgemeinen Kunstbetrieb unserer

uns in jeder Hinsicht am deutlichsten sein Individuellstes, wie er in jedem Betracht den früheren Manet in Schatten stellt. Gerade das Finden dieser neuen Ausdrucksmittel — zusammengehalten mit der Fähigkeit, erstmalig ein Etwas zu sehen, wofür es neuer Ausdrucksmittel bedarf — scheint uns der eigentliche Kern dieser Künstlerpersönlichkeit zu sein. Freilich isolieren wir auf diese Weise Manet mehr und mehr. Wir heben ihn überhaupt über seinen Kreis empor. Nach unserer Auffassung übernimmt er nicht neue Mittel, Mittel der »neuen Schule«, sondern er ist Entdecker durch und durch. Gewiß kann man von Künstlern wie Monet und Degas nicht leicht hoch genug denken. Aber ich empfinde immer ein Unbehagen, wenn ich die Alliteration höre: »Manet *und* Monet«. Wir Deutsche haben uns ab-



MANET, GETUSCHTE SKIZZE ZU LA DAME AUX EVENTAILS.
Sammlung Max Liebermann

Zeit übergeflossen ist, was uns mehr noch an ihn fesselt als seine Pfadfindereigenschaft, ist das, was nur ihm eigen und nicht lehr- und übertragbar war, seine besondere künstlerische Individualität. Vielleicht noch klarer als in seinen reifen Werken, in denen die neuen Ausdrucksmittel blenden, tritt dieses Persönliche in seinen ersten Arbeiten zu Tage, wo er noch mit den Mitteln der alten Schule arbeitet²⁾.« Den ersten Satz lassen wir passieren, den zweiten nicht. Der zweite Manet, der Manet nach 1870, offenbart

1) Gesch. d. Malerei d. 19. Jhdts., 2. Bd., S. 626.

2) Die Buchhandlung L. Soulié (Spécialité de catalogues annotés) verkauft den Katalog der Manet-Ausstellung von 1884 mit handschriftlichen Randbemerkungen von J. K. Huysmans. Sein Gesamturteil lautet (S. 70): »C'est assez bizarre, c'est de la peinture claire — et charbonneuse, tout à la fois. Les derniers Manet demeurent mediocres.

gewöhnt zu sagen: »Goethe *und* Schiller«, wir schämen uns, gesagt zu haben: »Schopenhauer *und* Hartmann«, und jetzt sollten wir uns derartiges gar aus der Fremde holen?

Wir erwähnten soeben das Jahr 1870, das Jahr der Kriegserklärung Frankreichs an Deutschland. In jenem Sommer war es, daß Manet auf dem Lande bei seinem Freunde de Nittis im Freien malte und dadurch erst der wurde, als der er uns heute gilt. Wir schlugen die »Stadt der Mode« aufs Haupt. Und von diesem Zeitpunkte an verbreitete sich, aus Paris ausstrahlend, in immer größeren Wellenringen

En dépit de l'imitation, ses premiers seuls existent et témoignent même d'un savoir qu'il n'a plus eu«. Natürlich verhält sich dieses Urteil zu dem Tschudischen wie Nacht zum Tage, aber die Parallele ist doch charakteristisch.

die »Mode« der Freilichtmalerei über Europa und so auch über Deutschland. Die französischen Maler stellten bei uns nicht aus, aber ihre neue Entdeckung fand auch ohne sie gleich einem unwiderstehlichen Kontagium den Weg zu uns.

Aus dem Munde eines unbedeutenden Mannes vernahm ich einmal einen Ausspruch, der mich höchlichst frappierte. Vielleicht, sagte ich mir, hat er ihn irgend woher aufgeschnappt. Ich möchte jedoch dem Manne nicht unrecht tun. Der Ausspruch lautet: »Die Kunst ist wie das Geld, sie wird national geprägt, hat aber internationalen Wert«. Sicherlich ist das das Zeichen aller — großen Kunst. Nur mit dieser Einschränkung gilt die Sentenz. Pfennige kursieren nicht im fremden Lande. Aus der nationalen Kunst, meinetwegen aus der »Heimatkunst« wird die Kunst der ganzen Welt — wenn sie dies zu erreichen im stande ist. Jede »Heimatkunst« freilich, die das nicht kann, ist keinen Stüber wert, so groß auch ihr augenblicklicher lokaler Erfolg sein mag. Manets Kunst hat sich als echte Prägung, als Goldprägung erwiesen: alle Schranken sind vor ihr gefallen, heute gehört sie der Welt an.

Fritz Bley hat bald nach Manets Tode in diesen Blättern einen größeren Aufsatz über ihn gebracht, der, als der einzig bekannt gebliebene deutsche Aufsatz aus jenen Zeiten, einer gewissen historischen Bedeutsamkeit nicht entbehrt¹⁾. Natürlich läßt Bley an dieser »großstädtischen Karriere« kein gutes Haar und weissagt ihr rascheste Vergessenheit. »Bazire — sagt er — schilderte Manets Eltern als spießbürgerliche Leute, und ein gut Teil dieser Spießbürgerlichkeit findet sich in Manets eigenem Charakter wieder. Mindestens suchte man in seinem ganzen Leben vergebens nach einem Aufflammen begeisternder Leidenschaft, nach einem ehrlichen dummen Streiche, nach einem warmen Hauche elementaren Genies.« Nun freilich, Manet hat in seinem Leben nur einen »ehrlichen dummen Streich« begangen, nämlich den, seine Kunst der Mitwelt aufzwingen zu wollen. Und hierfür prasselten aus der großstädtischen Kleinstädtereie um so mehr »ehrlich dumme Streiche« auf sein unbeugsames Haupt hernieder. Diese Bleygewichte, die sich an Manets Ruhm hängten, wurden aber von diesem wie von einem Aërostaten mit in die Lüfte entführt und baumeln jetzt zum allgemeinen Ergötzen weithin sichtbar in unsere Tage herüber. Wie verschieden doch der Geschmack ist! Goya steht am Beginn der neuzeitlichen Kunst hingepflanzt wie ein Vulkan. Sein Antlitz ist titanenhaft gleich dem Beethovens, besonders im späteren Alter. Eine trotzige, selbstherrliche, in abenteuerlichen Schicksalen und Lebenswirren sich austobende Natur. Seine Kunst erscheint wie der Kommentar zu dem allen. Und nun kommt der neueste, deutsche Biograph und setzt seinem auf Quellenstudium und Autopsie begründeten Werke die These voran: »Dem Biographen wird die undankbare Aufgabe zu teil, Goya dieses blendenden Nimbus wieder zu entkleiden; aber mit welcher Selbstver-

leugnung seine Landsleute sich an diese Herkulesarbeit auch gemacht, da sie spanisch schrieben, gelang es ihnen nicht, jenes glänzende Bild eines Messerhelden, Stierkämpfers, Ehebrechers, liberalen Politikers und Freidenkers¹⁾, von dem sich Europa blenden ließ, zu trüben²⁾.« Wir werden uns demnach, bis auf weiteres, bemühen müssen, Goya als Biedermann anzusehen, der den Philister nicht bloß mit dem Ärmel streift. So stünden denn am Anfang und am Ziel der Kunst des 19. Jahrhunderts zwei brave Knaben. Freilich interessiert uns weniger, was sie gelebt haben — unsere Kunde davon ist ja doch nur elendes Stückwerk! —, als was sie in der Kunst geleistet: darin besitzen wir sie ganz. Es freut mich, diesem Aufsatz, an dessen Anfang die farbige Reproduktion eines der schönsten Gemälde Manets steht, auch eine Tafel mit der farbigen Wiedergabe der vielleicht prachtvollsten Landschaft Goyas begeben zu können. Es ist der berühmte »Maibaum« (La cucaña), nacheinander im Besitz vom Fürsten Kaunitz, Marqués de Selva Alegre, Marqués de Casa Torres und vom Marqués de Vega Inclan, jetzt in der Berliner Kgl. Nationalgalerie befindlich. Goya ist ein Künstler, bei dem das Prinzip der chronologisch reinlichen Scheidung versagt, um einer Scheidung Platz zu machen. »Alt« und »Neu« macht Ansprüche auf ihn geltend. Und dementsprechend finden wir denn auch Werke von ihm im »Alten Museum« zu Berlin. Seine Kunst zeigt fürwahr das richtige Janus-Doppelgesicht. Ich überlasse es dem Betrachter dieser beiden Bilder, die Gedankengänge, die sich ergeben, die sich bindenden und kreuzenden Fäden weiter auszuspinnen, hier das dämonische Ringen zu bestaunen, mit dem ein Neues sich aus Altem herausgebären will, dort im lichten Sieg der neuen Kunst selig auszuruhen.

Wer anhaltend und nachdrücklich sein Interesse der alten Kunst zugewendet hat, wird geneigt sein, seine bei diesem Studium gewonnene beschauliche, wunschlose Ruhe auch der Kunst des 19. Jahrhunderts gegenüber zu bewahren. Er wird hier, wie dort, auswählen, sich das Auserwählte ans Herz legen und den Rest — es bleibt unglaublich viel Rest! — den Registriermaschinen überlassen. Er wird ein offenes Auge für die »Leistungen« haben, aber sich für »Bestrebungen« nicht sonderlich erhitzen. Er wird keine Aufsätze oder Broschüren schreiben mit Titeln, wie: »Wege und Ziele der neuen Kunst«, oder: »Wohin treiben wir?«, oder: »Wohin steuern wir?« Er wird sich auch für die gegenwärtig mit so heiligem Eifer betriebene »Erziehung des Volkes zur Kunst« nicht gerade erwärmen, noch auch über die Kehrseite dieser Medaille, nämlich: die Verbesserung der Notlage der in immer größeren Haufen zur Kunst erzogenen Künstler, den Kopf sich zerbrechen. Er wird auch nicht utopistischen Träumereien nachhängen, die sich zu einem »Verein zur künstlerischen Bildung der höheren Stände« verdichten möchten. Allen solchen

1) Eine nette Klimax!

2) V. von Loga, Goya. Berlin 1903. S. 2.

Bemühungen im Interesse einer angestrebten »allgemeinen Kunstpflicht« wird er gelassen aus dem Wege gehen, wiewohl er die stark humanitäre Seite dieser Sache nicht verkennen will und ihr bestmöglichen Erfolg wünscht. Er ist so unbescheiden, zu glauben, daß die wahre, die große Kunst dabei doch nichts zu gewinnen hat. Die Gegenwart als Vergangenheit betrachten: aus einer solchen Gesinnung geht wohl schwerlich eine neue Geburt hervor. Aber es macht vielleicht parteilos, macht zum Abwägen, Beurteilen,

Sichten und Scheiden tauglicher. Und mehr kann man von uns, die wir selbst ja doch nicht malen und auch nicht malen wollen, füglich kaum verlangen.

Das unseren Betrachtungen an die Spitze gestellte Manet-Bildnis ist die Reproduktion einer wenig bekannten photographischen Aufnahme nach dem Leben, wohl dem gelungensten Bildnis, das wir von dem Künstler besitzen. Auch dieser Anblick predigt die jubelnde Indiskretion, vor der nur Banausen sich bekreuzen: — »die Natur ist aristokratisch!«



MANET, BILDNIS DES DICHTERS GEORGE MOORE
Sammlung Max Liebermann

ANHANG

Die Manet-Litteratur ist noch nirgends ausreichend zusammengestellt. Diesem oder jenem wird daher die nachfolgende, chronologisch geordnete bibliographische Übersicht willkommen sein. Schwer zugänglich bleibt freilich manches davon.

E. Zola, Edouard Manet. Étude biographique et critique, accompagnée d'un portrait d'E. M. par Bracquemond, et d'une eau-forte d'après Olympia. Paris 1867. (Abgedruckt aus der »Revue du XIX^e siècle«, 1. Januar 1867.) — *E. Zola*, Mes haines. Causeries littéraires et artistiques. Mon Salon (1866). Edouard Manet, étude biographique et critique. Nouvelle édition. Paris 1879. (Dies ist die erste Ausgabe von »Mes haines«, der Ausdruck »Nouvelle édition« bezieht sich bloß auf den Manetaufsatz, der ein erneuerter Abdruck der an erster Stelle genannten Broschüre ist.

Von »Mes haines« kenne ich dann noch eine »Nouvelle édition« vom Jahre 1898.) — (*Ohne Verfasseramen:*) Edouard Manet. Galerie Contemporaine, Littéraire, Artistique. 126, boulevard de Magenta, Paris. (4 Seiten in 4^o, ohne Jahr, aber noch bei Lebzeiten Manets erschienen. Äusserst selten! Auf dem Titelblatt in ornamentaler Einfassung die aufgeklebte Photographie Manets, die wir an der Spitze unseres Aufsatzes in Reproduktion bringen.) — Nekrologe in: La Chronique des arts, Paris 1883, S. 145; Le Journal des arts, Paris 1883, 4. Mai, No. 32; *C. v. F.*, Kunstchronik, XVIII, 1883, Sp. 543. — École nationale des Beaux-Arts. Exposition des oeuvres de Edouard Manet, préface de E. Zola. Catalogue. Paris 1884. — *E. Bazire*, Manet. Paris 1884. — *J. de Bie*, Ed. Manet. Conférence faite à la salle des capucines

(22. janv. 1884). Paris 1884. — *G. Dargenty*, Exposition Manet. (In: *Courrier de l'art*, Paris 1884, p. 15 sq.) — *L. Gonse*, Manet. (In: *Gazette des beaux-arts*, 2^e période, T. 29, 1884, p. 133 bis 152.) — *F. Bley*, Edouard Manet. (In: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 19. Bd. 1884, S. 241 ff.) — *N. Garstein*, Edouard Manet. (In: *The Art Journal*, London 1884, S. 109—111.) — *P. d'Abrest*, Manet. (In: *Allgemeine Kunst-Chronik*, VIII, Wien 1884, Nr. 5, S. 83 ff.) — *R. Marx*, E. Manet et son exposition. (In: *Le Journal des arts*, Paris 1884, 11. Januar, No. 2.) — *G. La Touche*, E. Manet. Souvenirs intimes. (In: *Le Journal des arts*, Paris 1884, 15. Januar, No. 3. Hier findet sich das ansprechendste geschriebene Porträt, das man mit der vorhin erwähnten Photographie zusammenhalten mag: »Manet était plutôt grand que petit; sa démarche était souple; il était blond, d'un joli blond clair; ses cheveux bouclaient naturellement autour de son crâne chauve; quelques mèches couraient sur le haut du front qui était élevé et d'une belle forme avec une légère cicatrice; le nez était aquilin, les narines un peu sensuelles; les yeux, un peu petits, étaient bleus comme un horizon avec un point noir au milieu, vifs et d'une acuité profonde; le teint était plutôt rose que pâle, et une jolie barbe touffue, légèrement frisée encadrait le visage; quand par hasard la moustache se retroussait on voyait la bouche, une bouche dédaigneuse et bonne.«) — *A. Duret*, Critique d'avant-garde. Paris 1885. — *G. Lecoute*, L'art impressioniste, d'après la collection privée de M. Durand-Ruel. Paris 1892. (Manet: Seite 41—54.) — *A. Proust*, Edouard Manet inédit. Souvenirs. (In: *La Revue blanche*, 8^e année, T. 12, 1897, Nr. 88, p. 125—135; Nr. 89, p. 168 bis 180; Nr. 90, p. 201—207; Nr. 91, p. 306—315; Nr. 93, p. 413—427. Mit 22 Textillustrationen.) — *Th. Duret*,

Quelques lettres de Manet et de Sisley. (In: *La Revue blanche*, 10^e année, T. 18, 1899, Nr. 139, p. 433—437. — *H. v. Tschudi*, Edouard Manet. (In: *Das Museum*, hrsg. von W. Spemann, 5. Bd., 1900, S. 33—36.) — *J. Meier-Graefe*, Die Stellung Manets. (In: *Die Kunst für Alle*, 15. Jahrg., 1900, S. 58—64.) — *C. Maclair*, The French Impressionists (1860—1900). (= *The Popular Library of Art*, ed. by E. Garnett.) London s. a. (S. 47—72: E. Manet, his work, his influence.) — *M. Nissen*, Manet. (In: *Der Lotse*, Hamburgische Wochenschrift, 1. Jahrg. 1901, 30. Heft, S. 105—109. Eine polternde Kuriosität!) — *A. Mellerio*, Manet et l'impressionisme. (In: *Critique indépendante*, Mai 1902.) — *H. v. Tschudi*, Edouard Manet. Berlin 1902. — *J. Meier-Graefe*, Manet und sein Kreis. (= *Die Kunst*, hrsg. von R. Muther.) Berlin (1902). — *Th. Duret*, Histoire d'Edouard Manet et de son oeuvre. Avec un catalogue des peintures et des pastels. Paris 1902. — *E. Zola*, Malerei. Mit einer Einleitung von H. Helferich. (= *Bibliothek hervorragender Kunstschriftsteller*, 1. Bd.) Berlin 1903.

Von Werken über den Impressionismus, die auch Manet behandeln, möchte ich folgende erwähnen: *Th. Duret*, Les peintres impressionistes. Paris 1879. — *L. Enault*, Une révolution artistique. Paris 1880. — *F. Féuëon*, Les impressionistes en 1886. Paris 1886. — *G. Geffroy*, La vie artistique. Paris 1894. 3^e série. Histoire de l'Impressionisme. — *A. Michel*, Notes sur l'art Moderne (Peinture). Paris 1896. (p. 256 sq.: L'Impressionisme.) — *F. A. Bridgman*, L'Anarchie dans l'art. Traduit de l'Anglais. Paris 1898.

Die vielen gelegentlich der Centennale geäußerten Meinungen zu buchen, kann ich mir erlassen, da sie in frischester Erinnerung sind.

ZUR NEUESTEN FORSCHUNG AUF DEM GEBIETE DER ITALIENISCHEN MEDAILLENKUNDE

DAS Studium der Kleinplastik hat seinen besonderen Reiz und seinen hohen Wert, die nach einzelnen Richtungen gelegentlich über das Interesse der Großplastik hinausgehen. Die antiken Münzen und Medaillen, von außerordentlicher Bedeutung für die Kenntnis der alten Kunst, bieten zugleich für Geschichte und Topographie der älteren Staaten und Städte die wichtigsten Dokumente. Die Münzen des Mittelalters haben vorwiegend diese historisch-geographische Bedeutung; erst in der Renaissance erhielten sie durch die Medaille wieder ihre volle künstlerische Ausbildung. In Italien und, fast ein Jahrhundert später, in Deutschland, sowie in bescheidenem Umfang in Frankreich erblüht zur Zeit der Renaissance in der Medaille eine plastische Kleinplastik, welche die große Plastik nach manchen Richtungen ergänzt und ihr nicht selten überlegen ist. Die Freude an dieser Kunst, deren ikonographische Bedeutung schon früh gewürdigt worden ist (die ältesten Werke sind bekanntlich die der Niederländer, namentlich Frans van Mieris' *Historie der Nederland. Vorsten*), begann sich früh zu regen: unter dem Vorgang von Goethe, einem der ersten und eifrigsten Sammler auf diesem Gebiete, entstanden die ersten großen Publikationen über Medaillen, die in dem *Trésor de numismatique* ihren monumentalen Abschluß fanden; eine weitere wissenschaftliche Forschung setzt jedoch erst ein halbes Jahrhundert später ein. Fast gleichzeitig erschienen, seit 1879, in Deutschland und Frankreich drei Werke, die jedes in seiner Art von größter Bedeutung gewesen sind: Armands »*Medailleurs italiens du 15 et 16 siècle*«, Julius Friedländers »*Italienische Schaumünzen des 15. Jahrhunderts*« und Heiß' »*Medailleurs de la Renaissance*«. Armands ausgezeichnetes Werk, das zwei Auflagen und ein Supplement erhalten hat, ist ein Kodex aller italienischen Medaillen der Renaissance, der durch seine Vollständigkeit und die Gewissenhaftigkeit der Arbeit seither die Grundlage für das Studium abgegeben hat und noch für lange Zeit abgeben wird. Heiß' großes Prachtwerk ist als großes Abbildungswerk ebenso unentbehrlich; leider ist es unvollendet geblieben und im Text überladen mit einem Ballast überflüssiger historischer Exkurse und nicht dahin gehöriger Abbildungen, die das Werk unnötig kostspielig machen. Für die wissenschaftliche Beurteilung der italienischen Medaillenkunst ist Friedländers Werk das grundlegende geworden, was auch von jenen

französischen Autoren bei der Fortsetzung ihrer Arbeiten stets voll anerkannt worden ist.

Diesen außerordentlichen Leistungen in wenigen Jahren ist eine ebenso große Stille in der Forschung über die italienische Medaillenkunst gefolgt, die wie eine Abspannung nach jenen großen Anstrengungen erscheint. Das in jenen Werken dargebotene mußte erst Allgemeingut der Forschung werden, und dies war nicht leicht und ist leider heute noch dadurch erschwert, daß es nur wenig größere Sammlungen italienischer Medaillen gibt, daß diese regelmäßig nicht oder nur in einer Auswahl öffentlich ausgestellt sind (die italienischen Sammlungen machen eine rühmliche Ausnahme davon), und daß systematische Sammlungen von Abgüssen nach Medaillen noch nicht vorhanden sind. Ein Fortschritt über jene Arbeiten hinaus ist aber eine dringende Forderung der Kunstwissenschaft; denn jene Werke, so trefflich und grundlegend sie sind, sind sämtlich aus dem einseitigen Standpunkte der Münz- und Medaillenforschung heraus geschrieben, der Zusammenhang mit der gleichzeitigen großen Kunst, namentlich mit der italienischen Plastik ist mehr oder weniger außer acht gelassen. Nach dieser Richtung müssen nicht nur einzelne Künstler, sondern ganze Abteilungen der Medaillenkunde wieder durchgearbeitet werden, womit eine eingehende, freilich sehr mühsame und zeitraubende Forschung über die dargestellten Persönlichkeiten, ihr Leben und ihr Verhältnis zu den Künstlern ihrer Zeit Hand gehen muß.

Die Studie R. von Schneiders über Gianmarco Cavalli und J. von Schlossers über die Anfänge der italienischen Medaillenkunst, französische Arbeiten über Giovanni Candida u. s. f. sind tüchtige Vorarbeiten in dieser Richtung. Das vorliegende Handbuch der »*Medaillen der italienischen Renaissance*« von C. von Fabriczy¹⁾ hat sich in erster Linie eine knappe Darstellung der Geschichte dieser Kunst auf Grund jener großen Publikationen der achtziger Jahre zum Ziele gesetzt, um die Resultate derselben weiteren Kreisen zugänglich zu machen. Aber der Verfasser geht weit hinaus über eine compilerische Arbeit. Dank seiner hervorragenden, ja einzigen Kenntnis der ganzen Literatur über die italienische Kunst hat er jene Arbeiten durch alle inzwischen veröffentlichten Urkun-

1) Cornelius von Fabriczy, *Medaillen der italienischen Renaissance*. 108 S. Mit 181 Abb. Leipzig.

den und Spezialforschungen bereichern und verbessern können: er hat aber vor allem die Resultate einer langjährigen eigenen Forschung in diesem Gebiete hinzugefügt, welche bei ihm mit der genauesten Kenntnis der gesamten italienischen Kunst, insbesondere der Plastik der Renaissance Hand in Hand geht. So bietet uns sein Handbuch nicht nur eine lebendig und klar geschriebene Übersicht der Entwicklung dieser ganzen Kunst und eine Würdigung ihrer eigentümlichen Bedeutung, es enthält zugleich eine Reihe neuer Beobachtungen, eine richtigere Zusammengruppierung einzelner Künstler und eine kritische Richtigestellung und Bereicherung ihres Oeuvre, die dem kleinen Buche eine belebende Wirkung auch für die Forschung auf diesem Gebiete geben werden. Auf das, was hier Neues geboten wird, möchte ich im nachstehenden besonders aufmerksam machen, weil es in solchen »Handbüchern« kaum erwartet wird, und dabei werde ich gelegentlich abweichende Ansichten und Zusätze hinzufügen.

Dank der Forschungen von Julius von Schlosser wissen wir jetzt, daß Vittore Pisano, der erste und gewaltigste aller Medailenkünstler, das Gebiet nicht ganz so unvorbereitet fand, wie man bisher annahm; in Padua und Venedig wurden schon am Ende des 14. und im Anfang des 15. Jahrhunderts Medaillen, ganz in Nachahmung von römischen Kaisermünzen, geprägt, und der Duc de Berry besitzt schon im letzten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts eine Folge großer Medaillen, deren eine sogar als Vorbild für den Revers einer Medaille Pisanos gedient hat. Fabriczy macht auch sehr richtig darauf aufmerksam, daß Pisano seine früheste bekannte Medaille, die des griechischen Kaisers Johannes Palaeologus vom Jahre 1438, in direktem Anschlusse an jene niederländische Herakliosmedaille schuf. In Burgund, wo damals die völlig eigenartige nordische Renaissance, ohne Beziehung zur Antike, rein durch das Studium der Natur, gleichzeitig mit den ersten schüchternen Anfängen der Renaissance in Italien in großartiger Weise ins Leben trat, hat seither die Medailenkunst, im Anschluß an den Siegelschnitt lange eine besondere Pflege gefunden, aber eigentümlicherweise sich nicht zu einer heimischen Kunst entwickelt: es sind ausschließlich Fremde, namentlich Italiener, die hier, wie später am Hofe von Frankreich, als Medailleure tätig sind.

Für Vittore Pisano beschränkt sich Fabriczy darauf, eine Charakteristik seiner Kunst zu geben; sein Oeuvre ist schon seit Goethes Zeit kaum noch bereichert worden, und was ihn damals irrümlich zugeteilt wurde, ist längst von der Kritik beiseite geschoben worden. Dahin rechnet Armand meines Erachtens mit Unrecht die beiden Medaillen mit dem eigenen Bildnisse des Künstlers, von denen namentlich die kleine von höchster künstlerischer Feinheit ist. Die Hypothese Venturis, die große ovale Schaumünze mit dem Porträt des L. B. Alberti könne auf Pisanello zurückgehen, hält der Verfasser nicht für unwahrscheinlich; wir möchten ihm darin nicht folgen, da die Form der Medaille, die Art des Reliefs, die Anordnung im Raum, wie die Behandlung, nament-

lich die Faltengebung und die Haarbehandlung, von Pisanellos Art wesentlich abweichen, und einen ganz eigenartigen Künstler verraten, in dem man von anderer Seite mit noch weniger Recht den Matteo de' Pasti vermutet hat. Weshalb Fabriczy das größere Exemplar dieser Medaille in der Sammlung Dreyfus zu Paris für eine Restitution des 16. Jahrhunderts erklärt, dafür wird er hoffentlich seine Gründe gelegentlich ausführlich angeben; ich vermag darin nur ein schöneres, sicher gleichzeitiges Original aus der Mitte des Quattrocento zu sehen.

Die Schüler und unmittelbaren Nachfolger Vittor Pisanos: die Pasti, Pietro da Fano, Marescotti, Corradini und andere Medailleure am Hofe von Ferrara und Mantua, wie die beiden Künstler am Hofe König Renés, Pietro da Milano und Francesco Laurana, die »für die Glorifikation dieses Johannistriebes der Minnehöfe der Provence zu sorgen hatten«, erscheinen uns bei Fabriczy im alten Lichte. Eine Zuschreibung, in der er der älteren Kritik folgt, möchte ich in Zweifel ziehen: die sympathische Gestalt der Julia Astalla ist für ein Werk des Bartolommeo Talpa zu bedeutend. Die Inschrift der Rückseite legt es allerdings nahe, an die Jungfrau in Bandellos Novelle zu denken, aber wir wissen gar nicht, ob diese eine Astalla war; schon die Tracht, welche auf die Zeit um 1475 deutet, macht dies unwahrscheinlich. Entscheidend für die Frage der Herkunft wäre die Feststellung der Familie, der sie angehörte. In der Tracht wie in der Auffassung erinnert diese reizende Gestalt am meisten an Florentiner Porträts in der Art des Sandro und Ghirlandajo.

Für die spätere Zeit der Gonzaga-Medaillen hat C. von Fabriczy namentlich l'Antico und Gian Cristoforo Romano ausführlicher behandelt und für beide eine Anzahl bisher unbestimmter Medaillen nachzuweisen gesucht. Dabei hat er meine Annahme akzeptiert, daß letzterer auch der Künstler der berühmten Medaille der Lucrezia Borgia und einiger damit ganz übereinstimmender Medaillen sei. Die Sicherstellung der ANT. bezeichneten Medaillen als Werke von l'Antico, das Verhältnis dieses Künstlers zu G. Cr. Romano, deren Arbeiten zum Verwechseln verwandt sind, sowie die Beziehungen derselben zu der älteren römischen Medailleurschule, namentlich zu Lysippus und Candida, alle diese Fragen sind noch zu lösen. Welche Rätsel sie uns noch aufgeben, dafür ist eine der besten Medaillen des Antico, die der Maddalena Mantovana ein Beweis. Sie trägt die als Künstlernamen betrachtete Inschrift ANTI; als Revers hat sie eine allegorische Darstellung: zwei sich verfolgende Traumgestalten, und diese zeigen in ausgesprochenster Weise den Stil des Moderno, sind daher auch stets, wenn sie als einfache Plakette vorkommen, als dessen Arbeit betrachtet. Darnach wäre also Antico identisch mit Moderno, während wir bisher glaubten, daß der unter dem Pseudonym Moderno sich versteckende Künstler diesen Beinamen sich gerade im Gegensatz zu Antico und im stolzen Gefühl seiner modernen Schöpfungskraft gegeben habe!

Zu den Paduaner Meistern und zu den Veronesern



CANDIDA, KAISER MAXIMILIAN



FRA ANTONIO DA BRESCIA,
FRA ANT. MARCELLO



CANDIDA, KARL DER KÜHNE



G. CRIST. ROMANO, R. DER LUCREZIA BORGIA



CANDIDA (?), KARL DER KÜHNE



G. CRIST. ROMANO, LUCREZIA BORGIA



ADRIAN FIORENTINO, R. VON SINEA SANNAZZARO



CANDIDA (?), R. VON
KARL D. K.



LYSIPP, R. VON DIOM. CARAFFA



FR. FRANCIA, AL. MUSOTTI



ADRIANO FIORENTINO, SANAZZARO



BERTOLDO, R. VON FILIPPO DEI MEDICI



LYSIPP, DIOM. CARAFFA



BERTOLDO, R. VON MATTHIAS CORVINUS



GIOV. FALIER, DER PRESBYTER MARCUS



vom Anfang des Cinquecento bringt der Verfasser nichts wesentlich Neues bei. Bei den Venezianern wäre eine etwas eingehendere Behandlung der trefflichen großen Dogenmedaillen aus dem 15. und vom Anfang des 16. Jahrhunderts und deren Illustration erwünscht gewesen. Über die Medailenkünstler in Venedig ist gar zu wenig bekannt! Von einzelnen der besten wissen wir die Namen, aber auch nur diese; so von Guidizzani, Costanzo, Fra Antonio da Brescia, Guido Agrippa. Andere, wie die Meister G. T. F. und I. O. F. verstecken sich hinter unentzifferten Monogrammen, die gelegentlich als Künstlermonogramme nicht einmal ganz gesichert sind, wie die Bezeichnungen AN. und ANT. auf mehreren frühen Dogenporträts. Selbst für das 16. Jahrhundert sind in Venedig nur wenige Medaillen auf bekannte Meister, wie Camelio, Spinelli und Vittoria, zurückzuführen. Für letzteren sucht Fabriczy auch die Medaille des Arztes Tommaso Rangone in Anspruch zu nehmen, und zwar mit äußeren Gründen, die sehr ansprechend sind. Aber die Art des Reliefs und namentlich die Komposition der Rückseite stimmen gar zu wenig zu Vittorias Bildwerken; da stehen ihm die anmutigen Frauenköpfe der Sandella, Mutter und Tochter, doch entschieden näher. Dem A. Vittoria sehr verwandt ist ein Medailleur, den ich nirgend erwähnt finde, wohl weil seine Medaillen regelmäßig ohne Namen der Dargestellten sind. Sämtliche mir bekannte Stücke stellen junge Frauen dar; nach der reichen Haartracht mit kräftigen Flechten, dem Ausschnitt und der vollen Form kann man nicht im Zweifel sein, daß sie Venezianerinnen aus der zweiten Hälfte des Cinquecento sind. Die Rückseiten haben einmal auch ein Porträt, sonst einfache Motive (z. B. einen Phönix) mit oder ohne Devise (z. B. NE IN TVTTOL' MONDO E PIV D'VNA FENICE). Nach der übereinstimmenden runden Kopfform, den kleinen Stumpfnäschen, den kleinen Augen scheinen die meisten derselben Familie anzugehören. Im Berliner Kabinett, unter den Plaketten der Berliner Museen, in der Sammlung Simon und in einer anderen Berliner Privatsammlung sind mir im ganzen fünf Medaillen dieses Künstlers bekannt.

Für Fra Antonio da Brescia, einen der edelsten und feinsten Porträtbildner im Geiste der frühen Hochrenaissance, sind durch Friedländer sieben Medaillen vornehmer und gelehrter Venezianer gesichert. Die Sammlung J. Simon in Berlin enthält eine von Armand unter den anonymen Venezianern verzeichnete Medaille des Fra Antonio Marcello, also demselben Kreise wie jene angehörend, die mir ein ganz charakteristisches tüchtiges Werk des Fra Antonio zu sein scheint. Vielleicht bezieht sich auf ihn das Monogramm A unter der Pallas auf der Rückseite mit der Umschrift OM. BON. MA. Vom sogenannten »Meister von 1523« dessen vornehme Reliefporträts etwa den Bildnissen des Bernardo Licinio gleich stehen, gibt der Verfasser fünf Medaillen als bekannt an; es sind aber noch die Medaillen des Roberto Maggi von 1522, des Seb. Monteniace, des Francesco Roseti von Verona und des Marcantonio Contarini hinzuzufügen, da die Bildnisse wie die Reverse in allen

ganz charakteristisch für diesen Meister sind. Die letztgenannte Medaille ist wichtig für seine Geschichte, weil sie seine Tätigkeit noch im Jahre 1530 bezeugt. Von der gleichen Hand ist vielleicht auch die größte Medaille des Alt. Averoldo von Brescia mit der interessanten Rückseite (Umschrift: VERITATI)¹⁾.

Einen ganz unbekanntem Künstler dieser Zeit lehrt uns ein Unikum von mittlerer Größe in der Sammlung Simon zu Berlin kennen, das unter dem trefflichen Revers mit einem Stier, den ein Windhund anbellt, die Inschrift IOANNIS · FALETRO trägt. Der Künstler hieß Giovanni Falier, wie mich Dr. Ludwig belehrt, und der Dargestellte ist, laut der Umschrift in griechischen Lettern, ein Presbyter Marcus.

Bologna beherrscht im Quattrocento der von Goethe dem Pisanello gleichgestellte Sperandio; sein reiches Werk ist seit langem nicht mehr vervollständigt worden ist. Von gleichzeitigen anonymen Medaillen hätten die des Domenico Garganelli noch erwähnt werden können, dessen Grabstein vom Niccola dell' Arca herrührt, der vielleicht auch die verwandte Medaille mit ihrer schönen Rückseite modelliert hat. Ebenso die noch größere Medaille des berühmten Rechtslehrers an der Universität zu Bologna, Galleotto Martio, dessen Rückseite wohl das edelste, stilvollste Motiv eines Ex libris enthält, das in einer kleineren Medaille desselben Mannes von geringerer Hand (Berliner Kabinett) treu kopiert worden ist. Als Bologneser Medailleur viel genannt, aber nur wenig bekannt ist Francesco Francia. Man pflegt ihm fast allgemein die Medaillen des Kardinals Alidosi und des Bischofs Rossi zuzuschreiben; Fabriczy macht aber mit Recht darauf aufmerksam, daß Francia schon tot war, als Rossi als Legat nach Bologna kam. Er hätte noch weiter gehen dürfen: jene beiden Medaillen sind unter sich so gleich, daß man nicht die eine dem Meister, die andere einem Schüler geben kann; sie sind beide von der gleichen Hand und verraten einen schon voll im Cinquecento stehenden Künstler. Ganz den gemalten Porträts des Fr. Francia entspricht dagegen, wie mir scheint, das tüchtige, strenge Medaillon des Alvisi Musotti, sowie unter den Testons seiner Münzen das feine kleine Flachrelief des Giovanni Bentivoglio II. vom Jahre 1494, das genau mit dem Marmorrelief im Eingang der Kapelle Bentivoglio in S. Giacomo Maggiore in Bologna übereinstimmt, und eine ganz kleine Medaille desselben Herrn von Bologna. In der Zuschreibung der Medaille Papst Alexanders VI. an Francia vermag ich dem Verfasser nicht zuzustimmen; die Darstellung der Krönung auf der Rückseite ist ähnlichen Darstellungen auf der Medaille Caradosos so verwandt, daß die Zuschreibung Friedländers an diesen Meister wahrscheinlicher erscheint.

Am meisten im Argen liegt die Kenntnis der Florentiner Medailleure des Quattrocento. Den Antonio del Pollaiuolo hat der Verfasser, auf Grund älterer Ausführungen von mir, aus der Reihe der Florentiner

1) Ich sehe, daß Armand in seinem Supplementband den Rob. Maggi und Seb. Monteniace schon als Arbeiten dieses Meisters bezeichnet.

Medailleure, von denen uns Stücke erhalten sind, gestrichen. Er hat auch meine Zuschreibung der ihm beigemessenen, sowie einiger anderer Medaillen an Bertoldo akzeptiert. Für diesen Künstler möchte ich jetzt auch noch die Medaille des Matthias Corvinus mit der höchst malerisch empfundenen, lebensvollen Schlacht auf der Rückseite in Anspruch nehmen, die ganz mit der Darstellung des jüngsten Gerichts auf Bertoldos Medaille des Filippo dei Medici übereinstimmt. Dem Verfasser verdanken wir die erste Bekanntschaft mit einem Schüler des Bertoldo, dem Gießer Adriano Fiorentino. Fabriczy hat eine kleine Zahl unter sich durchaus übereinstimmender größerer Medaillen als Werke seiner Hand nachgewiesen, die meist am Hofe von Neapel entstanden. Ihnen kann ich noch ein paar treffliche große Medaillen hinzufügen, die ganz den gleichen Charakter haben: die des bekannten Dichters Sannazaro mit dem charakteristisch schlanken Apollo als Revers, sowie die des Erzbischofs von Vienne, Angelo Catho, eines berühmten Astrologen, gleichfalls aus Süditalien stammend, mit einem ähnlichen Apoll in reicher Gewandung unter einem Lorbeer, den Schwan zur Seite. Die beiden großen Schaumünzen der Schwestern Elisabetta und Emilia Gonzaga, von denen Adriano nach urkundlicher Überlieferung Medaillen anfertigte, haben freilich, wie schon Fabriczy betont hat, Rückseiten, welche auf Tatsachen hinzuweisen scheinen, die erst nach dem Tode des Künstlers eintraten.

Dem im Porträtieren recht geschickten geistlichen Dilettanten Andrea Guazzolotti, der auch als Bronze-techniker besonders begabt gewesen zu sein scheint, muß man außer der vielmehr Bertoldos Stil verratenden Medaille des Alfonso von Calabrien mit dem Marsopfer auf der Rückseite auch die größeren fein behandelten und ihm weit überlegenen Medaillen des Bischofs Girolamo Santucci und der Costanza Bentivoglio absprechen, die vielmehr von der Hand des Niccolo Spinelli sind. Dasselbe gilt von den beiden Medaillen Papst Innocenz' VIII. mit den drei allegorischen Gestalten auf der Rückseite. Nicht ganz gesichert als Werk des Guazzolotti ist auch die Medaille des Militärpräfecten Dotto mit dessen trefflicher Büste in ganz flachem Relief.

Am wenigsten kann ich dem Verfasser beistimmen in seinen Ausführungen über Niccolo di Forzore Spinelli und »die ihm verwandten florentiner Medaillenkünstler«, denn meine früher schon ausgesprochene Überzeugung, daß fast alle hierher gehörigen Medaillen, die man jetzt auf beinahe ein Dutzend verschiedene Künstler verteilt, von Niccolo selbst ausgeführt sind, der gar keine Nachahmer oder nahe verwandte Künstler hatte, ist mir durch das nähere Studium der Florentiner Medaillen zur Gewißheit geworden. Auf diese Weise vereinigt sich freilich auf diesen Meister, soweit mir die Stücke bekannt sind, ein Oeuvre von rund 130 Schaumünzen, das sich bei der Seltenheit einzelner Stücke und bei der geringen Achtung, in der sie früher standen, nicht unwesentlich noch wird vermehren lassen. Daß diese Zahl, die fast das dreifache ist von dem, was uns

von den fruchtbarsten der Quattrocento-Medailleure erhalten ist, keineswegs für einen einzelnen Künstler zu hoch ist, ergibt sich daraus, daß z. B. von Pastorino nahe an zweihundert Medaillen bekannt sind. Auch erreichte Niccolo ein sehr hohes Alter (1430—1514) und blieb bis in seine letzten Jahre tätig. Für die Nachweisung dieser meiner Ansicht, die mich hier zu weit führen würde, muß ich auf eine spätere Arbeit verweisen.

Die Florentiner Medaillen aus der ersten Hälfte des Cinquecento sind meist ohne Künstlernamen. Selbst Cellinis (übrigens recht langweilige und trockene) Medaillen sind zum Teil nicht gesichert. Sehr leicht kenntlich ist Francesco da San Gallo, dessen derbe, klobige Porträts in hohem Relief einer gewissen Kraft und Lebenswahrheit nicht entbehren. Ihm gehört auch wohl eine seltene größere Schaumünze Papst Clemens' VII. (Sammlung Simon). F. San Gallo nahe steht ein etwas älterer, wesentlich feinerer Künstler, den man als solchen bisher nicht erkannt hat. Von ihm sind die mittelgroßen Schaumünzen Leos X., seines Verwandten Giulianos, Herzog von Nemours, und des Kardinals Dion. Ant. del Monte, dreier sich ganz nahe stehender Männer der großen Zeit Italiens. Alle drei sind von hohem Relief von gleicher Größe und gleicher Einrahmung und verwandten einfachen Reversen, großer und voller Bildfülle.

Von den späteren toskanischen Medailleuren charakterisiert der Verfasser noch Pastorino von Siena, der sehr zahlreiche Stücke hinterlassen hat. Ausführlich und mit besonderer Liebe und Geschick behandelt er sodann die Medailleure an päpstlichen Höfen im 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts. Er zeigt uns, wie der älteste bekannte Künstler hier, der Mantuaner Cristoforo di Geremia, dem er außer den bekannten noch die kleine Medaille seines Gönners Scarampi und des Papstes Pauls II. (von 1455) zuweist, von dauerndem Einfluß auf die Medaillenkunst in Rom wird, namentlich durch die starke Anlehnung an die Antike, insbesondere die Benutzung antiker Münzmotive. Von seinem Nachfolger und Neffen Lysippus, der erst durch Julius Friedländer bekannt geworden ist, gibt der Verfasser eine treffende Charakteristik und vermehrt sein Oeuvre um mehrere Stücke. Ich füge der Liste als bisher nicht erkannte Werke Lysipps noch das tüchtige Porträt des Diomede Caraffa, die Medaillen des Girolamo Callagrano (mit Wappen auf der Rückseite), des Bolognesers Catalano Cosali von 1478, des Fabricio Varano und — als wahrscheinlich — des Kardinals von S. Prassede, Gabriel, mit griechischer Inschrift auf der Rückseite (ΚΑΛΟΝ ΓΕΡΟΝΤΑ ΚΑΙ ΤΑΛΛΗΝΩΝ ΜΑΘΕΙΝ) hinzu, fast alle Protonotare am päpstlichen Hofe. Auch das größere Stück mit dem Porträt des Giovanni Aurispa (Rückseite Wappen), das früher sonderbarerweise als ein Werk des Pisanello galt, zeigt ganz seinen Charakter, wie wir ja auch die kleine Medaille eines Verwandten dieses Mannes, des Ippolito Aurispa, von ihm besitzen.

Weit bedeutender als Lysipp, der regelmäßig trocken ist und auf komponierte Rückseiten sich nicht

einläßt, ist sein Schüler Giovanni Candida aus vornehmem Neapler Geschlecht. Wie Lysippus war er in päpstlichem Dienst und brachte es, als er später nach Frankreich ging, dort zu einer angesehenen Stellung als Diplomat. Seinem ersten römischen Aufenthalt gehört die kleine Medaille des Ant. Graziadei. Von Rom ging er jung an den Hof Karls des Kühnen, nach dessen Tode er in den Dienst Maximilians trat. Bekannt sind seine reizvollen Medaillen vom jungen Kaisersohn und von dessen Braut und späterer Frau, Marie von Burgund, sowie die von Delatour bestimmte ganz übereinstimmende und gleichzeitige Medaille mit dem Bildnisse Karls des Kühnen und seines Schwiegersohnes; sie trägt (in einem Exemplar der Sammlung J. Simon) die deutliche Inschrift OPVS CAND, während dieselbe in der Abbildung bei F. van Mieris fehlt und Armand aus der schlecht erhaltenen Inschrift eines anderen Exemplares einen besonderen Meister »CARO« (I. S. 58) gemacht hat. In diese Zeit (1479) gehört auch die schöne, als Arbeit Candidas erst von Delatour erkannte Medaille des Kanzlers Carandolet und seiner Gattin, von der sich ein Exemplar im Cabinet de France befindet. Von Karl dem Kühnen und seinem Bruder Anton gibt es aus dem Anfang oder der Mitte der siebziger Jahre ein paar Medaillen mit bloßen Köpfen und dem Emblem des goldenen Vlieses auf der Rückseite (wie in Niccolo Fiorentinos großer Medaille Antons); sie gelten als niederländische Arbeiten, sind aber wohl sicher von der Hand eines Italieners, der damals am burgundischen Hofe lebte. Sollte nicht Candida dieser Künstler sein, dessen frühen Arbeiten sie am nächsten stehen?

Für Caradosso, den Altersgenossen Candidas, der aber erst gegen Ende des Jahrhunderts von Mailand nach Rom übersiedelt, sucht Fabriczy die bisher anonyme Medaille des Scaramuccio Trivulzio als Werk seiner späteren Zeit nachzuweisen. Leider lassen sich

diese Medaillen nicht mit den Plaketten des Künstlers zusammenbringen, für die wir ebenso alte und gute Zeugnisse besitzen; letztere haben einen alttümlichen, weit energischeren, größeren Charakter als die sauberen, figurenreichen, aber nicht bedeutenden Rückseiten der Medaillen.

In einem zweiten kürzeren Abschnitt gibt der Verfasser eine Übersicht über die Entwicklung der Medaillenkunst im Cinquecento. Sie entspricht keineswegs den Leistungen des vorausgehenden Jahrhunderts und ebensowenig der Blüte der gleichzeitigen Malerei. Durch den Übergang vom Guß- zum Prägeverfahren, das ganz in den Vordergrund tritt, und durch die Ausübung der Münzprägung durch dieselben Künstler, die jetzt die Medaillen anfertigen, erhalten die Medaillen etwas trockenes und glattes in der Erscheinung; die Kraft und Lebensfülle der älteren Medaillen erreichen auch die hervorragenden Meister, voran die Mailänder Leone, Lodovico und Pompeo Leoni, Jacopo da Trezzo, der Venezianer Alessandro Vittoria, Patorino und andere nur in seltenen Fällen. Der Verfasser beschränkt sich daher auf eine knappe, treffende Charakteristik dieser Kunst und einen kurzen Blick auf ihr Oeuvre.

Ein besonderer Vorzug von Cornel von Fabriczys Buche ist das ausführliche Namensregister und die Sorgfalt, mit welcher der Verf. auch die Daten angibt, nicht nur die Daten der Medaillen, sondern auch die Lebensdaten der Künstler wie der Dargestellten. Dadurch bietet das kleine Buch, obgleich für einen großen Kreis berechnet und dafür auch ganz geeignet, doch zugleich für das Spezialstudium eine treffliche Unterlage. Auch die zahlreichen Abbildungen sind für beide Zwecke, für den Genuß und das Studium von großem Nutzen. Möge das Buch das Interesse für einen der vornehmsten Teile der plastischen Kleinkunst wieder beleben helfen und in weite Kreise tragen.

W. BODE.



VOTIVBILD VON TIZIAN IN DER DOMINIKANERKIRCHE IN RAGUSA

UNBEKANNTE BILDER TIZIANS

DIE Kunstgeschichte schweigt, als wollte sie es nicht glauben, daß die Kunst Italiens ihre befruchtenden Strahlen auf das jenseitige Ufer der Adria warf und dort günstigen Boden fand, in jenes Land, das von unbezwingbaren Illyrern einst bewohnt und wo später halb barbarische Sitten neben der höchsten Kultur einherliefen. Die Küste von Dalmatien war ein vielumstrittenes Land, Griechen und Römer ließen ihre deutlichen Spuren zurück, Pola und Salona waren wohl die bedeutendsten Stützpunkte Roms, die Republik Ragusa brachte es zu einem selbständigen Staate, das übrige Dalmatien ergriff die mächtige Pranke der Markslöwen, Venedig hielt es bis zu seinem eigenen Untergange fest — nicht zum Nachteile des Landes. Die slavische Einwohnerschaft Dalmatiens wurde zwar von dem Eindringen einer fremden Kultur und Kunst gar nicht berührt, nur die in den Küstenstädten lebende romanische Rasse kam in innigen Kontakt mit der Kultur des Westens.

Ehe aber selbständige Künstler in Dalmatien möglich waren, mußten auswärtige Künstler — zumeist Venezianer — das wachsende Kunstbedürfnis decken. So darf man sich nicht wundern, in Dalmatien einer Kunst zu begegnen, welche nur als ein Herübergreifen Italiens zu betrachten ist, wengleich sich hier auf neuem Boden, besonders was die Architektur anbelangt, eine eigenartige Kunst später entwickelt hat.

Der wachsende Luxus und das Aufblühen der Städte zog Künstler aus Italien herüber, bis später

einheimische Künstler im Lande selbst aufblühen. So begegnen wir auf dem Gebiete der Malerei uns wohlbekannten Namen aus Italien, Tizian, Tintoretto, Paolo Veronese, Palma Giovane, Roselli, Uberto, Cortell, Bassano, Rudolfe u. s. w. und von Dalmatiner Künstlern, Trifone da Cattaro, Trifone Conoglia, Michele Bono, Nicolo Ragusano und Carpaccio, welcher letzterer in Venedig lebte.

Besonders auffallend ist die große Anzahl von tizianischen Gemälden, welche in ganz Dalmatien verstreut sind. Die Kunstgeschichte weiß so gut wie nichts von ihnen und in keinem Werke findet man irgend welche Abbildung davon. Es ist um so auffallender, als große Altarbilder sich darunter befinden. Eine dankbare Aufgabe eines Kunstforschers wäre es gewiß, sich mit diesen Bildern näher zu beschäftigen. Im nachstehenden sollen die einzelnen Bilder geschildert und in Reproduktion wiedergegeben werden, soweit es dem Schreiber dieses möglich war bei schlechtem Lichte und oft mangelnder Zeit eine genaue Kopie zu machen.

Es tauchen in bezug auf Tizian natürlich eine Menge Fragen auf, die vorläufig noch unbeantwortet bleiben. Wie kommen die Bilder Tizians überhaupt nach Dalmatien, war Tizian selbst dort, hat er, oder vielleicht seine Schüler diese Bilder gemalt?

Bei der mangelhaften Literatur und Archiven in Dalmatien darf man sich nicht wundern, von dort aus keinen Aufschluß zu erhalten, aber auch von

Italien aus fehlt uns jede Kunde. Wir wissen, daß Tizian 1520 für einen in Ragusa ansässigen Venezianer ein Altarbild für die Franziskanerkirche in Ancona mit dem Porträt des Stifters malte; konnte dieser Besteller nicht auch Bilder für Ragusa malen lassen?

Es fehlt uns jede Kunde, was Tizian in gewissen Zeiten gemalt hat, so vom Jahre 1530—32. Dagegen finden wir im Archiv des Bistums von Lesina folgende bemerkenswerte Notiz: —Pagato al Maestro Tiziano Vecelli 1000 Ducati«, welche Notiz sich auf Bilder in der St. Laurentiuskirche in Vrboska (Lesina) bezieht. Daß Tizian nicht selbst in Dalmatien war, ist wohl als sicher anzunehmen, er scheint kein Freund von Reisen gewesen zu sein und hat so manchen Antrag, Venedig zu verlassen, ausgeschlagen, reiste überhaupt nur, wenn ihn gekrönte Häupter zu sich beriefen.

Das erste Bild, welchem wir in Dalmatien begegnen, ist ein Altar-gemälde in der Kirche St. Justina in Arbe. Christus am Krankenlager eines Sterbenden, umgeben von Frauen, darüber schwebt der heilige Geist in Gestalt einer Taube und Engel, wovon einer einen Kranz über das Haupt des Sterbenden hält. Der Christuskopf ist von besonderem Ausdrucke, ein schöner Kopf mit dunklem reichem Haar und doch so männlich und milde dabei. Das Bild dürfte beiläufig $3\frac{1}{2}$ m hoch sein und ist sehr gut erhalten (Abb. S. 46).

Die Assunta im Dom von Ragusa.

Hinter dem Hauptaltare im Dom von Ragusa prangt ein Bild Tizians, welches eine kleinere Wiederholung der Assunta von Venedig ist. Zu beiden Seiten des Bildes sind noch zwei schmale Gemälde.

Diese Bilder sind offenbar nicht ursprünglich für diesen Raum bestimmt gewesen, das beweist schon die mangelhafte architektonische Umrahmung und noch mehr, daß der Dom, der in der Zeit von 1671 bis 1713 gebaut wurde, jünger ist, als die Bilder.

Das Bild der Assunta ist 172:330 groß und weicht in vielen Stücken von der in Venedig ab. Schon das kleinere Format bedingt eine Vereinfachung der Komposition. So finden wir anstatt den Gottvater zu oberst des Bildes nur einen Engel, der die Krone über das Haupt der Maria hält. Die Figur der Maria selbst ist beinahe dieselbe, nur im Kolorit anders, anstatt mit rotem Gewande und blauem Mantel ist sie nur in zwei Nuancen von Blau gekleidet. Anstatt des ganzen Kranzes von Putti, der sie umgibt, finden wir auf unserem Bilde nur einen einfachen Wolkenkranz, auf dem die Madonna schwebt.

Die Figurengruppe der Apostel ist anders komponiert, wenngleich einzelne Figuren sich fast nur durch andere Färbung des Gewandes auszeichnen, so ist die am linken Rande stehende Figur weiß mit grünem Mantel, während in Ragusa schwarz mit weißem Mantel; die vorletzte Figur rechts hat in Venedig einen grünen Mantel, während er in Ragusa schwarz erscheint.

Was die Qualität des Bildes anbelangt, finde ich die Komposition der Apostelgruppe gewiß eben so schön wie die in Venedig und bei genauer Vergleichung der beiden Gemälde einzelne Köpfe der Apostel schöner und sorgfältiger gemalt als auf dem venezianischen Gemälde. Im ganzen wirkt aber das ragusaner Bild weitaus nicht so farbig. Die Figur der

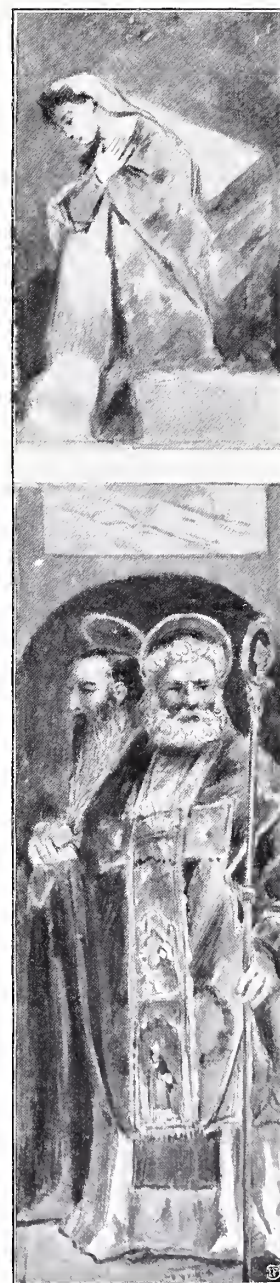


TIZIANS ASSUNTA IN DER AKADEMIE IN VENEDIG

Madonna bleibt aber weit hinter jener von Venedig zurück und rechtfertigt wohl die Tradition, Tizian hätte dieses Bild nicht vollendet und einer seiner Schüler hätte die Madonna gemalt. Merkwürdig ist aber, daß das Bild am Steinsarge Marias signiert ist: TICIANS R. R. F. (Republica Ragusa Fecit?)

sich auf dem Bilde Madonna di S. Nicolo di frari im Vatikan befindet.

In der Dominikanerkirche in Ragusa befindet sich das am meisten bekannte Bild Tizians am ersten Seitenaltar links. Es ist ein Votivbild der Familie Pozza. Die hl. Magdalene steht betend in der Mitte des



ASSUNTA VON TIZIAN IM DOM ZU RAGUSA

Die beiden Seitengemälde bestehen aus vier Teilen, zu oberst Mariä Verkündigung, darunter links St. Johannes und Blasius, der Schutzpatron Ragusas, rechts S. Nicolo und S. Francesco. Alle diese Figuren sind echt Tizianische Gestalten, man glaubt, in dem hl. Nikolaus dasselbe Modell wieder zu erkennen, welches

Bildes, links der hl. Blasius, rechts knieend der Stifter des Bildes. Ein Knabe, der einen Fisch trägt, ein Engel hält schützend die Hand über die Schulter des Knaben. In der Farbe ist dieses Bild auffallend hell gehalten, besonders die Luft ist außerordentlich durchsichtig behandelt (Abb. S. 43).

Sieben Gemälde Tizians in der St. Laurenziuskirche in Vrboska (Insel Lesina).

Auf diese Gemälde bezieht sich wohl die oben erwähnte Notiz über den an Tizian gezahlten Preis von 1000 Dukaten, ein Preis, welcher in anbeacht der zumeist kleinen Dimensionen der Bilder und deren teilweisen Skizzenhaftigkeit entspricht. Es sind drei große und fünf kleine Bilder. Die Anschaffung dieser Bilder fällt wahrscheinlich nach 1571, also in die letzten Lebensjahre Tizians. In diesem Falle scheint Tizian aber nicht allein an den Gemälden gearbeitet zu haben, wenn auch das Hauptbild des hl. Laurentius (2,50 hoch, 0,80 breit) nach meiner Meinung unstreitig von Tizian herrührt, so kann man bei den meisten übrigen Bildern ebenso sicher annehmen, daß seine Schüler mit gearbeitet haben. Es ist ja bekannt, daß Tizian mit seinem Bruder, Sohne und Neffen, Francesco, Orazio und Marco Vecelli, wohl auch mit anderen Schülern häufig zusammen gearbeitet hat, wie es ja sicher ist, daß er 1516 am Hofe von Ferrara mit zwei Gehilfen arbeitete. Kustos Gerisch, welcher vor kurzem diese Bilder restaurierte, bemerkt in seinem Gutachten: »Wenn diese Werke auch nicht unmittelbar von Tizian herrühren sollten, so sind dieselben zweifellos unter seiner Aufsicht geschaffen worden«.

Das Gemälde des hl. Laurentius am Hauptaltare ist ein Triptychon, in der Mitte die Figur des Heiligen mit einem Palmzweig, darüber die Madonna mit dem Kinde, zu ihren Füßen zwei musizierende Engel. Diese Madonna ist ein bekannter Typus Tizians, Anklänge daran finden sich in der Madonna mit dem Kinde und vier Heiligen in Dresden, in der Madonna des Hauses Pesaro (frari in Venedig) und anderen. Rechts die Einzelfigur des S. Nicolo und links die des Johannes. Die beiden skizzenhaften Gemälde: »Die Heiden fordern die Schätze des hl. Laurentius«

und »Die Marter des hl. Laurentius«, welche nur etwa 70 cm breit sind, dürften wohl nicht selbst von Tizian gemalt sein, wenngleich die Komposition echt tizianisch zu nennen ist, besonders das Gemälde, welches das Martyrium des hl. Laurentius zum Vorwurf hat, ist äußerst malerisch konzipiert. Wahrscheinlich sind es Skizzen zu nicht ausgeführten Bildern.

Ebensowenig möchte ich die beiden Zwickelbilder, welche die Verkündigung Marias darstellen, Tizian ganz zuschreiben, namentlich die Maria ist viel zu steif in der Bewegung, hingegen ist die Zwickelfigur Gott Vaters wieder echt tizianisch und wunderbar in den dreieckigen Raum komponiert.



TIZIAN, ALTARGEMÄLDE IN STA. JUSTINA ZU ARBE

Schließlich erwähne ich noch eines Bildes, welches sich in der Kirche St. Maria in Zara befindet und als Tizian ausgegeben wird. Es ist ein gutes Bild, ob es aber von Tizian herrührt, kann ich nicht beurteilen, wenngleich es in tizianischer Manier gemalt ist. Es ist ein Doppelbild, auf der einen Seite links ein Ecce homo auf der anderen Maria. Nahezu dasselbe Bild findet sich im Prado zu Madrid und könnte eventuell als Kopie angesehen werden, wären nicht Arme und Hände in ganz anderen Stellungen gemalt. Es wäre daher möglich, hier keine Kopie, sondern eine Wiederholung dieses Bildes vor sich zu haben, da ein Kopist gewiß nicht so einschneidende Änderungen vornimmt, die Köpfe, besonders der der Madonna sind auf beiden genannten Bildern dieselben.

Wenn ich von unbekanntem Bildern Tizians geschrieben habe, so habe ich insofern alle Berechtigung dazu gehabt, da keines dieser Bilder in mir bekannten kunstgeschichtlichen Werken verzeichnet oder abgebildet erscheint und ich erst durch oftmalige Reisen durch Dalmatien davon Kenntnis erhielt. Von anderen Bilderschätzen, die Dalmatien birgt, hoffe ich bei nächster Gelegenheit berichten zu können.

LUDWIG HANS FISCHER.



TIZIAN. HAUPTALTARBILD IM DOM ZU VRBOSKA

Frans Hals-Album

20 Radierungen nach den Hauptwerken des Meisters

von William Unger

Als besondere Weihnachtsgabe bieten wir unseren Freunden ein **Frans Hals-Album** dar, dessen Besitz für jeden, der den Wert einer künstlerischen Reproduktion zu schätzen weiß, einen dauernden Genuß bedeutet.

Alle Vorzüge der Ungerschen Nadel, der samtige Ton, die Kraft der Farbe, die Kühnheit der Strichführung sind auf diesen zwanzig Platten auf das Bewunderungswürdigste vereinigt. Die Auswahl unter den Werken des Frans Hals berücksichtigt alle Spielarten seines Oeuvre — die Doelenstücke, die Bildnisse und das Genre. Das Album wird vorläufig nicht in den Handel gebracht, sondern ist zunächst nur für die Abonnenten dieser Zeitschrift bestimmt, die es durch ihre Buchhandlung zum Preise von 15 Mark erhalten können. Später wird das Album zum doppelten Preise allgemein auf den Büchermarkt kommen.

E. A. SEEMANN



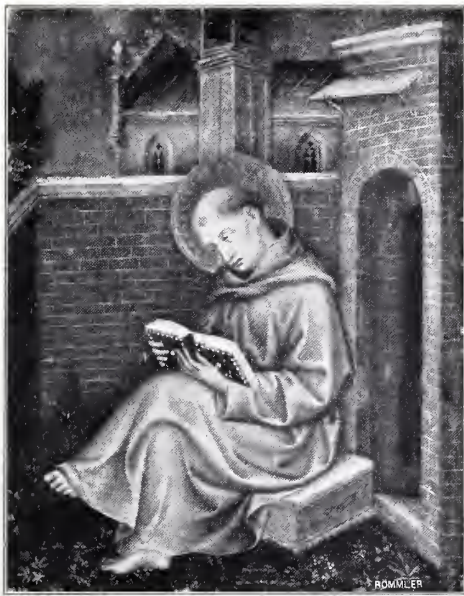
Francisco de Goya. Der Maibaum.
Kgl. Nationalgalerie Berlin.



Нррррр

NEUE ERWERBUNGEN DER BRERAGALERIE UND DES MUSEO POLDI PEZZOLI IN MAILAND

VON GUSTAV FRIZZONI IN MAILAND



GENTILE DA FABRIANO, FRANCESCO D'ASSISI
E. S. TOMMASO. BRERA

ES ist bekannt, daß Mailand unter den Städten Italiens als die tätigste und regsamste in jeder Hinsicht zu bezeichnen ist. Dies erweist sich nicht nur im Bereich des Handels und der Industrie, sondern auch in demjenigen der Kunst. Zwar nicht im Sinne, daß die Mailänder an und für sich eine größere Begabung für die Kunst als die Bevölkerung anderer Städte kundgeben, im Gegenteil, der Mailänder ist im allgemeinen mehr in Hinsicht seiner Neigungen zum praktischen, bequemen Leben, als zu den idealen Interessen bekannt; da aber die lombardische Hauptstadt am meisten von den Fortschritten des modernen Lebens, wie es sich in den benachbarten zivilisierten Ländern entwickelt, berührt worden ist, so hat sich auch eine regere Pflege der Kunst darin eingebürgert.

Eine Äußerung davon ist eben in den Bestrebungen wahrzunehmen, die seit mehreren Jahren der Förderung der öffentlichen Sammlungen zugewandt worden.

Während seitens der städtischen Verwaltung Großartiges zu Gunsten der Wiederherstellung der alten Residenz der Visconti und der Sforza, sowie der darin aufgestellten Museen geleistet wird, hat sich in der Breragalerie gar viel des Neuen ereignet.

Über den wichtigsten Ankauf, nämlich denjenigen der Folge von acht Fresken von Bramante dem Urbinaten, ist schon hinreichend von verschiedenen Seiten Bericht erstattet worden. Diese imposanten idealen Figuren stehen nunmehr in einem be-

sonderen Raume als Unika da, in der Nähe des Saales, der bei der allgemeinen Erweiterung der Galerie dem Sposalizio Raffaels eigens eingeräumt worden.

Um die empfindlichsten Lücken unter den Gemälden der verschiedenen Schulen zu füllen, wurden sodann vom Direktor, Corrado Ricci, mehrere andere Stücke angeschafft, von denen wir hier nur die bedeutendsten erwähnen wollen.

In dem neuen stattlichen Saal der Ferraresen waren zwei der drei Haupthelden des Quattrocento bereits würdig vertreten, nämlich Francesco Cossa und Ercole Roberti; so war es denn sehr wünschenswert, daß auch der hervorragendste Meister, Cosimo Tura (S. 50), in irgend einem Werk daselbst auftreten dürfte. Vom erstgenannten befinden sich nämlich da die strengen Figuren der zwei Heiligen, Petrus und Johannes der Täufer, welche bereits vor einigen Jahren in dieser Zeitschrift, samt den ursprünglich dazu gehörenden Stücken in London und Rom, geschildert worden sind.

Seinem Schüler und Nachfolger Ercole gehört ein mächtiges, aus Ravenna stammendes Altarblatt an, im Aufbau der Komposition und in dem herben Gepräge der Gestalten ein rechtes Gegenstück zum großen Tafelgemälde von Cosimo Tura in der Berliner Galerie. Da von Letztgenanntem vor der Hand kein größeres Werk für die Brera zu erreichen war, kam der Direktor auf den zweckmäßigen Gedanken, sich

doch ein kleines Täfelchen nicht entgehen zu lassen, das aus derselben ferraresischen Sammlung Barbi Cinti herkommt, wo sich die zwei Cossafiguren befanden und zuletzt im Kunsthandel in Venedig aufgetaucht war. Es ist zwar nur ein Bruchstück eines grösseren Gemäldes. Wir erkennen nämlich darin eine jener am Kreuze geschlagenen Christusgestalten in kleinem Maßstab, welche als Ergänzungsgegenstände zur oft dargestellten Büßungsszene des sich knieenden hl. Hieronymus, vor einem Kreuzifix kasteiend, vorkommen. Aber trotzdem man es hier nur mit einer Nebensache eines größeren Ganzen zu tun, könnte man sich kaum etwas denken, was für Cosimo Tura und dessen Art und Weise ausgeprägter und maßgebender wäre. Man betrachte speziell die Wiedergabe des Nackten mit den akzentuierten Knochen an den Knien, Füßen, Ellenbogen, Händen und findet darin die sichersten Kennzeichen des Meisters; im Ausdruck des Gekreuzigten aber eine Ruhe und eine Würde, die auf den bedeutenden Künstler hinweisen. Wie sich übrigens dieses Bruchstück zum Ganzen verhalten haben mag, kann man recht klar aus einem Gemälde eines ziemlich verwandten Malers ersehen, das vor ein paar Jahren in der Galerie von Bologna aufgenommen worden. Es ist ein mit der Bezeichnung des Namens beglaubigtes Gemälde von Marco Zoppo, einen büßenden Hieronymus vor dem Kreuzifix darstellend (S. 50), das nebenbei gleichfalls abgebildet



COSIMO TURA. DER GEKREUZIGTE. BRERA

vorgelegt wird. Früher in einer Privatsammlung in Mailand, wo es Burckhardts Cicerone als das beste Werk des Meisters in Italien anführt, wurde es vom lombardischen Besitzer der Galerie von Bologna abgetreten, damit dieselbe doch ein echtes Specimen ihres alten Landsmannes aufzuweisen hätte, was vorher nicht der Fall gewesen war. Wiewohl von beschränktem Maßstab, ist es in der Tat ein charakteristisches Werk, in dem sich die Verbindung der paduanischen und der altferraresischen Richtung recht fühlbar macht, wie dies denn überhaupt in der Wirklichkeit von Marco Zoppo wahrzunehmen ist.

Ganz anders sah es ein halbes Jahrhundert später mit der Malerei in Ferrara aus. Da tritt uns die ariosteische Natur eines Dosso Dossi vor allen entgegen. Brera besitzt schon lange seinen wahrhaft poetisch aufgefaßten Heiligen Sebastian. Seit kurzem haben sich ihm aber zwei neue Heilige zugesellt; es sind die rüstigen Gestalten der Heiligen Johannes der Täufer und Georg (S. 52). Auf die hageren Formen des früheren Malergeschlechts sind die vollen und breiten gefolgt, auf die bestimmte und derbe Temperamalerei die tiefe und warme Ölmalerei, die auf den höchsten Reiz dieser Kunst hindeutet, wie sie sich einerseits in der Art und Weise eines Giorgione bereits ausgesprochen, andererseits aber in der bewährtesten Kunst des Helldunkels eines Correggio gipfelt. Zwischen beiden, darf man wohl sagen, tritt eine Anlage wie die unseres feurigen Ferraresen auf, dessen Werke ja bisweilen mit denen von Giorgione verwechselt worden, wie dies z. B. gerade in früherer

Zeit mit dem eben erwähnten Sebastiangemälde und später noch mit dem geharnischten sogenannten David in der Galerie Borghese der Fall gewesen. Daß sodann der junge Correggio gewiß vieles ihm zu verdanken hat, ist mehr oder weniger in allen frühen Werken zu ersehen und mit anerkannter Einsicht schon längst von Lermolieff nachgewiesen worden. In dieser Hinsicht dürfte hier an das Porträt des sogenannten Arztes von Correggio in Dresden gemahnt werden, das lange für ein Werk Correggios gegolten, schließlich aber von keinem anderen Urheber als gerade von Dosso abzustammen scheint, trotz der Unbill einer heillosen Verpöschung aus früheren Zeiten, der es zum Opfer gefallen ist¹⁾. Immerhin ist ein solches *qui pro quo* in ähnlichen Fällen kein so großer Fehler in Anbetracht der engen Verhältnisse zwischen den beiden Künstlern als Maler im eigentlichsten Sinne des Wortes. Oder sollte es denn nicht jedem Sachverständigen offenbar sein, wie die lebendige Beleuchtung der zwei, in der Abbildung vorliegenden Heiligen — trotz dem eigenen Gepräge Dossos, namentlich in den breiten, kräftigen Formen — eine Vorbedeutung der vom jüngeren Meister erzielten Lichtwirkungen in sich trägt?

Was nun diese zwei Figuren in einzelnen angeht, so soll noch hier bemerkt werden, daß, während der Johannes auf irgend ein beliebiges Modell zurück-

1) Man siehe hierüber Lermolieff Bd. II, S. 207, 208.



MARCO ZOPPO. DER BÜßENDE HIERONYMUS
K. GALERIE IN BOLOGNA
(Photogr. Montabone)

zuführen ist, der Georg, welcher in den Gesichtszügen, sowie in der ausführlichen Ausrüstung eine individuellere Auffassung kundgibt, uns die persönlichen Züge von Franz von Este, dem dritten Sohne des Herzogs Alfonso von Ferrara, und seiner Gattin Lukretia vorweist, wie dies aus der alten Überlieferung sich ergibt, welche sich in dem ferraresischen Flecken Massalombarda, woher die Bilder stammen, erhalten hat.

Am schwächsten ist in der Brera die toskanische Schule vertreten. Jeder Liebhaber der erhabenen Kunst wird sich zwar mit Erbauung an eine Schöpfung wie diejenige der Geißelung Christi von Luca Signorelli erinnern, dessen Urheber in seinen schwungvollen nackten Gestalten sich als ein echter Vorfahre Michelangelos zu erkennen gibt. Während aber dieses Werk schon längst der Galerie angehörte, verdankt man dem genannten Direktor den Erwerb eines köstlichen Predellenstückes von



DOSSO DOSSI, DIE HEILIGEN JOHANN DER TÄUFER UND GEORG. BRERA. Photogr. Anderson

bekannt ist, daß diese Schilderung aus dem Leben des hl. Dominikus eine Ergänzung des ehemaligen Altarblattes von Benozzo ist, welches sich ursprünglich in der Compagnie di San Marco in Florenz befand, seit 1855 aber der großen Nationalgalerie zu London einverleibt worden. Einer der darin vorkommenden Heiligen ist eben der Heilige Dominikus. Eine Wunderthat desselben wird im vorliegenden Predellenstück geschildert, nach Angabe der naiven Legende. Es sind nämlich, wie auf erzählender Weise, zwei verschiedene Momente einer Begebenheit dargestellt. Ein junger Edelmann, Napoleon, Neffe des Kardinals di Fossa Nova, war vom Pferde, auf dem er ritt, zu Boden geworfen und auf arge Weise von ihm zertreten. Da kommt denn der Heilige zur rechten Zeit und läßt ihn sofort mit seinem Segensspruch frisch und munter aufstehen, zur großen Verwunderung seiner Angehörigen, unter denen der

Benozzo Gozzoli (S. 51). Wie bekannt, wurden gewöhnlich in ähnlichen kleinen Gemälden die rühmlichsten Taten der Heiligen illustriert, deren Figuren im darüberstehenden Altarwerk meistens zu Seiten der Jungfrau dargestellt sind. Dies ist denn auch hier der Fall gewesen, da es



BENOZZO GOZZOLI, EINE WUNDERTAT DES HL. DOMINIKUS. BRERA. Photogr. Anderson

Kardinal mit seinem Gefolge nicht fehlt. Die kindliche Einfachheit, mit der alles dies vom Maler gedacht worden, verleiht der Szene einen besonderen Reiz. Ganz anders, das heißt mit viel modernem Gefühl, hat ein halbes Jahrhundert später Lorenzo Lotto denselben Gegenstand in seinen zwei

Akten dargestellt, in einem Predellenstück der öffentlichen Galerie von Bergamo. Erstaunenswerte Verkürzungen, lebendige Gebärden, porträtartige Gesichter kommen darin vor. Ihm kommt es bekanntlich darauf an, die Handlung so lebendig und dramatisch als möglich wiederzugeben. In dem kleinen Gemälde von Benozzo tritt uns hingegen der echte Schüler des seraphischen Mönchs von Fiesole entgegen und demgemäß ist er vor allem darauf bedacht, mit der schlichtesten Innigkeit die Wirkung der Wundertat zu deuten. Daß er sich in dem bezüglichen Altarwerk an seinen Lehrer zu halten hatte, wird übrigens von dem noch vorhandenen Vertragskontrakt von 1461 bezeugt. Es wird nämlich darin ausdrücklich betont, daß die Gestalt der Jungfrau in ihrer ganzen Erscheinung genau derjenigen des Hochaltars von der Kirche von S. Marco nachgebildet werden sollte, dessen Urheber Fra Giovanni Angelico war, und die jetzt in der Galerie der Akademie aufbewahrt wird. Außerdem heißt es, daß es keinem anderen Maler gestattet sein dürfte, an der Arbeit teilzunehmen, weder in der Predella, noch in anderen Teilen des Werkes¹⁾. Wo sich nun die anderen Predellenteile verloren haben mögen, wüßten wir vor der Hand nicht anzugeben, mit Ausnahme einer. Es müssen deren noch fünf dagewesen sein, das heißt diejenigen, welche sich auf die Heiligen Johannes den Täufer, Zenobius, Peter, Hieronymus und Franciskus beziehen, da diese Heiligen im Hauptbild vorkommen.

Das einzige dieser kleinen Ergänzungsstücke deren Existenz uns bekannt, ist dasjenige welches eine Legende des florentinischen Schutzheiligen Zenobius

1) Siehe: *Alcuni documenti artistici non mai stampati*, ecc. Florenz, Le Monnier, S. 12, a. 1855.

schildert, heutzutage im Besitz des Herrn Rudolf Kann in Paris. Es ist ein ganz im Geiste des Breramalgemäldes gehaltenes Werk, höchst lieblich und anziehend.

Der mittelitalienischen Kunst gehören sodann noch vier Tafelgemälde des seltenen Meisters Gentile da Fabriano an. Sie stammen aus dem Privatbesitz im Städtchen Fabriano und bildeten ursprünglich mit einem fünften Stück, das nach dem Ausland gewandert

sein soll, die Unterlage zu den übrigen Teilen eines Altarwerkes, das schon seit langer Zeit von einer Kirche in der Nähe genannten Ortes in die mailändische Galerie übergegangen war. Es sind recht stimmungsvolle Schöpfungen dieses Zeitgenossen und Mitarbeiters zwei anderer berühmter Künstler aus dem nördlichen Italien, Vittore Pisano und Jacopo Bellini. Auch eine Verwandtschaft mit Masolino da Panicale ist bei ihm nicht zu verkennen, — wie dies denn speziell aus Gentiles Kapitalwerk, der Anbetung der Könige in der florentiner Akademiegalerie, zu entnehmen. Auf ähnliche Weise tritt dieser Zusammenhang in den Gemälden der Brera hervor — Darstellungen von vier in der katholischen Kirche hoch gefeierten Heiligen —, wovon der eine, der



G. ANT. BOLTRAFFIO, BILDNIS DES GEROLAMO CASIO. BRERA

lesende Thomas (S. 49), als besonders bezeichnend — mitten in der in beschränktem Maßstab dargestellten Architektur — hier abgebildet erscheint.

Ein Maler, der in derselben Pinakothek ungenügend, ja vor wenigen Jahren gar nicht vertreten war, ist der ernste Schüler Lionardos, Giov. Ant. Boltraffio. Ein glücklicher Zufall hatte den verstorbenen Direktor Bertini in stand gebracht, ein großartiges Bruchstück eines früheren Altarbildes zu erwerben, in dem die zwei knieenden Personen der Donatoren dargestellt sind, welche, nunmehr



ANDREA SOLARI, SÄUGENDE MADONNA
Photogr. Montabone

MUSEO POLDI

vielfach abgebildet, dem Kunstpublikum wohl bekannt sind.

Dem nachfolgenden Direktor ist es gelungen, ein zweites Specimen des tüchtigen Porträtmalers für die Galerie zu gewinnen. Es handelt sich, wie man aus der betreffenden Abbildung ersieht, um ein Brustbild eines jungen bartlosen Menschen, der durch den Lorbeerkranz als Dichter bezeichnet wird (S. 52). Sein sinniger, dem Beschauer auf freundliche Weise entgegenkommender Blick, die kräftige Modellierung mit den für den Urheber maßgebenden tiefen Schatten, das reichliche, bis auf die Schultern herabfallende Haar verleihen dem Antlitz einen eigenen Reiz trotz des bedauerlichen Schadens, den das Gemälde in früheren Zeiten durch die Wirkung eines zu nahe stehenden Ofens erlitten haben muß.

Über die Person des Dargestellten haben wir Einiges zu erörtern. Daß man in derselben keinen andern als den bolognesischen Poeten Girolamo Casio zu erblicken habe, dürfte kaum in Zweifel gestellt werden.

Sind ja die Verse, die auf dem Blatt unter der rechten Hand aufgezeichnet stehen, seinen schon längst veröffentlichten Gedichten entnommen.

Sie lauten folgendermaßen:

Il decimo Leon fu
quel pastore
Che mi diè il stocco e gli speroni
Clemente il capo mi ornò d'alloro u. s. w.

Das heißt: »Der zehnte Leo war derjenige Hirt, der mir den Ehrenstab und die goldenen Sporen verlieh, Clemens zierte mir das Haupt mit Lorbeer«. Indem

sie nun den Dargestellten als Würdenträger zweier Päpste, Leo X. und Clemens VII., bezeichnen, entsteht sogleich die Frage, wie dies mit dem Umstand auszugleichen sei, daß der Urheber des Bildnisses, über

den auch kein Zweifel hier walten kann, bereits 1516 das Zeitliche gesegnet hatte, während der zweite der genannten Päpste erst 1523 ernannt wurde. Das Rätsel löste sich, als neulich das Gemälde dem bekannten Restaurator Professor Cavenaghi anvertraut wurde, welcher sofort nachweisen konnte, daß das Blatt mit den Versen, unter dem ein Schädel versteckt steht, sowie der Lorbeerkranz als Zutaten späterer Zeit anzusehen sind, als der Maler Boltraffio schon längst gestorben und der von ihm als Jüngling Abgebildete bereits als reifer Mann und Hofpoet von den genannten Päpsten mit Ehrentiteln gefeiert worden. Merkwürdig genug ist nun, daß derselbe Fall in dem großen Tafelbild des Meisters im Louvre nachzuweisen ist, in demjenigen nämlich, wo zwei Glieder der Familie Casio in Begleitung der Heiligen Johannes dem Täufer und Sebastian vor der Madonna knien. Bekanntlich ist in dem jüngeren Mann rechts derselbe Dichter Girolamo Casio dargestellt und ist er hier auch mit dem Lorbeerkranz gekrönt. Die Geschichte des Pariser Bildes belehrt uns,

daß es bereits im Jahre 1500 für die Kirche della Misericordia in Bologna ausgeführt wurde und läßt uns danach schließen, daß das Breraporträt einige Jahre früher entstanden sein muß.

In welcher Zeit die späteren auf das Dichtertum



LOMBARDISCHES EMAILALTÄRCHEN. AUSSENSEITE
MUSEO POLDI PEZZOLI. Photogr. Montabone

sich beziehenden Zutaten in beiden gemalt worden, muß dahin gestellt bleiben. Hingegen ist das Bewerk des Schädels in dem einen als ursprünglich anzusehen, da dies die Geitung eines Wahrzeichens des Dargestellten, oder vielleicht seiner Familie überhaupt, hat. In der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth befindet sich nämlich ein anderes Jünglingsbildnis von Boltraffio, auf dessen Rückseite ein Schädel gemalt ist mit dem Spruch: *insigne sum Hieronymi Casii* (ich bin das Kennzeichen von Hieronymus Casio).

* * *

Wer die königliche Galerie verläßt, um sich der Privatstiftung des verstorbenen Don Giacomo Poldi Pezzoli zuzuwenden, mag das Gefühl eines sonderlichen Kontrastes empfinden. In der ersteren waltet nunmehr eine Weitläufigkeit, welche auf manchen Besucher einen etwas ermüdenden Eindruck machen mag. Im Museo Poldi hingegen befindet man sich, infolge unzulänglicher Vorkehrungen

des Stifters, wie in einer beschränkten Enklave, aus der es nicht gestattet ist, sich weiterhin auszubreiten. Im Laufe der Jahre haben sich eben die neuen Ankäufe daselbst dermaßen angehäuft, daß die ehemaligen Räumlichkeiten immer mehr den Charakter einer

Wohnung einbüßen mußten, um denjenigen einer eigentlichen Kunstsammlung zu bekleiden. Wie dem auch sei, so darf nicht verkannt werden, daß der vorzügliche Vorstand stets dem Vorhaben treu geblieben, die vom Gründer zu neuen Ankäufen angewiesenen Mittel in Gegenständen zu verwenden, die durch feine und zarte Eigenschaften sich dem Hauptbestandteile dieses vornehmen kleinen Museums am besten anreihen.

Einersolchen Klasse von Gegenständen entspricht ein in Email ausgeführtes, in verguldetem Silber eingefasstes

Tragaltärchen (S. 54, 55), das erst seit einigen Monaten den Renaissanceglaskasten im *goldenen Saal* bereichert hat. Es stammt aus dem Kirchenschatz einer alten Pfarrei, die es mit Genehmigung der betreffenden Obrigkeit, das heißt des Kultusministeriums, der genannten Sammlung übergeben durfte. Sein Stil weicht augenscheinlich von dem der verschiedenen französischen Emailwerke ab, die sich daneben

versammelt finden, und deutet entschieden auf lombardischen Ursprung vom Ende des 15. Jahrhunderts. Dies erweist sich ebenso sehr aus dem Charakter der bildlichen Darstellungen und den Typen der Figuren als aus dem Geschmack der dekorativen, umfassenden Teile, wie



LOMBARDISCHES EMAILALTÄRCHEN. INNENSEITE. MUSEO POLDI PEZZOLI
Photogr. Montabone

es vornehmlich das Motiv der Delphinenfolge ringsherum und die aus dem Postament sich ausbreitenden Füllhörner bezeugen. Man übersieht sie am besten bei verschlossenen Flügeln. In der Mitte des inneren Teiles ist auf recht naive norditalienische Weise die Anbetung des Christusknaben mit Begleitung des kleinen Engelchores dargestellt; auf den Flügeln die Heiligen Bernhardin und Ludwig von Toulouse; auf deren Außenseite die Verkündigung, wohl der am besten gelungene Teil der Emailarbeit; zuletzt, auf der Rückseite, hinter der Anbetung: die Kreuzigungsszene mit zahlreichen Figuren. Im ganzen ein Stück, das jedem Kunstgewerbemuseum willkommen gewesen sein würde.

Daß zu gleicher Zeit ein kleiner Schatz im Bereich der eigentlichen Malerkunst im lombardischen Saal aufgenommen werden durfte, ist der Freigebigkeit eines Mitgliedes des Vorstandes, des Herrn Aldo Nosedà, zu verdanken. Da die finanziellen Ressourcen der Stiftung gerade recht erschöpft waren, nahm er keinen Anstand, die Kosten für den Ankauf selbst zu bestreiten in dem vollends begründeten Bewußtsein, daß man sich kaum einen der Sammlung angemesseneren Gegenstand denken konnte, als dieses Täfelchen von Andrea Solari (S. 53) ist, das sich nunmehr im besten Licht, neben einem Fenster, in frischer Erhaltung von den Besuchern bewundern läßt. Was es darstellt, ersieht man aus der beiliegenden Abbildung. Den Sachkundigen ist es bekannt, daß das Motiv ein dem trefflichen mailändischen Meister geläufiges ist. Wer würde da in der Tat nicht vor allem an die berühmte *Vierge au coussin vert* der Louvregalerie gemahnt werden? Die säugende Madonna hat er aber schon früher in einem zarten, auf Papier ausgeführten Gemälde dargestellt, welches sich in der Sammlung des Herrn Crespi in Mailand befindet; sodann in zwei kleineren Bildern, die sich beide in Bergamo befanden, das eine im Besitz der Familie Marenzi (seit einigen Jahren aber in demjenigen von Herrn J. M. Longyear, in Marquette, Mich. America), das andere in der städtischen Galerie, Abteilung Lochis. Eine andere äußerst feine Madonna mit dem grünen Kissen, worauf das Kind aber schlafend ruht, ist eine der Hauptzierden der Sammlung von Herrn Eugen Schweitzer in Berlin¹⁾.

Was diejenige des Museo Poldi anbelangt, so kann man wohl sagen, daß sie an Lieblichkeit, gediegener Ausführung und angenehmer, kühler Farbenharmonie in ihrem kleinen Maßstab keiner der anderen nachsteht. Sie mißt nämlich nicht mehr als 28 Centimeter in der Breite und 37 in der Höhe.

Es ist dies das achte Gemälde des Meisters in genannter Sammlung, wo man ihm denn auch in den verschiedenen Stufen seiner Entwicklung folgen kann, und zwar zuerst in einem anderen kleinen Madonnenbild, das er wohl während seines Aufenthaltes in

1) Will jemand Vergleiche zwischen diesen Werken Solaris anstellen, der verschaffe sich die bezüglichen Photographien: bei Anderson für die Crespische Madonna, bei Braun für die in Paris, bei Taramelli in Bergamo für die beiden, die dort waren, und bei Montabone für die des Mus. Poldi.

Venedig oder kurz nachher unter dem Einfluß des Alvise Vivarini gemalt haben mag. Auf dieses folgen die zwei edlen Figuren einer hl. Katharina und Johannes des Täufers (mit Namen und Jahreszahl 1499), dann das wohlbekannte, köstliche, dornengekrönte *Ecce Homo*, wo man einen Nachklang (aber in gemildertem Sinne) von Antonello da Messina ahnt, welchem der Maler entschieden näher in ähnlichem Gegenstande bei Herrn Crespi steht. Zu den Seiten des *Ecce Homo* die zwei Halbfigürchen der Heiligen Johannes und Anton Abbas. Zeitlich käme dann — wohl kurz nach 1500 — das besprochene, neue Bildchen an die Reihe und zuletzt die wunderliche, schon etwas manierierte Ruhe auf der Flucht nach Ägypten in seiner tiefgesättigten Farbenskala, aus dem Jahre 1515.

Unsere Rundschau soll mit der Vorstellung des Tondo von Sodoma (S. 57) beschlossen werden, welcher sich auch noch kürzlich den übrigen Malerwerken der lombardischen Schule angereicht hat: zwar kein Werk allerersten Ranges dieses so wechselvollen Künstlers, aber immerhin anmutig und bezeichnend für seine Darstellungsweise.

Über die Herkunft des Werkes gibt es nicht viel zu sagen. Ein Mitglied des Vorstandes des Museums, Dr. Giulio Carotti, sah es zuerst in einer Ausstellung in Pistoja. Er verwandte sich für dessen Erwerb dermaßen, daß das Komitee schließlich sich dazu bestimmte und es fortan auch durchaus nicht zu bereuen hatte. Vergleicht man das Gemälde mit dem aus der Sammlung Habich stammenden, nunmehr in einem Kabinett der Brera aufgestellten Madonnenbild, so muß man wohl zugestehen, dass es weit entfernt von dessen feinem, ganz leonardesken Gepräge steht. Ist die Vermutung gestattet, daß letzteres während einer Zusammenkunft von Sodoma und Lionardo in Rom im Jahre 1512 entstanden, so ist andererseits anzunehmen, daß das genannte Rundbild in bedeutend späterer Zeit der Laufbahn seines Urhebers gemalt worden. Er mag es wohl in Siena, nicht lange vor seiner Abreise nach Pisa, um 1540, ausgeführt haben. Erinnerung ja manches darin, namentlich die Darstellung der sienesischen heiligen Nonne sowie die des Christuskindes, an die entsprechenden Gestalten in dem aus Pisa stammenden kleinen Gemälde mit dem knieenden Karthäuser, welches schon seit Jahren aus der Sammlung Rosini in die der National Gallery in London übergegangen. Ähnlichkeiten mit anderen Heiligenfamilienbildern des Meisters wären noch mehrfach nachzuweisen. So z. B. mit einer schön komponierten, nur zu wenig bekannten, welche der städtischen Sammlung in Montepulciano angehört¹⁾.

Betrachtet man den Künstler an und für sich, so mag man freilich vieles an ihm auszusetzen haben, eines jedoch darf ihm nicht genommen werden, und das ist sein natürlicher, ungezwungener Schönheitssinn, der sich öfters in genialen Zügen äußert, von denen uns vornehmlich die Kirchen und Häuser von Siena ein sprechendes Zeugnis ablegen.

1) Siehe Abbildung 1497 in Lombardis Photographien in Siena.



SODOMA, RUNDBILD
Photogr. Montabone

MUSEO POLDI PEZZOLI

ÜBER EINIGE INKUNABELN DES KUPFERSTICHS AUS DEM GEBIETE VON DOUAI

VON HENRI BOUCHOT, CONSERVATOR DES CABINET DES ESTAMPES IN PARIS

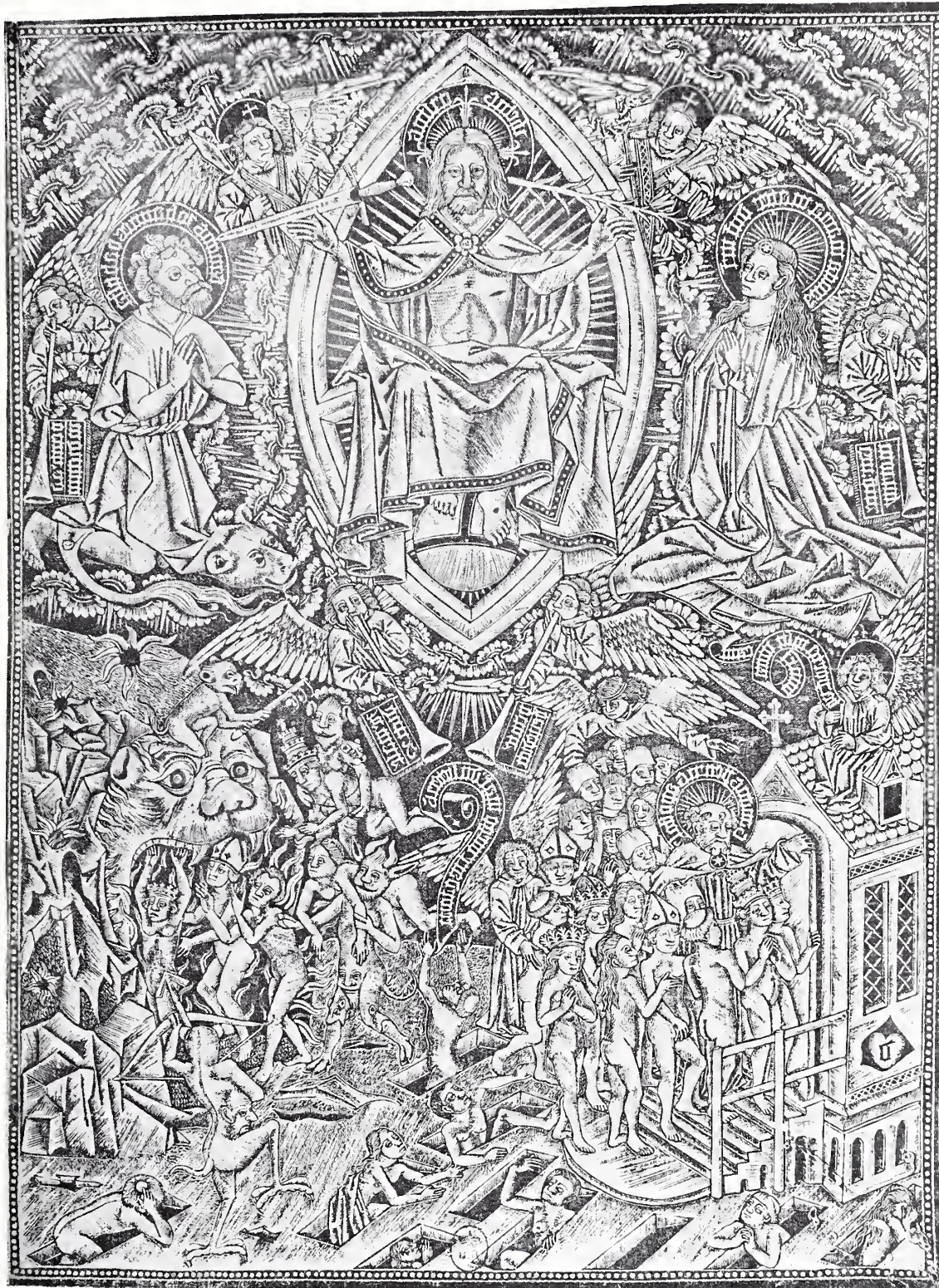
IN dem Maße, als die Forschungen an Genauigkeit gewinnen, müssen die alten ikonographischen Theorien eines Heineken und eines Passavant den Tatsachen allmählich das Feld räumen. Ich habe in meinem vor kurzem erschienenen Buche über *die zweihundert Inkunabeln* des Pariser Kupferstichkabinetts¹⁾ dargetan, wie sehr gewisse Behauptungen dieser berühmten Gelehrten einer ernsten Grundlage entbehren, und daß eine Menge ihrer Ansichten für unhaltbar und unreif erklärt werden müssen. Gewisse Gruppierungen von Stücken nach ihrer Färbung erwiesen sich als falsch, oder zum wenigsten als außerordentlich gewagt. Ein bedeutender Punkt aber ergab sich aus diesen Streitigkeiten und Erörterungen, nämlich der, daß Deutschland nicht mehr mit Sicherheit als das erste Land Europas betrachtet werden kann, in welchem der Holzschnitt zum Zwecke des Abdrucks betrieben wurde. Abgesehen von Italien und von Flandern, wo schon sehr frühzeitig Holzschneider in Tätigkeit gewesen zu sein scheinen, kommen auch die Franzosen mit ziemlich frühen Daten in Betracht. Es gibt ein ganzes Gebiet zwischen der Seine, dem Doubs, der Meuse und der Somme, welches zahlreiche primitive Werkstätten besaß; man vermutet solche in Dijon, in Besançon, in Metz, in Amiens, in Arras, in Douai und wahrscheinlich auch in Paris. Sicher gab es welche in Macon, in Lyon und weiter hinunter in Avignon. Die Spielkartenmaler von Ulm, welche von Passavant und verschiedenen anderen Autoren angeführt wurden, hatten ihre Vorgänger in einem Burgundisch-Vlämen *Malvael*, der ungefähr um das Jahr 1398 in Dijon ansässig war und in einem Tischler namens Jean Baudet 1393.

Man ist noch weiter gegangen. Verfahren, welche man heutzutage als relativ jung bezeichnet, findet man schon fünf Jahrhunderte früher: dafür zeugen jene Teigdrucke, welche den Anschein von Stichen haben. Nicht als ob die Künstler der alten Zeit, die sich damit abgaben, dasselbe dabei beabsichtigt hätten, wie heute ein Pannemaker oder ein Florian; aber die Resultate waren ähnliche. Anstatt mühsam die einzelnen Striche der Zeichnung nebeneinander zu setzen und so die wirkliche Schabkunst der primitiven Künstler zu erzielen, stachen gewisse Goldschmiede in Metall, so wie später die Kupferstecher verfahren. Diese mit vertieften Zeichnungen derartig geschmückten Metallplatten dienten teils als Niellen,

teils als direkte Dekorationen, indem sie an Tabernakeln oder sonstigen Kultusgegenständen angebracht wurden. Die Legenden wurden hier positiv graviert, weil sie direkt gelesen zu werden bestimmt waren. Später wurden diese, von den Objekten abgenommenen Stücke wie Reliefgravuren behandelt und die Abzüge, die man davon machte, gaben jene etwas eigenartigen Drucke, die man gelockert, gekratzt, durchlöchert nennen könnte, und die wir Franzosen *criblés* heißen, während die Deutschen die Bezeichnung *Interrasiles* dafür angenommen haben. Diese Arbeiten, die zu meist ganz roh ausgeführt, und aus ungeschickten Händen von Handwerkern hervorgegangen sind, liefern für das Interesse der Kunstgeschichte weiter nichts, als die Merkwürdigkeit ihres Ursprungs; sie sind wertvoll wegen ihres Alters, tragen dazu bei, den Knäuel der Anfänge der Kupferstecherkunst zu entwirren, aber da sie gewöhnlich eine ziemlich rudimentäre Ästhetik aufweisen und da ihre Personen oder Landschaften auf gotische und steife Schemas beschränkt sind, wurden sie von den alten Meinungen sämtlich Deutschland zugesprochen. Unsere französischen Ikonographen kamen aus Geringschätzung in diesem Punkte überein; Georges Duplessis oder Henri Delaborde, die diesen Gegenstand nur ganz flüchtig gestreift hatten, erblickten in ihnen sehr mittelmäßige Erzeugnisse der »Kunst von jenseits des Rheins«. Die klügeren Deutschen erklärten sie gerne, wenn auch mit ebenso wenig wahrscheinlichem Recht, für ihr Eigentum.

Durch vieles Vergleichen mit gehörig datierten und französischen Gegenständen der Goldschmiedekunst, mit Stickereien, Manuskripten, Bildhauereien aus Kirchen u. s. w. bin ich auf den Gedanken gekommen, dass die meisten dieser, ohne einen Schimmer von Wahrscheinlichkeit, für deutsch erklärten *Interrasiles* in Wirklichkeit aus dem Gebiet zwischen Burgund und Flandern hervorgegangen sind, und daß es — wie ich schon gesagt habe — im Grund die Goldschmiede waren, welche sie, ohne irgend welche Vorkenntnis der Buchdruckerkunst oder des Bildrucks, graviert haben. Später, nach der Entdeckung der Buchdruckerkunst, machte man diese oftmals weitaus älteren Gegenstände nutzbar — es gibt welche, die bis auf das Jahr 1400—1410 zurückgehen — und zog sie ab, teilweise als einzelne Blätter, teilweise zur Illustration von Büchern. Aber wir können versichert sein, dass die Franzosen dieselben zu einem Ausfuhrartikel machten, und daß sie für ihren Teil diese etwas groben Gegenstände verschmähnten. Ich bin im Besitz eines Beweises für

1) H. Bouchot: *les deux cents incunables de la Bibliotheque nationale, Paris. Lévy 1903.* Ein Band in 8° und ein Atlas von 210 Blättern.



DAS JÜNGSTE GERICHT MIT WAPPEN VON DOUAI

einen Verkauf solcher Clichés an einen deutschen Verleger in Bamberg.

Unter den Kupferstichen dieser Art, die das Kupferstichkabinett zu Paris verwahrt, befinden sich

etwa zehn Stücke, welche Georges Duplessis, der übrigens Passavant und Schreiber kopierte, in Bausch und Bogen Deutschland zusprach. Es hat den Anschein, als ob hierüber kein Zweifel bestehen könnte,

Hauptsächlich, wenn man während einer ganzen Lebenszeit das Auge an einen Irrtum gewöhnt, und sich zur Regel gemacht hat, in jedem häßlichen und rohen Bild die deutsche Herkunft zu erblicken. Allein, als ich diese Exemplare eingehend untersuchte, frappierte mich die Haltung der Figuren, die aufgedunsenen und schweren Augen, die großen und durchwegs runden Nasen, der burgundische Haarschnitt; es fielen mir die Einfriedungshecken, die ausschließlich französischen Ursprungs sind, ferner der, von breitblättrigem Wegerich gleichmäßig bedeckte Boden, die besondere Art der Felsen auf; ich bemerkte auch den Höllenschlund unserer Bühnemysterien, die Teufel, welche gekleidet sind, wie es die herkömmliche Vorschrift jener Vorstellungen in Amiens, in Arras oder sogar in Paris erheichte. Das sind viele Fingerzeige, welchen noch niemand jemals formell Rechnung getragen hat, und die noch hinzukommen zu anderen Feststellungen über welche ich späterhin zu sprechen haben werde. Übrigens weist keines dieser in Frage stehenden Bilder weder eine französische noch eine deutsche Unterschrift auf, aber die Legenden sind immer lateinisch und verkehrt gedruckt, was schlechterdings für die direkte Verwendung der Platte spricht, wie ich schon oben sagte. Ein einziges hat einen Teil seiner Legende auf der rechten Seite, allein das läßt sich aus der Tatsache erklären, daß, nachdem die Platte schließlich in der Druckerei zur Anwendung gekommen war, der sie zuletzt benützende Drucker ihr eine Unterschrift hinzufügte, die auf dem Abdruck gelesen werden konnte. Schreiber hat diese Tatsache konstatiert (Nr. 2481), aber er zieht gar keine Schlußfolgerung aus seiner Beobachtung.

Alle Vergleiche zwischen diesen Kupferstichen und authentischen Denkmälern führten mich unvermeidlich auf Artois, oder auf die Pikardie. Georges Duplessis hatte sich nun aber für Deutschland ausgesprochen; Schreiber bald für diesen deutschen Ort und bald für jenen, denn er hatte die einzelnen Stücke keineswegs untereinander verglichen. Für das Hauptstück *das letzte Gericht* (Nr. 2407, S. 59) gibt er gar keinen Ursprungsort an; er erklärt es für großartig, und bemerkt wie Passavant ein Wappen, welches ein **b** trägt, das letzterer für den Anfangsbuchstaben von *beati* hielt. Ich werde nun sofort auf den Hauptpunkt der Diskussion zu sprechen kommen, vorerst will ich zeigen, welche Bedenken Schreiber trug im Hinblick auf unsere Stiche. Was

die *Inkarnation* (Nr. 2481, S. 60) betrifft, so macht der gelehrte deutsche Ikonograph auf einen Probedruck aufmerksam, welcher sich in Oxford befindet und der auf Papier mit dem Wasserzeichen P. abgezogen ist. Dies ist ein wichtiges Merkmal, auf welches man wenig geachtet hat, das jedoch im Übrigen nur den Wert der Übereinstimmung mit anderen Beweisen hat. Schreiber äußert sich nicht über den Ursprung desselben. In bezug auf die *hl. Opportuna* (S. 61) spricht er von Paris als dem Ort ihres Ursprungs (Nr. 2716), aber nur deshalb, weil diese Heilige in Paris verehrt wird. Dem Rhein spricht er die *Madonna auf der Mondsichel* zu (Nr. 2508, S. 62), und auch zwei kleine Stücke: *die Gefangennahme Jesu* (2256) und die Kreuztragung (2306). Er hat ein bedeutendes Interrasile

unseres Depôts nicht gekannt oder umgangen, das größte von allen, welche dieser Art bis heute bekannt sind, nämlich das Blatt: *ein Kreuzweg* (Nr. 24 meines Katal.), welches Piot, ein ehemaliger Besitzer, für ein kölnisches (?) Werk hielt. Man sieht, welches Schwanken in der Einteilung dieser Kupferstiche herrscht, und wie die höchststehenden Geschichtsschreiber der Kupferstecherkunst nicht frei waren von Unschlüssigkeiten über ihren Stoff.

Ich habe für meinen Teil diese Frage lange erwogen; ich habe mehr als tausend verschiedene, typische, und meist aus der Zeit unserer Kupferstichinkunabeln datierende Werke verglichen. Diejenigen, von welchen wir soeben gesprochen haben, wurden unter sich mit mathematischer Genauigkeit, auf verschiedenem Weg, durch ein anthropometrisches, sehr

leicht anwendbares System näher gebracht. Ich weiß, daß sie an demselben Ort, wenn nicht sogar von demselben Künstler gefertigt wurden, oder wenigstens von Leuten, welche unter ähnlichen Gesetzen, unter ähnlichen Vorschriften und mit gleichen Modellen vor Augen gearbeitet haben. Wenn ich die *heilige Opportuna* einer Arbeit anderen Genres gegenüberstelle, z. B. jener kleinen, metallenen Grabtafel, welche Herr v. Rothschild unlängst dem Museum des Louvres zum Geschenk gemacht hat, — und diese Grabtafel ist aus der Pikardie — dann läßt sich eine unumstößliche Übereinstimmung feststellen. Es ist also nichts Überraschendes mehr, daß eines dieser Stücke auf ein Papier mit dem Wasserzeichen P. gedruckt wurde, welches ein Papier aus Flandern ist aus der Herrschaft Philipps des Guten, Herzogs von Burgund; dieser Fürst besaß und regierte die Stadt, in welcher



DIE UNBEFLECKTE EMPFÄNGNIS ODER INKARNATION

alle diese Kupferstiche gestochen wurden, wie wir weiterhin zu zeigen versuchen wollen.

Das, aus den Werken der französischen Gelehrten herausprechende Raisonement, daß der vulgäre, schwerfällige und Fratzen schneidende Typus ein deutsches Erzeugnis bezeichne, läßt sich nicht aufrecht erhalten. Die Deutschen des 15. Jahrhunderts hatten nicht mehr häßliche Typen als wir selbst. Übrigens hatten diese starken und stumpfen Nasen ihre Zeit des Erfolgs bei uns. Jean Fouquet liebte es seine Modelle damit zu versehen, und die schöne Agnes Sorel oder Marie von Anjou haben auf ihren Porträts etwas starke Nasen. Mit Unrecht oder mit Recht galt diese Übertreibung der Nasen als ein Typus von Schönheit, und diese Manie hielt ziemlich lange an. Ein kleines Porträt von Anna von Bretagne, welches ich in dem Deckel eines Einbandes entdeckte, ist in diesem Punkte ebenfalls übertrieben, es datiert übrigens aus dem äußersten Ende des 15. Jahrhunderts. Folglich hatten die Pikarden, die Bewohner von Artois, die Vlāmen von Lille, von Valenciennes und von Douai lange Zeit dieses spezielle Schönheitsthema bewahrt. Die Stickereien von Arras weisen eine ganze Anzahl derartig ausgestatteter Personen auf; die Grabtafeln zeigen uns eine Menge Typen dieser Art und die schon erwähnte, von Herrn Baron von Rothschild dem Louvre als Geschenk überreichte Tafel führt uns zu ähnlichen Feststellungen. Nun ist diese Platte geschmückt mit einer Legende in normännischer Mundart, das heißt in der Mundart jenes Teiles der Pikardie, welcher Paris am nächsten gelegen ist. In Deutschland aber kann dem nichts gegenüber gestellt werden, weder die Malereien des Meisters Pfening,

noch die eines Wolgemut, noch die Kupferstiche von Martin Schongauer, nicht einmal jene gewöhnlich für fränkisch gehaltenen schweizer Manuskripte, die jedoch einen recht schwerfälligen und rohen Stil aufweisen.

Wenn wir nacheinander die einzelnen Elemente, welche das von Schreiber unter Nr. 2407 beschriebene große Gebiet der Interrasiles unseres Kupferstichkabinetts bilden, einer Prüfung unterziehen, bemerken wir, daß das Sujet des *letzten Gerichts* in der Anordnung gehalten ist, wie sie gewöhnlich von unseren Miniaturmalern des 13. Jahrhunderts eingehalten wurde. Der, in einem eiförmigen Glorienschein thronende Christus trägt eine mit Lilien gezierte Strahlenkrone. Nun war aber diese Form des Glorienscheins schon von dem Maler Karl des Fünften, *Jean Bandol* genannt, aus Brügge für seine noch heute existierenden Kartons zu den Stickereien von Angers entliehen worden; sie rührt von alten Apokalypsen des 13. Jahrhunderts her. Dem allgemeinen Eindrücke nach ist

Christus ein Vlāme; sein Gewand schmückt eine gestickte Bordüre nach der, bei den Malern von Brügge üblichen Form; die Weltkugel, auf welcher sein Fuß ruht, ist gemäß der in Frankreich eingeführten Regel von einem Ring gehalten. Hinter ihm ist ein Kreis von Nebeln oder von stilisierten Wolken, die den französischen Ursprung noch deutlicher ausprägen. Diese Wolken finden sich auf unseren Grabtafeln, an unseren Bildhauerwerken, in unseren Miniaturen vor der Zeit Ludwigs des Heiligen, das heißt zu Beginn des 13. Jahrhunderts.

Die zur Rechten kniende hl. Jungfrau gleicht in allen Punkten jener in unserer schon oben genannten *Inkarnation* (Nr. 2481, v. Schreiber). Die Haartracht, der außerordentlich gezwungene Faltenwurf des Kleides erinnern an die Jungfrau von Brüssel, die aus dem Jahre 1418 stammen soll. Was das *Gesicht* anbelangt, besteht eine unstrittige Ähnlichkeit zwischen beiden Kupferstichen.

Die Engel sind im Stile van Eycks dargestellt; sie haben das Stirnkreuz des Engels der *drei Marien* — ein Eigentum Mr. Cooks. Ihre Flügelbeuge ist sehr dick, wie bei den Werken van Eycks. Dagegen sind die Teufel die unserer französischen Mysterien, die Jean Fouquets. Der Höllenrachen aber ist eine direkte Abbildung von jenen, die in den alten Theater Vorstellungen vorkommen, jenes »gueule cloant et ovrant«, von dem die genannten Inszenierungen sprechen. Dieser Höllenrachen ist ebenfalls französischen Ursprungs; wir finden ihn in den burgundischen und parisischen Manuskripten des 13. Jahrhunderts. Der Himmel dagegen ist in den alten Bildern als Häuschen dargestellt: geradeso finden wir ihn auch in unseren Kupferstichen. Und

unter den Erwählten, welche im Himmel aufgenommen sind, ist ein König von Frankreich mit der Lilienkrone. Dieses Häuschen ist übrigens sehr bemerkenswert; es ist in der Art jener Häuser gehalten, wie sie von den französischen Malern des 14. Jahrhunderts bevorzugt wurden. Die Arkatur des unteren Teiles ist treffend; sie rührt von den Brüdern von Limburger her, jene Künstler, welche sich der besonderen Gunst des Herzogs von Berry erfreuten.

Die Felsen im *Letzten Gericht* und in der *Inkarnation* sind stilisiert. Sie gleichen Stofffalten, denn in den Mysterien wurden die Berge aus zerknittertem Stoff hergestellt. Sie weisen eine nur sehr weitläufige Ähnlichkeit mit der Natur auf, was dafür spricht, daß der Künstler der einen, wie der der anderen Platte keine Natur zu sehen bekamen. Wir haben schon der Pflanzen Erwähnung getan, welche den Erdboden bedecken und welche immer die gleichen sind, sowohl im *Letzten Gericht*, als in der



HL. OPPORTUNA MIT DEN LILIEN

Inkarnation, in der *Hl. Opportuna*, in der *Gefangennahme Jesu* und in der *Kreuztragung*; man möchte sie fast die »Blätter von überall« nennen, und könnte keine andere Schlußfolgerung hieraus ziehen, als die eines Zusammenhangs zwischen den verschiedenen besprochenen Kupferstichen.

Außer seinem graphischen Interesse gibt uns das *Letzte Gericht* auch ein ziemlich richtiges Bild von dem, was die Darstellung und die Veranstaltung eines französischen Mysteriums des 15. Jahrhunderts gewesen sein muß. Die halboffenen Gräber waren sichtbar in den Boden eingegraben; der Höllenrachen, in Gestalt eines Leopardenkopfes, konnte geöffnet und geschlossen werden vermittelt einer Schnur, welche das kleine Teufelchen handhabte, das auf ihr saß. Da die Seelen damals nackt dargestellt wurden, bekleidete man die Schauspieler mit einem Trikot. In dem *Mysterium des hl. Adrian*, das von dem Herzog von Aumale im Jahre 1895 für den *Roxburghe Club* veröffentlicht wurde, liest man in Vers 8140 folgende spezielle Bemerkung über die Märtyrer, denen die Henker die Beine abschneiden sollten: «ce fait les angels présenz prandront les âmes et les porteront en paradiz, chantant: *Sanctorum meritis*;» was die Teufel anbelangt, so sieht man sie immer beschäftigt Unheil zu schaffen; sie stellten die Possenreißer des Stückes dar; ihre mit Fratzen geschmückten Trikots machten sie zu sehr unterhaltenden Spaßvögeln für die Zuschauer.

Bevor wir diesen, von Schreiber so sehr bewunderten Kupferstich verlassen, wollen wir nicht verfehlen, auf ein Wappenschild des 15. Jahrhunderts näher einzugehen, das auf dem Häuschen angebracht ist und ein Herz trägt, auf welchem sich wiederum ein vermeintliches **b** befindet. Passavant, der dieses *b* etwas leichthin I, 93 bezeichnet, hält es für den Anfangsbuchstaben von *Beati*, die Glückseligen, die Auserwählten. Wenn nun aber alle Inschriften durch den Abdruck umgekehrt wurden und deshalb negativ erscheinen, dann ist das fragliche **b** ebenfalls umgekehrt und liest sich von der Rechtsseite als ein **d**. Damit ist aber die Theorie Passavants vollkommen

umgeworfen: wir haben es nicht mehr mit dem Anfangsbuchstaben von *Beati* zu tun! Schreiber, der dieses Wappenschild am Schlusse seines dritten Bandes einreicht, hat keine Erklärung für dieses eigentümliche **b** gefunden; auch er dachte nicht an die Umdrehung, was wirklich Wunder nimmt gegenüber einem so gelehrten Fachmann¹⁾. Alles was Passavant außerdem über diesen Kupferstich zu sagen wußte ist, daß er aus Niederdeutschland stamme. Derartige Bestätigungen sind bei ihm gang und gäbe und es lohnt nicht die Mühe, sich damit aufzuhalten; sie entbehren immer einer soliden Grundlage.

Wenn wir unter den anderen Kupferstichen unserer Gruppe nach Merkmalen für ihren Ursprung suchen, fällt uns die *heilige Opportuna* ins Auge, welche dargestellt ist auf einer mit Lilien geschmückten Draperie von nicht zu widerlegender Genauigkeit. Die niederdeutschen Stecher des Herrn Passavant würden dieses Dekorationsmotiv nicht gerne angewendet haben! Übrigens ist diese Heilige, wie schon Schreiber bemerkte, von Paris; ohne die Unterschrift hätte man sie für die hl. Dorothea gehalten. Diese Unterschrift befindet sich an der Hand, ich ziehe indes keinen formellen Schluß daraus; sie ist französisch, aber meiner Ansicht nach sind es die Lilien des Grundes, die den dokumentierenden Wert haben.

Die Inkarnation, welche auch der *Hortus conclusus* genannt wird (Schreiber Nr. 2481), ist ein wesentlich parisi-



DIE MADONNA AUF DER MONDSICHEL

sches und französisches Sujet des 15. Jahrhunderts²⁾. Die Bourbonen hatten Stickereien mit einer Frau mit dem Einhorn. Maxe-Werly bemerkt in seiner *Ikographie über die unbefleckte Empfängnis* (Moutiers Ducloz 1903 in 8^o), daß die hl. Jungfrau in dem geschlossenen Garten ein Sujet aus Artois sei. Wir haben schon gesagt, daß ein anderer auf

1) Er sagte, daß man dieses **b** mit dem Vornamen des Legendenschreibers Bernardin Milnet zusammengebracht habe.

2) A. Blanchet, Sur une plaquette représentant le Jugement de Paris et l'Annonciation. P. 9.

ein Papier mit dem Wasserzeichen **P** abzogener Probedruck dieses Kupferstichs sich in Oxford befindet; Schreiber zitiert diesen und vergißt jenen in Paris. Ich habe nun gefunden, daß unser Kupferstich einem Buchbinder aus dem Atelier von Simon Vostre als Modell gedient hat für einen gepreßten Einband, welcher ehemals im Besitz von Leber war (I, 194 seines Katalogs). Im umgekehrten Sinn ist der Einband die textuelle Wiedergabe des Bildes. Das Atelier von Simon Vostre aber ist parisisch.

Die *Madonna auf der Mondsichel* (Schreiber Nr. 2908) hat weniger französische Eigentümlichkeiten aufzuweisen, doch sind die Apostel der Bordüre den durchlöcherten Vignetten von Simon Vostre und von Philipp Pigouchet sehr ähnlich. Die Nebel, der Kopf des Christus, die gotischen Ornamente der Ecksteine sind in rein französischem Stil gehalten, ich weiß nicht, welche Gründe Schreiber veranlaßt haben, den Rhein als Herkunftsort dieses Stückes zu bezeichnen. Die Arbeit, die Ästhetik der Figuren, die Draperien sind genau die des *Letzten Gerichts*, für welches wir einen außerordentlich genauen Nachweis besitzen, wie man sehen wird. Wenn man also, wie kaum zu bestreiten ist, die Verwandtschaft zwischen allen diesen genannten Stückchen zugibt, wird uns das *Letzte Gericht* über dieselben in entscheidender Weise aufklären.

Das **b** des Wappenschildes, der vermeintliche Anfangsbuchstabe von *beati* ist ein verkehrtes **d**. Das ist unbestreitbar. Nun existiert im 14. und 15. Jahrhundert ein solches Wappenschild mit einem Herzen und einem gotischen **d**: es ist das Wappen der Stadt Douai seit dem Jahre 1304, nach der Schlacht von Mons-en-Pèvele in der die Elite der Kämpfer von Douai zu Grunde ging. In gewissen Fällen erschien das Herz von einem Pfeil durchbohrt, und Blutstropfen vergießend; das gotische **d** war dann auf dem oberen Teile des Schildes angebracht; aber meistens, und hauptsächlich im 15. Jahrhundert trägt das Herz das **d** so wie in unserem Kupferstich. Weil mir die Form des Schildes moderner erschienen war, näher dem 16. Jahrhundert, habe ich nach Beweisen gesucht, und fand eine Menge Schilder dieser Form vom 14. Jahrhundert an. Ein gewisser Amé de Genève, der 1379 bei den Karthäusern zu Paris beerdigt wurde, hatte ein Schild von genau derselben Form. (*Bibl. Nationale. Cab. des Estampes* Pe 11a fol. 229.)

Nur der Mangel an paläographischen Kenntnissen und hauptsächlich an Überlegung konnten Passavant verhindern das **d** in jenem Wappenschild zu erkennen. Es würde niemals ein gotisches **b** die Neigung aufweisen, welche man hier bemerkt, und wenn die Inschriften des Stückes überall verkehrt sind, warum sollte da dieser Buchstabe eine Ausnahme machen?

Ich weiß, daß der Kupferstich der *Inkarnation*, zugleich positive und negative Legenden aufweist, aber das sind Legenden und keine *Sigel*, wie dieser hier. Es wird übrigens genügen, einen Spiegel zu nehmen, und sich zu überzeugen, daß unser Buchstabe sehr wohl ein **d** ist.

Dieser Umstand im Vereine mit den oben erwähnten ästhetischen Vermutungen und den speziellen Eigentümlichkeiten, wie die Lilien, der Höllenrachen u. s. w. stellt einen der ungemein seltenen Beweise für den Ursprung der Inkunabeln des Kupferstiches dar. Ich kenne einige andere, aber mehrere davon sind *zweifelhaft*. Nun findet sich dieses Wappen von Douai mit dem umgekehrten **d** noch auf einem anderen Kupferstiche, einer *Auferstehung*, der in Wien aufbewahrt ist, und von Schreiber mit der Nr. 2349 bezeichnet ist. Dieser hat seine Inschriften ebenfalls verkehrt. Ich kenne ihn nicht, aber es würde mich wundern, wenn er nicht die Anthropometrie unserer Personen, den Boden und die Felsen des *Letzten Gerichts* aufweisen würde. Schreiber macht noch auf einen *Heiligen Gregor* aufmerksam, der nach ihm ein Gegenstück zu unserer *Madonna auf der Mondsichel* sein soll (Nr. 2649). Dies letztere Bild ist in Oxford, aber es trägt nicht das Wappen von Douai.

Um zusammenzufassen:

Das Kupferstichkabinett zu Paris ist im Besitze von wenigstens sieben Kupferstichen, die aus demselben Orte stammen und unwiderlegliche französische Eigentümlichkeiten aufweisen.

Das eine dieser Stücke trägt an einer sehr augenfälligen Stelle das Wappen der Stadt Douai, die in der Mitte des 15. Jahrhunderts unter der Herrschaft des Herzogs von Burgund stand.

Eines dieser Stücke ist auf ein Papier mit dem Monogramme des Herzogs Philipp des Guten gedruckt.

Es scheint also, daß man diesen Feststellungen nach die Meinungen Passavants, der diese Kupferstiche Niederdeutschland zuzusprechen sucht, umwerfen dürfe; die Vermutungen Schreibers und seine Entscheidung für den Rhein entbehren ebenfalls einer ersten Begründung. Es sind dies Werke von Goldschmiedern, welche wahrscheinlich in Paris ausgebildet waren und ihre Sujets in Metall eingruben, ohne eine Ahnung von der Bilderkunst zu haben.

Die Abzüge fanden später statt als die Gravur, etwa gegen 1460—80. Die Zeichner von Pigouchet und von Simon Vostre sind aus der gleichen Künstlerfamilie, in Zwischenräumen von wenigen Jahren hervorgegangen. Was die deutsche Kunst betrifft, hat sie damit niemals weder nahe, noch entfernt etwas zu tun gehabt.





F. R. CARABIN. KETTENTANZ BRETONISCHER BAUERN. BRONZE

FRANÇOIS RUPERT CARABIN

CARABIN war eine ganze Weile einer der »Types de Montmartre«. Er ist es auch jetzt noch, aber nicht mehr im früheren Maße. Seit der Père Desboutin, der bekannte Radierer, Henri Pille, der geschätzte Zeichner, Toulouse-Lautrec, der grimmasschneidende Synthetiker, und andere, deren Namen nicht so weit wie diese gedungen sind, den irdischen Staub abgeschüttelt haben, fehlt es überhaupt etwas an der Spezialität, die man »Types de Montmartre« nannte. Carabin hat sich in den letzten Jahren stark zivilisiert. Man hat ihm den Orden der Ehrenlegion gegeben, und seither nimmt er sich zusammen und läßt sich nicht mehr gehen wie früher. Zum Teufel auch, wenn man das rote Bändchen im Knopfloch hat, ist man es der Republik schuldig, den Spießbürgern kein Ärgernis zu geben.

Früher war sein Atelier eine Sehenswürdigkeit ersten Ranges. Es lag in einem Winkel krummer Gassen, zu denen man nur unter Führung eines Eingeweihten gelangen konnte. Und zwar schon nicht mehr auf dem Montmartre, sondern an der Grenze, wo das Arbeiterviertel von La Chapelle anfängt. Da

hatte Carabin eine ehemalige Schreinerwerkstatt entdeckt, zu ebener Erde, einer Wagenremise sehr ähnlich. Und dieser Raum war ganz mit Gipsmodellen, Holzfiguren, Tonklumpen, Fayencen und Steingutsachen, Werkzeug des Modelleurs, Bildhauers, Holzschnitzers, Formers, Töpfers, Schmiedes angefüllt. Kaum daß in der Mitte ein wenig Platz blieb für den Modellierstuhl und den Künstler. Der Besucher mußte sich vorsichtig bewegen, um nichts zu zerretzen oder herunterzuwerfen. Und große Vorsicht war auch dann angebracht, wenn man einen sauberen Rock an hatte, denn Carabin verteidigte die Ansicht, Staub und Spinnweb schütze und erhalte das Werk des Menschen. Auch redete er viel und gern von der schönen Patina, welche eine solche Staubschicht den Gegenständen verschiedenster Form und Farbe verleihe, wodurch sie alle harmonisch zusammenklängen. In einer Ecke dieses Raumes stand ein Divan, den Carabin selbst gezimmert, gepolstert und überzogen hatte. Wenn ich ihn besuchte, nahm ich immer eine Zeitung mit, die ich auf den Divan legte, ehe ich mich darauf setzte. Denn auch hier arbeitete

die Staubpatina. Dann war da noch ein uraltes, wackliges Harmonium, dem Carabin die einfachen Melodien alter Kirchenlieder entlockte.

Das Spielen auf dem Instrument hatte er für sich allein gelernt, und auch in der bildenden Kunst ist er wesentlich ein selfmade Mann. Trotz seines ausländischen Namens ist er geborener Elsässer und entstammt dem Städtchen Zabern, wo einst der fromme Knecht Fridolin der guten Gräfin diente. Er kann auch etwas Deutsch, benutzt diese Kenntnis aber nicht gern, da ihm das Hochdeutsche unbekannt und sein elsässer Dötsch den Leuten aus dem Norden und Osten schwer verständlich ist. Also kannte ich ihn schon viele Monate, ehe ich die Entdeckung machte, daß wir uns im linksrheinischen Deutsch sehr gut unterhalten konnten. Mit zehn Jahren kam er mit seinen Eltern nach Paris, besuchte die gewöhnliche Volksschule, ging dann bei einem Steinschneider in die Lehre, wo er Buchstaben und Ornamente in Halbedelsteine und in Metall eingraben lernte, besuchte nebenbei einen Abendkursus, wo er zeichnete und modellierte. Obendrein arbeitete er dann für sich, und als im Jahre 1884 der Salon der Unabhängigen gegründet wurde, gehörte er zu den ersten Ausstellern. Indessen trug ihm das selbständige Arbeiten nicht viel oder gar nichts ein, und er mußte suchen sich anderswie durchzuschlagen. Dalou hat ein Jahr lang für einen Ausstopfer gearbeitet, indem er den leeren Bälgen durch künstliches, den Regeln der Anatomie folgendes Füllen mit Werg ein natürliches und lebendiges Aussehen gab. Carabin hat mehrere Jahre lang eine noch sonderbarere Beschäftigung gehabt: er machte Totenmasken für einen Leichenbestatter. Der Pariser Leichenbestatter macht in Paris alles: er liefert den Sarg, er besorgt die Anzeigen, die Wagen, die Kränze, den Leichenstein und im Notfalle sogar die Leidtragenden. Viele Angehörige wollen als letzte Erinnerung eine Maske des Toten haben, und dazu hat der Leichenbestatter irgend einen jungen Bildhauer oder sonst einen Gipser an der Hand. Carabin war sehr zufrieden mit diesem Nebenberufe: er erhielt für jede Totenmaske hundert Franken, und manchmal hatte er vier oder gar fünf im Monat abzunehmen. Wenn er davon erzählt, meint er, in seinem Leben sei er nicht so lustig gewesen wie in jener Zeit.

Bei den »Unabhängigen« wurde er zuerst bekannt, zunächst als Holzschneider. Seine Möbel waren zwar gerade nicht geeignet, um sich ihrer zu bedienen, aber sie waren künstlerisch vollkommen, und reiche Leute, die etwas Besonderes haben wollten, konnten sich nichts Besseres wünschen. Von Zeit zu Zeit erhielt er einen Auftrag, und von einer Bestellung bis

zur andern hielt er sich über Wasser. Nebenbei machte er für sich selbst kleinere Arbeiten, zu denen keine großen Auslagen erforderlich waren: er schnitzte kleine Holzschalen, irgendwie mit einer weiblichen Figur verbunden, er schmiedete eisernes Blätter- und Rankenwerk, er formte und färbte Steingutsachen, er verwertete die in seiner Lehrzeit erworbenen Kenntnisse zur Herstellung von Schmucksachen aus Metall und Halbedelsteinen. Eine Weile flossen die Bestellungen etwas reichlicher, und ein paar Jahre lang war er einzig mit der Herstellung großer Hausratstücke beschäftigt. Diese Sachen, wovon ein großer Glasschrank der Stadt Paris gehört und im Musée Galliera steht, zeigen fast immer die Verbindung weiblicher Figuren mit dem eigentlichen Möbel. Einmal trägt ein kauern des Weib die Stuhlplatte auf dem Rücken, ein andermal dienen nackte Frauengestalten als Stempel eines Tisches, oder ein nacktes Weib hält den Juwelenschrein in den hoch erhobenen Händen,



FR. R. CARABIN. BRONZE

oder zwei kniende weibliche Gestalten stützen den vordern Teil eines Klaviers. Wie schon gesagt: Gebrauchsmöbel sind diese Arbeiten Carabins nicht, und nur ein reicher Mann, dem es nichts ausmacht, in einem Museum zu wohnen, kann sich eine solche Liebhaberei gestatten.

Allen übrigen Arbeiten ist das nämliche Merkmal gemeinsam: immer ruht die ornamentale Idee auf dem nackten weiblichen Körper. Sogar seine goldenen Fingerringe zeigen zum Kreis gekrümmte weibliche Gestalten, seine Tintenfüßer werden von nackten Mädchen gestützt, auf dem, einem Weinschlauch nachgebildeten Wasserbehälter seines Fayencewaschbeckens

kauert ein nacktes Mädchen, auf seinem silbernen Handspiegel bildet ein nacktes Figürchen, das sein Gesicht im Spiegel beschaut, den Griff. Häufig gesellt sich eine Katze zu der weiblichen Gestalt, zu meist aber genügt diese allein.

Seit der Gründung der Société nationale, von dem Orte ihrer ersten Ausstellungen her gemeiniglich »Salon du Champ de Mars« genannt, gehört Carabin dieser Gesellschaft an, und hier stellt er seit vier oder fünf Jahren die kleinen Bronzefigürchen aus, die ihn auch im Auslande bekannt gemacht haben. So lange er nur große Möbel schuf, war ihm die Ausstellung im Auslande untersagt, da Verpackung und Verschickung zu viel gekostet hätten. Und außerdem hätte ihm die Sache nichts eingetragen, da er nur auf Bestellung arbeitete und nichts zu verkaufen hatte. Mit den Bronzefigürchen ist das anders. Wenn da einmal das Modell vorhanden ist, kann man beliebig viele Exemplare gießen, und obschon Carabin sich auf eine möglichst geringe Anzahl beschränkt, um seinen Arbeiten den Sammlerwert zu lassen, sind da doch



FR. R. CARABIN

DIE SCHÖNE OTERO. BRONZE



FR. R. CARABIN. SERPENTINTÄNZERIN. BRONZE

immer ein paar überflüssige Nummern, die auf Reisen geschickt werden können. So kommt es, daß man Carabin in Berlin und Wien, in München und Dresden als Kleinplastiker und nur als solchen kennt.

Auf diesem Felde hat sich Carabin ein ganz bestimmtes Gebiet erlesen: das des Tanzes. Die gewöhnlichen Balletteusen in ihren kurzen Röckchen hat er in zwölf oder fünfzehn verschiedenen Posen dargestellt, von dem langröckigen Serpentinanz der Amerikanerin Loie Fuller hat er ein halbes Dutzend Statuetten geschaffen, die Belle Otero, Polaire und andere Sterne der Pariser Spezialitätenbühne haben ihm, oft ohne es zu wissen, Modell getanzt. Lange Zeit verbrachte er alle seine Abende in den Kulissen der Komischen Oper, der Folies Bergère und anderer Theater, wo die moderne Terpsichore herrscht. Hier saß er und beobachtete die Tänzerinnen bei der Arbeit. Als einziges Werkzeug brachte er kleine Drahtgestelle mit, je ein Draht für Bein, Arm, Körper, Kopf. An den Gestellen drehte und drückte er, bis er die Pose, auf die es ihm ankam, richtig heraus hatte. Das war alles, was er hier wollte. Der Rest, die Umkleidung des Knochengerüsts mit Fleisch, Haut und Kostüm, wurde zu Hause im Atelier besorgt. Auf diese Weise hat Carabin die lebendigsten, natürlichsten und bewegtesten plastischen Momentaufnahmen von Pariser Tänzerinnen geschaffen, die man je gesehen hat. Und sein

Erfolg hat in Frankreich selbst wie im Auslande dermaßen gewirkt, daß jetzt hunderte von Kleinplastikern auf die Darstellung der Tänzerinnen verfallen sind.

Dergestalt, daß ihm selbst das Vergnügen an der Terpsichore der Großstadt vergangen ist. Er suchte ein neues Thema und fand es bei den Volkstänzen der mehr oder weniger von unserer sogenannten Zivilisation verschont gebliebenen Provinzen Frankreichs. Zunächst in der Bretagne. Wie er hier den Dorfmusikanten, den Kettentanz, das tanzende Paar und andere bäurische Tanzfiguren im Moment ergriffen und festgehalten hat, ist fast noch prickelnder, lebenswahrer und packender als seine Pariser Arbeiten. Ohne Zweifel wird er auch auf diesem Gebiete alsbald zahlreiche Nachahmer finden, aber mögen sie auch täuschend ähnlich räuspern und spucken, das was den Reiz in Carabins Figürchen ausmacht, die originelle Auffassung, das blitzschnelle Festhalten einer vorüberhuschenden Bewegung, das sichere Treffen gerade der charakteristischen Pose, die nervenreizende, prickelnde Lebendigkeit, das wird zunächst wohl das ureigene Eigentum Carabins bleiben. Und dann schadet es auch weiter nichts, wenn ihm durch seine Nachahmer das Gebiet verleidet wird. Dann sucht er sich eben wieder ein neues Feld, und wir können dabei nur gewinnen.

KARL EUGEN SCHMIDT.



W. Ungers sculpt.

Frans Hals

FRANS HALS. DIE CLUVENIERSDOELEN
AUS W. UNGERS HALS-ALBUM

WILLIAM UNGERS FRANS HALS-ALBUM

SCHON im vorigen Hefte hatten wir Kunde gegeben von der Weihnachtsgabe, die wir für unseren Freundeskreis vorbereitet haben. Heute zeigen wir aus diesem Frans Hals-Album als Probeblatt die Cluveniersschützengilde. Diese Art von Radierkunst ist ja im Aussterben begriffen, aber gerade in dem Kreise der »Zeitschrift für bildende Kunst« wird ihr, wie wir aus öfteren Bemerkungen wissen, von manchem eine Träne nachgeweint. Und um den Freunden dieser reproduzierenden Radierung, die um die Mitte der siebziger Jahre vornehmlich durch Ungers vorbildliches Wirken in Deutschland in hoher Blüte stand, Genüge zu tun, haben wir die Hals-Mappe herausgegeben. Es sind im ganzen 20 Blätter; der Preis für die Abonnenten dieser Zeitschrift beträgt 15 Mark.

NEUES VON BRUNO HÉROUX

SEIT wir vor zwei Jahren den »neuen Stern am graphischen Himmel« signalisierten, hat Héroux in strebendem Bemühen seine Bahn fortgesetzt. Wenn auch die Bücherzeichen seine eigentliche Domäne geblieben sind, derart, daß er heute schon zu den gesuchtesten Exlibris-Stechern gehört, so hat der junge Künstler Beweise davon geliefert, daß er nicht auf der errungenen Fertigkeit seiner kraftvollen Holzschnitttechnik auszuruhen gedenkt. Im Gegenteil: sein Drang, sich jede graphische Technik untertan zu machen, ließ ihn nun plötzlich ins Extreme greifen, und so entstand dieser geradezu hingehuschte, in der Einfachheit seiner »Mache« und Fülle seiner Wirkung überraschende Frauenkopf, den er in Erinnerung an Daudets berühmtes »pour mes fils, quand ils auront vingt ans« *Sapho* betitelt hat. Das Blatt ist technisch ein kleines Meisterstück: Lithographie mit zwei Tönen, blau und rot; die weißen Lichter ausgespart und durch Relieffätzung des Steines plastisch gehöhlt, so daß die Illusion des Deckweiß erzeugt wird.

Daneben geben wir noch Héroux' neuesten Holzschnitt, den er für unsere Konkurrenz hergestellt hatte. Der Künstler übt seit kurzem an der Leipziger Kunstakademie eine Lehrtätigkeit aus.



K. LARSSON LITH.



EIN DAMENBILDNIS VON MAX LIEBERMANN

IN diesem Sommer hat Max Liebermann das Bildnis einer jungen Malerin aus den russischen Ostseeprovinzen geschaffen, das wir den besten Werken des Meisters aus seiner jetzigen Periode zurechnen möchten. Schon aus unserer Heliogravüre wird ersichtlich, was allerdings erst der Anblick des Originalen ganz fühlen läßt: Daß Liebermann hier mit einer Zurückhaltung, mit einer Sparsamkeit der Ausdrucksmittel gewirtschaftet hat, die alle malerischen Reize des Kunstwerkes heimlich zusammenhält. Aber eben diese Verborgenheit, diese Stille zieht uns wieder und wieder und hält uns fest. Der Hintergrund ist weißlichgrau, das Kleid der Dame schwarz, ihr Haar dunkles Blond, die blaßblauen Augen schwimmend und von einem merkwürdigen, vielleicht leidenden Ausdruck; das Gesicht ist rosig, ebenso die Hände. Sehr pikant wirkt das Stückchen blauen Stuhlbezuges, das man links schimmern sieht. Alles in allem: ein Werk reifer Künstlerschaft.



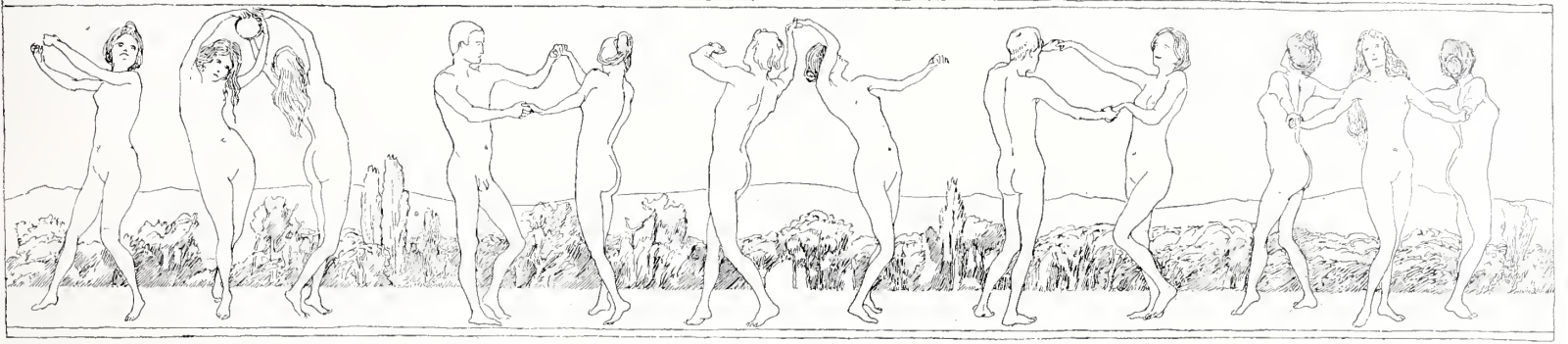
FR. R. CARABIN. SERPENTINTÄNZERIN. BRONZE





FL

JAPANISCHE REISFINKEN
ORIGINALHOLZSCHNITT VON FRITZ LANG IN STUTTGART



GEORG KOLBE

EINEM Kunstwerk gerecht werden, heißt die Individualität des Künstlers verstehen, und diese aus einzelnen Arbeiten herauszufühlen und kennen zu lernen, erfordert Geduld und Zurückhaltung. Wer an den Werken eines Unbekannten nicht achtlos vorbeigeht, fühlt sich leicht zum Widerspruch gereizt, und wird einer liebevollen Vertiefung in das Neue, das ihm entgegentritt, bedürfen, um zu erkennen, welcher Geist hier weht, was gewollt und was erreicht ist. Viel leichter ist der andere Weg zu finden, der vom Künstler zu seinem Werke führt. Kann man einen Einblick in den lebendigen Gang des Arbeitens bekommen, den Kreis der Schicksale und Ideen kennen lernen, aus dem die Kunst ihre Nahrung sog, so wird man auch die Formeln verstehen, die sie für den ernsten Gedanken fand.

Die folgenden Zeilen sollen dazu beitragen, das Verständnis für die Arbeiten Georg Kolbes auf solche Art zu fördern. Es liegt mir natürlich fern, von dem im Aufsteigen begriffenen Künstler in dieser Skizze biographische Nachrichten zu geben oder eine Analyse der ihn bewegenden Gedanken zu versuchen. So etwas mag man mit reichem Material in der Hand, auf Grund von Tagebüchern und Briefen unternehmen, wenn für die Betrachtung schon ein gewisser Abstand gewonnen ist. Für die Beurteilung eines jungen unter uns lebenden Künstlers wäre das zwecklos und trüge die Gefahr in sich, statt einer kritischen Betrachtung eine Lob- und Anpreisung zu geben. Das will ich nicht; sondern versuchen als Begleitwort für einige Abbildungen nach Kolbes Werken deren Genesis so darzustellen, daß der Zusammenhang klar wird, der unter ihnen besteht, und will zur Erläuterung der Arbeiten einiges über die künstlerischen Absichten sagen, die in den Schöpfungen verwirklicht worden sind. Hierbei bin ich mir bewußt, Kolbe keinen Platz in dem großen Zusammenhang der Kunst anweisen zu können, so leicht dafür ein billiges Wort gefunden wäre. Mir scheint die Kritik des Tages ihren Zweck zu verfehlen, wenn sie eine historische Methode zur Anwendung bringt. Wir Zeitgenossen regen uns wesentlich doch im gleichen Kulturkreis und haben den Druck der gleichen Fragen mitempfunden, für die in der Kunst eine befreiende Lösung gesucht wird. Selbst in dem Getriebe befangen, können wir ein Bild des Ganzen ohne Verzerrungen doch nicht erreichen. Wir begnügen uns beser damit, uns mit dem Individuum persönlich auseinander zu setzen und zu bekennen, daß wir für oder wider Partei ergreifen.



Als ich vor etwa drei Jahren Georg Kolbe in Rom kennen lernte — es war in einer Gesellschaft, die wohl hätte lustig sein können —, fiel mir der große Ernst seines Wesens sofort auf. An dem ersten Abend, den wir zusammen verbrachten, sprach er von seiner Achtung vor treuer Arbeit, von den Pflichten der Selbsterziehung. Er schien mir dem Charakter eine weitaus größere Bedeutung beizumessen als einer noch so glänzenden Begabung und wollte niemanden gelten lassen, der sich nicht mit eiserner Konsequenz zu strenger Tätigkeit erzog. Erst später habe ich begriffen, wie diese zu schroff hervortretenden Ansichten sich aus dem Umschwung erklärten, der sich damals in Kolbe vollzog. Die Zeiten liegen ja noch nicht weit zurück, in denen so viele junge Enthusiasten dem Phänomen einer neuen, ahnenlosen, im vollsten Sinne revolutionären Kunst gegenüber zu stehen meinten, und dem Morgenrot einer kunstgewaltigen Zukunft entgegenjubelten, die neue Werte schaffen und ungeahnten kulturellen Großtaten zum Sieg verhelfen werde. Jeder schmückte sich das Neue in seiner Weise aus und war wohl oft bedacht, seinen eigenen Anteil an dem Erfolg im voraus zu bestimmen. Wie stürmte es durcheinander, als dort, wo Schopenhauer eben verstanden wurde, Nietzsches schwerer Tritt erdröhnte, als in den noch tobenden Kampf um das »Fiat lux« die erste fremde Kunde von van Gogh, von Munch drang! Im ganzen betrachtet, zeigt diese Phase dem rückwärts Blickenden nur ein Bild von einer sehr im allgemeinen verharrenden Stimmung, die durchaus nicht auf das Gebiet der Kunst beschränkt war. Daß es ein so Ungreifbares war, was den Mitkämpfern als Schiboleth galt, mußte verwirren; nicht zufällig begeisterte man sich zu gleicher Zeit für Dostojewski und für Jacobsen; der Glaube an die Geschichtslosigkeit der neuen Leistungen brachte jeden Maßstab abhandeln. So kam es zu ungeheueren Verschätzungen, zu einer Verkennung besonders des Wesens des Genies, das jeder sich so gern mit naiver Anmaßung des Gottesgnadentums zuschrieb. Manch einer glaubte gerade in den ganz reifen und deshalb höchst individuellen Schöpfungen der Großmeister etwas Kongeniales zu finden, glaubte, ohne Verständnis für die Größe des Kampfes, der allein solche Siege ermöglichte, mit solchen Siegen beginnen, sie von vornherein überbieten zu können.

Aus diesem Taumel, in dem nicht wenige unserer Künstler ihre Sturmperiode durchlebt haben, war Kolbe damals noch nicht lang erwacht. So war denn auch die Reaktion noch sehr heftig, und vielleicht damals übermäßig in ihren Äußerungen, sie hat aber auf das ganze weitere Leben Kolbes bestimmend eingewirkt und muß als ein Grundzug seines künstlerischen Wesens festgehalten werden; ich kenne kaum einen Künstler, der so bewußt Stendhals reifen Ratschlag in die Tat umgesetzt hat: nicht auf die Stunde des Genies zu warten, um in ihr die Arbeit zu beginnen, sondern den Moment des Hellsehens als den Segen der Arbeit selbst zu schätzen; »travaillez tous les jours pendant deux heures, genie ou non.«

In jenem Frühjahr stand in dem kleinen Atelier

vor der porta del popolo die erste große Skulptur Kolbes, der Keulenschwinger, für Bronzegegüß gedacht, in dem er jedoch niemals ausgeführt wurde (eine Abbildung brachte vor kurzer Zeit die Münchener Jugend). Die Arbeit schien mir, der ich nur ein paar feine, geistreiche Lithographien Kolbes kannte, hart, zumal die Bewegung des Mannes nicht eben glücklich durch eine anspringende Dogge motiviert ist. Dennoch ist die Arbeit für die Entwicklung Kolbes von außerordentlicher Bedeutung gewesen. Gewiß war es zunächst nur das Studienproblem, an einer großen starkbewegten Aktfigur mit liebevoller Sorgfalt in die Details menschlicher Formen einzudringen. Diese zu möglichst klarer Darstellung zu bringen, ist der Zweck der ganzen etwas eckigen Bewegung. Aber wenn ich recht sehe, lag gerade in diesem Verzicht auf Esprit der große Schritt vorwärts. Selbst auf die Gefahr hin, brutal zu wirken, wollte der Künstler streng sachlich bleiben, sein eigenes Verständnis der Natur fördern und den Beschauer durch die Wahrheit seines Vortrags überzeugen. Die Härte verrät das Ringen zwischen dem Willen der geschauten Natur treu zu sein, und dem Wunsche, schöne Flächen nicht dem kleinen Detail zu opfern. Freilich bleibt dabei in diesem ersten Wurf noch manches Unausgeglichenen, zu Ungunsten der skulpturalen Wirkung. Wir lassen das Werk dennoch gelten: Zeigt sich doch schon hier deutlich die selbständige Formensprache, die sich Kolbe geschaffen hat, der Sinn für das Plastische, den wir auch in seinen späteren Malereien hervortreten sehen.

Von den in der römischen Zeit entstandenen Arbeiten heben wir noch einen Bronzekopf heraus, der für die Tätigkeit Kolbes in jenen Jahren besonders bezeichnend ist. Auch hier empfinden wir eine gewisse Strenge der Auffassung, die das errungene Resultat niemals einer gefälligen Linienführung opfert. Der Ausdruck bekommt dadurch einen wuchtigen Ernst, der — gewiß im Gegensatz zum Modell des Kopfes — der Eigenart des Künstlers entspricht. Seine Natur weist Kolbe auf die Bronze als sein geeignetstes Material hin, seine Menschen sind nicht nur durchweg plastisch empfunden, sie haben immer etwas vom Erz mit den unerbittlichen Konturen und dem kräftigen Spiel der Reflexe. Schon die frühen Bronzearbeiten zeigen das feine Gefühl für die Möglichkeiten des Materials, wie es aus der Gesichtsmaske dieses Kopfes auch nach der Photographie zu uns spricht. An der Erztechnik hat Kolbe die für lange Zeit bestimmenden Erfahrungen gesammelt, bei ihr die Ausdrucksmittel gewonnen, durch die der Künstler, in der Wiedergabe des Angeschauten vom ewig stummen Naturabguß abweichend, seinen Werken die freie Sprache verleiht.

Bei der Arbeit in Bronze, die für Kolbes Stil von bestimmendem Einfluß wurde, reifte auch sein zeichnerisches Können zu einer neuen bildenden Kraft heran. Er fand bald Gelegenheit, es zu betätigen. Bereits im Herbst 1901 führte ihn ein Auftrag nach Dresden zur Ausführung des Planes eines großen Faustzyklus in Lithographien. Mehr als auf andere Arbeiten Kolbes ist auf diese die Kritik

aufmerksam geworden. Was der Faust für eine neue Blüte der Illustration großen Stils geleistet hat, ist hier nicht zu wiederholen. Wir beschränken uns auf eine Andeutung der Stelle, die er in dem Entwicklungsgang des Künstlers einnimmt.

Die äußere Form des Werkes ist durch den Gang der ersten Szenen des Goethischen Faust bestimmt.

Der Text des Prologs im Himmel und des Beginns der Tragödie bis zum Ostermorgen ist auf vierzehn Blättern so abgedruckt, daß er auf jedem Blatt von einer Architektur umrahmt wird, die am Fuß zu einer die Worte begleitenden Darstellung Raum läßt. Zwischen den Text sind mehrere farbige Blätter eingelegt. Sehr entfernt hier Illustrationen im hergebrachten Sinn zu geben, setzen sie in freier Gestaltung Ideen der Faustdichtung in die Sprache der Formen um. Es tritt uns eine weitere Besonderheit des Künstlers zum erstenmal vor Augen: die Gefahr literarisch zu werden, die doch gewiß in der Aufgabe lag, ist völlig vermieden. Nicht die vagen Gestalten, die als Theatererinnerungen so leicht beim Lesen der Dichtung auftauchen, erkennen wir hier wieder; hier schafft eine eigene Künstlerkraft in ihrem Element, die nicht nachempfindend, sondern mitfühlend in anderer Sprache den ewigen Gehalt der Schöpfung neu herausbildet, durch die sie inspiriert wurde.

Nicht der Faust, der in mittelalterlichem Kostüm zwischen Urväter Hausrat sitzt, nicht der Mephistopheles mit der Hahnenfeder kommen hier zur Geltung. Die Vorgänge in der Titanenseele, ihr gewaltiges Ringen nach Freiheit sind das Thema, für das ein neuer Ausdruck gesucht wird. Teilnehmend begleiten Gestalten, die sich auf den Textblättern an die

einrahmende Architektur anlehnen, wie der Chor in der griechischen Tragödie das Auf und Nieder der Leidenschaften mit einfacher Gebärde. Sie, die Geschöpfe der freien Phantasie des Künstlers eröffnen uns einen tiefen Einblick in das innere Leben des Meisters, der sie beseelt hat. Die ganze Stufenleiter menschlicher Regungen ist hier verkörpert, von tiefer

Trauer bis zum tiefen Entzücken. Und doch umschlingt sie alle ein gemeinsames Band. Alle die leidenschaftsvollen Gebilde sind gehalten und geläutert durch die Kraft eines seiner selbst bewußten freien Menschentums, durch die Sicherheit die das Gefühl gibt sich niemals verlieren zu können. Die Aufgabe des künstlerischen Taktes ist zu allen Zeiten, den Ausgleich zu finden zwischen Sophrosyne und Pathos; wir sahen in Kolbes frühen Skulpturen Werke, in denen die erste beim Streben nach technischer Gediegenheit noch zu sehr überwog, hier nun ein höchste Anspannung bedingendes Pathos, das seine Gewalt hinter der ernstesten Feierlichkeit kaum verbergen kann. Wir lassen uns gern von der Begeisterung mitreißen, die in ihrer Ehrlichkeit und Reinheit so wohl tut, und wissen, daß sie in ihrer Fülle die Gewähr der Dauer trägt; zu oft haben wir erfahren, daß aus der schon im Beginn scheinbar völlig ausgeglichenen Kunst



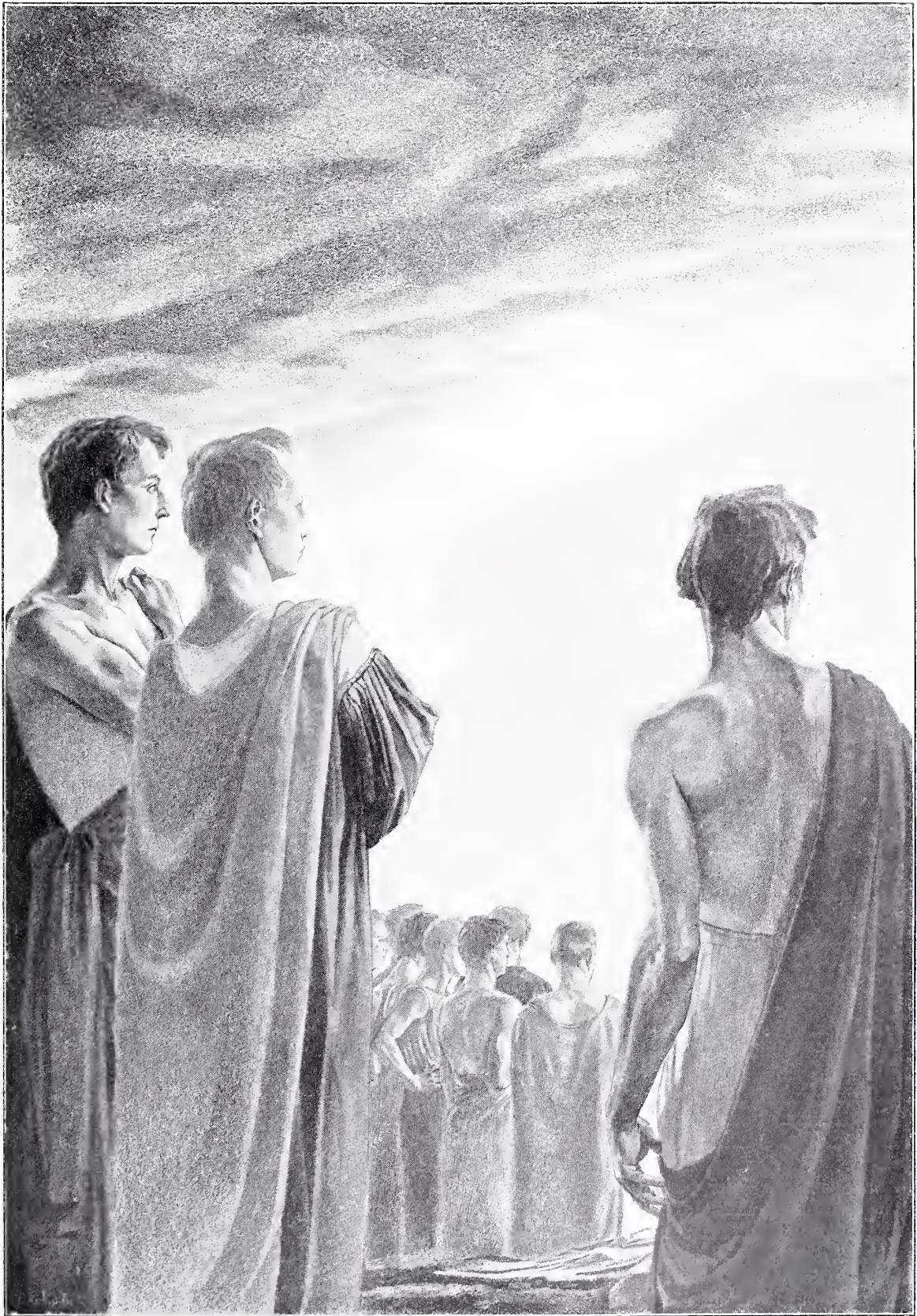
GEORG KOLBE (LEIPZIG). TEMPERAGEMÄLDE

nicht die Zukunftsfreudigkeit klingt, die wir aus den Faustblättern heraushören. Der Zug der heiligen Frauen am Ende, die das beglückende Gefühl des wiedergewonnenen inneren Gleichgewichtes uns mitteilen, und in noch höherem Grade die einfachen Linien des ersten Blattes mit dem Chor der Engel, die als feierlich gelassene Zuschauer der grandiosen Wette um des Menschen Schicksal nach den unend-



GEORG KOLBE (LEIPZIG)

MARMORBILDNIS



GEORG KOLBE (LEIPZIG)

AUS DEM FAUSTZYKLUS. LITHOGRAPHIE

lichen Räumen des Lichtes schauen, zeigen uns den Weg, den Kolbe weiterhin gehen wird. In diesen beiden reifsten Blättern des Zyklus bewährt sich die strenge Schule, durch die Kolbe in Rom bei seinen skulpturalen Arbeiten gegangen ist. Für den schweren Gehalt ist eine starke Form, die Ruhe einer klaren Komposition gefunden, in der die sorgfältig abgewogenen Massen sich zur Harmonie und zu einer Wirkung vereinigen, wie sie poetisch verstanden worden ist, als man die Schönheit einen durch die Gestalt ergossenen Geist nannte.

Als Kolbe den Faust eben beendet hatte, sagte er einmal, unter dem Eindruck einer Vorführung von Bethovens Eroika: »Wenn so etwas wie dieses Scherzo gelingen könnte«. Ich bringe dies Wort vor, weil es mir besonders bezeichnend für die Richtung von Kolbes künstlerischer Tätigkeit zu sein scheint. Nachdem er mit großer Energie das Schwergewicht bei seinen ersten plastischen Werken in die formale Durchführung gelegt hatte, sehnte er sich nach Momenten jener seligen Heiterkeit des Schaffens, für welche die beherrschte Form nicht mehr als Selbstzweck existiert, aus der heraus allein die Gewißheit gewonnen wird, daß auch die Tiefe des Leids in der Kunst zur Befreiung werden muß. Er hatte sich hierin auch am Faust nicht genug getan. Aus solcher Sehnsucht heraus will eine Reihe der weiteren Arbeiten verstanden werden, sie kann als der Grundton der Stimmung gelten, in der er damals lebte. Diese Andeutung mag mich einer Verbalinterpretation überheben, durch die so leicht mehr unmittelbarer Eindruck zerstört, als Verständnis gefördert wird.

Schon während der Arbeit an den Faustblättern kam Kolbe der Gedanke an die großen Malereien, die er alsbald in Leipzig in Angriff nahm. Einige von ihnen waren im letzten Sommer im Leipziger Kunstverein ausgestellt, die größte hing auf der Dresdener Kunstausstellung 1903. Sie sind mit breiten Zügen im Tempera auf Leinwand gebracht und als Schmuck großer Wandflächen gedacht. Al fresco ist die Natursprache des großen Stils; wie oft hört man in Paris die jungen Künstler unter dem Eindruck der großen Entwürfe von Puvis de Chavannes, der für uns noch in meßbarer Entfernung steht, nach »Wänden« rufen, auf denen sie die Kinder ihrer Phantasie bannen möchten. Geduldige Wände sind nun freilich selten. Sie sind aber auch jedenfalls nicht das erste Erfordernis, um zu einem Freskostil zu gelangen. Kolbes Entwürfe sind auf dekorative und architektonische Wirkung berechnet, und erzielen durch ihre kompositionelle und koloristische Einfachheit einen Eindruck, der von dem phrasenhafter Gebärdung, wie sie sich oft als Verzerrung der Natur hervorwagt, und von dem des Staffeleibildes gleich frei bleibt. Dem Künstler kommt dabei seine Abneigung gegen alles Erzählende in der bildenden Kunst zu statten. Er wählt zu seinem Thema eine seelische Erregung, die dann aus großen Gestalten in leicht verständlichen Tönen zu uns redet, ohne daß es kostümlicher Drapierung oder einer Reminiszenzen weckenden Unterschrift bedürfte. Nicht sowohl die Mitteilung eines

Tatsächlichen, als eine unmittelbare künstlerische Wirkung durch den Zusammenklang der Farben und straffe Komposition im gegebenen Raum ist erstrebt, und gewiß in vielem auch erreicht. Mehr noch als andere Malereien haben die auf Fernwirkung berechneten ihren Hauptreiz in der Kürze des Vortrags, der Zusammenfassung von Details der Natur zu einer wesentlichen Wirkung. Der Organismus, dessen kleinste Teile bei zunehmender Schärfe der Betrachtung ein immer reicheres, in sich geschlossenes Leben zeigt, das den Teil dem Ganzen gegenüber selbständig zu machen scheint, erhält seine künstlerische Einheit erst durch die absolute Unterordnung des Einzelnen unter das Ganze. Je monumentaler die Kunst, um so mehr wird sie sich in großen, einfachen Flächen, Linien und Massen darstellen und auf Beiwerk und Einzelheiten zugunsten der verständlichen Bewegung verzichten. Seit Michelangelo seine Gedankenfülle gewaltigen Wurfes in vollendeter Einfachheit an der Sixtinischen Decke zur Darstellung gebracht hat, ist dies die unveräußerliche Norm für die Malerei, die sich der Architektur eingliedern soll. Kolbes Fresken halten der Prüfung in dieser Richtung stand.

Und wieder fühlen wir uns bei ihnen von dem kräftigen Stil angezogen, den wir als Kolbes Eigenart erkannten. Nur sind die Formen nicht mehr so gebunden und schwer wie sie bei den früheren Arbeiten erschienen, es weht eine freie Luft, die einem neuen Reichtum des Inhalts zum Leben verhilft. Kolbe nannte den größten der Entwürfe — Scherzo. Haben wir recht, wenn wir daraus die Zuversicht heraushören, die ein freudiges Kraftgefühl gibt? Wir sind uns der Kühnheit bewußt, vor dem Bild die Erinnerung an jenes andere unvergleichliche Scherzo zu wecken, obwohl es keinen direkten Zusammenhang damit hat. Wir wagen es um die göttliche Stimmung zu kennzeichnen, aus der die Idee zu dem Bilde geboren ist und deren Wiedergabe es sucht. So wird man leichter zum vollen Genuß der großen Schönheit in den einzelnen Teilen der Arbeit gelangen, wenn auch die Wirkung des Ganzen nicht auf der gleichen Höhe steht, wie sie in der Gruppe der drei Menschen links im Vordergrund und in der mittelsten der tanzenden Gestalten erreicht ist. Hier lebt etwas von der Herrlichkeit des Lachens.

Dem Scherzo stellen wir als ebenbürtig einen anderen Freskoentwurf, den Sommertag, zur Seite. Auch in diesem Bild kommt das plastische Gefühl des Künstlers zum überwiegenden Ausdruck. Wenn Böcklin einen Sommertag malt, so entsteht unter seinen Händen eine höhere Natur, wie sie die von wunderbaren, glühenden Farben träumende Phantasie ersinnt, die weite Schöpfung ist von Wärme und Glücksgefühl durchströmt, und die Menschen darin sind ein Stück der Verkörperung der im Ganzen waltenden Wonne, Glieder des einheitlichen Organismus. Auf unserem Bild ist der Mensch alles: Form, Farbe, Stimmungsgehalt. Nur ein paar kleine Blumen an der Erde, nur die Tiefe des Himmels, dessen sommerlich leichtes Gewölk über dem zurückweichenden Horizont schwebt, begleiten wie leise Akkorde die Melodie, welche von der Gruppe der

Menschen getragen wird. Kolbe malt den Sommer, der in die Herzen und Sinne eingezogen ist. Nach dem singenden, lachenden Frühlingsglück ist die ernstere Zeit der Höhe des Jahres gekommen, in der das Wohlgefühl Dauer zu erhalten scheint, in der die Bewegung freier und sicherer wird, die Seele sich satt trinkt am Sonnenglanz. Wir sehen den Sommer nur als Reflex aus den Gemütern heraus scheinen, die ihn genießen. Die skulpturale Grundanschauung macht dem Künstler die intime Landschaft fremd. Die Umgebung des Menschen reizt ihn nur, sofern sie ganz großzügig ist und er mit ihren Linien seine durch das Menschlich-Körperliche gegebene Komposition begleiten und verstärken kann. Sein eigentümliches Thema bleibt der Mensch.

Hieraus erklären sich auch manche Eigentümlichkeiten der Farbenprobleme, die sich Kolbe stellt. Er hat auf seiner Palette neben einigen sehr kräftigen Tönen eine Reihe von stark gebrochenen, unbestimmten Farben, deren Zusammenklang leicht hart wirkt, zumal sie oft in großen Flächen vorgetragen werden. Wer aber die Bilder öfter betrachtet und sich in sie vertieft, wird dennoch dieser Farbgebung einen eigentümlichen Reiz abgewinnen. Gerade der Sommer tag zeigt, wie künstlerisch wohlwogener die einzelnen Massen in ein Verhältnis gebracht sind. Man verfolge die Steigerung von den rotbraunen und grauen Tönen an den Außenseiten der Basis aufwärts bis zu dem Kontrast des Haares und der Fleischtöne gegen den Himmel bei der mittleren Gestalt. Wir brauchen nicht darauf aufmerksam zu machen, wie ein Bild betrachtet werden will, und begnügen uns mit dem Hinweis, wie wirkungsvoll die Struktur des Bildes durch die Farben gehoben und verständlich gemacht wird. Der Beschauer wird unschwer lernen in einzelnen die Lösung oft glücklich und überraschend reizvoll zu finden und vielleicht auch verstehen, auf welchem Wege etwa ein Kritiker einmal dazu kommen konnte, Kolbe vorzugsweise als Koloristen zu feiern.

Für uns bleibt er vorläufig noch immer auch als Maler der Künstler, der in Formen denkt und dieser Zug steht mit dem geistigen Gehalt in einem zu innigen Zusammenhang, als daß wir hierin für die Zukunft eine wesentliche Änderung erwarten könnten. Kolbes Streben geht auf die Verherrlichung einer möglichst reinen, von der Zeit unberührten Menschlichkeit, die getragen ist von heiliger Ehrfurcht vor dem

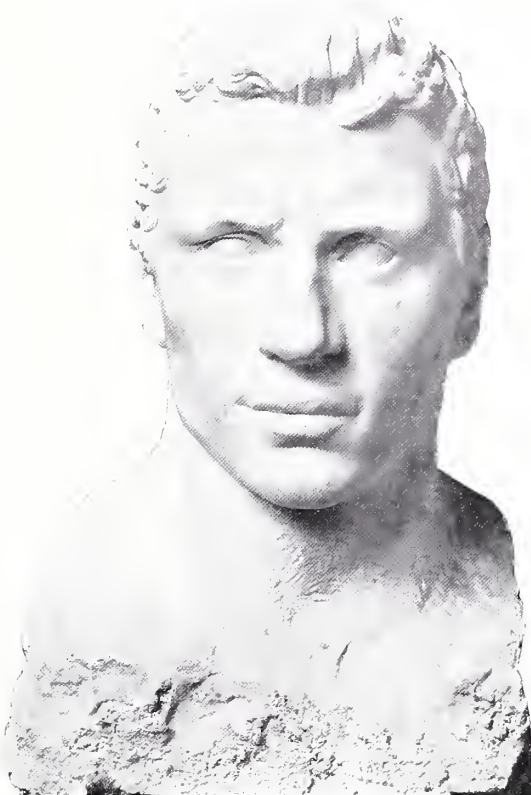
Dasein. Er sehnt sich nach der seligen Freude derer, die »im Licht auf weichem Boden wandeln« — es sind ihm nicht Genien sondern Menschen, und ihre Freude ist durch dieselbe Gesinnung geheiligt, die auch das tiefe Leid bändigt, für das Kolbe in einer im letzten Jahre entstandenen Büste den Ausdruck sucht. Ihm bleibt es hierdurch erspart, in Grübeleien zu versinken. Wohl hat Kolbe in früheren Jahren manches Blatt mit Griffel und Stift, dem eigentlichen, selten meisterlich geführten Handwerkszeug allegorisch dichtender Bildnerei, geschaffen, in dem die Stimmung übermäßig blieb, und die daher mehr dem Betrachtenden zu ahnen überlassen, als sie in der Form geben konnten. Solche Arbeiten haben

mit seiner gegenwärtigen Entwicklung wenig mehr zu tun. So wie wir sie von den römischen Skulpturen ausgehend zu erfassen suchten, ist sein Werk von der das Unsinnliche sichtbar machenden Allegorie ebensoweit entfernt, wie von der Sinnenwelt der Meister, die sich in dem Zauber der Farbenharmonien berauschen und deren Auge sich an weichem Linienspiel entzückt. Wenn er jetzt zum Stift greift, wie bei den Steinzeichnungen für den Faust, hat seine Auffassung die gleiche Richtung zum Monumentalen, die ihn in der Malerei zur großen dekorativen Kunst führte.

Das immer weitere Verständnis der Ausdrucksfähigkeit menschlicher Gestalten, das die Arbeiten am Faust und an den Freskoentwürfen gezeitigt hatte, kam dem Künstler bei seinen späteren plastischen Arbeiten zugute. Bereits im Frühjahr 1903 stand eine neue große Statue im Atelier fertig da, die dann auf der Sächsischen Kunstausstellung in Dresden, leider

ungünstig gestellt, zu sehen war. Gegenüber der römischen Figur sind die Formen klarer, beruhigter, die größere Einfachheit läßt die gewonnene Sicherheit in der Beherrschung der Mittel erkennen. Das Studium der Natur drängt sich nicht mehr hervor, es bewegt nur noch leise, gleichsam unter der Oberfläche bleibend, die Linien; die Kraftanstrengung ist einem Bewußtsein der Kraft gewichen.

Der Unterschied zwischen den beiden Arbeiten muß noch tiefer gesucht werden, wir werden ihm mit einer rein formalen Vergleichung nicht gerecht. Der Keulenschwinger wollte nichts sein als eine Aktstudie, ganz darauf berechnet, die Natur so wahr wiederzugeben, als es in den Fähigkeiten des jungen Künstlers damals stand. Um viel zu zeigen, war die



GEORG KOLBE (LEIPZIG). MARMORSTUDIE



GEORG KOLBE (LEIPZIG)

JOHANN SEBASTIAN BACH (MARMOR)



Stellung gewählt, die auch in der Arbeit noch verrät, was die Natur geliehen hatte. Beim Adam hat offenbar eine ganz andere Absicht vorgeschwebt. Seine Stellung ist die denkbar einfachste, aufrecht mit herabhängenden Armen steht er vor uns, er soll keine Anatomiekenntnisse vorführen. Es spricht dafür aus ihm eine höhere Naturwahrheit, die von den Zufälligkeiten der Erscheinung absehen will und zum Endziel die Überzeugung des Beschauers von der Lebensfähigkeit dessen hat, was der Künstler selbst gewollt hat. Der Körper ist von einer Seele durchdrungen, von der Seele des Künstlers. Wir erkennen die Hand wieder, welche die früheren Skulpturen arbeitete, wir fühlen aber auch den Geist, der aus den Freskogemälden und dem Faust zu uns sprach. Der ruhig in die Ferne gerichtete Blick und der stolze Ernst der Haltung geben der Gestalt ein erhöhtes Leben, es ist, wie Böcklin einmal sagte, eine ganz Sein gewordene Natur. Wir möchten gern diesem Blick noch eine besondere Bedeutung als dem in die Zukunft gerichteten geben; wir glauben auch hier das letzte Wort des Künstlers noch nicht zu vernehmen, und fühlen den Wunsch sich regen, er möchte noch weiter zu größerer Geschlossenheit der Konzeption, zur Vereinfachung der Formen heranreifen, die der Adam in den unteren Partien nicht ganz erreicht. Die Hoffnung ist freudig und zuversichtlich wie der Ausdruck der ganzen Figur. Der Zusammenhang, den wir zwischen den bisherigen Arbeiten Kolbes finden, gibt das Zutrauen zu einer weiteren natürlichen Entfaltung des Stils aus seiner eigensten Art heraus. Der Rückblick auf die Entwicklung verbürgt die Zukunft.

Etwa gleichzeitig mit dem Adam entstand eine weibliche Brunnenfigur in Kolbes Atelier. Es ist bemerkenswert und für die ganze Arbeitsweise des Künstlers charakteristisch, daß er für diese Bronze ein literarisches Vorbild hatte, das Märchen vom Froschkönig und der Königstochter. »Sie setzte sich an den Rand des kühlen Brunnens« und »da sah sie sich um, woher die Stimme käme,« wird uns erzählt. Wer das liest in der reizvollen Geschichte von dem weinenden Königskind, wird gewiß nicht an unsere Figur dabei denken. Unser Künstler will aber auch nicht den Eindruck erwecken, den das geschriebene Märchen gibt, ihn interessiert bei seiner Skulptur der Inhalt einer Geschichte überhaupt nicht mehr, nur etwa zur leichten Motivierung einer zierlichen Bewegung kann sie ihm dienen. Ihn interessiert nun diese Bewegung selbst und die Anmut einer Phantasie, die in ihm lebendig geworden ist.

Es wäre interessant zu wissen, wie wohl die Idee zu einem solchen Bildwerke entstanden ist. Durch die novellistische Anregung ist doch offenbar so gut wie nichts gegeben, was die Vorstellung der Figur, wie sie nun dasteht, wecken konnte. Und andererseits verkennt man das Wesen künstlerischer Arbeit, wenn man meint, so etwas wäre erst ausgedacht und dann ausgeführt. Die erste Konzeption wird meist ganz vag sein, mehr einen Impuls als ein deutliches Bild geben und, in jedem

Fall, von der endgültigen Ausführung stark abweichen. Die eigentliche Gestaltung geht erst bei der Arbeit selbst vor sich. Nur ist das bei der Malerei erheblich leichter als bei der Skulptur. Wir wissen, daß zu allen Zeiten die Bilder im ersten Entwurf oft sehr viel anders ausgesehen haben, als sie der Meister dann aus seiner Hand entließ, wissen, daß ein Farbfleck, irgend welche Linie auf dem eigenen Bilde die Phantasie des Künstlers neu befruchten können und mögen manche geistreiche Malerei einer Entstehung danken, wie sie Justinus Kerners Schmetterling hatte. Bei der Skulptur muß solches Arbeiten zu den größten Seltenheiten gehören. Wer sich für sein Tonmodell eine wohlberechnete Stütze baut, muß sich darüber im klaren sein, was er will, eine große Änderung ist dann äußerst erschwert und das Probieren hat enge Grenzen. Es bleibt dem Bildhauer in der Regel nur übrig, sich über seine Ideen zeichnend Rechenschaft zu geben und dabei für seine Phantasien einige feste Formen zu gewinnen, oder, vom Modell ausgehend, bei diesem direkt den Ausdruck zu suchen, den er braucht.

Wir glauben, daß die Brunnenfigur auf die letzte Weise gearbeitet wurde. Von vornherein konnte für Kolbes plastischen Sinn nur ein Akt, und da es nun eine Königstochter war, ein weiblicher Akt in Frage kommen. Die Drelung mag dann etwa dem Märchen zu danken sein. Die weitere Bewegung aber ist offensichtlich direkt an der Natur gefunden. Sie gibt sich in lieblichster Naivität und sichert der Skulptur eine von fast allen Seiten treffliche Ansicht, wie sie bei einem zeichnerischen Entwurf schwer erreicht worden wäre. Können wir aber hiernach annehmen, daß der Künstler vom Modell ausgegangen ist, so ist es zu bewundern, wie wenig davon der Arbeit anklebt. Nichts mehr von individuellen Merkmalen, wie sie unmittelbar die Natur gibt, nur der Rhythmus des zarten Gliederbaues ist von ihr entliehen. So wie die Gestalt dasteht, rückwärts in das Wasser blickend und mit geneigtem Kopfe lauschend, ist sie ein unverkennbares Gebilde aus der Welt Kolbes, der Ausdruck seines eigenen Traumes am Brunnen geworden. Wir nannten die früher besprochenen Arbeiten Kolbes streng. Hier lernen wir an ihm ein feinfühlerndes Verständnis für die Modulationen weiblicher Formen kennen. Er verleugnet sich dabei nicht. Lauscht er der Natur auch ihre weichen Laute ab, so klingen sie bei ihm doch mit dem Ernst gemischt wieder, in dem wir von Anfang an den Kern seines Wesens, sein künstlerisches Gewissen erkannten.

Mit voller Klarheit tritt die Stileinheit an dem schönen Porträtkopf hervor, der in der letzten Zeit in Marmor ausgeführt wurde. Die leichte Senkung des Kopfes, die sich aus der zurückgelehnten Haltung der sitzenden Figur ergibt, verleiht der Arbeit einen ungemein weiblichen Rhythmus, der durch die Führung der Linie des Profils und die Wölbung einer musikalischen Stirn gesteigert wird. Und wie hat er es verstanden, hier, wo die individuellen Züge sich mehren und die Persönlichkeit zu ihrem Recht kommen will,

dem Kunstwerk den großen Zug zu wahren, nicht kleinlich und nicht momentan zu wirken. Ein Porträt geistreich pikant zu machen, konnte ihm nicht gelingen. Er will auch hier nicht wiederholen, nicht ein zweites Außer-ihm schaffen, er ist sich bewußt, nur das In-ihm geben zu können, das die Erscheinung wach gerufen hat: die Dargestellte ist die Schwester der Frauen geworden, die in seinen Malereien wandeln.

Kolbe vollendet zur Zeit eine große Bachbüste, die er im Auftrage der Stadt Leipzig für das Musikzimmer arbeitet, das zur Weltausstellung in St. Louis bestimmt ist. Es ist nicht eben viel, was als greifbarer Anhalt hier dienen konnte. Um so freier konnte in Anlehnung an ein paar überlieferte Züge ein Werk geschaffen werden, das durch seinen Gehalt wahr erscheint. Wer freilich wollte die keinem faßbare Fülle des gewaltigen Geistes in vollem Glanze aus einem menschlichen Antlitz widerstrahlen lassen, den unerschöpflichen Reichtum des Lebens darin verständlich machen, über den der Beherrscher aller Form verfügte! Wir nehmen einen solchen Ruhmestitel

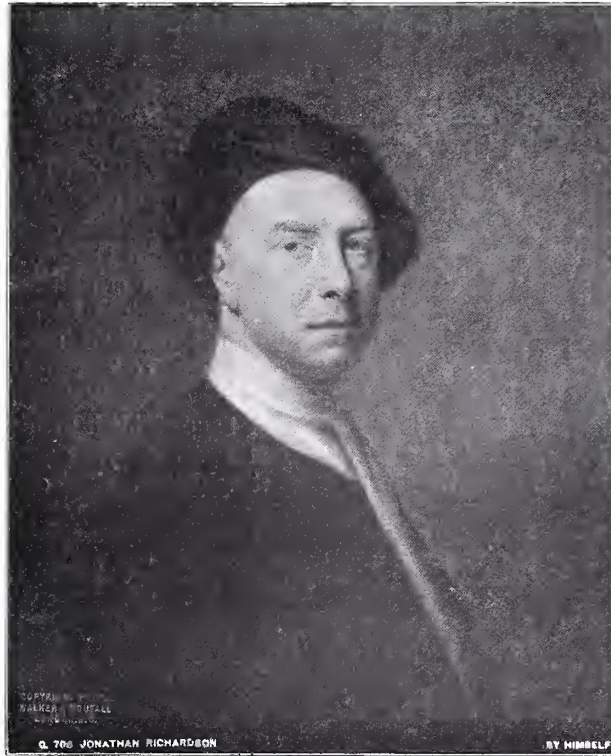
nicht für Kolbe in Anspruch. Sein Bach bleibt dennoch eine außerordentliche Leistung, die uns gibt was wir noch nicht hatten. So lebt Bach in seinem Werk, voll Kraft und in alle Tiefen hinein lichte Klarheit, ein Verächter kleiner Sentimentalität. »Aus jedem Wesen rufe den reinen Ton hervor, zu dem es klingt!« Es könnte die Zeit kommen, in der auch dieser Heros von der allgemeinen Mode aufgenommen und sein Name mißbraucht wird wie heute der von Beethoven oder Goethe; niemand wird es seinem Andenken wünschen, das bei scheuem Ausweichen vieler, besser in einer kleinen Gemeinde gewahrt ist, die Ehrfurcht bezeugt wie der Künstler, der diese Stirn bildete.

Wir freuen uns bei solch schönem Werke heute von Kolbe Abschied zu nehmen. Seinen weiteren Weg, den er sich selbst klar vorgezeichnet hat, werden wir mit Interesse verfolgen und erwarten von seiner monumentalen Kraft eine immer freiere Entfaltung. Kein hellerer Stern kann ihm leuchten, als der Genius Johann Sebastian Bach's.

DR. H. SCHMITT (DRESDEN)



GEORG KOLBE (LEIPZIG). BRUNNENFIGUR
FÜR DEN GRAFEN HARRACH



JONATHAN RICHARDSON. SELBSTPORTRÄT

DIE ANFÄNGE DER ENGLISCHEN PORTRÄTMALEREI

VON PROFESSOR DR. WOLFGANG MICHAEL IN FREIBURG

LONDON besitzt in seiner National Portrait Gallery eine Gemäldesammlung von ganz eigenartigem Charakter. Indem man darauf bedacht gewesen ist, in möglichst ansehnlicher Zahl originale Bildnisse berühmter Briten an einer Kunststätte zu vereinigen, ist etwas geschaffen worden, was dem Engländer wie die Elite einer Ahnengalerie seines Volkes erscheinen mag, während dem Ausländer die hier gebotene englische Geschichte in Porträts wenigstens die so zeitgemäße Mahnung zuzurufen scheint, die Bedeutung der Persönlichkeit in der Geschichte nicht zu unterschätzen.

Dem patriotischen Gedanken, das Interesse an der nationalen Geschichte zu wecken, verdankt das Institut sein Dasein. Wird doch das Verständnis des Gebotenen noch erleichtert durch die an jedem Bilde angebrachten Täfelchen, deren ausführliche Inschrift auch den minder Geschichtskundigen jedesmal genau belehrt, wie hoch er das Verdienst der im Bildnis vor ihm stehenden Person an der Größe des modernen England einzuschätzen hat.

Gleichsam ungewollt erfüllt nun aber die Sammlung noch einen andern Zweck. Sie bildet ein Lehrmittel von unvergleichlichem Werte für die Geschichte der Porträtmalerei. Und nicht nur schlechthin der englischen Porträtmalerei; denn von einer solchen kann man im eigentlichen Sinne doch erst da reden, wo

die Bildnisse von englischen Künstlern gemalt sind, wo eine eigentümliche englische, wo eine nationale Kunst sich zu entfalten beginnt. Dieser Zeitpunkt liegt nun ja in England merkwürdig spät. Um es gleich scharf auszudrücken: Von dem halben Jahrtausend, über welches die Entstehungszeiten der Gemälde dieser Sammlung sich überhaupt erstrecken, gehören rund dreiundeinhalb Jahrhunderte der Periode an, in welcher man von einer englischen Porträtmalerei nicht reden sollte. Deutsche und Italiener, Niederländer und Franzosen üben ihre im Auslande gelernte Kunst in England aus und wenn es an einheimischen Künstlern wohl auch nur selten ganz gefehlt hat, so stehen sie doch so vollkommen im Banne ihrer auswärtigen Vorbilder, daß sie im günstigsten Falle als geschickte Nachahmer derselben gelten dürfen. — Und auf der anderen Seite: In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts das plötzliche Auftreten großer Meister ersten Ranges, eine Höhe der künstlerischen Leistungen, welche an die großen Epochen der Kunstgeschichte nahe heranreicht.

Was aber liegt dazwischen? Fehlt es denn ganz an einem Übergange zwischen fremder und englischer Kunst, einer Verbindung zwischen jenen früheren Zeiten, da die Holbein und van Dyck am Hofe der Tudors und der Stuarts malten und von jedem, der ein wahrer Künstler sein wollte, getreulich kopiert

wurden, und der Epoche der Reynolds und Gainsborough, welche, so viel sie auch von der klassischen Kunst zu lernen verstehen, doch durchaus originell und so vollkommen englisch sind vom Scheitel bis zur Sohle?

Nicht eine erschöpfende Antwort auf diese Frage wollen die folgenden Zeilen geben. Nur einige Beobachtungen möchte ich mitteilen, welche vielleicht zur Klärung beizutragen vermögen.

»Die Porträtmalerei war abgesetzt in dem Interregnum zwischen van Dyck und Reynolds«, schreibt ein ungenannter Autor in Blackwoods Magazine 1867. Reynolds selbst sonnte sich in dem Ruhm, in seiner Person zuerst die englische Malerei zu hohen Ehren gebracht zu haben. »Er war der erste Engländer«, schrieb Burke, »der zu den alten Ruhmestiteln unseres Volkes noch den durch die Kunst gewonnenen hinzugefügt hat«. — »Haben die englischen Maler des 18. Jahrhunderts überhaupt irgend welche einheimischen Vorläufer gehabt?« fragt Armstrong in seinem Werke über Gainsborough. Und der Verfasser der vor einigen Monaten erschienenen Geschichte der englischen Malerei, Richard Muther, begnügt sich statt eingehenderer Behandlung der Zeit vor Hogarth mit der Aufzählung von ein paar Namen. »Die Aufgabe lockt nicht«, meint er, »da es im Grunde nur um Reflexe sich handelt«.

Auf jene, von ihm selbst gestellte Frage, erklärt Armstrong, sei freilich die Antwort nicht zu finden, indem man unter den wenigen englischen Porträtmalern der früheren Zeit herumsuche. Und er meint die Lösung geben zu können mit dem Hinweis auf die besonders im 17. Jahrhundert in England Vortreffliches leistenden Miniaturenmaler. Dagegen ist nun aber vielleicht weniger einzuwenden, daß der Abstand zwischen dieser Gattung und der Bildnismalerei in Lebensgröße zu bedeutend sei, um hier einen Zusammenhang annehmen zu dürfen, als vielmehr daß auch hier der auswärtige Einfluß eine entscheidende Rolle spielt. Von dem bedeutendsten Miniaturenmaler Samuel Cooper sagte schon Horace Walpole: »Ein großer Teil seines Verdienstes kommt auf Rechnung der Werke van Dycks«. Im günstigsten Falle wird man also meines Erachtens die feinen Bildchen von Künstlern wie Hilliard, Oliver und Cooper als die interessante Anwendung vorhandener Kunstvorstellungen auf eine der Zeit eigentümliche Kunst-

gattung bezeichnen können. Einen starken nationalen Zug darin zu erkennen, vermag wohl nur, wer sie mit den Augen eines Engländers betrachtet.

In der Zeit van Dycks und nach ihm treten nun aber ein paar englische Porträtmaler auf, mit denen man sich in dieser Beziehung schon eher zu befassen hat, William Dobson und Robert Walker. Zwei Künstler von erheblicher Bedeutung, die, wenn auch stark unter dem Einflusse van Dycks, vortreffliche Bildnisse geschaffen haben. Während einiger Jahre nach dem Tode van Dycks haben diese beiden zugesagt das englische Kunstleben beherrscht. Dobson soll hauptsächlich bei dem aus Mecklenburg stammenden Maler Cleyne gelernt haben; seine künstlerische Art erhielt er aber offenbar mehr dadurch, daß er, wie überliefert, in größerer Zahl Bilder von van Dyck und Tizian kopierte. Van Dyck hat ihn als Maler sozusagen entdeckt. Im Schaufenster erblickt er eines Tages mit Erstaunen das vortreffliche Bild eines ihm unbekanntem Künstlers, er sucht ihn auf und empfiehlt ihn dem Könige. Beim frühen Tode van Dycks ist Dobson als Hofmaler sein Nachfolger geworden. Karl I. schätzt ihn sehr hoch, läßt sich und seine Höflinge von ihm malen und nennt ihn — die Engländer haben derartige Ehrentitel stets geliebt — den englischen Tintoretto. Mit mehr Recht würde man ihn vielleicht den englischen van Dyck zu nennen haben. Die eigene Begabung Dobsons ist gleichwohl recht hoch anzuschlagen, Zeichnung und Farben vortrefflich, er malt feine Menschen in



WILLIAM DOBSON. SELBSTBILDNIS

gefälliger Haltung, wenn auch ohne sehr scharfe Individualisierung. Dobson pflegt wohl als der erste englische Maler bezeichnet zu werden. Das ist aber gewiß nicht zutreffend, wenn man dabei eine eigenartige, nationale Kunst im Sinne hat. Die starke Abhängigkeit Dobsons von van Dyck scheint mir in keinem Falle augenfälliger zu sein, als bei dem in der National Portrait Gallery befindlichen Selbstporträt. Hier scheint, wie der Vergleich zeigt, ein (heute in Gotha befindliches) Selbstporträt van Dycks einfach als Muster gedient zu haben. Wie auf beiden Bildern der Dargestellte aus der seitlichen Stellung heraus dem Beschauer entgegenblickt, wie die dunklen Haare das Antlitz umrahmen, einzelne Strähne über die Stirne fallen, die auf Stirn und Nase aufgesetzten Lichter — das alles ist so übereinstimmend, daß es wie eine förmliche Nachahmung des van Dyckschen

Vorbildes durch Dobson aussieht, zu der dieser vielleicht noch durch eine oberflächliche Ähnlichkeit der Gesichter angeregt, um dieser nachzuhelfen, bewogen worden sein mag.

Neben Dobson steht Robert Walker. Der politische Streit hat die beiden Künstler in zwei feindliche Lager geführt. Dobson stand auf der Seite Karls I., er ist ihm während des Bürgerkrieges nach Oxford gefolgt, er ist der Porträtmaler der Royalisten. Walker, über dessen Jugend und Ausbildung wir nichts wissen, stand auf der Seite der Revolution. Er malt Lambert und Ireton, die Generale der Parlamentsarmee, er malt vor allem Cromwell selbst. Und hier erscheint er am selbständigsten in der Auffassung. Nicht Cooper und nicht Peter Lely, von dem ich gleich zu reden habe, haben es vermocht, etwas von

Kunst handeln soll, kann bei Dobson und Walker, so Vortreffliches sie leisten, also nicht die Rede sein. Das Eigene, das diese Maler neben dem Überkommenen in ihrer Kunst allenfalls noch zum Ausdruck zu bringen vermögen, es geht mit ihnen selbst dahin. Die Talente aus dem Auslande gewinnen wieder die Herrschaft über das Kunstleben in England.

In vorderster Reihe steht nun Peter Lely, der erfolgreiche Maler, welcher, von Geburt ein Niederländer, 1641 nach England kam und unter Karl I., unter Cromwell, am glücklichsten aber nach der erfolgten Restauration der Stuarts, unter Karl II. die Herren und Damen der höchsten Gesellschaft porträtierte. Er hat bis 1680 gelebt und gemalt. In England fand er die Richtung van Dycks so allein maßgebend, daß er als ein kluger Mann seine eigene



VAN DYCK. SELBSTBILDNIS. GOTHA

der historischen Größe des Protectors in ihren Cromwell-Porträts zum Ausdruck zu bringen. Der tiefe Ernst, das Unerbittliche im Wesen Cromwells, wie der Historiker es sich denkt, er findet es allein in den Bildnissen Walkers wieder.

Immerhin ist die Anlehnung an van Dyck zwar mehr bei den übrigen Porträts von Walker, aber selbst in dem hier wiedergegebenen Bildnisse Cromwells noch zu erkennen. Die Haltung des Feldherrnstabes, die Lichtreflexe auf der Rüstung erinnern doch etwas an gewisse van Dycksche Porträts Karls I. Auch soll die Nebenfigur des Jünglings — es ist wahrscheinlich Richard Cromwell —, welcher dem Feldherrn die Schärpe umbindet, dem Porträt des Lord Goring von van Dyck entlehnt sein.

Von den Anfängen der englischen Porträtmalerei, insofern es sich dabei um eine nationale englische

künstlerische Art geflissentlich nach jenem Vorbilde ummodelte. Und er malt nun wie van Dyck. Erst unter Karl II. kommt ein neuer Zug in seine Bilder hinein. Er hat die ganze Hofgesellschaft abkonterfeit. Aber während seine männlichen Bildnisse im besten Falle wegen ihrer Ähnlichkeit mit van Dyckschen Porträts zu loben wären, sind seine Frauengestalten von einer Eigenart, welche nur er allein besitzt. Hier erscheint er im eminenten Sinne als der rechte Mann am rechten Ort, der für den Hof Karls II. geschaffene Künstler. Es ist die Zeit, wie Pope es ausdrückt, da »Üppigkeit und Karl« wieder zur Herrschaft gelangt waren. Lely malt die Schönen am Hofe. Diese Frauen sind am Hofe, in der vertrautesten Nähe des Königs, nur weil sie schön sind, und nur darum werden sie auch gemalt. Eine Galerie von Schönheiten hat der Maler zu schaffen, und er

hat mit seinem Werke — es sind die sogenannten Windsor Beauties, heute in Hampton Court — die allgemeine Bewunderung der Zeitgenossen geerntet. Lely hat unzweifelhaft schönere Frauen gemalt als van Dyck, aber seine Frauen sind auch nichts als schön. Ob er sie im Phantasiekostüm oder in der Toilette vornehmer Damen oder als griechische Göttinnen darstellt, der Inhalt des Bildes ist stets der gleiche, das schöne Weib. Es wäre wahrlich nicht schmeichelhaft für die Künstler der großen Malerepoche, wenn im Ernste, wie Armstrong vorschlägt, Lely als der Vorläufer von Reynolds, Gainsborough und Romney zu gelten hätte. Auf das Bildnis der Mary Davis mit den halbgeschlossenen Augen und dem über der halbentblößten Brust kokett zusammengehaltenen Gewande mögen auch die Verse Popes gemünzt gewesen sein, mit denen er Lely als den Maler feiert, der auf die belebte Leinwand gezaubert hat das schlaftrunkene Auge, aus dem die schmelzende Seele redet, sowie die Anspielung der Lady Montague von dem mit einer Stecknadel befestigten Nachtgewande, das die vorborgenen Reize nur um so deutlicher verrät. Und doch: bei aller Sinnlichkeit, mit welcher diese Frauen hier gemalt sind: den Zeitgenossen, welche die Hofgesellschaft Karls II. vor Augen hatten, müssen diese Gemälde noch den Eindruck großer Keuschheit gemacht haben. »Lely allein ist es,« sagt Horace Walpole, »der die Galanterien Karls II. zu beschönigen versteht. Er hat die Apologie dieses asiatischen Hofes gemalt.«

Der Hofkatsch hat seiner Zeit, als Lely 1680 starb, die Fabel verbreitet, das Emporkommen eines glücklichen Nebenbuhlers habe ihm den Tod gegeben. Dieser Nebenbuhler war Kneller. Auch er war aus dem Auslande gekommen. Noch ist eben die Zeit nicht vorüber, da die Engländer sich mit der Malerei der Fremden begnügen. Merkwürdig ist freilich die Wandlung, welche diese, sobald sie nach England gekommen sind, durchmachen. Sie gehen in der englischen Gesellschaft auf und sie werden bloße Porträtmaler. Kneller nicht anders als vor ihm van Dyck und Lely. Die beiden letzteren werden als Sir Anthony und Sir Peter in den englischen Adelsstand erhoben. Der Lübecker Gottfried Kneller erfährt dieselbe Umwandlung. Das K seines Namens wird stumm und mit dem Adelsprädikat und dem anglierten Vornamen heißt er nunmehr Sir Godfrey Kneller. Auch er, der in Holland studiert, dann einige Jahre in Italien gemalt hatte, wollte in jungen Jahren wohl biblische oder historische Stoffe wählen. Seit er 1675 in England erschienen und dort durch ein paar gelungene Porträts bei der Hofgesellschaft schnell in Aufnahme gekommen war, hat er in seinem Leben (er ist erst 1723 gestorben) nur noch Porträts gemalt. Alle besseren Familien des Landes pflegten ja längst ihre Mitglieder malen zu lassen. Noch Hogarth nannte die Porträtmalerei den einzigen blühenden Zweig an dem hohen Baume der britischen Kunst. Die Zahl der von Kneller herrührenden Bildnisse ist gar nicht mehr zu schätzen. Aber mehrere tausend waren es gewiß. Er hat, da die Bezahlung gut war,

ungeheure Reichtümer angesammelt, und obwohl er einen großen Teil davon bei dem Südsee-Schwindel einbüßte, doch noch ein großes Vermögen hinterlassen.

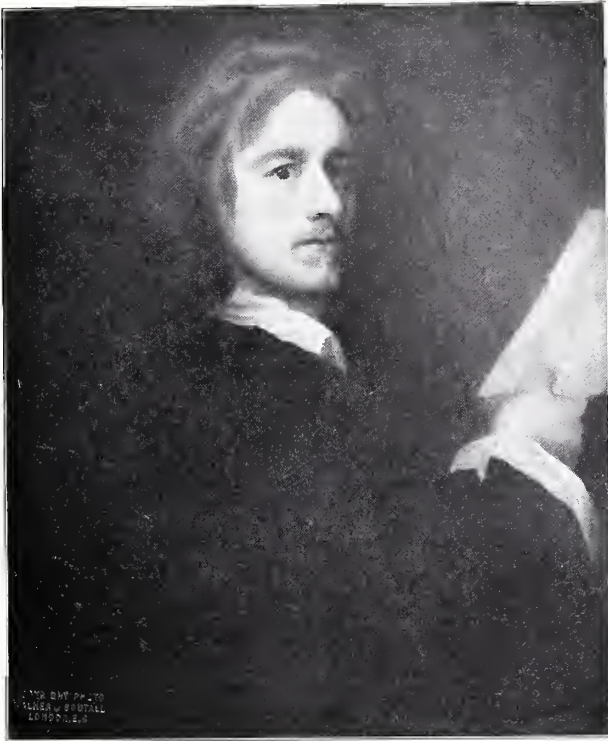
Um den massenhaften Aufträgen genügen zu können, hat er, wie dies ja auch andere Maler getan haben, sich einen Stab von Hilfsarbeitern gehalten, denen er immer mehr die Ausführung der nebensächlichen Partien überließ, so daß er selbst schließlich nur noch das Gesicht und allenfalls die Hände zu malen pflegte.

Kneller ist von den Zeitgenossen in überschwänglicher Weise geehrt, gepriesen, angedichtet worden. Er ist der einzige in der Westminster Abtei verewigte Maler. Um eine passende Grabschrift für ihn zu finden, hat Pope die Grabschrift Raffaels ins Englische übersetzt. Wir vermögen beim Anblicke der in England sehr zahlreich, aber auch in festländischen Galerien nicht ganz selten zu findenden Porträts von Kneller diese Begeisterung nicht mehr recht zu verstehen.

Kneller malt die elegante Gesellschaft, wie sie repräsentiert, vornehm, würdevoll, feierlich, aber ohne rechtes Leben. Die Männer sind dargestellt mit der mächtigen Allongeperücke auf dem Kopfe, der König im Krönungsmantel, Krone und Szepter neben sich, das linke Bein weit vorgestreckt, um den Hosenbandorden sichtbar werden zu lassen, die Minister im Amtskleide. Auf den Gesichtern, deren Ausdruck niemals scharf individualisiert ist, überall die gleiche hoheitsvolle Miene. Eine bleierne Langeweile weht uns Moderne an aus diesen Gesichtern mit ihrer ewigen Amtsmiene, den Mitgliedern einer Gesellschaft, die uns fremd ist und die uns als Menschen völlig fern bleiben.

Von einer nationalen Kunst kann hier nun gar nicht die Rede sein. Im Gegenteil bin ich geneigt, einen gewissen internationalen Zug in dieser Porträtmalerei zu erkennen. Da die vornehme Gesellschaft nur als solche gemalt sein wollte, konnte die Ähnlichkeit mit anderen Ländern, wo die Erscheinungen der Könige, der Minister, der Generäle sich ähnlich wiederholten, nicht ausbleiben. Ich möchte in diesem Sinne etwa den französischen Maler Rigaud zum Vergleiche heranziehen, wenn dieser auch in der Wärme des Kolorits und in der Feinheit der Charakterisierung Kneller sicherlich noch überlegen ist.

Am wenigsten glücklich ist Kneller als Maler der Frauen. (Das anmutige Porträt der jugendlichen Lady Marlborough bildet eine rühmliche Ausnahme.) Die Königin Maria, Wilhelms III. Gemahlin, hatte den unglücklichen Gedanken, den sie sich auch nicht ausreden ließ, wieder einmal »Schönheiten« malen zu lassen. Es fehlte — zur Ehre des englischen Hofes sei's gesagt — ebenso sehr an den pikanten Objekten für eine solche Galerie wie an dem richtigen Maler. Kneller, der damit betraut wurde, war dieser Aufgabe nicht gewachsen. Das Ergebnis seiner Arbeit waren die tugendhaft steifen Hampton Court Beauties, welche von den Lelyschen Windsor Beauties so verschieden sind, wie der ehrbare Hof Wilhelms III. von der lustigen Gesellschaft Karls II.



ROBERT WALKER. SELBSTPORTRÄT



G. KNELLER. SARAH JENNINGS (NACHMALS DUCHESS OF MARLBOROUGH)



ROBERT WALKER. OLIVER CROMWELL



PETER LE LY. MARY DAVIS

So schien England unter der Herrschaft Knellers von einer nationalen Porträtmalerei weiter als je entfernt zu sein. Und doch ist noch zu Knellers Lebzeiten zum erstenmal der begeisterte Ruf nach einem wahrhaft englischen Maler erhoben worden. Jonathan Richardson, ein neben Kneller von der großen Öffentlichkeit wenig beachteter und heute fast vergessener Porträtmaler war es, welcher in den Jahren 1715 und 1719 drei Schriften über die Theorie der Malerei veröffentlichte, 1715 den *Essay on the theory of painting*, 1719 »An essay on the whole art of criticism in relation to painting« und »An argument in behalf of the Science of a Connoisseur«. Da er selbst schon bei Jahren war, ließ er ferner seinen Sohn, den jüngeren Jonathan Richardson, den er vorher zum Maler ausgebildet hatte, die Niederlande und Italien bereisen. Nach den Aufzeichnungen des Sohnes hat Richardson sodann 1722 noch eine Beschreibung der Kunstwerke Italiens herausgegeben, welche als eine Sammlung praktischer Beispiele zu seinen eigenen rein theoretischen Arbeiten gelten konnte. Diese Schriften haben während des ganzen 18. Jahrhunderts in hohem Ansehen gestanden, sie waren — in französischer Übersetzung — auch im Auslande weit verbreitet. Lessing nimmt Bezug auf Richardsons ausführliche Behandlung der Laokoongruppe, und Winckelmann findet, Richardsons Buch über die Kunstwerke Italiens sei »bei vielen Mängeln und Fehlern das beste, was wir haben«.

Viel höheres Interesse als dieser Führer durch die Kunstschatze Italiens können aber auch heute noch die eigenen Abhandlungen des älteren Richardson über die Theorie der Malerei erwecken. Auch sie sind zunächst dem praktischen Zwecke gewidmet, die künftigen Maler auf den richtigen Weg zu leiten. Zeichnung und Farben und die Behandlung aller Einzelheiten werden sehr ausführlich erörtert. Doch erhalten sie ihren höheren Wert eigentlich nur durch die reine Begeisterung, die vornehme Auffassung des Autors von seiner Kunst. Sie muten an wie Bekenntnisse einer edlen Künstlerseele. Es ist Richardson tiefer Ernst mit dem hohen Range, den er der Malerei zuweist, welche eine universale Sprache rede, die allen Nationen verständlich, allen wie ihre Muttersprache klinge. Die höchste Kunst vermöge aber

die Malerei auf dem Gebiete zu entfalten, dem er selbst sein Können widmet. »Ein Porträtmaler«, sagt Richardson, »muß die Menschheit verstehen, in ihre Charaktere eindringen, ihren Geist wie ihr Antlitz wiederzugeben verstehen.« Um Schönheit der Farben zu erreichen, empfiehlt er die Beobachtung der Natur, denn in der Natur ist alles schön. Daneben aber soll der Künstler die besten Meister der Malerei und Bildhauerkunst vor Augen haben; ihre Werke müssen ihm sein wie das tägliche Brot.

Was uns aber am meisten interessiert, das ist der Hinweis auf die nationale englische Kunst, welche kommen müsse. In Poesie und Philosophie, als Politiker und als Soldaten, in der Theologie, der Medizin, der Jurisprudenz, der Mathematik tut England es allen andern Nationen gleich. Warum nicht auch in der Malerei? »Eine Zeit möge kommen, wo zukünftige Schriftsteller in der Lage sein werden, den Namen eines *englischen* Malers hinzuzufügen . . . Ich bin kein Prophet und kein Prophetensohn, aber ich wage zu behaupten, daß, wenn je der alte, große und erhabene Schwung in der Malerei wieder auflebt, so wird es in England sein.« Noch sei es ein ungewohnter Klang, wenn von der englischen Schule der Malerei gesprochen wird, aber wenn es geschieht, wie wird sie glänzen in der Welt. Wenn doch ein jüngerer Maler als er selbst sich finden möchte, der die Seelengröße hätte, zu versuchen und zu hoffen, den größten Meistern aller Zeiten und Nationen es



GOTTFRIED KNELLER. JAMES CRAPPS

gleich zu tun. »Was waren sie, was wir nicht sind oder nicht sein können? Welche Mittel hatten sie, die wir nicht haben?«

Richardsons Wunsch ward erfüllt, ein englischer Jüngling ward durch seine Worte — er hat es uns selbst gesagt — begeistert. Er hoffte, er beschloß der große britische Maler zu werden, dessen Erscheinen Richardson voraussah. Es war Reynolds. Auch Hogarth ist durch Richardsons Schriften mächtig angeregt worden. Es ist, als ob der Wille zu einer nationalen Kunst durch ihn in die Nation getragen worden wäre.

Aber nicht nur auf Richardson, den Theoretiker, dessen Weckruf so Großes gewirkt hat, möchte ich aufmerksam machen. Über dem bescheidenen Hinweis auf den kommenden englischen Raffael dürfen

wir nicht unterlassen, seine eigenen Bilder kennen zu lernen. Sie sind in der National Portrait Gallery in hinreichender Anzahl vorhanden, um ein Urteil zu gestatten. Hier tritt uns nun allerdings ein Künstler von einer Eigenart entgegen, die ihn von allen, die wir bisher kennen gelernt haben, völlig verschieden erscheinen läßt. Man muß Richardson mit seinem Zeitgenossen Kneller, dem tonangebenden Meister der Zeit vergleichen, um das neue in Richardsons Kunst richtig zu würdigen. Knellers Art deckt sich vollkommen mit der Theorie des französischen Kunstschriftstellers Roger de Piles, welcher erklärt, daß aus jedem Bildnis die Würde des Dargestellten dem Beschauer entgegenzutreten müsse. »Die Bildnisse müssen zu uns zu sprechen scheinen und uns etwa sagen: Halt, beachte mich wohl, ich bin jener unbesiegbare König, erfüllt von meiner Majestät, oder: Ich bin jener tapfere General, der überall Schrecken um sich verbreitete, oder: Ich bin jener große Minister, der alle Schliche der Politik gekannt hat, oder: Ich bin jener Magistrat von vollendeter Weisheit und Redlichkeit.« Reynolds bezeichnet Rigaud als einen Maler, der nach diesem Rezept gearbeitet, dem es vollkommen an der Einfachheit in jedem Sinne gefehlt habe. Wir dürfen dasselbe ohne weiteres von Kneller sagen. Richardson dagegen ist der erste, der wirkliche Menschen malt. Hier ist alles darauf berechnet, den Eindruck des Natürlichen zu machen. Er versucht nicht, seinen Gestalten eine Würde zu verleihen, die sie im Leben nicht besitzen. Er sucht den Ausdruck des Lebens zu erfassen und auf der Leinwand festzuhalten. Ihn fesselt vor allem das Antlitz des Menschen und er läßt es herausleuchten aus seinen Bildnissen. Mit einer Menge kleiner Farbenwirkungen erreicht er eine Wärme des Tones, eine Natürlichkeit der Fleischfarbe, wie Kneller sie nicht kennt. Richardson vermeidet, wo er irgend kann, die schreckliche Allongeperücke und setzt denen, die er malt, lieber eine dunkle Mütze aufs Haupt, welche das Antlitz um so heller erscheinen läßt. Knellers Menschen sind immer vornehm und würdevoll, diejenigen Richardsons sind immer wahr. Wer sich von der Betrachtung Knellerscher Bilder zu denen Richardsons wendet, dem ist zu Mute, als sei er bisher unter Statuen umhergewandelt, und sehe nun wieder lebendige Menschen.



JONATHAN RICHARDSON. GEORGE VERTUE

Hier haben wir also eine Kunst, die sich von dem eigenen, natürlichen Empfinden leiten läßt und nicht mehr die bloße Nachahmung der vom Auslande hereingekommenen Künstler im Auge hat. Richardsons Lehrer, John Riley — keineswegs ein unbedeutender Maler — hatte sich noch so vollkommen an den zeitgenössischen Geschmack gehalten, daß man bei seinen Bildern nur zu fragen braucht, ob er im einzelnen Falle gerade mehr als ein Nachahmer von van Dyck, von Lely oder Kneller anzusehen sei. Richardson zuerst geht seinen eigenen Weg. Indem das durch ihn gegebene Beispiel befolgt, der Zwang der Tradition gebrochen wurde, konnten die einheimischen Malertalente sich freier entfalten als vorher.

Sie treten fortan in größerer Zahl neben den Ausländern auf. Das natürliche Empfinden tritt an die Stelle eines konventionellen Stils. Ein nationaler Zug geht nun durch die Kunst. Hier liegen die Anfänge der englischen Porträtmalerei.

Es wäre eine reizvolle Aufgabe, die Fäden bloßzulegen, welche von Richardson zu Reynolds, Gainsborough und Romney hinüberleiten. Nicht an dieser Stelle kann sie gelöst werden. Rein äußerlich ist ein gewisser Zusammenhang schon dadurch gegeben, daß Richardsons Schüler jener Thomas Hudson war, der seinerseits der Lehrer Reynolds' wurde, selbst übrigens weder diesem noch jenem ebenbürtig.

Richardson weist denjenigen, der ein Maler werden will, auf das Studium der Natur und der großen Meister hin. Was das letztere betrifft, so ist zwar er selbst niemals in Italien gewesen, sondern hat nur die Raffael-Kartons (heute in South-Kensington) und die anderen Kunstschatze von Hampton Court eifrig studiert. Aber wie er seinen Sohn hinaus sandte, so spielt, wenn ich nicht irre, von nun an bei vielen englischen Künstlern die Reise nach Italien, das Studium der großen Italiener eine entscheidende Rolle. Von William Hoare heißt es, er sei der erste englische Maler gewesen, der eine Studienreise nach Italien machte, eine Angabe, welche freilich — buchstäblich genommen — nicht richtig wäre. Hoare ist übrigens unter den Porträtisten der nächsten Zeit derjenige, welcher Richardson wohl am nächsten steht und ihn vielleicht schon überragt. Sonst verschwindet neben der natürlicheren, im Hin-

blick auf ihre selbständige und eigenartige Entwicklung dürfen wir nun auch sagen: der nationalen Porträtmalerei, neben dieser, sage ich, verschwindet die Knellermanier auch nach Knellers Tode keineswegs sofort.

Reynolds war drei Jahre in Italien. Er selbst hat mit einiger Übertreibung erklärt, er habe nach Rom nur unreife Vorstellungen von Malerei mitgebracht. Man hat wirklich gefunden, daß er seit seiner Rückkehr nach England kein Bild gemalt hat, in dem sich nicht italienischer Einfluß nachweisen ließe.

Wie dem auch sei, die neue Malweise, die große Zeit der britischen Porträtmalerei war gekommen.

Meine Aufgabe war es, den Versuch zu machen, ihren Ursprung, ihre Anfänge aufzudecken. Unvollkommen Stückwerk wird ein solcher Versuch immer bleiben. Denn der beste Teil aller Kunst bleibt unerklärt. Die Schule tut das wenigste. Den echten Künstler — so hat eben der vielerwähnte Kneller es gern ausgedrückt — den echten Künstler macht nur Gott.



WILLIAM HOARE. POPE

Die Abbildungen dieses Aufsatzes wurden nach photographischen Aufnahmen von Walker & Bontall in London hergestellt

LUDWIG MICHALEK ALS MALER

DIE Wiener Kunstfreunde merkten überrascht auf, als sie letzthin im Salon Artaria eine stattliche Anzahl farbiger Werke zur Schau gestellt sahen, zumal Landschaften, welche die gleiche, ihnen seit Jahren vertraut gewordene Unterschrift trugen, wie bisher nur auf Schwarz und Weiß einer gewissenhaften Griffelkunst beschränkte Porträts. Denn durch solche hat Ludwig Michalek sich seinen Namen gemacht; jetzt ist er daran, ihn auf anderem Gebiete zu bewähren. Wenn man seine stete Entwicklung kennt, wird dies nicht als unvermittelt, vielleicht gar als modisches Gehabe empfunden werden, sondern als lediglich folgerichtige Wendung seines Lebens. Auf das Programm keiner der bestehenden Künstlervereinigungen eingeschworen, gehört er wie innerlich so auch äußerlich nur sich an, hat er, obwohl auch nicht zum Heerführer lauten Tones geartet, doch nie im Troß mitlaufen mögen. Damit man dies vollends verstehe, muß ich auf Michaleks Vergangenheit zurückgreifen, eine »Vergangenheit«, deren er sich, obwohl sie ihn lange mit der fast mechanischen Technik der Linienstichmanier beschäftigt zeigt, nicht zu schämen braucht. Beispiele akademisch langweiligen Beginns sind überhaupt nicht gar zu selten, mögen sie auch, weil in Provinzialmuseen begraben, weniger bekannt sein, wie etwa in Nîmes eine breitmächtige, tief ins Posieren geratene Völkerwanderungsszene aus — A. P. Besnards Romzeit! Nun, zur frühen Stipendiatenfahrt nach dem Süden ist Michalek nicht gelangt, obwohl seine Anfänge einen gerechten Anspruch darauf verliehen hätten.

Wie weit er es auf der Wiener Akademie gebracht hatte, davon legt ein Studienkopf Zeugnis ab, der — erst kürzlich als einsames Überbleibsel wieder zu Tage gefördert — erstaunlich wenig von der Kunst eines Juste-Milieu zeigt, wie sie seinerzeit im Unterricht vorwaltete. Da ein erst Sechzehnjähriger (Michalek ist 1859 geboren) schon derlei konnte, ist es begreiflich, daß sein Lehrer Wurzinger, ein Mann vom guten alten Schlag, ihm den Entschluß, in die Kupferstecherschule Jacobys abzuschwenken, als eine »freiwillige Degradation« geradezu verübelte. Er konnte die zwingenden Gesetze, wie sie des Lebens frühe Notdurft und gutgemeinter Rat vorschrieben, nicht anerkennen; um so weniger mochte er es, weil man damals mit dem Gedanken so gar nicht befreundet war, die Grenzen der Kunstgattungen seien fließende und eine zöge aus der anderen Nahrung. Fürs erste handelte es sich freilich darum, undankbare Reproduktionen, obendrein nicht immer der erfreulichsten Originale, auf die Kupferplatte zu bringen. An dieser Tätigkeit ist für uns heute nur merkwürdig, daß sie nicht imstande war, die jugendliche Tatkraft zu unterbinden, während andererseits ihr Einfluß weitreichend auch gute Folgen erkennen läßt. Sie kam

nämlich Michaleks auf das Intime gerichteten Sinne entgegen, der sich späterhin erst in freien Bildungen ganz aussprechen durfte; alles an ein Photographisches mahnende ist ihm zuwider geblieben, nach wie vor will er nur gelten lassen, was das Auge unmittelbar aus der Natur holt. Begreiflicherweise flüchtete er sich ehebaldigst von dem Vorlagewesen zu eigenen Studien. So kam er dazu, als er einen Zyklus von Musikerporträts zu radieren hatte, Brahms und weiterhin dessen Gefolgschaft näher zu treten. In Hamburg saß ihm Hans von Bülow; Joachim, Brahms' Apostel auf der Geige, wurde nachgerade Michaleks getreuestes Modell, da die Wiener Konzertsaison oder eine Sommerfrische Österreichs sie fast alljährlich zusammenführen.

Nicht ohne Absicht verweilte ich bei diesen Namen, neben denen ich wenigstens noch die Ebner-Eschenbach nicht vergessen haben möchte, als das Vorbild einer seiner besten Radierungen, die alle Klugheit und Güte der, im meist engen Bezirk, großen Lebensdichterin ausgeprägt zeigt. Michaleks Schöpfungen aus dieser und der nächsten Zeit, das wollte ich gesagt haben, sind Kammermusik. Im Gedränge der üblichen Ausstellungen, dem Seitenstück zu den nummernreichen und ungeheuerlichen Musikaufführungen, bei denen das Publikum auf seine Rechnung kommen will, sind sie nicht zu würdigen. Man muß in einer der Kunst gemäßen Weise hinhorchen und hinschauen dürfen, um die Violoncelltöne einer als Hintergrund sorgsam wie hingehauchten Aquatinta zu spüren. Nach und nach — um doch wieder vom Technischen zu sprechen und den Vergleich nicht zu Tode zu hetzen — machte sich Michalek alle Arten der Griffelkunst zu eigen; den derben Holzschnitt, es ist das bezeichnend, hat er nie geübt. Seine Neigung, mehr ins Malerische zu gehen und vollends Kontraste herauszubringen, die ihm der strenge Regelsatz des Grabstichels verweigern mußte, wurde in Amsterdam bestärkt durch die zu einer Landesfeier in außerordentlicher Fülle versammelten Werke Rembrandts, des Meisters, der wie keiner je aus dem Dunkel das Licht schuf.

Trotz allen Hemmungen ging es von Versuch zu Versuch, nicht ohne daß eine größere Freizügigkeit in der Lebensführung zum Gelingen beigetragen hätte, wenn auch ein Besuch Italiens rein stofflich weiter keine Erweiterung bedeutete. Dabei ist aus der bescheidenen Wiener Werkstätte nichts entlassen worden, was dem Künstler Unehre gemacht hätte; sonst wäre ihm wohl nicht die Anerkennung des längst aus der Ferne verehrten Max Klinger zu teil geworden. Auch auf Grund einer solchen, mehr als die in Paris geholte Preismedaille geltenden Ermutigung, wurde von nun alles, was bisher nur schüchterne Regung gewesen, zur Tat.

Es gibt eine farbige Radierung von Michalek, eine seiner ersten, der außer der absoluten Bedeutung auch eine gewisse Symbolik im Werdegang zukommt. »Heimkehr« heißt sie: die Stimmung ungefähr wie in Henri Rivières bekannter »marche à l'étoile«; aber ist es dort ein Stern am südlichen Himmel, nach dessen magischem Glanz die Hirten blicken, so sind wir hier im harten Schneewinter, wo in der fahlblauen Mondnacht der einsame Wanderer dem Lampenlicht zustrebt, das aus seiner Mutter Hütte ihm mit traulichem Schimmer winkt. Damals kehrte

Gelb und Rot eine willkommene Gelegenheit zu bunten Ergötzlichkeiten, zu abwechslungsreichen Farbenflecken bietet. Derlei Bevölkerung zeigt ein Interieur Michaleks in der neugegründeten Wiener modernen Galerie; es stellt die Kirche von Garamszegh dar, einen der uralten Holzbauten, der ebenso wie der benachbarte Glockenturm dem tiefbraunen Ton zuliebe oft auf Michaleks Bildern wiederkehrt. Sie geben sich jetzt ganz in Farbe aus; aber vor wahlloser Grellheit, wozu die Natur manchmal verführen möchte, bewahrt sie die langjährige Be-



LUDWIG MICHALEK (WIEN). DES KÜNSTLERS MUTTER

Michaleks Kunst wieder zu ihrer eigentlichen Heimat zurück, der Landschaft. Seither hat sie ihn nicht mehr losgelassen, so oft es nur irgend angeht, weil er in der ihm als sein eigentliches Atelier unentbehrlich gewordenen weitherne Karpathengegend. Durch die mäßigen Hügelbuchten der Zips fließt die Gran und bewässert das fruchtbare Ackerland; aber sie verpflichtet sich auch den Maler, wenn sie bei sommerlichen Überschwemmungen oder im Eisstoß die interessanten atmosphärischen Probleme vermehrt. Dann ergibt sich für ihn eine neue natürliche Grundlage zur Komposition großer farbiger Flächen, während die Tracht der Landleute mit dem ungebrochenen

schränkung, nur durch bedachte Abstufungen zu wirken. Außerdem muß noch ein merkwürdiger Einfluß speziell der Ätztechnik verzeichnet werden, auf deren Möglichkeit, den Eindruck des schlechthin Schattenhaften und durch Aussparen intensivste Helligkeit vorzutauschen, meines Erachtens die Vorliebe für die Gegensätze nächtlicher Szenerien zurückzuführen ist.

Aber diese wohl harmonisierten Nachklänge der Druckerschwärze wichen bald vollends den Farben des Tages, als das wachsende, weil vom Können getragene Behagen an recht eigentlich bloß dem Maler zugänglichen Vorwürfen so sehr zunahm, daß auch für flüchtige anmerkende Zeichnungen nur mehr nach



LUDWIG MICHALEK (WIEN)

JOSEPH JOACHIM

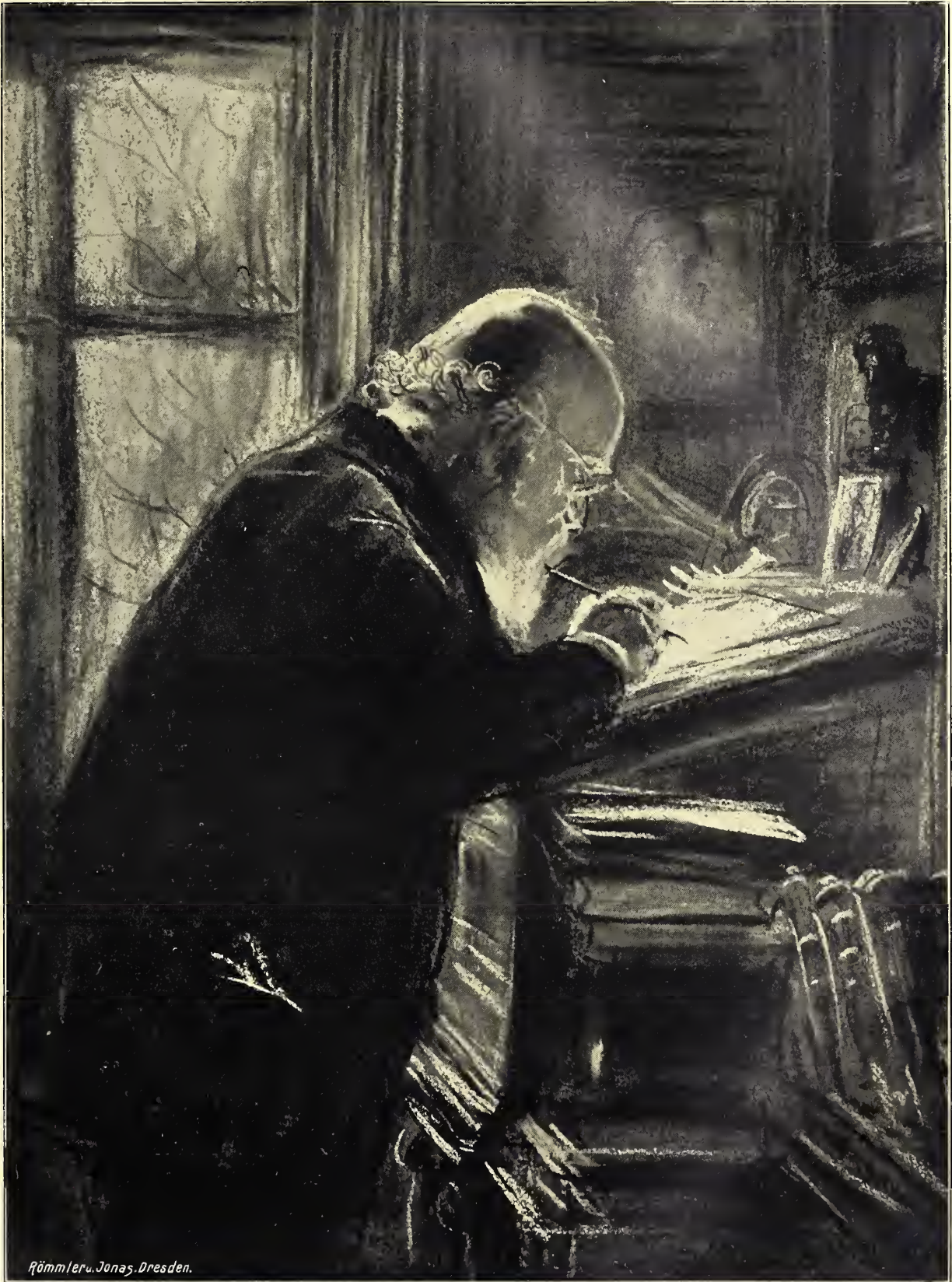
dem Farbestift gegriffen wurde. Das Pastell, dessen sich Michalek mit ausgesprochener Vorliebe bedient, ist am meisten geeignet, die zarten Vibrationen der Stimmungswerte zu vermitteln, welchen das Gemüt jenes Künstlers am ehesten sich auftut. Man darf deshalb nicht glauben, er sei bar der kräftigen Männlichkeit, eine Fehlmeinung, die durch ein das gewohnte Ausmaß keineswegs sprengendes Pastell, wie es das »Pflügen« ist, Lügen gestraft wird. Just diese großzügige Naturdichtung, die frisch aufgebrochenen Schollen und die mit des Himmels Segen trächtigen Wolken, der Mensch zwischen den Elementen nur als ein vermittelndes Werkzeug, — all' das ist mit einer unmittelbaren Frische hingestellt, die denselben Frühlingssatem wie das Motiv selbst ausströmt. Zur Gestaltung eines Gegenstückes in jedem Betracht führte die Aufgabe, einen Fabriksraum wiederzugeben, in welchem hunderte von amerikanischen Northrop-Webstühlen in voller Tätigkeit sind. Obwohl die Illusion, die zu erwecken es galt, durchaus hervorgerufen wird, gelang es doch, darüber hinaus ein Höheres zu geben. Zu einem geschlossenen Kunstwerk mußten sich die beobachteten Details zusammenfinden, und das vermochte nur die vollendete Art, wie Luft und Licht, tausendfach erschüttert, als der Grundton dieses Hymnus auf die Industrie die verwirrende Fülle der Einzelheiten eint. Darum ist nichts Mechanisches mehr zu spüren in den immer wiederkehrenden grünen Kästen für die Spulen, dem blauen Eisengerüst des Saales, dem Kreuz und Quer der Transmissionen, dem Rot mancher Bestandteile der Maschinen, zu deren Bedienung nur verschwindend wenige Menschen gehören. Es ist Michalek kaum je etwas besser geraten, als diese koloristische Pikanterie.

Mit solchen Früchten also hat die Natur es dem reifen Manne gelohnt, daß er ihr und damit zugleich seinem innersten Wesen beharrlich treu geblieben, ohne es antasten zu lassen; nichts Erstaunliches läge darin, hätten das die Bedrängnisse und Enttäuschungen der besten fünfzehn Jugendjahre zu wege gebracht, welche Pegasus im Joche zubringen mußte. Ich denke oft an ein weiteres in diesem Lebenslaufe auftauchendes psychologisches Problem, das in anderer Lösung bei vielen Altersgenossen Michaleks zu beobachten wäre. Etwas Tragisches und öfter etwas Trauriges ist an das Schicksal aller geknüpft, deren Talent und das seiner Stärke entsprechende Wollen

zwischen zwei Zeiten und inmitten vielerlei Richtungen gestellt erscheint. Diese mit zu bestimmen wird nur wenigen Überwindern dank ihrer Mitgift an unbeugsamem Charakter und mitunter dank dem Zufall der Ereignisse gegönnt. Nachträglich schließen sich ihnen die zu Mitläufern gewordenen Halbnaturen an, und wer den Kampf ums Dasein kennt, wird es ihnen, von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, nicht verargen. Michalek sehen wir in eben jener flüchtig gekennzeichneten Periode ausgeschaltet, er hat ohne Parteinahme an dem Ringen um das Jugendideal teilgenommen, bis er, Fessel um Fessel abstreifend, frei in sein Element hinaussegelte.

Er mag wie kaum je früher diesen Akt der Selbstbefreiung empfunden haben, als er kürzlich für das Kupferstichkabinett der Hofbibliothek sein Gesamtwerk an Stichen und Radierungen Blatt um Blatt hervorkramte und in langer Chronologie zusammenlegte. Hierauf wird er nach der Palette oder nach den Raffaelli-Stiften gegriffen haben, um mit tiefer Genugtuung vor die Staffelei zu treten. Das bisher eingehaltene bescheidene Format dürften Michaleks Bilder trotz den mehr Breite gestattenden Malmitteln auch weiterhin kaum überschreiten. Er weiß sehr wohl die Größe der Gefäße zu ermessen, die er ganz mit der Essenz seines Wesens füllen kann; denn ebensowenig wie zu nervöser Tüftelei oder Fahrigkeit neigt er dazu, dekorativ ganze Wände zu umklaffern. Wenn ich immer wieder auf seinen Charakter und seine Schicksale zurückgriff, die wechselweise einander auswichen oder — seltener — halfen, tat ichs, weil ich damit zugleich seine Werke ahnen lassen wollte, die in gleichem Schritte nebenher gingen. So wenig laut die Melodie ist, die sie singen, so persönlich ist sie doch. Die absurden, aber freilich mitunter heilsamen Kinderkrankheiten der Neulinge in der Kunst sind ihm erspart geblieben, weil er in die Dämmerung der nachschaffenden Tätigkeit so lange zurückgedrängt gewesen; in dieser Beziehung behält das italienische Sprichwort Recht, welches besagt, nicht alles Übel müsse zum Unheil ausschlagen: die absolute und peinliche Tätigkeit des Stechers hat den sichern Zeichner herangebildet. Sobald er eigen Geschautes mit den die Natur nachfühlenden Gemütstönen in Farben bilden durfte, fand er seine Bestimmung zum Maler-Radierer durch wahrhaft erlebte Landschaften erfüllt.

KARL M. KUZMANY.



Römmler u. Jonas, Dresden.

LUDWIG MICHALEK (WIEN)

THEODOR GOMPERTZ

ZU UNSEREN KUNSTBLÄTTERN

Wir beginnen heute mit der Veröffentlichung der ersten zwei Arbeiten unseres Wettbewerbes. Beide Blätter, der Farbenholzschnitt von Lang und die Radierung von Barth, gehören nicht zu den preisgekrönten, wohl aber zu den angekauften und vom Richterkollegium anerkannten Leistungen.

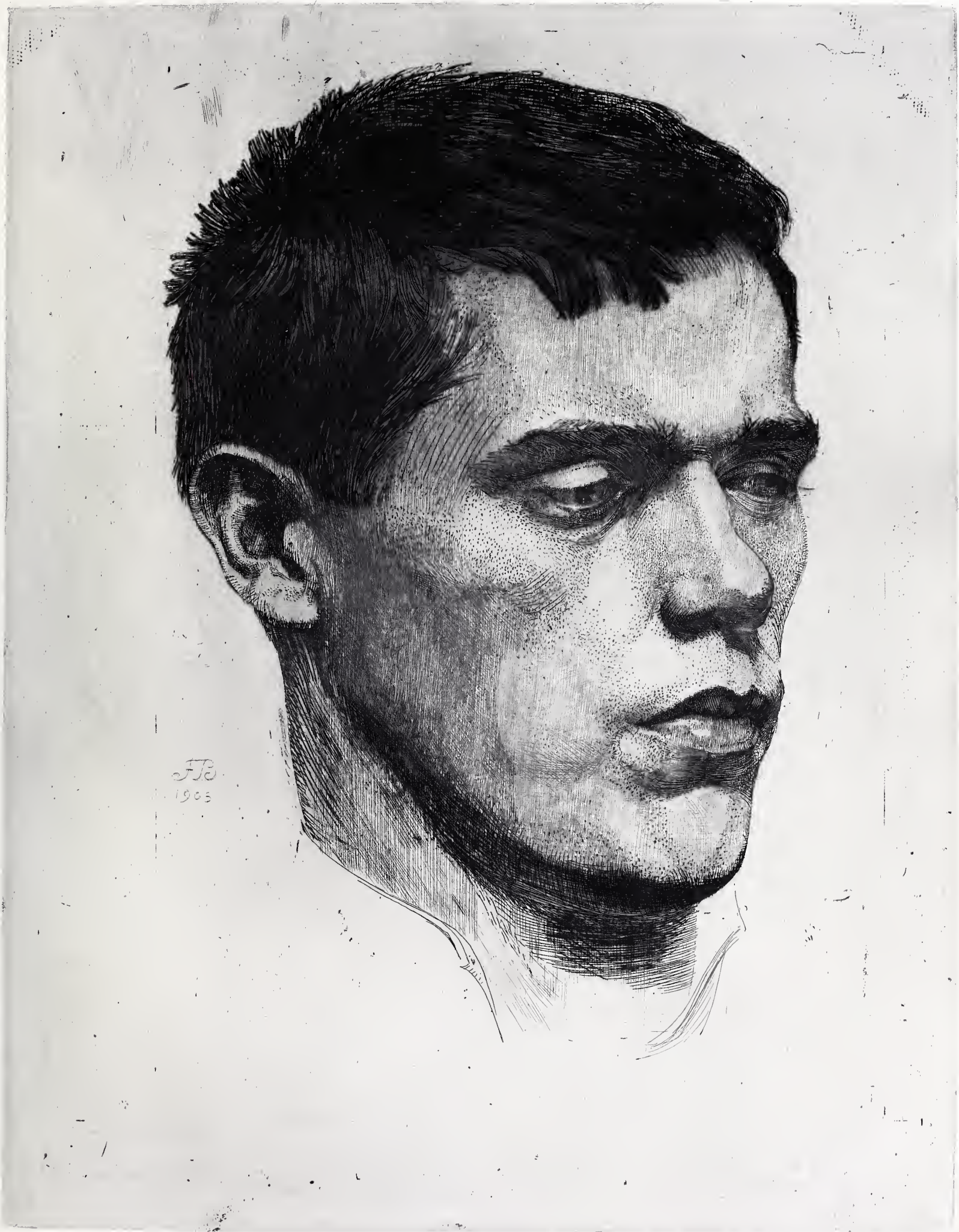
Fritz Lang ist den Beobachtern der graphischen Kunst nicht unbekannt; neben seinen Originalholzschnitten nach landschaftlichen Motiven sind insonder-

heit seine vortrefflichen Vogeltypen schon öfters auf Ausstellungen bemerkt und von Kabinetten gesammelt worden.

Dagegen ist der in Karlsruhe lebende *Friedrich Barth* ein wirklicher Neuling; wir gestehen, daß uns seine Mitteilung, der radierte Studienkopf wäre (wenigstens für die Öffentlichkeit) seine Erstlingsarbeit, überrascht hat. Es steckt ein Hauch Staufferschen Geistes in diesem Blatte, das für die Zukunft des jungen Künstlers eine günstige Voraussage zuläßt.



ÖLSTUDIE VON LUDWIG MICHALEK IN WIEN



FB
1903



ABB. 1 u. 2. RUHENDE FRAU UND GRABLEGUNG. FLORENZ, PRIVATBESITZ

EIN FLORENTINISCHES BILDHAUERATELIER UM DIE WENDE DES 13. JAHRHUNDERTS

VON GEORG SWARZENSKI

SEIT Vasari pflegt man gerade die Leistungen der Florentiner Kunst mit einer gewissen Vorliebe und Auszeichnung zu behandeln. Merkwürdig, daß in einem sehr wichtigen Kapitel der italienischen Kunstgeschichte dieses günstige Vorurteil sich in eine Unterschätzung des florentinischen Anteils an der Entwicklung verwandelt hat. Es ist die eigentliche Anfangsgeschichte der toskanischen Plastik, aus der Florenz so gut wie ausgeschaltet ist, — wenigstens insofern, als von einer Florentiner Plastik im schulmäßigen Sinne erst von Andrea Pisano ab gesprochen zu werden pflegt. Diese Auffassung entspricht nicht den Tatsachen, aber sie ist erklärlich bei der naturgemäßen Beeinflussung des Urteils durch die Zufälligkeiten der Denkmalerhaltung. Man darf jedoch gerade hier nicht die geringe Zahl des Erhaltenen zum Maßstabe bei der Bewertung des Geleisteten machen. Denn es ist ja nur allzuklar, wie viel des Alten hier dem Neuen Platz machen mußte. Der selbstbewußte Sinn der beiden Epochen, die der Stadt ihr stärkstes Gepräge gaben, der Frührenaissance und der Zeit des ersten Großherzogs, war von einer Rücksicht auf das »historisch« gewordene weit entfernt. Und wer die vernichtende Art kennt, mit der Vasari, der Schriftsteller, über Bauten und Skulpturen des Mittelalters spricht, wird es erlauben, wie viel zugrunde gehen mußte, als derselbe Vasari als Architekt im Auftrage Cosimos die Florentiner Kirchen in den sechziger und siebziger Jahren des 16. Jahrhunderts zu modernisieren hatte. Kein Wunder daher, daß aus der alten Zeit hier weniger erhalten ist, als z. B. in Pisa. Aber gerade darum sollte die Wissenschaft das wenige Erhaltene sammeln und beachten; denn es handelt sich hier nicht etwa um eine nur statistisch wertvolle Bereicherung unserer Kenntnis der »Pisaner« Plastik, sondern um die Erkenntnis einer nach eigenen Gesetzen entwickelten, selbständigen Florentiner Skulptur dieser Frühzeit. Gerade dies aber ist interessant: wie frühzeitig auf dem kleinen toskanischen Boden eine vielgestaltige Differenzierung der Kräfte zu verfolgen ist, — diese Polyphonie der Bestrebungen, die uns von vornherein als vielversprechendes Zeichen einer reichen Begabung anmutet.

Selbst ein flüchtiger Überblick über die Geschichte der Florentiner Skulptur vor dem Trecento ist an dieser Stelle nicht zu geben¹⁾. Es soll nur die Tätigkeit eines Ateliers besprochen werden, dessen Blüte in die kritische Zeit zwischen dem Auftreten des

Niccolo und des Andrea Pisano fällt. Es ist die Zeit, in der die ersten Bauten der Florentiner Gotik entstanden: Bauwerke, in denen trotz des hierfür ungeeigneten Ausdrucksmittels der Gotik ein spezifisch florentinisches Kunstwollen bereits zum stärksten Ausdruck gekommen ist. Bei den gegebenen Zusammenhängen zwischen Architektur und Plastik in dieser Zeit liegt von vornherein die Annahme nahe, daß hier auch die Plastik Bedeutendes und Eigenartiges leistete. Den Beweis aber liefern die Arbeiten, die hier zunächst besprochen werden sollen. Es sind Arbeiten, die nicht nur das historische Gewissen interessieren, sondern die teilweise zum schönsten und ausdrucksvollsten der italienischen Kunst gehören.

Die bedeutendste Leistung dieses Ateliers stellen einige Skulpturen dar, die erst in letzter Zeit im Florentiner Kunsthandel auftauchten. Es sind Skulpturen im Besitze von Bardini, die sich noch heute auf den ersten Blick als Teile eines größeren Ensemble zu erkennen geben. Die Hauptstücke sind zwei glänzend erhaltene Bildwerke mit der überlebensgroßen Darstellung einer Frau: das eine Mal, wie sie mit aufgestütztem linken Arm auf ihrem Lager ruht (Abb. 1), das zweite Mal, wie sie als Tote mit geschlossenen Augen hingestreckt daliegt und ein Jüngling mit einem Kopf von myronischer Schönheit, ergriffen zu ihr herabgebeugt, ihre Beine umklammert (Abb. 2). In Beziehung zu dieser Gruppe scheint dann eine Doppelbüste gestanden zu haben: zwei bärtige Männer, die trauernd herabblicken. Diese ausdrucksvollen Bildwerke waren ursprünglich zu einem reichen dekorativen Ensemble angeordnet. Dies beweist ihre Zusammengehörigkeit mit erhaltenen Arbeiten rein dekorativen Charakters: Zwei Engelspaare, von denen das eine mit gesenkten Flügeln an den Schenkeln eines Giebels lehnt (Abb. 4), während das andere Paar unter einem leicht gestelzten Rundbogen schwebt, um die Vorhänge zurückzuschlagen (Abb. 5).

Es entsteht die Frage nach der zwecklich-gegenständlichen Bestimmung dieser Skulpturen. Zunächst dürfte man sich da fragen, ob hier etwa die Trümmer eines reichen Portalschmuckes vorliegen? Die dekorativen Stücke erklären sich dann ohne weiteres, und in den Hauptfiguren würde man die Teile eines Tympanons erkennen. Sie wären dann leicht als Bestandteile evangelischer Szenen zu deuten: die lebend ruhende Gestalt etwa als »Mutter« aus einer Geburtsszene, die Gruppe mit der Verstorbenen als Tod der Maria. Aber hiergegen ist manches einzuwenden: die gute Erhaltung, die es auszuschließen scheint, daß diese Skulpturen ursprünglich im Freien standen, die Abneigung der toskanischen (und speziell der florentinischen) Monumentaldekoration gegen einen

¹⁾ In einer eingehenden Geschichte der toskanischen Plastik des Mittelalters werden die hier nur angedeuteten Fragen ausführlich behandelt werden.

derartig reichen plastischen Schmuck erzählenden Inhalts und in überlebensgroßen Figuren. Demnach ist es wahrscheinlicher, hier die Reste eines Prachtgrabmals zu sehen. Freilich eines besonders frühen, reichen und originellen Grabmals, für das eine direkte Parallele nicht nachzuweisen ist. Aber alle Einzelheiten, die hier auffallen würden, sind als Motive der toskanischen Grabmalkunst in gleicher oder der unmittelbar folgenden Zeit zu belegen: die vorhanghaltenden Engel, die interessante Zufügung lebend beteiligter Personen, die zweifache Darstellung des Verstorbenen, das eine Mal tot, das andere Mal lebendig. Gerade wie hier die letztere Darstellung gegeben ist, verrät aber ein deutliches Vorbild: die ganz genau entsprechenden Gestalten auf etruskischen Sarkophagen und Aschenkisten, wie sie in zahllosen Exemplaren erhalten sind.

Trotzdem ist es die Frage, ob diese Gestalt direkt nach einem solchen antiken Vorbild gearbeitet ist oder ob sie nicht vielmehr aus einer anderen, direkteren Quelle stammt, in der das gleiche Vorbild schon früher verarbeitet war? Damit kommen wir zu der stilistischen Untersuchung.

Jeder Betrachter wird vor diesen Skulpturen sofort den seltenen Eindruck erhalten, einer Kunst gegenüberzustehen, die sich mit keiner der uns bekannten Größen deckt. Es darf daher die Frage nach Ort und Zeit ihrer Entstehung zunächst nach allgemeineren Gesichtspunkten behandelt werden. Schon darum, weil die Einzelheiten der Ausführung eine Reihe verschiedener Hände erkennen lassen, die für die Gesamtcharakteristik nur bedingt herangezogen werden dürfen. Als Ausgangspunkt ist nun gerade die zuletzt besprochene Figur der »Ruhenden« sehr geeignet (Abb. 1). Sie entspricht nämlich im Gegensinne der Maria, wie sie Niccolò Pisano in der Geburt Christi in Pisa und Siena dargestellt hatte. Dies ist zunächst für die Datierung wichtig. Denn es ergibt sich hier eine deutliche Entwicklungsreihe. In Pisa ist die Durchführung des Motives noch eine ganz primitive; in Siena ist ein bemerklicher Fortschritt zu sehen: wie das Aufgestütztsein zum Ausdruck kommt, die Arme zusammengeführt, die Schultern bewegt sind, der Kopf geneigt ist. Die Florentiner Figur geht in derselben Richtungslinie darüber hinaus; und zieht man ein weiteres, späteres Beispiel dazu, so zeigt sich, daß sie etwa in der Mitte steht zwischen Niccolòs Maria in Siena und der entsprechenden Gestalt Andreas in der Geburt Johannes des Täufers in Florenz. Von einer allzufrühen Datierung ist also abzusehen, wenn auch zunächst die eigentümliche Freiheit von bekannten, konventionellen Schulformeln eine solche nahe zu legen scheint!

Man könnte sich fragen, ob eine Analogie für die kompositionelle Beziehung dieser Figur zu zwei Gestalten Niccolòs auch in der stilistischen Behandlung des Einzelnen zu finden ist? Aber eine derartige Beziehung läßt sich in der eben besprochenen Figur, wie auch in einigen anderen der mit ihr zusammengehörigen Skulpturen, nur für gewisse Motive der Gewandbehandlung feststellen. Man erkennt hier eine

entfernte Verwandtschaft mit der kleinlichen, scharfbrüchigen Art Niccolòs; aber es sind nur Nachwirkungen, die auf eine zeitlich zurückliegende Berührung mit seiner Kunst schließen lassen, wie sie



ABB. 3. PAPST JOHANN XXII. FLORENZ, DOM

in einem Erstlingswerke unseres Ateliers (s. u.) tatsächlich in stärkster Weise zu belegen ist.

In allem Übrigen sind es gerade die Unterschiede und Gegensätze zu der pisanischen Plastik, die das Interesse erregen. Und gerade die eben besprochene Gestalt der ruhenden Frau erlaubt eine unzweideutige Lokalisierung. Betrachtet man den Typus und die Behandlung ihres Kopfes: die fleischigen Wangen mit dem ebenen Oval, das runde Kinn, den Schnitt der Lippen und vor allem die ganz absonderliche, manierierte Zeichnung der Augen, so findet man die gleichen Merkmale bei einer bekannten florentinischen Arbeit wieder: Es ist die sogenannte Bonifazstatue im Dom zu Florenz (Abb. 3). Auch die Behandlung des Gewandes, die schematischen Radialfalten mit den mageren, steifen Profilen der Faltenrücken ist aufs engste verwandt. Daß die Papststatue, in der der Reiz der feinen Linien einer öden Monumentalität gewichen ist, nicht von derselben Hand herrührt, wie die ruhende Gestalt, ist klar. Aber die enge Verwandtschaft technischer und formaler Merkmale (z. B. die Augen!) bei zwei an Qualität so verschiedenen Arbeiten beweist es am besten, daß jene Grabmalfiguren in Florenz entstanden sind. Für die Papststatue ist neuerdings das Datum 1323 urkundlich festgestellt worden¹⁾: Es ist die spätere Arbeit eines Werkstattsgenossen unseres Künstlers, die jüngste Arbeit dieser ganzen Richtung.

Die Unterschiede dieser florentiner Plastik gegenüber der Kunst Niccolos und der ganzen pisanischen Schule sind von tieferer Art, als daß sie auf die Äußerlichkeiten der künstlerischen Handschrift beschränkt wären. Dies zeigt am besten das Hauptwerk unserer Gruppe: die Tote mit dem klagenden Jüngling, die Grablegung. (Abb. 2.) Es ist hier zunächst die ruhige Vornehmheit, Größe und Konzentration des Ausdrucks, die weit herausgeht über die künstlerischen Ambitionen eines Niccolo Pisano. Auch war ein so sicheres Materialgefühl, wie es sich in der feinfühligsten Behandlung des Marmors und dem sorgsamsten Rechnen mit dem Blockvolumen äußert, Niccolo Pisano fremd. In *dieser* Hinsicht würde eher der geniale Giovanni verwandt erscheinen. Aber wie grundverschieden dessen Kunst von unserem Florentiner ist, braucht nicht gesagt zu werden.

Was die Formenanschauung, die hier zugrunde liegt, ebenso von Giovanni unterscheidet, wie sie über Niccolo herausgeht, ist das klare, sichere Gefühl für die Linie, für das Lineare im Umriß, für die Silhouette, wie es sich in dem meisterhaften Zusammenschluß der beiden Gestalten äußert. Es ist eine Kunst, die dem Ducento noch fremd ist, die Andrea deutlich ahnen läßt, die aber in der Plastik vor Andrea keine Parallelen hat. Es ist die Formenanschauung, die Giotto für die Malerei geschaffen hat und wer sich den Stil Giottos in die Plastik übersetzen will,

wird ihn hier reiner verkörpert finden, als in den Campanilereliefs. Es wäre nicht gerechtfertigt, dieses Meisterwerk einer unbekannteren Hand, das eines Giotto würdig wäre, diesem zuzuschreiben. Aber wer beobachtet, wie sehr sich die Stilentwicklung in Giottos Malerei berührt mit dem, was die florentinische Plastik in diesem frühen Studium von aller anderen italienischen Plastik unterscheidet, wird nicht mehr zweifeln, wo er, trotz aller gegenteiliger Versuche in neuerer Zeit, die wahren Wurzeln von Giottos Kunst zu suchen hat.

Es ist nun gewiß nicht Zufall, daß in den Bildwerken, die den plastisch dekorativen Schmuck der architektonischen Bekrönung dieser Skulpturen bildeten, eine Beziehung zu dem Künstler zu verfolgen ist, der auch Giotto entschieden beeinflusste¹⁾ und der zugleich als der gegebene Vermittler zwischen der pisanischen wie der römischen Schule mit Florenz erscheint: Arnolfo di Cambio²⁾. Beobachtet man die vorhanghaltenden Engel (Abb. 5), so erkennt man sofort den merkwürdigen antik beeinflussten Typus Arnolfos mit der bacchantischen Bewegung und dem stereotypen Motiv des von der Schulter gerutschten Gewandes, wie es in beiden römischen Tabernakeln des Künstlers vorkommt. Die Beziehung geht noch weiter: in der Kehle des Bogens sitzt ein Blattkyma, das in genauester Übereinstimmung sich wiederfindet an den architektonischen Fragmenten von der alten Domfassade, die die ersten Zeugnisse für die Verwendung des Kosmatenmosaiks in Florenz bilden und die gerade deshalb doch am natürlichsten mit Arnolfos Tätigkeit für den Dom in Beziehung gesetzt werden dürfen. Daß keine von unseren Skulpturen dem Arnolfo selbst zuzuschreiben ist, zeigt ein Blick auf ihre stilistische Behandlung. Ob ihm etwa der Entwurf zuzuschreiben ist? Wäre er als Bildhauer so groß, wie als Architekt! Aber wer seine Skulpturen in Rom und Orvieto kennt, wird diesen Gedanken abweisen.

Es erübrigt noch, das letzte Skulpturenpaar dieser Gruppe zu betrachten: die Engel, die an den Schenkeln eines Giebels saßen, um den obersten Abschluß des Ganzen zu bilden (Abb. 4). Sie sind Arbeiten einer anderen minder begabten Hand. Aber gerade als solche sind sie wichtig: denn ihr unpersönlicher altertümlicher Charakter erlaubt es, ihren Stil nach rückwärts zu verfolgen.

An der nördlichen Außenseite von Sta. Croce sind über dem Boden neben dem Trecento-Grabmal des Francesco dei Pazzi zwei Reliefs eingemauert. Sie sind als Gegenstücke gearbeitet und zeigen die einander genau entsprechende Darstellung eines Weihrauch spendenden Engels (Abb. 6 a, c). Mit Leichtigkeit erkennt man hier, obgleich jede der beiden Tafeln von einem anderen Künstler gearbeitet ist, charakteristische Merkmale der eben besprochenen Arbeiten, auf eine

1) Durch Davidsohn, der über diesen Fund in einer Sitzung des kunsthistorischen Instituts zu Florenz berichtet hat. Der Dargestellte ist Johann XXII. Über den Künstler sagt die Urkunde leider nichts. Vasaris Zuschreibung (Ed. Milanese I, 484) an Andrea Pisano ist ganz falsch.

1) S. Thode, Giotto, S. 47 f.

2) Die Scheidung zwischen Architekt und Bildhauer dieses Namens, die Frey, Loggia, S. 82 ff. vollzieht, halte ich für unrichtig, wie schon jetzt bemerkt sei.

frühere Stufe reduziert. Man vergleiche nur die Proportionen und den Rhythmus der Bewegung und halte etwa eine pisanische oder römische Figur dagegen! Dazu kommen ganz spezielle Dinge, wie die Zeichnung der Flügel und in dem linksstehenden Relief bestimmte Eigentümlichkeiten der Faltengebung, die in dem Engelspaar bei Bardini ganz deutlich weiterleben. Und auch in den viel freieren schwebenden Engeln daselbst findet man eine Verwandtschaft mit der Gewandgliederung, wie sie derselbe Engel von Sta. Croce in dem Untergewand zeigt. Die Köpfe sind leider so schlecht erhalten, daß sie eine Vergleichung illusorisch machen, aber an der rechts befindlichen Platte ist wenigstens die Haarbehandlung zu erkennen, die wiederum mit den schwebenden Engeln vom Grabmal übereinstimmt.

Wann sind diese Reliefs entstanden?

Hierfür ergibt sich eine Antwort durch den Vergleich mit dem Rittergrabmal des Gualielmus Balianus Amerighi de Nerbona im Hofe der Annunziata. Dieses interessante Reiterdenkmal ist bereits durch Schmarsow¹⁾ in die Literatur eingeführt worden, freilich ohne seine feste Stelle in der Entwicklung zu finden. Aber man erkennt hier deutlich zunächst im Gewandstil eine Verwandtschaft mit dem links befindlichen Relief von Sta. Croce und, wenn die gleich schlechte Erhaltung des Kopfes in allen drei Arbeiten nicht täuscht, auch eine Verwandtschaft des Typus, zum

1) S. Martin von Lucca, S. 189, mit Abbildung.



ABB. 4. ENGEL. FLORENZ, PRIVATBESITZ



ABB. 5. VORHANGHALTENDER ENGEL. FLORENZ, PRIVATBESITZ

mindesten in der *Form* des Kopfes. Was aber die Zusammengehörigkeit im Sinne der Schul- und Werkstattgemeinschaft evident macht, ist die sonst so selten überzeugende Übereinstimmung der ganz merkwürdigen Profilierung des Rahmens. Zu beachten auch das Herausgreifen der Figuren über das Bildfeld, in den Rahmen hinein. — Den Stil des Rittergrabmals erkennt man in einer Hand, die an einigen unbeachteten Reliefs gearbeitet hat, die sich als Teile eines größeren Ganzen im ersten Parterreräum der Pinakothek zu Lucca befinden. Auch diese interessanten Arbeiten sind unserem Florentiner Kreise zuzuschreiben und nicht pisanisch¹⁾.

Das Annunziata-Grab trägt das Datum 1289 und dies muß mit geringem Spielraum auch für die Entstehungszeit gelten. Man wird demnach die Reliefs von Sta. Croce in die achtziger Jahre setzen und jedenfalls nicht über die siebziger zurückgehen. Das ist wichtig, weil dadurch eine scheinbar recht aufregende Ansicht hinfällig wird, die neuerdings über eine merkwürdige, sonst in der Literatur noch nicht erwähnte Arbeit geäußert wurde²⁾: das Relief mit der Erscheinung des Engels vor den Frauen am Grabe Christi im Refektorium von Sta. Croce (Abb. 6b). Dies sollte das Erstlingswerk des Niccolò Pisano sein, —

vor der Pisaner Kanzel! In allen Einzelheiten der

1) Die übrigen außerhalb von Florenz befindlichen Arbeiten dieses florentinischen Ateliers will ich hier übergehen; die wichtigsten im Universitätsmuseum zu Perugia.

2) Polaczek im Repert. f. Kunstw. XXVI. 1903, S. 371.

stilistischen Behandlung ist die Arbeit aber so absolut abweichend von Niccolo, daß diese Zuschreibung kaum einer Widerlegung bedarf. Diese Abweichungen von den gesicherten Werken Niccolos sind nämlich keineswegs als Symptome einer früheren, uns nicht bekannten Stilstufe Niccolos zu erklären. Denn es ist zum Glück zu beweisen, daß dieses Relief *nicht vor* der Pisaner Kanzel, das heißt in den fünfziger Jahren entstanden ist.

Es gehört nämlich zusammen mit den eben besprochenen Engelreliefs in Sta. Croce. Übereinstimmung der Maße und Identität des Rahmens! Wahrscheinlich ist das Relief des Grabesengels das Mittelstück zu den beiden Tafeln mit den gegenständigen Engeln, vielleicht gehörten noch andere, verlorene Teile dazu, jedenfalls aber — daran ist gar kein Zweifel möglich! — sind es die Teile eines und desselben größeren Stückes, einer Kanzel, eines Altars,

eines Grabmals u. s. w. Es gilt also für die Datierung das, was oben über die Entstehungszeit der Engel gesagt wurde. Aber ebenso sicher wie ihre Gleichzeitigkeit ist ihre Ausführung von einer anderen Hand. Und ebenso sicher wie diese Hand nicht diejenige Niccolos ist, ebenso sicher ist sie florentinisch. Nach einer Kenntnis der eben zusammengestellten Arbeiten kann das nicht mehr zweifelhaft sein. Man beachte nur die Kopfform, die Behandlung der Haare, die Zeichnung der Flügel. Was diese Tafel nun so wichtig macht, ist, daß sie in ganz entscheidender Weise (Reliefstil, Komposition und einiges Technische!) von Niccolo Pisano beeinflusst ist. Aber so verblüffend dieser Einfluß ist, — wer mit den florentinischen Arbeiten vertraut ist, wird hier die florentinische Nuance gegenüber Niccolo ebenso scharf empfinden, wie seinen Einfluß.

Es sind einige charakteristische Merkmale der Formensprache, die dieses Relief von seinen Compagni an der Nordwand von Sta. Croce unterscheiden; die etwas unklare, breite, wie in Ton modellierte Falten-



B



A



C

ABB. 6. FRAGMENTE IN STA. CROCE, FLORENZ
B. DIE MARIEN AM GRABE. REFektorium
A, C. WEIHRUCH SPENDENDE ENGEL. NORDWAND

gebung und die Zeichnung der Einzelformen des Gesichtes. Aber gerade für diese Dinge finden sich die engsten Parallelen in einer noch an Ort und Stelle befindlichen Arbeit, die die engste Beziehung zu dem »Grabesengel« verrät: das Relief mit dem Drachenkampf des hl. Georg an Porta S. Giorgio. Diese weithin sichtbare Arbeit hätte wohl längst die verdiente Beachtung gefunden, wenn ihr hohes Alter erkannt gewesen wäre; und zunächst mag es allerdings befremdlich scheinen, wenn dieses wirkungsvolle, glänzend in den Raum komponierte Reiterbild mit seiner prachtvoll leichten Bewegung mit jenen lahmen Frauen am Grabe zusammengestellt wird. Aber die Leistung ist nicht gar so imponierend; denn die Komposition ist unter stärkster Ausbeutung eines antiken Vorbildes entstanden. Auch wird man gerne die Reliefs in Sta. Croce etwas früher ansetzen. Aber an ihrer Werkstattsgemeinschaft mit

dem Relief von Porta S. Giorgio ist nicht zu zweifeln. Man vergleiche die Stilisierung des Haares an der Mähne des Pferdes mit dem Lockenkranz des Grabesengels, die Zeichnung von Mund, Nase, Augen mit den zwei links stehenden Marien, das gravierte Ornament an den Bändern des Panzers sowohl beim Heiligen wie bei den Wächtern u. s. w. Nach Villani datiert der Torbau von 1285¹⁾. Auf das Relief bezogen, stimmt das vorzüglich mit unseren Beobachtungen.

Bei der Zusammenstellung dieser Florentiner Bildwerke, die teils direkt, teils durch Filiation zusammengehören, gelangt man so auf eine Arbeit, die unmittelbar von Niccolo Pisano beeinflusst war. Und wenn auch das Beste dieses florentinischen Denkmälerkreises gerade in der Befreiung von diesem Einfluß liegt, so ergeben sich doch aus der Kon-

1) Davidsohn, Forschungen I, 120 bringt eine Bau- notiz von 1290. Vergl. auch Frey, Loggia, S. 86. Das Relief ist wohl älter, als der eigentliche Bau.

statierung dieser Beziehung¹⁾ sehr wichtige kunstgeschichtliche Fragen. Es sind Fragen, die besonders die Architekturgeschichte berühren: diese großartige florentinische Architektur des späteren Duecento.

Derartige Fragen können hier natürlich nicht behandelt werden, sondern es soll nur bemerkt sein, was sich hierbei für die Plastik ergibt. Bekanntlich behauptet Vasari die Tätigkeit Niccolos in Florenz. Da nun sein direkter Einfluß in Florenz nachzuweisen ist, erscheint es gar nicht so unwahrscheinlich, daß er ebenso hierher kam, wie nach Lucca, Siena, Pistoia. Es ist des weiteren ganz selbstverständlich, daß Niccolò Architekt war, — einfach weil Architektur und Plastik in dieser Zeit stets *ein* Metier waren. Unter den florentinischen Bauten, die Vasari dem Niccolò zuschreibt, gehören nun mehrere tatsächlich in *eine* kunstgeschichtliche Gruppe. Es ist die Gruppe, die Frey²⁾ durch sorgfältige Beobachtungen auf Arnolfo di Cambio bestimmt hat. Ganz zu Ungunsten der eigenen Hypothese zerteilt nun Frey unseren Arnolfo in einen Architekten (den Florentiner Dombaumeister, dem er die betreffenden Bauten zuschreibt) und einen Bildhauer (den Genossen und Schüler Niccolos), während doch die ganze damalige Organisation der künstlerischen Arbeit hiergegen und der Vergleich der Arbeiten des Bildhauers mit denen des Architekten (unter dem Gesichtspunkt des Dekorativen) gerade für diese Identität der gleichzeitigen Künstler mit dem gleichen Namen und Vatersnamen spricht. Ein besonderes Argument für die Trennung

1) Hierfür wäre leicht noch weiteres Material beizubringen: die 3 Florentiner Gehilfen Niccolos in Siena, das Vorkommen einer Wiederholung des als Arbeit Niccolos geltenden Verkündigungsreliefs in London (South Kens. Mus. 7583) am Florentiner Dom (Südwand) u. a. m.

2) Loggia S. 24 u. p.



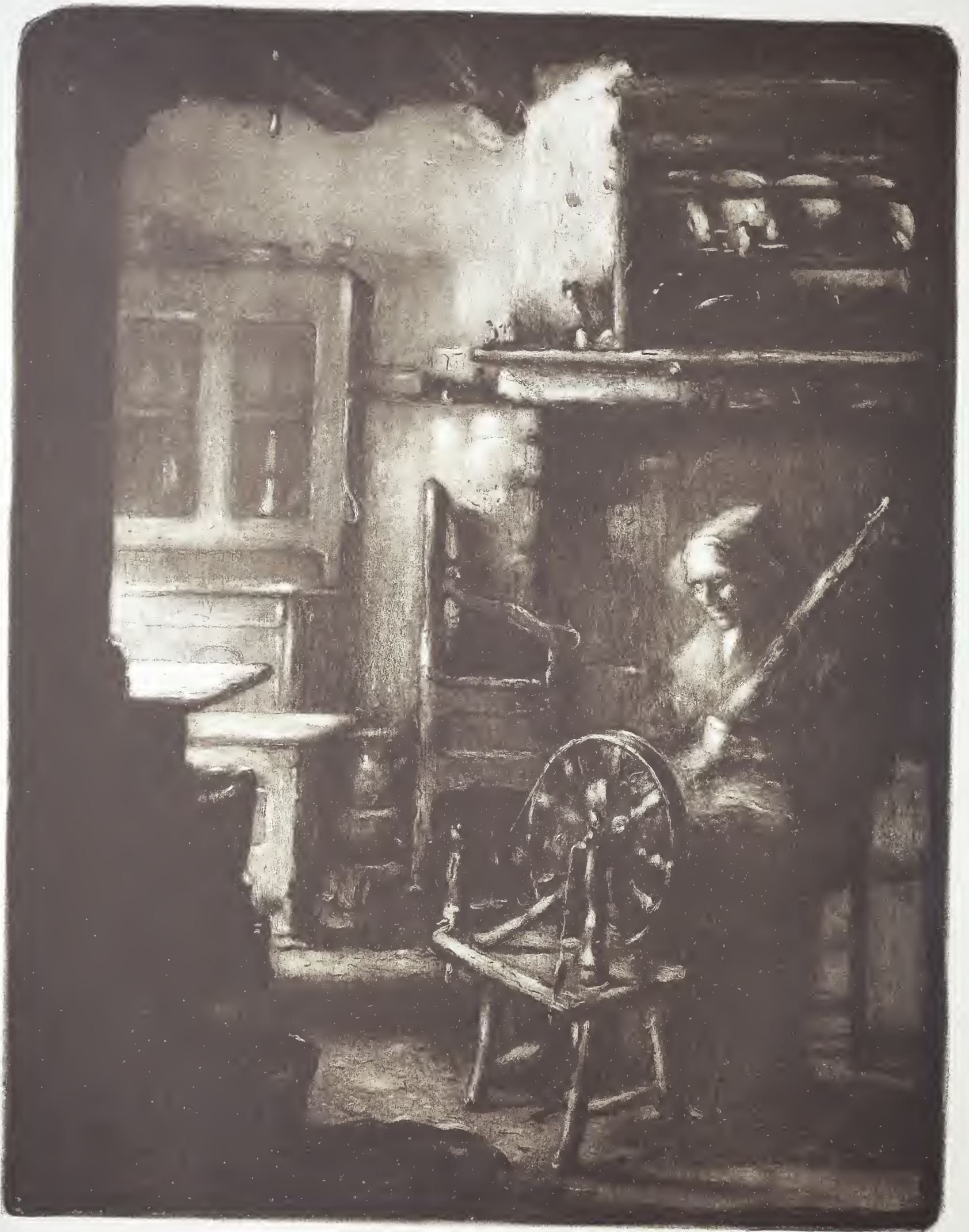
ABB. 7. KAPITELL VOM CAMPANILE DER BADIA FLORENZ, MUSEO NAZIONALE

von Bildhauer und Architekt wird sogar in dem Zurücktreten der plastischen Arbeit an der Arnolfo zugeschriebenen Baugruppe gesehen. Es zeigt sich aber im Gegenteil, daß gerade an diesen Bauten unbeachtete Reste einer bedeutenden dekorativen Plastik erhalten sind, die sich deutlich abheben von den florentinischen »Bauskulpturen« an älteren und gleichzeitigen Bauten anderen Schlags. Da sind gleich an dem ersten Werk dieser Arnolfo-Gruppe, das Vasari dem Niccolò zuschreibt, an der Trinità, zwei prächtige überlebensgroße Köpfe an der Eingangswand: Sie sind von Niccolos Stil ganz direkt berührt; sie stehen ihm sogar näher, als das Relief

in Sta. Croce. Da sind weiter vier gleichfalls überlebensgroße Büsten im Chor von Sta. Maria Maggiore, oben, unter dem Ansatz der Wölbung: Sie stehen Arnolfos bezeichneten Skulpturen näher, als man bei solch dekorativen, sicher nicht eigenhändigen Arbeiten erwarten sollte! Ich erwähne schließlich die Kapitelle vom alten Campanile der Badia (Abb. 7), deren Bau Vasari dem Arnolfo mit dem Datum 1285 zuschreibt. Man erkennt hier besonders in den bartlosen Köpfen eine deutliche Typenverwandtschaft mit den etwas rückständigen Engeln des Bardinischen Grabmals (Abb. 8), von denen das eine Paar einen recht deutlichen Einfluß Arnolfos zeigte. Es wäre interessant, diese Beziehungen zwischen Florentiner Architektur und Plastik durch das Medium der Bauskulptur weiter zu verfolgen. Denn hier ist etwas anderes daraus geworden, als dekorative Plastik im Sinne einer »schlechten und halben Skulptur«. Es ist das, was man in einem Bildwerk wie der Grablegung als florentinisch empfindet, auch wenn man nichts von der Florentiner Plastik dieser Zeit weiß. Es ist das Gleiche, was unter dem Eindruck dieser architektonischen Entwicklung in langsamem Werden bei Giotto zur Bildwirkung wird.



ABB. 8. KOPF EINES ENGELS. (GEGENSTÜCK ZU ABB. 4) FLORENZ, PRIVATBESITZ



Ποτιστήριο



DÉSIRÉ LUCAS. BRETONISCHER BAUER

DÉSIRÉ LUCAS

ES mag jetzt fünfundzwanzig Jahre her sein, da wurde zunächst für die französische und weiterhin für die internationale Malerei die Bretagne entdeckt. Vorher war vierzig Jahre lang der Wald von Fontainebleau das gelobte Land der nicht akademischen Maler gewesen, dieser herrliche Wald mit seinem undurchdringlichen Dickicht, mit seinen hohen Baumriesen, zwischen denen man vierspännig spazieren fahren könnte, mit seinen grotesken Felsmassen, seinen weiten Aussichten über wellende Baumwipfelmeere und unendliche Strecken bebauten Landes, mit seinen heimlichen Waldquellen und stillen Teichen, mit seiner Umgebung von hübschen Dörfern mit kleinen Bauernhäusern, deren einfache Bewohner das umliegende Ackerland bestellen. Da fanden der Landschaftler, der Tiermaler und der Bauernschilderer ihr Arbeitsfeld mit unbegrenzten Möglichkeiten mannigfaltigster Motive. Da siedelten sich Rousseau, Millet und Troyon an, und mit und nach ihnen kamen in hellen Haufen die Kameraden und Jünger. Und eben dieser helle Heereszug verleidete den lieber den gesonderten Pfad wandernden Künstlern den herrlichen Wald. Als in Barbizon und Moret, in Marlotte und Thomery, in Arbonne und Bois le Roi, kurz in jedem Dorfe und Dörfchen am Waldessaum eine Malerkolonie entstanden war, als dann auch die Freunde der Maler das Beispiel befolgten, als schließlich das halbe Paris seine Sommerfrische hier suchte, da hatten die auf eignen Füßen

stehenden Maler bald genug von Fontainebleau. Zwar wimmelt es auch heute noch von Malern im Walde, aber mit der Zeit Millets und Rousseaus läßt sich das nicht vergleichen, und den Unterschied nimmt man schon wahr, sowie man einen der Orte am Waldesrande betritt und die ungezählten großen und kleinen Villen wahrnimmt, die in den letzten dreißig Jahren da gebaut worden sind, einzig zu dem Zwecke, an die Sommergäste vermietet zu werden.

Also suchten die Maler ein anderes, annoch unentdecktes und unausgebeutetes Land und fanden die Bretagne. Der erste Maler, dessen bretonische Bilder zunächst in Paris und danach in der ganzen Welt Aufsehen erregten und die Aufmerksamkeit dem fernen Westzipfel Frankreichs zuwendeten, mag wohl Dagnan-Bouveret gewesen sein, aber Dagnan erschloß nur sehr wenig von dem Charakter dieses seltsamen Landes, das sich dank seiner Weltentrücktheit seine aparte Eigentümlichkeit bewahrt hat. Er zeigte uns hübsche und oft etwas geleckte junge Mädchen, wie sie im Sonntagsstaat zur Kirche gehen, junge Paare beim Tanz, alles etwas glatt und fast an die elsässischen Dorffeste Brions oder an die Schwarzwälder Bauern Vautiers erinnernd. Nach ihm kamen andere Leute, darunter Charles Cottet und Lucien Simon. Der eine hat uns den melancholischen Charakter der grau-grünen bretonischen Küstenlandschaften mit ihren schwarz gekleideten Menschen, der andere die herbe Zähigkeit

der weiter im Innern wohnenden Bauern meisterhaft geschildert. Tausend Maler aus Paris und aus fremden Ländern haben sich jetzt in der Bretagne angesiedelt. In Pontaven und Concarneau gibt es ganze Kolonien von amerikanischen Malern, und im Sommer wimmelt es an der Küste wie im Binnenlande von Leuten, die von sonst nichts als von ihrem »Salon« reden. Infolgedessen hat sich das Land auch schon etwas zivilisiert, und die Zeit ist vielleicht nicht mehr allzu-

bestandenen Heide, bei den Fischerbooten im Hafen, bei den Fischern und Bauern in der Hütte, in und bei der Kirche, auf dem Markt, bei der Wallfahrt, bei tausend anderen intimen oder öffentlichen Episoden des bretonischen Lebens.

Désiré Lucas, der Künstler, den ich heute den Lesern der Zeitschrift für bildende Kunst vorstelle, gehört zu dem jüngeren Geschlechte der »Bretonen«. Wie die allermeisten Schilderer des Landes ist er



DÉSIRÉ LUCAS, PARIS. BRETONISCHER BAUERNHOF

fern, wo der Strom der Touristen und Sommergäste die Künstler aus der Bretagne vertreiben und zur Auswanderung in einen neuen, bisher wenig oder nicht bekannten Landstrich, vielleicht in die Auvergne oder in die Landes zwingen wird. Vorläufig aber finden sie noch ihre Motive in unerschöpflicher Mannigfaltigkeit auf dem Meere, das die bretonischen Küsten umtobt, an den umschäumten Felsengestaden, auf der einsamen, mit Denkmälern der grauen Vorzeit

nicht hier geboren, wie denn die Bretonen überhaupt nur einen sehr geringen Prozentsatz zu den französischen Künstlern und Schriftstellern stellen. Aber Lucas ist doch beinahe ein Sohn des Landes, denn schon wenige Jahre nach seiner Geburt wurde er von seiner inzwischen verschwundenen Geburtsstadt St. Pierre auf der Insel Martinique nach Frankreich gebracht, um in Brest, der am äußersten Westzipfel der Bretagne gelegenen Hafenstadt, erzogen zu werden.

Nachher ging es dann, wie das bei den französischen Künstlern natürlich ist, in die Zentrale Paris, wo er die Kunstschule besuchte, um im Sommer regelmäßig in seine bretonische Heimat zurückzukehren. Es machte sich also bei ihm ganz natürlich, daß er sich der bretonischen »Schule« anschloß, wenn dieser Ausdruck gestattet ist.

die sich ihre Motive in der Bretagne holen. Und da diese Motive bald gezuckert und süß, bald herb und bitter, bald »reizend« und »nett«, bald stark und grob wiedergegeben werden, so kann von einer Schule im eigentlichen Sinne nicht die Rede sein.

Aus dem großen Gebiet der bretonischen Schilderei hat sich Lucas sein Feld gewählt, das er in eigen-



DÉSIRÉ LUCAS, PARIS. STUDIE

In dieser »Schule« aber ist Raum für die verschiedensten Individualitäten, einmal weil die Bretagne in Meer, Land und Leuten tausende interessanter Vorlagen bietet, sodann weil sich diese Vorlagen je nach dem Temperament des Künstlers interpretieren lassen. Gerade aus diesem Grunde ist freilich der Ausdruck »Schule« hier eigentlich nicht statthaft, indem ich damit hier nur diejenigen Maler bezeichnen möchte,

tümlicher und anziehender Weise bebaut. Den von ihm bevorzugten Themen nach ist er hauptsächlich Interieurmaler, aber fast ebenso oft läßt er sich von einem landschaftlichen Motiv verleiten, von den Fischerbooten im Hafen, von einem verwitterten Dolmen auf der grauen Heide, von einem halb verfallenen Kirchlein, von einem hochbeladen in den Hof einziehenden Fleuwagen. In der Technik aber haben

alle seine Sachen ihre bestimmende Familienähnlichkeit. Selbst was draußen im Freien liegt, ist in ein schummeriges Dämmerlicht gehüllt, wie es bei den niedrigen Stuben der Bauern und Fischer selbstverständlich ist. Diese Vorliebe für das Zwiellicht, diese Scheu vor dem hellen Sonnenschein unterscheidet Lucas von den jungen Malerschulen, und man würde ihm zu den alten verschrienen Asphaltmalern rechnen können, versteht er es nicht, in seinen Dämmerstudien trotz ihrer anscheinenden Eintönigkeit ungemein farbig zu wirken.

Die durch das Zwiellicht erzeugte träumerische Stimmung begleitet und umfängt den Beschauer der Bilder Lucas' vor einer jeden seiner Arbeiten. Und seine Vorliebe für die Dämmerung ist so groß, daß er am hellen Tage überhaupt nur in den halbdunkeln Innenräumen der Bauern und Fischer arbeitet, und erst am Abend, wenn die Nacht bereits ihren Kampf mit dem Lichte begonnen hat, sieht er sich die Natur im Freien an. Von der Ansicht ausgehend, daß in diesem alten Lande die Menschen, ihre Häuser und ihr ganzes Werk aufs engste mit der Erde verwachsen sind, stellt er sie erdfarben, verwittert und dem Boden verwandt dar, gleichsam aus dem nämlichen Stoffe geformt wie die Steine, die Erde und die alten Bäume. Aus diesem Grunde wohl geht er der Schilderung der jungen und hübschen Mädchen, die uns Dagnan-Bouveret, René Martin und hundert andere »Bretonen«

gezeigt haben, aus dem Wege, hält sich aber auch nicht viel bei den kräftigen und zähen Burschen und Männern Simons auf, sondern sucht mit Vorliebe alte Frauen und Männer auf, die gleichsam die Brüder und Schwestern der uralten steinernen Menhirs und Dolmens zu sein scheinen. Was Lucas also von der Bretagne wiederzugeben sucht, das ist das altehrwürdige, wetterfeste, die Jahrhunderte überdauernde, still und einsam in den engen Stuben brütende, fleißig und schweigsam der Tagesarbeit nachgehende bretonische Volkstum. Da ist kein lauter Ton, kein jauchzendes Volksfest, kein herausforderndes Heroentum, eine melancholische Stille liegt träumend in den dämmerigen Stuben und auf der im Zwiellicht schlummernden Landschaft. Die kernige und brutale Kraft Simons, die etwas süßliche Anmut Dagnans, die sonnenfrohen Fischerboote Legoût-Gerards finden wir bei Lucas nicht, dafür zeigt er uns das still seinem Tagewerk obliegende fromme und schwermütige Volk der Bretagne, das Volk der melancholischen Legenden und der träumerischen Sagen, wie es nur der Sohn des Landes kennen lernt, während der Fremde selbst bei mehrjährigem Aufenthalt an der Oberfläche der öffentlichen Episoden, an Märkten und Festen haften bleibt. Und das ist, was die Arbeit Lucas' vor der anderer »Bretonen« auszeichnet und ihm den besonderen Platz neben den bedeutendsten Künstlern dieser »Schule« anweist.

KARL EUGEN SCHMIDT, Paris.



DÉSIRÉ LUCAS, PARIS. BRETONISCHER HAFEN



DÉSIRÉ LUCAS, PARIS

STUDIE



H. PRELL. »TITANENSTURZ«. DECKENGEMÄLDE IM TREPPENHAUSE DES DRESDENER ALBERTINUM

DAS TREPPENHAUS IM DRESDENER ALBERTINUM

NOCH während *Hermann Prell* im Auftrage des deutschen Kaisers die Wandgemälde für den Palazzo Caffarelli schuf, wurde ihm die *Ausschmückung des Treppenhauses im Albertinum zu Dresden* übertragen. Der Plan des Künstlers: die Decke jenes mächtigen Raumes durch einen Titanensturz und die seitlichen Wände durch Kunstwerke zu schmücken, welche den Mythos des Prometheus und der Aphrodite darstellen — fand die ungeteilte Zustimmung der vorgesetzten Behörde.

Prell, der schon durch das Rathaus zu Hildesheim und den römischen Thronsaal bewiesen, daß die in unserer Zeit wenig beachtete Raumkunst für ihn große Bedeutung habe, und daß bei seinem Schaffen ihre Forderungen vor allem maßgebend seien, legte bei der Dresdener Aufgabe ganz besonderes Gewicht auf eine einheitlich künstlerische Ausgestaltung des ihm überlassenen Raumes, der bisher in seiner nüchternen Alltäglichkeit allerdings wenig mit den kostbaren und interessanten Proben alter und neuer plastischer Kunst übereinstimmte, welche das Dresdener Albertinum sein eigen nennt. Prells Streben ging dahin, Architektur, Malerei und Plastik sollten hier in geschlossenen wohlklingenden Akkorden zusammenklingen. Um dieses Ziel zu erreichen, griff Prell auf die großen Vorbilder Italiens zurück; denn wie wenig Frankreich, speziell Paris, nach dieser Richtung bietet, wissen alle, die französische Monumentalbauten kennen. Prells Ideal der Raumkunst aber war von jeher, in der Ausschmückung eines Bauwerkes ein in sich gesteigertes

künstlerisches Ganzes zu schaffen. Michelangelos Wirken hat dem deutschen Monumentalkünstler seit lange fruchtbare Anregungen gegeben und seine Begeisterung für dieses Meisters Art ließ den Wunsch, welcher schon lange in Prell geschlummert, das »nur Malen« durch plastische Taten abzulösen, 1899 in Rom zur Wirklichkeit werden. Mit jenem ruhigen Eifer, der für Prell charakteristisch ist, handhabte er nun das Modellierholz; seine jahrelangen, nie vernachlässigten Aktstudien, seine stets unmittelbar nach der Natur gemalten Menschen- und Tierkörper erleichterten ihm natürlich wesentlich den Übergang zur Plastik. Nach wenigen Monaten standen in seinem Dresdener Bildhaueratelier Skizzen des Prometheus und der Aphrodite, welche von neuem glänzend bewiesen, daß der, welcher will, was er kann, nichts vergeblich beginnt. Die Entwürfe fanden den lebhaften Beifall aller Kundigen, und, entgegen dem ersten Plan, diese Gestalten lediglich als dekorative polychrome Plastik den Mittelpunkt der malerischen Kompositionen bilden zu lassen, entschieden die Auftraggeber angesichts der wirkungsvollen Skulpturen, daß sie in edlem Gestein, in farbigem Marmor, ausgeführt werden sollten. Unsere Abbildungen geben nur einen annähernden Eindruck dieser zwei Meter hohen Statuen. Sowohl die schaumgeborene Göttin, als auch der mit Zeus hadernde Besieger der Gää, sind in ihren kraftvollen Erscheinungen von zwingender, sieghafter Schönheit. Durchaus monumental in ihren Konturen, entbehren diese Skulpturen nicht der bezeichnenden Charakteristik, die ihnen



H. PRELL. SKIZZE ZU DEN WANDGEMÄLDEN IM DRESDENER ALBERTINUM. »PROMETHEUS-WAND«.

allein ein Künstler geben konnte, welcher mit der Gestalten- und Gedankenwelt der Mythen aller Völker so eng vertraut ist, wie Hermann Prell. Daß Prell sich seit Jahren geübt, alles Nebensächliche, lediglich Dekorative, seinen großen Kompositionen fern zu halten, kam ihm bei der plastischen Verkörperung seiner Gedanken zu gute. Die Formen der anmutreichen Aphrodite, des kraftbewußten Prometheus, reden eines echten Bildhauers Sprache, der gelassen und sicher seiner Schöpfung den rechten geistigen

Sage; ein Relief, welches die Unheilbringerin Pandora darstellt, krönt die Nische des Prometheus, während über der holden Aphrodite eine Gruppe von Sirenen aus den Wellen taucht.

Zwei Wandflächen zur Rechten und Linken hatte Prell unterhalb der zwölf Meter langen Decke im Treppenhaus zur Verfügung; er hat diese Wände durch eine in der reichen Formensprache der italienischen Renaissance sich gebenden Architektur so glücklich gegliedert, daß der in seiner monotonen Übertünchung



H. PRELL. ENTWÜRFE ZUM »PROMETHEUS« FÜR DAS TREPPENHAUS DES DRESDENER ALBERTINUM

Stempel aufdrückt. Ohne mühsames Suchen entstanden hier Gebilde, die volle künstlerische Daseinsberechtigung haben: Prells Aphrodite und Prometheus sind durchaus originelle Personifikationen des beglückenden, nie veraltenden Reichs der Schönheit und der schwer errungenen Segnungen der Kultur, deren sich die Menschheit erfreut. Nischen, deren Goldmosaik für diese farbenvollendeten Skulpturen einen trefflichen Hintergrund bilden, umrahmen diese beiden Verkörperungen bedeutungsreicher griechischer

vormals enge Raum sich merklich geweitet hat. Die Dreiteilung der Wandfläche ist naturgemäß auf beiden Seiten die gleiche. Zur Linken tut sich über dem Sockel von violetterm Gestein das lichte von Aphrodite beherrschte Reich der Schönheit auf. Die Felswände und meerumspülten Klippen, welche am Kastell von Portovenere aufragen, gaben dem Künstler den bezeichnenden landschaftlichen Hintergrund für die von Najaden begrüßte, auf dem göttlichen Stier durch die Fluten ziehende Europa; Eros geleitet sie und

am jenseitigen Ufer zur Seite des Standbildes der Aphrodite begrüßen sie die Grazien auf blühendem Gefilde. Der Kultus der Schönheit und Sinnenfreude ist in diesen sonnigen Kompositionen durch edlen Linienfluß und leuchtenden Farbglanz zur Erscheinung gebracht. Ganz anders wirkt die Wand gegenüber, deren Mittelpunkt Prometheus' markige Helden-gestalt bildet. Der Künstler schuf hier eine düstere Felsenschlucht, die sich seitlich zum Orkus senkt, in dessen fahlen Dämmerlicht Schattengestalten den jäh-lings herabgestürzten Ikarus beweinen. Während hier der über das Maß des Möglichen hinausstrebende Jüngling beklagt wird, spinnt auf unwirtlicher Felsen-höhe die Dreizahl der Parzen mit unerschütterlichem Gleichmut des menschlichen Schicksals Fäden.

Das Deckenbild in seiner enormen Ausdehnung, von achtzig Quadratmetern, wird erst, wenn die Gerüste des Treppenhauses, welche den Blick hemmen, gefallen sind, zu seiner vollen Wirkung gelangen; der Künstler hat hier mit Glück Temperafarben verwendet und mit ihnen eine Darstellung von überraschender Wucht und Leuchtkraft in die Erscheinung gerufen. Den Kampf der Lichtgottheiten gegen die Söhne und Töchter des Uranos und der Gää, den Sieg der lichten Schönheit über die dunklen Erdgewalten hat Prell hier in *dem* Stadium dargestellt, als der Streit sich der Entscheidung nahte. In den Wolken des Himmels wird Zeus auf seinem Stiergespann sichtbar, Nike und Athena geleiten den Gewaltigen, welcher seine vernichtenden Blitze in die Tiefe auf die in ohnmächtigem Grimm zurückweichenden Titanen schleudert. Wie sich deren kraftvolle Körper aufbäumen und dennoch im Gefühl ihrer Ohnmacht vor dem Übermächtigen zurücksinken, das ist in so kühnen Verkürzungen, mit so strenger Inne-haltung der perspektivischen Gesetze gegeben, wie es eben nur einem erprobten Monumentalmaler gelingt, der genau weiß, wie weit bei Decken- und Wand-gemälden die Vertiefung des Raumes und die Plastik der Figuren gehen darf. Das lichte Firmament, welches sich hinter dem siegenden Zeus öffnet, zeigt Phöbus Apollo, der von Musen und Grazien begleitet, dem Göttervater folgt, um sein Reich des glanzvollen Genusses und der freudespendenden Kunst von neuem zu festigen. Diese Gruppe in ihrem ruhigem Rhythmus und leuchtendem Farbenschimmer bildet den denkbar schärfsten Gegensatz zu den Sirenen des Kampfes und der Vernichtung, welche der Titanensturz verkörpert.

Schon jetzt steht der Beschauer vor dem mächtigen Gemälde unter dem Eindruck, daß hier ein kühner Wurf gelungen ist; jedoch erst wenn die dekorative Ausschmückung des Albertinum in allen ihren Teilen vollendet ist, werden, wie schon erwähnt, die Besucher die rechte Wirkung dieser Monumentalmalerei haben, denn *nur* unter *den* Licht- und Raumbeding-ungen, für welche solche Schöpfungen bestimmt sind,

läßt sich ein endgültiges Urteil über ihre künstlerische Bedeutung fällen. Puvis de Chavannes vertrat, um nur einen unter den schaffenden Monumentalmalern unserer Zeit zu nennen, die gleiche Meinung aufs energischste. Ohne Zweifel aber steht schon heute fest, daß das Treppenhaus des Dresdener Albertinum die Raumkunst unserer Zeit würdiger vertreten wird, als z. B. die mit den Gemälden namhafter moderner Franzosen ausgestatteten Räume des Pariser Hotel de ville, in denen die malerischen Schöpfungen einfach meterweis auf den Wänden befestigt und einförmig umrahmt werden.

Die den Lichtquellen gegenüberliegende Wand des Dresdener Treppenhauses, deren Mittelpunkt die gewaltige Skulptur einer Athena bildet, ist gleichfalls durchaus neu in ihren Färbungen und Ornamenten; die breiten, der Freitreppe vorgelagerten Pfeiler zeigen in ihren unteren Teilen besonders bedeut-samen Schmuck. Große Bronzereliefs mit fast runden Gruppen sind in ihre Flächen gefügt. Zur Linken des Athena-Standbildes: Perseus, welcher die Gorgonen besiegt, er hat der Medusa das Haupt abgeschlagen, aus dem hervorquellenden Blut des Gorgoneion entspringt der Pegasus. Zur Rechten wird des Künstlers Gedanke, welcher ihm bei diesen plastischen Schöpfungen Richtschnur war: »Die Götter helfen dem Tatkräftigen und stürzen den Verwegenen« — durch Ikarus, den Sohn des kunstreichen Dädalus, verkörpert; der Jüngling, welcher sich mit schwacher Kraft zu sehr in Meeresnähe wagte, stürzt ins Meer. Eins dieser sehr gelungenen Bronzereliefs, welche durch schlichte Größe der Linien und Wucht der Gestaltung über-raschend, wird den deutschen Saal der internationalen Dresdener Kunstausstellung von 1904 schmücken. Die schmalen Seitenwände jenseits der Pfeiler des Treppen-hauses zeigen Mosaiken von geschliffenen Marmorsteinen, welche einen merkwürdigen Glanz ausstrahlen. Durch Hippokampen, Drachen und Delphine sind die Herrschergebiete der Götter über und unter der Erde symbolisiert; als Umrahmung dieser dekorativ sehr wirkungsvollen Mosaiken, hat der Künstler schwarze Pilaster gewählt, von deren düsterem Grunde sich licht-goldene schlanke Lorbeerbäume abheben.

Ein abschließendes Bild dieser umfangreichen, ernst durchdachten Arbeit, welche Prell gestattete, seine Begabung als Raumkünstler noch einheitlicher als einst in Hildesheim zu betätigen, wird der 2. Mai 1904, welcher für die feierliche Eröffnung bestimmt ist, ergeben.

Prell hat aber jedenfalls in diesem seinem neuesten Werk bewiesen, daß er, treu seinem Grundsatz: Ohne größte Wahrheit keine größte Kunst — ernst den Gesetzen der Raumkunst nachdenkt und sich ihnen in weiser Selbstbeschränkung unterordnet.

H. VOLLMAR.

DIE VLÄMISCHEN MEISTER IN DER ERMITAGE

VON MAX ROOSES

(Fortsetzung der Reihe aus den vorigen Jahrgänge)

Antoon van Dyck

ES ist nicht wohl möglich, in diesem Augenblicke über van Dyck zu sprechen, ohne der Ereignisse zu gedenken, welche sich in den letzten Jahren über ihn abspielten und die seine Geschichte durch ein neues Kapitel bereicherten. In das Jahr 1899 fiel der dreihundertjährige Tag seiner Geburt und bei dieser Gelegenheit wurden in Antwerpen glänzende Feste gefeiert, denen daselbst sowie in London sehr bedeutsame Ausstellungen seiner Werke folgten. Die Vereinigung einer großen Anzahl seiner Gemälde hat ein weites Interesse für ihn geweckt und zugleich dem Publikum Gelegenheit geboten, ihn besser kennen zu lernen. Sein Ruf hat die Feuerprobe der Kritik, welche durch die Berufensten oder auch durch Hinz und Kunz geübt wurde, bestanden und die Welt hat sich von seinem Wert als Künstler eine fester gegründete Rechenschaft geben können. Ich halte dafür, daß diese Probe für van Dyck von Vorteil war. Er war zu wenig bekannt; in seinem Geburtslande wußte man sehr vereinzelt nur von dem, was er außerhalb geschaffen; in England, seinem zweiten Vaterlande, kannte man seine Erzeugnisse auf dem Festlande nicht viel besser, und nun konnte man auf beiden Seiten des Kanals seine ganze Laufbahn bis zu einem gewissen Punkte verfolgen.

Seine Schaffenskraft war in der Tat ganz erstaunlich groß. Er wurde den 22. März 1599 geboren und starb den 9. Dezember 1641; er lebte also 42 Jahre, 8 Monate, er kann kaum 25 Jahre seinem Studium und Schaffen gewidmet haben; der von Jules Guiffrey verfaßte Katalog seiner Gemälde zählt in runden Ziffern 1200 Bilder, wovon also 48 Stück auf das Jahr oder ein Gemälde auf die Woche käme.

Ein anderes Kennzeichen seines Talents ist dann auch das Geschick seiner Arbeitsweise, das aus seiner Fertigkeit und Sicherheit in der Führung des Pinsels hervorging. Wenn es jemals einen geborenen Maler gegeben hat, dann war es Antoon van Dyck. Rubens war sicher 22 Jahre alt, als er sein erstes bekanntes Werk vollendete und Rembrandt war nicht jünger. Von dem einundzwanzigjährigen van Dyck spricht man als von einem Meister und beginnt seine Werke mit denen von Rubens zu vergleichen. Er hat zu der Zeit bereits eine große Reihe Bilder geliefert, und die Kunstgeschichte vermeldet sie mit Ehren. Sein »H. Martinus« zu Saventhem und Windsor, seine »Gefangennahme Christi« zu Madrid und in England, seine »Verspottung Christi« und seine verschiedenen Johannesbilder in Berlin und einige Porträts gehören jener Zeit an. Von seinem 22. bis zum 27. Jahre blieb er in Italien, und viele stellen nicht ohne Grund die Frage, ob die Porträts, die er dort schuf,

nicht überhaupt seine besten sind; das will sagen, annähernd die besten, die jemals geschaffen wurden. Die Jahre 1627 bis 1632 verbringt er in Antwerpen und vollendet dort eine ungeheure Zahl großer Altargemälde, kleiner religiöser Werke und noch viel mehr Porträts. Von 1632 wohnt er bis zu seinem Tode, abgesehen von einigen Unterbrechungen, in London und malt dort die Bildnisse der königlichen Familie, des ganzen Hofes, des ganzen Adels und aller vornehmen Persönlichkeiten des Landes. Und während dieser Zeit hilft er Rubens bei der Anlage seiner Gemälde, zeichnet Vorlagen für Graveure seines Meisters, zeichnet oder malt in Graumalerei für seine eigenen Kupferstecher oder für seine Studien oder fertigt einige unvergleichliche Radierungen.

Gewiß, es laufen bei seinen Porträts Bilder unter, die durch ihre Oberflächlichkeit einen flüchtigen Pinselstrich verraten, aber es sind auch hunderte vorhanden, die mit leichter Hand hingeworfen, dennoch vollendet sind und es würde in allen Teilen eine weitere Vollendung keine Verbesserung zubringen. Unter seinen herrlichsten Porträts finden wir Figuren, deren Köpfe so sorgfältig behandelt sind, als wäre die Farbe zum Email verschmolzen und die Kleider und Nebendinge sind mit solcher Genauigkeit und so reichem Farbenspiel ausgeführt, daß man auf den ersten Blick glaubt, vor dem Werke eines Meisters aus der Schule der Miniaturmaler zu stehen. Bei genauerer Betrachtung entdeckt man aber sehr bald, daß all die prächtigen Besonderheiten, der feine Wechsel der Töne, die treffende Genauigkeit der Lichter und Widerscheine durch einige breite Pinselstriche mit fester unfehlbarer Hand hingesetzt sind.

Wenn man van Dycks Gemälde in großer Anzahl beieinander sieht, so frappiert einen der Reichtum seiner technischen Behandlung in den verschiedenen Abschnitten seiner kurzen Laufbahn, seine andauernden Wandlungen und die eigenartige Begabung, die in jeder seiner Äußerungen zur Bewunderung auffordert. Er ist wohl immer er selbst, aber er wird es allmählich mehr und mehr; er nimmt den Einfluß anderer in sich auf, von Rubens an erster Stelle, von Tizian und Giorgione an zweiter, aber seine eigene Natur leuchtet stets hindurch und erlangt mehr und mehr die Überhand. In seiner ersten Zeit, vor der Reise nach Italien, sind seine Menschen Söhne und Töchter des blonden Nordens mit warmer Röte auf den frischen Wangen, und er selbst ist ein Abkömmling von Rubens, dem Gewaltigen in der That und dem Riesen im Körperbau; im jugendlichen Übermut neigt er alsdann dazu das Forsche seines Meisters zu übertreiben. Er tat seiner Natur Gewalt an und fühlte sich bereits zu anderen Idealen und Himmelsstrichen hingezogen. In seiner »Gefangennahme Christi« läßt

er sein Licht so glühend strahlen, als wäre er ein Schüler der Venezianer, und wahrscheinlich liegt es auch an dem Einfluß der Werke Tizians, die er in der Rubensschen Sammlung gesehen hatte, daß diese südliche Luft schon damals in seinen Werken wehte.

Bald zog er über die Alpen, und als er den Gipfel der Berge erreicht hatte, wird er wohl wie Moses von dort oben das gelobte Land begrüßt haben. In Italien verändert er sich plötzlich. Früher hatte er sich einige Male an der Braunmalerei versucht, jetzt tritt der geröstete Ton an diese Stelle. Ein anderes Kennzeichen des Landes und seiner Kunst findet hellen Widerhall in ihm. Rubens' Vorbild hatte ihn zum Studium der realen Wirklichkeit und der Verherrlichung der körperlichen Kraft angeregt; in Italien traf er verfeinerte Bildung und aristokratischere Lebensweise; er sah, daß dort der Vornehmheit des Geistes und der Form ein höherer Wert beigelegt wurde und er fühlte sich geistig eng verwandt mit diesen höfischen Bewohnern des Südens. Er malte sie mit Wohlbehagen, mit einer wahren Virtuosität des Zaubers, er war mehr Italiener als die Maler Italiens, etwa wie die Flamländer Alfred Stevens und Jan van Beers mehr Pariser sind, als ihre an den Ufern der Seine geborenen Kunstgenossen.

Die Saite, die dort in seinem Innersten angeschlagen wurde, gab für die Gegenwart und Zukunft den Grundton an; er war und blieb der Maler des Adels nach Seele und Leib, des zarten Gefühls, der auserlesenen Form, etwas weich in seiner Verfeinerung und weiblich in seiner Grazie; der Bildnismaler der Künstler, Könige und Königskinder. Nach Flandern zurückgekehrt, nimmt er sein glatteres, kühleres Kolorit wieder auf, aber der warme südliche Ton läßt immer Spuren zurück; er behält das Feuer in den Augen seiner Personen bei, ebenso die lichtereren Töne seiner Schatten, die Wärme, welche unter der durchsichtigen Haut seiner Personen dämmert, wie das Glimmen verhaltener Glut. Er wird nicht wieder der flämische Maler mit seinem frischen, lichten Kolorit, seinem freien franken Pinselstrich, der die Farbe in ihrer natürlichen Sauberkeit hinlegt; sein Ton bleibt warm, doch temperiert, verfeinert, veredelt; sein Fleisch bekommt die emailleartige Festigkeit und Glanz, das Kennzeichen seiner zwei letzten Perioden. Wir finden diese Eigentümlichkeit in aufsteigender Linie wieder in seinen Porträts und religiösen Bildern vom Jahre 1627 bis 1632 und in seinen englischen Werken nach jener Zeit. Allmählich wird dabei der Pinselstrich freier, loser, er arbeitet leichter, er weiß sich flotter auszudrücken und nimmt stets an Vornehmheit und Zauber zu. Gewiß, unter seinen Werken der letzten englischen Periode sind verschiedene Bilder, die zu flüchtig und oberflächlich behandelt sind, aber wenn er sich bemüht, Ausgezeichnetes zu liefern, dann bringt er wahre Kunstjuwelen zustande.

Ein großer Teil der Werke van Dycks in der Ermitage gehören zu dieser letzten Periode und zu den Perlen seiner Krone. Sie kamen in den Besitz Katharinas II. durch den Ankauf der Galerie zu Houghton Hall und des Landgutes von Lord Walpole,

welcher unter mehreren anderen auch die Familienporträts der Markisen von Wharton gekauft hatte. Wir finden unter den Werken, welche aus Houghton stammen, Karl I. und Königin Henriette-Marie, 1638 gemalt und vom König Lord Walpole geschenkt, einige Bilder mit trockener Behandlung und blassen Lichtreflexen, ohne höheren Wert; ferner das Porträt von Henri Danvers, Graf Dandy — ein Prachtstück — im Staatsgewand des Hosenbandordens, weiße, rote und blaue Seide und Sammet, eine sehr vornehme Erscheinung, die sich abhebt von schwarzer Tapete mit goldenen Blumen; dann die fünf Familienporträts der Whartons: Lord Philips Wharton, Sir Thomas Wharton, Elisabeth und Philadelphia Wharton, das Doppelporträt zweier Kinder, Lady Jane Goodwin, die Mutter von Philip Whartons Frau, und Lord Wandesford, der Vater von Philips zweiter Frau; das erste von 1632, die andere von 1638, 1639 und 1640.

Wir haben das Porträt von Lord Philips Wharton 1899 in der Antwerpener Ausstellung gesehen, wo es das meist bewunderte der Werke van Dycks war. Wer erinnert sich nicht mehr des jungen Edelmannes, des schönsten seiner Zeit, mit seinem Hirtenstab in der Hand, in seinem violett, goldgelben Gewand, mit seinem träumerischen Mädchengesicht, wie aus Edelstein geschnitten schwimmend in sanftem Duft; ein Prinz aus der Märchenwelt von Feenhand auf die Leinwand gezaubert. Sein Bruder Sir Thomas ist fester und männlicher dargestellt, aber nicht weniger vornehm in der Erscheinung und reicher in der Farbe; rote Hose, gelbes Koller, schwarz mit weißem Halskragen, rosa Ärmel, am Ellbogen geschlitzt, wodurch weißes Leinen zum Vorschein kommt. Die drei anderen Porträts der Familie Wharton erregen geringeres Interesse.

Ferner kommen aus der Walpole-Sammlung die Porträts von Sir Thomas Chaloner und Inigo Jones. Das erstere ist heller, das andere dunkler gehalten, beide sind sehr lebendig in Ausdruck und Haltung.

Aus derselben Zeit, jedoch aus einer anderen Sammlung stammt das Porträt des jungen Prinzen von Oranien, Willem II., das in der Ausstellung zu Amsterdam 1898 zu sehen war. Wiederum ein reizendes Figürchen. Die Haltung des kleinen Prinzen ist prächtig; die eine Hand hält den Spazierstock, die andere die Karbatsche. Er trägt ein gelbes Koller und Brustharnisch, worauf das Licht stark reflektiert; darüber ein blaues Band; um den Hals einen weißen Kragen; schwere braune Locken umgeben sein liebes Gesicht, woraus die braunen Augen strahlen und die karmesinroten Lippen blühen wie Rosenblätter. Ein warmes, schmelzendes Licht ergießt sich mildernd auf das helleuchtende, juwelenartige Fürstenkind, das wir im Ryksmuseum mit seiner kindlichen Braut wiederfinden¹⁾.

Aus derselben Zeit ist auch wohl das Brustbild

1) Das Bild wird von A. v. Somoff, dem Direktor der Ermitage, neuerdings dem Dyckschüler Hanneman zugeschrieben und ist jetzt in der Galerie so bezeichnet.

Die Red.

eines alten Mannes. Es trägt im Katalog keinen Namen, scheint mir jedoch Thomas Parr zu sein, der hundertjährige, welcher auch von Rubens gemalt wurde.

Zu den allerletzten Jahren gehört ein Porträt, das van Dyck zu Paris fertigte, als er dort kurz vor seinem Tode verweilte; nämlich dasjenige des bekannten Bankiers und Kunstliebhabers Everard Jabach. Es ist ganz in seiner englischen Manier gehalten und besitzt einen besonders warmen Ton.

Aus van Dycks dritter Periode, zwischen seiner Rückkehr aus Italien und seinem Umzug nach England besitzt die Ermitage verschiedene Porträts, diejenigen von Jan van den Wouwer (Woverius), dem bekannten Staatsmann und Freunde von Rubens, von Adriaan Stevens, Almosenier von Antwerpen und von seiner Frau, beide bezeichnet 1629, von Vloeren Breughel, nach dessen Tode gemalt, und von Lazarus Marquis, dem Antwerpener Arzte. Das Porträt von Lazarus Marquis in wärmerem, lichterem Ton malte van Dyck kurz nach seiner Rückkehr aus Italien, das von Woverius in sehr sanftem, feinen Ton, fünf oder sechs Jahre später — was durch das Alter der Person festzustellen ist; beide sind höchst bemerkenswerte Bilder. Ziemlich unbedeutend sind die Porträts der Ehegatten Stevens. Der Katalog kann nicht annehmen, daß hier Mann und Frau abgebildet sind, was kaum zu bezweifeln bleibt. Der Verfasser dieses Buches hat unter dem gravierten Porträt des Mannes gelesen, daß dieser Pater Jesuit war — eine Annahme, die weder dasteht noch wahrscheinlich ist — er hat demselben infolgedessen das Recht zu heiraten untersagt¹⁾.

Aus der italienischen Zeit van Dycks besitzt die Ermitage kein einziges Porträt; aus jener vor seiner Reise nach Italien ist ein sehr verdienstliches Bild vorhanden, das gewiß eins der besten seiner Lehrjahre war. Es ist ein junger Mann mit Frau und Kind darauf abgebildet; man hat ihm den Namen Frans Snyders gegeben und er hat in der Tat Ähnlichkeit mit dem großen Tiermaler. Er ist es aber nicht. Die Gruppe ist sehr bezeichnend für die Manier des Meisters in jener Zeit; die Menschen sehen bürgerlich aus ohne einiges Bedürfnis nach Eleganz in Putz oder Haltung. Vater und Mutter haben die glatten, rosigen Wangen der Flamländer, die Fleischfarbe des Kindes ist weich rot, über ihnen ist eine rote Gardine und der blaue Himmel sichtbar, welchen der große Schüler von Rubens in den Tagen der Begeisterung mit natürlicher und kräftiger Farbe als Hintergrund für seine gesunden Menschen wählte.

Vier Porträts sind als zweifelhaft angegeben, ein Paar andere (Nr. 580 und 581), die früher Rubens zugeschrieben wurden, mögen ruhig beigefügt werden.

An historischen Bildern ist das Museum nicht reich; etwa drei Skizzen, worunter diejenige der großen Pieta zu Antwerpen, wahrscheinlich durch den Graveur verfertigt; ein heiliger Sebastian mit einem singenden Engel neben sich mit sanft sammetem Licht und schmelzend weichem Kolorit, das noch deutlich den

italienischen Einfluß verrät; ein »Christus mit dem heiligen Thomas« kräftiger mit dunkleren Schatten und realistischeren Köpfen gemalt. Es hat wohl einige Ähnlichkeit mit dem heiligen Thomas von Rubens, ihn jedoch noch nicht zum Teil wiedergebend — wie der Katalog behauptet¹⁾ — endlich der »Engelreigen« oder die »Ruhe auf der Flucht«. Hier wollen wir etwas länger verweilen.

Ebenso wie die meisten religiösen Bilder van Dycks ist dies zwischen 1627 und 1632 gemalt, der italienische Einfluß ist noch deutlich bemerkbar und wir dürfen es ruhig mit der ersten der beiden Jahreszahlen bezeichnen. Es ist unter dem Namen bekannt, »Die Madonna mit den Rebhühnern«. Die heilige Magd sitzt auf einem Felsblock, angelehnt an den Stamm eines Apfelbaumes. Sie hält das Jesuskind aufrecht auf ihrem Knie, vor ihr spielen acht Engelchen ein Spiel, das unsere Kinder noch kennen. Die beiden Kleinen, welche am Kopf der Reihe stehen, halten die Arme empor und unter dem so gebildeten Bogen hüpfen die anderen durch; die zwei, welche zuerst ans Ende kamen, bleiben nun stehen und bilden wiederum für sich ein Tor, wo die anderen durchlaufen. Im Hintergrund befindet sich eine Landschaft mit einer aufschießenden Sonnenblume und Bäumen. St. Joseph sitzt in denkender Haltung hinter der Maria, zu ihren Füßen liegen Trauben und andere Früchte und wachsen blühende Disteln und Feldblumen, in den Zweigen des Apfelbaumes sieht man einen Papagei, in der Luft fliegen drei Rebhühner.

Das Motiv ist nicht ganz neu, Albani hat es mehr als einmal ähnlich behandelt. Spiele der Engel malt dieser Italiener, ein älterer Zeitgenosse van Dycks, wiederholt. In einem dieser Bilder, welche das Breramuseum zu Mailand besitzt, führen diese lieblichen Bengelchen denselben Reigen aus, welchen van Dyck hier malt. Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten wurde vom italienischen Meister gewiß deshalb gewählt, um seine lieblichen Figürchen hineinzusetzen. Der Louvre besitzt ein solches Paar, in welchem die Kleinen dem Christuskinde Blumen geben; in einem anderen, zu Dresden, beschäftigen sich die Engel in den Bäumen oder musizieren, auf den Wolken sitzend, während einer von ihnen den grasenden Esel der heiligen Familie führt. In einem Bild, das sich früher in der Sammlung des Herzogs von Orleans befand, ist die Maria damit beschäftigt, das Kinderzeug zu waschen und die Himmelskinder helfen ihr die Wäsche zum Trocknen in die Zweige der Bäume zu hängen. Dasselbe Gefühl spricht aus all diesen Bildern; die Engel werden Spielkameraden des kleinen Jesus, stellen sich in den Dienst der heiligen Familie, gehen gemeinsam mit ihr um und bringen ihr Trost und Zeitvertreib. Die Rolle, welche diese geflügelten Knirpse ausfüllen, hat eine vollständige Umwandlung erfahren. Früher, wie in der Madonna Sixtina von Raffael, schauen sie voll Verwunderung und Anbetung auf zu dem göttlichen Kind, das da droben in der Höhe durch seine Mutter getragen wird; oder auch in den Werken der

1) In der letzten Ausgabe des Kataloges verbessert.

1) In der letzten Ausgabe verbessert.



Der Engelsreigen von v. Dyck
St. Petersburg. Ermitage

primitiven Italiener lassen sie zu seiner Ehre ihre Musikinstrumente erklingen, während dessen die Heiligen mit Ehrerbietung zu dem kleinen Jesus und seiner Mutter aufsehen. Bei Albani ist die Darstellung vom Himmel auf die Erde versetzt. Und so auch bei van Dyck. Mit Wohlgefallen blickt die Jungfrau auf die Freude bereitenden Engelchen, und ihr Kind findet das Spiel so anziehend, daß es unruhig wird auf der Mutter Schoß und sich dieser jauchzenden Gesellschaft zugesellen möchte, um mit durch die Weide zu springen.

Auch Rubens behandelt ein ähnliches Motiv in seiner »auf der Flucht nach Ägypten ruhenden heiligen Familie mit St. Georg«. Er setzt drei Engel hinein, die dem Jesuskind ein Lamm bringen; das Kindchen schläft auf dem Schoß seiner Mutter. Da der große Meister das Bild während seines Aufenthalts in England 1629 malte, kommt es ohne Zweifel nach van Dycks Engelreigen.

Van Dyck malt zweimal denselben Vorwurf, das andere Bild hängt im Pitti-Palast zu Florenz und gibt mit geringen Abänderungen dieselbe Darstellung; die springenden Kinder sind unverändert, ebenso die Gruppe der Madonna, aber die Haltung des St. Joseph, die Landschaft im Hintergrund und die Gruppierung des Vordergrundes sind verschieden; an Stelle der drei Rebhühner sieht man drei musizierende Engel in der Luft. Die Malerei aus dem Pitti-Palast ist rubensartiger und stammt wahrscheinlich aus früherer Zeit, vielleicht aus derjenigen des Aufenthalts van Dycks in Italien. Diese ist das Exemplar, welches durch Schelte a Bolswert gestochen wurde.

Das Bild in der Ermitage ist entschieden hier das beste und überhaupt eins der prächtigsten religiösen Werke des Meisters. Aus der heiligen Geschichte wählt er mit Vorliebe Motive, worin Leiden und Mitleiden herrschen; »Christus am Kreuz«, die »Grablegung«, die »Kreuztragung«, die »Dornenkrönung«, der »Verrat des Judas« zählen unter seine Hauptwerke und in diesen machte er seinem zartfühlenden Gemüte

Luft. Wenn er die Madonna malte, verändert er seinen Ton; wohl bleibt die Gottesmutter stets in sich gekehrt und ernst, aber sie ist bildschön und glücklich im Besitz ihres Kindes; Himmel und Erde bringen ihr Verehrung dar. Sie ist die Reine, die Auserkorene unter den Frauen. In keinem seiner Bilder herrschte eine so unbewölkte, festliche Stimmung, wie in dem Engelreigen. Maria ist frisch in der Farbe, ihr träumerisches, doch freundliches Antlitz ist von idealer, jugendlicher Schönheit, die Körperchen der Engelsknaben sind braun verbrannt, wie die italienischen Putten; sie ist jedoch eine flämische Mutter mit weißem Teint und grauen Schatten; sie trägt eine blaßblaue Drapierung auf einem hellrosa Kleide, wie sie van Dyck gewöhnlich malte, als er nach Antwerpen zurückgekehrt war. Die Gruppe der Engel ist unaussprechlich lieblich; runde kleine Lieblinge, Krausköpfchen, ihre Augen schwimmen in feuchtem Glanz. Es sind spielende Kinder, doch keine Bengel; sie machen keinen Lärm, sie bewegen sich ruhig mit kindlich naiven, liebeizenden Gebärden. Van Dyck hatte kein Auge für ausgelassene Schulknaben; er faßte seine lustigen Knirpse als spielende Königskinder auf; ihr Reigen muß dem der Engel im Paradiese gleichen.

Unser Bild gehörte in früheren Zeiten dem Prinzen von Oranien: es befand sich bis zum Jahre 1713 auf dem Loo, von dort ging es in die Hände holländischer Liebhaber und in diejenigen des Lord Walpole über, um endlich mit dieser Sammlung der Ermitage einverleibt zu werden.

Dies höchst anziehende Motiv und die entzückende Auffassung van Dycks gaben in älterer und neuerer Zeit dazu Veranlassung, die Bilder, welche der Meister dem Vorwurf weihte, oft zu wiederholen, aber von all diesen Wiederholungen und Kopien — häufig unter des Meisters Namen — kenne ich nur eine, die nach dem Exemplar der Ermitage ausgeführt ist, nämlich das Bild im Museum von Glasgow; alle anderen geben dasjenige des Palazzo Pitti wieder.



Aus dem römischen
Hause in Leipzig
(Genelli)



FRIEDRICH PRELLER. NACH EINEM RELIEF VON IRRGANG

DAS RÖMISCHE HAUS IN LEIPZIG

DER für jeden Kunstfreund betrübliche Umstand, daß das von Dr. jur. Hermann Härtel vor siebenzig Jahren geschaffene Kleinod mit dem Abbruch bedroht ist, hat zu einer schönen Veröffentlichung Anlaß gegeben: »Das römische Haus in Leipzig. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts von Julius Vogel. Leipzig. Breitkopf & Härtel«. — Vielleicht hilft sie noch mit dazu, daß diese Gefahr abgewendet wird oder daß wenigstens die wertvollsten in dem Haus enthaltenen Kunstwerke vor der Vernichtung bewahrt bleiben. Im ungünstigsten Falle würde sie wenigstens das Andenken daran in würdiger Weise sichern. Das Buch gibt uns eine Vorstellung von dem, was das Haus — damals an dem gartenreichen Süden der Stadt gelegen — nach der Absicht seines kunstsinnigen Erbauers werden sollte; die volle Verwirklichung dieses Ideals hatten widrige Umstände verhindert, immerhin war dem Römischen Hause in seiner besten Zeit kaum ein zweites Bürgerhaus in Deutschland an die Seite zu stellen.

Vogels Werk, dessen vornehme Ausstattung durch eine namhafte Unterstützung aus der Stiftung für die Stadt Leipzig ermöglicht worden ist, enthält dankenswerte Mitteilungen über Dr. Härtel, über den Architekten Professor Hermann (Dresden) und die Geschichte des Baues, über die Künstler, die für die Ausstattung tätig gewesen sind, und über die späteren Schicksale des Hauses. Auf einer mit seinem nachmaligen Schwager Dr. Karl Hase, dem berühmten Theologen, 1829/30 unternommenen Reise nach Italien hatte Dr. Härtel in Rom die Maler Josef Anton Koch, Buonaventura Genelli und Friedrich Preller kennen gelernt, und an sie dachte er schon bei den ersten

Plänen für das Haus. Die Kochschen Entwürfe, die nicht ausgeführt worden sind, waren bisher nur wenigen Eingeweihten bekannt; die wunderbare Farbenfrische der Aquarelle kommt in den Lichtdrucken der Publikation freilich nicht zur Geltung. Die Gegenstände sind der griechischen Mythologie entnommen. Ebenso die teilweise ausgeführten Entwürfe Genellis, von denen einige aus der Satura bekannt sind. Besonders willkommen ist die Wiedergabe der hauptsächlichlichen Innenräume des Hauses und der in einem Saale ausgeführten Prellerschen Odyssee-Landschaften. Sie sind die jugendlich liebenswürdigen Vorläufer der beiden größeren Zyklen, deren einen, 1856 bis 1859 in Kohle gezeichnet, die Königliche Nationalgalerie in Berlin besitzt, während der spätere, zu dem die Entwürfe die Rotunde im städtischen Museum zu Leipzig zieren, in der Preller-Galerie des Großherzoglichen Museums zu Weimar in Wachsfarben ausgeführt ist. Über diese beiden Zyklen enthalten die S. 76 ff. ersichtlichen gehaltreichen »Belege und Ausführungen« einige nähere Angaben. Die eine (S. 82), dahingehend, daß der Berliner Zyklus 1854 bis 1856 entstanden sei, habe ich auf Grund neuerer Erörterungen vorstehend berichtet. Zu S. 83 (unter III, d) ist ergänzend hinzuzufügen, daß Preller in Öl, und zwar noch vor den in der Schackgalerie befindlichen beiden Bildern, für die Großherzogin Sophie die Sirenen, für die Fürstin Sayn-Wittgenstein die Laukothea (beide jetzt im Großherzoglichen Museum zu Weimar) und später, 1864, für den Grafen Raczyński die Nausikaa gemalt hat. Zum Texte selbst, S. 57, ist zu bemerken, daß Preller seine Arbeit im Härtelschen Hause nicht erst gegen Ende 1837, sondern,



DER PRELLERSAAL IM RÖMISCHEN HAUSE IN LEIPZIG

nach einer brieflichen Mitteilung an seine Gattin, am 6. Dezember 1836 vollendet hat (die letzten Entwürfe, von denen dort die Rede ist, waren im November 1836, nicht 1837, eingegangen). Doch das nur der Genauigkeit halber. Im übrigen ist an dem Werke die Sachkenntnis und Sorgfalt und der Geschmack zu rühmen, die von den früheren Veröffentlichungen des Verfassers her bekannt sind. Auf eine Stelle möchte ich noch besonders hinweisen. Der Verfasser

erinnert daran, daß Goethe früher einmal für Landschaftsmaler das Thema gestellt hatte: Die Küste der Kyklopen, nach homerischen Anlässen behandelt. »Wäre es,« sagt der Verfasser (S. 45), »Goethe beschieden gewesen, die für Hermann Härtel entstandenen Odysseelandschaften kennen zu lernen, so hätte er das Ideal erfüllt gesehen, das er sich von der heroischen Landschaft gemacht hatte.«

J. GENSEL.

OSWALD ROUX

EINE echte, rechte Malerradierung, fein in der künstlerischen Beobachtung, gesund in der Technik ist dieser »Heimweg« von Oswald Roux. Aus alter savoyenscher Kaufmannsfamilie stammend, ist Roux ein Wiener Kind. Bei Unger hat er das Radieren gelernt, ist aber im Malerischen schließlich

sein eigener Lehrmeister gewesen. Er ist noch jung und erst kürzlich bekannt geworden, als Gilhofer & Ranschburg drei große Radierungen von ihm herausbrachten und im Hagenbunde sein erstes Ölbild auffiel. — Wie die Gäule traben und der Bergrücken hingewischt ist — das dokumentiert den geborenen Maler.



GENELLI. GANYMED TRÄNKT DEN ADLER DES ZEUS
AUS DEM RÖMISCHEN HAUSE IN LEIPZIG



HEIMWEG

ORIGINALRADIERUNG VON OSWALD ROUX IN WIEN



ORIGINALHOLZSCHNITT
VON ANNA v. FÖDRANSPERG



JOHANN SPERL

VON HANS MACKOWSKY

THEODOR STORM wäre der Dichter, die Stimmung einer Sperlschen Landschaft in Worte zu fassen, Worte, die ungesucht, eines natürlichen Lebens voll, aus ergriffener Seele kommen, und die einen zarten Duft wie von Waldblumen mit sich führen.

Vielleicht unterscheidet dies am meisten die Naturdarstellungen der Neuesten von denen des älteren Meisters: auf jenen tönt es, rauscht es, leuchtet's, donnert's; hier duftet's von aufgeworfener Ackerkrume, vom Schwaden der Wiesen, vom Harz der Nadelbäume, von gilbenden Buchenblättern und frischgefallenem Schnee.

Sperls Bilder deuten selten hinaus in ahnungsvolle Weite, sie führen hinein in trauliche Enge, in die Heimlichkeiten des nächsten Umkreises, in niedrige Stuben, in durchsonnte Waldwinkel, in blühendes Gewirr von Wiesenblumen. Ein bescheidenstes Stück Welt geben sie, losgelöst von den zerstreuten Zusammenhängen mit der unbegrenzten Natur. Das sind Eigenschaften, die zurückweisen bis in die Kindheit deutscher Landschaftsmalerei. Das knüpft ihn an die Romantiker, in deren Blütezeit seine Jugend fällt, an Meister wie Schwind und Spitzweg.

Daher bestehen Sperls Sachen schlecht auf den großen Bildermärkten, sie verschwinden, erscheinen verlegen und unbedeutend. Und eben daher hat man sie so gern um sich und erträgt sie lieber und länger als viele, die mit der Gewalt ihrer Erscheinung abstumpfend wirken. Für Galerien sind sie nicht gemalt, gegen den anspruchsvollen Umriß moderner Möbel behaupten sie sich schlecht, auf den modisch verblaßten Tapeten machen sie keinen interessanten Fleck. Sie sind undekoratив. Das gilt uns heute als unmodern. Heute! Und morgen, und übermorgen?

Was ihnen eigen bleibt, das tief erfaßte und treu dargestellte Naturbild, ist dem Kurswechsel des öffentlichen Geschmacks nicht unterworfen. Man wird die schlichten Landschaften Sperls lieben, sie lieben müssen, weil sie nicht mehr sein wollen, als was sie sind: Ausdruck einer wahren Empfindung. »Für mich — hat Constable gesagt — sind Malerei und Empfindung zwei Worte für das nämliche Ding.«

Constable — da steht der Name, der die Sehnsucht auch dieses Malers umfaßt. Wer einmal mit Sperl in der Dämmerhelle aus einer Lichtung des Waldes vor die Ebene trat, über der mit angeglühten Wolken der Tag sich neigte, der hat aus seinem Munde diesen Namen als Bekenntnis dankbarer Verehrung und leidenschaftlicher Sehnsucht vernommen. Vielleicht ist es ein ganz unrichtiges Bild, das Sperl in seiner Zurückgezogenheit von seinem Ideale sich gemacht hat. Genug, es lebt in ihm, und jede noch so dürftige Abbildung, die sich nach Kutterling verirrt, kräftigt die Treue, mit der er ihm nachhängt. Er ahnt mehr, als daß er's wüßte, wie sehr in Constable der Naturdichter und der improvisierende Techniker eins geworden sind. Und er spürt instinktiv den verwandtschaftlichen Zug mit dem genialen Müllerssohn, der seine träumerische Jugend auf den Wiesen in East-Bergholt damit verbrachte, den Wolkenzügen auf ihren phantastischen Wanderungen nachzuschauen; der seinem grünen England wie einer selig erfüllten Jugendliebe am Herzen lag. Nicht der kühne Neuerer in Constable, der gestand, er habe nie in der Natur Landschaften gesehen, wie Claude und Wilson sie gemalt — der begeisterte Heimatskünstler hat Sperls Seele getroffen.

Das Glück, Natur »treu und lieb zu fühlen«, ist Sperl wie wenigen zuteil geworden. Daneben noch

ein anderes, das er mit keinem geteilt hat: die Freundschaft Leibls. Jetzt, wo Leibl tot ist, und man (nicht immer so uneigennützig wie man vorgibt) sich auch auf Sperl »besinnt«, werden schon Verkleinerer laut. Die sagen: was er sei, verdanke er Leibl, und seine Kunst strahle jetzt nur flüchtig auf im späten Ruhme Leibls. Die finden Worte der Anerkennung, deren Ton mehr kränkt, als das Schweigen der Gleichgültigkeit. Die reden — und Sperl malt. Was Leibl ihm gewesen, weiß er besser als sie alle, mit Rührung gedenkt er dessen, was er dem großen Freunde schuldet. Aber er hat auch daneben das gute Gewissen des treuen Arbeiters. Und Arbeiter waren sie beide, Leibl und Sperl, die sich plagten um die Wette, von Jugend auf. Als Sperl zur Kunst kam, hatte er schon einen schweren Teil Lebensarbeit hinter sich. Er mußte sich den Weg zu selbständigem Schaffen erst bahnen. Seine ganze Jugend hat ihn das gekostet.

Sperls Eltern waren unbemittelte Landleute, in der Umgebung von Nürnberg ansässig. Dort, in Buch, ist Johann Sperl am 3. November 1840 geboren. Der Vater arbeitete im Sommer auf dem Felde, im Winter schlug er Holz im Staatsforst. Sein Wunsch ging dahin, aus dem Sohn einen Landwirt zu machen. Als es soweit war, stand auch eine Freistelle in Aussicht. Aber der Junge wollte lieber lernen die Natur abbilden als sie ausbeuten. Da wohl einige Geschicklichkeit der Hand, aber keine Mittel vorlagen, so griff man zu der gewöhnlichen Aushilfe und brachte den jungen Zeichner nach Nürnberg in die Lehre eines Lithographen.

Seit Maximilian Joseph waren Nürnberg und Augsburg die Pflegestätten für reproduzierende Techniken. Von hier aus wurde das Bedürfnis nach volkstümlicher Kunst, nach bildlicher Darstellung der Zeitgeschichte gedeckt; hier waren die Hochsitze, wo man, nach Gottfried Kellers Ausdruck, »das Kolorieren und die anderen Stinkereien« lernte. Bei der lebhaften Nachfrage versprach der Beruf seinen Mann zu nähren.

Nürnberg bot aber doch noch mehr, als nur die Anleitung, dem deutschen Philister die Abendstunden am Familientisch in der Sofaecke zu verkürzen. Die Stadt hatte eine Kunstschule, und ihr Direktor war der tüchtige Kreling. Jede freie Stunde, die ihm blieb, hockte Sperl dort über dem Reißbrett, und bei diesen Studien wuchs der Entschluß, so bald die Gelder zusammen wären, nach München auf die Akademie zu gehen.

Schließlich besaß die Stadt außer ihrer Kunstschule noch ihre alte, ehrwürdige, verwitterte Physionomie. Im Ringe ihrer getürmten Mauern, über die Holzbrücken ihrer Wasseradern, vorüber an der Frauenkirche und Sankt Sebald hätten Dürer und Hans Sachs noch immer den Weg zur Burg finden können. Mit ihren alten Häusern, krummen Gassen, dunkeln Höfen war sie die Stadt der deutschen Romantik geblieben, »getrost in Tat und Werk«, dank der industriellen Unternehmungslust A. W. Fabers, wenn

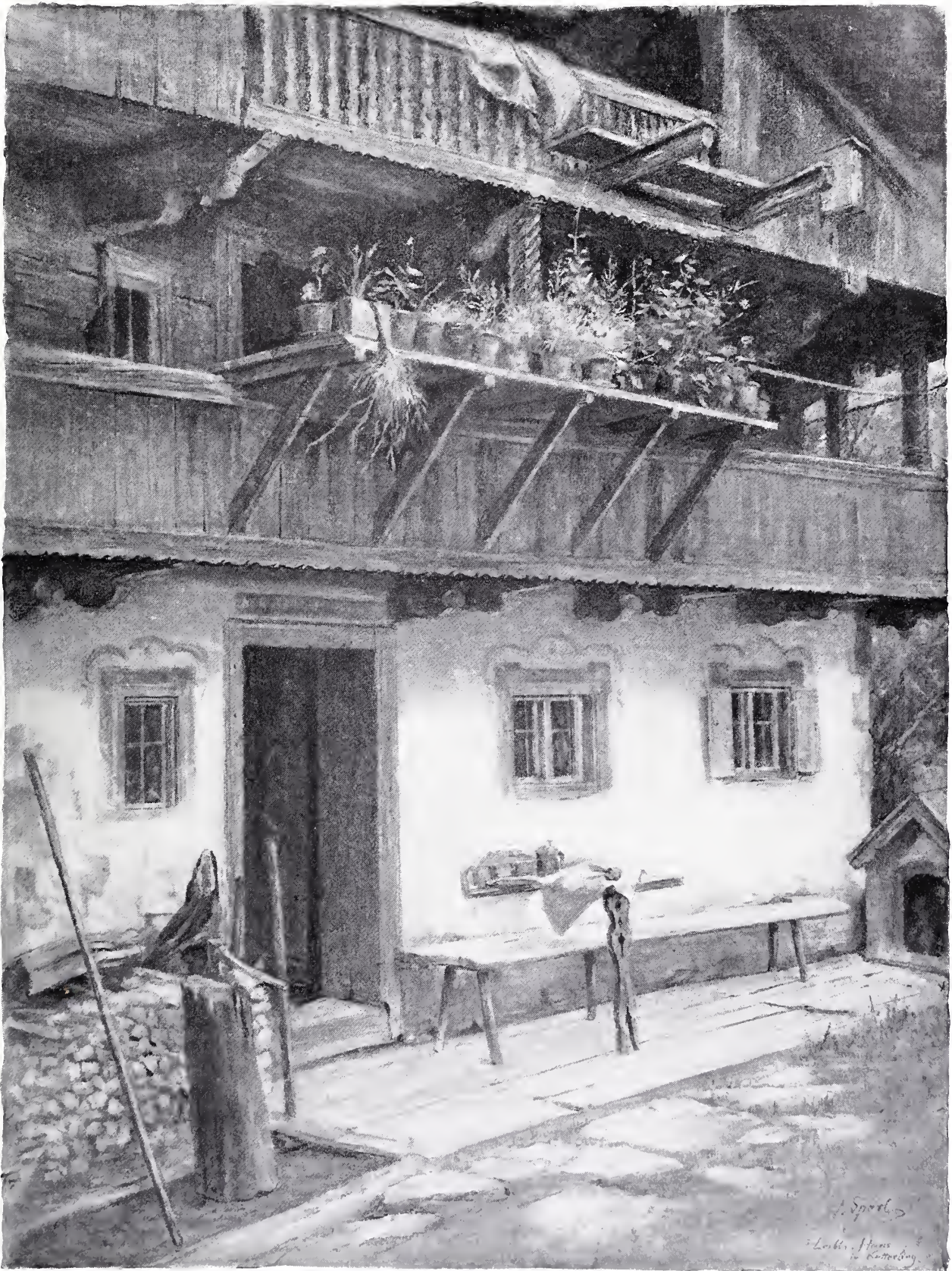
auch nicht mehr »so friedsam treuer Sitten«, wie Wagner sie rühmte. Sie bot genug der Reize für frische Maleraugen: die Tore aus Fachwerk, die veräucherten Backstuben, allerhand Ecken und Winkel mit Ziehbrunnen und Fliederbüschen, die noch so mild, so stark und voll dufteten wie in Beckmessers Werbenacht. Viel Meistersingerstimmung, viel Ehr', Amt, Würd' und Brod zur Stell'. Viel Beckmesserei auch in den Kunsturteilen und Pochen auf die Tabulatur. Was die Kunst »dürfe« und »solle«, wußte man ganz genau und verwirrte damit den armen Sperl. Oft stand er ratlos mit sich allein. Er vermißte, ohne sich dessen klar bewußt zu sein, den Umgang mit Gleichstrebenden, die, aus anderen Verhältnissen kommend, ihn über die Enge kapitalkräftiger Vorurteile hinausgehoben hätten.

Noch während der Lehrzeit starb der Vater, und die Mutter lag gichtleidend daheim. Aufs Treuste kam Sperl seinen Sohnespflichten nach. Der Mutter ein noch so bescheidenes, aber sorgenfreies Dasein zu schaffen, hat er von nun an als seine erste Aufgabe betrachtet.

Vorläufig galt es mit dem erlernten Lithographenhandwerk Rat zu schaffen. Drei Jahre lang (1860—63) hielt es Sperl bei Pacher über der Steinplatte aus; dann bot sich ihm in Arnstadt in Thüringen eine lohnende und selbständige Stellung. Waren es in Nürnberg die Reize der alten Stadt, so nahm ihn hier die Thüringer Waldlandschaft gefangen. Noch schwebten durch die Täler weit und Höhen die Hornklänge der Romantik, und in dem Bretterhäuschen auf dem nahen Kickelhahn lebte noch das Echo Goethischer Lyrik. Der Lyriker in Sperl fand sich hier am guten Ort. Aber dieser Feiertagslyriker war kein Werkeltags träumer, der über seinem Sehnen und seinem Hoffen sein nächstes Ziel aus den Augen verloren hätte.

Der Herbst 1865 brachte endlich die Erfüllung seiner Jugendwünsche. Fünfundzwanzigjährig machte sich Sperl auf nach München an die Akademie. Bescheiden und weltunerfahren, fühlte er sich von den ersten Eindrücken eher eingeschüchtert als mitgerissen. Pilotys historisches Pathos ließ ihn kalt. Der Mangel historischer Belesenheit bedrückte ihn vor diesen Columbus, Wallenstein, Cäsar, Nero, Galilei. Eher fand er sich zurecht bei den alten Holländern in der Pinakothek, vor Terborch, Teniers, vor Ruisdael, Wynants. Die Begeisterung, die in den vierziger Jahren diese Kleinmeister entfacht hatten, war allgemach einer wohlthuenden und nachhaltigen Wärme gewichen. Man schnitt sich nicht mehr den Rand des Hutes kurz ab und steckte einen Wachholderzweig nebst ein paar Federn ins Band, man rauchte nicht mehr aus kurzen Thonpfeifen sich ein Übelbefinden zu Ehren Brouwers und Ostades an. Aber man wanderte so eifrig wie je in die Säle der alten Pinakothek und kopierte.

Das erste Jahr in der Malklasse bei Anschütz verlief rasch und ereignislos. Sperl lernte das Handwerk kennen und sah bald, daß es in München seinen goldenen Boden hatte. Er merkte sich wohl den



LEIBLS HAUS IN KUTTERLING. KOHLKREIDEZEICHNUNG VON SPERL

Weg der ausgleichenden Gerechtigkeit, der von den Ateliers der Kunstakademie in den Kunstverein oder zum Bilderhändler Humpelmair führte. Er gewann Fühlung mit Gleichstrebenden und die Sicherheit dessen, der sein Fahrzeug mit der Strömung treiben sieht.

Die Stadt bot wiederum mancherlei Anregung. Aus dem ältesten Teile, wo unter dem Schutze der Frauentürme das angeschwärtzte Akademiegebäude lag, geriet er leicht in allerhand malerisches Winkelwerk, in Höfe mit dicken bestaubten Bierfässern, vor Tändlerhäuser mit buntem Kram, in enge Gassen, über deren Giebeln die schlanke Spitze des alten Peters aufstieg. Auf der Auer Dult oder auf der Oktoberwiese fand er die sehnigen Gestalten des Oberlandes mit Lederhosen, Lodenjoppe und tanzender Spielhahnfeder auf dem runden grünen Hut, die schönen kräftigen Rinder und die zugereisten Bauern in Zipfelkappe und Schafstiefeln. In der Vorstadt, am Lilienberg, wo noch heute die »Herbergen« niedrig, mit grünen Fensterläden und Staketzäunen um die bescheidenen Vorgärten stehen, spielten Sperls Lieblinge, die kleinen Mädchen und Buben, zu denen ihn sein kindliches Gemüt und sein Talent zum Onkel zog. Sommers lockten ihn die nahen Seen mit der Alpenkette, an deren Fuß er bald genug Heimat und Reiseziel finden sollte.

Sein Los fiel schneller als er's erwartet hätte. Nach Ablauf des ersten Jahres vertauschte er die Malklasse von Anschütz mit dem Atelier von Ramberg. Ramberg, ein geborener Österreicher, Aristokrat, Kavalier mit Duellvergangenheit, elegant im Auftreten, wienerisch leichtlebig, opferte zwar gelegentlich dem Moloch der großen Historienmalerei, verstand aber auch dabei die Anmut und Schmiegsamkeit seiner auf liebenswürdiges Detail gestimmten Kunst geltend zu machen. Die in ihrem Humor grobschlächtige, von Karl von Enhuber repräsentierte Münchener Genrekunst wandelte er um zu einer gefälligen Salonmalerei von starkem persönlichem Geschmack. Sein eigentliches Gebiet waren Genrebilder mit gefälligem Witz, leicht sentimentale Motive voller Galanterie gegen das weibliche Geschlecht, voller Zärtlichkeit für Kinder. Er malte so sauber wie die holländischen Gesellschaftsmaler, in deren Zeitkostüm er seine Modelle zu kleiden liebte. Mit dem Raffinement des Lebemanns hat er das moderne Damenkleid zur malerischen Spezialität erhoben und die Empfindsamkeit des Salons gelegentlich auch einem Deandl auf der Alm angedichtet. Am bekanntesten haben ihn seine Illustrationen zu Schillers Gedichten, zu Hermann und Dorothea, zu Vossens Luise gemacht, die in roter Kalikomappe mit Renaissancevergoldung ehemals den Weihnachtsfest der deutschen Familie zierten. Seine Charakteristik ist stets schlagend, seine zeichnerische Ausführung sauber und eingehend, sein malerischer Vortrag gepflegt und zum Glatten neigend. Als Lehrer war er den Schülern bequem. Selbst ein wenig nachlässig, hielt er nicht streng auf Absitzen der Stunden und räumte den Vorgeschrittenen manche Pinselrechte auf den eigenen Gemälden ein.

Hier im Atelier Rambergs traf Sperl auf Leibl. Und während die fürs Leben bestimmten, wie so oft, eine Weile ohne tiefere gegenseitige Teilnahme hinter ihren Staffeleien saßen, wies der Zufall sie aufeinander. In einer Kneipe fand Sperl sich eines Abends mit Kollegen in Streit verwickelt. Die Sache drohte nach dem bayerischen Reservatrecht mit geschwungenem Maßkrug zum Austrag zu kommen. Der kleine Sperl sah nicht eben nach den gediegenen Fäusten aus, die er als bestes Erbe mitbekommen hatte. Im entscheidenden Augenblick packte Leibl zu. Vielleicht war seine Überzeugung, aus der er nie ein Hehl machte, auf Sperls Seite, vielleicht empörte ihn nur die feige Übermacht, die da gut bayrisch mit einem »die Dämmern san mir scho', aber die Mehrern san mir a« sich Geltung verschaffen wollte. Genug, den Münchener Malern bleibt auch für diesen Abend der Ruhm unangetastet, die überlegene physische Begabung Leibls gebührend anerkannt zu haben. (Alles andere, man weiß es, überließen sie vorläufig den Franzosen.)

Diese Begebenheit knüpfte die unter Künstlern sonst sagenhafte Freundschaft. Noch aber decken sich nicht die Biographien der beiden. Vorläufig teilten sie nur den Malsaal bei Ramberg und den Künstlerisch im Café Probst. Sonst gehen ihre Wege weit auseinander. Leibl malt die ersten großen Bildnisse: den Vater — seit Dürer hat keines Künstlers Vater eine ähnliche Huldigung erfahren — einen oder den anderen Genossen auf der Akademie mit der im van Dyckschen Geschmack posierten Hand, mehrfach Sperl selbst, einmal in Wams und Kniehosen mit bauchigem Thonkrug, dann wieder breit und behäbig im Lehnstuhl mit holländischer Thonpeife. Und Sperl, der immer im Kampf mit der gemeinen Not des Augenblicks steht, müht sich an Genrebildchen, weniger salongemäß als die Rambergschen, auch mit absoluter Umgehung ritterlichen Damendienstes, dafür voll ehrlicher Arbeit und peinlichen Studiums. Es erscheint ihm selbstverständlich, die Tradition des Münchener Anekdotenbildes fortzuführen. Und er trifft den Geschmack des Publikums. Viel zu naiv ist er, viel zu sehr vom Lande, um durch so billigen Erfolg stutzig zu werden. Ihn freut die Arbeit und der Lohn. Er ist glücklich, wenn der alte Lepke zu Pfingsten aus Berlin kommt und ihm sein Bild abkauft; nun kann er die schon vorausgerückten Genossen beim Klosterbier in Andechs einholen. Für ihn ist noch jedes verkaufte Bild eine Bescheinigung, daß er auf dem rechten Wege ist. Ob die berühmte Ausstellung 1869 in München, auf der neben den Fontainebleauern Courbet alles, was malen und sehen konnte, aufrüttelte, zuerst diese Zufriedenheit erschütterte, dies kindliche Weltvertrauen getrübt hat? Ein Nachlassen von Arbeitsfreudigkeit merkt man zwar den späteren Bildern nicht an. Und doch, hätte sich Sperl ohne diese Erfahrung, die seine Skepsis weckte, so von seiner Vergangenheit losgelöst, wie dies langsam und ruckweise in den nächsten Jahren geschah?

Diese Ausstellung entschied auch Leibls Zukunft; er wandte sich nach Paris. Nun bezog Sperl ein kleines



JOHANN SPERL. DER AUERHAHNJÄGER

Atelier in einem Hinterhause der Schillerstraße, wo umfangliche Genrebilder entstanden, und das die Kunsthändler sich schnell merkten. Von größeren Kompositionen wären zu nennen: Bauernhochzeit, heimkehrender Urlauber, Schmückung zum Fest und als bedeutendste der Auerhahnjäger. Ich schreibe diese Titel hin, weil sie den marktgängigen Charakter der Darstellungen treffen. Nicht Können und Gewissenhaftigkeit, sondern eine energische persönliche Note fehlt ihnen. Im Liebenswürdigen und Freundlichen erschöpft sich der junge Künstler. Die Vorliebe für kindliche Anmut und für den Reiz halbwüchsiger Mädchengestalten tritt bedeutsam hervor; daneben werden Tiere, Katzen, Hunde, Hühner bevorzugt. Aber das meiste bleibt im Arrangement, im lebenden Bild stecken. Selbst die Leiblich umwitterte Figur des Auerhahnjägers dringt nicht bis zu zwingender Natürlichkeit vor. Dafür waltet eine wohlthuende Harmonie zwischen dem Figürlichen und dem Unbelebten, alles ordnet sich unaufdringlich und gefällig dem Raume ein. Die Erzählung ist ohne Pointe; nicht gesucht witzig, harmlos und natürlich ist der Vorgang aufgefaßt. Den liebenswürdigen Menschen fühlt man allenthalben hindurch.

Und noch eines verraten diese Bilder, was weit über den gangbaren Genremaler hinausdeutet: den

Blick und die Begabung fürs Landschaftliche. Eigentlich ist das Wort zu präzis, der Begriff zu eng genommen; man sollte von unbeseelter Natur sprechen. Die größere Anzahl seiner Genreszenen hat Sperl, wenn nicht ganz in den Innenraum, so doch auf den Vorplatz des Hauses unter die Holzaltane verlegt. Dort spielen die Kinder mit den Katzen, dort wird das Familienfest mit Kaffee aus dicken bemalten Porzellantassen gefeiert, dort »der kleine Liebling« von der Mutter mit dem ersten Kranz aus Wiesensblumen geschmückt. Steinstufen führen zu diesem verandaartigen Platz empor; um die Holzstütze, die den darüberragenden Altan trägt, rankt sich wildes Weinlaub oder blühender Hollunder, und im Vorgärtchen wächst alles in sorgloser Wildnis nebeneinander: Stockrosen, Schwertlilien, Kohlköpfe. Oder man sieht aus der sauber geweißten Bauernstube, wo die Heiligenbilder hängen und die Zinnteller im Gestell glänzen, durch die verbleiten Scheiben auf ein Stückchen Obstanger, auf einen blühenden Baum, auf einen sonnigen Wiesenfleck. Das starke landschaftliche Gefühl des Künstlers schafft sich, wo es angeht, Raum; am reichsten wird dabei der Vordergrund bedacht.

Keineswegs sprungweise und eines schönen Tages hat dann der Landschaftler den Genremaler abgelöst.

Sie sind immer nebeneinander hergegangen, der eine fast verschämt und still auf sich bedacht, der andere paktierend mit seinen Brotgebern. Auf Studienreisen, die ihn in seine fränkische Heimat oder nach Schwaben, die Donau hinauf und den Inn hinunter an den Fuß des Kaisergebirges führten, hat sich der Landschaftler für die Frohn der sauberen Atelierarbeit entschädigt. Diese Studien vereinigen eine frische Naturauffassung mit altmeisterlicher Tonschönheit. Sperls Farbgebung, an den Holländern geschult, neigt zu dem heute, wie es heißt, überwundenen goldbraunen Galerieton. Sie fällt ins Schwärzliche und verträgt wenig oder gar nicht das überall abgedämpfte Licht unserer Zimmer. Innerhalb dieses Gesamttones aber ist seine Palette erstaunlich nüanciert, sein Auge feinfühlig für alle Schönheiten gleitenden und gebrochenen Lichtes, zarter Halbschatten, in sich erlöschender Dunkelheit. Den scharfen Wirkungen geht er aus dem Wege. Mit ganzer Liebe hängt er an dem Zierlichen in der Natur: wie dort ein Quell aus alter Baumhöhle die Böschung herunter über Dolden und Blumen rieselt, hier eine Erle, ein Haselnußstrauch, das sperrige Blattwerk gegen die graue Luft, gegen eine grelle Hauswand spreiten, oder wie ein Apfelbaum seinen rotweißen Blust von der Himmelsbläue abhebt. Das Motiv ist allemal bildmäßig abgegrenzt, wohlthuend gerundet. Das ist den scharfen Augen der Spekulation nicht entgangen, die solche Studien auf den Bildermarkt gebracht hat. Der steigenden Nachfrage ist sie leider mit einem größeren Angebot entgegengekommen, als es im Interesse des ahnungslosen Künstlers liegt. Sie hat damit vielfach Verwirrung gestiftet und neben Werke, die das Wollen des Künstlers zu klarem Ausdrucke brachten, solche gestellt, die halb geglückte oder ganz mißlungene Versuche sind. Das reist nun durcheinander auf die Ausstellungen und zeitigt die widersprechendsten Urteile vom »guten Menschen, der sich das Malen angewöhnt hat« bis zu dem »Meister mit den Werken, die der Stolz unserer Landschaft bleiben werden«.

Die zweite Hälfte seines Lebens, in der er, von allen zurückgezogen, an der Seite Leibls nur den Landschaftler in sich ausbildete, hat ihn erst auf den Platz gestellt, den ihm heute niemand mehr streitig macht. Gewiß war es kein leichter Entschluß, dem Geschmacke des Publikums den Rücken zu kehren und die Beziehungen zum Kunstmarkt, die zumeist im regelmäßigen Beschicken der Ausstellungen und auf persönlicher Berührung mit den Kunsthändlern beruhen, einzuschränken und schließlich ganz abzubrechen. Hirth du Fresnes z. B., der, ebenfalls aus Rambergs Atelier hervorgehend, zu dem kleinen Kreise um Leibl gehörte, fand die Kraft nicht, sein schönes Talent am Studium der Natur zu vertiefen. Schon früh, mit seiner Hopfenlese, »arrivé«, wie es im Pariser Künstlerjargon heißt, hat er sich mehr und mehr zum Stutzerhaften und Salonbäuerlichen verflacht.

Sperl mochte die Gefahr wittern, die von dem Arrangement im Atelier und den Modellen im Alpenvereinskostüm drohte. Zudem war die alte Frau in Buch ihrem Gichtleiden für immer entrückt, und ein Süm-

chen auf der Bank ließ wenigstens die allernächste Zukunft sorgenlos erscheinen. Schließlich war es doch wohl Verehrung und Freundschaft für Leibl, dessen Drängen das gütige Herz nachgab. So kam es, daß der beiden Leben in eins floß. Alles Glück der Einsamkeit haben sie geteilt, auch alle Bitternis, die Verkenning, Mißachtung und endlich Vergessen ihnen zufügten. Mit einigen großen Arbeiten taucht in jahrelangen Abständen Leibl noch mehrfach auf, wie jemand, der fast verschollen, aus Verborgenheiten ein köstlich Gut heimbringt. Man staunt, halb begeistert, halb unwillig. Das stört den ruhigen Fortgang in Alltagsgleisen; das will niemand haben. Sperl tritt vollends zurück. Das Atelier in der Schillerstraße verstaubt, die Kunsthändler finden die Tür verschlossen. Auf den Ausstellungen übersieht man, wenn sie überhaupt da sind, die anspruchslosen Landschaften ohne Staffage, die »dem Publikum nichts sagen«. Das Sümchen auf der Bank schmilzt, verrinnt. In der Not ist schließlich jeder Auftrag willkommen, und so wird für die Kirche in Neckarsulm eine Verlobung der hl. Katharina um 600 Mark gemalt. Alles hat Sperl in diesen Jahren geopfert, um das eine zu gewinnen, dem sein Leben gehört. Aber das Publikum rächt sich noch immer dafür, daß er mehr erstrebte, als für den trivialen Geschmack des Tages zu arbeiten.

Mehrfach sind wir über die Jahre des gemeinsamen Lebens mit Leibl berichtet worden. A. von Perfall (in der Jugend 1904, Nr. 3) hat von der Zeit erzählt, wo er am Ammersee mit Leibl fischte, jagte und ihm für den »Jäger« der Berliner Nationalgalerie Modell stand. Über die Jahre in Aibling veröffentlichte Schlittgen kürzlich Erinnerungen (Kunst und Künstler I, 1903, Heft 4) und über die letzten Monate vor dem Tode schrieb O. v. Leitgeb (Kunst für Alle 1901). Endlich haben wir auch noch Gronaus Monographie.

Überall wird Sperl erwähnt, aber der tiefere Einblick in das Verhältnis der beiden ist doch den meisten verschlossen geblieben. Schlittgen, den Leibl sich näher kommen ließ als die anderen, gibt wohl das ähnlichste Bild.

Wie grundverschieden waren die Naturen! Neben der schweren Massigkeit Leibls verschwand fast die lebhafteste Unruhe Sperls. Dafür war der Kleine immer ratkundig und hilfbereit, wenn der Große in seiner Unbeweglichkeit die Welt mit Brettern verrammelt sah. Immer wieder ward das Ungestüm, die Leidenschaftlichkeit Leibls, die impulsive Kraft seiner genialen Natur von der Umsicht und der Geduld Sperls im Gleichgewicht gehalten. In tausend kleinen und großen Nöten wäre Leibl ohne die geschickte Hand Sperls verloren gewesen. Niemand spannte ihm die Leinwand so straff und glatt auf den Keilrahmen wie Sperl. Niemand verstand die Störungen in der Beleuchtung durch allerhand Kniffe aufzuheben, und ein förmlicher Aberglaube ließ Leibl das Firnissen der fertigen Gemälde stets an Sperl abtreten. Sperls gütige Natur mißbrauchte nie den Einfluß, den der Freund eingeräumt hatte. Nichts lag ihm ferner, als sich unentbehrlich zu machen. Das Kind, das, wie in



LEIBL UND SPERL AUF DER JAGD. GEMÄLDE VON LEIBL UND SPERL. BESITZER: HERR HAUPTMANN A. D. SCHULZE IN MÜNCHEN

jedem großen Künstler, auch in Leibl steckte, forderte ebenso sehr seine Sorge, wie der durch Verkennung und Spott unbeirrte Mann seine Bewunderung und Anhänglichkeit.

Viel Kummer machte ihm zu sehen, wie unsinnig Leibl in dem Hochgefühl seiner Riesennatur seine Körperkräfte anstrenge und vergeudete. Es besteht ja leider kein Zweifel, daß Leibl, wie auch einer seiner jüngeren, ihm darin ganz ähnlichen Brüder, an dem Übermaß seiner Kraftproben zugrunde gegangen ist. Die Bauern, unter denen er lebte, ließen sich durch die Kraft seines »Hackelns« und »Stemmens« imponieren; von einem Stadtmenschen waren sie das nicht gewohnt. Leibl wußte es und war mit Eifersucht auf die Wahrung dieses Ruhmes bedacht. Mit List und Gewalt ging schließlich Sperl zu Werk. Einmal sagte er ihm: »Dös is nix! Dahinten, a paar Dörfer weit, soll ein Bursch sein, der hebt Dir an Ochsen, so hoch wie D'willst.« Leibl stand ab, verfinsterte sich und hielt sich schweigsam. Am nächsten Morgen aber war er schon früh fort mit Vernachlässigung der ihm sonst über alles wertten Arbeit, den fabulösen Bauernburschen suchen. Die Nachtruhe hatte ihm der Kerl genommen. Vor Leibls Atelierhäuschen bei der Hofmühle in Aibling, das pietätloser Unverstand zur Hälfte bereits in einen Hühnerstall verwandelt hat, liegt noch der Stein, den Leibl zu stemmen

pfligte, und aus dem ihm der besorgte Sperl eine tüchtige Ecke herausgeschlagen hat.

Seine liebe Not hatte Sperl die seichenden Kollegen und die schachernden Händler fern zu halten, so wenig diese zu ihrem eigenen Schaden sich damals noch um den ersten deutschen Maler kümmerten. Als Leibl dann durch die Ausstellungen in München und in Berlin und durch seine geschäftliche Monopolisierung die Aufmerksamkeit lebhafter auf sich zog, steckten sich die Händler hinter Sperl. Aber Sperl ließ sich nicht mißbrauchen und verschmähte jede Heimlichkeit vor dem Freunde. Unter alten Papieren in Kutterling fand sich auf der Rückseite einer Schreiner-Rechnung das Konzept eines Briefes von Leibl an den Kunsthändler Birk.

»Bei Herrn Sperl las ich den Brief, welchen Sie an ihn gerichtet haben und worin mir einige wohlmeinende Ratschläge erteilt werden, welche zwar gut gemeint sind, wovon ich jedoch keinen Gebrauch machen kann, da ich von jeher gewohnt bin, mich strenge an die Natur zu halten. Selbstverständlich suche ich mir keine häßlichen Modelle, doch sind mir jene süßlich schönen konventionellen Köpfe, welche in gewöhnlichen Kunsthandlungen gangbare Ware sind, am allerwiderwärtigsten. Von jeher war mein einziges Streben und wird es auch künftig bleiben, auf die Feinheiten, welche nur die Natur bietet, so genau wie möglich einzugehen, und sehe

darin auch nur den einzigen Weg, welcher der Kunst würdig ist. Herr Sperl ist gegenwärtig mit der Herbstlandschaft beschäftigt und werde ich seiner Zeit die Figuren hineinmalen. Einen Termin, wann das Bild fertig sein soll, zu bestimmen, ist nicht möglich, da man bei derartiger Malerei von der Witterung abhängig ist und je nachdem früher oder später fertig wird.

Die hier erwähnte Herbstlandschaft gehört zu den nicht zahlreichen Bildern, die gemeinsame Arbeiten der beiden Freunde sind. Sie ist einem Gemälde des Kölner Museums ganz ähnlich, nur daß an die Stelle der beiden Frauen hier, dort eine alte Bäuerin mit Rechen getreten ist. Die anderen Bilder geben Jagdszenen. Man weiß, welcher leidenschaftlicher Jäger Leibl war. »Ich pfeif' auf die ganze Malerei, wenn ich kein Hor mehr schießen soll«, hat er einmal gesagt. Waren ihm die Anstrengung des Jagens, die Anspannung der Beobachtung, die Geistesgegenwart im Augenblick des Losdrückens Genuß, so kostete der friedfertige Sperl dabei das Glück des freien Streifens durch vertrautes Land.

Eine Viertelstunde von Aibling, bei Mietraching, lagen Leibls bevorzugte Jagdgründe. Spätsommer war es oder schon Herbst, das Gras kniehoch über dem feuchten Grund aufgeschossen, bräunlich fahl und die Birken angegilbt. Die Zeit, in der alles rätselhaft stumm wird, und die Vogelflüge mit fast hörbarer Schärfe die Luft durchschneiden. Auf Flugwild hatte es Leibl abgesehen und selten, daß ein Schuß fehl ging. Marko, der auf ein Augenblinker seines strengen Herrn erzogene Hund, störte auf, und Sperls scharfes Auge flog dem Jäger voran.

Aus solchen Tagen stammt das Hochbild der Pallenberg-Sammlung in Köln, das prachtvolle, in Wien befindliche Jagdbild, auf dem Leibls kraftvolle Gestalt mit der kurzen Pfeife im Munde durch das hohe Ried steigt, und ein drittes im Münchener Privatbesitz, das die Figuren des Kölner Bildes wiederholt.

Niemand, der es nicht weiß, wird in diesen Arbeiten zwei Hände vermuten. Und obwohl sie die doppelte Signatur tragen, ist es vorgekommen, daß Sperls Anteil z. B. auf dem Wiener Bilde mit einer seiner schönsten Landschaften, unterschlagen worden ist. Wie zornig wäre Leibl geworden, hätte er davon gehört! Denn seine Freundschaft zu Sperl war auf unbedingter Wahrheitsliebe und gegenseitiger Achtung begründet. Seinem Urteil traute er über sein eigenes hinaus, und kein Bild ist entstanden, an dem nicht Sperl mit Rat und Ermunterung seinen Anteil gehabt hätte. Nie hat Leibl einen größeren und überzeugteren Bewunderer gehabt als Sperl. Schon eh er seinem Herzen nahe trat, sah Sperl zu dem großen Meister auf, den er in Leibl früher als sie alle erkannte. Mit freudiger Genugtuung vernahm er die Ausbrüche starken Selbstbewußtseins, las er die Urteile fremder Kritiker, die ihm Leibl nie mitzuteilen vergaß.

Aber auch Leibl in seiner Liebe zu allem, was

aufrichtig und empfunden war, brauchte vor Sperls Kunst nicht zu heucheln. Bis zur Selbstvergessenheit versenkte er sich in die Arbeiten Sperls. Da blieb kein Quadratcentimeter, den er nicht eingehend beschaut hätte. Und dann entstürzten dem sonst Wortkargen die Ausrufe des Beifalls, des Entzückens. Das war Kunst, wie er sie »allein würdig« hielt. Sein »einziges Streben, auf die Feinheiten, welche nur die Natur bietet, so genau wie möglich einzugehen«, fand er hier geteilt und erreicht.

Man fragt sich vor jenen gemeinsam gemalten Bildern, warum Leibl bei seiner innigen Liebe zur Natur und eigener gelegentlicher Darstellung der Landschaft, Sperl um Mitarbeit anging. So viele Antworten lassen sich geben. Die Landschaft fesselte ihn doch nicht so, wie das blutdurchströmte Menschengebilde, Beleuchtung und Witterung waren oft seiner langsamen und bedächtigen Art des Arbeitens zuwider. Vielleicht hielt ihm die Landschaft auch nicht so still, wie seine Modelle ihm still halten mußten. Ich glaube, im Grunde seines Herzens war er sich klar: so gut wie Sperl konnte er's nach seiner Meinung nicht. Ich hab' es aus seinem eigenen Munde, wenige Monate vor seinem Tode: er hielt Sperl für den besten deutschen Landschaftler. Mag man dem zustimmen oder nicht — wiewohl ein Leiblsches Urteil schwer wiegt — eines ist sicher: Sperls Ruf hält nicht bloß im Echo Leiblschen Ruhmes nach. Er gehört zu den besten, die deutsche Landschaft dargestellt haben.

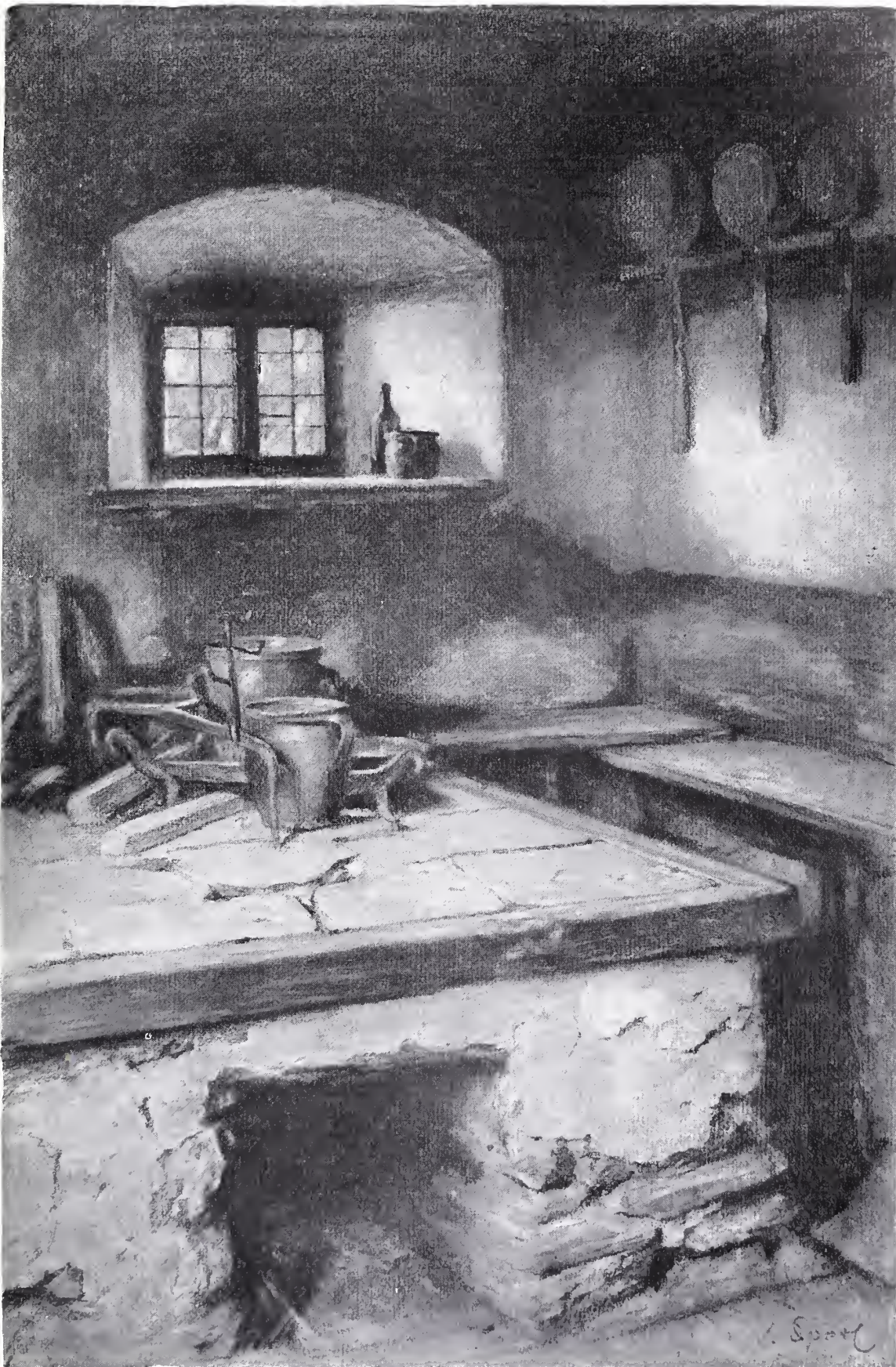
Man tut Sperl menschlich wie künstlerisch Unrecht, wollte man ihn nur einem freundlichen Hauskobold vergleichen, einem jener gefälligen Heinzelmannchen, von denen die reizende Sage in Köln, Leibls Heimat, umgeht. Neben der überragenden, stets von ihm anerkannten, nie geneideten Größe Leibls hat er seine Eigenart zu wahren gewußt. Er ist so wenig ein Schüler oder gar Nachahmer Leibls, wie er auch als Freund sich stets von Leibl suchen ließ. Den Übergriffen jener herrischen Natur setzte er ruhige Selbstachtung entgegen, und mehr wie einmal hat er durch freiwillige Entfernung dem Freunde ein Unrecht zu verstehen gegeben. Aber Neid oder Nachtragen konnte sein gütiges Herz nicht. Der Dank steht noch aus, der ihm für seine Kunst und für die Opfer, die er Leibl brachte, gebührt; aber seine doppelte Anwartschaft, mit Ehren neben Leibl genannt zu werden, ist gesichert.

Der wahre Nährboden Sperlscher Landschaftskunst ist die Gegend, die sich von der Kuppe des Wendelsteins über Almen, Tannenwälder, Buchenstände und Obstwiesen hinunter ins rötlich schimmernde Moor bis Rosenheim erstreckt. Er und Leibl sind die Entdecker dieses Landstriches für die Kunst geworden, und alle Entdeckerfreuden und Leiden haben sie auskosten. Aus Schondorf am Ammersee kamen sie nach Berbling, wohin ein mit Leibl befreundeter Geistlicher versetzt worden war. Und während Leibl sich in der Kirche an jenes Bild mit den drei Frauen machte, das er selbst als seine Lebensarbeit bezeichnete, »welche, wie er an die Mutter schrieb, gewiß in



Rohlfing

LANDSCHAFT VON JOHANN SPERI



LEIBLS KÜCHE IN KUTTERLING. KOHLKREIDEZEICHNUNG VON SPERL

späten Jahrhunderten der deutschen Kunst noch zur Ehre gereichen würde,« nahm Sperl in unendlichen Einzelstudien die Gegend auf. Er malte die Baumblüte, die grellbunten Bauergärten, die blumenüberläuten Wiesen mit den eingesunkenen Zäunen, darüber das Zwiebeltürmchen der alten Dorfkirche. Sie wohnten in dem Bauernwirthshaus, unter dessen Unreinlichkeit der peinliche Leibl besonders litt, und Sonntags dröhnte das Gerauf der Wirtsstube bis in ihre Kammer herauf.

Endlich hatte Leibl sein Bild fertig, und sie sehnten sich nach etwas mehr Bequemlichkeit, besserem Essen und vor allem nach Sauberkeit. Der nahe Markt Aibling ward nun ihr Wohnsitz. Ganz am Ende des Ortes, wo der Blick über Ackerland und Jagdgrund schweifte, baute sich Leibl ein bescheidenes Atelier. Gegen Berbling hatte hier das Leben einen städtischen Zug, aber es ist, als hätte die reichere Gelegenheit zu beobachten, der zarten und stimmungsvollen Kunst Sperls nicht wohl getan. Wenigstens gibt es aus der Mitte der achtziger Jahre eine Reihe von Bildern, die den Maler ans Detail verloren zeigen, und deren Ton ein schwärzliches und hartes Grün ist. Freilich entstehen auch die schönen Jagdlandschaften. Auch für Leibl war es ein Zuviel von Eindrücken, wenn nicht künstlerisch, so doch persönlich. Die Münchener Sommerfrischler, die in Aibling die Moorbäder besuchen kamen, verleiteten ihm mit Geschwätz und Neugierde den Aufenthalt während der besten und hellsten Jahreszeit. Auch die Kollegen aus München stellten sich unliebsam oft ein.

Auf ihren Streifereien hatten sie sich immer näher an das Gebirge gepürscht und dabei in Kutterling den Ort gefunden, an dem sie sich heimisch gemacht haben wie die Einsiedler in der Thebais. Auch von diesem zwischen den Wiesen kaum auffindbaren Orte hat man schon gelesen. Man kennt das Haus, das die beiden sich einrichteten, bäuerlich einfach und anspruchslos. Von der Holzaltane, wo die Nelkenstöcke und die Geranien stehen, blickt man über breitästige Obstbäume hinweg in die blau verschwimmende Ebene; rückwärts steigt der Bergwald auf mit starkem Schlagholz, aber nicht drohend und einengend. Das Innere des Hauses ist hübsch altertümlich verräuchert; Sitzbänke laufen um die Wände, ein behäbiger Ofen tritt weit ins Zimmer herein. Eine alte Standuhr tiktakt in der Ecke, die verbogenen Balken an Diele und Decke knarren bei jedem Schritt, und die Sonne fällt durch rote Schiebegardinen.

Die Verbindung von Berg und Ebene macht Kutterling malerisch ausgiebig. Dazu kommen die Wiesen, die in unbeschreiblicher Üppigkeit die Erdwellen überwuchern, die Fruchtbarkeit des Bodens die in den malerisch verästeten Obstbäumen alle Säfte kräftig emporsteigen, alle Formen schwellen läßt. Dazu endlich die Einheit von Natur und Menschen, der ungestörte Einklang zwischen allem Lebendigen, ob Bauer und Vieh, ob Pflanze und Vogel. Dem allem hat Sperl bis auf den Grund der Seele gesehen und es einfach und ungekünstelt wiedergegeben.

Seine Bilder, bis zum letzten Strich vor der Natur vollendet, zeigen meist kleine Formate; sie mußten sich noch von Ort zu Ort tragen lassen. Nicht minder wenn er Innenräume darstellt, bleibt er bei kleinen Maßen, den beschränkten Räumen, die das Zurücktreten wenig zulassen, entsprechend. Auch die Staffage glückt ihm jetzt. Er hatte nichts zu stellen und zu ordnen, keine Beziehungen des Figürlichen zu dem landschaftlichen Motive auszuklügeln. Wie er die Menschen in der Natur sah, beim Heuen, beim Holzfällen, beim Vieh, auf dem Kirchgang, im Gespräch — genau so konnte er sie übernehmen. Ihnen saßen die Gewänder natürlicher auf dem Leib als den Modellen, die sich doch nur zu kostümieren verstanden.

Die innige Vertrautheit mit seinem Gegenstande macht den unwiderstehlichen Reiz Sperlscher Bilder aus. Ihm redet die Natur mit stummem Worte; alles ist ihm Leben und Mittheilung geworden. In den Schmelz, den Purpur und das Grün einer Wiese kann er sich mit der Wollust eines Käfers verlieren, der in diesem Urwald von Blühendem hier einen schwanken Halm emporklettert, dort auf einer Dolde sich wiegt, da durch ein grünes Blättertor schlüpft, hier eine dicke Butterblume beschnuppert. Und zugleich empfindet er die Freude eines Edelschmiedes, der all das Glänzende, Leuchtende, Zitternde, Strahlende in schimmerndem Überflusse vor sich ausgebreitet sieht. Dann wieder verträumt er sich in den Reiz der grauen Tage, wenn die Luft schläfrig über dem bunten Lande ruht, oder eine weiche Feuchtigkeit mit kurzen dünnen Schatten den Vorfrühling ahnen läßt. Er hat den Liebesblick des Künstlers, vor dem die Rangstufen in der Natur hinfallen. »Wer mit seiner Mutter, der Natur, sich hält, find't im Stengelglas wohl eine Welt.« Oder, wie es Leibl ausgedrückt hat: »es gibt nichts Kleinliches in der Natur, nur machen muß mans können«.

Die Bauernstube mit den Blumen am Fenster und den Möbeln in greller Buntheit ist allmählich wieder der Liebling der Modernen geworden, nachdem das Schlagwort »Heimatskunst« ausgegeben wurde. Und so ziehen sie denn nach Oberbayern und Holstein, nach Tirol und an die Waterkant, um schließlich interessante Einzelheiten als malerische Kuriosa zu sammeln: eine geschnitzte Bauernlade, einen grünen Schrank mit Blumenvasen, einen hochlehnigen geflochtenen Stuhl, einen Glasschrank mit Porzellantassen, Zinntellern, Papierblumensträußen und dem Sonntagszopf der Bäuerin. Das hätscheln sie mit dem Liebhaberblick der Altertumssammler, mit der Künstlerlust an Kram und Trödel, mit der Genugthuung, wie nah das Gute liege. Ein kokettes, virtuosos Lichtspiel auf diesen Gegenständen glauben sie ihrem Handwerk schuldig zu sein. Und immer steht der überraschte Finder dieses bisher nicht beachteten Idylls störend zwischen dem Werk und dem Beschauer.

Sperl ist bei der Sache, und sein Ich tritt hinter die Gegenstände zurück. Sie sind ihm etwas Persönliches geworden, von dem er mehr zu malen weiß als nur die reizvolle Außenseite. Dieser Ofen, der an kalten Winterabenden seine Wärme ausprustet,



JOHANN SPERL

IM FRÜHLING

ist ihm ein guter Freund, diese Bank ein gewohnter Ruhesitz, dieser alte Schießprügel ein treuer Beschützer seiner Einsamkeit. In alle Schubkästen, Fächer, Schränke, Laden hat er oft geguckt und kennt genau, was sie bergen. So sind ihm die Gegenstände seiner Umgebung keine Merkwürdigkeiten, sondern liebgewordene Alltäglichkeit, an die ihn tausend Fäden binden, mit der er zusammenwuchs, die ein Stück von ihm selbst wurde. Die Dinge um ihn herum haben ihm ihre Geschichte verraten, wie die Bauern, die abends im Winter bei ihm vorsprechen, ihre Pfeife rauchen und den Klatsch des Nestes auskramen.

Nach längerer Pause hat in den letzten Jahren Sperl wieder seine Kraft an einem figurenreichen Bilde erprobt. Sie brachten einen erlegten Hirsch aus dem Bergwald zu Tal, und die Gruppe von Jägern, Burschen und der begegnenden Sennerin, die das tote, auf einen Schlitten gepackte Wild rastend umstand, gefiel ihm. An den Abhängen des Petersberges, der das älteste Kirchlein der ganzen Gegend trägt, fand er die Landschaft, die er brauchte: einen schmal absteigenden Waldweg, der vorn an einem von Moos und Flechten überzogenen Felsblock vorüberführt und in der Ferne die Aussicht auf die phantastischen Zacken des Heuberges offen läßt. Das Landschaftliche ist auch hier vollkommen meisterlich. In den Figuren indessen, so sehr alle Pose überwunden ist, lebt doch noch die alte Schule und — wozu es verschweigen? — ein Mangel dieses schönen Talents, starkes Lebensgefühl zu erzeugen. Dies Urteil würde milder lauten, stünde nicht Leibl hier neben dem Künstler. Nur einmal ist Sperl dem Freunde im Figürlichen nahe gekommen, auf dem Bilde der Nationalgalerie in Berlin, wo unter dem blühenden Obstbaum das Mädchen die Ziege füttert.

Die letzten Arbeiten, die ich bei Sperl sah, zeigen eine bedeutsame Wandlung in der Wahl des Naturausschnittes. Wenn er früher das Heimliche, Eingeschlossene, Trauliche bevorzugte, den Horizont entsprechend

hoch legte, das Motiv knapp in den Rahmen paßte und allseitig eng beschnitt, so rückt er jetzt von den Gegenständen ab, räumt der Luft einen größeren Platz ein und läßt die Ferne wirken. Es ist, als hätte sich der Blick des Alternden mehr den Dingen zugewandt, in denen das Ahnungsvolle, das Unaussprechliche, Träumerregende liegt. Der Stimmungswert der Überschneidungen, das Licht- und Wolkenspiel der Lüfte beschäftigen ihn. Wolken, die den Glanz eines juniheißen Sommertages bedrohen, mit fernem Donner majestätisch aufziehen, oder die leicht geballt sich sammeln, um ziellos sich wieder zu zerstreuen, denen schaut er jetzt im Alter nach, wie einst Constable in seiner träumerischen Jugend. Und immer wieder tritt dieses Meisters Name auf seine Lippen, wenn er der Bilder denkt, die er noch malen möchte. Sie sollen über das Zufällige hinweg das Beständige ahnen lassen, in dem symbolische Kraft liegt. —

Die Landschaftsmalerei, so jung und unausgewachsen sie noch ist, hat ihr Bestes denen zu verdanken, die einsiedlerisch einen stillen Erdfleck immer aufs Neue bildnisgetreu dargestellt haben. Nicht an Constable oder an Millet darf Sperl gemessen werden, aber er gehört doch zu denen, die ihr East-Bergholt, ihr Barbizon fanden.

Es ist Sperls Verdienst die oberbayerische Landschaft von dem konventionellen Schema: Schneefirn, Alpensee, Sennhütte befreit zu haben. Er hat nicht die Sonntagsbesucher des Münchener Kunstvereins für die Sommerreise entschädigen wollen, ihn zwang es einer großen ungeteilten Liebe Ausdruck zu geben.

Wohl möglich, wie gesagt, daß er nicht allen gefällt, am wenigsten denen, die über seine Art hinaus zu sein glauben. Es walten zur Zeit andere Prinzipien in der Malerei, als die er vertritt, aber die Innigkeit des Empfindens bleibt unabhängig von der jeweils in Mode stehenden Ausdrucksweise. Und Malerei und Empfindung sind auch ihm nur zwei Worte für das nämliche Ding.



DIE WOHNSTUBE IN KUTTERLING



JOHN CONSTABLE. (SELBST-?) BILDNIS

JOHN CONSTABLE

VON ERNST ZIMMERMANN

DAS englische Volk ist ein kunstliebendes Volk, aber kein eigentliches Kunstvolk. Es hat weder eine eigene Musik gehabt, noch bis vor einem und einem halben Jahrhundert eine eigene bildende Kunst. Fremde Künstler mußten Jahrhunderte das unleugbare Kunstbedürfnis des durch seinen Reichtum und seine ganze Kultur zu einer Kunstentfaltung wohl berechtigten Volks befriedigen, ohne eine eigentlich nationale Kunst ins Leben rufen zu können, und auch heute, wo eigentlich alle Kulturvölker ihre eigene Kunst besitzen, enthält die englische noch viele fremde, importierte Talente, die nicht gerade zu ihren schlechtesten Kräften gehören; ja auf dem Gebiete der Musik ist England noch bis heute völlig unfruchtbar geblieben. Dennoch kann die englische Kunst sich rühmen, zweimal für die europäische Kunstentwicklung von ausschlaggebender Bedeutung gewesen zu sein, ihr zweimal einen Anstoß gegeben zu haben, der für sie den Ausgangspunkt einer ganz neuen Entwicklung bedeutet hat. John Constable, »der Vater der modernen Landschaftsmalerei«, ist ein echter Vollblutengländer gewesen, in England geboren und nicht über England hinausgekommen; und auch die moderne dekorative Be-

wegung ist hier zuerst ganz aus eigener Kraft, nur in Anlehnung an die eigene Tradition, emporgeblüht und hat von hier aus auch auf dem Kontinent den Stein ins Rollen gebracht. Ein gut Teil der modernen Kunst, das heißt der künstlerischen Wiederauffrischung Europas, ist so durch England veranlaßt worden.

Dieser scheinbare Widerspruch reizt zur Erklärung.

Von jeher ist der nüchtern praktische, sachliche Verstand der Engländer bemerkt worden. Er hat sich hier bald als Nationaltugend, bald als Nationalschwäche geäußert. Er hat Englands politische Größe herbeigeführt und wird vielleicht noch einmal Schuld an seiner Schwäche sein. Diese nationale Eigentümlichkeit durchdringt auch sein ganzes geistiges Leben. Da ist zunächst die Philosophie, der eigentliche Prüfstein der inneren Veranlagung eines Volkes, mit Roger Bacon schon im 13. Jahrhundert, der durch sein klares Denken, empirisches Forschen schon wie die Ahnung einer nahen Zukunft erscheint. Ihm folgt um das Ende des 16. Jahrhunderts der zweite Träger des Namens Bacon, der die beobachtende und experimentierende Naturforschung, die unter dem Schutze der Reformation seit den

Tagen des Altertums zum erstenmal sich wieder frei regt, zum philosophischen Prinzip erhebt und sich damit an den Anfang der neueren Philosophie stellt. Natur und Erfahrung ist ihm alles, Tradition, Autorität nichts. Er ist der erste Philosoph, der wieder ganz auf eigenen Füßen stehen will. Und wiederum nach etwa hundert Jahren schenkt England der Welt in John Locke »den Vater des modernen Empirismus und Materialismus«, noch heute der populärste Philosoph in England, durch den Franzosen Condillac auch der Begründer der »Aufklärung«, die zur französischen Revolution führt und damit unsere moderne Zeit veranlaßt. Schließlich vollendet dann Darwin diese Entwicklung, indem ihn eine neue Naturanschauung von nie dagewesener Konsequenz dem krassesten Materialismus in die Arme führt, der wieder das Gemeingut der ganzen Welt wird. So steht fast an jeder Etappe des modernen Denkens der nüchterne, sachliche Geist eines Engländers, der mit naiven Augen die reale Welt noch einmal kritisch vornimmt und dabei zu jedesmal neuen, folgenschweren Resultaten gelangt.

Dieselbe Grundstimmung des Empfindens, dasselbe Zurücktreten einer frei schaffenden Phantasie enthüllt auch in der Regel die Kunst dieses Landes, wo immer sie sich selbständig geäußert hat. In der Architektur verliert die Gotik unter ihrer Hand viel von dem mystisch-phantaſtischen Element, das sie sonst überall auszeichnet. Es gibt hier für gewöhnlich keine hohen Kirchtürme mit schlanken Pyramiden, nicht immer die hohen, den Blick zum Himmel emporziehenden Gewölbe, ja oft statt dieser nur die billig herzustellende Holzdecke. Die Gotik wird in England in erster Linie ein technisch praktischer Stil, sie stirbt um dieser ihrer Brauchbarkeit willen hier niemals ganz aus, und gerade sie ist es ja auch gewesen, die hier die moderne dekorative Bewegung ins Leben gerufen und sie charakteristischerweise mit Elementen wieder erfüllt hat, die gerade die praktischen Seiten dieser Kunst, nach denen der eigenartige Sinn des Engländers am frühesten wieder verlangt hat, in erster Linie betonen. Im Barock dominiert dann hier gleichfalls der mehr verständniſsmäßig auf feste Regeln sich aufbauende Klassizismus, namentlich in Form des Palladianismus, nicht das mehr maleſische, phantaſtische Barock, das sonst in fast allen Ländern Europas eine so reiche Pflege gefunden hat. Auch hier hat die Phantasie fast immer zu gunſten der Erkenntnis geschwiegen.

In der Malerei aber gibt es hier, sobald sie endlich zu nationaler Selbſtändigkeit erwacht, kein religiöſes Gebiet, keine Historien-, keine Monumentalmalerei. Die Porträtmalerei, ganz im Gegensatz zur sonstigen Kunstentwicklung beginnt den Reigen, und nur die kleineren Genre, das Sitten- das Tierbild und die Landschaft schließen sich ihm an. Es ist nur das Nächſtliegende, das den Augen wirklich Sichtbare, das Natürliche, was der so spät zur Aktivität erwachte künstlerische Sinn des Engländers allein wiederzugeben vermag, das frei Geschaffene, Phantaſtische fällt aus, und so ist es im großen und

ganzen bis auf den heutigen Tag geblieben. Die wenigen Ausnahmen beſtätigen nur die Regel. Sie sind auch niemals ganz bodenwüchsig entstanden.

Die Nüchternheit und Sachlichkeit der Beobachtung der Natur im Reiche der Gedanken, wie sie so eigenartig die gesamte englische Philosophie dokumentiert, sie hat indessen im Reiche der Empfindung den Empfänger nicht bloß zu seiner natürlichen Umgebung geführt, sie hat auch ihre ruhige sachliche Beobachtung bewirkt, und, indem sie ihn hierbei auch auf das so naheliegende Gebiet der landschaftlichen Natur leitete, die absoluten Schönheiten derselben mit größerer Offenheit enthüllt, als anderswo. Das hat in der Kunst des Engländers einen kräftigen Naturalismus zur Folge gehabt, in seinem allgemeinen Leben einen Natursinn, eine Naturfreude, wie sie sich in dieser Stärke kaum bei einem anderen Volke Europas wiederfindet. Der kultivierte Engländer kann heute ohne Natur nicht auskommen. Sein Ideal ist das Landleben, das ruhige Leben in ihr, nicht wie beim Deutschen, das Wandern durch sie hindurch. Der Städter zieht wenigstens, soviel er nur immer kann, die Blumen in sein Haus, und auch das höchste, was der Mensch hat, die Religion, bringt er gern mit der Natur in Verbindung, wenn er seine Kirchen auf grüne Rasen stellt und von Büschen und Bäumen verdecken läßt. Nur nach dieser Seite hin, im engsten Anschluß an seine Umgebung und somit auch der Natur sucht sich daher die englische Kunst nicht bloß gern ihre Stoffe, vermag sie auch in der Regel das wirklich Positive zu leisten, ist sie auch um ihrer Einseitigkeit und Sachlichkeit willen eher zu Resultaten gelangt, als die des übrigen Europas. Und so vollzieht sich etwa ein Jahrhundert, nachdem Locke den forschenden Verstand durch die Begründung seiner Empirik wieder zum Tatsächlichen dieser Welt zurückgeführt hat, die Parallele auf dem Gebiete der Kunst, und sie wirkt dann hier ebenso bahnbrechend auf das übrige Europa, wie jene Philosophie. Zu einer Zeit, da England für das geistige Leben auf dem Kontinent so tonangebend wird, wie niemals sonst wieder, entstehen hier zunächst auf dem Gebiete der Poesie die Romane eines Sterne, Richardson, Goldschmidts, Schilderungen der reinsten Alltäglichkeit, die freilich noch zu ihrer Entschuldigung des Vorwandes der Moral oder des Humors bedürfen. Dann gewinnt England neben dem etwas mehr internationalen Reynolds in Gainsborough seinen ersten nationalen Maler, vielleicht überhaupt den ersten ganz selbſtändigen wieder seit den Zeiten Rembrandts, dem Hogarth als vollendetes Gegenstück zu jenen moralisierenden Dichtern der Alltäglichkeit zur Seite tritt. Und auch die Landschaft zieht gleich in die Kunst ein; und wie schon Thompson in seinen Jahreszeiten die echt englische Natur besingt, so wird auch jetzt der erste große englische Maler gleich zum Landschaftsmaler, der seine Kunst in den Dienst derselben Sache stellt. Zugleich empört sich der mehr natürliche als künstlerische Sinn des Engländers gegen die jahrhundertelange Tradition der italienisch-franzöſischen Garten-

kunst, die die Natur unter die strengeren Gesetze der Architektur zwang, und schafft, angeregt durch das Beispiel Chinas, das in diesem Jahrhundert dieselbe Rolle spielt, wie in dem unsrigen Japan, den als Ausschnitt der Natur behandelten englischen Garten, der erst in unserer jüngsten Zeit in seiner absoluten Mustergültigkeit wieder erschüttert scheint. Selbst in das Kunstgewerbe dieser Zeit dringt der Naturalismus: auch hier schweigt nur zu oft die Phantasie zu gunsten einer unmittelbaren Naturnachbildung. Silbergeräte entstehen in Formen von Früchten, Blumen, ganzen Baumstämmen; in der Keramik erscheinen gar Menschen, Tiere und dergleichen als Gefäße, und dieser naturalistische Zug bleibt dieser Kunst so lange, daß noch Gottfried Semper auf der Londoner Weltausstellung von 1852 in dem englischen Kunstgewerbe neben einer gotisierenden nur noch eine derartig naturalisierende Richtung entdecken konnte.

So überzieht England um die Mitte des 18. Jahrhunderts die erste große Welle des Naturalismus, die weit über den Kontinent hinausgreift. Es ist der erste Versuch des Schaffens einer neuen Kunst in Europa überhaupt, die das Heraufkommen eines neuen Zeitalters verkündet, zu einer Zeit, da der Kontinent noch so gut wie ganz in den Banden der Tradition zu schlummern scheint. Eine kurze Reaktion folgt, gekennzeichnet durch die Namen Flaxmann und Wedgwood und das »Verbrechen« der Überführung der Parthenonskulpturen nach London. Nur die Dichtkunst widersteht. Sie schließt sich enger denn je an die Natur, vor allem jetzt die landschaftliche an. Es bildet sich, schon durch den Namen genug charakterisiert, die »Seeschule«, deren Angehörige sich, wie später die modernen Landschaftsmaler, in die unberührte Natur zurückziehen, daneben erstehen Männer wie Byron, Shelley und Scott, deren glänzende Naturschilderungen nicht zum wenigsten ihnen ihren großen dauernden Namen verschafft haben, und ein allgemeiner poetischer Naturkultus beginnt, wie ihn die europäische Dichtkunst bisher noch nicht gesehen hat. Damit überzieht eine zweite Welle des Naturalismus, jetzt besser gesagt des Naturgefühls, England, an sich kräftiger als die erste, aber weniger umfassend. Auch in der bildenden Kunst findet sie kaum mehr als einen Widerhall; aber auch dieser ist kräftiger, als je zuvor, und indem Constable nun sich tiefer, als alle seine Vorgänger vorher, in die Natur versenkt, indem er sie prüft mit jener Sachlichkeit, die für das ganze englische Wesen so charakteristisch ist und mit jener gleichfalls echt englischen Kritik sich zu dem, was man früher in ihr erkannt hat, in Widerspruch stellt, gelingt ihm, was damals wohl so leicht keinem auf dem Kontinent gelungen wäre: die Begründung einer ganz neuen Naturauffassung, die zur Entdeckung der modernen Landschaft führt.

So mag das Phänomen Constable zu erklären sein.

Man wird nicht sagen können, daß die moderne Landschaft gerade in England einsetzte, weil es hier keine alte Tradition gab, wie auf dem Festlande, und

darum der Boden hier noch jungfräulich war. Besaß England auch noch nicht lange eine eigene Kunstentwicklung, so besaß es doch eine Akademie und Rezepte nebst einem ganzen Ballast von Traditionen so gut wie überall. Der Engländer hat fremde Künstler, die für sein Land arbeiteten, nur gar zu gerne für seine eigenen angesehen und stand im übrigen durch seine schon damals kräftig entwickelte Reiselust und Sammelwut mit der Kunst des Festlandes nur allzu gut in Verbindung, um ganz genau zu wissen, was die Kunst dürfe und was ihr nicht erlaubt sei. Es gab, als Constable auftrat, hier so gut wie überall eine fest umschriebene akademische Malerei, die die allein selig machende Kunst gepachtet zu haben schien, und allen anders Handelnden den schleunigen Untergang verhieß. Constables ganzes Leben war daher nicht nur ein Kampf um die künstlerische Beherrschung der neu entdeckten reichern Natur, es war auch ein Kampf gegen Regel und Tradition und den sich darauf stützenden allgemeinen Unfehlbarkeitsdünkel, kurz gegen jene Trägheit der Materie, die in ästhetischen Dingen schon so oft so großes Unheil angerichtet hat. Damals ist hier in England der erste jener Kämpfe zwischen Künstler und Publikum ausgefochten worden, der für das 19. Jahrhundert ebenso charakteristisch geworden ist, wie er fast allen vorangegangenen gefehlt hat, und John Constable ist ihr erster Märtyrer geworden.

Das Bild, das die englische Malerei um die Wende des 18. Jahrhunderts bot, ist etwa dieses: die großen Meister Reynolds und Gainsborough, die zuerst eine englische Malerei begründet hatten, sind tot. Es gibt nur eine ganze Reihe kleinerer Geister, die ihr Werk nicht fortzusetzen imstande sind. Die Mittelmäßigkeit macht überall sich breit. Mittelpunkt des Kunstlebens ist die erst 1768 gegründete Royal Academy, die sich das große Verdienst erwarb, zum erstenmal die Möglichkeit eines geregelten Studienganges in England selber zu bieten, zum erstenmal der englischen Malerei einen festen Zusammenschluß gab, aber dafür auf der anderen Seite die Cliquenwirtschaft begünstigte und das Malen nach der Tradition. Dort hineinzukommen ist der Ehrgeiz aller englischen Künstler: sie gewährleisten Ehre, Position und Einkünfte, aber durch ihr Festhalten an den alten Traditionen begünstigt sie das Strebertum und das Verneigen vor dem Publikum. Historienmaler Benjamin West, charakteristischerweise noch ein Ausländer, ein Amerikaner, ist von Königs Gnaden Vorsitzender dieses Instituts, zugleich die tonangebende Persönlichkeit dieser Zeit. Er scheint eine gewisse Ähnlichkeit mit unserem Piloty gehabt zu haben: er war kein großer Maler und dazu ein echt akademischer, aber er hatte die Gabe, auch die anders geartete Begabung zu erkennen und Selbstüberwindung genug, sie zu fördern. In West fand jeder junge Künstler einen Freund und Ratgeber. Ihm zur Seite stand der große Barry, der auf Grund einer Studienreise durch Italien England um jeden Preis eine Monumentalmalerei geben wollte, dann ferner Etty, der

Frauenschwärmer, der venezianische Farbenglut ins neblige England zu versetzen strebte, dann Copley, der zeitgenössische Geschichte, venezianische Farben und Rembrandtsches Licht zusammenschweißen wollte, dann Fuesli, der phantastische Schweizer, der die englische Poesie so unenglisch als irgend möglich darstellte, und endlich Haydon, der Schwärmer für Anatomie und die Parthenonskulpturen, der sich für den Erneuerer der englischen Malerei hielt und mit dem vollständigsten künstlerischen Bankrott endigte. Die Porträtmalerei lebte in Romney und Lawrence von der großen Erbschaft Reynolds und Gainsboroughs, ohne sie irgendwie zu bereichern. Das holländische Bauern- und Tierstück, zahlreich schon damals in den englischen Sammlungen vertreten, schmolz der nicht unbegabte Morland zusammen und übertrug es ins Englische, und eine Genremalerei setzte ein mit Wilkie an der Spitze, die in ihrer Anekdotenhaftigkeit wie eine Vorahnung unserer so oft berufenen Genremalerei des 19. Jahrhunderts erscheint. Allen diesen Künstlern, Morland vielleicht allein ausgenommen, fehlt die Intimität und Ehrlichkeit, wie man sie nur im Anblick der Natur gewinnt. Sie sind gefallsüchtig dem Publikum gegenüber und schlechte Koloristen. Die englische Malerei, kaum eben erst erblüht, war ihrem gänzlichen Verfall schon wieder bedenklich nahe genug.

Kaum besser stand es damals um die englische Landschaftsmalerei. Ihr Begründer Wilson war nicht von Poussin und Lorrain frei gekommen, selbst Gainsborough sah die englische Natur mit noch gänzlich fremden Augen. Er war noch nicht ihr Porträtmaler geworden. Die folgende Generation gerät auch hier ganz unter den Einfluß der Holländer, da Nasmyth durchaus im Stile des großen Lieblings der Engländer Hobbema malt und Calcot den nicht minder beliebten Cuyp imitiert. Sie sorgen wacker dafür, daß hier die Landschaft des 18. Jahrhunderts nicht über die des 17. hinaus kommt. Selbst der große Turner ist damals noch nicht frei und läßt bei seinen Werken die ewigen Vorbilder aller klassizistischen Landschaftsmalerei, Claude Lorrain und Poussin, Gvatter stehen.

Und doch lebte um die Wende des 18. Jahrhunderts und gar nicht fern von der Gegend, wo Gainsborough geboren und Constable jetzt seine Jugendjahre in ahnungsloser Ruhe verbrachte, und auch nur etwa ein Jahrzehnt älter als dieser, ein englischer Landschaftsmaler, der wie ein Vollender Gainsboroughs, wie ein Verkündiger Constables erscheint: John Crome, genannt Old Crome, der Begründer der Schule von Norwich, der ersten Lokalschule Englands. Sein Leben hat etwas Verwandtes mit dem Constables, wie auch seine Kunst. Er liebt seine Heimat glühend, daß er sie fast nie verläßt, malt sie, bevor er gelehrt wird zu malen, und lernt das, was er lernt, mehr von den alten Malern als von seinen Zeitgenossen. Seine Motive sind ausschließlich die seiner Heimat, er liebt sie so einfach als möglich, und einfacher oft als Constable, aber er weiß seinen zerfallenen Hütten, seinen Heidehügeln

und seinen Wolken durch die Verteilung der Massen und den echt englischen Gegensatz von Licht und Schatten eine Größe zu geben, die kein englischer Künstler je wieder erreicht hat. Er ist ein Lichtmaler ersten Ranges, von einer Sonnigkeit wie nur Cuyp; aber er ist dabei zu sehr Poet, um völlig wahr zu sein, und so bedeutete er und seine Schule nur eine Episode in der englischen Malerei, nicht jenen Fortschritt, den Constables befreiende Kunst dann darstellt.

Die Schule von Norwich blieb eine reine Lokalschule. Sie hatte in Norwich ihren eigenen Klub und ihre eigenen Ausstellungen und kümmerte sich wenig um London. So ging sie bald nach dem Tode Cromes im Jahre 1821 an Entkräftung und Nichtbeachtung zugrunde. Auch für Constables Entwicklung scheint sie so gut wie gar nicht vorhanden gewesen zu sein. Es fehlt, obwohl genug Äußerungen Constables über die Kunst seiner Zeit vorliegen, an jedem Anhalt, daß er sie überhaupt gekannt hat, und so bleibt dem Historiker nur übrig, diese beiden Erscheinungen als Zeugnisse einer und derselben Zeitströmung festzustellen, ohne sie sonst irgendwie miteinander näher in Verbindung bringen zu können.

Alle diese Verhältnisse müssen berücksichtigt werden, um das Verdienst der Tat Constables völlig verstehen zu können. Er stand mit seiner Rückkehr zu einer reinen unverfälschten Natur ganz allein, ein Suchender inmitten einer Schar von Satten und Zufriedenen, ein Verachteter zwischen jenen Neunmalklugen, an denen zu keiner Zeit die Kunst Mangel gehabt hat, und wenn er nicht auch unter diesem Dutzendvolke aufging und gleich jenen zu einer bedeutungslosen Null herabsank, so verdankt er dies ganz allein der Kraft seines englischen Naturgefühls, seiner englischen Beobachtungsgabe und jener nicht minder echt englischen Kritik, die alle großen Taten der Engländer zuwege gebracht haben, und auch ihn zur Opposition gegen eine jahrhundertelange Entwicklung führte. Das Empfinden, das reine Naturgefühl ward Ausgangspunkt seiner Kunst, der kritische Verstand ihre Lenkerin und so mußte Constable schließlich zu dem Ziel gelangen, zu dem diese Faktoren alle hintrieben.

Bei Constable war das Naturgefühl innig mit Religion verknüpft. »Wo immer ich auch gehe und wohin ich auch meine Augen wende, überall scheint mir das erhabene Wort der Schrift: ‚Ich bin die Auferstehung und das Leben‘ entgegen zu tönen.« »Demütigen Geistes soll der Landschaftsmaler durch das Land gehen«, das sind Aussprüche, wie sie sich in dieser Art häufig in seinen Briefen finden. Dazu kam eine ganz ungewöhnlich kräftige Liebe zur Heimat, zu leidenschaftlicher Sehnsucht gesteigert, so oft er von ihr fern war. Sie ist nicht nur die eigentlich treibende Kraft seiner Kunst gewesen, vielmehr auch ihre Richtschnur, die gerade die besondere Schönheit dieser Gegend zu ihrem Ideal erhebt, und sie mußte es wohl auch sein, sollte Constable wirklich sein großes Ziel erreichen. Denn nur die



JOHN CONSTABLE

STUDIE

Liebe zur Heimat und das enge Vertrautsein mit dieser war vielleicht eine Kraft, die stark genug war, der Landschaftsmalerei jene Intimität und Wahrheit zu verleihen, die für die moderne Entwicklung derselben charakteristisch ist.

Aber seine Heimat war auch der großen Rolle, die ihr zufiel, durchaus wert. East-Bergholt in Suffolk heißt der Ort, in dem Constable geboren wurde und seine erste Jugendzeit verlebte. Es ist hier ein merkwürdiges Stück Land, wo das Schicksal es wollte, daß dicht beieinander drei Künstler zur Welt kamen, die alle völlig unabhängig voneinander nach einer neuen Kunst rangen. Constable hat die Schönheit dieses Landes mit glühenden Worten und jener Leidenschaft besungen, wie sie nur die wahre Heimatsliebe zu erzeugen vermag: »East-Bergholt,« so schrieb er später unter das Titelblatt der Publikation seiner Werke, oder wie seine englische Übersetzung lautet: *Wooden Hill*, wird so unter den Schönheiten Englands und Wales erwähnt: Südlich der Kirche liegt Old Hall; das Landhaus Peter Godfrey Esq. zusammen mit den Wohnhäusern des Rektors Dr. Rudde Roberts und Golding Constable gibt diesem Orte ein Ansehen, das sich weit über das der meisten Dörfer erhebt. Es ist reizend gelegen in dem angebauteren Teile von Suffolk, an einer Stelle, wo man das ganze Tal des Stour überschauen kann. Die Schönheit der Umgebung, ihre sanften Abhänge, ihre üppigen Wiesen voller Herden, ihre wohl angebauten Hochflächen, ihre Wälder und Bäche mit zahlreichen zerstreuten Dörfern und Kirchen, Gehöften und malerischen Hütten, alles verleiht diesem besonderen Flecke eine Schönheit und einen Reiz, wie er kaum irgendwo wieder anzutreffen ist« und wenn Constable auch selber hier hinzufügt, daß vielleicht die Heimatsliebe den Verfasser in seinen Lobpreisungen zu weit getrieben habe, so sind sie doch immer auch von anderer Seite als vollberechtigt anerkannt worden. Diese Gegend hat Constable, wie er selber sagte, »zum Maler gemacht«.

Hier war er 1774 als Sohn eines wohlhabenden Müllers, der Wasser- und Windmühlen besaß, geboren. Er hat das Haus seines Vaters häufig dargestellt, ein nichts weniger als schönes Gebäude, das mit seiner Vielstöckigkeit und roter Backsteinfarbe stark an ein Fabrikgebäude erinnert. Aber dicht dabei war ein Park mit prächtigen Bäumen, der diesen Mißklang in der Natur wieder gut machte, und dann die ganze Umgebung! Schon sein Urgroßvater hatte hier als Farmer gesessen, die Familie war fest mit der Scholle verwachsen und Constable der Vater hatte durch Söhne wie Töchter dafür gesorgt, daß hier die Familie nicht ausstürbe. John Constable war der zweite Sohn; er erschien auf der Welt als schwächliches Kind, so daß man kaum auf seinen Fortbestand hoffen konnte; aber er wuchs sich aus in dieser gesunden Gegend und ließ später die Unsicherheit seiner ersten Anfänge niemals ahnen. Seine Schulbildung war anfangs mäßig, dann kam er auf die Lateinschule des benachbarten Dedham, lernte auch hier etwas Französisch, zeichnete aber bereits so tüchtig, daß sein Lehrer schon etwas Besonderes in ihm ahnte. Seine Zerstretheit muß oft

groß gewesen sein. »Vorwärts, ich sehe, du bist jetzt in deinem Malzimmer«, heischte ihn dann sein Lehrer an, wenn seine Gedanken sich ganz in die Bahn seines künftigen Berufs verirrt hatten. Freilich stand er mit seiner künstlerischen Neigung ziemlich allein; nur in einem seltsamen Burschen, John Dunthorn, einem Bleigießer und Glaser, fand er einen Gleichgesinnten, der dicht beim Hause seines Vaters wohnte und alle seine Muße dazu anwandte, Landschaften direkt nach der Natur zu zeichnen, wobei Constable bald sein ständiger Begleiter wird. Er mußte so malen, auch wenn er es gar nicht gewollt hätte; denn noch war die Kunst in England am Ende des 18. Jahrhunderts so wenig ausgebreitet, daß sich in East-Bergholt schwerlich viele Bilder befunden haben werden, die zum Vorbild hätten dienen können. Doch vielleicht haben gerade diese primitiven Anfänge der Kunstbetätigung, die von vornherein zur vollen Selbständigkeit der Natur gegenüber zwangen, für Constables ganze Entwicklung eine größere Bedeutung gewonnen, als der einfache Urheber derselben je geahnt hat.

Der Entschluß, Maler zu werden, stand für Constable fest; aber sein Vater fürchtete die Unsicherheit dieser damals in England noch nicht allzuhäufigen Existenz und wünschte ihn zum Geistlichen zu machen, welcher Beruf allerdings in England immer als etwas nur allzu Sicheres und Einträgliches gegolten hat. Den sich Weigernden steckte er in seine Mühle, wo er ein ganzes Jahr verblieb. Erst 1795 entließ ihn sein Vater nach London, damit er dort sein Glück als Maler versuchen könne. Der erste Kampf um die Künstlerschaft, der im Elternhause, war gewonnen.

Inzwischen war für Constable auch das große Ereignis erfolgt, mit wirklicher Kunst in Berührung zu kommen. Im Hause der zu Dedham lebenden Mutter des Malers George Beaumont, freilich eines Klassizisten, der ihm indes später ein willkommener Gönner und Freund wurde, war er dem ersten Bilde Claude Lorrains, der jetzt in der Nationalgalerie befindlichen Verkündigung, gegenüber getreten. Constable hat dies immer als ein großes Ereignis seines Lebens betrachtet. Zugleich aber stieß er hier in etwa 30 Aquarellen Girtins schon auf ein Stück national-englischer Malerei. Girtin hat in der englischen Malerei einen guten Ruf, er gilt als der Reformator der englischen Aquarellmalerei und zugleich auch als einer jener Künstler, die sich damals schon auf dem Wege zur Wahrheit der Natur befanden. Beaumont riet ihm sie besonders wegen ihrer Breite und Wahrheit zu studieren, was Constable sich nicht zweimal gesagt sein ließ. In London scheint er dann die ersten Jahre etwas planlos umhergeirrt zu sein. Er wurde zuerst beim Landschaftler Farrington eingeführt, der seine künftige Größe schon voraussagte, indem er meinte, daß sein Landschaftstil eines Tages »einen ganz besonderen Typus in der Kunst« darstellen würde. Dann arbeitete er für den Zeichner, Radierer und Antiquar Thomas Smith, »the Antiquity-Smith« genannt, der gerade eine Serie Radierungen ländlicher Hütten herausgab, zu denen ihm Constable in Briefen Skizzen schickte. Sicher-

lich kam er durch diese Arbeit den Motiven seiner Heimat nur noch näher. Zugleich liest er die Schriften Algarottis und — erstaunlich für einen Maler dieser Zeit — die Lionardos. Abends studiert er mit großer Leidenschaft Anatomie, macht Versuche in Radierungen, kopiert eine große Schlacht von Tempesta und malt, durch Shakespeare inspiriert, zwei Bilder, Chemiker und Alchymist. Inzwischen ist er aber auch wieder im Geschäft seines Vaters tätig. Endlich im Jahre 1799 ist auch in der Welt der Kunst der erste Kampf um die Künstlerschaft gewonnen: auf Grund einer Zeichnung nach dem Torso vom Belvedere wird er in die Royal Academy aufgenommen.

Ruysdael und Gainsborough haben es ihm in der nächsten Zeit dann am meisten angetan. In Gains-

Natur zu skizzieren. Endlich im Jahre 1802, in seinem 26. Lebensjahre, stellt er zuerst eine Landschaft in der Royal Academy aus.

Damals ist es, daß West schon etwas Besonderes in ihm ahnte. »Laßt nicht den Mut sinken, junger Mann, sagte er zu ihm, wir werden von Euch noch wieder hören. Ihr müßt die Natur sehr geliebt haben, bevor Ihr dies habt malen können,« und er gab ihm gleich einige Unterweisungen mit auf den Weg, die auf Constable großen Eindruck machten. Er nahm ein Stück Kreide und zeigte ihm, wie er das Helldunkel zwischen den Stämmen und Zweigen seiner Bäume durch gelegentliche Lichter auf den Stämmen und Zweigen verbessern könne, indem er hinzufügte: »Erinnert Euch immer, daß Licht und Schatten



JOHN CONSTABLE. LANDSCHAFT

boroughs Werken sah er den Spiegel seiner eigenen Heimat. »Es kommt mir vor, als wenn ich Gainsborough in jeder Hecke, in jedem Baume sehe,« so schrieb er damals. Fleißig fängt er nun an zu kopieren, noch ziemlich ohne Wahl und Selbständigkeit, Landschaften von Ruysdael, Carracci, Wilson, auch wohl gar eine Verkündigung seines Gönners Beaumont, und so groß ist die Bewunderung für diese alte Kunsttradition, daß er beschließt, um fleißig kopieren zu können, diesen Sommer nicht aufs Land zu gehen, so sehr ihn das Herz auch dahin zog. Aber freilich, wenn schönes Wetter ist, macht ihn die Sehnsucht nach der Heimat melancholisch, und die nächsten Jahre zieht er es doch vor, Ausflüge nach Helmingham und Derbyshire zu machen und dort fleißig nach der

niemals still stehen. Was Ihr auch immer malen möget, beachtet immer mehr das Vorherrschende der Erscheinung, als das Zufällige, und gebt Euch nicht zufrieden, bevor Ihr dies nicht auf die Leinwand gebracht habt. Bei Eurem Himmel z. B. strebt immer nach Glanz, obgleich es Zustände in der Atmosphäre gibt, wo der Himmel an sich nicht glänzend ist. Ich meine nicht, daß Ihr nicht ernste und trübe Himmel malen sollt, aber selbst in den dunkelsten Effekten sollte Glanz sein. Eure dunklen Stellen sollen wie Silber, nicht wie Blei oder Schiefer aussehen.« Es ist merkwürdig, wie hier Constable von einer Seite, von der man es damals kaum erwarten sollte, schon auf Dinge in der Natur aufmerksam gemacht wird, die später zu den wichtigsten Elementen seiner Landschafts-

malerei gehören sollten. West scheint auch praktisch der landschaftlichen Natur keineswegs ohne Verständnis gegenüber gestanden zu haben. Wenigstens befinden sich in der Aquarellsammlung des South-Kensington-Museums zu London einige Landschaften, die man kaum dem Manieristen der Figurenkomposition zutrauen dürfte. West ist es dann auch, der Constable den Rat gibt, die ihm angebotene Stelle eines Zeichenlehrers in einer Schule auszuschlagen, und ihn so vor dem Schicksal eines nach Brot gehenden Handwerkskünstlers bewahrt.

Dies Jahr ist auch der erste Wendepunkt in Constables Leben, mit dem die Geburtsstunde der modernen Landschaftsmalerei zu schlagen beginnt. »Die letzten beiden Jahre bin ich immer hinter Gemälden hergerannt und habe die Wahrheit aus zweiter Hand gesucht. Ich habe mich nicht bemüht, die Natur mit derselben Höhe des Geistes darzustellen, mit der ich begann, sondern habe vielmehr versucht, meine Arbeiten so zu machen, daß sie aussehen, wie die der anderen Leute. Jetzt habe ich mich entschlossen, diesen Sommer keine müßigen Besuche mehr zu machen, noch meine Zeit Durchschnittsmenschen zu opfern. Ich will nach Bergholt zurück und dort versuchen, in einfacher und ungekünstelter Manier die Szenen der Natur darzustellen, die mich fesseln. Da ist wenig oder nichts in der Ausstellung, was des Ansehens wert ist. Es ist Platz genug vorhanden für einen Maler der Natur (natural painter). Der große Fehler des Tages ist Bravour, das Streben über die Natur hinauszugehen. Die Mode hat und wird ihre Zeit haben, aber Wahrheit wird in allen Dingen dauern und kann allein Anspruch auf die Nachwelt erheben.« Damit hat Constable sich gefunden und seine große Lebensaufgabe erkannt.

Freilich bevor er praktisch tat, was er hier theoretisch aussprach, verging noch geraume Zeit. Wie ihn anfangs der Anblick der alten Bilder von seiner richtigen Bahn abgelenkt hatte, so jetzt zunächst einige Reisen in Gegenden, deren Charakter für ihn etwas gänzlich Neues war. Im Jahre 1803 sah er das unendliche Meer, als ihn ein Kapitän, ein Freund seines Vaters, nach Gravesend mitnahm, im Jahre 1806 das ragende Gebirge, da er auf Kosten eines Onkels nach Westmoreland und Cumberland reisen und dort zwei Monate an den englischen Seen verbringen durfte. Fleißig zeichnete er an allen Orten. Am Meer beobachtete er die Schiffe, das reiche hier ewig veränderliche Wetter, das er auch in seinen Briefen eingehend beschreibt. Aber in der Einsamkeit der Berge fühlt er sich bedrückt und sehnt sich nach den Menschen und ihren Wohnstätten, wie er dies in seiner Heimat zu sehen gewohnt war. Ohne große Liebe malt und zeichnet er hier, auch ohne besonderes Verständnis für diese Gegenden, und auch in London verwertet er seine Studien fast gar nicht. Er war nicht auf diesen Ton der Natur gestimmt.

In London galt es dann zunächst Geld zu verdienen. Constable übernimmt daher Kopien für den Earl of Dysart, namentlich nach Gemälden von Reynolds, malt fleißig Porträts, die viel einbrachten und bringt

auch für zwei Dorfkirchen Altarbilder zustande. Es sind schwere, traurige Zeiten für den Künstler, der immer gegen seine Überzeugung und seine Neigung arbeiten muß. Aber stets tröstet ihn das Bewußtsein, »daß er doch noch einmal einige gute Bilder malen werde, die für die Nachwelt wertvoll sein würden«. Und so stärkt er sich denn für die kommende große Aufgabe, indem er, um zunächst völlig des Handwerklichen der Kunst, der Technik sicher zu sein, die Werke großer Meister fleißig weiter kopiert, und kleine Landschaftsbilder malt, die freilich noch sehr stark nach seinen Vorbildern Gainsborough, Girtin und den Holländern schmecken, und noch wenig den großen Reformator der Landschaft ahnen lassen. Daneben aber zieht es ihn hinaus in die freie Natur, in die Heimat und zu seinen Eltern, und hier entstehen in dem Anblick der ihm so lieben Stätten einige Skizzen, die, so unbehilflich sie auch immer sein mögen, schon einen ganz anderen Ton anschlagen. In ihnen lebt etwas, was die Kunst bisher noch nie gesehen. Es sind die ersten Anfänge seiner autochthonen Kunst.

Doch noch ein anderer Umstand hielt ihn auf dem nun vorgezeichneten Wege auf: seine unglückliche Liebe zu Maria Bicknell, der Tochter eines reichen Anwalts bei der Admiralität, der gerade wie Constables Vater in einem Künstler nur einen Hungerleider zu sehen meinte. Noch einmal mußte so Constable die Jugendlichkeit der englischen Kunst büßen, die ihr gegenüber noch die törichtsten Vorurteile gestattete. Fünf volle Jahre hat diese Prüfung gedauert, um so schlimmer für ihn, da auch das Mädchen aus gleichen Gründen anfangs nicht fest auf seiner Seite stand. Aber gerade in dieser Zeit, da er sich entschließt, von dem geliebten Mädchen nimmer zu lassen, da seine Energie sich ganz zusammen nehmen muß, in dieser Zeit gewinnt auch sein künstlerisches Wollen die ganze, nun nicht mehr zu brechende Kraft, das allein auszuführen, was ihm die innere Stimme riet. Immer mehr drängen sich nun die Motive seiner Heimat in seine Bilder ein. Im Jahre 1812 malte er Salisbury, wo er einen Freund wohnen hatte, dann Flatfordmill, die Mühle seines Vaters, die wiederum Wests vollen Beifall fanden. Und nun faßt er auch, um der Natur so nahe als nur irgend möglich zu kommen, den damals unerhörten Entschluß, wie er es immer gewollt hatte, ein Bild ganz in der Natur zu vollenden, und führt ihn auch wirklich aus: Das 1814 gemalte Bild, boat-building ist ganz im Freien gemalt worden. Damit hat Constable einen folgenschweren Schritt für die ganze Zukunft der Landschaftsmalerei getan. Der Wendepunkt seiner Kunst war wirklich gekommen.

Von nun hat Constable sich völlig losgesagt, von allem, was er bisher gemalt hat, von allem, was andere gemalt haben. Völlig und unbeirrt steht er nun auf eigenen Füßen, kennt er nur eine Lehrmeisterin noch, die Natur und seine Losung heißt Wahrheit, Wahrheit um jeden Preis. Jetzt erst ist Constable der Constable geworden, als welchen ihn die Geschichte kennt.



JOHN CONSTABLE. STUDIE

Es hat wahrlich lange genug gedauert, bis Constable so weit kam. Er ist inzwischen 38 Jahre alt geworden, er hat bereits 17 Jahre mit der Kunst gerungen, der größte Teil seines Lebens lag bereits hinter ihm. Das zeigt die ganze Schwere dieses Kampfes. Aber Constable war an sich keine geborene Reformatorennatur. Zur Genüge läßt ein Blick auf eines seiner Porträts ahnen, daß diese Züge nur einem milden weichen Charakter angehören können. Constable war ungemein gutherzig, mildtätig, auch fromm, dazu merkwürdig geneigt, auf anderer Leute Rat zu achten. Aber daneben freilich besaß er eine starke Begabung für die Satire, und diese kritische Seite seines Wesens war es, die ihn, in Verbindung mit der Leidenschaftlichkeit seines Naturgefühls schließlich doch in eine Situation hineinbringen mußte, die dem Grundwesen seiner Natur gar nicht entsprach.

Und noch ein anderer Umstand, gleichfalls in Constables Wesen begründet, lähmte ihm die Energie: es war seine grenzenlose Bewunderung der großen alten Meister, die ihm die Opposition gegen sie so schwer machte. Selten gewiß wird man einen Künstler von der Selbständigkeit wie Constable finden, der so ganz anders gearteten Künstlern hat gerecht werden können. Man wird vielleicht nur den großen Millet, der selbst für Trecentokunst sich begeistern konnte, als Gegenstück finden, während z. B. gleich dessen Zeitgenosse Courbet das volle Gegenteil bedeutete.

Constable hat die Alten gepriesen und selbst gesammelt, wo er nur konnte; er hatte sie kopiert, weil er in ihnen die wichtigsten Lehrmeister erkannte, und er hat merkwürdigerweise auch späterhin noch Vergnügen an dieser Tätigkeit gefunden. Und doch war er sich ihrer Unwahrheiten, ihres Konventionellen nur allzu sehr bewußt, entschuldigte sie freilich als ein »Zeugnis menschlicher Unvollkommenheit«, das aber freilich gerade, weil es in der akademischen Lehrmethode eine so große Hauptrolle spielte, ihm als der größte Hemmschuh aller weiteren Entwicklung erschien und ihn später auch zwang, nur immer schärfer gegen ihre gedankenlosen Nachahmer vorzugehen. Aber das natürliche Gefühl für die bleibenden Schönheiten dieser Werke war dort zu mächtig, um ihn doch für recht lange Zeit noch zur Bescheidenheit zu mahnen.

Nun aber, wo Constable den entscheidenden Schritt gewagt hat, da tut sich ein völlig anderes, neues Bild auf, eine ganz andere Formen-, Farben- und Lichtwelt. Von nun an gibt es kein Zurück mehr; die einmal erkannte Wahrheit muß bleiben, aber es gibt auch bald kein Vorwärts. Es ist jetzt alles gleich fix und fertig da und so vollkommen, daß eine Steigerung kaum noch erfolgt. Diese eigenartige Erscheinung läßt sich nur dadurch verstehen, daß Constable schon lange immer ein ganz moderner Maler in seinem Innern war, bevor er dies zum Ausdruck brachte, daß er schon immer wußte, wie die Natur zu malen wäre, bevor er es

selber in diesem Sinne versuchte, bevor er einen einzigen Pinselstrich in diesem Sinne machte. Constable hat daher von nun an keine eigentliche Entwicklung mehr, nur ein Nachlassen seiner Kraft macht sich im Alter bemerkbar. Man kann daher Constables Landschaftsmalerei leicht als ein Ganzes fassen und damit zugleich feststellen, was er der Kunst wirklich Neues gebracht hat.

Zunächst malt Constable die Natur, die ihn ganz unmittelbar umgibt. Er ist nie um der Motive willen in die Ferne geschweift, hat nie größere Studienreisen unternommen. Nach Italien hat er sich gesehnt, wie es jede große Künstlerseele einmal tut, aber er hat nie Anstalten getroffen, um dorthin zu gelangen. Er hatte es auch nicht nötig. Ihm war jeder Winkel, jedes Fleckchen Erde ein malerischer Vorwurf und ein Bild. Vielleicht zum erstenmal hat ein Landschaftsmaler beim Anblick einer weiten, reichen Aussicht es ausgesprochen, daß der Künstler nicht mit der Natur wetteifern und etwa ein fünfzig Meilen langes Tal auf eine Leinwand von wenig Zoll bringen, sondern, daß er aus nichts etwas machen soll, doch müsse er hierbei zum Poeten werden. »Meine Kunst liegt unter jeder Hecke, auf jedem Wege, dort, wo sie sonst niemand aufhebt.« Häßliches gab es für ihn überhaupt nicht in der Natur. »Ich sah niemals in meinem Leben ein häßliches Ding. Denn mag die Form sein, wie sie will, Licht, Schatten und Perspektive werden sie immer schön machen.« Constable ist damit wohl der erste Künstler gewesen, der auf die gegenständliche Bedeutung der Naturobjekte keinen Wert gelegt hat, durch sie das Interesse an seinen Bildern nicht zu heben suchte. Alle Kunst lag für ihn in der Auffassung des Motives, also in der Kunst selber, die je tiefer sein muß, je einfacher ihr Inhalt ist. Mit dieser Feststellung der Schönheit der Natur in allem bezeichnet er aber den Beginn einer ganz neuen Phase der Naturauffassung, der rein künstlerischen, die nach ihm alle Landschaftsmaler geteilt haben und alle Menschen, die von dieser lernten. Über diese Phase der Naturauffassung sind auch wir noch nicht herausgekommen. Sie ist wohl überhaupt die denkbar letzte.

Auf diese Weise fand Constable seine Motive, dort, wo ihn das Leben zufällig hinführte, in erster Linie in seiner Heimat und dort, wo Freunde wohnten. Zu allen seinen landschaftlichen Motiven hatte er daher persönliche Beziehungen. Dieselbe Liebe, die er für die Menschen, die dort wohnten, hegte, verband ihn auch mit diesen und gab ihnen eine Weihe und jene Poesie, die Constable für einen Landschaftler seiner Art verlangte, die seinen Werken erst ihren vollen Reiz gab. Nur das Meer, das von London so leicht erreichbare, dies Lebenselement jedes echten Engländers, scheint er um seiner Selbst willen aufgesucht zu haben. Er hat es auch nur in ganz bestimmten Situationen dargestellt.

Und so zieht denn in seine Bilder das Tal seines Heimatlandes ein mit dem sich schlängelnden, in die Ferne sich ziehenden Stour, mit den Wassermühlen am Rande der Bäche, den Windmühlen auf den Höhen, darunter die oft gemalten Mühlen seines Vaters, dann

die malerischen Hütten, die Dörfer und der Hauptort der Gegend, Dedham mit seinem weithin sichtbaren flachen Kirchturm, alles von Büschen und Bäumen umringt und oft versteckt. Oder man ist in jenem merkwürdigen Heide- und Hügelland nördlich von London, Hampstead-heath genannt, jenem noch jetzt fast unbearbeiteten Stückchen Natur, direkt vor der Riesenstadt, und heute schon von ihren Vororten umklammert, dort, wo Constable, der an die Natur gewöhnte, um Luft und Licht zu finden, anfangs im Sommer, dann mit seiner Familie sich dauernd niederließ, und man blickt hier über das wellige Vorland hinab, im Süden auf den Dunst der grenzenlosen Stadt, nach Norden nach dem echt englischen, baumdurchwachsenen, fruchtbaren Hügelland, das sich hier anschließt. Oder man zieht mit ihm nach Salisbury, wo sein Freund und Gönner Fisher wohnte, zu Englands herrlichster Kathedrale und sieht dort dies Wunderwerk schimmern, bald näher, bald ferner zwischen den Bäumen. Am Meere aber bleibt man hübsch am Strande und schaut von hier die Endlosigkeit des Meeres und des Himmels. Das Meer allein hat Constable nie gemalt, er hat nie die Fühlung mit dem festen Lande verloren.

Alle diese Landschaftsbilder enthalten, soweit sie das feste Land betreffen, stets dieselben drei Elemente: reiche Vegetation, menschliche Wohnstätten und die Menschen mit den Tieren, die sich ihnen dauernd angeschlossen. Constable ist trotz seiner ganzen ungewöhnlichen Naturschwärmerei nie sentimental gewesen, er hat der Natur groß und fest gegenüber gestanden, und sie genommen, wie sie war. So hat er sich auch nie in die Einsamkeit zurückgezogen, in die unbewohnte, unbelebte Natur, dorthin, wo er nur ihre und keines Menschen Stimme mehr zu vernehmen brauchte. Der Mensch und die menschliche Ansiedelung innerhalb der Natur, soweit sie inniger mit dieser verwachsen sind, das ist das Grundthema seiner Kunst, überhaupt das typische Bild, das das wälderarme, fast ganz kultivierte England in seinem größten Teile darbietet, seitdem es von den Tagen der Königin Elisabeth an sich zu jenem allgemeinen Weidelande umgestaltet, das seine reiche Textilindustrie verlangt. Es ist das fruchtbare Land mit seinen langen Hecken, grünen Wiesen und den meist einzeln stehenden prächtigen Bäumen, die in ihrer Isoliertheit sich hier ringsum so harmonisch und durch das feuchte Inselklima so üppig entfalten können, daß England wohl das Land der schönen Bäume genannt werden darf. Und so hat Constable ein ganz besonders feines Auge für alles in diesem Sinne Malerische seines Vaterlandes, für malerisch zerfallene, halb in Grün versteckte Hütten, wie sie der alte Smith schon gesammelt hatte, für die Mühlen am Wasser mit dem üppigen Unkraut an seinem Saume, und nicht zuletzt auch für die Kirchen, wie sie der Engländer so gern mit dem Grün der Natur in Verbindung setzt. Sie waren ihm auch die Punkte, wo sein Naturgefühl sich am deutlichsten mit seinem religiösen berührte.

Von ganz besonders feinem Naturgefühl zeugt aber auch die Welt der lebenden Wesen, mit denen

er seine Landschaften bevölkert. Schon Smith, der ihn mit den Darstellungen englischer Hütten beauftragt hatte, hatte zu ihm einst gesagt: »Gib dir keine Mühe, Figuren für ein Landschaftsbild zu erfinden. Du kannst nicht eine Stunde auf einem noch so einsamen Fleck verweilen, ohne daß nicht ein lebendes Wesen erscheint, das aller Wahrscheinlichkeit nach besser mit der Szenerie und der Tageszeit passen wird, als irgend eine deiner Erfindungen.« Diesen Rat scheint Constable immer befolgt zu haben. Seine Menschen, seine Tiere gehören in seine Landschaften hinein, wie ihre einzig richtigen Bewohner. Aber sie bringen auch ganz unauffällig Leben in die Natur. Sie befinden sich kaum jemals in Ruhe, oft in ganz aparten, aber völlig angemessenen Situationen. Für Träumer, am Wege Lagernde, wie so oft auf deutschen Gemälden, ist hier kaum Platz. So hat es den Anschein, als redeten sie etwas von dem Eilen der Zeit innerhalb dem Bleibenden der Natur, wie es der Mensch in ihr nur zu oft empfindet.

Und so erscheinen denn die Hirten mit ihren Herden als die Vertreter der Weidewirtschaft Englands, in der Nähe der Häuser die Kinder der Menschen mit samt den Haustieren, auf den Straßen die Fuhrleute; vor allem aber wird gern das reizvolle Schifferleben auf den schmalen Flüssen Englands geschildert, die Schleppkähne, die schweren Leinpferde und die dazu gehörigen kräftigen Menschen. Kein Zweifel, an Beziehungstiefe der Staffage dürfte Constable noch heute unerreicht dastehen. Nur jemand, der so wie er mit der Natur ganz verwachsen war und gerade mit der, die er malte, konnte hier so das immer Richtige treffen. Dafür aber war ihm auch alles, was diese innige Harmonie zwischen Natur und Menschen irgendwie zu stören drohte, desto unangenehmer. Die großen englischen Parks haßte er. In seine Landschaften von Hampstead-heath brachte er nie den nahen Londoner als Staffage hinein.

Die Vegetation, die sprossende, blühende Welt der Pflanzen aber, ist ihm die allein naturgemäße Umgebung dieser Menschen; sie rückt so nahe wie möglich an sie heran und verwächst mit ihnen: Bäume und Büsche umschließen seine Häuser, rahmen die Kirchen ein, begrenzen Wasser und Wege. Constable hat nie reine Architektur gemalt, er hat auch nur die Landschaft gemalt, wo die Vegetation noch kräftig gedeiht, wo der Mensch noch nicht ganz Sieger über sie ist, sie vielmehr kräftig wieder gegen seine Werke vordringt. Dadurch erhielten seine Landschaften, ihm wohl bewußt, etwas Pastorales, Idyllisches, freilich in einer ganz anderen Weise, als es die früheren Maler versucht hatten, aber dafür nur um so natürlicher und wirkungsvoller. Eine wahre Leidenschaft jedoch besaß er für Bäume. Ein schöner Baum konnte ihn wahrhaft in Ekstase setzen. Er bewunderte an ihm nicht nur die Fülle seines Laubes, die Nüance seines Grüns, die er auch in seinen Bildern variiert, wie es vor ihm wohl keiner getan hatte; er konnte auch im Winter sich am Knochengestüst des kahlen Baumes erfreuen. Sein Lieblingsbaum jedoch war die Esche. Ihr schlanker graziöser

Wuchs erscheint mit Vorliebe im Vordergrund seiner Werke. Zahlreiche, prachtvolle Zeichnungen von Bäumen haben sich daher erhalten. Wo immer er nur kann, bringt er sie im Vordergrund an, sie sind die Kulissen für die Ferne, freilich viel luftigere und natürlichere, als sie Claude Lorrain und Poussin angewandt haben, oder gar ihre Nachfolger, bei denen sie zum trivialsten Inventarstück der Landschaftsmalerei wurden. Damit ist Constable aber auch gleich der Verkündiger dieser besonderen Schönheit der englischen Natur gewesen.

Doch indem Constable alle diese Dinge wiedergab, ist er zunächst nur der Begründer der national englischen Landschaftsmalerei geworden, erhielt er nur eine lokale Bedeutung. Constable war sich auch dieser Wirkung seiner Kunst gar wohl bewußt. Als er im Jahre 1833 einen großen Teil seiner bisherigen Werke in Schabblättern publizierte, gab er als einen Hauptgrund hierfür an, »daß er damit das Studium der ländlichen Gegenden Englands mit all ihrem malerischen Zubehör, ihrer Schönheit in ihren einfachsten Punkten befördern wolle«. Wie er aber alle diese Dinge beobachtete, auffaßte und dann darstellte, dadurch allein gewann er jene Stellung, die ihn an die Spitze der modernen Landschaftsmalerei gestellt hat. Indem er seine völlige Absage den alten Meistern, denen er selber noch genug gehuldigt hatte, gab, und nun sich an die ihm völlig vertraute unmittelbare Natur wandte, gewann er für die Kunst nicht nur ein neues Stoffgebiet, er gewann auch jene neue Auffassung derselben, die erst den eigentlichen Fortschritt enthält, der sich an seinen Namen knüpft. Es war jenes Streben, ihr gegenüber so wahr als irgend möglich zu sein, sie zu geben, wie man sie wirklich zu sehen glaubte, die Elemente zu betonen, die als das eigentlich Wirksame, das eigentlich Charakteristische in ihr erschienen. Freilich an sich mag dieses Streben durchaus nicht irgend etwas gänzlich Neues gewesen sein. Es kann kaum ein Zweifel darüber bestehen, daß auch die alten Meister von Zeit zu Zeit sich diesem hingegeben und auch wohl den festen Glauben gehabt haben, ihm treu geblieben zu sein. Aber die Entdeckung auch der künstlerischen Natur erfolgt in Etappen. Auch ihre Augen müssen die Menschen erst gebrauchen lernen, und, erst wenn die Wissenschaft exakter wird, wird es auch die Kunst. Auch ist die Natur mit ihren verschiedenartigen Elementen zu reich, um gleich ganz begriffen und aufgefaßt zu werden. Und dann sucht der Mensch in der Natur ja nicht immer das Gleiche, da auch seine Bedürfnisse, seine Stimmungen sich ändern. So kam es denn, daß da fast zweihundert Jahre vergangen waren, seitdem zuletzt die Holländer die Natur auf ihre Wahrheit geprüft hatten, Constables Bestrebungen damals wie etwas ganz Neues erschienen, ja, daß sie auch wirklich zu etwas ganz Neuem führen konnten. So kam es, daß er selber glauben konnte, daß er der Künstler wäre, der der Natur gegenüber von diesem rückhaltlosen Wahrheitsdrang zu allererst beseelt wäre. Constable erblickte in der Natur Dinge, die allen Landschaften

aller seiner Vorgänger fehlten, er erkannte sie als Dinge, die ihm so wichtig erschienen, daß er sich die Natur ohne dieselben nicht denken konnte, und so gab es hier für ihn Probleme zu lösen, die keine Kunst vorher gekannt hatte, die jedoch, sobald sie einmal erkannt waren, auch ohne Zaudern gelöst werden mußten.

Vollends zur Tat aber mußte dies alles werden, sobald er sich entschloß, wie es vor ihm wohl niemals ein Künstler versucht hatte, ein Bild ganz in der freien Natur zu vollenden, sobald er nur noch dieser ohne irgend ein fremdes Medium gegenüberstand. Darum ist das Jahr 1814, wo er endlich diesen Schritt tat, so wichtig in der Geschichte der Landschaftsmalerei: es ist das Anfangsjahr der Plein-

die Akademien als das allein Richtige sanktioniert, für die ganze Folgezeit festgelegt worden war. Constable hat mächtig gegen diesen »Atelierton« geeifert; er war es, der nach ihm alle Landschaftsmalerei zugrunde gerichtet hatte, aus diesem Grunde auch gewann er selbst eine Abneigung gegen den Herbst. Bei ihm in seinen Werken ist immer Sommer; auch der Frühling mit seiner bunten Blütenpracht fehlt noch, hat später erst seine Darsteller gefunden. Constable hat sich hier, wie schon in der Auswahl seiner Motive und noch in vielen anderen Dingen beschränkt. Es mußte sich als absolut erster Künstler auf diesem Gebiete noch beschränken, sollte er seine Kräfte nicht zersplittern, und so nirgends das ganz erreichen, was er sich vorgenommen. Zugleich aber



JOHN CONSTABLE. KATHEDRALE IN SALISBURY

airmalerei, derjenigen Darstellung der Landschaft, die immer für das 19. Jahrhundert charakteristisch bleiben wird und auch allein die feinen Seelenstimmungen auszudrücken vermag, die dem modernen Menschen an sich eigen zu sein pflegen und die er in der Natur wieder entdeckt.

Das erste, was Constable in der Natur nun auffand, war die Frische ihrer Farben. Er zuerst sah seit Jahrhunderten als Künstler wieder, daß die landschaftliche Natur in ihrer Hauptsache grün ist. Lange genug hatte sich die Landschaftsmalerei mit jenem konventionellen trüben Braun begnügt, das einige große Meister, voran die Venezianer, um seiner Wärme willen in ihren Hintergründen bevorzugt, anderer Meister Bilder durch die Veränderung der Farben im Laufe der Zeiten erhalten hatten, und das dann, durch

lag hierin auch wohl noch ein gutes Stück konservativer Gesinnung. Er wollte noch nicht ganz jene Farbenharmonie aufgeben, die die alten Meister gehabt hatten, mochte auch der Grundton nun ein ganz anderer werden. Aber den Sommer hat er gegeben mit voller Kraft und ohne Zurückhaltung. Grün sind das Laub, die Wiesen, das Unkraut am Wege. Das ganze Pflanzenkleid der Erde hat durch ihn seine richtige Farbe wieder erhalten, in einer Mannigfaltigkeit von Tönen, wie sie die Kunst auf diesem Gebiete bisher noch nicht gekannt hat. Sie ist ihm nun auch nicht wieder verloren gegangen.

Dann entdeckte Constable weiter, daß Licht und Luft, die ganze Atmosphäre die eigentlichen Lebens-elemente der Natur seien, die ihr erst ihren vollen Charakter, ihre Stimmung gewährten. Auch diese



LANDSCHAFT VON JOHN CONSTABLE

Entdeckung war nicht neu. Auch frühere Meister hatten den Wind durch die Bäume fahren lassen, und damit die Luft in der Natur angedeutet, auch frühere die Sonne untergehen lassen mit mehr oder weniger Farbenpracht. Aber niemand hatte bisher so großes Gewicht auf diese Dinge gelegt, niemand sie so stark in seinen Gemälden betont, niemand sie wohl auch so richtig wiedergegeben. Mit Recht hat man darauf hingewiesen, daß Constable wie Rembrandt eines Müllers Sohn war und daher von Jugend auf auf die Erscheinungen der Atmosphäre ein ganz besonderes Augenmerk hat richten müssen. Das »Wetter« hat sein ganzes Leben hindurch für ihn eine große Rolle gespielt; es bestimmt seine Stimmungen, füllt manche Zeile in seinen Briefen. So dringt es auch in seine Kunst ein und wird ein wichtiges Problem derselben. Die Darstellung des Himmels, als Träger und Ausgang des Lichts, wird ihm ebenso wichtig, wie die der Erde, ja bisweilen noch viel wichtiger. Er ist ihm oft fast wie die Hauptaufgabe eines Landschaftsmalers erschienen, und ein Landschaftler, der nicht den Himmel zu malen verstände, galt ihm nicht als ein guter. Zahllos sind die Stellen in seinen Briefen, wo er über die Bedeutung des Himmels spricht. »Der Himmel ist die Quelle allen Lichtes in der Natur und beherrscht alles«, so heißt es hier einmal. Tagtäglich beobachtet er ihn daher, macht Skizzen von ihm, indem er dabei Zeit und Windrichtung notiert. Auch prächtige Sonnenuntergänge wurden festzuhalten versucht. Der Himmel ist es wohl auch gewesen, der ihn an die See zog; ihn konnte er auch in seiner ganzen Weite von Hampstead-heath beobachten. Alles aber ist dann in seinen Werken von Licht erfüllt. Licht glitzert auf dem Wasser, tanzt auf den weißen Wänden der Häuser, schimmert auf den Blättern der Bäume, als wären sie feucht. Es erfüllt auch den ganzen Himmel — Constable hat seine Landschaften gern gegen das Licht gemalt — und so durchdringt es auch die schweren Wolken, die meist am Himmel stehen, hellt sie auf und läßt die undurchdringlichen Stellen nur um so düsterer erscheinen.

Aber wiederum zeigt sich Constable als der weise Beschränker, der vor dem ganzen Reichtum der Natur, der sich ihm da einmal auftut, nur so viel aufnimmt, als er zu bewältigen vermag. Das ganze Reich des Lichtes und der Luft, ein unermesslich großes und schönes stand ihm offen und bot ihm tausend verführerische Bilder dar, und doch wie wenig hat Constable davon in seine Bilder übernommen! Constable war noch kein Stimmungsmaler im heutigen Sinne, er ging auch noch nicht auf das apart Farbige in der Natur aus. Für ihn, dem Licht und Luft an sich gleichsam als etwas ganz Neues sich darboten, hatte noch das Einfache, das Normale ihrer Erscheinung den größten Reiz; er hatte noch keine Veranlassung, wie seine Nachfolger auch ihre besonderen vorübergehenden Effekte darzustellen oder gar das grelle, durch die Kunst doch kaum zu treffende Sonnenlicht. Es ist fast immer Tag bei ihm, ein einfacher, ruhiger

normaler Tag. Die Sonne scheint, aber Wolken füllen den Himmel und dämpfen das Licht, indes sie auf der Erde ein unruhiges aber so reizvolles Spiel von Licht und Schatten erzeugen. Aber während die Erde sonst ruhig, friedlich dazuliegen scheint, herrscht oft wie die sich beugenden Wipfel der höchsten Bäume, die Zerrissenheit und der Zug der Wolken zeigen, oben in den Lüften Leben und Bewegung. Das ist der Sinn für das atmosphärische Leben, besonders abwechselungsreich in England, das hier zum Ausdruck kommt und mit solcher Feinheit und solchem Verständnis wohl kaum je wieder dargestellt worden ist. Kann doch der Kenner englischer Verhältnisse sogar die Windrichtung in Constables Bildern bestimmen! Nur ganz selten ist er von dieser, man möchte sagen, sachlichen Darstellung der Natur abgewichen. Merkwürdig oft hat er namentlich das größte farbige Wunder derselben, den Regenbogen, dargestellt. Und dann gab er auch tiefe, ernste, schwermütige Stimmungen, doch immer nur dort, wo in der Malerei etwas war, das an Sterben und Vergehen erinnerte, so in Anwesenheit von Ruinen oder wenn er einmal Englands größte vorgeschichtliche Reliquien schilderte, die Stonehenge. Das ist ein neues Zeichen der Feinheit seines Naturempfindens.

Doch ein ganz anderes Bild tut auf diesem Gebiet sich auf, wenn man von Constable dem Bildermaler zu Constable dem Skizzierer übergeht. Denn noch ist dieser Künstler zu befangen in alten Traditionen, um zwischen diesen beiden nicht einen großen Unterschied zu machen, dem Bilde noch vorzuenthalten, was für die Skizze das eigentlich gegebene Motiv ist. Zahllose Studien, farbig oder nur schwarzweiß, haben sich erhalten: sie zeigen erst völlig wie viel des Neuen Constable in der Natur sah und, was ihm dort Künstlerisches entgegentrat. Und hier in diesen Lichtstudien, in diesen abgestuften Raumdarstellungen, in diesen Stimmungsbildern, da erscheint Constable erst in seiner ganzen Größe, in seiner Freiheit, in seiner ganzen großen Bedeutung für die Zukunft. Da ist er so modern, so voraus-eilend wie möglich, da scheint er gleich das ganze Gebiet der von ihm entdeckten Welt auf einmal umfassen und festhalten zu wollen. Unser in Farbedruck reproduziertes Bild ist der schönste Beleg dafür. Und staunend wird der moderne Maler an diesen frühen Offenbarungen vorübergehen, kaum begreifend, daß noch zwei Generationen vorübergehen mußten, bis dies alles hier Gemeingut der Kunst werden und auch in Bildern auftauchen durfte.

So ist das Werk beschaffen, das Constable der Nachwelt hinterlassen hat, ein Werk, wohl reich genug, um Generationen von Künstlern Anlaß zu neuem künstlerischen Leben und Trachten zu bieten. Er selber hatte inzwischen ein Leben geführt, das keine besonders markante Züge zeigt. Er heiratete seine Geliebte und lebte glücklich mit ihr und seinen Kindern. Er hatte das beneidenswerte Glück gehabt, wahre Freunde zu finden, die auch seine Kunst verstanden. Sie besuchen und ihre Gegend malen, war die Abwechslung seines Lebens. Sonst hat er kaum



JOHN CONSTABLE

BRÜCKE BEI GILLINGHAM

Reisen gemacht. Der begeisterte Schilderer der Natur hat nur wenig von ihr gesehen. Im Jahre 1833 gab er, wie erwähnt, sein Werk heraus in Schabblättern von David Lucas. Er zog damit schon selber die Summe seines Lebens. Im übrigen war sein Leben ein Kampf gegen die Beharrung des Publikums im Alten und die künstlerische Beschränktheit seiner Kollegen. Constable hat diesen Kampf mit Gelassenheit ertragen, wenn er auch hier bisweilen seiner satirischen Ader freien Lauf ließ. Er wußte, was sein Werk wert war, gab sich aber in bezug auf die Gegenwart keinen Illusionen hin. Er hat in England auch gar keine Schule gemacht. Er war hier ein Reformator ohne zu reformieren. Erst die Präraffaeliten haben dann wieder eine verwandte Wahrheitsliebe, freilich auf ganz anderen Gebieten an den Tag gelegt, sind aber auch ihrerseits bald dieser so merkwürdig wieder untreu geworden.

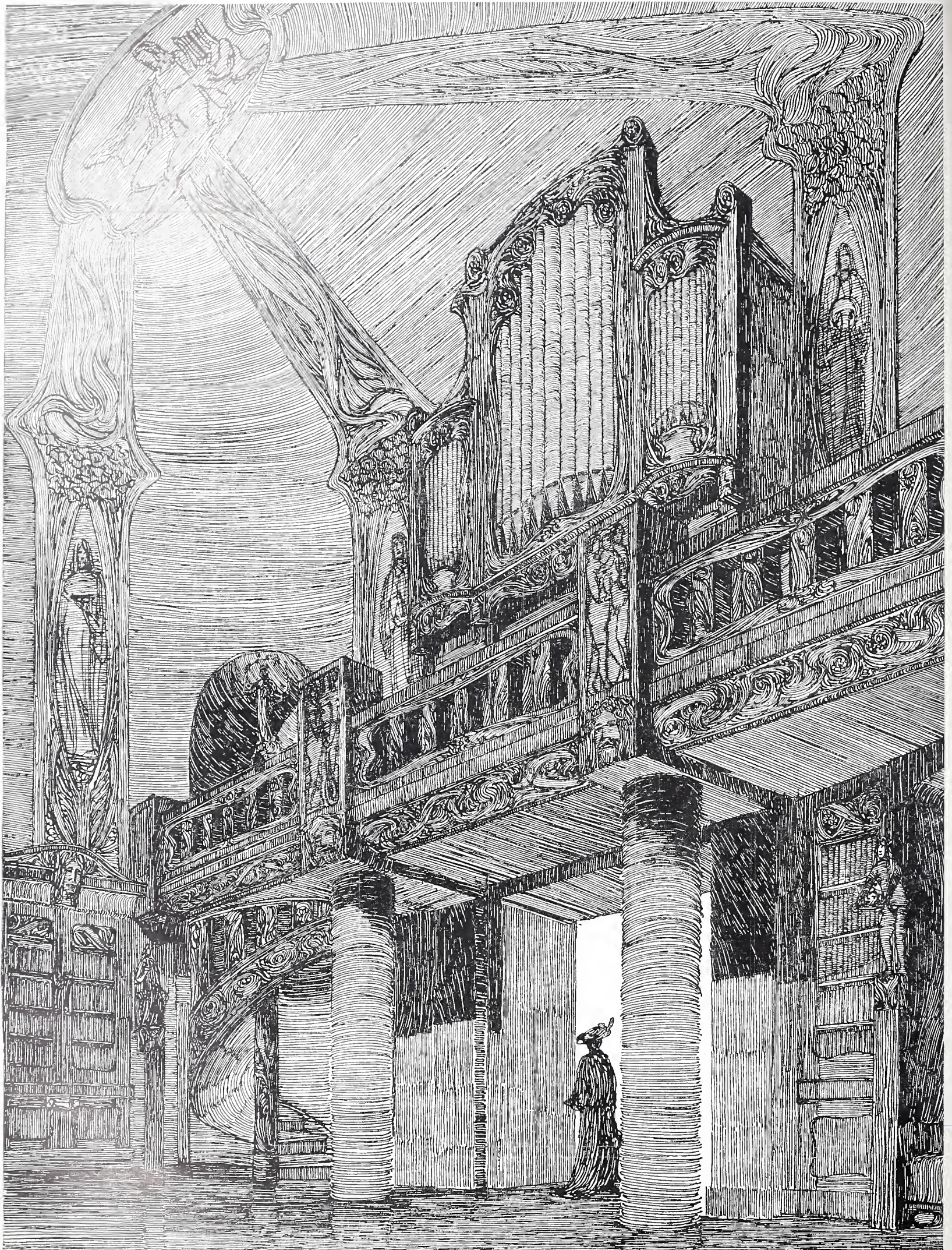
Was aber Constable in seiner Heimat nicht erreichte, das fand er jenseits des Kanals. Im Jahre 1824 ward eine ganze Reihe von seinen Werken in Paris, zum Teil im Louvre ausgestellt, und bald gehört er zu denen, »von denen man am meisten spricht«. Seine Werke erhalten Ehrenplätze, man will eins für das Louvre kaufen, und staunend erfährt Constable, daß unter dem Eindruck dieser Werke sich die französische Land-

schaftsmalerei in zwei Heerlager geteilt hat, die nun getrennte Wege gehen wollen. Ein Jahr darauf erhält er vom König die goldene Medaille. Bald darnach hat ihn dann Delacroix schon »den Vater der modernen Landschaftsmalerei« genannt.

Gewöhnlich werden unter den Meistern, die Constable in Frankreich beeinflusst hat, an erster Stelle Huet und Bonnington genannt. Doch es kann kein Zweifel bestehen, daß sein Beispiel auch auf die Schule von Fontainebleau befruchtend gewirkt hat. Unzweifelhaft haben alle Vertreter dieser seine Werke gesehen. Von Daubigny weiß man, daß er ein Werk Constables kopiert hat. Corots Werke hingen einmal im Salon mit Constables Werken an ein und derselben Wand. Ihr aller Wollen ist zu verwandt, als daß man nicht, mögen auch noch so allgemein derartige Strömungen in der Luft gelegen haben, hier eine Beeinflussung annehmen und hier die eigentliche Fortsetzung sehen muß, die Constables befreiende Kunst gefunden hat. In dem eigentümlichen Wesen der modernen Malerei aber liegt es begründet, daß die Elemente, die sie zu einer spezifisch modernen stempeln, erst durch die Wiederentdeckung der landschaftlichen Natur gefunden werden konnten; und so gilt uns John Constable als der Vater der modernen Malerei.



JOHN CONSTABLE. FELDWEG



DAS LEIPZIGER MUSIKZIMMER FÜR ST. LOUIS. EINGANGSWAND MIT ORGELEMPÖRE. ENTWORFEN UND GEZEICHNET VON FRITZ DRECHSLER

DAS LEIPZIGER MUSIKZIMMER FÜR ST. LOUIS

EINE STILKRITISCHE BETRACHTUNG

DAS Musikzimmer, mit welchem sich die Stadt Leipzig, auf der bevorstehenden Weltausstellung in St. Louis wetteifernd oder wenigstens nachstrebend, neben die deutschen Kunststädte stellen will, ist rechtzeitig fertig geworden, und vor kurzem im großen Saale der Leipziger Kunstakademie der öffentlichen Besichtigung zugänglich gewesen. Obgleich es nur provisorisch aufgestellt und nicht mit allen für die endgültige Herrichtung vorgesehenen Einzelheiten vorgeführt werden konnte, gab es doch annähernd den Eindruck der beabsichtigten Schöpfung, den eines monumental gegliederten, fein abgetönten festlichen Raumes von ernster harmonischer Stimmung.

Die Gelegenheit, sich im Wettbewerb der deutschen Kunst als geschlossene Einheit zu zeigen, ist der Stadt Leipzig nur selten geboten worden. So wie hier ist sie überhaupt noch nirgends aufgetreten. Es war ein glücklicher Gedanke, den Nachdruck auf diejenige Seite des geistigen Lebens dieses an Erinnerungen so reichen Gemeinwesens zu legen, welche sich jenseits des Meeres am meisten zur Geltung gebracht hat.

Nicht in den traditionellen Formen eines der historischen Stile, die in Leipzig so gut wie anderwärts noch die ererbte Geltung besitzen ohne uns neues sagen zu können, durfte die Lösung dieser Aufgabe gesucht werden, sondern nur in der freien, unserem lebendigen Empfinden entspringenden Ausdrucksweise der Moderne, die in Leipzig mit Eifer beginnt, ihre kräftigen Akzente dem überlieferten Stadtbilde einzufügen. Und von diesem Standpunkte aus konnte es nicht schwer fallen, den richtigen Mann zu finden. Das ausführende Komitee hat seine Wahl ohne Bedenken auf den Erbauer des Leipziger Künstlerhauses, den Architekten Fritz Drechsler, gelenkt, und es hat recht getan. Denn wie wenige andere ist dieser, schon durch seine Entwürfe für die Ausstellungsbauten in Leipzig 1897 und Dresden 1900 weithin bekannt gewordene Architekt durch eine frische, von Schulregeln unbeirrte Erfindungsgabe, durch die rücksichtslose Energie seiner Entwürfe und durch eine gewisse Konsequenz in der Verfolgung der Ziele des neuen Stiles ausgezeichnet.

Man fragt gelegentlich, ob es wirklich schon einen ausgeprägten Baustil der Moderne gäbe und worin seine Merkmale beständen. Drechslers Künstlerhaus gibt eine bestimmte Antwort in der entschiedenen Abkehr von allen herkömmlichen Stilformen, in einer Selbständigkeit, die sich zu keinen, auch nicht den geringsten Konzessionen herbeiläßt, die den gesamten Vorrat der stützenden und getragenen Bauglieder selbst in Profilen und Schmuckteilen schöpferisch umzubilden versucht, und überall darauf abzielt, an Stelle täuschender, rein dekorativer Mal- und Tapezierarbeit das pulsierende Farbenspiel des echten Materials wieder lebendig zu machen.

Vielleicht sind diese unausgesprochenen und doch

so deutlichen Grundsätze des jungen »Kontraststils« — um für die neue Sache einen kurzen Namen zu wählen, denn in der Opposition gegen die alten Stile liegt seine Stärke — nirgendwo entschiedener durchgeführt worden, als in dem auf schmalere, unregelmäßiger Baufläche mit ungewöhnlichem Geschick entwickelten, einen Straßendurchgang überdeckenden Vereinshaus der kleinen Leipziger Künstlergenossenschaft. Die gemeinsame Arbeit junger, vom Schulzwang frei gewordener Kräfte, die sich den Absichten des Architekten willig unterordneten, hat hier in der Verkleidung und Verzierung des Außen- und Innenbaues, im Gerät und in den mit besonderer Liebe ausgebildeten Beleuchtungskörpern eine Einheit der Gesamtwirkung hervorgebracht, die nicht oft, in Leipzig wenigstens nicht wieder, erreicht worden ist.

In dem Musikzimmer für St. Louis erhielt Fritz Drechsler eine Aufgabe, welche den räumlichen Bedingungen nach für eine monumentale Lösung wenig geeignet, auch der gewählten Bestimmung nicht recht günstig zu sein schien. Im Grundriß von beschränkter Abmessungen, denn die Wandbreite beträgt wenig über 12 zu 8 Meter, hat das Zimmer die übermäßige Höhenentwicklung von 18 Metern Scheitelhöhe. Auf drei Seiten ist es durch Türen, an der vierten durch zwei Fenster geöffnet. Während es also wegen seiner Kleinheit und der vielfachen Zerteilung seiner Wände eher zu intimer Formenbehandlung reizte, forderte die ansehnliche, akustisch vielleicht bedenkliche Gestrecktheit nach oben, eine kräftigere Gliederung in der Höhe. Unten ein etwa quadratischer Raum, oberhalb zur Halle erweitert, ein Durchgangszimmer mit unregelmäßig zerschnittenen und geöffneten Wandflächen — was war damit anzufangen?

In dem Gefühl, daß der Gegensatz zwischen Höhen- und Querausdehnung verdeckt werden müsse, hat Drechsler die unteren Wandflächen durch eine, Schränke und Türgewände aufnehmende Holzvertäfelung zusammengehalten, die eine Seite des Oberbaues durch ein mächtiges Gestell breiter, spangenartig aufsteigender, im Scheitel des Gewölbes zusammenstoßender Bänder zu einem reich ornamentierten Rahmen für eine Orgelempore gestaltet, während die andere Hälfte des Raumes außer zwei Nischenbildern und zwei Fenstermosaiken keinerlei Wandschmuck erhalten hat, dafür aber in ein weites, aus der gewölbten Decke herausgeschnittenes, freischwebendes Oberlicht ausläuft. So wird der Blick über die Höhe des Saales getäuscht, aus der dunklen Tiefe zur lichten Decke emporgezogen, ja eigentlich an Architektenarbeit, an den Streit bewegter Kräfte überhaupt nicht erinnert. Der Saal will nicht Selbstzweck sein, nur Stimmung schaffen, den Eindruck der ausgestellten Kunstwerke isolieren und steigern. Nur

auf sie soll sich das Interesse lenken, auf die Orgel, auf jene vier kolossalen Marmorbüsten, welche das Hauptfenster und die Haupttür flankieren, und auf die farbigen Bilder und Reliefs in den Wandeingschnitten, in Fenstern und Nischen.

Hat man sich dem ersten Eindruck des Ganzen willig und ohne vorgefaßte Meinungen hingeeben, so wird auch kein tadelnder Vergleich mit älteren Lösungen solcher Aufgaben im Beschauer aufkommen. Die Grundempfindung des neuen Stils wird deutlich: mehr rhythmische Gliederung und lebendiger Linien-schwung, als bewußte, statischen Gesetzen folgende Konstruktion bedingt den Aufbau. Es ist weder ein System von Stützen an die Wand gestellt und als Träger der Decke verwendet, noch diese selbst durch Profile oder Simsbildung hervorgehoben worden. Auch jenes, die Orgelempore umfassende Rahmenwerk vertritt nicht die Stelle von Pfeilern, übernimmt keine tektonische Funktion, sondern strebt wie Lianen zur Wölbung empor. Die Teilung zwischen Wand und Decke — im alten Stil eine struktiv so wichtige Stelle — ist in der diesen Zeilen beigegebenen Ansichtsskizze absichtlich ignoriert, die Schnittstelle nur durch eine Ausladung des Bändergeflechts angedeutet. Man könnte auch sagen: Wie breite Strahlen fluten die Bänder aus dem im Wölbungszentrum schwebenden Rund herab, ein Gewoge von Linien durchzieht sie, und diese Vorstellung scheint im Architekten ursprünglich vorgeherrscht zu haben, da er in einem früheren Entwurfe das Scheitelrund der Wölbung mit einer strahlenden Sonne ausgefüllt hatte, die in unserer Skizze durch eine malerische Darstellung Apolls als des Gottes der Musik ersetzt wird. Der ältere Entwurf zeigt auch im Wölbungsansatz an der Verbreiterungsstelle jene Bänder oder Spangen mit Scheiben besetzt, die wir uns wohl als leuchtende, emailartig funkelnde Lichtsammler zu denken haben. Ähnliche Effekte sind von der Darmstädter Ausstellung her als Lieblingsmotive des modernen Stils bekannt und von Drechsler auch in den Kronleuchtern seines Künstlerhauses mehrfach verwendet worden.

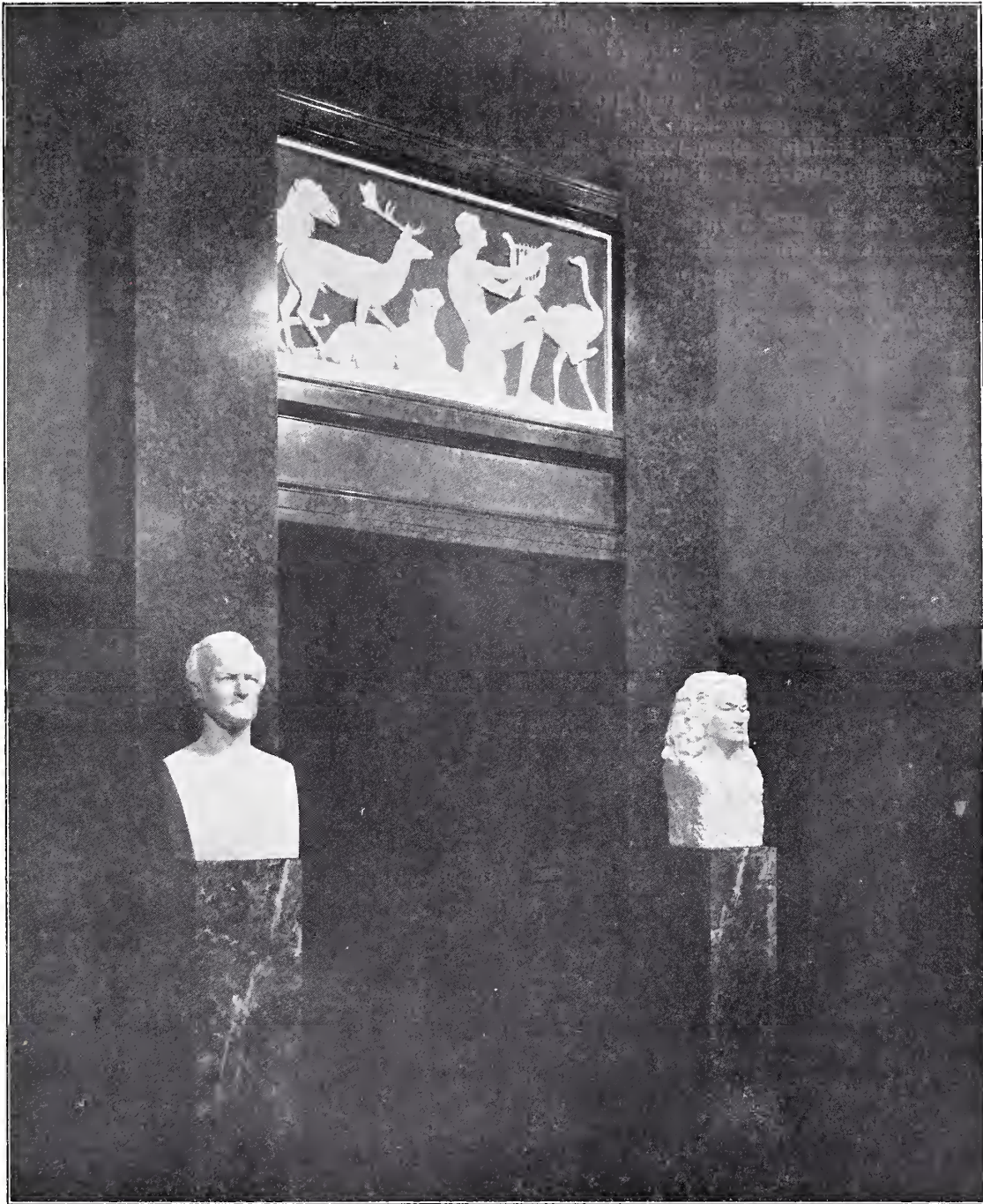
Noch an anderen Stellen zeigt der Architekt sein freies Spiel mit den tektonischen Formen. Neben das größere Fenster und die gegenüberliegende Tür hat er jederseits zwei massive, fast bis zur Wölbung reichende Pfeiler aus hellem, lebhaft geädertem Marmor gesetzt. Es sind wiederum nicht Gesimsträger, nicht Stützen, sondern nur Wandvorsatzer, welche neben Fenster und Tür gleichsam Schildwache stehen. Sie betonen die zwei Hauptstücke der Wandgliederung, und man könnte sie auch steinerne Ausrufszeichen nennen, denn in dem Fenster fesselt uns der rhythmische Linienfluß eines prächtigen Glasbildes, welches Professor Seliger, der Direktor der Leipziger Kunstakademie, entworfen hat, über dem Türsturz die robust getönte Reliefdarstellung eines leierspielenden, von den Tieren der Wildnis umgebenen Orpheus von der Hand Arthur Volkmanns. Aber diese Pfeiler, deren breite, schwere Masse im alten Stil unmöglich sein würde, dienen

noch einem wirksameren Zweck. Sie sind zugleich glänzende Kulissen, ein monumentaler Hintergrund für die vor ihnen stehenden Postamente mit den vier bedeutendsten Zierstücken des Musikzimmers, den Büsten Max Klingers und seiner Mitarbeiter Johannes Hartmann und Georg Kolbe.

Ich verzichte auf eine Besprechung aller Einzelheiten in der Ausgestaltung der Wandflächen, ihrer Ausnutzung für Notenschränke und Bänke, für die Anbringung von Werken der Kleinplastik u. s. w. Die lauschigen Ruheplätze in den Ecken unter der Empore und die im gegenüberliegenden Teil des Zimmers aufsteigende Estrade mit ihrer Nischenbank beleben den Raum und schaffen jene behaglichen Winkel, in denen der Hörer gesammelter und genußfähiger wird. Hier hat auch ein anderer Leipziger Künstler, der Maler Fritz Rentsch, Gelegenheit gefunden, einige seiner feingetönten Seidengemälde anzubringen. Soviel Farbe und Stoff beitragen können, einen an sich unruhigen, übermäßig zerschnittenen Raum zusammenzustimmen, haben sie geleistet. Aber im Grunde genommen ist die ganze Anlage doch nicht über den leidigen Monumentalstil der modernen Ausstattungsarchitektur hinausgekommen, und in dieser selbst liegt eine ernste Gefahr, auf welche an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden kann. Die Konkurrenz der einzelnen, sich aneinander reihenden Zimmer, von denen das Drechslersche nur einen Eckraum füllt, spielt naturgemäß eine große Rolle. Die Neigung, den Nachbarn in seiner Leistung zu überbieten, oder auch nur einen wirksamen Kontrast zu seiner Lösung zu finden, wird zur treibenden Kraft. Wenn die an das Leipziger Musikzimmer anstoßenden Ausstellungsräume der Stadt Dresden niedriger gehalten werden mußten, weil sie höher lagen, so empfand der Leipziger Architekt die Nötigung seinerseits, die größere Höhe seines Zimmers voll auszunutzen, und die Anregung zu stärkeren Formen war gegeben.

Bedenklicher ist ein anderer Umstand, es finden sich Anzeichen beginnenden Rückfalls unter die Gewalt der »toten« Stile. Wir stehen vor der Möglichkeit, daß die hoffnungsvolle Bewegung der Moderne wieder einlenkt in das Fahrwasser traditioneller Kunstformen, daß sie wieder in pure Nachahmung verfällt. Empire und Biedermeierstil warten vor der Tür auf Einlaß, ja sie werden schon vielfach als Nothelfer gerufen, als Erzieher des neuesten Geschmacks gepriesen. Auch Fritz Drechsler scheint Neigung zu haben, der Einschwenkung sich anzuschließen.

In seinem Meisterstück, im Künstlerheim an der Bosestraße, war Drechsler noch so ungebärdig selbständig, daß es eine Freude ist, die trotzige Urwüchsigkeit seiner Erfindungen im einzelnen durchzuprüfen. Damals war auch die Säule der Antipathie gegen alle herkömmliche Kunst zum Opfer gefallen. Sie war radikal aus dem ganzen Hause verbannt worden, und die bei der Einweihung gehaltene Rede des bauführenden Architekten hat das Faktum mit besonderer Genugtuung hervorgehoben. Nun will ich es keineswegs als Inkonsequenz rügen, daß die



DAS LEIPZIGER MUSIKZIMMER FÜR ST. LOUIS. SEITENWAND MIT DEN BÜSTEN VON WAGNER UND BACH

Die der Abbildung zugrunde liegende photographische Aufnahme mußte unter so ungünstigen Lichtverhältnissen gemacht werden, daß sie die wirklichen Tonwerte der Wandverkleidung nur unvollkommen wiedergibt.

vertriebene Säule in dem Leipziger Musikzimmer wieder eingezogen ist, denn sie gänzlich auszumerzen, erscheint mir wie ein Akt der Selbstverstümmelung, und die zwei stämmigen runden Stützen unter der Orgelempore des Musikzimmers, die weder Kopf noch Fuß haben, führen sich auch in primitivster Form ohne jede Herkunftsmarke ein. Aber es ist charakteristisch, daß sie in den ersten Skizzen Drechslers noch nicht vorhanden waren, und noch mehr gibt zu denken, daß bei der weiteren Ausbildung der Entwürfe im Sims und in einigen Profilen Anklänge an den Empirestil schüchtern laut werden. Vestigia terrent.

Kehren wir zu den Büsten zurück, so spüren wir in ihnen durchaus den frischen Hauch neuer Kunst. Die Nähe Klingers hat auf seine jüngeren Genossen anspornend eingewirkt. Was sie geschaffen, fügt sich einheitlich dem Gesamtbild des Architekten ein. Auf starren, schmucklosen, auffällig niedrigen Postamenten, die nicht Hermenschäfte sind und sein wollen, stehen die kolossalen Büsten fast in direkter Augenhöhe, den Blick belastend mit ihrer heroischen Größe, jede in Belegung und Haltung, in Formen und Brustbildung eine neue, individuelle, durchaus persönliche Schöpfung. Es ist wohl Absicht, daß sie sämtlich mit dem Postament keine Verbindung anstreben, daß nur eine einzige, die Büste Richard Wagners, als die reifste und abgeklärteste sich in dem abwärts verjüngten hermenartigen Bruststück klassischer Form nähert, während die anderen mehr oder weniger in dem rauh zugespitzten Block stecken bleiben. Schon in dem Bruststück, dem lange Zeit durch den untergesetzten, säuberlich gedrechselten Fuß jeder ästhetische Wert genommen war, beginnt die Arbeit der Charakteristik. Ein gut Teil der Wirkung liegt in der wechselnden Art der Überführung des lebendigen Kopfes in die tote Materie, richtiger gesagt in seiner Befreiung aus derselben. Das leidenschaftliche Ungestüm Lisztscher Melodien äußert sich in den geschwungenen, eigentümlich ausgehöhlten Flächen seiner Büste, nicht bloß in dem heftigen Vorstrecken des Halses, in dem Emporrecken des Kopfes. An dem Kopfe Robert Schumanns wird das empfindsame Sichwiegen im Gegensinn verstärkt durch die steilen, nach oben sich nähernden Flächen der Seitenwände seiner Büste. Bei Kolbe's Bach soll die derbe Behandlung des roh zubehauenen Pfeileransatzes wohl dem energischen, kraftvollen Wesen des tongewaltigen Orgelmeisters entsprechen. Das sind vielleicht untergeschobene, anempfundene Vorstellungen, aber unbestreitbar ist allen vier Köpfen das Gepräge durchaus persönlicher Kunst gemeinsam, einer Kunst, welche der Schablone, dem Typus aus dem Wege geht. In dem Kolbeschen Bachporträt wird das überlieferte Bildnis, dessen Glaubwürdigkeit freilich anfechtbar ist, ohne Bedenken beiseite geschoben. Es ist ein Phantasiestück im Zeitkostüm der Allongeperücke, mit etwas nervösem Ausdruck, mit einer gedankenreichen, aber

vom Kuß der Muse unberührten Stirne, mit gekniffenen Lippen, ganz Willen und Kraft, aber auch — und das ist der Hauptvorzug — voller Leben und Charakter. Das liegt vor allem in der den Kopf durchziehenden, ungleichmäßigen Anspannung aller Gesichtszüge ausgesprochen und mit dieser klugen Ausnutzung der Asymmetrie in Linien und Formen, haben die Jungen eine außerordentliche Überlegenheit über die absterbende Kunst der Älteren erlangt, sie haben das Geheimnis der Wirkung aller echten, vom Temperament getragenen Kunst wiedergefunden. Vielleicht etwas zu sehr hat Johannes Hartmann von dem neuen Recht Gebrauch gemacht, aber die weichlich verschwommenen Züge Robert Schumanns würden den Reichtum und die Eigenart seiner Melodienwelt nicht ahnen lassen, ohne eine Umgestaltung, welche uns den Doppelcharakter seines Florestan und Eusebius in Erinnerung bringt. Auf überlangem Brustpfeiler scheint der Kopf zu pendeln, er ist festgehalten am rechten Büstenrand, nur die linke Schulter wird in Handbreite sichtbar, die rechte ist am Halsansatz abgeschnitten. Ungleichmäßig wie diese Brustteilung ist die Bildung des Gesichtes, schief die Haltung des Halses und des seitlich aufwärtsblickenden Kopfes. Ein Bild der Melancholie eines weltfremden Träumers.

Max Klinger hatte für diesen Reiz der Asymmetrie allen Nachstrebenden längst den Weg gewiesen, schon in seiner Salome und Cassandra, dann in seinem Liszt und Nietzsche, jetzt wieder mit genialer Einfühlung in der Büste Richard Wagners. Gesteht man dem Künstler als Schöpfer, nicht Naturnachahmer, das Recht zu, ein Bildnis aus seinem Geiste neu zu erzeugen, also umzuwandeln, so hat Klinger abermals den Beweis seiner Überlegenheit über alle Mitschaffenden geliefert. Seine Wagnerbüste ist eine Offenbarung. Es ist in diesem Antlitz nichts mehr von dem Charakter einer bestimmten Epoche, von dem Habitus, in welchem wir Landschaft und Landsmannschaft des Dargestellten wiedererkennen. Der lebende Wagner konnte den Sachsen im Äußeren, in Worten und Gesten, nicht verleugnen. Klinger zeigt nicht den Menschen, sondern das weltumspannende, der Ewigkeit angehörende Genie in dem unstörbaren Ernst dieser von geistiger Schaffensarbeit durchfurchten Züge, in dem wunderbar tiefen, ziellosen Blick, der den Ideensturm des Innern verrät, in der leisen Milderung der Härten des Wirklichkeitsbildes, dem er in dieser Umformung eine mit Worten nicht wiederzugebende Weihe, etwas Außerweltliches verleiht. Klingers Wagnerbüste wird sich seinen größten Werken anreihen. Sie wird in der Zukunft als das einzig wahre Bildnis des Meisters, welches seine geistige Größe enthüllt, die Phantasie der Nachlebenden beherrschen. Und sie ruft schon jetzt den flammenden Wunsch hervor, daß es dem Schöpfer des Kopfes gefallen möge, uns auch noch einen ganzen Wagner zu schenken.

Leipzig.

THEODOR SCHREIBER.





MATTHIAS GRÜNEWALD. DER GEKREUZIGTE
GROSSH. KUNSTHALLE. KARLSRUHE

DER CHRISTUS AM KREUZ DES MATTHIAS GRÜNEWALD IN KARLSRUHE

». . . In Deutschland war es, vor einer Kreuzigung des Matthias Grünewald. . . . Es überließ Dortal in seinem Sessel und er schloß die Augen wie unter dem Eindrucke eines Schmerzgefühls. Jetzt, wo er sich das Bild ins Gedächtnis zurückrief, sah er es auf einmal ganz klar wieder vor sich. Wie damals beim Eintritt in den kleinen Saal der Kasseler Galerie, so entrang sich ihm auch jetzt in seinem Zimmer wieder ein Ausruf staunender Bewunderung. Vor seinem geistigen Auge erhob sich der Christus am Kreuz. . . .

Er ist furchtbar anzuschauen. Die Querarme des Kreuzesstammes bildet ein halbentwickelter Ast. Unter dem Gewicht des Körpers krümmt sich dieser wie ein gespannter Bogen, als wollte er zurückschnellen und von diesem Boden der Schmach und der Schuld den armen mißhandelten Leib, der mit riesigen Nägeln festgeheftet ist, mitleidig weit weg schleudern.

Die Arme Christi sind aus den Achselgelenken ausgerenkt; die Muskeln winden sich wie Knebel herum. Schier hört man die Schulterknochen krachen. Von den großen geöffneten Händen greifen unheimliche Finger hinaus, zum Segnen allerdings, flehend und vorwurfsvoll zugleich. Die zitternde Brust trieft von Schweiß; die Rippen zeichnen sich Faßreifen gleich außen am Rumpfe ab; das Fleisch ist aufgedunsen, blau- und grünscheckig wie von Insekten verstoßen und von den Geißelspitzen gesprenkelt, die unter der Haut abgesplittert sind und den Leib mit feinen Dornen gespickt haben.

Die Verwesung beginnt. Aus der Seitenwunde rieselt wie dunkler Maulbeersaft das Blut herab und beträufelt die Hüfte. Rötlicher, milchweißer, wein-farbener Eiter tritt aus der Brust aus und benetzt den Unterleib, den ein zeretztes Leinentuch umhüllt. Die zusammengezwängten Kniescheiben stoßen aneinander; aus den nach innen gedrehten Beinen sickert es auf die Füße, die aufeinander genagelt sind; sie strecken sich, wachsen und ergrünen in blutiger Fäulnis. Ihr Fleisch knospt über den Nagelkopf hinaus und ihre verkrampften Zehen strafen die flehende Gebärde der Finger Lügen. Sie fluchen, sie krallen sich mit den blau angelaufenen Nägeln beinahe in den roten Erdboden ein.

Über diesem in Gärung ausbrechenden Leib neigt sich das Haupt, jammervoll und mächtig. Eine hastig hergerichtete Dornenkrone flicht sich darum, schlaff hängt es herab. Aus dem gebrochenen Auge zittert noch ein Blick voll Schmerz und Schrecken. Das Angesicht ist verbeult, die Stirn entflront, die Wangen eingesunken; jeder Zug ist entstellt und weint. Nur der geöffnete Mund lacht, lacht mit dem in schrecklichem Krampfe verkrümmten Kiefer.

Die Qualen sind entsetzlich gewesen; der Todes-

kampf hat selbst die rohe Ausgelassenheit der Henkersknechte in Flucht geschleucht.

Nun steht vor dem nachtblauen Himmel das Kreuz und scheint tief, fast bis zum Boden hernieder zu steigen. Dem Gekreuzigten zu Seiten halten zwei Gestalten Wache. Die eine ist die Jungfrau Maria, sie hat ein eiterrotfarbiges Kopftuch um, das in engen Wellenfalten auf ein bauchiges Gewand von einem müden Blau fällt. Die Jungfrau blickt starr und bleich; ihr Gesicht ist von Tränen verschollen, mit verhaltenem Schluchzen gräbt sie ihre Nägel tief in die Hände ein. Die andere Gestalt ist der heilige Johannes. Er sieht aus wie ein Landstreicher, wie ein sonnverbrannter Bauer. Er ist hoch gewachsen, sein Bart kräuselt sich in dünne Späne. Seine weiten wallenden Kleider sind zerfetzt wie Baumrinde. Er trägt ein scharlachrotes Unterkleid und einen gelblichen Mantel, der an den Ärmeln umgekrempt ist und dessen Futter das kranke Grün unreifer Zitronen aufweist. Auch ihn hat die Trauer ausgeschöpft. Aber er ist stärker als Maria. Während diese, zwar aufrecht stehend, aber doch ganz gebrochen in sich zusammengesunken ist, wendet sich Johannes in heftiger Bewegung mit gefalteten Händen zu dem Leichnam Christi; er blickt ihn mit seinen rotgeweinten Augen leidenschaftlich an und schluchzt lautlos auf aus dem stürmischen Jammer seiner stummgeschrienen Kehle.

Ja, dieser mit Blut und Tränen begossene Kalvarienberg sieht anders aus als die sanftmütigen Gollgathabilder, die die Kirche seit der Renaissancezeit so gern hat. Dieser Christus im Todeskrampfe ist nicht der Christus der Reichen, der galiläische Adonis, der wohlgepflegte Dandy, der hübsche junge Mann mit den goldblonden Locken, dem zweigespitzten Bart, den süßlichen und faden Zügen, zu dem die Gläubigen seit Jahrhunderten beten. Das ist der Christus des heiligen Justinus, des heiligen Basilius, des heiligen Cyrillus, des Tertullian, der Christus der ersten Jahrhunderte der Kirche, der gemein und häßlich von Gestalt ist. Denn er hat die Last der Sünden auf sich genommen und aus Demut sich in die gewöhnlichste Hülle gekleidet.

Das ist der Christus der Armen, der den elendesten derer ähnlich sein wollte, die er erlöst hat; den Krüppeln und den Bettlern und allen, an deren Häßlichkeit und Armseligkeit die feige Welt Ärgernis nimmt. Er ist auch der menschlichste Christus, ein Christus mit armer und schwacher Leiblichkeit. Der Vater hat ihn im Stich gelassen und kümmert sich erst um ihn, nachdem er alle Leiden ausgekostet hat. Nur die Mutter, die er in der höchsten Qual mit dem letzten Notschrei des Kindes herbei ruft, steht ihm zur Seite, die ohnmächtige, arme Mutter.

Er hat jede Demütigung ertragen wollen. Unergründlichen Beschlüssen gehorsam, hat er sich seiner Gottheit gleichsam entäußert, als er sich schlagen, geißeln, verhöhnern und anspeien ließ und er ist so durch alle Folter bis zu der grausamen Marter eines endlosen Todeskampfes hindurchgegangen. So konnte er besser leiden, so konnte er röchelnd verenden wie ein Straßenräuber, wie ein Hund, schmutzig, niedrig, bis zum äußersten Ende der Auflösung, bis in die grauenvolle Fäulnis, die scheußliche Verwesung hinein.

Gewiß hat sich nie vorher der Naturalismus an diesen Gegenstand gewagt. Nie ist ein Maler derart in die Henkersgräuel der Passion eingedrungen, nie hat einer seinen Pinsel so brutal in die blutigen Wunden des Heiligen getaucht. Es ist maßlos und schrecklich zugleich. Grünewald ist der tollste der Realisten. Aber man muß sich in diesen struppigen Knecht von Erlöser, diesen Herrgott aus dem Leichenfundhaus hineinsehen: dann bricht ein Glanz aus dem Haupte voll Eiter und Schwären, ein übermenschlicher Ausdruck leuchtet aus dem verquollenen Fleisch, den krampfartigen Zügen. Das ist die verwesende Schale eines Gottes und ohne Heiligenschein, ohne Nimbus, in dem einfachen Aufputz dieser zerzausten, blutbespritzten Krone erscheint Jesus in seiner himmlischen Wesenheit zwischen der gebrochenen stumpfgeweinten Jungfrau und dem heiligen Johannes, dessen steingewordene Augen keine Träne mehr vergießen können.

Die für den oberflächlichen Blick so gewöhnlichen Züge verklären sich und erstrahlen von ungeahnter seelischer Schönheit. Kein Straßenräuber ist mehr da, kein Bettelweib, kein Bauer, es sind überirdische Wesen zu Seiten eines Gottes.

Grünewald ist der tollste der Idealisten. Nie hat ein Maler die Hoheit so wunderbar hoch gemalt, nie einer sich so kühn vom Gipfel der Seele aus in die Weite eines Weltenraumes aufgeschwungen. Grünewald hat Himmel und Hölle bemeistert; er hat aus der Liebe die feinsten Säfte, aus dem Jammer die beißendsten Essenzen herausdestilliert. In diesem Bilde offenbart sich das Hauptwerk einer zum Höchsten angespornten Kunst, einer Kunst, die Nierschmaus und das Greifbarste wiedergeben, die den jammervollen Unflat des Leibes und die unendliche Not der Seele schildern soll. . . .«

Einem dem Grünewald in manchem kongenialen, J. K. Huysmans, habe ich diese Nachdichtung und Beschreibung unseres Bildes entnehmen können; sie entstammt dem merkwürdigen und schrecklichen Buche *Là—Bas*.

Wer von Grünewald nie etwas gehört und gesehen hat, der müßte schon daraus erfahren, daß man an diesem Meister mit einem artigen kritischen Kompliment nicht vorbeikommt, daß er etwas wie ein Schiboleth ist. Es gibt eben Dinge und Personen, die zum Bekenntnis zwingen. Künstler dieser Art müssen deshalb keine Choleriker und Kampfesnaturen sein, wie Michelangelo und Richard Wagner. Auch stille, innerliche Menschen, Lotto, Correggio, Schumann, schaffen sozusagen polemische Kunst. Von

diesen »Melancholischen« keiner vielleicht mehr als Grünewald. Es hält, wie gesagt, schwer, seinen Werken gegenüber die Distanz und die wohl temperierte Sachlichkeit des Beurteilenden zu gewinnen. Sie fordern zunächst zu leidenschaftlichem Anstaunen oder zu entrüsteter Ablehnung heraus.

So geht es wenigstens, wie es scheint, der heutigen Generation, die von Grünewald auch literarisch — aktiv und passiv — stark bedrängt wird. Zu Grünewalds Lebzeiten scheint man das besondere innere Wesen seiner Kunst, ihr Eigenwilliges, Aufreizendes, Elementarisches ebensowenig empfunden zu haben, wie das, was sie formal von der zeitgenössischen Malerei abhebt, die Behandlung des Raumes, des Lichtes, der Farbe und die Drapierung, die in ihrer redlichen, stofflichen Wulstigkeit nirgends an die blechern, steinernen, knitterigen, stilisierten Falten der Zeit erinnert.

Das erste Zeugnis von seiner Wirksamkeit wird erst nach seinem Tode abgelegt (Zucker, Die früheste Erwähnung Grünewalds, *Kunstchronik* N. F. X. Nr. 32). Melanchthon spricht 1531 in seinen *Elementa Rhetorices* von den drei Stilgattungen, dem Genus grande (Beispiel: Dürer), dem Genus humile (Beispiel: Cranach) und dem Genus mediocre. Als Beispiel für das letztere Genus wird Grünewald aufgerufen: *Mathias quasi mediocritatem servabat*. Und das ist alles. Für die eigene Art der grünewaldischen Kunst hat der gelehrte Mann keinen Laut der Verwunderung.

Daß keiner der übrigen Zeitgenossen, wenigstens so weit bis jetzt bekannt, von Grünewald redet, ist doch auffällig, umso mehr, als Bilder von ihm nicht bloß in dem entlegenen Isenheim (bei Kolmar), sondern in den Orten des größten Verkehrs, zu Mainz im Dom, zu Frankfurt in der Dominikanerkirche, in der Kurmainzer Sommerresidenz Aschaffenburg in der Stiftskirche und in dem gleichfalls vom Kurmainzer Erzbischof Albrecht von Brandenburg verwalteten Bistum Halle in der Stiftskirche zu den Heiligen Mauritius und Erasmus zu sehen waren. Vielleicht sind die zeitgenössischen Literaten als erudierte Leute schon so frühzeitig von der in Italien und darauf in Deutschland modisch gewordenen antikischen Art überwältigt gewesen, daß sie die wahrhaft deutsche Kunst des unansehnlichen rotblonden Malerleins übermerkten. Wissenschaftlicher und deshalb remarkabler war ja das Antikische auf jeden Fall.

Etwas über Grünewalds Leben und eine eigentliche Beurteilung seiner künstlerischen Person gibt uns erst Joachim von Sandrart (1675). Dieser sonst etwas steifleinene Künstler und Künstlerbiograph wird ordentlich warm vor Grünewalds Bildern. Er weiß noch einiges (nicht immer zuverlässiges) von seinem Leben und faßt wesentliche Züge seiner Kunst, ihr Farben- und Lichthaftes, ihr Sinnlich-Übersinnliches, vortrefflich zusammen, wenn er ihn den deutschen Correggio nennt. Sandrart (1606—1688) war mit Grünewald früh vertraut geworden. Er hatte schon als Knabe in Frankfurt bei Philipp Uffenbach — einem Enkelschüler Grünewalds, durch Hans Grimmer

von Mainz — viele Handzeichnungen des Malers in schwarzer Kreide und zum Teil lebensgroß kennen gelernt. Er konnte dort in der Dominikanerkirche die zwei Flügelbilder mit den Heiligen Laurentius und Cyriakus sehen, im Mainzer Dom die 1631/32 von den Schweden geraubten drei Altarbilder, die er genau beschreibt, noch gesehen haben.

Unter den Zeugnissen für die Wirkung der Kunst Grünewalds darf als drastischstes die Tatsache eben dieses schwedischen Bilderraubes nicht vergessen werden.

Es ist nicht verwunderlich, daß gerade das Jahrhundert des Barocco von einer solchen Neigung zu Grünewald ergriffen wird. Auch hierin verdient der Maler den Namen eines deutschen Correggio; er ist der erste Barockkünstler in Deutschland, wie er der erste und für lange Zeit hinaus der letzte deutsche *Maler* im engsten Sinne ist. Zeigen ihn viele Merkmale der Kunst des 17. Jahrhunderts innerlich verwandt, die starken Kontraste der Bewegung und der Empfindung, die bauschigen, wogenden Gewänder, so hat doch seine satte, positive Farbe nichts von dem Kolorit jener Periode an sich. Aber wo die Farbe fehlt, also bei seinen zwei monochromen Bildern mit den Heiligen Cyriakus und Laurentius im Städtischen Museum in Frankfurt könnte man in Betracht des Entstehungsdatums fast zweifelhaft werden. Besonders der heilige Laurentius mit der schwerfälligen Dalmatika, die sich in pompösem Schwunge über den Rost bäumt, und mit seiner pfpfenzieherartigen Drehung um die eigene Achse und der ziemlich koketten Kopfhaltung ist ein richtiger Anachronismus. Er würde eher in die Zeit Berninis passen. Im übrigen trennt die schlichte Sprache auch im höchsten Affekt und die Gleichgültigkeit gegen den Beschauer die Kunst Grünewalds von der bewußten, posen- und phrasenreichen Kunst des Barocco.

Daß Grünewald uns heute so aktuell vorkommt, liegt vielleicht mit an dem zweifachen Problem, das er aufgibt, dem menschlichen und dem kunstgeschichtlichen. Wie mußte der Mensch im Inneren beschaffen sein, der so Unsägliches sagt, Unerhörtes und Unersehbares, unfaßbare Schmerzen und Wonnen, Martyrien und Ekstasen schildert, als ob es Dinge seien, die er mit den Sinnen erlebt hat, der Licht und Farbe derart tönen und klingen lassen kann? Dann: wo stammt seine fremdartige Kunst her, welchen Meisters war er Gesell? Die zweite Frage zu beantworten ist in den letzten Jahren besonders oft versucht worden; aber auf beide Fragen gibt es eigentlich ehrlicher Weise nur die eine Antwort: Ignoramus. Außer der ungefähren Entstehungszeit einiger Bilder und der psychologisch und kunstgeschichtlich nicht sehr fruchtbaren Nachricht Sandrarts, Grünewald sei melancholisch und »übel verheiratet« gewesen, wissen wir kaum etwas anderes, als daß er meist in Mainz gelebt hat. Gestorben ist er wohl zwischen 1525 und 1531. Sein Geburtsjahr ist unbekannt. Als sein Hauptwerk besitzen wir den umfangreichen Wandelaltar der Antoniterpräzeptorei Isenheim im Elsaß (jetzt im Museum zu Kolmar), der zwischen 1493 und 1516

gemalt wurde. Sichere Bilder sind ferner: die gleichfalls frühe kleine Kreuzigung des Baseler Museums; die Beweinung Christi in der Aschaffenburger Stiftskirche (um oder kurz nach 1518); die Gründung der Kirche Sta. Maria Maggiore (im Privatbesitz zu Freiburg i. Br., vielleicht aus 1519); die mehrfach genannten zwei Heiligen des Frankfurter Städtischen Museums (aus der ehemaligen Dominikanerkirche); die Heiligen Mauritius und Erasmus (in der Münchener Pinakothek, zwischen 1520 und 1525); endlich das Bild, das dieser Aufsatz begleitet, samt der von ihm losgetrennten Rückseite mit der Kreuztragung.

Unsere Bilder sind auf Fichtenholz gemalt. Die Kreuzigung ist 1,96 m hoch und 1,52 m breit, die Kreuztragung mißt 1,92 : 1,51 m. Sie befinden sich jetzt in der Karlsruher Kunsthalle. Der Dreifarben-druck gibt trotz der starken Verkleinerung einen gewissen Begriff von der farbigen Haltung des Urbildes; nur ist dieses in der Farbe wärmer und lichter; sodann ist der Gesichtsausdruck des Johannes in der Nachbildung etwas zu stark detailliert und daher nicht ganz glücklich geraten. Die Bilder sind seit nicht viel mehr als zwei Jahrzehnten bekannt; aber sie haben aus dieser kurzen Zeit schon eine Geschichte hinter sich. Der beneidenswerte Finder, Oskar Eisenmann, war so gütig, mir folgendes daraus mitzuteilen:

»Anfangs der siebziger Jahre wurde mir durch einen jungen Künstler, der, glaub' ich, aus Tauberbischofsheim stammte, eine kleine unscheinbare Photographie eines alten Gemäldes überreicht mit der Frage, ob ich wohl den Maler desselben zu nennen wisse. Das war leicht zu beantworten, denn es war Grünewald. Ich vergaß die Sache nicht und als ich im Februar des Jahres 1877 zur Übernahme meines Amtes nach Kassel reiste, nahm ich meinen Weg über Tauberbischofsheim, weil ich wußte, daß das interessante Gemälde sich dort im Besitze eines Vergolders befinde. Ich besichtigte es und erkannte in der Tat ein höchst charakteristisches Werk des seltenen Meisters, das aber im Laufe der Jahrhunderte äußerst verkommen war. Wieder vergingen beinahe fünf Jahre, bis ich zur Erwerbung des Altarbildes schreiten konnte — es war ein lebensgroßer Kruzifixus mit Maria und Johannes zur Seite, während sich auf der Rückseite die Darstellung der Kreuztragung befand. Im Jahre 1882 vermochte ich den deutsch-amerikanischen Sammler Edward Habich, das Bild für seine in der Kasseler Galerie aufgestellte Sammlung anzukaufen. Durch den jüngeren Alois Hauser wurde es alsdann gründlich in Kassel restauriert, was für das Hauptbild, den Kruzifixus, eigentlich nur eine Reinigung und Erfrischung durch neuen Firnis bedeutete. Alsdann wurde die Tafel durch einen geschickten Schreiner durchgesägt — so hatten wir durch Halbierung des Brettes zwei selbständige Tafelgemälde gewonnen. Diese wurden alsdann im altdeutschen Zimmer der Kasseler Galerie aufgehängt und hingen hier, wo sie großes Aufsehen machten, unbeanstandet während acht Jahren. Da kam plötzlich aus dem Kultusministerium in Berlin die sensationelle Nachricht, das Altarbild sei der Pfarrkirche zu Tauberbischofsheim

»zu Unrecht entwendet« worden, — dies war der Wortlaut der Mitteilung. Daran knüpfte sich leider der Auftrag, ich solle den Besitzer Habich gegen Erlegung all seiner Kosten zur Herausgabe des Bildes veranlassen, unter allen Umständen aber es aus der Galerie entfernen. Habich gab es indes nach Empfang seiner Auslagen mit Zins und Zinseszinsen gutwillig wieder heraus und das hochwertige Werk wanderte nach Tauberbischofsheim zurück. Es wurde in der Kirche aufgehängt, verdarb da wieder, indem Farbteile abblätterten (*relata refero!*) und man sah sich schließlich genötigt, es zu entfernen. Der Pfarrer nahm es in seine Wohnung, hing es aber nicht etwa auf, sondern stellte die Tafeln in seinen Flur. Professor von Oechelhäuser, der dies erfuhr, bemühte sich jetzt, es für die Karlsruher Galerie zu gewinnen. Es gelang ihm, der Erzbischof von Freiburg gab seine Zustimmung und das Werk, das Habich seinerzeit 2000 Mark gekostet hatte, wurde vom badischen Staate um 40000 Mark angekauft. Um die neu eingetretenen Schäden zu reparieren, wurden die Bilder zu Hauser sen. in München geschickt, der sie sehr gut wiederherstellte und nun hängen sie als die Perle der dortigen altdeutschen Abteilung in der Karlsruher Galerie.

»Sie werden nun fragen, wieso die Tafel »zu Unrecht entwendet« worden sei. Durch Bummelei des Tauberbischofsheimer Kirchenkastens, der sie jenem Vergolder, welcher namhafte Arbeit für die Kirche geliefert hatte, an Zahlungsstatt gegeben hatte, mit der Auflage, sie niemals zu verkaufen, sondern in infinitum zu warten, bis er bezahlt werde und sie dann der Kirche zurückzugeben. Das Warten wurde aber zuletzt dem Manne zu dumm und so gab er sie gegen bare 2000 Märkchen an Mister Habich ab. Der Vermittler war ich, ohne natürlich zu ahnen, wie die Verhältnisse lagen. Den Denunziator beim erzbischöflichen Stuhl in Freiburg i. Br. soll ein Buchhändler in Tauberbischofsheim gemacht haben, der selbst Sammler war und die Tafel früher vergebens umbuhlt hatte. Später sah er die prächtige, eindrucksvolle Photographie von Hanfstängl, wurde eifersüchtig und denunzierte. So geschah das Unglück, daß Kassel das wieder verlor, was es so ehrlich erworben hatte.«

Die Kreuztragung, ursprünglich die Rückseite des Kruzifixus, hat einiges Fremde, sie ist aber doch wieder so stark und so persönlich, daß man nicht gern an ausgedehntere Werkstattsbeihilfe denken möchte. Die Komposition ist so angeordnet, daß der Kopf Christi wie geistig so auch räumlich den Mittelpunkt des Bildes ausmacht. Ich kenne übrigens in der deutschen Kunst kaum einen bedeutenderen Christuskopf. Höchster innerer Adel und furchtbarste Not des Leibes und der Seele durchdringen und verdichten sich in diesen Zügen zu einer Persönlichkeit. Mir scheint Grünewalds Christustypus religiöser, der Dürers theologischer. Häufig bemerkt sind die

italienischen Reminiszenzen dieser Kreuztragung in Architektur und Schriftzeichen. Wenn auch Grünewald in Italien sich aufgehalten hat, die italienische Kunst hat ihn nur von außen berührt. Innerlich aufgenommen hat er nichts von ihr. Sie wäre ein fremder Tropfen in seinem Blute gewesen.

Eher will ich an einen Zusammenhang Grünewalds, zumal seiner früheren Werke in Basel und Kolmar, mit der holländischen Kunst glauben. Ich meine, nicht bloß im Stoff, im Temperamente, der Freude am Burlesk-Dämonischen Verwandtschaft zwischen ihm und Hieronymus Bosch zu finden, sondern auch in Eigentümlichkeiten der Handschrift, den auf früheren Bildern oft so lichtempfindlichen, blinzelnden oder etwas blöden Augen (die überhaupt in der frühen holländischen Malerei oft vorkommen), den schlichten gestriegelten Haaren, vielleicht auch in dem leichten, flüssigen Farbauftrage und der Farbenskala. Es lohnte sich am Ende für einen besser Unterrichteten, der schwachen Spur einmal nachzugehen.

Unser Bild wird der späteren Zeit Grünewalds angehören und vielleicht zwischen 1518 und 1525 entstanden sein.

Grünewald ist der letzte *deutsche* Maler auf lange hinaus. Die *deutsche* Malerei bricht mit ihm ab. Alle seine Zeitgenossen, jung und alt, groß und klein, Burckmair, Dürer, Baldung, Cranach, Holbein, folgen hastiger oder bedächtiger dem Sirenenlied der italienischen Renaissance. Schließlich war Grünewald vielleicht gerade darin nicht so ganz deutsch, daß ihm die etwas pedantische Hochachtung Dürers und anderer vor dem gelehrten antikischen Wesen fehlte. Erst Rembrandt hat die Nachwehen der Kunstausländerei ganz überwunden und uns für kurze Zeit wieder eine deutsche Kunst gegeben, freilich eine spezifisch niederdeutsche Stammeskunst. Für uns Oberdeutsche verteilt sich der Inhalt des rembrandtschen Kunstcharakters auf zwei Leute: Grünewald und Ludwig Richter. Es ist schön, aber auch fast notwendig, daß wir diese beiden zugleich haben. So ungleich an Kraft und Rang, so verschieden in ihrer Art beide sind, sie gehören doch dadurch zusammen, daß sie bedeutende und wesentliche Züge des deutschen Volksgeistes verkörpern. Jener durchmißt wie ein Faust alle Weiten der sinnlichen und seelischen Anschauung, ist ebenso heimisch in der Welt wie in Himmel und Hölle; dieser bleibt im Engsten, behagt sich bei dem schmalen Leben des Tages und erhebt doch durch sein teilnehmendes, herzliches, bisweilen schalkhaftes und humorvolles Betrachten die Kleinheit und Spießbürgerlichkeit des ewig Gestrigen zu inniger Poesie. Merkwürdig; Richter ist vor hundert Jahren geboren und vor weniger als zwanzig Jahren gestorben und seine Kunst weht uns schon an wie etwas Abgeklärtes, Fernes, wie mit dem Frieden eines Paradieses. Und Grünewalds Kunst reckt sich immer mehr wie etwas Heutiges und Lebendes unter uns Lebenden auf.

FRANZ RIEFFEL.



JAN VAN EYCK. UNBEKANNTER MIT DER BLAUEN SENDELBINDE
SAMMLUNG BRUCKENTHAL IN HERMANNSTADT

EIN DEUTSCHER KUNSTFREUND IM FERNEN OSTEN

IN der äußersten Ecke der österreich-ungarischen Monarchie, in dem fernen, grünen Hochland Siebenbürgen wurde am 9. April v. J. die hundertste Wiederkehr des Todestages des siebenbürgischen Gubernators Samuel Freiherr von Bruckenthal in pietätvoller Weise gefeiert. Diese Feier gilt indessen nicht bloß dem Staatsmann, sondern vor allem dem Kunstfreunde Bruckenthal, der in der klassischen Zeit des Bildersammelns mit feinem Kunstverständnis nicht nur eine wertvolle Gemäldegalerie in Hermannstadt angelegt, sondern auch dafür Sorge getragen hat, daß sie seinen Nachkommen, seinem siebenbürgisch-sächsischen Volke erhalten bleibe!

Bruckenthal wurde am 25. Juli 1721 als Sohn des Königrichers von Leschkirch, einem kleinen siebenbürgisch-sächsischen Markt, in diesem weltabgeschiedenen Marktflecken geboren; er begann seine Studien in Hermannstadt und vollendete dieselben an der Universität in Halle a. S. In die Heimat zurückgekehrt erhielt er eine Anstellung in Hermannstadt und ward 1753 mit einer Deputation nach Wien zur Kaiserin Maria Theresia gesendet. Am 25. März desselben Jahres trat er zum erstenmal vor die große

Kaiserin, die in ihm den geistvollen, klugen Staatsmann erkannte und von da ab bis an ihr Lebensende ihre Gunst in übervollem Maße ihm zuteil werden ließ. So stieg denn Bruckenthal, dem die Kaiserin 1762 den Freiherrnstand verlieh, rasch empor, trotzdem er Protestant und als solcher zur Zeit der Gegenreformation nicht wenig angefeindet, bis zur höchsten Stelle in seinem engeren Vaterlande. Am 16. Juli 1777 wurde Bruckenthal mittelst kaiserlichem Handschreiben zum Gouverneur des Großfürstentums Siebenbürgen ernannt. Zehn Jahre wirkte Bruckenthal in dieser hohen Stellung zum Wohle seines Vaterlandes und insbesondere seiner Volksgenossen, der siebenbürger Sachsen. Da er aber gegen die meist allzuradikalen Reformbewegungen Kaiser Josefs II., dem Sohne und Nachfolger der 1780 entschlafenen Kaiserin, des öfteren Vorstellungen erhob, wohl auch dem Kaiser zu konservativen Anschauungen huldigte, wurde er unter Verleihung des Großkreuzes des Stephanordens und dem »Ausdruck der allerhöchsten Zufriedenheit« 1787 in den Ruhestand versetzt. Nunmehr lebte der Freiherr nur der Vermehrung seiner Sammlungen, in denen er sich ein unvergängliches Denkmal schuf.

Diese Sammlungen, welche in dem von Bruckenthal erbauten Palais in Hermannstadt aufgestellt und seit 1817 dem Publikum zugänglich sind, bestehen aus einer über 100000 Bände enthaltenden Bibliothek; einer Mineraliensammlung, die insbesondere an siebenbürgischen Steinarten hervorragend reich, einer großen Münzsammlung, einer Antiken- und einer Kupferstichsammlung, sowie endlich der Gemäldegalerie, der in diesen Blättern wiederholt schon gedacht wurde.

Auch diese Gemäldesammlung hat ihre Geschichte. Über den Ankauf der Bilder ist wenig bekannt; einer Tradition zufolge sollen viele Bilder Ende des 18. Jahrhunderts von französischen Emigranten angekauft, manche auch von der Kaiserin geschenkt worden sein. Wahrscheinlich zu Beginn



MEMLING. BETENDER MANN
SAMMLUNG BRUCKENTHAL IN HERMANNSTADT

des 19. Jahrhunderts wurden die Bilder in so jammervoller Weise restauriert, daß es einen nicht wunder nehmen darf, wenn der englische Schriftsteller Charles Boner 1865 in seinem sonst so gediegenen Werke über Siebenbürgen eine geradezu vernichtende Kritik über die Gemäldesammlung fällt. »Ohne dieselbe gesehen zu haben«, schreibt Boner, »ist es unmöglich, sich einen Begriff zu machen von dem hier zusammengebrachten Plunder. Einige der Bilder sind so erbärmlich, daß man sich ernstlich verwundert, wie sie je hier einen Platz finden konnten. Sie taugen nur, ja kaum, in den Laden eines Tröllers u. s. w.« Nach einem solchen Urteil in einem vielgelesenen Werke zählte die Galerie zu den Toten und mußte sozusagen erst wieder entdeckt werden.

Nach dem Tode des



TIZIANO VECELLIO. DIE VERLOBUNG DER HL. KATHARINA
SAMMLUNG BRUCKENTHAL IN HERMANNSTADT

letzten Freiherrn Bruckenthal kam die Galerie nebst den übrigen Sammlungen und dem Palais in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts durch Erbschaft in den Besitz des evangelischen Obergymnasiums zu Hermannstadt. Das Kuratorium, welchem die Verwaltung der Gemäldesammlung anvertraut war, ließ nun 1882 Karl Schellein kommen, der die Bilder überprüfte und mehrere restaurierte. Ihre eigentliche Auferstehung verdankt die Galerie aber dem verdienstvollen Kunstforscher Dr. Th. von Frimmel, der 1894 die Galerie einer eingehenden Besichtigung unterzog und in seinen vortrefflichen »Kleinen Galleriestudien« die Resultate seiner Forschung veröffentlichte. Damit

er zu deren Restaurierung Eduard Gerich empfahl, der innerhalb drei Jahren mit außerordentlichem Fleiße und noch mehr Geschick von den 1243 vorhandenen Bildern 879 mit peinlicher Gewissenhaftigkeit wiederherstellte. Die mühevoll neue Katalogisierung und die Herausgabe eines beschreibenden Kataloges hat der dermalige Kustos der Sammlungen Professor M. Csaki mit ebensovieler Gewandtheit als Verständnis durchgeführt.

Die Gemäldesammlung enthält eine große Menge Werke seltener Meister, insbesondere der deutschen und niederländischen Schule. Auch Meister ersten Ranges fehlen nicht — dem Urteil Boners entgegen —, so



DAVID TENIERS D. J. JOHANNES DER TÄUFER ALS KIND
SAMMLUNG BRUCKENTHAL IN HERMANNSTADT

wurden nun auch weitere Kreise auf diese, den westeuropäischen Kunstzentren so fernab gelegene Sammlung aufmerksam. Insbesondere erregte der hier von Frimmel entdeckte Jan van Eyck Aufmerksamkeit und seither entspann sich um dieses bedeutsame Bildchen ein Federkrieg. »Wir werden«, schreibt Dr. Frimmel in den Galleriestudien, »nach reiflicher Überlegung einfach gezwungen, das Hermannstädter Bildchen für ein Werk des Jan van Eyck zu halten, da eben gar nichts dagegen und alles dafür spricht«. Gewiegte Kenner, wie Bredius, Bode und andere mehr pflichten dem bei. Ganz besonderes Verdienst erwarb sich aber Dr. von Frimmel dadurch um die Galerie, daß

neben dem bereits erwähnten Jan van Eyck: Memling, Brueghel, Rubens, Mieris, Teniers, Wouwerman und andere mehr. Die italienische Schule zählt bloß 179 Gemälde, doch stehen diese nicht auf derselben Höhe, wie die Bilder der niederländischen und deutschen Abteilung. Ein »heiliger Hieronymus« in einer lebhaft grünen Landschaft von Lorenzo Lotto und die »Verlobung der heiligen Katharina« von Tizian sind hier wohl die bedeutendsten Werke; beide bilden wir hier ab. Über das letztgenannte Bild schreibt Dr. von Frimmel im »Repertorium für Kunstwissenschaft«: »ein fesselndes Bildchen, das doch wohl wirklich von Tizian selbst und nicht auf einen Nach-

ahmer zu beziehen ist.« Aller tizianischer Farbenszauber enthüllt sich in diesem kleinen Bilde dem Beschauer.¹⁾

Wie viele von jenen Gemäldesammlungen, welche gleichzeitig mit der Bruckenthalschen Galerie angelegt wurden, bestehen noch? Erst ganz kürzlich wurden die Reste der Brunswickschen Gemäldesammlung verkauft und dasselbe Schicksal teilten viele andere, um

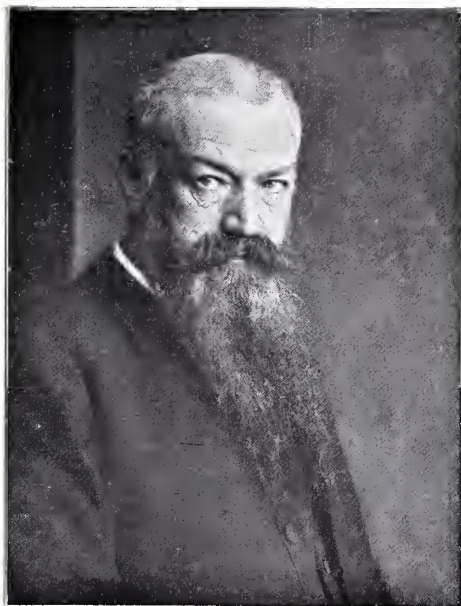
1) Aus Anlaß der hundersten Wiederkehr des Todestages Bruckenthals gab die Museumsverwaltung eine Sammlung von 40 Lichtdruckbildern nach Gemälden der Bruckenthalschen Galerie heraus.

die Mitte des 18. Jahrhunderts entstandenen Galerien; denn jene Reichen und Großen des prunkvollen Rokoko sammelten weit mehr aus Mode oder um sich selbst mit dem Nimbus des Kunstmäcen zu umgeben, als der Kunst wegen. Bei Bruckenthal war das anders. Ein wahrer Freund der Kunst hatte er nicht nur selbst daran den größten Genuß, sondern ließ hieran auch sein Volk teilnehmen und sorgte dafür, daß seine Schätze als Gemeingut erhalten blieben. So hat er in hervorragender Weise dazu beigetragen, daß die alte Sachsenstadt, das von deutschen Kolonisten vor 800 Jahren gegründete Hermannstadt, noch heute das Kulturzentrum Siebenbürgens ist!

EMIL SIGERUS.



LORENZO LOTTO. DER HEILIGE HIERONYMUS
SAMMLUNG BRUCKENTHAL IN HERMANNSTADT



FRANZ PERNAT
Photographie N. Perscheid, Leipzig

FRANZ PERNAT

BEIM ersten Blick auf das Porträt Franz Pernet's wird man an Franz von Lenbach erinnert und noch über diese äußere Ähnlichkeit hinaus gibt es mannigfache Beziehungen zwischen beiden Künstlern. Beide sind kernige Bajuwaren — Pernet Münchener, geb. am 4. Juli 1853 — und beide sind nahe Freunde im Leben wie in ihrer Porträtkunst. Naturgemäß war der 17 Jahre jüngere Pernet der empfangende Teil und verdankte, aus der Schule von Wilhelm Diez und Lindenschmit kommend, Meister Lenbachs Werken wesentliche Einflüsse in der Richtung der Charakteranalyse und des Kolorits. Aber er nahm doch nur das auf, was ihn an dem großen Kunstgenossen kongenial ansprach und wußte das harmonisch mit dem weicherem, rücksichtsvolleren Wesen seiner Kunst zu vereinigen. Bezeichnend für Pernet ist auch seine Verehrung für van Dycks aristokratische, courgerechte Porträtauffassung und dessen blühendes Kolorit. Wie van Dyck die vornehmen Persönlichkeiten, die er am Tage malte, gern abends in der Gesellschaft wiedersah, gewiß mehr der Charakterstudien als der geselligen Freuden wegen, so findet auch Franz Pernet sein Studienfeld im Salon und ist ein gern gesehener Gast der vornehmsten Kreise in München, Leipzig oder wo sonst er sich länger aufhält. Diese gesellschaftliche Gunst verdankt er seiner imponierenden Erscheinung, seinem sicheren, natürlichen und von aller Künstlerambition freien Auftreten, seiner großen Menschenkenntnis, seinem

feinen Geiste und seinem unerschöpflich sprudelnden, neckischen, echt süddeutschen Humor. Er liebt die glänzenden Gesellschaften, wo Frauenschönheit in reichem Toilettenschmuck erstrahlt, wo die Männerwelt sich besonders ritterlich und verbindlich gibt, und beobachtet da mit Künstlerraugen die Menschen, die er darzustellen hat und die sich am liebsten so dargestellt sehen, wie sie in glücklichen und festlichen Momenten erscheinen. — So unerläßlich für den Porträtmaler der vornehmen Welt die Teilnahme am Gesellschaftsleben ist, so hat sie auch ihre großen Gefahren. Es gehört eine Riesennatur dazu, so wie Pernet, die Wintersaison hindurch fast allabendlich der Gesellschaft zu leben und tagsüber die Porträtkunst zu üben, die eine Intensität der Beobachtung und eine nervenaufreibende Anspannung verlangt, von der der Fernerstehende kaum eine Ahnung hat. Da gilt es, Zug um Zug, die zartesten Nüancen von Farbe, Licht und Schatten, die feinsten Linien und Schwingungen, die ganze Summe der individuellen Merkmale, Leben und Ausdruck in aller Schärfe zu erfassen und im nächsten Moment auf die Leinwand zu bannen. Und dabei muß der Porträtkünstler seine Arbeit gleichsam spielend vollführen, sein Modell in guter Stimmung erhalten und es mit Überlegenheit und oft genug mit List in die günstigste Situation bringen. — Eine andere Gefahr des gesellschaftlichen Lebens liegt für den Künstler grade auf dem rein künstlerischen Gebiete. Die gute Gesellschaft ist stets

konservativ, sie liebt auch in der Porträtkunst keine genialen Neuerungen, keine Experimente, sie verlangt nicht so sehr moderne Kunstwerke an sich als gefällige, ansprechende Porträts nach hergebrachtem Schönheitsideal. Höchstens ein ganz großer, wie etwa Lenbach, darf ungestraft in den Porträts rein künstlerischen Problemen nachgehen, andere Porträtmaler der vornehmen Gesellschaft leiden unter der Kette von Kompromissen zwischen echt künstlerischem Streben und den Wünschen und dem Geschmacke

Feinheiten durchgebildet und zwar bei Damenporträts so vollkommen wie bei Herren- und Kinderporträts. Pernat unterscheidet sich darin von Lenbach, der seine Männerporträts individuell, seine Frauenbildnisse generell gestaltet. Mag das letztere der modernen Porträtauffassung mehr entsprechen, so vertritt doch Pernat den konservativen Standpunkt mit voller Meisterschaft. Er will stets ein sprechendes, lebenswarmes und etwas über das Alltägliche erhobenes Spiegelbild nicht allein des äußeren Menschen, sondern seines ganzen Wesens



FRANZ PERNAT. BILDNIS DER HOFCHAUSPIELERIN ILONA SPERR

ihrer Auftraggeber. Da ist es kein Wunder, daß sich selbst von Männern wie Fr. A. von Kaulbach, K. Gussow, Fr. G. Papperitz, Leon Pohle und Franz Pernat nicht jedes Porträt zu einem Kunstwerk in höherem Sinne gestalten läßt, aber stets gibt Pernat seinen Bildern wertvolle Qualitäten mit. Nie versagt seine Sicherheit im Treffen. Er erfaßt die charakteristische Haltung, das Spiel der Hände, die leise Kopfneigung, vor allem aber den Gesichtsausdruck als Spiegel des Wesens. Mund, Nase und vor allem die Augen sind lebenswahr, ausdrucksvoll bis in alle

geben. So hat er vornehme und zugleich sympathische Porträts von Regenten, des Königs von Rumänien, des Königs Albert von Sachsen, des Prinzregenten Luitpold, des Herzogs von Altenburg und als eins seiner Meisterwerke das feine Kniestück des früheren altenburgischen Ministers Herrn von Helldorf geschaffen, aber auch Künstler und Industrielle fein individualisiert dargestellt und besonders in seinen Frauenporträts mustergültige Leistungen geboten. Nichts scheint ihm da zu schwer. Er stellt in einem seiner besten Porträts eine ältere vornehme Engländerin, im

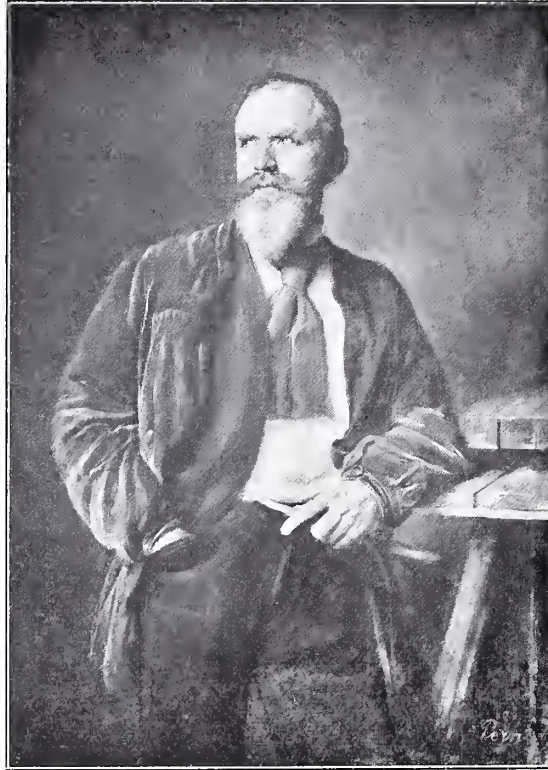


FRANZ PERNAT

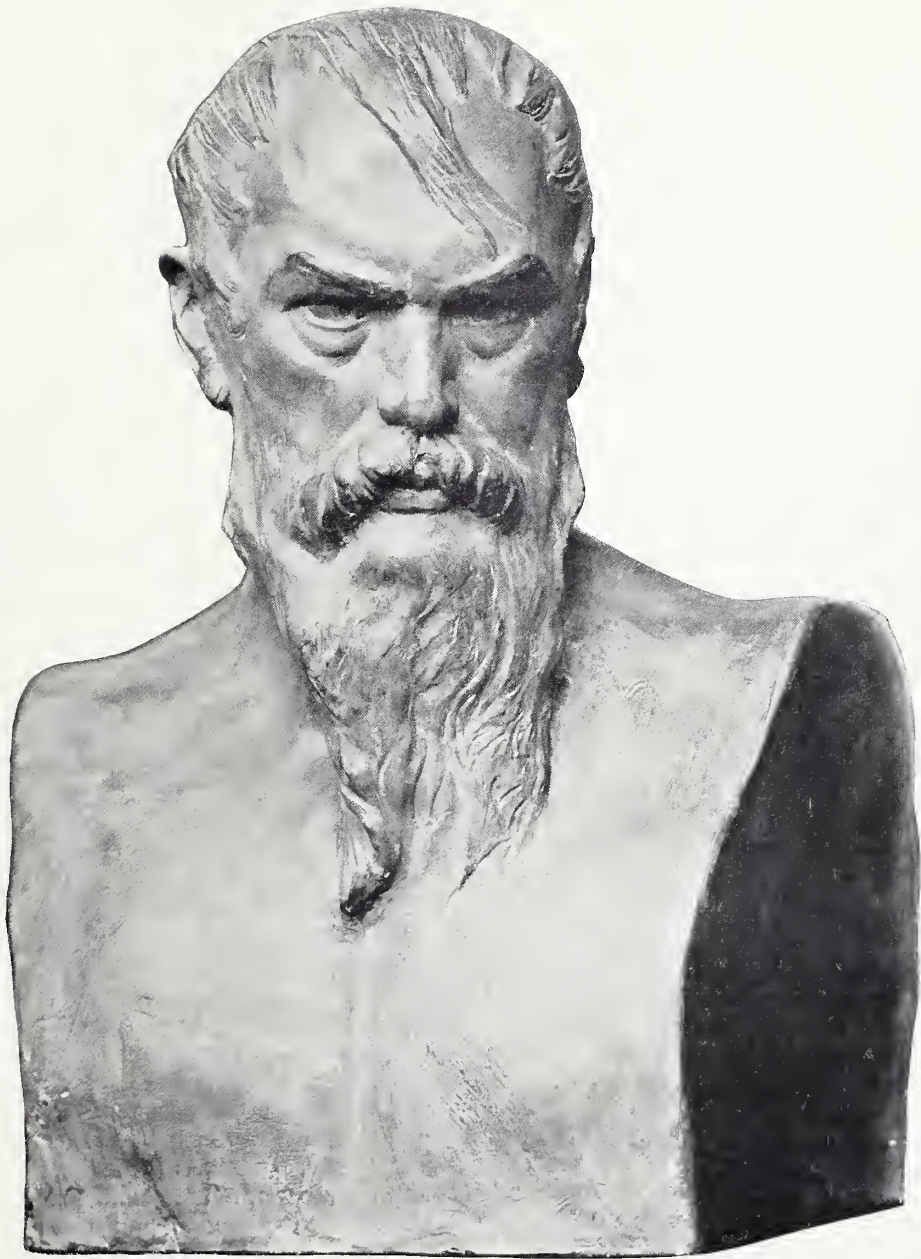
BILDNIS EINER ENGLISCHEN DAME

Lehnsessel sitzend, reich gekleidet in Seide, Spitzen und Pelz dar, von einer wunderbaren Feinheit und Lebenswahrheit der Züge und einer vollkommenen Harmonie der Farben und der Gesamtstimmung. Sehr fein ist auch das Bildnis der Hofschauspielerin Ilona Sperr in ihrem weißen Spitzenkleide und dem etwas müden, lächelnd-träumerischen Ausdrucke des schönen Mädchenkopfes, und ein voller Gegensatz dazu, die heroischenhafte Gestalt der Frau von Poschinger mit festen ernsten Zügen. Ebenso gelingt ihm, Züge, Farben und Wesen der knospenhaften Jugend, der jungen Mädchen wie der Knaben, auf die Leinwand zu zaubern. — Pernat hat die seltene Gabe, seine Bildnisse gewählt und doch ungezwungen malerisch anzuordnen. Fast immer malt er in Lebensgröße, häufig Kniestücke oder Brustbilder, bisweilen auch

Ganzfiguren mit landschaftlichem Hintergrunde. Seine Fleischfarben gehen mitunter bei Frauenbildnissen in der Frische und Rosigkeit über die Natur, aber die Stoffmalerei ist stets von meisterhafter Durchführung und die Gesamtfarbenstimmung ruhig, harmonisch und vornehm. Seine hervorragende Gabe der Porträtaufassung hat ihn auch ohne viel Vorübungen in der Porträtplastik bald zu tüchtigen Erfolgen kommen lassen. Er treibt die Tonbildnerei allein zu seinem Vergnügen, aber da die vor zwei Jahren entstandene Büste Lenbachs, zu der der Meister geduldig gesessen hat, den Vorzug großer Treue und künstlerischer Durchbildung hat, sei sie als ein interessantes Porträt Lenbachs aus den letzten Jahren und zugleich als ein Denkmal der Freundschaft zwischen den beiden Porträtkünstlern hier abgebildet. F. BECKER.



FRANZ PERNAT. PORTRÄT DES BILDHAUERS W. VON RÜMANN



FRANZ VON LENBACH
BÜSTE, MODELLIERT VON FRANZ PERNAT



ABB. I. SASSOFERRATO. ANBETENDE MADONNA
BREMEN, FRAU BÜRGERMEISTER LÜRMAN

DIE GEMÄLDESAMMLUNG DER FAMILIE LÜRMAN

VON GUSTAV PAULI

VON bremischen Kunstsammlungen ist selten die Rede. Die alte Hansestadt bringt wohl in jeder Generation diesen oder jenen hervor, der irgend etwas von künstlerischem Werte sammelt — Kupferstiche, Schnitzereien, Töpfe, Münzen oder Gemälde, aber selbst in der bremischen Gesellschaft weiß man von solchen Sammlern kaum mehr, als daß sie eben Sammler sind; und in die Außenwelt dringt ihr Name gewöhnlich erst nach ihrem Tode, wenn die Erben ihre Schätze verauktionieren. Es hängt das damit zusammen, daß Bremen eine Handelsstadt ist, in der die Reichtümer selten in mehreren Generationen stagnieren, eine Stadt, welche die Fähigkeiten des Geschäftsmannes, des Juristen und Staatsmannes zu schätzen weiß, die jedoch das Otium des Sammlers und Gelehrten bestenfalls wohlwollend duldet. Schließlich ist Bremen eine von den Städten, die den Fremden nicht zu fesseln verstehen. Es liegt abseits von den großen Adern des festländischen Verkehrs und wird schnellfüßig von den Tausenden durchheilt, die auf dem Wege nach den Seebädern, nach England oder Amerika, hier zu kurzer Rast verweilen. Ein Blick auf das Rathaus, ein flüchtiger Eindruck von lebendigen

Umrissen alter bunter Giebelhäuser, ein paar Minuten im Dom, eine Viertelstunde in der Kunsthalle, und man glaubt die Kunst in Bremen erledigt zu haben. Bis zu den Dürerzeichnungen des Kupferstichkabinetts dringt nur eine verschwindend kleine Elite vor. Und doch würde sich auch für den verwöhntesten Geschmack ein Aufenthalt von einigen Tagen lohnen. Das Leben der Gegenwart hat hier nicht wie in Hamburg die ehrwürdigen Reste einer alten heimischen Kultur verzehrt. Die Steine Bremens wissen noch vieles zu erzählen, Kirchen und Häuser bergen noch ungehobene Schätze. Von solchen sei hier die Rede. Für den Uneingeweihten wird es eine Überraschung sein, von einer bisher ungenannten Privatgalerie zu hören, unter deren etwa zweihundert alten Gemälden Ruisdael, Ter Borch, Jan Steen, die beiden Netscher, Pieter Lastman, Hondecoeter und manche andere Träger klangvoller Namen mit guten Werken vertreten sind.

Diese Sammlung ist die letzte und umfangreichste aus einer Zeit, da der Kunstverein als Gemäldelieferant noch kaum in Betracht kam und die Bremer ihren Bedarf an Bildern aus der unermeßlichen Hinterlassenschaft der Niederländer des 17. Jahrhunderts zu decken

pfliegten. Manche kostbare alte Meisterwerke konnte man damals in den bremischen Häusern sehen. Der schöne Rubens der Sammlung Schubart in München war eines von ihnen, andere waren die Dürer, Jan van Goyen und Ter Borch der bremischen Kunsthalle. Am eifrigsten scheint der Ältermann Theodor Lürman gesammelt zu haben. Natürlich fehlte es auch bei ihm nicht an großen Namen für obskure Leistungen, aber sie bildeten seltene Ausnahmen; und wenn wir auch Rembrandt und Rubens, van Dyck und Pieter de Hoogh, Tizian und Andrea del Sarto, Caravaggio und Garofalo aus seinem Kataloge streichen müssen, so bleibt doch genug übrig, um einen weit ausführlicheren Bericht als diesen zu rechtfertigen. Verhältnismäßig die meisten Irrtümer Lürmans betrafen seine wenigen italienischen Bilder. Die armen Kinder des Südens, die vereinzelt in unsern deutschen Nordwesten versprengt sind, werden hier fast regelmäßig verkannt. Unter seinen Niederländern wußte Lürman dagegen recht gut Bescheid. Seine Benennungen halten fast immer der neuesten Wissenschaft stand und gelegentliche kritische Äußerungen verraten den Kenner, wenn auch der Katalog — für den intimen Hausgebrauch bestimmt — von jeglicher Präntension auf gelehrte Akribie frei zu sprechen ist. Nicht ohne Rührung kann man den von liebevoller Hand kopierten kleinen Lederband durchblättern. Die Bilder erscheinen in buntem Durcheinander numeriert, wie es scheint nach der Zeitfolge der Erwerbung. Nirgendwo sind Maße angegeben, nirgends die Bezeichnungen kopiert. Die Beschreibung beschränkt sich gewöhnlich auf eine sehr summarische Angabe des Dargestellten und doch fühlt man es deutlich, wie der Besitzer sich an seinen Schätzen innig erfreute und in ihnen lebte. Dabei gibt er uns freilich ungewollt ein neues Beispiel für die Wandelbarkeit ästhetischer Bewertungen. Einen kleinen köstlichen Jan Steen notiert er ohne jeden Kommentar, dagegen zollt er die allerhöchste Bewunderung einer für unsern Geschmack reichlich sentimental Landschaft Swanevelts.

Nach dem Tode des Begründers der Sammlung (1863) wurden seine Bilder zwischen zwei seither ebenfalls verstorbenen Söhnen, dem Bürgermeister und dem Konsul Lürman, geteilt. Nach dem Ableben der Witwe dieses letzteren ist nun in jüngster Zeit der größere Teil der Sammlung zersplittert worden¹⁾. Da schien denn dem Verfasser dieser Zeilen die Gelegenheit gegeben zu sein, in der Erinnerung sich die wichtigsten Stücke des alten Gesamtbestandes zu vergegenwärtigen. Der Bericht hat freilich unter den Schwierigkeiten zu leiden, welche die Betrachtung einer zum Teil ungünstig beleuchteten und unübersichtlich aufgehängten Privatsammlung mit sich bringt.

Unter den italienischen Bildern galt als das Hauptstück ein *Sassoferrato* (jetzt im Besitz von Frau Bürgermeister Lürman) (Abb. 1), ein lebensgroßes Brustbild der Madonna mit betend zusammengelegten Händen. Das wohlerhaltene Gemälde, das 1830 auf

1) Ein Teil der Gemälde aus dem Nachlasse von Frau Konsul Lürman ist am 1. und 2. März 1904 bei Lepke in Berlin versteigert worden. Katalog Nr. 1373.

der Versteigerung der Sammlung des Fürsten Canikoff in Dresden erworben war, ist eine von den bekannten Kompositionen des erfindungsarmen Schönheitsmalers. Varianten — die Varianten Sassoferratos unterscheiden sich nur in lächerlichen Nebendingen von einander — kommen in der Galerie Doria zu Rom, in den Uffizien, in der Münchner Pinakothek und in der Londoner Nationalgalerie vor. Man begnügt sich gewöhnlich damit, die süße Schönheit Sassoferratos zu konstatieren und stellt ihn gern neben Carlo Dolci. Doch sind die beiden in ihrer Art verschieden genug. Kein stärkerer Kontrast als zwischen der effeminierten Grazie Dolcis und der Schwerfälligkeit Sassoferratos. Man sehe nur einmal den Wurf seiner Falten — alle Stoffe vergrößern sich unter seinen Händen — oder die Bildung seiner schweren, ungelenten, blassen Madonnenhände. — Das Bild der Lürmanischen Sammlung ist 1892 vorsichtig und erfolgreich von Hauser in München restauriert worden.

An materiellem Werte dem Sassoferrato nachstehend, an kunstgeschichtlichem Interesse ihm vielleicht überlegen ist die Halbfigur einer betenden Magdalena (jetzt im Besitz des Dr. Aug. Lürman in Bremen) von der Hand des *Giampietrino* (Abb. 11). Wir haben nun einmal seit Morelli diesen Namen für den leonardesken Maler der scharf umrissenen Halbfiguren schöner Büberinnen akzeptiert. Doch schadet es nichts, sich von Zeit zu Zeit daran zu erinnern, daß der Name urkundlich mit keinem einzigen Bilde verknüpft ist, also eigentlich ebenso in der Luft schwebt wie die Bezeichnung *Salainos*, auf den früher die meisten dieser Gemälde und auch das der Lürmanischen Sammlung getauft wurden. Wer weiß — vielleicht war es wirklich der lockige Liebling des wundersamen Meisters, der diese Bilder von einer etwas monotonen Anmut und düsterem Kolorit geschaffen hat. Wir erkennen ihn in dieser Magdalena auf den ersten Blick, an dem bräunlich violetten Farbenton, dem seltsam süßen Idealgesicht mit den feinen dunkeln, wie mit einem Federstrich gezogenen Brauen, an den breiten Händen mit den feinen schlanken Fingern. Das Bild der Lürmanischen Sammlung ist das einzige mir bekannte Exemplar in dieser Auffassung. Die nackte Frauengestalt steht mit betend erhobenen Händen, leicht nach links gewendet, in einer Felsengrotte. Vor ihr links auf einer Brüstung das Salbengefäß in der zierlichen, für Giampietrino charakteristischen Form.

Da ich nun vielleicht nicht so bald wieder Gelegenheit haben werde, von unserm Meister zu sprechen, so erlaube man mir an dieser Stelle ein paar Nachträge zu seinem Werke einzuschwärzen. Eine der unseren verwandte Magdalena Giampietrinos, die mit erhobenem Antlitz und über der Brust gekreuzten Händen nach rechts gewendet hinter einer Brüstung steht, ist ein bekanntes Bild der Brera, von dem mehrere Kopien unter verschiedenen Bezeichnungen existieren. Die eine derselben befindet sich in der Augsburger Galerie (Nr. 294), eine andere, unter Luinis Namen, in der Cookschen Sammlung in Richmond, und eine dritte im Palazzo Durazzo in Genua. — Auf ein anderes Werk Giampietrinos in Genua,

ein bedeutenderes Madonnenbild, auf dem neben der Gruppe der Mutter mit dem Kinde links Stephan und rechts der Täufer erscheinen, hat bereits mit Recht E. Jacobsen hingewiesen¹⁾. In den Galerien Bergamos glaube ich zwei Werke Giampietrinos zu kennen, die Halbfigur einer büßenden Magdalena mit einem Gebetbuch in der Linken (Gal. Carrara 268) und eine andere Magdalene, die sich einem Kruzifix zuneigt, der vor ihr auf einem Felsvorsprung steht (Gal. Carrara 321). — Das Magdeburger Museum besitzt unter Nr. 211 des Kataloges einen sehr charakteristischen Giampietrino (aus dem Depot der Berliner Museen), der dort früher als eine Kopie nach Solari galt, in der Tat aber ein Exemplar jener Komposition ist, die in anderen Auflagen in der Wiener Akademie, in der Turiner Galerie (als Marco d'Oggiono) und am schönsten bei Lady Layard in Venedig vorkommt. Doch zurück nach Bremen!

Von den übrigen Italienern der Sammlung Lürman wären nur noch drei kleine Bildchen hervorzuheben, ein breitgemaltes Brustbild des lesenden St. Rochus von *Salvator Rosa*, eine anmutige Venus mit dem Amor von *Franc. Albani* und eine Ansicht des Pantheons von dem jüngeren *Canaletto*. Ein sogenannter Andrea del Sarto erweist sich als ein unbedeutendes Florentiner Madonnenbild aus der späteren Zeit des 16. Jahrhunderts, ein Tizian (Darstellung im Tempel) kann höchstens als ein Schulbild aus dem Kreise der Bonifazii gelten und auch ein *Caravaggio*, ein umfangreiches Gemälde, der das Grab Mariä umringenden Apostel in lebensgroßen Halbfiguren, trägt seinen Namen keineswegs mit Recht, wengleich das gut gemalte Bild immerhin der Nachfolge Caravaggios zuzuweisen ist.

Unter den Niederländern der Sammlung überwiegen entschieden die Landschaften — der Zahl und auch der Qualität nach. Wir finden hier einige der führenden Meister mit recht guten Werken vertreten. Von *Jan van Goyen* ist eine äußerst feingestimmte kleine Ansicht von Gouda vorhanden mit jener charakteristischen Verteilung der Licht- und Schattenmassen, die in der Mitte ein breites Band der Helligkeit stehen läßt, das von den Schatten des Vordergrundes und der Wolken umsäumt wird. Vorn Wasser, links hinter einer Quaimauer ein Kirchturm, rechts jenseits der breiten Fläche des Flusses ein fernes Ufer. Nicht minder charakteristisch ist eine helltonige Dünenlandschaft von *Pieter Molyn*, in deren Mitte eine kleine Wasserfläche erscheint. Eine Frau, die eine Anhöhe dem Beschauer entgegen ersteigt, bietet die einzige lebhaftere Lokalfarbe mit ihrem roten Kleide. (Im Besitz von Frau Bürgermeister Lürman.) Das Bild eröffnet eine Reihe von Haarlemer Landschaften. Unter den vier *Everdingen* verdient schon wegen des Gegenstandes ein Bild im Besitz der Frau Bürgermeister Lürman hervorgehoben zu werden, in dem der Maler es versucht hat, die gewohnten Elemente seiner schwedischen Landschaft mit einer Staffage im arkadischen Geschmack zu verbinden. Wir finden wieder

den bekannten Bergstrom, die schwer gemalten Fichten, rechts auf einer Anhöhe das bekannte Blockhaus, doch ungewohnt ist der Anblick badender Frauen und eines Reigentanzes nackter Gestalten, der sich auf der Wiese vor dem Hause bewegt.

Den Namen *Ruisdael* tragen mit Recht drei Bilder. Eine kleine Flußlandschaft in achteckigem Rahmen kann als ein typisches Beispiel der Kunst Salomons van Ruisdael gelten. Er wird nicht müde, dieses Kompositionsschema zu variieren — die ruhige Wasserfläche, auf der ein paar Fischerboote vorüberziehen, das bewaldete Ufer, das durch die ganze Breite des Bildes bis in den Hintergrund zurückflieht. Das Bildchen ist nicht eben eine Kostbarkeit. Um so mehr sind es die beiden prächtigen Landschaften des großen Neffen Jakob Ruisdael, die zu den Hauptzierden der Sammlung gehören. Sie zeigen den Meister von verschiedenen Seiten. Die größere Landschaft, jetzt im Besitz des Generalkonsuls Th. Lürman, eröffnet zwischen bewaldeten Kalkfelsen einen Ausblick auf das Schloß Bentheim, das links im Hintergrund erscheint (Abb. 5). Unsere Reproduktion läßt manche liebevoll gemalte Einzelheit — den Schäfer, der rechts am Wege sitzt, die am Berghange zerstreute Herde, so wenig erkennen, wie sie eine Ahnung gibt von der weichen goldigen Beleuchtung der Abendsonne, welche die Felsenpartie der Mitte hell hervorhebt zwischen den tiefen, saftig gemalten Baum- und Gebüschgruppen an den Seiten. Das Gemälde, das 52 zu 62 cm mißt, trägt unten rechts die Bezeichnung van Ruisdael. Leider hat das andere Bild des Meisters (bei Frau Bürgermeister Lürman) durch Trübung des Firnisses, die offenbar einem ungeschickten Restaurationsversuch zuzuschreiben ist, gelitten. Milchweiße Lichter sind hie und da im Vordergrund entstanden und haben den ursprünglichen Eindruck des Kolorits gestört. In dem nahezu quadratischen Rahmen — die Bildgröße beträgt 34×33 cm — erscheint eine Flachlandschaft mit dem niedrigen Horizont, wie ihn Jan van Goyen liebt (Abb. 3). Ein Kornfeld links und ein viereckiger Turm in der Mitte des Hintergrundes charakterisieren die Landschaft. Im Luftraum erheben sich mächtige Wolkengebilde. Vielleicht befinden wir uns in der Umgegend von Haarlem. Zum mindesten erinnert der Gesamtcharakter an Ruisdaels schöne Ansicht jener Stadt im Mauritshuis. Die Bezeichnung steht unten links.

Es kann nun nicht die Aufgabe dieses Berichtes sein, den Katalog in extenso zu glossieren. Über vieles, das in einer Privatsammlung mit Ehren seinen Platz behauptet, dürfen wir hinweggehen, um nur da zu verweilen, wo wir Bemerkenswertes hervorheben können. Und da haben wir gleich aus der nächsten Umgebung Ruisdaels einen ganz ausgezeichneten kleinen *Cornelis Dekker* (Abb. 2). Die Reproduktion enthebt mich der Beschreibung. Angesichts einer solchen feintonigen intimen Landschaft mag die Frage erlaubt sein, ob wohl der Einfluß der holländischen Bilder dieses Schlages auf die Malerei des 19. Jahrhunderts ermessen sei. Es wäre der Untersuchung wert, einmal festzustellen, wieviel Anregungen die englischen Landschaftler, sogar Constable, von den

1) Archivio storico dell'arte. 1896, p. 122.



ABB. 2. CORNELIS DEKKER. LANDSCHAFT
BREMEN, FRAU BÜRGERMEISTER LÜRMAN

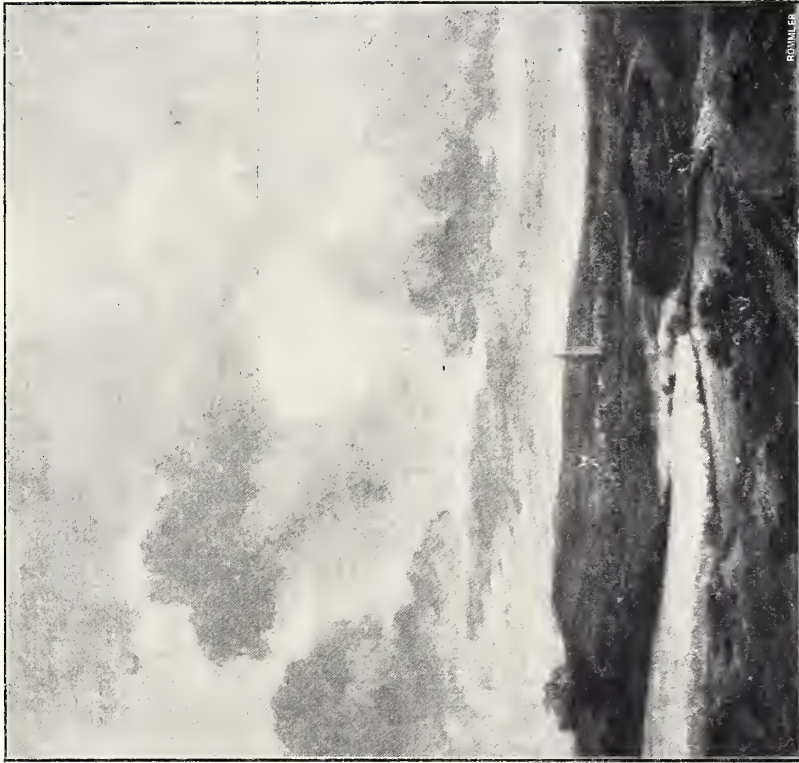


ABB. 3. JAKOB VAN RUISDAEL. LANDSCHAFT AUS DER UMGEGEND VON HAARLEM
BREMEN, FRAU BÜRGERMEISTER LÜRMAN

Niederländern des 17. Jahrhunderts und nicht nur von Ruisdael und Hobbema, empfangen haben, oder etwa, welche Rolle gerade die Haarlemer Meister in der Blütezeit der Düsseldorfer Malerei gespielt haben.

Ein *Jan Wijnants* — zu drei Vierteln Vordergrund, eines von den landschaftlichen Stilleben, wie sie der Meister zu malen liebt — verdient hervorgehoben zu werden, weil er zu den Bildern gehört, welche die Liberalität der Familie Lürman der bremischen Kunsthalle zugewendet hat. Ein solches ist auch die ausgezeichnete Landschaft des *Bartholomäus Breenberch*, die unsere Reproduktion zeigt (Abb. 4). Breenberch hat darin auf seine Art die Historie des alten Testaments erzählt, wie der kahlköpfige Elisa die bösen Buben, die seiner spotten, allzu hart züchtigt. Prophet, Gassenjungen und Bären geben den Vorwand, um eine ebenso feine wie phantastische Schilderung irgend eines Felsennestes am Hange der Sabinerberge zu entwerfen. Ein anderes nicht minder vorzügliches Werk derselben Hand, von tieferer, fast leuchtender Färbung, besitzt Frau Bürgermeister Lürman. Das allerliebste Rundbild, das nur 23 cm im Durchmesser mißt, ist auf Kupfer gemalt und stellt gleichfalls ein Motiv aus den Bergen der römischen Umgebung dar. Aus der Tiefe des Tales blickt man zu einer Häusergruppe empor, die hellbeleuchtet vor dunkelblauem Himmel auf einer schroff abfallenden Höhe liegt. Von den übrigen Landschaften seien hervorgehoben ein besonders guter *Pynacker* — die Ansicht eines südlichen Seehafens mit reicher Staffage von Kaufleuten und Waren am Strande — ein holländisches Strandbild, angeblich Scheveningen darstellend, von *Giovanni Battista Weenix* und die bereits erwähnte Ideallandschaft von *Swanevelt*. Die letztere, die in der Wohnung der Frau Bürgermeister Lürman einen Ehrenplatz einnimmt, kann als Muster für die weitere Entwicklung dessen gelten, was bei Claude Lorrain sentimental war. Das Motiv der Landschaft ist der Umgebung Roms entnommen. Inmitten felsiger Höhen liegt ein glatter blauer See, dem von Nemi vergleichbar. Die Sonne ist eben untergegangen und links schimmert zwischen die Zweige hoher Bäume hindurch der Mond. Im Vordergrund rastet an dem Wege, der hoch am See vorbeiführt, die heilige Familie. Sonnenuntergang, Mondschein, die Luft von goldigem Dunst erfüllt, Berge, ein südlicher See, ein schöner Fernblick, dazu die Weihe religiöser Stimmung, welche die Gegenwart heiliger Personen über die Landschaft breitet — was wünscht sich eine gefühlvolle Seele mehr, um ungestört zu schwelgen? Das Bild ist auch wirklich recht gut gemalt in seiner Art. Und doch — es fehlt das Beste. Wo ist die Kraft, die Ursprünglichkeit und Feinheit des Schauens, wo ist alles das, was den Künstler groß macht? — Es ist merkwürdig, daß man solche Bilder und ihre Meister immer noch als harmlos hinstellt, während sie in Wahrheit die gefährlichsten Verführer und Giftmischer des ästhetischen Empfindens sind, indem sie den Beschauer auf Seitenwege locken, die von den wahren Zielen der Kunst weit hinwegführen.

Besonders beachtenswert ist in der Lürmanschen

Sammlung eine Gruppe von Marinebildern. *Bona-ventura Peeters* und *Jan Porcellis* sind jeder mit einem charakteristischen Bilde gut vertreten. Von *Simon de Vlioger* ist ein Hauptwerk seiner frühen Zeit da, eine unruhige See mit spitzen tanzenden Wellen nahe der Küste von schwerem bleiernen Gesamtton. Im Mittelpunkt erscheint ein holländischer Dreimaster, links und rechts kleine Segelboote. Von den beiden *Backhuysen*, die der Katalog nennt, trägt nur der eine, eine Marine mit leicht bewegter See, diesen Namen zu Recht. Ein kleines vortreffliches Strandbild von grauem Kolorit, in dem der Besitzer eine Ansicht von Norderney erkennen wollte, ist für Backhuysen zu weich gemalt. Aus der Nachfolge des populären Meisters begegnet uns der ziemlich seltene Friese *Wigerus Vitringa* mit einem tüchtigen kleineren Bilde (Abbildung 8). Mit besonderem Interesse begrüßen wir aber *Aert van der Neer* unter den Marinemalern. Das ansehnliche Bild im Besitz von Frau Bürgermeister Lürman, das 54 zu 69 cm mißt, stellt eine Ansicht des Wattenmeeres an einer der vielverzweigten Rheinmündungen dar. Die weite beruhigte Wasserfläche, über der ein bleicher Wolkenhimmel steht, wird durch verschiedene Fahrzeuge belebt, unter denen drei größere Seegelboote hervorstechen. Auf einem Fischerboote links vorn steht das Monogramm des Meisters.

Bei der verwirrenden Fülle des Stoffes und den vielfach sich kreuzenden Beziehungen der niederländischen Lokalschulen liegt es nahe, in solch einem Falle wie dem vorliegenden die Bilder kurzerhand nach den Spezialitäten zu gruppieren, deren eigentliche Blütezeit im Holland des 17. Jahrhunderts zu suchen ist. Und so mögen denn hier einige der helltonigen Kircheninterieurs erwähnt werden, die damals so beliebt wurden. Die Sammlung Lürman besaß deren fünf, von denen das umfangreichste ein *Dirk van Delen*¹⁾ und das bedeutendste ein vortrefflicher bezeichneter *Hendrik van Vliet* war. *Pieter Saenredam* war mit einem etwas öden Bilde einer gotischen Pfeilerkirche vertreten und *Emanuel de Witte* nicht zum besten mit einer Ansicht der großen Kirche zu Delft.

Unter den Figurenbildern sei zunächst eine Gruppe von Werken der Amsterdamer Schule genannt. Aus der vorrembrandtischen Periode stammte ein kleiner nicht sehr bedeutender *Thomas de Keyser*, ein Halbfigurenbild, das der Katalog als das Porträt einer Dame und ihres Buchhalters oder Sachwalters bezeichnete. Die etwa fünfzigjährige Dame sitzt links am Tische. Rechts von ihr steht der Herr. Auf eine geschäftliche Beziehung der beiden scheinen allerdings die Papiere hinzuweisen, die vor ihnen auf dem Tische liegen. Von Rembrandt selbst war nichts da, doch manches Interessante aus seinem Kreise. Zunächst zwei bedeutendere Bilder *Pieter Lastmans*. In dem größeren derselben hatte der wackere Meister das Wagnis einer Ilias post Homerum versucht, in dem er seine Reminiscenzen an Rom und Raffael zu einer neuen Konstantinschlacht verwertete. So wenigstens möchte man dieses

1) Katalog Lepke 1373, Nr. 114.



ABB. 4. BARTHOLOMÄUS BREENBERCH. DER PROPHET ELISA
BREMEN, KUNSTHALLE



ABB. 5. JAKOB RUISDAEL. LANDSCHAFT MIT SCHLOSS BENTHEIM IM HINTERGRUNDE
BREMEN, GENERALKONSUL TH. LÜRMAN

Kampfgetümmel antiker Scharen von Reitern und Fußvolk an einer zusammenbrechenden Brücke deuten. Das voll bezeichnete und mit der Jahreszahl 1613 datierte Bild wurde erfreulicherweise der Kunsthalle überwiesen. In der Komposition besser zusammengehalten, tiefer in der Farbe und etwas härter gemalt, ist der andere Lastman der Sammlung, Abraham mit den Seinen auf dem Zuge nach Kanaan sein Gebet vor dem Herrn verrichtend. Der ungünstig beleuchtete Platz des Gemäldes ermöglichte es mir nicht, die Jahreszahl zu entziffern. Die Bezeichnung war zu erkennen. Von *Aert de Gelder* besaß die Sammlung das Bildnis einer alten Frau, dem *Philips de Koninck* wurde ein männliches Porträt zugeschrieben — beides unbedeutendere Werke. Auch eine Flucht nach Ägypten von demselben Rembrandtschüler *de Wet*, der den Brand von Troja im Braunschweiger Museum gemalt hat, braucht uns nicht zu fesseln. Das kleine, in tiefem brantigen Kolorit gehaltene Bildchen, das die heilige Familie darstellt, wie sie im Begriff ist, auf einem Boote einen breiten Strom zu durchqueren, sei nur deswegen der Spezialforschung signalisiert, weil es (auf einem Sack links auf dem Boote) die deutliche Bezeichnung des Malers in Antiquabuchstaben trägt¹⁾. — Dagegen verdient aus der weiteren Umgebung Rembrandts ein vortrefflicher *Claes Moeyaert* hervorgehoben zu werden, der die Szene schildert, wie die Brüder Josephs sich anschicken, den unbequemen kleinen Propheten in den Brunnen zu versenken. Ein paar ausgezeichnete Halbakte bilden den Mittelpunkt des warm goldig-bräunlich getönten Bildes, das außer dem Monogramm die Jahreszahl 1636 trägt. — Zwei sehr weich, fast flau gemalte Gesellschaftsstücke, die sich indessen durch einen feinen, ins Grünliche hinüberspielenden Gesamtton empfehlen, gehörten dem ziemlich seltenen *Jan Olis* an. Der Meister ist durch die etwas undeutliche Art seiner Bezeichnung manchmal, und so auch in dem alten Katalog der Lürmanischen Sammlung verkannt worden und mit Jan Lis verwechselt. Von unsern Bildern ist das eine, eine Wachtstubenszene mit vier Soldaten, dieschmausend um eine Tonne sitzen, nur mit dem Monogramm Φ *Fecit* bezeichnet, das andere trägt außer dem vollständigen Künstlernamen noch die Jahreszahl 1645 (die es allein schon verbieten würde, die Bilder dem 1625 verstorbenen Jan Lis zuzuschreiben). Als Seitenstück zu der erstgenannten Wachtstubenszene sehen wir ein Tabakskollegium von vier Damen, die sich mit langen Tonpfeifen und einem kühlen Trunke unterhalten, während im Hintergrunde rechts ein Kavaliere das Zimmer betritt (Abb. 10). Ein locker gemalter sehr charakteristischer *Jan Miensze Molenaar*, eine Bauernfamilie beim Tischgebet, ist leider durch Putzen arg entstellt. Das Gemälde, das die Bezeichnung vorn auf dem Tische trägt, an dem die kleine Gesellschaft sitzt, befindet sich im Besitz der Frau Bürgermeister Lürman. In demselben Hause hängt auch ein kleiner temperamentvoller *Jan Steen*, der einmal köstlich gewesen sein muß, jetzt aber unter einer Schichte trüben

Firnisses nur schwer zu genießen ist. Das Bildchen, das 18 zu 17 cm mißt, stellt einen dörflichen Schulunterricht dar. Der Lehrer sitzt links am Tische, die Feder hinterm Ohr, und macht ein bedenkliches Gesicht. Offenbar hat er soeben von seinem Züchtigungsrecht Gebrauch gemacht. Ein greinender Junge bemüht sich zu schreiben, ein anderer neben jenem macht eine abwehrende Bewegung gegen den strengen Herrn und ein dritter beugt sich hinten am Fenster eifrig über seine Aufgabe. — Dem Steen benachbart hängen zwei ganz vortreffliche, flott gemalte Kinderstudien von *Quirin van Brekelenkam*, Rundbilder in viereckigem Rahmen, ein Knabe mit einem Butterbrot in der Linken und ein Mädchen, das aus einem rotglasierten Topfe Brühe löffelt. Das letztere Bild ist monogrammiert und 1649 datiert.

Von den eleganten Gesellschaftsbildern war verhältnismäßig wenig vorhanden. Doch befanden sich unter ihnen einige der kostbarsten Stücke der Sammlung, so namentlich zwei Werke *Gerard Ter Borchts*. Das eine stellt sich als eine eigenhändige Variante zu einem bekannten Bilde der Dresdener Galerie dar, zu der Dame, die sich die Hände wäscht. Unser Bild ist etwas höher und breiter als das Dresdener Exemplar und mißt 62 zu 49 cm. Der wesentliche Unterschied der beiden besteht darin, daß auf dem Bremer Bilde die Dame das Antlitz dem Beschauer zuwendet, ein rundliches Blondinengesicht von indifferentem Ausdruck. Im übrigen sind durchgehends geringfügige Verschiedenheiten zu konstatieren, die indessen die frei und sicher arbeitende Hand des Meisters verraten, und nicht die ängstliche Mache eines Kopisten. Der andere Ter Borch, von dem eine Reproduktion beigefügt ist (Abb. 9), gehört zu den vornehmen Kabinettsstücken der Bildnismalerei des Meisters, deren innere Größe durch das kleine Format in keiner Weise beeinträchtigt wird. Der dunkelblonde Herr mit den großen ausdruckslosen grauen Augen ist ganz in schwarzen Atlas gekleidet. Eine Notiz auf der Rückseite der Leinwand unterrichtet uns über seine Persönlichkeit: *Portr. de van Campen bourgmestre de Deventer 1671*. — Bezeichnet ist keines der beiden Bilder — ebensowenig wie beiläufig bemerkt, die Triaktraktspieler der bremischen Kunsthalle.

Aus der Nachfolge Ter Borchts war *Kaspar Netscher* mit einem Herrenbildnis seiner Spätzeit recht gut vertreten. Der etwa fünfunddreißigjährige Dargestellte sitzt in ganzer Figur sichtbar, angetan mit einem violettseidenen, gelbbraun gefütterten Schlafrock, an einem Tische, der mit einem schweren türkischen Teppiche bedeckt ist. Der Körper ist halb nach rechts gewendet, der Kopf nach der manierten Auffassung der Zeit etwas in der entgegengesetzten Richtung gedreht, während die Augen den Beschauer anblicken. Die Linke ruht auf dem Knie, die Rechte ist leicht erhoben. Links an der Wand stehen die Bezeichnung und das Datum 1681. Neben dem miniaturartig vollendeten Werke des Vaters erscheint ein tüchtiges Porträt von der Hand des Sohnes *Konstantin Netscher* beinahe als oberflächlich. Es stellt in Zweidrittel der Lebensgröße einen jungen

1) Katalog Lepke 1373, Nr. 105.



ABB. 6. JAN DAVIDSZ DE HEEM. STILLEBEN
BREMEN, GENERALKONSUL TH. LÜRMAN



ABB. 7. CLAUDE LORRAIN. LANDSCHAFT MIT TOBIAS UND DEM ENGEL



ABB. 8. WIGERUS VITRINGA. MARINE

Architekten dar, der einen Zirkel in der Rechten haltend, in Halbfigur an einem Tische sitzt. Der Ausdruck des hübschen Gesichtes mit den großen blauen Augen ist frisch und lebendig, aber wenig angenehm ist die Farbenzusammenstellung, eine grellrote Weste, ein weißes Halstuch zwischen dem tiefen Lehm Braun des Rockes. — Ein dem *Willem van Mieris* zugeschriebenes Gemälde einer Lautenspielerin, hinter deren Stuhl ein Herr mit einem halbgefüllten Weinglas in der erhobenen Linken steht, erweist sich als eine gute alte Kopie nach einem bekannten

Grellrot beunruhigt wird, und die etwas unbeholfene Zeichnung der übergroßen Gesichter, denen kein Hinterkopf entspricht. *Aelbert Cuyp* war mit einer Hirtenszene gut vertreten, *Karel Dujardin* weniger günstig mit einer etwas theatralisch aufgebauten Landschaft, die gleichfalls durch eine pastorale Staffage belebt ist¹⁾. *Pieter Wouvermans*, *Barend Gael* und *Hughenburgh* mögen nur erwähnt sein. Sie alle hatten »ihr Bild« in der Sammlung, das Bild, das sie zu malen verstanden, und über das man kein weiteres Wort zu verlieren braucht. Daß von italieni-



ABB. 9. GERARD TER BORCH. BILDNIS DES BÜRGERMEISTERS VAN CAMPEN BREMEN, GENERALKONSUL TH. LÜRMAN

Bilde *Metsus* in der Kasseler Galerie. Unter den übrigen Genrebildern verdient ein *Drooch-Sloot* hervorgehoben zu werden, der unter dem ehrenvolleren Namen des Esaias van de Velde im Kataloge angeführt ist. Es ist eine von den Dorfszenen, wie sie Drooch-Sloot gern malte, eine breite Gasse, belebt von Reiterscharen und von bedrängten Bauern, die dem Anführer der Truppe etwas vorjammern. Wie der Gegenstand, so weist auch seine Behandlung unverkennbar auf Drooch-Sloot hin, die Farbenzusammenstellung, die durch vielfach auftretendes

sierenden Niederländern, den Akademikern und späten Manieristen nur sehr wenig vorhanden war, sprach für den guten Geschmack Lürmans. Von *Gérard de Lairesse* besaß er früher zwei Gemälde, ein umfangreiches Hauptbild einer schlafenden Nymphe, die von einem indezenten Faunen belauscht wird (jetzt in der Bremischen Kunsthalle), und ein kleines Bild mit der Szene aus Tassos befreitem Jerusalem, da die verfolgte Erminia am Brunnen dem Hirten begegnet.

1) Katalog Lepke 1273, Nr. 127.

Lairesse liefert darin den Beweis, daß ein außerordentliches Können selbst im Vereine mit einem sehr kultivierten Geschmack nicht immer ausreicht, um ein Kunstwerk von echtem Gehalt zu schaffen. Niemand hätte sicherer und eleganter zeichnen können als Lairesse es hier getan, seine Gruppierung war sehr geschickt, die kühle Farbenstimmung mit ihrem Vorherrschen von grauen und lila Tönen, war, wenn auch für unseren Geschmack wenig angenehm, aufs feinste erwogen. Alles zusammen hat gewiß den Beifall der Kenner gefunden — für ihren Tadel hat es wenigstens keine Anhaltspunkte geboten. Und doch! — Vielleicht war es nichts anderes als die Gesinnung, die Lairesse fehlte¹⁾. An der äußersten Grenze akademischer Geschicklichkeit und Gesinnungslosigkeit stand *Jakob de Wit* mit einem kleinen Bilde, das schon seinem

so langen Reihe holländischer Meister *Melchior de Hondecoeter* nicht fehlte, war beinahe selbstverständlich. Das Bild eines Hühnerhofes, in dem eine prachtvoll gemalte weiße Henne die Hauptrolle spielt, gehört zu denen, die von der Familie Lürman der Kunsthalle zum Geschenk gemacht worden sind. Schließlich seien ein paar Stilleben erwähnt, ein Blumenstrauß in einer Steinvase von *Jan van Huysum*, eine Blumengirlande und eine Zusammenstellung von Früchten und Blumen von *Cornelis de Heem*, vor allem aber das prachtvolle Stilleben des *Jan Davidsz de Heem*, von dem unsere Reproduktion eine leider nur allzu unvollkommene Vorstellung gibt (Abb. 6). Das Bild ist in seiner dekorativen Anordnung, in der Farbenverteilung, in dem feinen Gefühl für alles Stoffliche, das hoch über stupider Nachpinselei steht, kurz in



ABB. 10. JAN OLIS. DAMENGESELLSCHAFT
BERLIN, FRAU BARONIN VON PUTLITZ

Gegenstände die freundliche Aufnahme in einem großen Kaufmannshause verdankt haben wird. Es war eine Apotheose des Handels, eine Marmorstatue Merkurs, umgeben von Putten und allegorischen Weibern. Das Ganze erinnerte unwiderstehlich an Meißener Porzellan, aber nicht aus der besten Zeit²⁾.

Fast hätte ich einen recht guten *Alexander Kerrinx* vergessen, eine umfangreiche Ideallandschaft, in die ihm *Poelenburgh* eine Gruppe von badenden Nymphen hineingemalt hat. Das Bild ist weicher und lockerer ausgeführt als die vortreffliche Landschaft in der bremischen Kunsthalle, doch gehört es offenbar noch der Utrechter Zeit des Künstlers an. Daß unter einer

allen eine Meisterleistung ersten Ranges . . . leider ist man versucht hinzuzusetzen: gewesen, denn die Vernachlässigung einiger Jahrzehnte und eine ungeschickte Restaurierung, bei der der Firnis so aufgetragen wurde, daß er in braunen Tropfen auf dem goldenen Pokal gerann, haben dem schönen Bilde nicht wenig von seinem ursprünglichen Glanze genommen.

Unter den verhältnismäßig wenigen Gemälden, die außer den Niederländern und Italienern noch übrig blieben, war das wertvollste ein kleiner *Claude Lorrain*, eine Sonnenuntergangsstimmung in zarten gelben und blaßgrauen Tönen (Abb. 7). Tobias mit dem Engel an seiner Seite bilden die Staffage. Das Gemälde, das im *Liber veritatis III* unter Nr. 98 abgebildet ist, soll nach Angabe des Lürmanischen Kataloges 1815

1) Katalog Lepke 1373, Nr. 133.

2) Ebenda Nr. 169.

während der hundert Tage von dem sächsischen Obersten Puttrich in Paris erworben sein, aus dessen Sammlung es 1827 in den Besitz des Ältermanns Lürman gelangte. *Louis Boulogne* war mit einer Hagar in der Wüste vertreten¹⁾ und *Pierre Subleyras* mit einer kleinen 25 zu 61 cm messenden Wiederholung seines im Louvre befindlichen Hauptbildes, der großen Fußwaschung Christi beim Gastmahl Simons. Die Lürmanische Replik — eine etwas größere befindet sich bekanntlich in der Dresdener Galerie — entstammte angeblich dem Kabinett des Königs Ludwig XVI.²⁾ Von den älteren Deutschen — über die Maler des 19. Jahrhunderts brauche ich mich hier nicht zu verbreiten — seien *Matthias Scheits*, *Gottfried Kneller*, *Chr. W. E. Dietrich* und *Anton Graf* genannt. Der *Scheits*, ein Rattenfänger vor einem Bauernhause, war gut und charakteristisch, bei dem *Kneller* überwog das gegenständliche Interesse. Er stellte einen in Hannover heimisch gewordenen Türken dar, den König Georg I. als Knaben aus Konstantinopel mitgebracht hatte, und der zum Stammvater einer angesehenen Familie wurde. Die beiden größeren Dietrichs, Christus unter den Schriftgelehrten und der Zinsgroschen, waren ganz besonders unangenehm und maniert. Der Anton Graf aber zählt zu den besten

Werken des Meisters. Es ist das lebensgroße Brustbild eines am Tische sitzenden Knaben von etwa zehn Jahren, der sich im Linksprofil einer Zeichenvorlage zuwendet, die er in sein Heft kopiert. Der intelligent dreinschauende Junge mit den langen braunen Haaren wurde als Sohn des Künstlers bezeichnet. Es soll ein Kupferstich von J. Rieter nach dem Bilde existieren.

Nicht ohne ein Gefühl des Bedauerns vermag ich die Feder aus der Hand zu legen, die diese, wie ich gern gestehe, trockene Aufzählung niedergeschrieben hat. Es muß den Kunstfreund und Bremer mit einer gewissen Beschämung erfüllen, daß eine so reichhaltige und umfängliche Privatsammlung wie die hier geschilderte, in ihrer Heimat so wenig gewürdigt worden ist. Er muß es bedauern, daß es nach Lage der Dinge nicht möglich war, den Gesamtbestand vereinigt zu erhalten. Noch mehr aber wird er es beklagen, daß das Beispiel des ebenso eifrigen wie einsichtigen und kritischen Sammlers keine Nachfolge gefunden hat. Eine der Lürmanischen Galerie annähernd vergleichbare Sammlung älterer Gemälde gibt es in Bremen längst nicht mehr. Was noch von bedeutenderen Werken alter Malerei hie und da sich im bremischen Privatbesitz erhalten hat, wird hoffentlich eine Leihausstellung in der Kunsthalle, die wir für das Frühjahr 1905 planen, zusammenfassend zeigen.

1) Katalog Lepke 1273, Nr. 109.

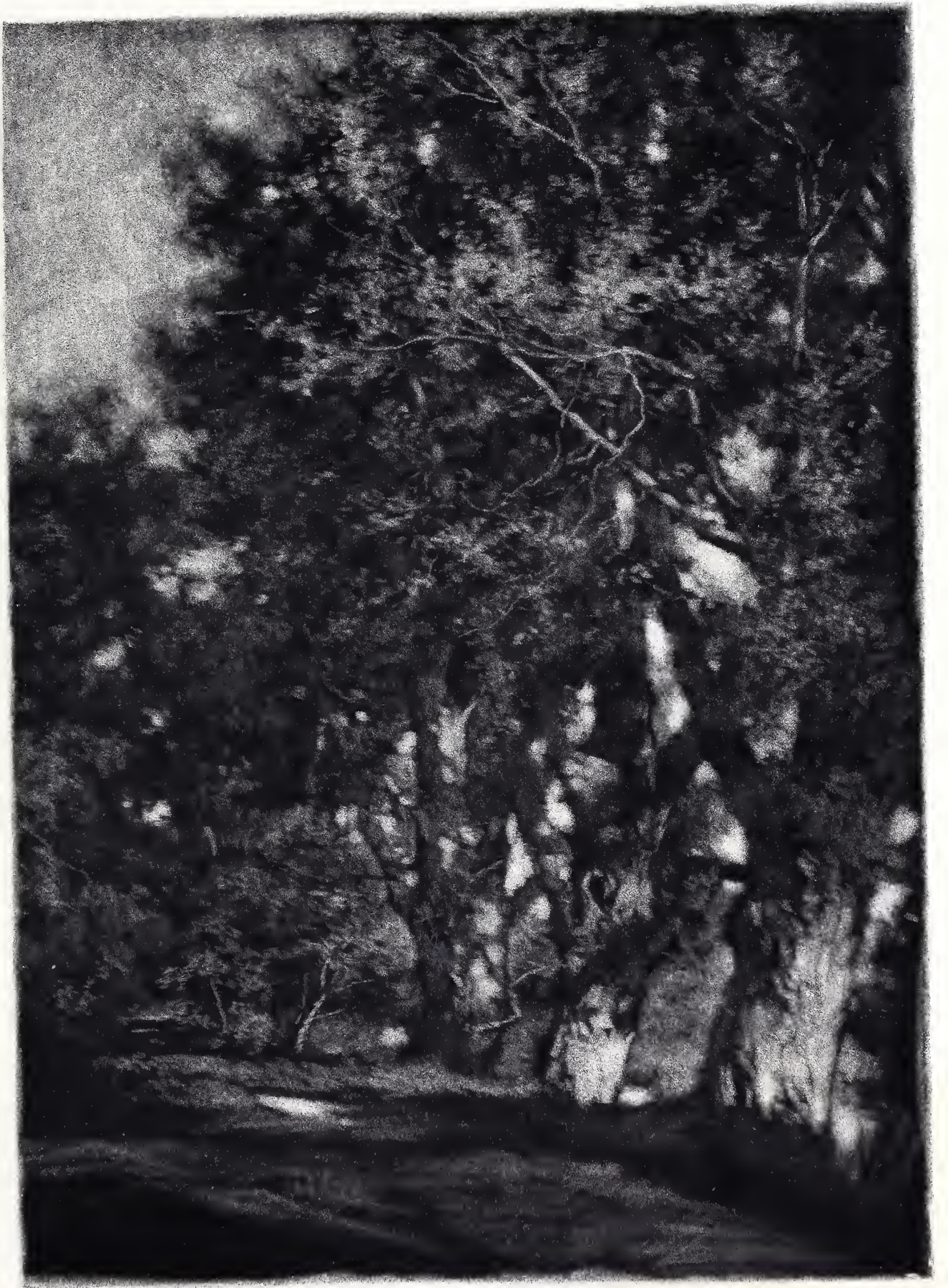
2) Katalog Lepke 1273, Nr. 153.



ABB. 11. GIAMPIETRINO. MAGDALENA
BREMEN, DR. AUG. LÜRMAN

Kunstbeilagen des Heftes: *Grünwald*, Gekreuzigter Christus. — *Fr. Voellmy*-Basel, Licht und Schatten.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig



LICHT UND SCHATTEN

SCHABKUNSTBLATT VON FRITZ VOELLMY IN BASEL



DER STIFTER AUS DER MADONNA DES KANONIKUS V. D. PAELE VON JAN VAN EYCK
RADIERT VON PETER HALM



CALLOTS SKIZZENBUCH IN DER ALBERTINA

VON OSCAR LEVERTIN IN STOCKHOLM

IN der bunten Menge von Handzeichnungen, die unter dem Namen Jacques Callots gehen, befinden sich die besonders berühmten und bekannten, welche Callots sogenanntem Skizzenbuch in der Albertina in Wien angehören. Aus Franz Pulszky's Sammlungen in Pest stammend, die der großartigen Wiener Sammlung im Jahre 1875 einverleibt wurden, sind diese Zeichnungen durch Moriz Thausings schöne Publikation aus dem Jahre 1880 bekannt. So viel ich weiß, haben alle, die sich in letzterer Zeit mit Callot befaßt haben, diese Federzeichnungen als vortreffliche Proben der bewundernswerten Zeichnungskunst des großen Radierers betrachtet. Nur eine Stimme, die in diesem Falle offenbar ungehört verklungen ist, hat ihre Bedenken über die Authentizität der Zeichnungen geäußert. Es ist Henri Bouchot, der in seinem vortrefflichen Büchlein über Callot (1889) diese Zeichnungen für Arbeiten eines Kopisten des Meisters erklärt hat, wahrscheinlich eines seiner Schüler. Warum nicht, fragt Bouchot, Stefano della Bella? Diese Kritik und diese Hypothese des Direktors des Kupferstichkabinetts in Paris machen seinem Auge alle Ehre. Obgleich nur en passant hingeworfen und augenscheinlich nicht auf wirklicher Untersuchung beruhend, treffen sie das Richtige. Nachdem ich selbst — dank der Liebenswürdigkeit der Beamten der Albertina — die Zeichnungen gründlich studieren konnte, bin ich zu derselben Ansicht gelangt und werde — was mehr ist — mit Beweisen aller Art darlegen, daß dieses berühmte Callotsche Skizzenbuch tatsächlich von dem begabtesten Nachfolger des Nancyer Meisters, von Stefano della Bella herrührt. Meine Bekanntschaft mit den Handzeichnungen dieses Künstlers im Louvre, den Uffizien und der Staatsbibliothek in Florenz ermöglicht es mir auch, die Zeichnungen in der Albertina an der richtigen Stelle in Stefanos Produktion einzuregistrieren.

* * *

Als Thausing diese Zeichnungen für seine Publikation vom Jahre 1880 studierte, nahm er es für ausgemacht an, daß sie von Callot seien, weil sich unter ihnen eine ganze Folge von Szenen und Figuren befindet, die sich ganz unverändert oder sehr

ähnlich in dem berühmten topographischen Panoramabild über die Belagerung von Breda wiederfinden. Er nahm es als gegeben an, daß die Zeichnungen Skizzen für die enorme Radierung mit ihren zahllosen Gruppen und Personagen seien. Und da mehrere andere der Zeichnungen polnische Reiter in verschiedenen Stellungen und Situationen vorstellten, nahm Thausing außerdem an, daß Callot diese Skizzen von Lagerszenen und Kriegern an Ort und Stelle ausgeführt habe. In den Chroniken über die berühmte Belagerung — besonders in der des Jesuiten H. Hugo, die in mehreren Sprachen gedruckt wurde — wird nämlich erzählt, daß Prinz Sigismund von Polen Ende September 1624 als Gast der Erzherszogin Isabella das Lager bei Breda besucht habe.

Diese Zeichnungen in der Albertina sollten uns also auch einen wertvollen Beitrag zu Callots Biographie liefern und uns den künftigen Schilderer des »Elends des Krieges« inmitten des damaligen bunten Heerlebens zeigen, wie er seine Studien ex vivo anstellt.

Leider stand diese ganze Argumentation, was auch Henri Bouchot nicht entgangen ist, auf sehr schwachen Füßen. Thausing übersah den Umstand, daß die mit der großen Radierung von Bredas Belagerung identifizierten Zeichnungen Kopien nach Callot sein konnten, der so unglaublich viel kopiert wurde. Er übersah dies, obgleich eine andere kleine Zeichnung im Skizzenbuch seine Gedanken auf diese Spur hätte lenken können. Unter den Zeichnungen befindet sich nämlich noch eine, die mit einer sehr berühmten Radierung Callots zusammenhängt. Das ist die sogenannte »Zigeuerkönigin« auf einem von Callots Zigeunerblättern (Nr. 668 in Meaumes Verzeichnis der Werke des Meisters), von der hier ein kleines Brustbild vorhanden ist. Die dünne, unbedeutende Zeichnung, die in keiner Weise darnach aussieht, als wäre sie ein Entwurf für einen Teil einer größeren Komposition, muß in diesem Album Verwunderung erwecken. Denn Thausing datiert das Skizzenbuch auf den Zeitpunkt 1624—25, und die Zigeunerblätter Callots sind sicherlich ein paar Jahre älter. Callot sollte also hier eine schwache kleine Kopie nach sich selbst gemacht haben. Ebenso eigentümlich verhält es sich mit den nach Thausing im



ABB. 1. POLNISCHER REITERZUG. AUS DEM SKIZZENBUCH IN DER ALBERTINA



ABB. 2. EINZUG POLNISCHER REITER IN ROM. TEIL EINER RADIERUNG VON STEFANO DELLA BELLA



ABB. 3. MILITÄRISCHE TYPEN. AUS DEM SKIZZENBUCH IN DER ALBERTINA

Jahre 1624 ausgeführten Studien der »polnischen Reiter«. Man würde erwarten, eine Spur von ihnen in Callots Radierungen zu finden, aber es ist nirgends etwas von ihnen zu entdecken, weder in der Belagerung von Breda, noch anderswo. Warum sollte auch gerade Sigismund und seine 1624 in Belgien auftretenden polnischen Begleiter für diese Zeichnungen Modell gestanden haben? Polnische Reiter sah man wahrscheinlich sehr häufig in den damaligen aus allen Winkeln der Welt rekrutierten Armeen, gar nicht davon zu sprechen, daß sie auch bei allen Ein-

zügen polnischer Fürsten und bei den Gesandtschaften in fremden Städten figurierten.

Aber nicht genug damit, daß Thausings Argumentation von höchst luftiger Beschaffenheit war — so ist auch ein vergleichendes Studium des Skizzenbuchs und der Radierungen Callots darnach angetan, Bedenken gegen die Vorstellung wachzurufen, daß die Zeichnungen von dem Nancyer Meister ausgeführt wurden. Der Zeichner ist ein weicher, eklektischer Künstler, der in elegantem, aber dünnem und recht schütterem Stil ältere Vorbilder nachahmt und para-



ABB. 4. MARINESTÜCK. RADIERUNG VON STEFANO DELLA BELLA



ABB. 5. MILITÄRISCHE TYPEN. AUS DEM SKIZZENBUCH IN DER ALBERTINA

phrasiert. Im Skizzenbuch findet man nicht weniger als acht Varianten nach Holbeins Totentanz, fünf Studien nach Kupferstichen von Lukas van Leyden, zwei nach Dürer, drei Blätter, die Kopien nach einem der Brüder Le Nain zu sein scheinen und zwei mythologische Frauengestalten, nach Thausing in Parmeggianinos Stil.

Daß Callot um die Zeit von 1624—25 als fertiger Meister mit voll ausgereiftem Stile und ausgeprägter Persönlichkeit diese Kopien nach älteren Werken ausgeführt haben sollte, ist vollkommen ausgeschlossen. Schon früh war er ein Künstler mit bestimmter, abgegrenzter Selbständigkeit, und sogar aus seinen Lehrjahren findet man keinen Beleg dafür, daß er sich in die Arbeiten älterer nordischer Künstler vertieft oder Holbein, Lukas van Leyden oder Dürer eingehender studiert habe. Die italienischen Maler und

Kupferstecher der Spätrenaissance sind es, die ihn in der Jugend und den Lehrjahren beschäftigen, und verschwindend wenig und unbedeutend, wenn überhaupt nachweisbar, sind in seiner Produktion die Erinnerungen an deutsche und holländische Kupferstecher und Holzschneider.

Ein einziges Beispiel ist hinreichend beredt. Callot, der doch auf so vielen seiner Blätter den Eindruck von Tod und Grauen mitteilen will, wendet niemals die symbolische Gestalt des Knochenmannes an. Callots Einbildungskraft bewegte sich nicht in dieser Richtung. Es fiel seiner wirklichkeitsscharfen Phantasie nicht ein, eine Personifikation des Todes in seinen Kriegsbildern auftreten zu lassen — der kalte Hauch des Todes war dort ohnehin deutlich genug zu verspüren. Aber in diesem Album in der Albertina ist der Tod als Skelett eine besonders bevorzugte Figur. Nicht nur



ABB. 6. MILITÄRISCHE TYPEN
AUS DEM SKIZZENBUCH IN DER ALBERTINA

daß er natürlich in den Nachbildungen von Holbeins Totentanz vorkommt, und daß der Zeichner nach Dürers »Die Wappen des Todes« ein sorgfältiges Totenschädelbild ausgeführt hat, es finden sich hier auch noch drei andere Zeichnungen in derselben makabren Richtung: der Tod als Bogenschütze und der Tod als Fahnenträger in zwei Auflagen.

Ebenso fremd, wie all dies Callot ist, ebenso gut stimmt es zu seinem Schüler Stefano della Bella. Stefanino war eine weiche, von stärkeren Künstlerpersönlichkeiten leicht beeinflusste Natur. Sein eigenes Porträt in den Uffizien zeigt ein liebenswürdiges, verfeinertes, aber wenig ausgeprägtes Aussehen, höchst verschieden von dem kraftvollen Typus, den Callot sowohl auf Vorstermanns Kupferstich nach van Dycks doch augenscheinlich idealisiertem Bilde, wie auf Michel Lasnes gallischer und realistischer Darstellung hat. Stefanino, der seine Laufbahn in einer Gold-

griffen, studierte sie und radierte nach Basreliefs und Vasen, aber subtile und gekünstelte moderne Meister wie Parmeggianino ließen ihn auch nicht unberührt. Auf einer Reise durch Holland 1647 wurde er von Rembrandt gefesselt und versuchte eine Zeitlang, obgleich schon selbst ein Radierer von europäisch bekannter Darstellungsweise, dessen Radierkunst nachzuahmen und seinen Studienköpfen einen Reflex des malerischen und melancholischen Schimmers des nordischen Clairobscur zu geben.

Ein Skizzenbuch, das neben einer überwiegenden Anzahl von Studien nach Callot, Zeichnungen nach Holbein, den Niederländern und daneben Frauengestalten in Parmeggianinos Stil enthält und in seiner Gesamtheit eine elegante, leichte und feine, aber weiche und eklektische Hand verrät, stimmt folglich ganz mit Stefanos Künstlernatur überein. Die oben



ABB. 7. MARINESTÜCK. RADIERUNG VON STEFANO DELLA BELLA

schmiedewerkstatt begann und stets etwas von dem Geschmack seines ersten Handwerks für zierliche Detaillierung, Ornamentik und metallischen Glanz bewahrte, verriet gerade durch Kopien nach Callots Radierungen seine Begabung als Zeichner. Sein ältester Biograph, sein Landsmann und Zeitgenosse, Filippo Baldinucci, beschreibt, mit welcher Begeisterung Stefano die Blätter des Nancyer Künstlers studierte und kopierte. Stefaninos Werke sprechen dies übrigens deutlich genug aus — nicht nur die Nachbildungen aus den Jugendjahren, sondern auch die Werke aus seiner späteren Zeit, deren Stoffkreis mit dem des Vorgängers zusammenfällt, erzählen durch unbewußte Reminiszenzen in der Anordnung und Technik von dem überwältigenden Eindruck, den der große Meister des Mikrokosmos einmal auf seine Seele gemacht hatte. Aber Stefanos leichtgerührte Phantasie vibrierte bei den verschiedensten Anlässen. In Rom wurde er von den antiken Denkmälern er-

speziell berührten Zeichnungen im Skizzenbuch passen nicht minder gut zu Stefanino. Die zahlreichen Studien polnischer Reiter können in dem Skizzenbuch eines Künstlers nicht überraschen, der eine lange Bildfolge von sechs zusammenhängenden Blättern einem polnischen Reiterzug gewidmet hat. Es war dies der feierliche Einzug des polnischen Gesandten, Georg Ossolinsky 1633 in Rom, den Stefano mit all seinem Paradestaat zeichnete und radierte: Reiter mit Pelzkalpaks, die Straußenfedern schmückten, in pelzverbräunten offenen Mänteln über Husarenjacken mit Verschnürungen, krummen Säbeln im Gürtel und Pfeilköchern auf dem Rücken, blank gestriegelte und aufgezäumte Pferde mit goldgestickten Sätteln und fransengeschmückten Schabracken, über denen die geschwungenen Bogen hingen — genau wie man alles in den Studien des Skizzenbuches über die polnischen Kavalleristen und ihre Rosse findet. Stefano hat überdies auch später unter seinen exotischen

Volkstypen und militärischen Gestalten die polnischen Husaren dargestellt.

Ganz ebenso verhält es sich mit dem Knochenmann. Die Spätrenaissance hatte durch die Gelegenheitsdekorationen bei den fürstlichen Leichenfeierlichkeiten, bei denen der Sensenmann stets mit halb ornamentaler Verwendung angebracht wurde, der Figur eine neue Popularität gegeben, und mit Bernini hatte seine unplastische Gestalt Platz in der Grabskulptur gefunden. Aber Stefano nahm den Faden vom Ende des Mittelalters und der germanischen Renaissance auf, und in seinen »Fünf Darstellungen des Todes« (Nr. 137 in Jomberts Katalog über Stefanos Werke) erneut und modernisiert er das Motiv des Totentanzes in spätitalienischem, rhetorischem und pathetischem Stil. Die letzten Radierungen, an denen Stefano arbeitete, bevor der Tod an ihn herantrat, stellten auch durch eine eigentümliche Ironie des Zufalls den Sensenmann dar, bald zu Pferde, auf dem Schlachtfelde triumphierend — die Albertina besitzt eine prächtige lavierte Zeichnung zu dieser Komposition — bald einen Jüngling mit wildem Griffe in einen tiefen schwarzen Brunnen schleudernd. Die letzte Radierung konnte Stefano nicht einmal mehr fertig machen — sie wurde von seinem Schüler Giovanni Battista Galestruzzi vollendet. Aber die zahlreichen Studien nach Holbeins Totentanz und Stefanos eigene Phantasien mit dem Tode als Bogenschütze und Standartenträger im Skizzenbuche sind so leicht erklärlich.

Die Wahrscheinlichkeit, daß das Skizzenbuch in der Albertina von Stefano della Bella stammt, die schon die obenstehende Argumentation gibt, wird zur Gewißheit, wenn man es neben den Radierungen und den sicheren Handzeichnungen des Künstlers studiert. Bei einem Durchblättern der Radierungen Stefanos findet man nämlich, daß das Skizzenbuch nicht wenige Studien enthält, die später in den radierten Kompositionen verwendet und direkt oder mit nur geringen Veränderungen auf die Kupferplatten übertragen wurden. Ein Vergleich zwischen dem erwähnten »Polnischen Reiter« des Skizzenbuchs und der schon berührten Serie von Radierungen über den Einzug der polnischen Gesandtschaft in Rom im Jahre 1633 — *Entrata in Roma del ecc. Ambasciatore di Polonia* (Jombert, Nr. 28) — zeigt, daß mehrere der skizzierten Gestalten auf der Radierung wiederkehren. Am deutlichsten ist der Zusammenhang aus folgenden zwei Bildern ersichtlich — es sind Nr. 46 von Thausings Reproduktionen nach dem Skizzenbuch, und das sechste Blatt aus der Serie der Radierungen (Abb. 1, 2).

Wie man sieht, stimmt hier alles überein, Gestalten, Anordnung, Hindergrund und der Rhythmus der ganzen Komposition.

* * *

Ossolinskys Einzug in Rom ist aus dem Jahre 1633. Eine andere Serie Radierungen aus dem nächstfolgenden Jahre Stefanos Gönner, Don Lorenzo Medici, gewidmet (8 Marinestücke, Jombert, Nr. 31), zeigt

noch deutlicher dem Skizzenbuch in der Albertina entnommene Gestalten und Motive. Man betrachte folgende Illustrationen (Abb. 3, 4).

Von der stattlichen Gruppe von vier exotischen Gestalten, die Stefano in seiner Hafenszene in den Vordergrund seiner Radierung placiert hat, finden sich, wie man sieht, zwei im Skizzenbuche wieder — der Mann mit dem pelzverbrämten Mantel und der Mütze mit den zwei großen Reiherfedern, der hier wohl einen levantinischen Seeoffizier vorstellt, von denen es im Hafen von Livorno wimmelte, und der schöne junge Krieger mit dem flachen, federngeschmückten Filzhut auf dem langen, wohlfrisierten Haar. Aber auch andere Entwürfe im Skizzenbuch sind für dieselbe Gruppe benutzt worden. Auf einem, der von Thausing nicht reproduziert wurde, aber im Skizzenbuch die Nummer 11304 trägt, sieht man wieder den Levantiner mit den Reiherfedern und dem Mantel, aber zugleich die Gestalt auf der anderen Seite mit dem langen Mantel und der polnischen Mütze mit der Feder. Auf noch einer anderen Zeichnung (Nr. 11299, auch nicht bei Thausing) ist wiederum eine Studie der ganz links stehenden Gestalt der Vier.

Schließlich findet sich der im Mittelgrunde der Radierung befindliche Kahn mit den drei Matrosen ganz ebenso im Skizzenbuch (Nr. 11288) wieder (Abb. 5, 6, 7).

Wieder sind hier, wie man sieht, zwei Gestalten aus der Vordergrundgruppe dem Skizzenbuch entnommen. Die Figur in der Mitte der Radierung, abermals ein halborientalischer Kapitäntypus, gerade en face gesehen, findet sich ganz weit links auf einem Blatte aus dem Skizzenbuch wieder, und die Gestalt ganz rechts auf der Radierung, der junge Krieger mit dem großen Filzhut, ist zum mindesten nahe verwandt mit dem Soldaten in Pumphosen und breitkrempelem Hut im Nacken (Thausing 47). Der Stradiot mit der Pelzmütze, dem krummen Säbel und der Hand im Schlitz des Husarenrockes in derselben Gruppe findet sich im Skizzenbuche Nr. 11300 wieder (von Thausing nicht reproduziert).

Andere geringere und schwächere Ähnlichkeiten ließen sich ohne Schwierigkeiten aus den Blättern des Skizzenbuches und Stefanos Radierungen nachweisen, aber die obenstehenden sind beredt genug und verbieten jeden Zweifel daran, daß nicht beide von derselben Hand herrühren. Der einzige mögliche Einwand, der hier erhoben werden könnte, nämlich daß die in Stefanos Radierungen wiedergefundenen Zeichnungen ebenfalls Kopien nach dem Künstler waren, wie so viele andere Zeichnungen im Album sich als Kopien nach Callot, Holbein und anderen herausgestellt haben, ist nämlich aus mehreren Gründen ausgeschlossen. Diese Studien »polnischer Reiter« — übrigens finden sich unter ihnen auch andere militärische Typen aus dem damaligen Heerwesen — sind nämlich in großer Anzahl vorhanden. Mit kleineren Verschiedenheiten in der Stellung und im Maßstab werden dieselben Typen und Motive variiert. Diese Zeichnungen sind folglich keine Kopien, sondern Skizzen nach der Natur, und die in den



ABB. 8



ABB. 9

MILITÄRISCHE TYPEN. HANDZEICHNUNGEN VON STEFANO DELLA BELLA IN DEN UFFIZIEN

Radierungen wiederkehrenden Gestalten sind vom Künstler aus dem Skizzenbuche ausgewählt worden. Aber vor allem beweisen stilistische Gründe, daß das Album in der Albertina von Stefano stammt, und mit ein paar kurzen Worten über den Unterschied zwischen Callots und Stefanos Zeichenweise soll darum dieser Aufsatz beschlossen werden.

Die Auffassung von Callots Handzeichnungen schwankte zwischen einer Leichtgläubigkeit, die alle, auch die verschiedenartigsten Blätter, die unter seinem Namen gehen, akzeptiert — das ist Foucques de Vagnonvilles Standpunkt in seiner ausführlichen Arbeit über die Zeichnungen des Nancyer Meisters in den *Uffizien* (L'Art 1876—78) und der Vachons in seiner kleinen Monographie über den Radierer (1887) — und einer Skepsis, die nur die Echtheit einiger weniger Blätter der »Callotschen« Handzeichnungen anerkennt. Dies ist die Auffassung der autoritativsten Callotforscher — Meumes und Bouchots. Einer von mir seit langem vorbereiteten Arbeit über Callots Handzeichnungen will ich hier nur so viel entlehnen, als für den Zweck dieses Aufsatzes nötig ist — eine summarische Charakteristik von Callots Eigentümlichkeiten als Zeichner.

Callot verwendet für seine Zeichnungen gerne ziemlich dickes Papier. Die Art nur mit spitzer Feder und Tinte zu zeichnen, die in dem Skizzenbuche in der Albertina vorherrschend ist, kommt bei ihm nur bei der Darstellung des Kleinen vor, der Architektur und der Menschen in winzigem Maßstab, bei Schilderung von Festen und Volksversammlungen,

aber niemals bei einzelnen oder einigen wenigen Gestalten von so großem Maßstabe wie die im Skizzenbuche. Bei dem raschen Notieren solcher Gestalten in seinen künstlerischen Aufzeichnungen benützt Callot schwarze oder rote Kreide in rascher, breiter Strichführung, oder in einzelnen Fällen, wenn den Studien größere Sorgfalt gewidmet wird und die Gestalten größer werden, energische Lavierung mit violetter oder brauner Tinte und breitflüssiger Kontur. Entwürfe zu größeren Kompositionen führt Callot auch gerne in Lavierung in Tinte oder Bistre aus. Charakteristisch für das Gepräge der Zeichnung selbst ist die entschlossene, kühne Linienführung mit festem Druck der Hand, das Fehlen aller Zierlichkeit oder Detaillierung im kleinen, die summarische Behandlung der Gesichter und Extremitäten. Callots Gestalten — und von ihnen ist hier in erster Linie die Rede — waren während der Lehrjahre in Florenz und unter dem Einflusse der spätflorentinischen Schulung übertrieben schmal und in die Länge gezogen, spindeldürr, mit gestreckten Armen und Beinen und kleinen, nicht selten unproportioniert kleinen Köpfen. In reiferen Jahren, in seiner Heimat Lothringen, wurde Callots Linie ruhiger, weicher, die Flächen mit ungebrochenem, schönem Legato umschließend, und seine Gestaltenbildung wird voller, voluminöser. Der Lebenseindruck seiner Gestalten beruht vor allem auf dem Bewegungseindruck. Seine Hofkavaliere haben die gespannten Muskeln und die tanzmeisterlich stolzierenden Beine des Hofauftritts, seine Soldaten



ABB. 10. POLNISCHER REITER. AUS DEM SKIZZENBUCH IN DER ALBERTINA



ABB. 11. POLNISCHE REITER. HANDZEICHNUNG VON STEFANO DELLA BELLA IN DEN UFFIZIEN

die spannkraftigen Glieder und taktfesten Schritte des Exerzierens und des Marschtempo, seine Gaukler haben eine Elastizität in allen Sehnen ihrer geschmeidigen Glieder, als wären sie aus Kautschuk. Seine Bauern unterscheiden sich von allen seinen übrigen Gestalten eben durch die Schwere des Ganges und die Tölpelhaftigkeit der Gebärden. Auch wenn seine Figuren ruhen, scheinen sie eben in der Bewegung innegehalten zu haben, und noch sind alle Muskeln gesammelt und angespannt. Die Gewänder teilen in ihrem Fall dieselbe Sensation mit. Die Mäntel tragen die Spur des Wurfs über die Schulter und um den Körper, Ärmel und Stulpenstiefel haben einen Rhythmus im Zickzack, Mantelenden, Falten und Federbüsche wehen. Der Gesichtsausdruck kann indifferent oder kraftvoll individualisiert, ja karikiert sein, aber ist stets ohne jeden Schimmer von Empfindsamkeit. Callot ist chemisch rein von jeder Spur von Sentimentalität.

Stefanos Art zu zeichnen ist verwandt, und doch ganz anders. Obgleich der empfängliche Künstler sich recht verschiedener Prozeduren bedient, ist er doch immer leicht kenntlich durch die leichte, dünne Eleganz seiner Linie, seine Zierlichkeit in der Schilderung von Spitzen, Federn, Verschnürungen, Gewandmotiven und dergleichen, den Schimmer von Metall, den er den Geschmeiden und Waffen zu leihen mag — z. B. den Helmen auf Kriegerköpfen — und durch das Sanfte, Samtartige seiner Stoffe. Das Trockene und Herbe will Stefano vor allem vermeiden.

Er sucht nicht wie Callot die am raschesten charakterisierende Linie, seine Kontur ist oft umschreibend, manchmal, besonders in jüngeren Jahren, feingekräuselt und unruhig in der Schilderung des Haars, der Extremitäten und Kanten. Stefano entwickelt sich zu einem vielseitigen, einnehmenden Zeichner, der freilich nicht Callots geniale Ursprünglichkeit und Markigkeit hat, aber dafür durch südländischen Schönheitssinn bezaubert. Seine schwache Seite ist das Weichliche und Kalligraphische. In seinen zahlreichen, fein gezeichneten Studienköpfen treten alle seine Eigenschaften zutage. Fein schattiert, gefühlvoll ausgeführt, mit schönen Nasen, wohlgebildeten Nüstern, weich geschwungenen Lippen und zierlich frisierem Haar sind diese Köpfe von Knaben, Jünglingen und Kriegern anmutvoll. Seine kleinen Hofleute und Damen und noch mehr seine kleinen historisierten Gestalten haben oft eine nippesartige Eleganz. In älteren Jahren erstrebt er eine stärkere malerische Wirkung und führt seine größeren Zeichnungen in Lavierung mit bleigrauem Ton aus, wie die oben angeführten des reitenden Todes in der Albertina oder eine damit verwandte in den Uffizien. Aber in jüngeren Jahren zeichnet er vorzugsweise mit Tinte und spitzer Feder auf verhältnismäßig dünnem Papier. Nicht selten erhält der Grund einige Flecken von Tönung in der einen oder anderen Farbe, aber häufig liegt der ganze Charakter der Zeichnung ausschließlich in der filigranten Zierlichkeit der Linien.

Wer so Callots und Stefanos verschiedenen Stil

kennt, kann keinen Augenblick im Zweifel sein, wessen Signatur auf den Skizzenbuchblättern in der Albertina zu lesen ist. Schon das erste Blatt ist in dieser Richtung unverkennbar. Es ist das Porträt eines Mannes in mittleren Jahren, eine Bleistiftzeichnung, hie und da mit einem Zusatz von Rötel. Thausing hielt sie für ein Selbstporträt Callots, aber niemals würde dieser Künstler mit seiner starken ruhigen Objektivität sich selbst so sentimental geschildert haben. Dieser van Dycksche Edelmannstypus mit seinem miselüchtigen Ausdruck und dem melancholischen Blick erinnert außerdem in keiner Weise an die notorischen Porträts Callots. Einzig und allein mit dem sogenannten Selbstporträt in den Uffizien hat die Zeichnung eine schwache Ähnlichkeit, aber dieses Bild ist als Werk Callots apokryph und auch als Porträt des Künstlers höchst unsicher. Der gefühlvolle Träumerkopf erinnert hingegen in der Haarbehandlung wie in der Zeichnung der Nüstern und des Mundes an Stefano. Und Stefanos Technik und Persönlichkeit treten dem Betrachter überall im Skizzenbuch entgegen. Er hat aus Holbeins breiten, volkstümlichen Totentanzbildern diese eleganten, weichen Varianten mit den feinen dünnen Konturen, der schwachen Schattierung und den leichtausgefransteten Schlußlinien gemacht. Es ist seine schütterere Strichführung, seine zierliche Frisur der Menschen — es sind seine schmalen langen Pferde mit den Mähnen, an denen man jedes Haar für sich sieht. Aber ein paar Bilder sprechen hier besser als Worte. Man vergleiche Abb. 8 bis 11.

Das Skizzenbuch in der Albertina ist also unwiderleglich von Stefano della Bella. Da der Künstler es für Radierungen aus den Jahren 1633 und 1634 benützt hat, muß es aus derselben oder einer etwas früheren Zeit stammen. Tatsächlich zeigt auch ein

Vergleich zwischen diesen Zeichnungen und Stefanos Radierungen aus früheren Jahren, daß Stefano erst um 1630—33 herum imstande gewesen ist, diese Studien auszuführen. Daß Zeichnungen von Stefano unter Callots Namen gehen, ist nichts Vereinzelt. Unter der reichen Sammlung, die im Jahre 1866 vom Bildhauer Emilio Santarelli den Uffizien geschenkt wurde, befindet sich z. B. unter anderen angeblichen Zeichnungen von Callot eine kleine Folge grotesker Szenen, gleichsam einer Komödie des siebzehnten Jahrhunderts entnommen, in Tinte mit spitziger Feder ausgeführt. (Foucques de Vagnonville Nr. 79—83). Die Zeichnungsweise mit ihrer dünnen, nadelfeinen Strichführung, die dünne krause Linie, die frisierte Haarbehandlung, das Fehlen der Schatten, die Zierlichkeit des Ganzen verrät jedoch unverkennbar den Urheber, und eine dieser Zeichnungen ist auch von Stefano in einer Folge 1632 herausgegebener Karikaturen radiert (Jombert, 23, Nr. 2). Andere Zeichnungen, die Kompositionen Stefanos wiedergeben, aber unter Callots Namen gehen — beispielsweise ein Boot mit Truppen und einem stehenden blasenden Trompeter, ebenfalls in der Santarellisammlung (Nr. 206, Jombert 31, Blatt 6) — sind hingegen Kopien nach Stefano, der so wie Callot ungeheuer viel nachgebildet wurde, nicht nur von Schülern und Künstlern, sondern auch von Dilettanten und Amateurs. Diese letzteren Zeichnungen sind natürlich von geringem oder gar keinem Interesse. Das Skizzenbuch in der Albertina ist hingegen ein Hauptdokument für die Kenntnis von Stefanos Entwicklung, die erste Arbeit, in der der begabte und liebenswürdige Zeichner Reife erreicht hat, das Werk eines seelenvollen, vielerstrebenden Künstlers mit einem natürlichen Schönheitssinn und einer eleganten, wenn auch weichen Hand.



DIE AUSSTELLUNG ALTNIEDERLÄNDISCHER MEISTER IN BRÜGGE

VON FRANZ DÜLBERG

III.

(Schluß der Reihe aus dem vorigen Jahrgange)

AUCH im 16. Jahrhundert bietet die Malerei der nördlichen Niederlande — des heutigen Hollands — weniger reiche, bunt glänzende Einzelercheinungen, dafür aber ein tieferes Erfassen der eigentlich malerischen Probleme, ein reineres Hervortreten germanischer Eigenart, eine sicherer festgehaltene Entwicklungslinie, als die gleichzeitige Kunst Antwerpens, Brügges, Brüssels und des Maastales. Soweit die spärlich und verstreut erhaltenen Denkmäler erkennen lassen, stand in Leyden freieste Bewegung und ungezwungene Anordnung zahlreicher Gestalten, zugleich auch die Unterwerfung der Einzelfarbe unter Luft, Licht und Schatten im Vordergrund der Bestrebungen, in Amsterdam finden wir ähnliche Ziele, aber unter Betonung heraldischer Zierlinien und derberer Farbengegensätze, in Haarlem ruhigere Darstellung der Erscheinung, prunkvoll warmfarbige Ausführlichkeit, bedeutsame Weiterbildung der landschaftlichen Gründe, im Süden Hollands ('s Hertogenbosch und Breda) eine das Unwirkliche aus allen Reichen des Wirklichen hinaufsteigernde Phantasie und eine aus jedem Dinge unfehlbar sein eigenstes herausgreifende Charakteristik.

Den ersten Meister Leydens in dieser Zeit, Lukas van Leyden, kennt fast jeder Kunstfreund als einen der drei oder vier ganz großen Erfinder unter den Graphikern aller Zeiten; daß er als Maler bisweilen fast über die Entwicklung eines Jahrhunderts hinwegspringt, lehrte in Brügge das nicht unverletzte, undeutlich 1517 datierte kleine Bildnis eines älteren Mannes aus der Berliner Sammlung Zeiß (257): welche Geschlossenheit der Farbenstimmung in Grün auf Grau in dieser Zeit der Blumenfarben, wie locker, nervös zitternd alle Konturen, welche Seelenkunde in den halb kalt leeren, halb unruhig fragenden Augen, in den zusammengezogenen Stirnfalten über der Nase, in der bitter vorgeschobenen Unterlippe! Etwa 5 bis 7 Jahre früher, was in der Laufbahn des nach guter

Überlieferung 1533 noch nicht vierzigjährig verstorbenen Künstlers allerdings eine Meilenentfernung bedeutet, würde man die mehrmals ausgestellte Entzweiung des Täuflers aus der ehemals Somzéeschen Sammlung (272) anzusetzen haben, ein Bildchen von flitterbuntem Farbenschmuck, schreckhaft wie ein Kindermärchen in dem schonungslos gezeigten Hals des Toten und dem breit hingepflanzten braunen Henker. Die merkwürdig unsicher behandelte Landschaft läßt aber fast vermuten, irgend ein Genosse des jungen Meisters habe sich hier in einer freien Variation über dessen Kupferstich (B. 111) versucht.

Von dem Lehrer des Lukas van Leyden, Cornelis Engebrechtsz, der der Tradition nach zwar mehr als ein Vierteljahrhundert vor seinem großen Schüler geboren wurde, aber erst in dessen Todesjahre starb, haben wir fast nur Bilder aus einer Zeit, in der sich auch Lukas schon aufs Lebendigste regte. Ein ungemein feines, freilich von den gewaltig, oft gewaltig pathetischen Hauptwerken in Leyden, der Kreuzigung und Kreuzabnahme aus Kloster Marienpoel, weit abstehendes kleines Stück hatte der Earl of Northbrook zur Ausstellung gesandt: Ein christlicher Ritter, wohl Gottfried von Bouillon, reitet in wallendem Helmbusch, in rankenhaft verzierter Rüstung, auf hellem adeligen Tiere über den doch fast bewundernd aufblickenden Fürsten des Unglaubens dahin. Die Darstellung gehört aufs engste zusammen mit den dekorativen Holzschnittfriesen der 9 Helden und Könige Judas, die Lukas van Leyden (unser Bildchen dürfte kaum vor 1520 entstanden sein!) wohl ein paar Jahre früher schuf. Die Pinselführung ist von geistreichster Freiheit, die Farbenstimmung in Braun und Gelb mit etwas Blau sehr vornehm, der Kopf des — im Hinterkörper leider zu klein geratenen — Pferdes fast menschlich sprechend, einige lichte Wölkchen im Hintergrunde aufs glücklichste gegen den dunklen, umrahmenden Renaissance-

bogen gesetzt (164). Die vom Herzog von Norfolk geliehene Grablegung Christi mit den Heiligen Augustinus und Katharina (244) ist wohl in der Werkstatt des Meisters kurz nach Vollendung des zweiten Leydener Altars, an den das anscheinend sehr abgeriebene Stück zumal in der Gestalt der Mag-

der Hexe von Endor mit der prachtvoll kühnen Geste der rötlichen alten Zauberin und der ältesten, gefährlich reizvollen Darstellung Amsterdamer Liebeshändlerinnen. In Brügge gab's nur zwei kühlere Sachen von ihm, in denen selbst sein stets wirksamer Akkord von Rot und Grün nicht recht herauskam. Eine



HERRI MET DE BLES (?). DIE HEILIGE NACHT. RICHMOND, SIR FREDERICK COOK

dalena anklingt, und auch für dasselbe Kloster gemalt worden.

Von Jakob Cornelisz, der von den drei Leydenern Geertgen, Lukas und Engebrechtsz, stark angeregt in Amsterdam sich als Maler und Zeichner für den Holzschnitt aufs Reichste betätigte und weitgreifenden Lehreinfluß ausübte, gibt es vielleicht nur ein ganz eigen empfundenes, im tiefsten schwingendes Bild im Rijksmuseum: das Ende 1529 gemalte, Saul bei

Kreuzigung aus dem Besitze des Vicomte Ruffo in Antwerpen (379), in ihrem straffen Linienzuge sehr den derben Passionsholzschnitten des Künstlers verwandt und in der Gestalt des zum Kreuz heraufblickenden Johannes stark durch den Engebrechtsz des Leydener Kreuzigungsaltars bestimmt. Dann ein Altärchen (281, Miethke, Wien): Maria mit dem Kind, von zahlreichen musikmachenden Engeln umgeben, mit denen der künftige Weltheiland sich aufs aller-

beste amüsiert. Auf den Flügeln die Stifter mit Petrus und Magdalena. Inhalt und Stimmung hier ganz nach dem 1512 datierten, in Aufbau, Zierwerk und Bildnissen kräftigen und reichen Neapeler Bild der Anbetung der Hirten wiederholt. — Von dem Bruder des Jakob Cornelisz, Cornelis Buys, den wir

dem ersten »Internationalen« unter den Holländern. Ein auch eine Geschichte Jakobs — diesmal seine Begegnung mit Esau — darstellendes breites gestaltenwimmelndes Stück, das ein niederländischer Geistlicher verspätet eingesandt hatte (Nr. 406, Scheen), schien mir ebenfalls dem Buys anzugehören. In röt-



HERRI MET DE BLES (?). JOSEPH UND DIE ANDEREN FREIER MARIÄ. RICHMOND, SIR FREDERICK COOK

durch van Mander und die Aufzeichnungen des Arent van Buchel kennen, besitzt das Rijksmuseum seit einiger Zeit ein bezeichnetes Bild vom Jahre 1524: Jakob und Rahel am Brunnen, sehr geworfen in den Bewegungen, von metallischen Flächen und dicken, schwarzen Konturen, und so der Art des Bruders weniger verwandt, als den Werken gleicher Zeitstufe von Jakobs bedeutendstem Schüler, Jan van Scorel,

lichen und grünen, stumpfen Tönen gehalten, mit weit aufgebaute orientalische, wohl nach Reiseskizzen Scorels ausgeführter Landschaft mag das Bild etwa 1530 gemalt sein; der Weg zu Erscheinungen wie Moses van Uytenbroeck ist hier gar nicht weit.

Scorel selbst, der sachlichste und fruchtbarste Bildnismaler unter den frühen Holländern, war mit dem anmutigen, aber doch in der Ausführung (die

geistlos gezeichnete Hand, die den Ring hält!) etwas geringem Brustbild einer Verlobten (258, Chev. de Stuers, Paris) kaum vertreten. Schade, daß der Besitzer dieses Werkes, der holländische Gesandte in Paris, nicht die auch landschaftlich so reiche »Cleopatra« Scorels geschickt hatte, jene Übersetzung von Giorgiones ruhender Venus ins nordische, die von den Kämpfen und Krämpfen der holländischen Malerei unter der italienischen Invasion mehr erzählt,

sehen, nach dem noch immer nicht an die Eisenbahn angeschlossenen rheinischen Landstädtchen hinausgewandert sind. Ihm in seiner trägen Bewegtheit recht verwandt ist der Meister, dessen Hauptwerk, ein im Auftrage des in Haarlem eingewanderten Albert van Adrichen etwa 1510 gemalter, recht gedrängter Passionsaltar in Brügge die Reize seiner delikater abgestumpften, wie unter der Fläche durchwärmten Farben spielen ließ (270, Brüsseler Museum).



HIERONYMUS BOSCH. KREUZTRAGUNG. GENT, MUSEUM

als man in einer ganzen Vorlesungsstunde auseinandersetzen könnte!

Von zwei Haarlemer Malern vom Anfange des 16. Jahrhunderts besitzen wir Werke, die an reicher Pracht der Durchführung den juwelenschwersten Altären Memlings nicht nachstehen. Jan Joestszoon, der 1505—1508 auf deutschem Grenzgebiet, in Calcar, ein breit und volksmäßig erzähltes Leben Christi schuf, wird hoffentlich auf der diesjährigen Düsseldorfer Kunstausstellung auch denen bekannt werden, die noch nicht, um die einzige in ihrem Innenschmuck erhaltene Kirche altholländischen Kunstcharakters zu

Ein reiches, ebenfalls ausgestelltes männliches Porträt in Landschaft, das der stark gelockerten Malweise nach zu schließen, wohl eine etwa zehn Jahre später entstandene Arbeit desselben Malers ist (340, Brüsseler Museum) hat durch die Ähnlichkeiten, die sein Aufbau mit dem des von van Mander beschriebenen Selbstbildnisses des berühmtesten Haarlemer Malers jener Zeit, des Jan Mostaert aufweist, mehrere Forscher, zunächst Gustav Glück, dann Camille Benoît und andere, dazu veranlaßt, in dem Meister des Adrichemischen Altars eben jenen Jan Mostaert, den langjährigen Hofmaler Margarethas von Österreich,

zu erblicken. Einige Bedenken gegenüber dieser hohen Wertung des Meisters sollte doch bereits die — meines Wissens allerdings noch kaum hervorgehobene — Tatsache erwecken, daß das Mittelbild des Brüsseler Altars in allem wesentlichen eine Kopie nach der nur unendlich lebensreicheren Pariser Kreuzabnahme des »Kölner Bartholomäusmeisters« ist. Selbst der Goldgrund und das gotische Rankenwerk ist dem Vorbild nachgebildet; die Flügel zeigen naturalistische Hintergründe. Wohl gelegentlich im 19., nicht aber im 16. Jahrhundert machte man gerade die erfindungsärmsten Künstler zu Hofmalern! Den bereits im Catalogue Critique erhobenen Einwand, daß das Brüsseler Bild ein ziemlich deutliches Monogramm, E V und Hausmarke trägt, möchte ich als allzubrutales Argument nicht weiter betonen. Van Mander aber, der in Haarlem bei Mostaerts Nachkommen den gesamten Nachlaß des Meisters sehen durfte und der überall, wo er aus eigener Anschauung redet, eine staunenswerte Sicherheit des Urteils erweist (man denke an seine Gegenüberstellung der Kunstcharaktere Ouwaters und des Geertgen van Sint Jans, seine Schilderung des Jüngsten Gerichts von Lukas van Leyden, seine Worte über den aus Italien heimgekehrten Heemskerck!) schildert uns Jan Mostaert als einen Künstler, der an vielen Stellen die Schranken seiner Zeit kühn durchbricht. Van Manders Mostaert erstrebt in einer Darstellung der Geschichte Abrahams und der Hagar und in den Bildnissen der Jakoba von Bayern und des Frank van Borselen historische Treue des Kostüms; der Meister des Adrichemschen Altars gibt uns in seinen Passionsszenen die genauesten Modebilder vom Jahre 1510, die wir uns wünschen können. Der Hofmaler Margarethens, wie ihn der Historiker schildert, malt eine westindische Landschaft; selbst wenn dem Meister einer der wenigen Weltreisenden jener Zeit mit seinen Erinnerungen aushalf, mußte die Phantasie hier den kühnsten Flug nehmen; der Künstler, dem man jetzt jenen Namen gibt, weiß sich nicht einen Schritt weiter zu helfen, wo er nicht die rassigen Bildnisköpfe holländischer Adelige oder die derberen Züge ihrer Diener anbringen kann. Von Mostaert sieht van Mander die Zwietracht der Götter aus dem Anfange der Ilias; der Schüler der italienischen Hochrenaissance hebt den starken seelischen Ausdruck hervor und lobt die Komposition; der Maler des Brüsseler Altarbildes aber versagt jeder leidenschaftlichen Erregung gegenüber und ist im Aufbau ratlos, wo er ihn nicht stiehlt. Der Mostaert van Manders und der Urkunden stirbt nicht vor 1555 und nimmt noch 1549 einen größeren Auftrag nach auswärts an; von dem Meister der Brüsseler Gemälde hat man, trotzdem man von Liverpool bis nach Madrid gesucht hat, kein Bild auftreiben können, das später als 1525 gemalt sein könnte. Ein letzter Beweisgrund aus dem Schweigen: von dem Maler des Adrichemschen Altares besitzen wir eine ganze Reihe von Bildnissen holländischer Großer; mit pedantischer Zärtlichkeit sind überall alle heraldischen Zierrate angebracht, und ein Künstler, der so gerichtet war, soll es versäumt haben, irgendwo das eigene so ehren-

volle Wappen, drei goldene Schwertgriffe im roten Felde, die für einen Maler, also nach damaliger Auffassung Handwerker, so außergewöhnliche Auszeichnung zu zeigen, die nach van Manders ausführlichem Berichte einem Vorfahren des Jan Mostaert verliehen war? Bescheiden wir uns also, einen tüchtig sorgfältigen Haarlemer Meister vom Anfange des 16. Jahrhunderts kennen gelernt zu haben, der dem großen Jan Mostaert vielleicht persönlich nahe stand und von ihm vielleicht manchen überzähligen Porträtauftrag zugewiesen erhielt: für Haarlems führenden Künstler in dieser Zeit ist der, den wir hier vor uns sehen, zu klein! Damit soll niemandem die Freude am Schimmern dieses Halbedelsteins genommen werden, an den überreich angebrachten, kräftig durchgeführten Bildnisköpfen (einer, der würdig geschlossene ganz links auf der Kreuztragung deutet schon voraus auf die Art des »Kölner Meisters vom Tode Mariae«, der gewiß auch diesen Haarlemer, mehr noch freilich den Jan Joestsz beerbt hat!), an der die drei Herrscher Rosa, Karmin und Hellgrün umtanzenden Schar köstlichster Lokalfarben, an all dem Prunk der Hermeline, Pelze, Brokate, Atlasse und Sammete, der uns ähnlich Versen Rainer Maria Rilkes — »in warmem Samt verlief der Dolche Schliß« — den ganzen Duft des Spätmittelalters nachzaubert, an den schon leise antikisch werdenden, merkwürdigerweise polychrom behandelten kleinen Steinfiguren der Wände und Friese, und an einzelnen, ganz kleinen Nebenszenen, in denen Geertgensche Bewegungsstudien wieder aufleben, wie im Hintergrunde der Kreuzabnahme das Bildchen mit dem grabenden Arbeiter und den beiden tummelnden und debattierenden Reitern. — Eine Originalwiederholung des gut durchgebildeten, aber in seinem überlangen Oval und dem zu wohl gescheitelten Haar wenig fesselnden Christuskopfes aus der Kreuzabnahme, auf rotem Grunde, nach der zarteren und dumpferen Farbe wohl ein paar Jahre später gemalt, war aus England gekommen (338, Willett, Brighton). Von Bildnissen erschien außer dem schon genannten Brüsseler Porträt — ein Mann, der den Rosenkranz abbetend traurig und abgewandt vor einer selbst mit Dachgärten versehenen Palastanlage, vor reicher Gebirgslandschaft und vor einem Himmel steht, an dem in merkwürdigem Tragestuhl die Jungfrau Maria sich sehen läßt¹⁾, noch das weniger reiche, aber in seinem braunvioletten Gesamtton angenehme Brustbild des jungen Joost van Bronkhorst aus der Berliner Galerie Hainauer (223).

Alles, was dem sorglichen und farbenreichen Haarlemer Maler fehlt, Einfälle und rasche Beweglichkeit, das hatte der in 's Hertogenbosch lebende, seinem Namen nach aus Aachen stammende Meister Hieronymus mehr als zuviel. Seine meisten Werke gleichen wortreichen chiffrierten Telegrammen. Mitunter aber gelingen ihm Bilder, die mit ungeheurer Schlichtheit die Geste des Menschengemütes aufzeigen,

1) Stellt das ähnlich angeordnete Bildnis von demselben Meister im Liverpooler Museum nicht den Sohn des Mannes in Brüssel dar?

wie jenes in Köln, wo Ochs und Esel das starre Jesuskind wärmend anschauen und der junge Hirte melancholisch närrisch hereinschaut, jene Zaubervorstellung in St. Germain bei Paris mit all ihren Abstufungen vergnügter Bauernschlauheit, gesunden Stumpfsinns und hilfloser Neugier. Mehr doch diesen Bildern, bei aller strotzenden Überfülle, gleich das einzige sichere Original des Bosch, das in Brügge zu sehen war: das für das Genter Museum gewonnene Halbfigurenbild der Kreuztragung, blutrünstig in braunen und dunkelblauen Tönen gemalt (Abb. S. 190). Das gutmütig abgestumpfte Gesicht Christi umdrängt von maulzerrenden, augenverrenkenden Feinden und Häschern. Als hätte der Magier Lionardo von Vinci seinen Karikaturen Fleisch und Leben geschenkt! Wie der schäbig mißwillige Simon von Kyrene mit stumpfsinniger Überredung zum Dienst gepreßt wird! Und zwischen dem allen aufleuchtend in Meteorenschöne der bleiche, gemmenhaft edle Kopf Veronikas! — Daneben verblaßte doch das von Herrn v. Kaufmann in Berlin angekaufte kleinfigurige Eccehomo (137). Die Gesichter sind bei aller Pracht der Durcharbeitung etwas kleinlich, die Hände dagegen zu gering behandelt. Das Schönste an dem Bilde ist der Ausblick auf eine ganz in hellem Lichte gehaltene Straße und Brücke. — Von den vielen Nachbildungen und Schulstücken nenne ich nur: ein Jüngstes Gericht (288, E. Pacully, Paris), bezeichnet, aber in den Hintergrundsgestalten zu gering für den Meister, und »Die Freuden der Erde« (289, Sammlung Cardon, Brüssel), eine gute alte Wiederholung aus dem Escorialtriptychon, sehr hell, mit merkwürdig schlanken und bleichen, nackten Menschen.

Zur Welt gekommen, als Bosch vielleicht schon tot war, hatte doch seine beste Kraft von ihm Pieter Brueghel, aus der Nähe von Breda gebürtig, aber bald für den wichtigsten Teil seines Lebens nach Antwerpen, damals dem ersten Marktplatze der Kunst in den Niederlanden, geführt. Breiter, erdnaher, heller ist seine Art als die seines versonnenen Vorbildes, so sehr auch todesfrohe, grausige Mystik in seinem Neapeler Gemälde, den ins Wasser taumelnden Blinden, ans Licht drängt. Er vergewaltigt Landschaft und Gestalt weit weniger als Bosch. Eines der wenigen alten Bilder, die wirklich ehrliches Lachen hervorzubringen, ist sein »Schlaraffenland«, das er 1567 malte (357, Sammlung von Kaufmann, Berlin). Drei fett gewordene Lackel liegen faul unter einem Baume, den wie eine Scheibe ein gedeckter Tisch umgibt. Der Soldat hat seine Lanze weggeworfen, der Bauer räkelt sich über seinem Dreschflegel, der Student deckt Buch und Papier mit seinem Rücken. Links in seiner mit Kuchenfladen gedeckten Hütte streckt sich jemand anders, in Helm und Eisenhandschuhen, aber mit nackten Armen, und läßt sich die gebratene Taube in den Mund fliegen. Rechts richtet sich die angeschnittene Gans vom Teller auf, das Schwein läuft mit dem Messer im Rücken weiter, und vorn rennt sogar ein halbgeessenes Ei davon. Ganz rechts klettert ein Neugekommener aus dem wie eine herabgesenkte Wolke aussehenden Berge von Brei heraus,

durch den er sich hat hindurchessen müssen; ein Baum neigt seine Zweige und hilft so beim Aussteigen. — Feindlich aber sind einander Gegenstand und Darstellung in seiner ganz ins bäuerisch Derbe übersetzten Anbetung der Könige von 1564 (356, Wien, Georg Roth). Diese »Könige« möchte man nicht im Salon empfangen. Freilich hatte schon Bosch, dem Brueghel hier zumal in der Gewandbehandlung folgt, in seinem vielkopierten Madrider Anbetungsbilde den Gegenstand ins Gespenstisch-Lächerliche gezogen. Die schöne, vom Brüsseler Museum gekaufte Winterlandschaft der Volkszählung in Bethlehem (358) schließt sich in Größe und Anordnung ganz der unschätzbaren Brueghelreihe im Wiener Museum an, deren beste Stücke doch noch freier und schärfer sind.

Nach dieser Aufzählung — nun, sagen wir, der berittenen Führer unter den Holländern des 16. Jahrhunderts, soweit sie in Brügge erschienen waren, sei aus dem zahlreichen Fußvolk noch rasch das herausgegriffen, was mir eher nach Holland zu gehören scheint. Näher dem Lukas van Leyden als dem Jakob Cornelisz, dem es Friedländer zuschreibt, ist vielleicht das vom Grafen Harrach in Wien geliehene, nicht unverletzte männliche Porträt mit mageren Zügen, schwarzer Kopfbedeckung, braunem Pelz und rosa Ärmeln (232). Ein »J v E« monogrammiertes Bildchen der Madonna mit dem hl. Bernhard (106, Tournai, Museum) fügt sich zumal durch die freie und doch zarte Malweise, mit der die Vision im Hintergrunde gegeben ist, besser in den weiteren Kreis um Cornelis Engebrectsz, als in die Brügger Schule, in die es der kritische Katalog bringt. Aus der gleichen künstlerischen Gegend stammt wohl ein kleiner Kalvarienberg mit zahlreichen kleinen Figuren (362, Vicomte de Ruffo, Antwerpen), dem kleinen Triptychon, das in der Mitte des Altniederländersaales des Rijksmuseums gleich Edelsteinchen in reich verschlungener Stickerei funkelt, nicht unverwandt. Von Engebrectsz gibt es, schlecht erhalten, ein landschaftlich reiches Christophorusbild in der Sammlung Chiamonte-Bordonaro in Palermo; zwei Bilder des gleichen Gegenstandes, in der Farbengebung dem Engebrectsz nahe, waren in Brügge zu sehen, das eine (234, Novak) ziemlich derb gemalt und mit ungeschickten Boschanleihen in den umgebenden Teufelsfratzen, das andere (367, Sammlung Weber, Hamburg) als Nachtstück und schon stark zu Jakob Cornelisz herüberleitend. Pinselführung und Farbauswahl setzen auch eine reiche große Kopie des Dürerschen, 1505 datierten grünen Kalvarienberges in den Uffizi, die aus Wales hinübergeschommen war, in die weitere Gruppe um Engebrectsz (354, H. R., Hughes of Kinmel); eine zweite, ebenfalls zu dieser Zeit in Leyden, aber von einer anderen Hand ausgeführte Kopie desselben Blattes gibt es im Musée Rath in Genf. Wahrscheinlich hat Lukas van Leyden sich durch eine solche Nachbildung des gebirgig aufgebauten, tief erregten, aber auch an Wirrnissen reichen deutschen Werkes zu seinem breit und klar meisterlich entwickelten, doch allzu demokratisch die Helden



JAN MASSYS. JUDITH. DANNAT, PARIS

des Dramas fast vernachlässigenden Golgathastich von 1517 anregen lassen, der selbst wieder den Anstoß gab zu Rembrandts machtvoller radiierter Dichtung der »Drei Kreuze«. — Mit einem in Köln tätigen, in seiner Schulabhängigkeit von Engebrechtsz erst seit ein paar Jahren erkannten Maler, dem zugleich knorrig-kraftigen und irrend-zarten »Meister von Sankt Severin«, erschien durch manche gemeinsame Züge verbunden ein nach äußeren Anzeichen wohl in Utrecht gemaltes Altärchen mit der Anbetung der Könige (380, Sammlung Glitza, Hamburg) und ein farbenfrisches, wie der im Bau begriffene Turm im Hintergrunde anzeigt, zur Verherrlichung einer frommen Gründung gemaltes Stück aus Wörlitz (158): ein Stifter von mächtigem, hakennasigen Gesicht mit der Madonna, deren breites niederrheinisches Oval auch bei Jakob Cornelisz vorkommt, Petrus und andere Heiligen in Landschaft. Wieder ein paar Anklänge zeigte dieses Bild auch zu einer Gruppe hin, die von Friedländer unter dem Schilde »Meister der Magdalenenlegende« zusammengestellt wurde. Ich möchte diesen Meister fast lieber nach Holland in die Nähe des Jakob Cornelisz und des Meisters des Adrichemschen Altares als nach Brüssel in die Umgebung Barent van Orleys setzen. Hat er doch die merkwürdige, in der nassen Ölfarbe wie grabend einzeichnende Technik, oft auch die Farbenwahl des Amsterdammers und dabei die eiförmige Gesichtsbildung, die der Haarlemer Meister überall anwendet, wo er nicht porträtiert. Auch die etwas holzgeschnitzten und dabei stark bewegten Pferde findet man doch mehr in der Geertgenschule als bei dem Brüsseler Hofmaler. Nur sein seltsames Streben, der schönen, gerundeten Linie zu Liebe auch Nebendinge, wie Vögel, Bäume, Felsen und selbst die Wellen des Wassers eigenwillig zurecht zu biegen, ruft die Ähnlichkeit mit manirierteren Werken der Schule Orleys hervor. Stärker als die beiden im Londoner Kunsthandel befindlichen Bilder, die Jagd und die Predigt Magdalenas (282, 283, Colnaghi, London), nach denen der Künstler benannt wurde, wirkte auf der Ausstellung ein Altärchen aus der Antwerpener Sammlung Mayer v. d. Bergh (174) mit der Halbfigur der Madonna in Landschaft als Mittelstück und den Heiligen Katharina und Barbara zu den Seiten. Der Eindruck der sehr rein umzogenen Gesichter wurde durch die drahtartige Bildung der Haare, die nachlässige Zeichnung der Hände und das reizlose Braun des Baum-schlages hier nur wenig gestört. Derselben Sammlung gehörte ein anderes kleines Triptychon, dessen Art in der Mitte zwischen Jakob Cornelisz und dem Magdalenenmeister zu stehen schien: hellfarbig zeigte es in der Mitte den hl. Christophorus, dessen Kopf sich in trefflicher Zeichnung heraus hob, seitlich die Heiligen Hieronymus und Augustinus (374). — Als letztes der vermutlich holländischen Werke, die auf der Brügger Ausstellung zu sehen waren, nenne ich

eine recht zusammenkopierte, von Sedelmeyer in Paris ausgestellte Pietà (262): der Christuskopf war jenem in Augsburg tätigen, früher »Ulrich Apt« genannten niederländischen Maler, die Gestalt Marias Dürer abgeborgt, nur die Malweise gemahnte an die Art des jungen Heemskerck.

* * *

Dem vorstehenden Aufsatz sollte nach dem ursprünglichen Plane noch ein vierter Abschnitt folgen, um der ungemein machtvollen, breiten und bunten Schar der vlämischen und wallonischen Meister von der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gerecht zu werden. Die Ausführung dieser Absicht muß nun unterbleiben mit Rücksicht auf die lange seit dem Schlusse der Brügger Ausstellung bereits verlaufene Zeit und besonders darauf, daß gerade in diesem Jahre die Primitiven an allen Ecken und Enden hervorgeholt werden und so die Ausstellungen von Siena, Paris und Düsseldorf den immerhin beschränkten Raum, den diese Zeitschrift auf historische Dinge verwenden darf, stark in Anspruch nehmen. Auch sieht der Verfasser, seine Notizen durchlesend, daß er gerade in der hier noch fehlenden Gruppe nur Weniges versucht haben würde anders einzuordnen als dies in dem Catalogue Critique Georges Hulins (»G. H. de Loo«), in Friedländers großem Tafelwerk »Meisterwerke der Niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts« und in der Schrift desselben Autors »Die Brügger Leihausstellung« schon geschehen ist. Sagen möchte ich nur zum Schlusse, daß für mich unter den hier nicht mehr besprochenen Kunstwerken der Ausstellung diese drei die weitaus stärksten sind: das doch wohl dem Jan Provost aus Mons angehörige, überraschend frei gestellte Bild der Kleiderübergabe des hl. Franziskus (150, London, R. C. Sutton-Nelthorpe), ein wenig französisch sentimental in der Gestalt des Bischofs, dem das Auge feucht wird, von äußerstem Schwunge aber in der Erscheinung des neugekleidet in die Welt hinausschreitenden und zum Himmel emporblickenden jungen Heiligen, die heilige Nacht, das Gipfelwerk der um den losgerissenen Namen »Herri met de Bles« gebildeten Gruppe (233, Richmond, Sir Frederik Cook), von unheimlich modernster Nervosität in den vor Staunen und zitternder Wonne fast vergehenden Engeln um das Kind, siegreich in der Lösung des Fragstückes der fünf verschiedenen Lichtquellen — mehr als hundert Jahre vor Dous unmäßig bewunderter »Abendschule« — und das in bestem Sinne von italischem Leben durchtränkte Bild der tödend schönen Frau, Judith genannt, von Jan Massys (241, Dannat, Paris), der elfenbeinerne unergründlich schwellende Leib nur noch nackter durch das herabgeflossene rote Atlasgewand, die wächsernen breitnageligen Finger wie zum Einwühlen bereit, der rechte Zeigefinger säulenhaft sich hebend im Haarschopf des Toten!

LENBACH IN DER KUNST DES 19. JAHRHUNDERTS

VON F. V. OSTINI IN MÜNCHEN

MAN macht sich auswärts schwerlich einen Begriff von der Wirkung, welche die Nachricht von Lenbachs Tode in der bayrischen Kapitale hervorrief. Es war jedenfalls eine Wirkung, die kaum eines anderen Künstlers Tod hier oder irgendwo hervorgebracht hätte! Sonst ist unser Volk ziemlich indifferent den Erscheinungen der Kunst gegenüber — gerade different genug, um bei schlechtem Wetter und ermäßigten Preisen Sonntags die Ausstellungen zu füllen! Jetzt aber empfand es doch so etwas, wie die Wucht des Augenblicks, der diesen Großen gefällt hatte! Und noch ganz anders empfanden ihn die Gebildeten überhaupt! Und wieder ganz anders die Künstler, Groß und Klein, Alt und Jung, Stille und Streitbare, Freunde und Gegner! Das Volk fühlt instinktiv, wie glänzend gerade dieser Mann den süddeutschen Volksgeist repräsentierte, seine Kraft und seine fruchtbare Wärme! Für die anderen war er der größte Vertreter einer glänzenden Kunstepoche, einer Epoche des Aufschwungs aus akademischer Sklaverei, er war uns geradezu die Inkarnation dieser Zeit! Weil diese Zeit, die Lenbach vertrat, nicht die allerjüngste war, sondern wohl mit den achtziger Jahren abschloß, weil er selbst keinen Anschauungs- und Modenwechsel in der Kunst mitmachte, hat man ihn in manchen Kreisen, ungerecht genug, verkannt und zuletzt auch unterschätzt. Es ist einer der stärksten und lächerlichsten Irrtümer der zeitgenössischen Kritik, daß sie meint, um dem Neuen Geltung zu verschaffen, müsse das Alte abgetan, dem Heute zuliebe müsse das Gestern verhöhnt werden. Als ob ein Heute ohne das Gestern möglich, als ob ein Neues einen Pflifferling wert wäre, das sich nicht gesund aus einem Alten entwickelt hat! Franz Lenbach ist einmal gerade so als Revolutionär beschrien worden, wie heute irgend ein anderer. Wie kann man das vergessen! Gerade weil er aber ein Bahnbrecher gewesen ist, der mit gewaltigem Ansturm wider morsch gewordene Vorurteile losging, konnte er mit den Seinigen nicht die Richtung wechseln, als neue Werte zu gelten anfangen. Auch Kulturbewegungen haben ihr Beharrungsvermögen! Je bedeutsamer sie sind, je länger bleibt es in Wirkung. Und so ist schließlich nicht nur Lenbach selbst an Wert der Gleichen geblieben, als um ihn die Meinungen wechselten, auch sein Einfluß lebt noch fort in dem Guten, was nach ihm kam und aus ihm sich entwickelte. Hier in München hat man sich im Grunde hierüber nie getäuscht. Man hat ihm Widerstand geleistet, wo er seinen Meinungen, dem Fortschritt zum Schaden, allzu tyrannisch Geltung zu verschaffen suchte, man hat ihn offen bekämpft so manchesmal — hochgeschätzt hat man ihn und sein Werk immer. Als sich seinerzeit die Sezession von der Künstlergenossenschaft abspaltete, geschah das viel weniger aus einem Widerstreit grundsätzlicher Anschauungen, als aus einem

Gegensatz heraus, der sich zwischen den Schaffenden und der unbeweglichen Masse der Mitläufer gestaltet hatte. Hätte Lenbach damals den Kern der Bewegung durchschaut, so hätte er, der Ewigjunge, sich schwerlich auf der Seite der Genossenschaftler gehalten, sondern sich an die Spitze der Sezession gestellt. So aber hielt er, seiner heiligen Überzeugung nach, die wahren Interessen der Kunst für gefährdet. Diesen Irrtum hat er später wohl eingesehen, und er stand später den Sezessionisten sehr sympathisch gegenüber. Von seinen Grundprinzipien ging er freilich nicht ab — aber er sah doch, daß hier Wollen, Leben, Bewegung, Talent in viel reicherm Maße vertreten war als auf der anderen Seite. Und er selber hatte andererseits in den Kreisen der Sezession ein bedeutendes Ansehen bewahrt, der Einfluß seiner starken Persönlichkeit spielte recht deutlich in ihre Taten und Pläne hinein. Vor einigen Jahren hatte diese Künstlerkorporation eine prachtvolle Ausstellung von Kunstschatzen der Renaissance aus Privatbesitz veranstaltet, und Lenbach war mit Feuer und Flamme für die Idee. Es bleibt mir unvergeßlich, wie er, von einem Bilder tragenden Diener gefolgt, mit Hammer und Nagel durch die Räume der Sezession eilte, er, einst ihr heftigster, unversöhnlichster Gegner. Und als sie dort ihre schöne Ausstellung von Kopien und Nachbildungen nach Velazquez veranstalteten, war auch Lenbach wieder vertreten. Ich habe junge Künstler, leidenschaftliche Jünger von Richtungen, die mit jedem Zuge von seinen Idealen wegstreben, mit uneingeschränkter Bewunderung von ihm reden hören, und mit einem schönen Verständnis dafür, daß es nicht die alttümelnde Handschrift ist, auf die es bei seiner Beurteilung ankommt, sondern die Wucht seiner künstlerischen Person, die durchschlägt durch allen äußeren Aufputz.

Hat Franz v. Lenbach sich auch über die Art, wie der moderne Maler von den großen alten Meistern Gewinn ziehen, wie er sie studieren und ihnen nachfolgen soll, stark geirrt — daß er überhaupt mit so intensivem Nachdruck auf sie verwies und diesen Hinweis mit dem gewaltigen Argument seines Lebenswerkes stützte, bleibt schon Verdienst genug! Was hat er alles für das Verständnis der alten Meister getan! Jeder Gebildete hat heute Augen für sie — vor seiner Zeit waren ihre Herrlichkeiten Objekte für die Kunstgelehrten und Leckerbissen für einige wenige Kulturfeinschmecker! Der Wandel ist ja nicht ausschließlich Lenbach zuzuschreiben, aber ein gut Teil des Verdienstes gebührt ihm sicher. Wir in München konnten es besonders gut verfolgen, wie sehr das Verständnis für alte Kunst durch seinen Einfluß wuchs, wie sehr uns die Tizian und Giorgione, Velazquez und Rubens durch ihn wieder menschlich näher traten. Er ebnete den Weg für eine ganz neue Auffassung des Malerischen. Von ihm haben die Modernsten so gut Gewinn gezogen, wie die Retro-

spektiven. Will man das verstehen, so sehe man sich das Verhältnis der Nazarener zu Raffael an, das doch wohl ein viel ungeheuerlicheres Mißverständnis bedeutete, als Lenbachs Übereifer. Lenbach hat die alten Meister freilich in Bausch und Bogen genommen, wie sie heute aussehen, mit dem gebräunten Firnis, mit den gedunkelten Rahmen und womöglich noch mit den rauchgeschwärzten Wänden drum herum — aber er hat sie als *Maler* verstanden und ist dem geheimnisvollen Zauber ihres Schaffens nachgegangen. Jene anderen sahen nur das Gewand, die weiche Glätte und die gottselige Andacht ihrer Madonnen und Heiligen. Sie sahen die Alten mit den Augen eines reproduzierenden Kupferstechers! Und Lenbach sah in den Werken seiner geliebten Meister nicht bloß Bilder, sondern Kulturdenkmäler; er sah und weckte auch das Gefühl für die grandiose, revolutionäre Kunstepoche, in der sie entstanden sind. Er war selber wie eine Erscheinung, die wieder beschworen war aus dem Cinquecento, ein Renaissance-mensch in allen seinen Vorzügen und Fehlern, Neigungen und Abneigungen. So lebte und webte er im Geiste der Renaissance, so hatte er Anteil und zwar lebhaft fördernden Anteil an dem Wiederaufleben unserer dekorativen Kunst, unserer Architektur nach dreißig Jahren erbarmungswürdiger Stillosigkeit. Natürlich war im Kunsthandwerk, in der Architektur, wie in der Malerei die neue Bewegung retrospektiv. Ein absolut Neues war nicht aus dem Boden zu stampfen, die Rückkehr zum guten Alten war der einzig mögliche Weg. Heute spottet man über die Butzenscheibenzeit und ihre etwas süßliche und dunkle Romantik — weil man vergessen hat, was vor ihr war und was durch sie kam. Und doch: der ganze Aufschwung modernen Kunsthandwerks war nur möglich auf die Dezennien der Neurenaissance hin, nur möglich durch jene Zeit, die aufs Können der Alten zurückgriff, an ihrer technischen Meisterschaft sich schulte. So konnte man warten, bis neue Formen organisch sich entwickelt hatten; die beispiellose Schnelligkeit, mit welcher alle Zweige der Zierkunst sich der neuen Bewegung assimilierten, verdanken wir so ausschließlich der Schule der Alten. Als das Neue kam, besaßen unsere Kunsthandwerker bereits das technische Geschick, allen schwierigsten Anforderungen des neuen Stils gerecht zu werden. Lenbach gehört aber sicherlich zu den Männern, welche in jener Bewegung der Neurenaissance am energischsten mitgetan haben. Er riet und half wo er konnte, unterstützte mit dem ganzen Nachdruck seiner gewalttätigen Überzeugungstreue, trat warm und opferwillig ein für die Menschen, die ihm tüchtig schienen. Wer in dem begierigen Zurückgreifen auf die Kultur der Renaissance keinen Fortschritt erkennen will, der betrachte einmal Proben unseres »Kunsthandwerks« aus den sechziger und siebziger Jahren, Silberschmiedearbeiten, Möbel, Glasbilder oder Druckwerke etwa! Hält er Arbeiten der folgenden, »retrospektiven« Zeit dagegen, so sieht er doch wohl einen Unterschied, wie von Tag und Nacht!

Franz v. Lenbach hat jene Bestrebungen auch als

Käufer und Auftraggeber kräftig gefördert. Noch stärkeren und segensreicheren Einfluß, als auf das Kunstgewerbe, hat er aber auf die *Architektur* durch seine persönliche Anteilnahme gewonnen. Natürlich auch im Sinne der Renaissance, wie der Alten überhaupt. Aber auf diesem Gebiete war der Wert der Tatsache, daß überhaupt in München gut gebaut wurde, gleichviel in welchem Sinne, daß eine »Baugesinnung« lebendig wurde und blieb, einfach unschätzbar! Selbst wenn in einzelnen Fällen der Meister durch sein Eingreifen, seine leidenschaftliche Parteinahme den Modernen hindernd in den Weg getreten sein sollte, oder, wie im Künstlerhausbau in München, den praktischen Interessen der beteiligten Kreise direkt entgegenarbeitete, sein Einfluß gab immer Gewähr, daß die Sache auf künstlerischem Niveau blieb, und er hat starken Anteil daran, daß Münchens Architektur in den letzten dreißig Jahren, in denen anderweitig so ungeheuerliche Geschmack- und Stillosigkeiten verbrochen wurden, sich immer auf vornehmer Höhe hielt. In dieser Zeit bildeten sich die Grundlagen zu einer ebenso merkwürdigen, als anziehenden lokalen Backsteinarchitektur, die jeden fremden Besucher von Geschmack aufs angenehmste berührt. Und diesen typisch gewordenen Münchener Baustil, dessen vortreffliche Vertreter die Architekten Gabriel von Seidl, Hoheder, Emanuel Seidl, Theodor Fischer, Gräßel, Osterrieder, Dülfer, Littmann sind, ist unendlich wichtig für die Gewinnung eines gesunden Zeitstils in der Architektur. Schon führen ungezählte Zwischenformen und geniale Kombinationen zu einem solchen hinüber. Auch dieser Gewinn wurde nur erreicht durch die Wiederbelebung des Alten, die das Verständnis für eine starke und gute Formensprache aufweckte und dem Bauhandwerk verloren gegangene Techniken wieder fand. Vorzüglich eignete sich, wie nebenbei erwähnt sei, jener Münchener Ziegelbaustil zur Verbindung mit den allerneuesten konstruktiven Errungenschaften, den Betonbauten, Rabitz- und Monnierkonstruktionen, Kunststein u. s. w. Dadurch, daß Lenbach für die Männer dieser Richtung, vor allem für seinen abgöttisch geliebten, kongenialen Gabriel Seidl, mit solcher Leidenschaft eintrat, hat er, wie gesagt, an dieser segensreichen Entwicklung rühmlichsten Anteil. Er hat außerdem in seinem eigenen Palazzo an der Louisenstraße ein stattliches Vorbild hingestellt, ebenso in dem erwähnten Künstlerhaus, dessen Festsaal ja für große Veranstaltungen nicht ausreicht und für einen Raum der Freude zu düster gestimmt, an sich aber märchenhaft schön ist. Wo irgend ein Privater seiner Bekanntschaft sich reicher einrichten wollte, war Lenbach gern mit Rat und Tat dabei, an allen Ecken und Enden Münchens finden wir Spuren seines Geschmacks, der freilich nicht der neueste, aber immer ein guter war. Einem Gewaltakt echt Lenbachscher Tatkraft verdanken wir, daß das neue Nationalmuseum entstand, eine grandiose Leistung Gabriel Seidls. Der Neubau, die Übersiedelung der herrlichen Kunstschätze des Museums aus dem feuergefährlichen alten Rumpelkasten in ein schönes und sicheres Heim war

längst geboten, die Regierung scheute sich aber, die nötigen vier Millionen vom bayrischen Landtage zu verlangen. Da wappnete sich Lenbach mit dem Vorrecht unverblümtester Offenheit, das er sich immer bewahrt hatte, und machte dem damaligen Kultusminister mit der Androhung eines elementaren Entwürstungssturmes in der Künstlerschaft die Hölle so heiß, daß dieser sich aufraffte, jene Forderung stellte und durchdrückte. Für die Münchener Architektur und das Kunstgewerbe, wie für die ästhetische und kulturhistorische Bildung des Münchener Publikums ist diese Tat gar nicht hoch genug zu werten.

Wie oft hat Franz von Lenbach das Gewicht seiner Autorität in die Wagschale geworfen, galt es irgend einer Angelegenheit — und war's nur ein Fest! — den künstlerischen Charakter zu sichern. Er mußte alles schön haben im eigenen Kreise, wie in der größeren Gemeinde, der er angehörte. Gewiß hat er im großen und ganzen dabei auch seine eigene Rechnung gefunden, es war ihm aber gegebenen Falls auch kein Opfer zu groß und er hat seine Meinung nicht aus Selbstsucht mit so nachdrücklichem Eifer vertreten, sondern aus Überzeugung. Wer mit ihm je über Kunst Dinge debattiert hat, der weiß, wie fest seine Ansicht stand, wie wenig er widerlegenden Gründen zugänglich war, wie er mit seinem schlagenden Humor die kühnsten Paradoxe aufstellen konnte und oft die Lacher, wenn auch nicht durch Überzeugung, auf seine Seite zog. Da er in der direkten Nachfolge der Alten so großes geworden war, meinte er, müsse der gleiche Weg für jeden anderen segensreich sein. Wie wenig das stimmt, erhellt recht deutlich daraus, daß er selber auf diesem Wege keine Nachfolger von Bedeutung hat, keine Schüler heranbildete. Schwächliche Nachahmer wurden bald widerlich, talentvolle Künstler, die vielleicht anfänglich unter seinem Bann gestanden hatten, finden ihre eigene Ausdrucksweise. Die ganze moderne Kunst dringt ja stürmisch nach der Natur hin, nach eigenem Sehen und Empfinden, nicht auf die Nachbetung großer Vorbilder. Drei Viertel des verflorenen Jahrhunderts hat die Kunst im Suchen nach dem Ideal der alten Kunst vertan — im letzten Viertel fand sie sich selbst im Ausblick auf die Natur! Daß Lenbach diese große Wandlung nicht mitmachte, ist selbstverständlich. Er wäre nicht echt gewesen, hätte er's getan. Und keiner von denen, die aus der alten Zeit stammten und mit grauen Haaren »modern« wurden, hat Freude daran erlebt!

Hat Lenbach nun auch nicht direkt Schule gemacht, mittelbaren Einfluß auf die Kunst seiner Zeit, namentlich die Bildnismalerei, hat er doch geübt, viel stärkere sogar, als man so auf den ersten Anblick annehmen möchte. Die Art, wie er ein Menschengesicht bedeutend gestaltete, wie er den Charakter herausarbeitete, oft bis zu einem Grad, den viele übertrieben nannten, der aber doch wohl nur seinen schärferen Blick für das Wesentliche gekennzeichnet hat, wie er beschönigende Glätte und konventionelle Züge vermied. — Diese Art hat doch auch in andern stark fortgewirkt und hat einem guten Bruchteil des

gebildeten Publikums die Vorliebe für das süßliche Kunstmalerporträt, das Familienbildnis alten Schlages, verleidet. Wer ihm Übertreibung vorwirft, der frage sich doch erst, ob er selber charakteristisch zu sehen versteht, ob sein Auge nicht verbildet ist, nicht nivelliert, nicht *untertreibt*?! Mit den Augen eines schönmachenden Retuscheurs hat Lenbach freilich seine Menschengesichter nicht angesehen; wenn er dafür vielleicht einmal einen Drücker kräftiger aufsetzt, eine Linie schärfer auszog, als ein anderer getan hätte, so geschah es sicher am richtigen Platz. Ein Zuviel ist da immer besser und künstlerischer als ein Zuwenig. Und wenn gar gesagt wird, Lenbachs Unterstreichen des Geistigen und Charakteristischen, seine stark betonten und oft ein wenig zu großen Augen, das alles bedeute einen »billigen Trick«, so möchte man doch fragen, warum nicht mehr Leute diesen billigen Trick nachmachen! Er hat sich doch glänzend rentiert! Der gute Wille, alles nachzumachen, was gefällt, ist doch sonst allebenig in der deutschen Malerei. In höherem Sinne beeinflußt hat Lenbach vielleicht nur zwei bedeutende Künstler: Franz Stuck, soweit er Bildnismaler ist, und Leo Samberger. Keiner von beiden ahmt ihn nach, jeder sieht die Natur anders, als Lenbach selbst sie sah. Aber Sambergers intensiver, seelischer Ausdruck — wie auch seine Palette — und Franz Stucks markigere Art der Charakteristik wären ohne Hinblick auf Lenbach doch wohl kaum denkbar. Wenigstens das Genre des »dekorativen Bildnisses«, wie es Lenbach geschaffen, hat Stuck übernommen und seiner Individualität nach weiter ausgebildet. Erfreulicherweise! Denn dieses Herausheben des Bildnisses übers naturgetreue Konturfei, das ja auch der Photograph geben kann, ist wohl eine der größten Errungenschaften des nun verstorbenen Meisters. Und seine Kunst, aus dem Bildnis auch ein schönes Bild zu machen, sein (gar nicht genug gewürdigter!) scharfer Blick für die Körperhaltung, seine souveräne Sicherheit in der räumlichen Gestaltung!

Wahrhaftig, dieser Meister, der keine Schüler hatte, hat im höchsten Maße nach allen Seiten befruchtend und anregend auf die zeitgenössische Kunst gewirkt, von seiner eigenen Bedeutung gar nicht zu sprechen! Und dann: Wie stolz hat er den Künstlerstand repräsentiert, wie machtvoll hat ihm seine starke Individualität Geltung verschafft im modernen Leben! Die lebhafteste Teilnahme aller Münchener Künstler bei seinem Tode entspringt nicht zuletzt dem Gefühl, daß er als Persönlichkeit der glänzendste Vertreter seines Berufes war, daß ein Abglanz von seinem Ruhm auf alle fällt. Mit der Trauer an seiner Bahre einte an seinem Begräbnistag in München und weit darüber hinaus wohl jeden Jünger seiner Kunst das Gefühl: *Anch'io son pittore!* Der Mann, den die Trauer einer ganzen Stadt zu Grabe geleitet, auf dessen Gruft die Fürsten des Lebens und des Geistes Berge von Lorbeeren türmten, ist einzig durch die Kunst auf solche Höhen gestiegen, und der Weg, den er gemacht, steht jedem andern offen von seiner Zunft!

DIE KÜNSTLERISCHE PHANTASIE

VON GABRIEL SÉAILLES IN PARIS.

DIE Phantasie ist nichts Schöpferisches im strengen Sinn des Wortes, sie bringt keine vollkommen neuen Formen hervor. Man studiere nur die wunderlichsten Arabesken, zergliedere die Kentauren, die Sphinxen, die Engel, die gekrümmten Ungeheuer der chinesischen und japanischen Bronzen, und man wird immer, mehr oder weniger maskiert durch ihre Kombinationen, Bilder herausfinden, die irgend welchen wirklichen Empfindungen entsprechen. Das Genie schafft nicht den Stoff für seine Werke; es borgt ihn. Da das Bild die Empfindung nur in einem schwachen Abbild reproduziert, so kann keiner, dessen Empfindungen schon nicht scharf ausgeprägt sind, andere als blasse, verschwommene, jedes Relief entbehrende Bilder haben. Der Künstler gleicht dem Kind, dessen leicht erregbare Sinnesempfindlichkeit immer wach ist. Eine Farbe kann ihn entzücken, ein Geräusch kann ihn erregen. Weil er die Dinge nicht mit achtlosem Auge betrachtet, sieht er nicht das Alltägliche an ihnen, nicht das durch beständige Wiederholung Ermüdende, sondern das ihnen Eigentümliche, Ursprüngliche, den Reichtum ihrer individuellen Verschiedenheit. Er kennt die Welt nicht wie der Gelehrte ihren gleichförmigen, abstrakten, geometrischen Gesetzen nach; durch seine Liebe hat er sie kennen gelernt in ihren vielfältigen, lebendigen Formen¹⁾. Künstler sein heißt daher vor allem, durch die Sinne leben; heißt lust- oder unlustvoll von allem berührt werden: von Tönen, Licht und Farben, von schwungvollen Linien, von allen Harmonien, allen Mißklängen; Künstler sein heißt durch das Interesse, das man allem Seienden entgegenbringt, der Welt in seinem Innern ein zweites Dasein geben. Und nicht nur die ästhetischen Sinne, das Gehör und das Gesicht, müssen immer allen Dingen offen stehen; Gleiches gilt vom Tastsinn, dem Geschmack, dem Geruch, kurz von allen Sinnen, durch welche die Außenwelt in uns eindringt und sich ausprägt, und noch mehr vielleicht von jenem recht unzutreffenderweise als Gemeingefühl bezeich-

1) Wie alle großen Dichter hat auch Heine die Natur stets vor Augen. In seinen abstraktesten Träumereien, in seiner selbstversunkensten Leidenschaft, in seiner hoffnungslosesten Schwermut ruft er durch ein plötzliches Bild, ein malerisches Beiwort das Bild des blauen Himmels, des grünen Laubes, blühender Blumen, verwehender Düfte, fliegender Vögel, rauschenden Wassers, der ganzen lebens- und wechselvollen Landschaft, die uns stets umgibt, der ewigen Szenerie des Menschendramas wach«. Gérard de Nerval (*Revue des Deux-Mondes*, 15. Sep. 1848).

neten Sinn, jenem Lebenssinn, der in jedem Augenblick unsere gesamten Empfindungen in einen unklaren, aber starken Gesamteindruck zusammenfaßt.

Die Bilder, welche wir von der Welt sammeln, sind keine indifferenten Elemente. Wenn sie durch ein Gefühl wachgerufen werden können, so hat das seinen Grund darin, daß sie bereits seit ihrem ersten Auftreten sich vermengen und associieren mit den Gemütsbewegungen, als deren natürliche Sprache sie sich erweisen. Für die Phantasie ist die Natur keine Sache, sondern eine Person, ein gleichgestimmtes Wesen. Wenn man die Ausdrucksmittel eines Gefühls nachahmt, erweckt man in sich das Bild dieses Gefühls und erlebt es schon allein dadurch mehr oder minder stark. Hierin haben wir einen Folgesatz zu jenem Gesetz vor uns, kraft dessen jedes Bild das Bestreben hat, zur Verwirklichung zu gelangen. Man runzle nur die Stirn, ziehe die Mundwinkel nach unten, lasse seinen Körper zusammensinken und die Arme schlaff herabhängen, so wird man von einem unbestimmten Angstgefühl ergriffen werden. Form, Stellung, Bewegung der Dinge sind nun gleichsam Ausdrucksmittel, die wir nachahmen, indem wir sie vorstellen, und die uns durch mehr oder weniger entfernte Ähnlichkeiten Gefühle erwecken, welche wir alsdann versucht sind, ihnen selbst zuzuschreiben. Der Anblick eines starren, zerklüfteten Felsblocks, der sich inmitten einer Einöde erhebt, erweckt den Gedanken an einen lebensüberdrüssigen Greis, der müde ist des Sterbens ringsumher, und der nicht loskommt von seinen monotonen ernsten Gedanken. Die biegsamen Zweige der Weide mit ihren farbenblassen Blättern hängen hernieder und wogen leise, als ob sie in geheimer Trauer klagten. Das Gefühl gibt dem Bild Leben und Ausdruckswert. Wer das Erwachen des Morgens, den Frieden des sinkenden Abends nicht mitempfindet, wem die Bäume nicht persönliche Bekannte sind, wem kein Auge hat für die Vögel, die Blumen, die sich im Walde bergen, der ist kein Künstler! Wer nicht eine dumpfe Traurigkeit empfindet, wenn die Sonne sich plötzlich verhüllt, wer das Nahen des Gewitters nicht ahnt, nicht jene Angst teilt, welche das Laub welken und die Tiere sich ducken läßt, wer die Schatten, die fahlroten Lichter, das Krachen des Donners, die darauffolgende Stille, den Blitz, all jene tausend Empfindungen, in denen ein solch plötzlicher Sturm sich darstellt, nicht in sich aufgenommen hat, der wird niemals imstande sein, diesen Aufruhr der Dinge in einem eindringlichen Bilde darzustellen.

Wer im Meer weiter nichts erblickt, als eine eintönige große Wassermasse, wer seinen Charakter nicht kennt, wer nicht lange dem Blitzen seiner Wellen zugeschaut hat, das wie ein Ausdruck seiner Launen erscheint; wer nächtlicherweile nicht an seinen Ufern weilte, um dem regelmäßigen Auf und Nieder seines gewaltigem Atems zu lauschen, wem noch nicht die erfrischende Meeresluft die Brust gedehnt hat und wer bei dem Machtgefühl, wie es solches Atmen in reiner Luft verleiht, nicht gleichsam das Gefühl hatte, als ob er einen Teil von der Kraft des Meeres in sich söge, der wird niemals der Maler oder der Dichter des Meeres sein, nie wird er ihm seine Farben, sein Brausen, seine Unermeßlichkeit, seine gewaltige Stimme ablauschen; nie wird er in das Meer jene Gefühle und jene Gedanken hineinlegen, als deren natürlicher Ausdruck es uns erscheint.

Die ganze Welt bekommt in der Phantasie bereits etwas Menschliches; was aber dem Menschen in der Welt das meiste Interesse abgewinnt, ist der Mensch selbst. Nichts von allem, was ihn betrifft, ist uns gleichgültig, seine Vergangenheit ist auch die unsrige; durch die Vererbung sind wir etwas von all dem, was er jemals war. Welch ein Schatz von Bildern liegt in der Geschichte! In ihr finden wir eine ganze Reihe dramatischer Gemälde, die uns das Leben der Menschheit darstellen, Mühe und Furcht des Urmenschen, Verschiebungen der Völker, den Glanz der Kulturperioden, die Rückkehr zur Barbarei, alle Epochen geistiger Blüte und geistigen Verfalles. Ich meine nicht die abstrakte und philosophische Geschichte, welche an Stelle der Leidenschaften und der Tatsachen allgemeine Gesetze einführt, auch nicht jene unwahre Geschichte, die uns von den Palästen der homerischen Könige erzählt; ich meine die wirkliche Geschichte, die lebensvollen Chroniken, die Erzählungen von Zeitgenossen, die noch unter dem brennenden Eindruck der Ereignisse stehen, von denen sie berichten. Der Künstler hört nicht die Geschichte, er sieht sie. Für ihn besteht die Geschichte aus den Charakteren, den Bestrebungen, den individuellen Leidenschaften; aus handelnden Menschen mit bestimmten Kostümen, bestimmten Gesichtern, eigenartiger Gefühls- und Denkweise, aus Armeen, Kriegsmaschinen, großen Feldherren, die sie in den aufregenden Situationen des Handgemenges sehen. Das religiöse Gefühl ist für ihn verkörpert in dem unförmigen, plumpen Fetisch, dem Brahmanen mit dem vernichtenden Blick, den Klöstern Indiens, den unterirdischen Felsgrotten des Buddhismus, mit ihren enormen Säulen, welche die ganze Schwere des Alls zu tragen scheinen; den grotesken und mannigfaltigen Gestalten der symbolischen Gottheiten Indiens; in dem was man aus der Akropolis gemacht hat, dem Parthenon, den Propyläen, in den hageren Einsiedlern der christlichen Thebäiden, in den Domen, die aus dem Schoß der tiefliegenden Städte, aus dem Gewirr düsterer Straßen wie ein Hymnus aus Stein so kühn aufsteigen, daß es scheint, als ob sie durch ihre eigene Strebekraft ihren Platz so nah dem Himmel behaupten.

Die Erfahrungen des gegenwärtigen Lebens erklären uns die Vergangenheit. Dieselben Leidenschaften, dieselben Gedanken, von welchen die Geschichte Kunde gibt, spielen sich auch jetzt vor unseren Augen ab. Man braucht die Menschheit nicht erst weitab zu suchen, sie tritt uns in allen Menschen entgegen. Der Künstler muß mit offenen Sinnen, mit einer nach vielen Seiten gerichteten Aufmerksamkeit unter seinesgleichen leben. Vieles Reisen bereichert den Geist, indem es die Bilder vermehrt, und erweckt in ihm zuweilen Gefühle, die ihn verjüngen. (Rubens, Goethe, Byron in Italien, die Eroberung Algeriens und die französische Malerei.)

Aber andere leben sehen, damit ist noch nichts getan: man muß selbst leben, um die Geheimnisse des Lebens zu erlauschen. Leichtsinelige, oberflächliche, leicht befriedigte Seelen werden von den Dingen stets nur das nachbilden, was sie an ihnen erfaßt haben. Durch eine starke Leidenschaft müssen wir der elementaren und mächtigen Triebe bewußt werden, welche die Welt bewegen, muß man im eigenen Inneren das Gute und das Böse erfassen, diese gegensätzlichen und durch ihren Streit schöpferischen Prinzipien. Das lehrreichste, notwendigste aller Gefühle, das Gefühl, welches mehr als jedes andere geistige Anregung und Verständnis für die Welt gibt, ist der Schmerz. Wer gelitten hat, hat auch gedacht. Ist der Schmerz also nur ein notwendiges Übel? Als Bewußtsein der Unordnung und des Übels wird er da nicht gerade durch sein Auflehnen, durch sein Kämpfen gegen sich selbst zum Trieb nach dem Besseren? Heißt das nun, daß jeder Künstler Fausts Worte (I. Teil Szene IV, zweites Gespräch mit Mephistopheles) buchstäblich nehmen soll:

»Du hörst ja, von Freud' ist nicht die Rede.
Dem Taumel weih' ich mich, dem schmerzlichsten Genuß,
Verliebt'm Haß, erquickendem Verdruß.
Mein Busen, der vom Wissensdrang geheilt ist,
Soll keinen Schmerzen künftig sich verschließen,
Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,
Will ich in meinem Innern Selbst genießen,
Mit meinem Geist das Höchst' und Tiefste greifen,
Ihr Wohl und Weh auf meinen Busen häufen,
Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern,
Und, wie sie selbst, am End' auch ich zerscheitern.«

Wir brauchen den Schmerz nicht erst zu suchen, jeder Mensch findet ihn auf seinem Weg. Um ihm zu begegnen, haben wir nicht erst nötig, uns aufs Geratewohl ins Leben zu stürzen. Die Stärke der Gefühle hängt weniger von ihren Verursachungen ab, als von der Kraft der Seele, die sie empfindet. Nur dadurch, daß die Bilder in die Stimmung allgemein menschlicher Gefühle getaucht werden, gewinnen sie einen Sinn, einen ästhetischen Wert. Das Universum stellt sich dann nicht mehr als eine Maschine dar, es ist zur Poesie eines Bewußtseins geworden; die Geschichte ist dann nicht mehr eine bloße Aufzählung von Begebenheiten und Daten; das Leben nicht mehr nur ein oberflächliches Schau-

spiel; alle diese wechselnden Bilder sind durchtränkt von den ewigen Gefühlen des Schmerzes, der Freude, der Liebe; über ihnen schwebt das Schicksal, das große Problem, um dessen Lösung sich abwechselnd in verschiedenem Sinne Entmutigung und Hoffnung bemühen. Das sind die lebendigen und schon recht komplizierten Elemente, aus denen sich das Kunstwerk zusammensetzt.

Das Genie hat also zur Voraussetzung vor allem feinorganisierte, leicht erregbare Sinne, ein umfassendes Gedächtnis, eine lebhafte und zugleich zähe Einbildungskraft, welche die Frische und Intensität der Empfindungen bewahrt, eine außerordentliche Empfindlichkeit, welche die Natur belebt und schon ihren Elementen jene Poesie des Geistes verleiht, in welchem sie leben. Zuerst will es scheinen, als ob die Natur alles von selbst schaffe, tatsächlich aber gibt sie nur das her, was man ihr nimmt. Jeder Künstler nimmt aus der Welt gewisse Bilder auf, welche je nach seinen individuellen Neigungen verschieden sind; ebenso erwachen, sobald er mit den Dingen in Berührung kommt, ursprüngliche, seinem

Temperament entsprechende Gefühle, auf deren Vertiefung alle weiteren Erfahrungen hinarbeiten. Ohne seinen Willen, ohne daß er nur daran dächte, einfach indem er sich dem Leben hingibt, greift er aus allem, was sich ihm bietet, das für ihn Passende, ihn Fesselnde heraus; er übersieht, vernachlässigt das ihm Gleichgültige. Aber gerade durch seine Abstraktionen erreicht er eine Konzentration des Stoffes. Aus den mit seiner Natur verwandten Elementen baut er sich allmählich eine Welt auf, die nicht identisch ist mit der realen Welt, eine vielleicht weniger mannigfache und weniger reiche, aber auch in sich selbst weniger zwiespältige, eine harmonischere, einheitlichere Welt. Das Genie manifestiert seine Unabhängigkeit sogar da, wo es die Dinge nur zu reproduzieren scheint. Schon bevor es etwas geschaffen hat, ist es originell; nur was durch eine geheime Verwandtschaft seine Aufmerksamkeit verdient, haftet in ihm. Schon in der Wahl der Elemente kommt das Charakteristische des Kunstwerkes zum Durchbruch.

Dieser Aufsatz ist ein Bruchstück aus dem soeben bei E. A. Seemann erschienenen Buche »Das künstlerische Genie« von Gabriel Séailles.

ZU UNSEREN RADIERUNGEN

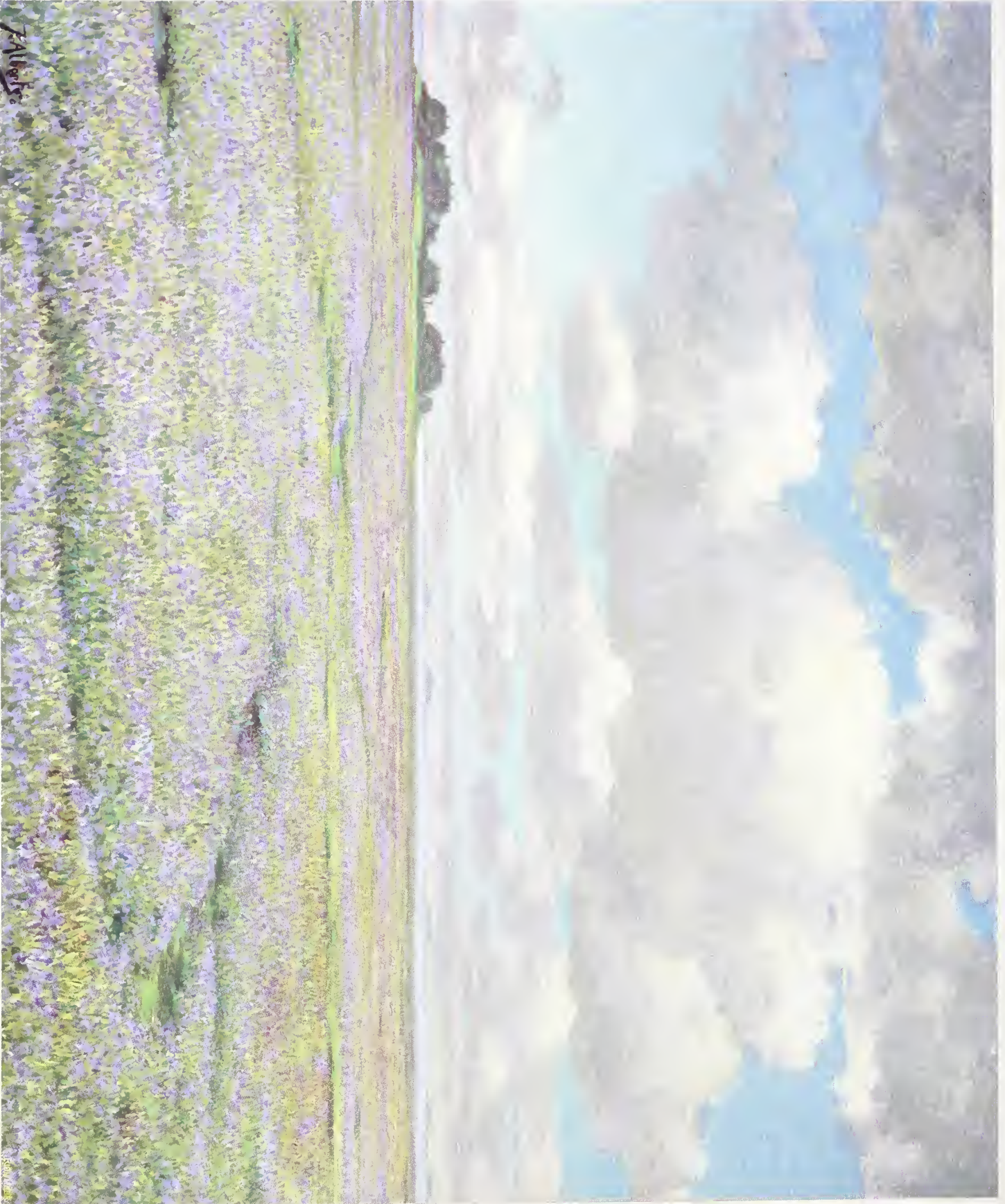
Ein wahres Meisterblatt, eine Arbeit von seltener Feinheit der Nachempfindung, hat Peter Halm in dem Porträt des Kanonikus v. d. Paele geschaffen. Mit Entzücken genießt das Auge des Kenners alle Subtilitäten Eyckscher Kunst und bewundert wieder und wieder die Treue, den künstlerischen Ernst und die im besten Sinne virtuose Technik dieser Stichradierung. Das Vorbild, die sogenannte Pala-Madonna des Jan van Eyck, zählt bekanntlich das Johannis-spital in Brügge unter seine Schätze. Es ist, abgesehen vom Genter Altar, das größte Tafelbild des Meisters. Der Stifter tritt auf dem Originalen gegen die buntfarbigeren Patrone St. Georg und Donatian etwas zurück, ist aber in der Charakteristik wohl der Glanzpunkt des Bildes und deshalb von Peter Halm mit Recht herausgehoben. — Auch das zweite Blatt

bedarf kaum eines Wortes der Empfehlung; die große, überaus liebevolle Sorgfalt, die unsere Leser schon des öfteren an den Arbeiten des Dresdener Georg Jahn zu bewundern Gelegenheit hatten — eine Sorgfalt, die gar dann und wann das eigentlich Künstlerische bei Jahns Arbeiten zu ersticken droht — findet sich auch in der Aktstudie »Die Reue« wieder. Jahns stecherische Kunst läßt unwillkürlich an seinen Dresdener Landsmann Richard Müller denken. Wie bei dessen Arbeiten liegt trotz einer gewissen Trockenheit ein Reiz in der künstlerischen Handschrift, der immer und immer wieder anzieht und die Blicke in jeder graphischen Ausstellung sofort auf Georg Jahns Arbeiten hinlenkt. »Die Reue« stammt aus unserem jüngsten Wettbewerbe.

G. K.



G. JAHN. o. 3



JAKOB ALBERTS



DIE exakte Wissenschaft ist durchaus international, Fernrohr und Mikroskop liefern die gleichen Resultate, ob sie von chinesischen oder germanischen Händen bedient werden, mathematische Lehrsätze, naturwissenschaftliche Gesetze vermögen sich bei der gesamten Kulturwelt durchzusetzen. Sehr viel anders geht es schon der spekulativen Wissenschaft. Die philosophische Arbeitsmethode besteht darin, aus den durch die Forschung gelieferten

Resultaten mittelst logischer Gedankenoperationen allgemeine Werte und deren Grenzen nach der Richtung des Absoluten hin festzustellen. In diesen Prozeß mischen sich unvermeidbar vielfach Imponderabilien ebenso subjektiver wie nationaler Natur. Es kann darum keine Weltphilosophie geben, philosophische Wahrheiten gelten für bestimmte ethnographische Grenzen, sobald sie diese überschreiten, erfahren sie eine oft bis in die Wurzel greifende Veränderung. Alle Metaphysik — das Wort im modernen Sinne — ist national, ohne daß der Chamberlainsche Rassenfanatismus anerkannt wird. Das gleiche gilt in noch höherem Maße von der Kunst: alle Kunst ist Heimatskunst. Der Begriff der allgemeinen göttlichen Kunst oder des Ewig-Schönen ist ebenso leer wie der einer universellen »die« Wahrheit bergenden Philosophie oder Religion.

Gewiß, die Japaner entzücken uns durch den formalen Reiz, den man bis in die Fingerspitzen fühlt, dem Charme eines Monet oder Pissarro kann sich niemand, der Augen hat, entziehen. Unzweifelhaft ergibt der kunstgeschichtliche Prozeß Befruchtungen und Kreuzungen mannigfachster Art. Aus allen Völkern wurden gewaltige Meister ausgesondert, zu denen wir insgesamt unbeachtet der Nationalität emporsehen, aber »lassen wir alle, jedem echten Kunstfreund ans Herz gewachsenen Künstler an unserem geistigen Auge vorüberziehen, so fällt uns sofort auf, daß sie alle aufs engste mit ihrem eigenen Volkstum verwachsen«. (Woermann). Und wir fügen hinzu: ganz verstehen, bis auf die letzte Note einen Meister nachempfinden, kann nur der Kenner gleicher

Nation und Zeitepoche. »Bilder französischer Landschaften können in Deutschland nicht ganz verstanden werden«. (Lichtwark.) Dies bezieht sich nicht etwa allein auf die Auswahl des Stoffes, die gesamte Art der Auffassung und des Sehens, der Technik und Behandlung ist unter dem Gesichtspunkt der Nationalität zu beurteilen.

So ergibt es sich, daß des Aufhebens, das einige junge Künstler während der letzten Jahre von der Heimatskunst als eines Programmes machten, ein wenig zu viel war. »Jeder ursprüngliche Künstler ist national, insofern er das Volkstum, dem er entspringt, ungetrübt von fremden Zusätzen zum Ausdruck bringt.« (v. Tschudi.)

Man kann es niemandem wehren, die Grenzen dieses Volkstums, dem er sich ureigen verwandt fühlt, möglichst eng zu ziehen; der betreffende läuft dabei allerdings Gefahr, nur von wenigen ganz verstanden zu werden, aber er kann auch sieghaft sich durchsetzen wie die Fontainebleauer und der Meister von Barbizon.

Nicht zu dieser, um so inniger aber zu der ersten Künstlergruppe gehört *Jakob Alberts*, von dem im nachfolgenden einiges erzählt werden soll.

Der deutsche Norden wurde von den Malern lange Zeit vernachlässigt. Sie zogen gen Süden, in die Berge, die Kulisse reizte, daneben das Meer. Intimere Augen freuten sich im Laub- und Nadelwald. Erst spät lehrte uns Millet die Ebene sehen. Die Worpstedter begannen ihre Pionierarbeit, Hamburg lockte mit seinen Fleets und Winkelgassen, seinem Rauch und Dunst schon früher. — Nun liegen da oben an der Nordküste unseres Vaterlandes kleine, winzige Brocken abgesprengten Landes. Die gierige See nagt an diesen flachen Resten längst verschlungener Inseln; bei Sturm decken die Wogen die ihnen früher oder später gewisse Beute, dann ragen nur die Häuser aus dem Wasser. Sie sind auf hohen Erdhügeln, Wurten, erbaut, vierzehn bis sechzehn stehen zusammen, dazwischen kleine Gärten, in denen neben Kartoffeln und Gemüse einige Obstbäume wachsen. Sonst gibt es hier nur noch graugrünes Gras und wenig Getreide, zweimal im Jahr blüht eine helllila Blume. — Diese äußerst monotone und primitive Landschaft, die nichts »Schönes« im Sinne der philiströsen Formalästhetik besitzt, lockte einen ihrer Söhne, der Stift und Pinsel zu führen gelernt: Jakob Alberts wurde der Maler der Hallig.

Im Jahre 1860 kam unser Künstler am 30. Juni in Westerhever bei Garding auf der Halbinsel Eiderstedt zur Welt. Schon frühzeitig zeigte sich sein Talent so stark, daß die Eltern den Plan, aus dem Sohn einen Gottesgelehrten zu machen, aufgaben. Die ersten Grundlagen erhielt Alberts in Düsseldorf von



JAKOB ALBERTS

IM SONNENSCHIN

Peter Jansen, später studierte er bei Diez in München, dann ging es nach Paris zu Jules Lefebvre und Constant. Nach einem kurzen Londoner Aufenthalt nimmt Alberts seinen Wohnsitz in Berlin. 1892 wird er Mitglied der XI, mit einem mittelgroßen Figurenbild »Beichte auf der Hallig« tritt er zum erstenmal an die Öffentlichkeit.

Man kann den Lehrweg Alberts' ganz kurz behandeln und muß sein erstes Bild sorgfältig betrachten: er hat von keinem seiner Lehrer auch nur das geringste direkt übernommen, die »Beichte« ist ein durchaus selbständiges Werk, der ganze Alberts steht dahinter.

Er sieht in seiner Kirche nicht nur einen Raum, Prediger und Gemeinde sind ihm mehr als Objekte für Lichtwirkungen, er steht in einem ganz innigen, seelischen Verhältnis zu Ort und Leuten, sein Gemüt ist fromm, nicht im Sinne der Orthodoxie, wohl aber so wie das des Matthias Claudius und Gustav Frenssens. Dies Stimmungselement kommt vielleicht am besten auf einem ziemlich unbekanntem, auch nicht besonders guten Kirchhofsbild zur Geltung: zwischen den Gräbern sitzt ein Neufundländer — die ganze in religiöser Ergebung wurzelnde Schwermut des Norddeutschen von der Wasserkante.

Nachdem ich dies geschrieben, komme ich mir ganz antiquiert vor, was hat das alles mit moderner Kunstauffassung zu tun? Ich bin der Meinung, jeder wirklich große Maler ist nicht nur »Augentier« und geschickter Handwerker, er malt auch etwas von seiner Weltanschauung in seine Bilder hinein. Allerdings muß, wie Klinger richtig sagt, das Formgefühl gegenüber dem Weltgefühl das Primäre bleiben.

Ein Blick auf unsere Reproduktion genügt, um den ungeheueren Fleiß festzustellen, mit dem Alberts gearbeitet. Das Bild ist bis in die kleinsten Details durchgezeichnet. Die Spitze der weißen Altardecke könnte nachgehäkelt werden. Die Inschrift an der Kanzel ist deutlich lesbar: *de uperstanding Christi, Marci 16. Thon Ehren und disser kärkeen thom Zierde maken und setten laten 1620.*

Die Komposition zeigt für ein Erstlingswerk imponierende Reife. Das Bild zerfiele in zwei gar zu scharf voneinander getrennte Hälften, wenn nicht der Taufstein und das Martyrium auf der hellen Wand geschickt von der Figur des Predigers sowohl zu den Beichtkindern, als auch zu dem Danebrog an der Decke hinüberleiten würden. Sehr befriedigend ist die Perspektive, nur zwischen Kanzelpult und Wand scheint mir nicht genügend Tiefe zu liegen. Das Ganze ist farbig und erfreulich hell, eine gewisse hausbackene Nüchternheit und etwas herbes Trockenem gehören zu dem Charakter der Konzeption und dürfen nicht zum Vorwurf werden.

Für die bei diesem Bild angewandte Technik ist eine Leinwand lehrreich, die bei Alberts in einer Ecke des Ateliers steht. Sie wurde wegen irgend eines Fehlers verworfen, obgleich stellenweise schon ganz vollendet; der Entstehungsprozeß wird uns an ihr deutlich. Eine äußerst subtile Kreidezeichnung ist das erste. Nachdem die Verteilung von Hell und Dunkel mittelst Neutraltinte angegeben, erfolgt Fixierung der Valeure, eine ganz leichte Unterma- lung. Bei der endgültigen Fertigstellung wird nicht abwechselnd hier und da an einer Stelle gearbeitet oder nachgebessert und geändert, sondern Strich für Strich vorwärts schreitend, ist das Übergangene wirklich fertig. Die Ma-



JAKOB ALBERTS, BEICHTE AUF DER HALLIG OLAND

lerei ist sehr dünn, durchaus unmateriell.

Mit ähnlicher Technik wurden auch die prächtigen Interieure gemalt; das bekannteste den »Königspesel« kaufte das Kieler Museum.

Die Männer der Hallig sind den größten Teil ihres Lebens zur See, kommen sie nach Haus, so möchten sie wirklich ein Heim finden. Von ihren Fahrten bringen sie allerlei Schätze mit, die Vorfahren haben ihnen manch seltenes Stück vererbt; — das Schönste kommt in die gute Stube, den Pesel, der so einem kleinen, sehr stilvollen Kunstgewerbekabinett ähnlich wird. Natürlich sind die sozialen Unterschiede auch hier oben nicht aufgehoben, nicht jeder Pesel ist eben ein Königspesel. (Im Jahre 1825 kampaerte König Friedrich VI. einige Tage in dem Hause, daher



JAKOB ALBERTS

STUDIENKOPF



DÛNE

JAKOB ALBERTS

der Name.) Die äußerst wohltuende Geschlossenheit eines solchen Raumes hat Alberts wundervoll zur Anschauung gebracht. Die Lichtwirkung ist ebenso diskret wie lebendig. Von den Delfter Kacheln, den Zinntellern, dem Bettwärmer, der blanken Stülp auf dem Ofen werden die Sonnenstrahlen in den Raum reflektiert. Ein ganz feines Auge würde nun das Zimmer mit dem Fluidum dieser Reflexe erfüllt gesehen haben, das konnte Alberts anscheinend damals noch nicht,

Alberts Ähnlichkeit hat, leisteten hierin allerdings noch besseres.

Von den beiden Figuren des »Königspesels« fällt besonders die Frau durch ihre monumentale Ruhe auf. Dies ist für Alberts typisch. Er kann keine momentane Bewegung erfassen, wagt er es wirklich einmal, so wählt er eine sehr gemächliche, halb latente, wie bei der an ihrem Stock langsam vorwärts schlüpfenden Greisin. Mit geringsten Mitteln überzeugt er durch-



JAKOB ALBERTS. STUDIE

die Behandlung der Sonnenflecke in dem Hinterraum zeigt aber bereits ein Hinüberentwickeln vom überwiegend Zeichnerischen zum rein Malerischen, auch eine flüssigere Technik. Sehr gut sind die verschiedenen stofflichen Unterschiede herausgehoben. Wir empfinden die Kacheln, die zinnernen Teller, den gewebten Bettvorhang, das Holz, das Tuch der Kleider, alles in seiner eigentümlichen Art. Die klassischen Holländer van der Meer, Terborch, de Hooch, mit denen — wenn überhaupt mit jemandem —

aus; ich halte diese Zeichnung für eine der besten seiner Arbeiten überhaupt. Sämtliche Porträtköpfe, deren er eine ganze Reihe gezeichnet, zeigen ebensoviel gesunden Realismus in der Auffassung, wie Geschmack in der Mache. Die Psychologie dieser seefahrenden Friesen, dieser vom Sturm gefurchten Gesichter konnte gleich tief und wahr nur von jemandem aufgegriffen werden, dem jede, noch so leise Gemütsbewegung seiner Modelle offen liegt.

Wenden wir uns nun zu der zweiten Periode

unseres Künstlers, so sei zuvor betont: in seiner Seele ist Alberts durchaus der Alte geblieben, nur seine Anschauungsweise und seine Technik haben sich geändert. Theoretisch neigt er auch heute noch zur Glattmalerei, er hält den breiten Pinselstrich, den pastosen Auftrag für ein Dokument unserer nervösen, hastenden Zeit. Holbein ist ihm besonders angenehm, daneben Turner. Scherzend sagte er mir einmal: das moderne Malverfahren läßt mich fünf bis sechs

einzelnen Dingen ruhen, um, die Erscheinung derselben möglichst genau feststellend, daraus die Gesamtwirkung zusammenschweißen; jetzt sucht er das Ganze mit einem Blick zu erfassen, von dem Einzelnen nur so viel bringend, als zur Charakterisierung des ersteren unbedingt erforderlich. Den größten Teil der Aufmerksamkeit aber fesselt die voll hereinfallende Sonne. Wie schnell hat er sehen gelernt, daß scharfes Licht den Kontur ausstrahlen, die



JAKOB ALBERTS. STUDIE

Bilder von der Reise heimbringen, früher brauchte ich für ein einziges zwei Sommer — business is business.

Es ist interessant zu beobachten, daß die meisten Künstler nicht anzugeben vermögen, warum sie eine Anschauungs- und Arbeitsmethode verließen, um in einer anderen, vielleicht der diametralen, heimisch zu werden; vielfach wird nur flüchtig in das Bewußtsein tretende Selbstkritik den ersten Anstoß gegeben haben.

Eine Art Übergang zeigt das Bild »Im Sonnenschein«. Alberts läßt das Auge nicht mehr auf den

Farben zusammenbrennen läßt. Das Gegenständliche beginnt mit dem Räumlichen durch das Licht zu verwachsen.

Voll entfaltet sich die neue Arbeitsmethode, als Alberts zur Landschaft kam, der Landschaft, wie ich sie weiter oben skizzierte. Jetzt erst wird unser Künstler der Maler der Hallig im eigentlichen Sinne. Sein liebevolles Auge suchte die Schönheit dieser Inseln und fand sie. Da ist zunächst der weite, grenzenlose Horizont, in die Unendlichkeit glaubt

man zu schauen, wo man auch steht, überall blinkt das Meer, oft nur wie ein zarter delikater Streif. Die Luft ist immer feucht, ein ganz klein wenig dunstig und, weil stets bewegt, flimmernd. Das Gras glänzt, die Halligblume strahlt in ihrem zarten lila Schein, hinten steht die Silhouette der Häuschen gegen den klaren Himmel, noch weiter hinaus streicht ein Segel wie ein flüchtiger Farbleck vorüber. Oder oben auf den Wurten blüht ein weißer Hollunderbusch vor einer roten Ziegelmauer, längs eines perlenden Rieselbächleins spaziert das Auge in vielerlei Windungen über die leicht gewellten Wiesen, oder große Sandhügel strecken sich mit wunderlichen Tälern und Höhen wie ein kleines Gebirge, die riedgrasbewachsenen Dünen. So malt Alberts die Hallig. Es ist erstaunlich, wie er immer und immer wieder neue Motive findet, neue Bilder. Denn das sei festgehalten: Alberts gibt nicht einen beliebigen Ausschnitt aus der Natur, sondern einen bildmäßigen, auch in diesem Sinne ein moderner Landschaftler. Nicht immer wird uns das, was er erreicht, genügen, aber jedes seiner Bilder hat einen liebenswürdig anheimelnden Reiz, einen ihm durchaus eigentümlichen dunstig silbrigen Ton, der dem Lichtsinn sehr wohl tut.

Seine Bilder malt Alberts vor der Natur fertig bis zum letzten Pinselstrich. Die beste Illustration für diesen unbedingten Pleinairismus gibt das Atelier

des Künstlers, wenn man den kleinen Raum, in dem meistens nicht einmal eine Staffelei zu finden, so nennen will. Die von der letzten Reise mitgebrachten Werke lehnen an den vier Wänden, ein Schiffsmodell, ein paar alte Tongefäße stehen hier und da, man sieht sofort: hier wird nicht gearbeitet; des Künstlers Werkstatt ist eben die Hallig.

Da steht er, der Kälte und dem Sturm trotzend (oft schon im März bei der Arbeit), der Malständer ist in die Erde gerammt und mit schweren Steinen vor dem Umwehen geschützt, der neidische Seewind rüttelt an dem Rahmen und schüttelt die Palette, aber der wetterfeste Friese sieht scharf in die Landschaft hinein und mit großen, sicheren Kohlestrichen reißt er — bereits in Farbe gedacht — den Umriss eines Bildes aus ihr heraus, das sein gewandter Pinsel bald breit daherfahrend, bald tupfend in wenigen Tagen vollendet.

Alberts ist nie programmatisch hervorgetreten. Zwar stellt er verhältnismäßig viel aus, verkauft auch gut, dennoch ist der Kreis seiner Gönner nur ein kleiner. Diese in eintöniger Heimat wurzelnde nüchterne Kunst wird und kann nicht jedermann befriedigen. Wer aber die Hallig kennt, freut sich doppelt der künstlerischen Qualitäten, die aus dieser kargen Natur mit einfachen Mitteln so freundlich helle Bilder gewonnen. *ROBERT BREUER.*



JAKOB ALBERTS. KÖNIGSPESEL

NICCOLÒ DA BARI

VON PAUL SCHUBRING

I.

SO sehr Bologna während des ganzen Trecento und selbst bis ins hohe Quattrocento hinauf in der Malerei zurücksteht, so bedeutend charakterisiert sich die Skulptur dieser frühen Zeit. Wenn man die lange Reihe seiner Professorengräber mustert, wenn man die Medaillons der Fassade und die Fensterbrüstungen von San Petronio durchgeht, so bekommt man einen starken Eindruck von dem Niveau, das damals erreicht war. Der allzu malerische Altar der Dalmatiner Masegne in S. Francesco, weit entfernt, die einheimischen Leistungen zu beschämen, fällt vielmehr als barocke Wucherung auf in einer Stadt, die den plastischen, speziell den Bedingungen des Steinreliefs ein so sicheres Formengefühl entgegenbrachte. Der Zusammenhang der Skulptur mit der Architektur hat in der Bauhütte von San Petronio diesen Instinkt dauernd wachgehalten. Es kommt zwar nicht zu so blendenden Leistungen im Trecento, wie z. B. in Verona, wo die Scaligergräber eine romantische Höhe darstellen; der schlichte Typus des Professorengrabes wird in der Stadt, deren Münzen das Bononia docet tragen, nicht verlassen und — abgesehen von der Säulentomba — kaum variiert. Aber innerhalb dieses Typus bleibt die Arbeit immer vorzüglich und im einzelnen auch reich an neuer Erfindung. Man vergleiche die Florentiner Gräber vor 1400 mit den Bolognesern dieser Zeit, um sich den Vorzug der Felsina scultrice klar zu machen.

Mit dem Sienesen Jacopo della Quercia kam dann freilich eine fremde Gewalt über die fleißigen picchia-pietre, die wir uns nur als Sturm vorstellen können. Obwohl auf die Portaldekoration beschränkt, hat er im kleinen Relief wie in der großen Figur seine außerordentliche Energie der Empfindung und Bewegung immer wieder überzeugend mitgeteilt. Auf der heurigen Sieneser Ausstellung waren alle diese Reliefs im Abguß dem Auge nahegerückt — aus den Wänden dieses kleinen Ausstellungsraumes schlugen die Flammen des großen tiefen Pathos dieser Kunst heraus, die dabei so schlicht und intim ist! Die gotische Wildheit, die in Quercias Luccheser Altar sich noch toll gebärdet, ist hier gewichen. In der Madonna über dem Portal scheint all die Leidenschaft noch einmal zusammengefaßt — wie Sturzbäche gehen die Mächte der Erregung über diese sitzende Frau, deren Leib in dem Gewoge der Mantelfalten zu versinken droht. Kein Wunder, wenn dieser Künstler auf den neunzehnjährigen Michelangelo so stark wirkte, daß sein Petronio der Arca von S. Domenico wie der Zwilling von Quercias Petronio am Portal annahm.

Darin unterscheidet sich Quercia prinzipiell von seinen Zeitgenossen, namentlich von seinem gefährlichsten Konkurrenten Donatello, daß er den Typus

festhält und das Individualisieren um jeden Preis nicht mitmacht. Für sein Gefühl soll der große Vertrag objektiv bleiben; daher spielt das Porträt bei ihm keine Rolle, — denn auch die Ilaria ist ein Typus fraulicher Jugend — und der eigentliche Träger des Ausdrucks in der Handlung ist nicht das Gesicht, sondern die Hand. Man kann bei ihm geradezu von einer »Prankenparade« sprechen; die Hände sind bei Quercia dasselbe, was die Arme für Michelangelo an der sistinischen Decke sind. Es sind nicht die nervösen beweglichen Finger der Zeichensprache, wie bei Leonardo, sondern die Hand als Ganzes spricht, geschlossen oder geöffnet, gespreizt oder packend, deren Schraubstockgriff an Brunelleschis Bronzerelief der Opferung Isaaks erinnert. Vor dem Relief Quercias, das dies gleiche Thema am Bologneser Portal behandelt, denkt man sich wohl das dreißig Jahre früher gegossene Bronzerelief jener denkwürdigen Konkurrenz aus, bei der Ghiberti — lediglich als Gießer — siegte. Quercia war durch und durch Steinbildhauer; auch seine Bronzereliefs am Sieneser Taufbrunnen sind im Stein komponiert¹⁾.

Ist es ein Siense, der die Bologneser Plastik der ersten Hälfte des Quattrocento bestimmt und vertritt, so ist auch für die zweite Hälfte kein Einheimischer, sondern ein Zugereister der wichtigste Repräsentant. Es ist der Pugliese Niccolò da Bari, nach seinem Hauptwerk dell' arca genannt.

II.

Die dokumentarischen Notizen über Niccolò da Bari hat der Conte Malaguzzi-Valeri im Repertorium XXII, Seite 279 ff. zusammengestellt. Er zweifelt mit Recht an der Tradition, die Perkins übernahm, daß Niccolò schon 1414 in Bari geboren sei; denn erst 1478 heiratet er (Margherita Boateri aus Bologna); er wäre damals dann 64 Jahre alt gewesen. In Bologna ist er vor 1463 nicht nachweisbar. Denn so gern man ihm das Reiterrelief des Annibale Bentivoglio († 1445) in S. Giacomo Maggiore von 1458 zuschreiben möchte, so wenig will es sich stilistisch in seine sonstigen Arbeiten einordnen²⁾. Für die Zeit vor Bologna

1) Man übersehe im Museo Civico in Bologna nicht die kleine Predella mit der Geburt Marias von Quercia, die auf einen verloren gegangenen Marienaltar schließen läßt. Corr. Ricci hat außerdem kürzlich im Pisaner Camposanto einige Engel (von einem Grab?) von seiner Hand gefunden.

2) Der Zusammenhang des Reliefs mit Donatello Gattamelata leuchtet ohne weiteres ein. Man beachte namentlich das Ornament, die geflügelte Maske, am Brustband des Rosses. Ferner wissen wir, daß Niccolò Baroncelli und sein Schwiegersohn Domenico di Paris 1451 ein Reiterstandbild Niccolò III. Este, 1454 Giovanni Baroncelli und Domenico Paris ein Reiterstandbild für Borso d'Este schufen (Arte 1904, S. 158). Sollte mit diesen Künstlern unser Relief in Beziehung stehen?

kann vielleicht die Notiz Sansovinos in seiner *Venezia nobilissima* angezogen werden, wo ein Presepio von Niccolò in S. Spirito zu Venedig erwähnt wird, das leider nicht mehr nachweisbar ist¹⁾. Wir können uns aber doch wohl noch eine Vorstellung davon machen. Süditalien und speziell Apulien ist nämlich die Heimat all dieser Weihnachtsskrippen großen und kleinsten Stiles, wo in lebendiger Massenhaftigkeit das Volk der Berge und der Täler zum kleinen Christ in der Hütte am Teich strömte, um seine Verehrung zu bezeugen. Als Tonkneiter bescheidenster Ordnung könnte Niccolò mit solchen Arbeiten daheim begonnen und diese Geschicklichkeit dann in der Fremde großzügiger entwickelt haben²⁾.

Nun werden wir gleich erfahren, welch seltsam ungefüge Natur dieser Pugliese gewesen sein muß. Wir werden uns nicht wundern, wenn er in Venedig,

der Sforza in Bari¹⁾ und man könnte vermuten, daß ein Mitglied dieser Familie den Künstler der Ginevra in Bologna empfohlen hätte. Es ist dann sogar nicht unmöglich, daß Niccolòs erste Arbeit in der Felsina mit dem Tode Santes zusammenhängt. Es handelt sich um die Beweinung Christi in Sa. Maria della Vita, eine Tongruppe von freistehenden Figuren, die ein Jahr nach Santes Tode vollendet wurde. Wir vermuten, daß Santes Witwe den Auftrag gab. Ginevra gehört zu den *viragines* des Quattrocento — »*donna impetuosa, ingarda di signoreggiare, non permise mai al marito le clemenze*«, so charakterisiert sie Litta — und es wäre ein interessantes Schauspiel, wenn Niccolò mit dem wilden Schmerz und der leidenschaftlichen Erregung, welche die Frauen seiner *Pietà* charakterisiert, das Temperament jener fürstlichen Stifterin hätte spiegeln wollen. Übrigens heiratete



ABB. 1. NICCOLÒ DA BARI, PIETÀ. TONGRUPPE. BOLOGNA, SA. MARIA DELLA VITA

der Heimat der archaischen hieratischen Kunst, mit einer so munteren Unbefangenheit nicht durchdrang. Jedenfalls finden wir ihn 1463 in Bologna. Es sei hier einer Vermutung Raum gegeben, wie er nach Bologna gekommen sein könnte. Ginevra Sforza, die natürliche Tochter des Galeazzo Sforza von Pesaro, hatte 1454 Sante, den natürlichen Sohn Ercole Bentivoglios, in Bologna geheiratet; dieser starb 1462. Nun wohnte im 15. Jahrhundert eine Seitenlinie

1) Sansovino, *Venezia nobil.* ed. 1581, p. 83b: »Niccolò dell'Arca Schiavone vi scolpi il presepio di terra cotta colorito di mezzo rilievo«.

2) Der Austausch zwischen Apulien und Venedig, wo von altersher die Schiffe fahren, ist damals auch in der Kunst sehr lebendig. Wir erinnern an Bartolommeo Vivarinis schönes Altarbild von 1464 im Dom von Bari und an eine andere Ancona im dortigen Museum, ferner an Gentile da Fabriano, der zuerst nach Foggia und Bari, dann nach Venedig ging.

Ginevra schon ein Jahr darauf zum zweitenmal und zwar keinen geringeren als Giovanni II. Bentivoglio, der sie zur Fürstin der Romagna erhob. Von den 31 Kindern dieses principe hat Ginevra ihm sieben geboren. Ginevra ist eine Seitenfigur zu Caterina Sforza; beiden blieb nach den Stürmen und Wonnen der Jugend die tiefste Demütigung in späterer Zeit nicht erspart. Während die Forliveserin im römischen Kerker schmachtete, von den Borgias gefangen gehalten, mußte Ginevra 1506 den Zusammenbruch ihres Hauses durch Julius' II. Heere erleben. Sie starb in leidenschaftlichem Schmerz schon im Jahre darauf.

Die *Pietà* Niccolòs in Sa. Maria della Vita (Abb. 1) ist der Archetyp in der Reihe jener großen

1) Documenti e monografie per la storia di Terra di Bari II: Ludovico Pepe, storia della successione degli Sforzeschi negli stati di Puglia e Calabria. Bari 1900.

Tonbildwerke, wie sie Mazzoni, Begarelli und andere dann in Modena so realistisch und reich, die Florentiner, Sienesen und Mailänder zurückhaltender gestaltet haben. Niccolòs Gruppe ist die früheste von allen diesen und es ist keine Frage, daß ihre mächtige Kraft die Veranlassung gab, ähnliches nachzubilden.

und wanken, stöhnen und schreien die Mutter Maria und zwei jüngere Marien; sie alt, vergrämt, die Hände ringend und den Leib windend, die beiden anderen Frauen voll stürmischer Erregung. Schwer klatschen die Hände der einen auf die Schenkel, während die der anderen sich abwehrend gegen den Anblick des



ABB. 2. NICCOLÒ DA BARI, ARCA DI S. DOMENICO. BOLOGNA, S. DOMENICO

Die Gruppe besteht aus sieben Figuren. Vorn liegt klein, schmal und gestreckt, auf niedriger Bahre der nackte, hagere, sehr detaillierte Leib des Herrn, dessen strenge Horizontale, Nacktheit und Ruhe trefflich zu den stehenden, schwerbekleideten und bewegten Figuren kontrastiert. Hinter dem Leichnam stehen

Todes vorstrecken. Alle drei Frauen brüllen im schauerlichen Konzert ihren Schmerz heraus. Und doch erscheint dies Wüten gemäßigt neben Magdalenas Gebaren. Sie schreitet nicht, sie fliegt heran; ihr langer Mantel bauscht sich im weiten Bogen. Ihr Auge stiert, der Mund will schreien, aber die

Stimme scheint erstickt. Will sie sich auf den Geliebten stürzen oder hält doch noch eine Scheu vor der feierlichen Totenruhe ihre Schmerzensraserei in Bann? Gegen dies Übermaß der Bewegung Leibes und der Seele kontrastiert die Ruhe des zu Häupten knieenden Joseph von Arimathia absichtlich genug. Dieser vornehme Mann, der Nägel und Hammer noch in der Hand hält, blickt vorwurfsvoll zu dem rasenden Mädchen herüber. Auch der (auf der Abbildung kaum sichtbare, von Maddalena verdeckte) Johannes bildet in seiner männlichen Gefäßtheit ein Gegengewicht gegen all das tobend Bewegte. Ganz ähnlich hat Donatello in seiner herrlichen Pietà (Bronzerelief) im South Kensington-Museum (Abbildung Bode, Renaissance-Skulptur Toskanas, Tafel 137; Schubring, Italienisches Grabmal der Frührenaissance, Abb. 43 und A. G. Meyer, Donatello, Seite 103) Johannes und die Frauen geschieden.

Und doch glaube man nicht, daß Niccolò übertrieben hat. Wer mit dem Gebaren der Süditaliener am offenen Sarg vertraut ist, der findet hier seine Erinnerung in den Ton gebrannt. Die Frauen spielen bei diesen Feiern durchaus die erste Rolle; ihre Pflicht ist es, den Schmerz auszubrüllen und das für diesen Menschen-schlag so charakteristische Sichverlieren an den Augenblick, ohne höhere Disziplin auch hier zu betätigen.

Immerhin genügt das Temperament nicht, um solche Figuren zu schaffen. Wo hat Niccolò seine Kunst gelernt? Er nennt sich ausdrücklich Nicolaus de Apulia, und er darf nicht, wie Malaguzzi will, ohne weiteres zu den Bolognesern gerechnet werden. Gewiß erinnert vieles an Quercia; namentlich in den Gewändern, die teigförmige Falten haben, und in der Betonung der Hände nähert er sich dem großen Sienesen, dessen Werke er täglich vor Augen hatte. Dennoch ist er ein völlig anderer; seine Leidenschaft lodert heftiger, aber sie ist weniger tief. Es fehlt die

Größe der Würde, und das Pathos einer feierlicheren Existenz. Seine Lehrzeit muß er im Süden abgemacht haben. In Bari finden sich freilich derartige Tongruppen heute nur noch aus späterer Zeit; aber der Typus weist weit zurück¹⁾.

III.

Wie stark der Eindruck dieser ersten Arbeit Niccolòs in Bologna war, ersieht man daraus, daß ihm, dem Fremden, die reichere Ausgestaltung der Arca des heil. Domenico übertragen wurde. Der Orden dieses

Heiligen war im Quattrocento stärker gestiegen als derjenige der Franziskaner, deren glücklichste Zeit das Trecento ist. So mochte man wünschen, den zahllosen Pilgern, die an Domenico Guzmans Grab Erhöhung und Heilung erhofften, ein durch stattlichen Schmuck imponierendes Ziel ihrer Pilgerreise zu schaffen. Der 1267 von Fra Guilelmo geschaffene, auf Säulen ruhende und im schlichten Dach abschließende Sarkophag genügte nicht mehr. Genau bis ins einzelste bestellte man bei Niccolò das neue. Durch dies Denkmal hat Niccolò seinen Ruhm begründet, ja sich seinen Namen geprägt. Er ist vom Tonbildner zum Marmorarius aufgestiegen und hat es gewagt, die groß-zügige Schönheit



ABB. 3. NICCOLÒ DA BARI, DER EVANGELIST MATTHAEUS
Von der Arca in S. Domenico, Bologna

des Reliefs des 13. Jahrhunderts durch eine andere Großartigkeit zu überbieten.

So bekannt diese Tatsachen sind — die Einzelheiten des Kontrakts lese man bei Malaguzzi nach — so wenig ist Niccolòs Arbeit bisher im einzelnen behandelt worden. Nur der Kerzenengel verdankt dem Irrtum, daß er lange für Michelangelos Werk gehalten wurde, eine gewisse Popularität.

¹⁾ Die einzigste Arbeit, die in Apulien für Niccolò in Betracht kommen könnte, ist die Kanzel in Altamura (Abbildung in Nella Terra di Bari, Trani 1898, S. 10). Doch wage ich kein bestimmtes Urteil. Schulz hat die Kanzel übersehen.

An einen Typus konnte sich Niccolò bei der völlig eigenartigen Aufgabe nicht anlehnen. Es galt einen vorhandenen Sarkophag zu monumentalisieren (Abb. 2). Er scheint ihm die Säulen gelassen — die Reliefs Alfonso Lombardis unter der Arca stammen erst aus dem 16. Jahrhundert — und sich mit einem Aufsatz begnügt zu haben. Ein geschweiftes, geschupptes Dach wurde aufgesetzt, von dessen breitem erhöhten First zwei mächtige Volutenbögen heraufsteigen, aus deren Mitte ein reich abgeschnürter Baluster herauswächst, dessen Spitze Gott-Vater trägt. Schwere Fruchtkränze, mit deren Fülle zwei allerliebste Putti vergewens kämpfen, hängen tief herunter. Zu der üppigen Flora gesellt sich die Fauna in Gestalt von glatten Delphinen, die mit gefräßigem Maul geschäftig den Volutenbogen herauf- und herabgleitend, Nahrung suchen. Diese lebendige Unruhe kontrastiert, wirksam gegen die stolze ruhige Schönheit der architektonischen Glieder, ebenso wie sich die glatten Delphinleiber gegen das tiefrauschende Blätterlaub absetzen. Weder der Aufbau noch das Einzelne hat Analogien in der sonstigen Plastik des Quattrocento. Die Gedanken sind völlig eigene; ihre Sprache ist voll und tönend, aber keineswegs barock. Vielleicht könnte man in den Cherubköpfen am Fries über dem Dach Erinnerungen an A. Rossellinos Marcolinosarkophag (1458) und Francesco da Simonis Grab der Barbara Manfredi-Ordellaffi (1466) in Forlì finden. An den letzteren Künstler könnte man auch bei den spissigen Palmetten am Baluster denken; ähnliches hat Francesco an dem Marmortabernakel bei der Contessa Grabinsky in Bologna gebildet. Freilich ist diese Arbeit nicht datiert und kann später als die Arca sein. Jedenfalls bleibt das Ganze durchaus original. Zu der reichen Erfindung kommt eine geradezu virtuos saubere Ausführung, die in der florentiner Kunst nur der Technik eines Desiderio verglichen werden kann.

Von den kontraktlich ausbedungenen achtzehn Gestalten hat Niccolò vierzehn wirklich gearbeitet. Es sind Gott-Vater, auf der Höhe stehend, die vier Evangelisten auf dem Velutenkissen, die drei Figuren der Pietà, fünf Heilige und der eine (links) Leuchterengel. Wir beginnen mit dem auf der Kugel stehenden Gott-Vater (Abb. 4).

Eine seltsame Erscheinung! Überreich wallt ihm

die weiße Mähne des Bartes auf die Brust herab; das Gesicht ist voller Ausdruck und groß in seiner Energie. Die Hände sind mächtig, wie sie das Tagewerk der Schöpfung fordert, die Gestalt kurz, gedrungen, aber voller Leidenschaft. Der Herr spricht; alles andere hat zu schweigen. Es weht etwas von Quercias Geist aus dieser Mosesfigur.

Die vier Evangelisten bilden den schweigenden Chor, der sich um den redenden Meister stellt! Es sind ganz rätselhafte Gestalten, kaum Italiener, sondern eher Orientalen, in sarazenischer Tracht, im Turban,



ABB. 4. NICCOLÒ DA BARI, GOTTVATER
Von der Arca in S. Domenico, Bologna

im Kaftan, zum Teil mit Kugelstricken gegürtet, und den Fischernetzen, an denen die Korkstücke baumeln, im Schmuck des langen Haares. Der eine kreuzt in ruhiger Hingabe die Arme über der Brust; seine Augen leuchten in müder Sehnsucht, er wendet den Kopf nicht herauf zu dem, der spricht, sondern neigt das Haupt in versonnenem Lauschen. Das Gesicht ist bartlos, knochig, jung und alt zugleich. Ein anderer (Abb. 3) liest in der Rolle, ob ihr Inhalt mit Gottes Rede übereinstimmt; mit der Rechten hält er einen großen Beutel, was auf den Zöllner Matthäus zu weisen scheint. In reichen Schlingen ist der fransige Gürtel geknotet. Es fehlen diesen Evangelisten die offiziellen Symbole; kein Engel, Löwe, Stier und Adler. Niccolò stellte sich lebendig die Apostel des Orients in eben jener Tracht dar, in welcher er als Knabe und Jüngling täglich die Boten des Orients gesehen hatte. Bari ist ja schon beinahe Orient und war es im Mittelalter noch viel mehr. Auch in Venedig muß Niccolò diese Typen gesehen haben. Die bekannte Schusterlünette am Campo S. Toma und die Reliefs der Scuola S. Marco — beide aber nach

Niccolòs Aufenthalt in Venedig entstanden! — enthalten ähnliche Gestalten. Seltsam, daß in Florenz niemand darauf kam, die biblischen Gestalten so orientalisches wie möglich zu schildern. — Man bedenke auch, daß wir in der Zeit nach 1453 leben, als der große Strom der griechischen Flüchtlinge in Italien einmündete.

Mitten zwischen den tiefen Bogen der Voluten steht still und feierlich der tote Christ in seinem Sarg (Abb. 6), ein unvergleichliches Abbild stummer Resignation. Man denkt wohl an Bilder wie Giovanni Bellinis wunderbare Pietà in Rimini und Berlin. Brunelleschis Wort: Cristo era una persona deli-

catissima paßt auf den edlen Leib; die starken Arme und charaktervollen Hände rahmen den Torso, über dem dann das reicher wirkende geneigte Haupt mit den Dornen ruht. Während in ähnlichen Kompositionen (z. B. Berlin Nr. 159a) zwei kleine Putti sich vergebens um den großen Leichnam bemühen — vergl. auch Donatellos marmornes Grabrelief im South Kensington-Museum, — eilen hier zarte mädchenhafte Gestalten anbetend zu dem Sarge. Die rechte ähnelt dem Leuchterengel unten; das links heranschreitende Mädchen (Abb. 5), deren langes offenes Haar im

und S. Floriano; auf der Rückseite (Abb. 13) waren ursprünglich nur junge Gestalten geplant: San Vitale, S. Giovanni Batt., S. Procolo und S. Agricola. Cottellini hat dann leider im 17. Jahrhundert den Täufer bedeutend pathetischer gebildet als die jungen Burschen zur Seite, so daß die Klarheit in dem Gegensatz der Vorder- zur Rückseite verloren gegangen ist. Von Niccolò stammen fünf dieser Statuen: S. Francesco, S. Domenico, S. Floriano, S. Vitale und S. Agricola. Unter diesen fünf Gestalten ist der heilige Domenico, der hier, auf seinem eigenen Grab, mit Lilie und Buch

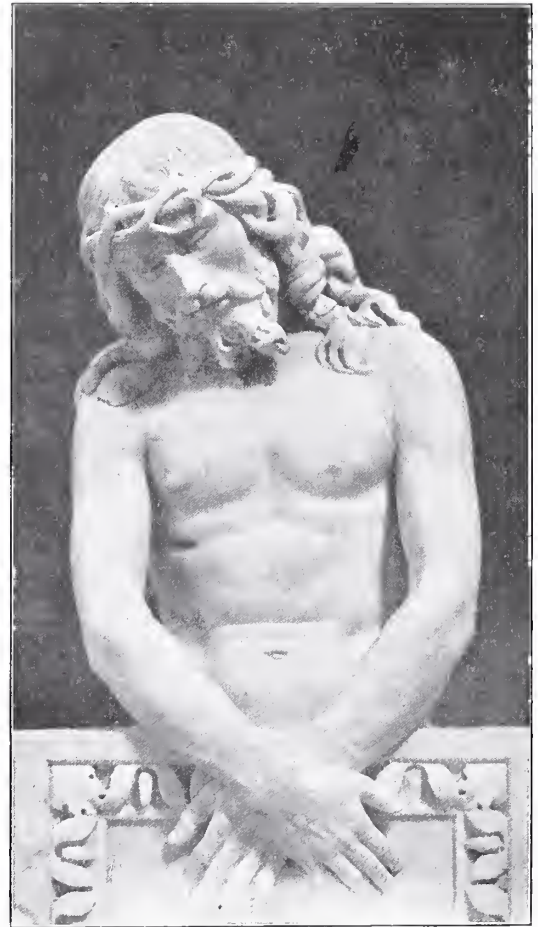


ABB. 5 u. 6. NICCOLÒ DA BARI, PIETÀ ARCA S. DOMENICO, BOLOGNA

Wind sich bläht, ist ein rührendes Gebilde junger zarter Inbrunst. Wie wirksam hebt sich die melancholische Poesie dieser Gruppe gegen das sorglose Strampeln der Blumenputten und das Schnellen der Delphine ab! Die Pietà ist das spezifische Todesemblem dieses Katafalks, während alle übrigen Figuren und Reliefs von der Unvergänglichkeit dieses Heiligenlebens Zeugnis ablegen.

Und nun der Chor der acht die feierliche Totenwacht haltenden Heiligen, die auf den Enden breiter Bänder über dem geschuppten Deckel des Sarkophages stehen. Auffallend still ist es auch hier. Vorn stehen (von links nach rechts) die Alten: S. Francesco, S. Petronio, S. Domenico

steht, die populärste geworden. Eine an diesen versonnenen Leser, der die Kontemplation so trefflich charakterisiert, sich anlehrende Statuette findet sich häufiger (Abb. 7). Berlin besitzt drei Exemplare (Königl. Museum, Sammlung Robert von Mendelssohn und Sammlung Zeiß). Domenico ist der Patriarch unter den vieren; Florian ist der vornehmste, Franz der schlichteste. Der Petronius Michelangelos mutet neben ihm fast zu pompös an. Seltsam, daß gerade die Figur des Stadtheiligen Bolognas von Niccolò nicht gearbeitet worden ist!

Von den Statuen der Rückseite ist S. Vitale (Abb. 13) ein modisch gekleideter Edeljüngling, wie er aus

einem Bilde Niccolòs da Foligno heraustreten könnte — ich denke z. B. an dessen Altartafeln in San Severino oder im Vatikan. Er erinnert an den Joseph von Arimathia der Pietà in S. Maria della Vita. Ganz anders gebärdet sich der Naturbursche der rechten Ecke, San Agricola (Abb. 10), im kurzen gegürteten Wams, mit nackten Beinen, schlappen Stulpen und einem schweren Mantel, der den Rücken herunterfällt. Gesicht und Hände sind von derber Wucht.

Es kann kein Zweifel sein, daß der neunzehnjährige *Michelangelo*¹⁾ sich diesen Agricola zum Muster nahm, um seinen Procolo (Abb. 9) darnach zu arbeiten. Was bei Niccolò faltenreich weich sich breitet, ist hier ins Energische, Enganliegende übersetzt. Nicht die rechte, sondern (wie beim David) die linke Hand packt zu — eine häufig zu beobachtende Vorliebe des linkshändigen Bildhauers!

Es fehlen ferner die allzumalerischen Stulpen; äußerst stramm und muskulös sind die nackten Beine. Die Rechte hielt wohl ursprünglich eine Fahne. Der Einfluß Jacopo della Quercias, den Wickhoff für den Petronius so gut nachgewiesen hat, fehlt hier wie ja auch bei dem Leuchterengel. Im Motiv ist dasjenige des David fast voraus genommen. Das schwerere derbe Tuch seines Giubbone läßt ähnlich wie beim Engel den Körper viel mehr durchkommen, als bei der malerischen Saloppheit des Agricola.

Über Niccolòs Leuchterengel brauche ich nichts zu sagen. Er besticht mit seinem mädchenhaften Liebreiz so sehr, daß man die Unklarheiten des Leibes unter diesem allzu lockeren Kittel nicht rügen mag. Kniete nicht Michelangelos gesundheitstrotzender Bursche gegenüber, so würde man das Dekorative an Niccolòs Arbeit im Gegensatz zu der klaren Plastik des anderen Engels lange nicht so stark empfinden.

Die dekorative Behandlung des Steins war tief in Niccolòs Natur begründet. Das kühle Raisonement des Toskaners, jenes etwas kalte Losgehen auf das Objekt fehlt dem Südländer. Bewegung und Temperament sind ihm das Wichtigste. Die Fülle rauschender Pracht bei den Kränzen, bei der Tracht der Evangelisten und bei dem Entwurf des Ganzen offenbart sein eigentliches Naturell. Wie völlig untoskanisch wirkt das Ganze! Wie wenig von der architektonischen Klarheit eines Bernardo Rossellino, wie wenig von dem plastischen Ernst der Donatelloshule verrät sich hier! Aber auch das, was man gemeinhin unter Bologneser Plastik des 15. Jahrhunderts versteht, geht nicht damit zusammen. Es ist eben der Südländer, der sich hier mit völlig anderer Art unter den Romagnolen und Toskanern durchsetzt. Der einzige Name, der mit ihm in Beziehung gesetzt werden kann, ist Melozzo, der ja auch diesen seltsamen Zug zum Barock-Phantastischen hat.

IV.

Niccolòs Tätigkeit in Bologna schließt mit der hoch am Palazzo comunale angebrachten, die große

¹⁾ Siehe Bode, Florent. Bildhauer der Renaissance S. 331, wo der Zusammenhang mit Donatello nachgewiesen ist.



ABB. 7. NICCOLÒ DA BARI, TONSTATUETTE EINES LESENDEN MÖNCHE. (Berlin, Kgl. Museum)

Piazza beherrschenden und segnenden Madonna von 1478 (Abb. 8). Vorher, unmittelbar nach der Vollendung der Arca, hatte er den großen heraldischen Adler an der Fassade von S. Giovanni in Monte gemeißelt. An ihn erinnern die beiden Adler, mit denen die Voluten des Rahmens dieser großen Madonna besetzt sind, wenn auch jenes Wappentier an der von Obizzo Berardi de' Carpi¹⁾ erbauten Fassade mit der von den Krallen gehaltenen Inschrift Nicolaus Fecit bedeutend mächtiger wirkt. Der Sockel der Palastmadonna hat ein Volutenkapitell mit Schoten und einer steilen Palmette, wie sie genau ebenso am Balustre des Arca wiederkehrt. Das in ganz ungewöhnlicher Höhe angebrachte Bildwerk trägt die Bezeichnung NICOLAUS F. 1478. Die Tonmadonna ist nicht rundplastisch, aber in sehr hohem Relief gearbeitet. Wir sehen nichts vom Thron, dessen Einzelheiten in dieser Höhe doch unsichtbar geblieben wären. Schwere Mantelfalten senken sich zwischen den Knien und seitlich herab. Das Kopftuch bindet die Stirne fast ganz ab; dadurch bekommt das Gesicht der Madonna einen merkwürdig michelangelesken

¹⁾ cf. Malaguzzi, L'architettura del rinascimento di Bologna p. 74.

Zug. Sehr derb fassen die langen Finger der Mutter um den Leib des strampelnden Kleinen, der sich in dieser schwindelnden Höhe höchst ungeniert tummelt. Alles ist auf große Wirkung berechnet, selbst das Muster des Mantels und des Kleides ist absichtlich tief gefurcht und völlig verschieden von dem Detail der Evangelistenfiguren der Arca. Der Gegensatz zu der Temperatur der Pietà und der zauberischen Phantastik der Arca verrät, wie breit sich dieser Künstler entwickelt hat, der jede neue Aufgabe selbständig löst in den besonderen Bedingungen ihres künstlerischen Lebens.

Noch mehrere Madonnen sind

Niccolò zugeschrieben worden; so eine im Palazzo Grassi in Bologna, die Bode (Ital. Plastik S. 126) und nach ihm Malaguzzi (l. c. p. 75) für Niccolò in Anspruch nahm¹⁾. Wir fügen in Abb. 11 u. 12 noch zwei Heilige hinzu, S. Bernardino und S. Pietro martire, aus Kalkstein, welche in der Pinakothek von Faenza, gegenüber dem Donatello zugeschriebenen²⁾ Hieronymus unter Quercias Namen aufgestellt sind. Die beiden Figuren, jede 0,80 cm hoch, stammen aus S. Domenico in Imola und mögen zu einem Altar gehört haben, der wohl bald nach der Arca entstanden sein wird. St. Bernardin

mit der riesigen Jesusseibe ist reichlich schwer; das Gesicht könnte Porträt sein³⁾. S. Pietro martire mit

1) Das Grabmal Garganelli im Museo civico in Bologna mit dem Bronzegitter halte ich nicht für eine Arbeit Niccolòs.

2) Die Statue des Hieronymus stammt aus der Cappella Manfredi im Dom, die nicht vor 1474 erbaut ist. Auch das spricht gegen die frühe Entstehungszeit. Der Vergleich mit dem Täufer Donatello in Venedig zeigt starke Unterschiede.

3) Wahrscheinlich stammt auch der hl. Bernardin

Buch und Palme ist die stimmungsvollere Figur; sie erinnert stark an S. Domenico auf der Arca und an den lesenden Mönch in Berlin.

Wir haben außer dem Todesdatum keinen urkundlichen Anhalt für Niccolòs Tätigkeit in Bologna nach 1478. Aber wenn man die schönen Chorschranken der Kapelle von S. Petronio mustert, so möchte man bei denen der vierten Kapelle rechts, die auch der Cicero besonders rühmt, an Niccolò denken. Das

Distichon der Inschrift lautet: Ordinis excelsi scribarum numere sacrum Ex pario textum marmore fulget opus. Anno salutis MCCCCLXXXIII mense Februarii dicatum. Der Cristo morto im Halbkreisgiebel erinnert an den auf der Arca. Im Fries sind Puttenköpfe, Adler und Greifen angebracht. Die beiden männlichen Profile an der Brüstung unten sind die Porträts des Rolandino Passengeri und Pietro d'Ancola, Bologneser Rechtsgelehrter. Auf sie, die scribae der Zunft, bezieht sich auch das Stillleben der Bücher (wie es ähnlich auf Medaillen vorkommt) mit der Aufschrift antiquis temporibus und eine scrivania mit den fortsetzenden Worten: in medio ecclesiae.

Es scheint auffallend, daß Niccolòs Tätigkeit in

Bologna in der Zeit abbricht, als zwei andere Bildhauer, Francesco di Simone aus Fiesole (1477) und Savelli-Sperandeo (1478) in Bologna erscheinen. Daß Niccolò damals nicht bereits altersschwach war, geht aus der Tatsache hervor, daß er in eben dem Jahr 1478 (zum zweitenmal?) heiratete. Margherita (nicht

zwischen zwei Engeln an der Tür der Cappella S. Bernardino gegenüber dem Seitenportal der Unterkirche S. Francesco in Assisi von Niccolò.



ABB. 8. NICCOLÒ DA BARI, MADONNA AM PALAZZO DEL GOVERNO, BOLOGNA



ABB. 9. MICHELANGELO, S. PROCOLO
Arca di S. Domenico



ABB. 10. NICCOLÒ DA BARI, S. AGRICOLA
Arca di S. Domenico



ABB. 11. NICCOLÒ DA BARI, S. BERNARDINO
FAENZA, PINACOTECA

Nunc te Prasiteles Phidias Policletus adorant
Miran turque tuas o Nicolae manus.

Sowohl die Herausgeber Vasaris wie Ghirardacci (storia di Bologna III) lassen es unentschieden, ob Niccolò dalmatino (Sansovino: schiavone) oder Pugliese sei. Diese Frage ist durch die Aufschrift an der Pietà definitiv beantwortet worden. Eine Bologneser Chronik erwähnt, wie Malaguzzi berichtet, noch eine sieben Fuß hohe Täuferstatue aus Marmor, die später nach Spanien gekommen sei. Dieselbe Tradition meldet, Niccolò habe gern kleine Figuren in Holz geschnitzt.

* * *

Niccolòs historische Bedeutung besteht vor allem darin, daß er die freiplastische Tongruppe, die wir als spezifisch süditalienisch empfunden charakterisierten, in die Bologneser Kunst einführte; sie fand wie schon erwähnt, Nachahmung in Bologna selbst (Vincenzo Onofrii S. Petronio), vor allem in Modena (Mazzoni und Begarelli), wo sie eine virtuose Ausgestaltung erlebten, aber auch in Florenz (Bened. da Maiano, Giovanni della Robbia u. a.), in Siena (Giac.

Caterina, wie Vasari II, S. 121 steht) Boleri aus Bologna schenkt ihm zwei Söhne, die den am 2. März 1494 sterbenden Vater überleben. Die Grabinschrift in den Celestini hat uns Cicognara (I, S. 249) überliefert:

Qui vitam saxis
dabat et spirantia signa
Caelo formabat, prop dolor hic situs est.

Cozzarelli), in Mailand (Caradosso, oder wie der Meister der Bezeichnung in S. Satiro heißen mag) und in Verona (S. Fermo). Bedeutender aber war Niccolò doch als Marmor-künstler. Mit der Arca hat er ein Werk geschaffen, das im Quattrocento einzig dasteht. Gerade dadurch, daß es sich mit keiner Florentiner Grab-

malkunst vergleichen läßt, behauptet es seinen singulären Platz. Die Natur des Künstlers muß viel phantastische Versonnenheit gehabt haben. Sein unruhiges Blut treibt ihn früh in die Ferne; die Märchen der Lagunenstadt mögen seine Träume noch blühender gestaltet haben. Er tritt in Bologna dann in eben der Zeit auf, als Giovanni Bentivoglios harte, aber glänzende Herrschaft beginnt. Nur fünfzehn Jahre seines Lebens übersehen wir; aber diese sind so reich an Eigenartigstem und Widerspruchsvollem, daß das Rätsel, welches hinter diesem ganzen Leben liegt, doppelt reizt. Das Grab in den Celestini verrät, daß er bis an sein Lebensende hier blieb. Die Fremde war ihm zur Heimat geworden; aber seine Kunst wurde nie eine bolognesische. Die Eigenart seiner künstlerischen Sprache beruhte auf einer tieferen Veranlagung, als daß sie sich Schülern hätte mitteilen können. Wie zwei Jahrhunderte vor ihm der Pugliese Niccolò in Pisa eine gänzlich neue Kunst schuf, die selbst der eigene Sohn nicht nachahmen wollte, so hat Apulien um die Mitte des Quattrocento wiederum einen seiner begabtesten Söhne nach dem Norden gesandt, der nicht weniger Unvergängliches der Fremde schenkte.



ABB. 12. NICCOLÒ DA BARI, S. PIETRO
MARTIRE. FAENZA, PINACOTECA

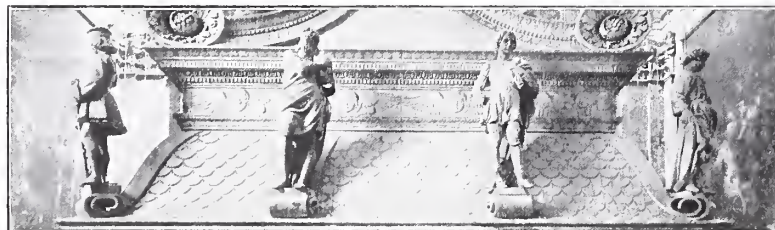


ABB. 13. NICCOLÒ DA BARI, ARCA DI S. DOMENICO. TEIL DER RÜCKSEITE. BOLOGNA

AUSSTELLUNG OSTASIATISCHER KUNST AUS HAMBURGISCHEM PRIVATBESITZ

DURCH den ostasiatischen Verein in Hamburg ist am 10. April in zwei Sälen des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg eine Ausstellung ostasiatischer Kunstsachen eröffnet worden, welche dem Publikum zu unentgeltlicher Besichtigung bis 5. Juni dieses Jahres offen stehen wird. In einem kleinen, sehr handlichen Katalog hat Direktor Justus Brinckmann die ausgestellten 714 Kunstwerke in kurzer, präziser Weise beschrieben, so daß dieses Büchlein in seiner Ausstattung, gedruckt auf Japanpapier und eingebunden in japanischem Holzpapier mit parallel verlaufender Maserung, und durch seinen Inhalt, mit Erklärungen, Zeitangaben und einem angefügten Verzeichnis mit Erläuterungen der häufig vorkommenden japanischen und chinesischen Bezeichnungen für Gegenstände und Techniken, als außerordentlich lehr-

reich und anregend für Sammler und Liebhaber ostasiatischer Kunst zu bezeichnen ist.

Bei dieser Ausstellung zeigt es sich wiederum, daß es beim Ankauf von ostasiatischen Kunstwerken mit dem Ausgeben von Geld allein nicht abgetan ist, sondern daß ein ernstes Studium und ein Eindringen in den Gedankengang und in die Kunstgeschichte der ostasiatischen Völker, ein Sichhineinleben in ihre Kunst dem Sammeln vorausgehen muß, oder wenigstens eine Anlehnung an solche Kreise, welche infolge ihres Berufes, ihrer Tätigkeit oder ihrer Erfahrungen in der Lage sind, Anfänger in ihren Bestrebungen dahin zu

unterstützen, daß auch wirklich gute und wertvolle, nicht zum Teil zurückdatierte, zum Teil für den Export geschaffene Arbeiten erworben werden. Leider entsprechen die in Hamburg ausgestellten chinesischen Arbeiten nur zum geringen Teil diesen Anforderungen.

Dagegen ist die japanische Abteilung meist von Sammlern besetzt, die sich um das Hamburgische Museum gruppiert und Belehrung und Rat von seinem stets auskunftsbereiten Direktor angenommen haben; sie bietet ein so gutes Bild der verschiedenen Zweige japanischer Kleinkunst, wie wir es in Deutschland nur im Jahre 1902 in Düsseldorf bei der Ausstellung der Sammlung von Professor Oeder gesehen haben.

Aus der *chinesischen* Abteilung genügt es, einige wenige Kunstwerke hervorzuheben. So die vom Hamburgischen Museum aus seinen letztjährigen Erwerbungen ausgestellten chine-

sischen Bronzespiegel, gegossen und mit hellgrüner Patina, von welchen der eine als aus der Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.), zwei als aus der Tang-Dynastie (618—905 n. Chr.), eine chinesische Vase aus Porzellan mit Marke: Yung-chin (1723—1736) und eine zweite als aus dem 17. Jahrhundert stammend bezeichnet ist. Ferner ein oder zwei Vasen aus Porzellan und ebenso viele Glasflaschen mit geschnittenem, bunten Glasüberfang, welche aus Privatsammlungen herrühren und als im 18. Jahrhundert gefertigt aufgeführt sind. Endlich eine vom Hamburger Händler H. Sängner ausgestellte chinesische Weinschale aus elfenbein-



SUZURIBAKO, SCHREIBKASTEN

Auf glänzend schwarzem Lackgrund in flachem Goldlack und Togidashi das Motiv eines Reisfeldes. Im Stil der Arbeiten der Sunsho-Schule. 17. Jahrhundert

weißem, mit Dekoration und darauf bezüglichem Gedicht eingeritztem Porzellan, welche später in Japan zu einem Koro (Räuchergefäß) umgewandelt, mit silbernem, durchbrochenen Deckel versehen worden ist. Diese Arbeit ist inzwischen in eine Privatsammlung übergegangen.

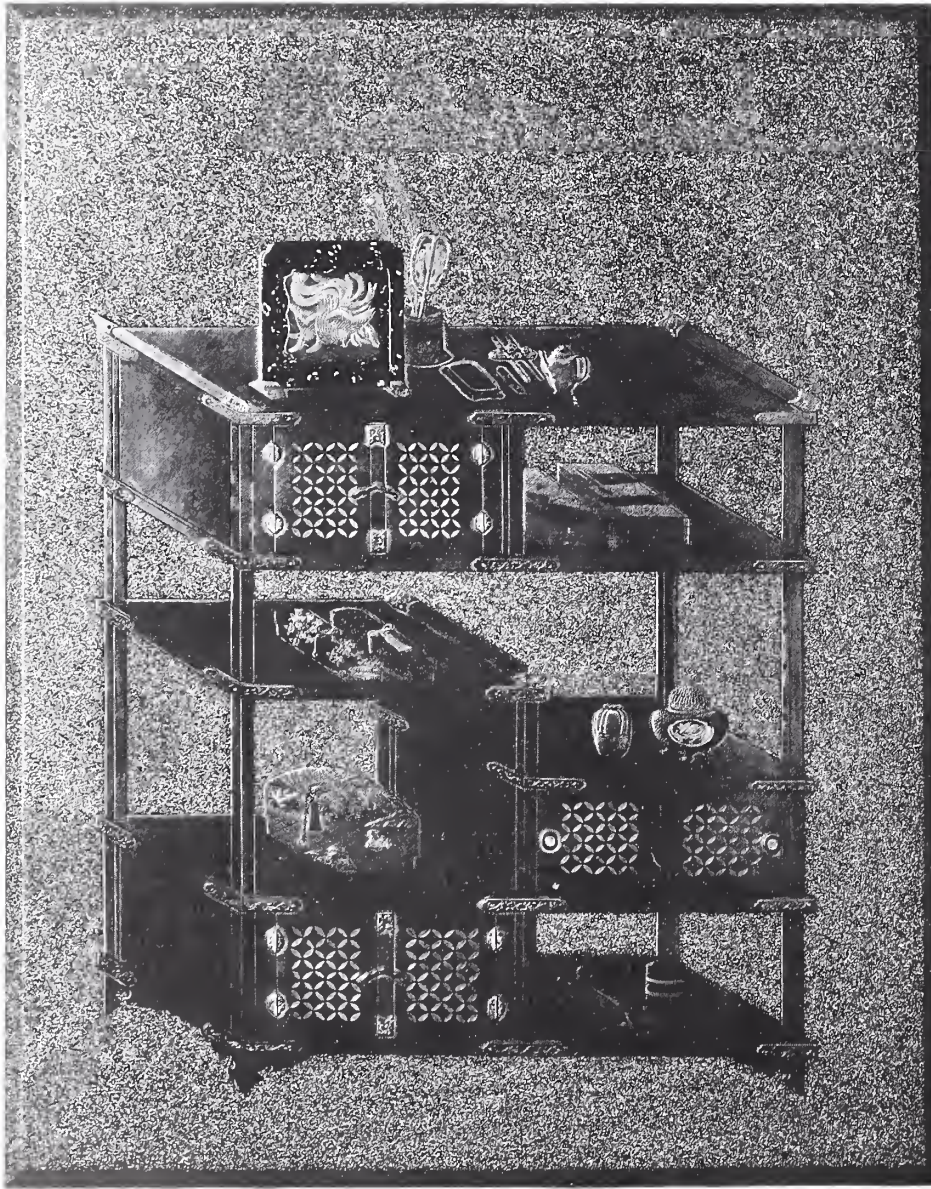
In der *japanischen* Abteilung sind von *Malereien* vom Hamburgischen Museum ausgestellt: ein Kakemono des chinesischen Malers Lii Ki, aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, sechs Kakemono von japanischen Malern der Kano- und Tosaschule vom 16. bis 18. Jahrhundert, zum Teil mit Namen bezeichnet, und ein japanischer Setzschirm, verziert mit der Mondscheibe hinter blühenden Herbstpflanzen, vom Maler Koson Fujiwara Mitsunobu (1801—1866).

Die von Sammlern ausgestellten Kunstsachen ge-

hören sämtlich der japanischen Kleinkunst an; es sind Lackmalereien, Metallarbeiten, Produkte der Töpferkunst mit farbigen Glasuren und Skulpturen aus Holz und Elfenbein, die sogenannten Netzke.

Bei der großen Anzahl der dargebotenen *Lackarbeiten* kann man an vorzüglichen, typischen Exemplaren einen großen Teil der Entwicklung dieses Kunstzweiges, in welchem die japanischen Meister unerreicht von allen Künstlern des Morgen- und des Abendlandes geblieben sind, genau verfolgen. Zwei kleine Spiegelkapseln, aus goldgelacktem Holz, mit flachen Karakusaeinlagen (Ranken) von Perlmutter veranschaulichen die Arbeiten des 13. Jahrhunderts während der Kamakura-Epoche; vollendet schöne und in allen Teilen künstlerisch durchgeführte Stücke aus dem 16. bis 18. Jahrhundert (frühere Datierungen

mancher Nummern unter Hinweis auf Pariser Auktionskataloge dürften überaus fraglich sein) zeigen Kunstwerke der Koyetsu-Schule mit ihrem der Kamakura-Epoche nachgebildeten Stil, den flachen Perlmuttereinlagen in glatten Gold- oder Schwarzlackflächen, aber bereits begleitet von Goldlackmalerei, die über Grundfläche und Perlmuttereinlagen fortgeführt ist; Arbeiten der Igarashi-Schule mit ihren in Hira- und Takamakiye (flacher und erhabener Malerei) in Gold- und Silberlack ausgeführten Fels- und Wasserlandschaften; hervorragende Werke der Koami-Schule mit den kräftigen Reliefs in Gold- und Silberlack, den Einlagen von Baum- und Pflanzenblüten in Silber, Korallen, Perlmutter und Elfenbein, den mosaikartig aneinandergelegten Gold- und Silberplättchen (Giobu) fast einer Abschattierung der Felsen und Baumstämme in ihren Landschaften ähnelnd. Im Gegensatz hierzu die polierten, schwarzen Lackflächen mit den vollständig glatt abgeriebenen Malereien in Gold-, Silber- und Rotlack, im sogenannten Togidashi-Makiye der Shunsho-Meister, dann wiederum die herrlich kühnen Phantasien des größten Impressionisten in der für die japanische



RIOSHIBAKO, PAPIERKASTEN

Auf Nashijigrund in mehrfarbiger Takamakiyearbeit. Möbel und Geräte verschiedener Art. 18. Jahrhundert

Kunstgeschichte so bedeutsamen Genroku-Periode (1688—1703) Ogata Korin, der auf goldbestäubtem Goldgrund in naturalistisch behandeltem hohen Goldlackrelief mit Einlagen von Blei und Perlmutter Iris wachsen, Windfegsel dahinstürmen und Mumbäume lieblich erblühen läßt; sein ebenso berühmter Zeitgenosse Ritsuo, mit seinen Einlagen von Metallen, Perlmutter, Elfenbein, Hirschhorn und bunter Fayence auf schöngemasertem, durch Ausbrennen der weicheren Teile in seiner Struktur scharf gezeichnetem Holzgrund. Alle diese Meister und Schulen sind an Schreib- und Handkasten, größeren und kleineren Behältern für Räucherwerk, Räuchergefäßen, Dosen und Döschen in den verschiedensten Formen vertreten. Daneben lernen wir durch die Medizindosen (Inro) eine weitere Reihe trefflicher Meister und Künstlerfamilien kennen, so die Koma-, Kajikawa- und Shiomi-Familie, so Toyo (auch Kwanshosai genannt), aus dem 18. Jahrhundert, und Yosei und Zeshin die bedeutendsten Lackkünstler des 19. Jahrhunderts.

Unter den *Metallarbeiten* ist die wertvollste eine japanische Schwertklinge, aus dem Besitz des Hamburgischen Museums, ein Werk des berühmten Schwertfegers Masamune (1264—1343) aus der Provinz Sagami, vom Klingen-Experten Honami Daikichi Tadahide attestiert. In einem im Jahre 1897 in der Japan Society in London gehaltenen Vortrag bemerkt M. Gilbertson, daß Masamune zu den berühmtesten Koto- (alten, vor 1596 arbeitenden) Schwertfegern zählt. Sein Name im Verein mit dem seiner Zeitgenossen Yoshimitsu und Yoshihiro wird unter der Bezeichnung »Sansaku«, die drei Meister, aufgeführt. In einer 1702 im Kokon Muzushi veröffentlichten Preisliste für Schwertklingen, welche Hideyoshi, Ende des 16. Jahrhunderts, für seine Sammlung hatte aufstellen lassen, sind die Namen von 148 berühmten Schwertfegern unter Hinzufügung der Preise, die zu dieser Zeit für ihre Klingen bezahlt wurden, verzeichnet. Während sich die Angaben zwischen 50 Mai bis 1 Mai (1 Mai = ungefähr 255 Mark) bewegen, sind Schätzungen für die Arbeiten von sechs Meistern, darunter von Masamune nicht eingestellt, so daß die Vermutung nahe liegt, daß bereits zu dieser Zeit sich für diese Gattung von Klingen kein Wertpreis, sondern nur ein Liebhaberpreis hätte ermitteln lassen. Da derart berühmte Klingen in Japan der Mehrzahl nach den Tempel- und Hausschätzen fürstlicher Familien eingereiht sind, so bringt nur ein Zufall solche beim Auflösen einer alten Sammlung oder beim Aussterben einer alten vornehmen Familie in Umlauf. Daher ist das Museum zu diesem Besitz besonders zu beglückwünschen.

Drei Paar eiserne Steigbügel mit flachen Rankeneinlagen von Gelbmetall und Silber sind Beispiele der Arbeiten von Fushimi (Provinz Yamashiro) und aus dem 17. Jahrhundert von Kanazawa (Provinz Kaga). Aus dem 17. Jahrhundert stammen eine eiserne Bein-schiene und Rüstungsteile. Auf fünf Tischen sind japanische Schwertzieraten ausgebreitet. Durch die



JAPANISCHER SPEISEKASTEN

Aus dunkelbraunem Holz, gemustert durch Ausreiben der weichen Teile mit heißem Sand, mit Bambuszweig und Blättern aus Perlmutter, Blei, Lack und einem aus buntem Steingut modellierten Eisvogel. Im Stil der Arbeiten des Ritsuo. Um 1700

im Jahre 1902 im Hamburger Museum aufgestellte, inzwischen stark ausgebaute und vervollständigte, kunsthistorisch geordnete Sammlung von Schwertzieraten hat man diese Schwertzieraten schärfer zu betrachten gelernt. Daher muten diese etwas willkürlich

gesammelten und zusammengestellten, wenn auch vorzüglichen Arbeiten von Ziseleuren des 17. bis 19. Jahrhunderts und von Tsubameistern aus dem 16. bis 18. Jahrhundert wie eine Gelegenheitsvorstellung an, in welcher nur allererste Künstler mitwirken und bei welcher man nicht auf die Entwicklung der Handlung, sondern nur auf die Technik und das Virtuositentum des Einzelnen achtet. Die Arbeiten aus der zweiten Hälfte des 17. bis 19. Jahrhunderts sind stärker vertreten, als die der primitiveren, ersten Periode. Trotzdem erbringt auch diese Ausstellung wieder den Beweis der großen Meisterschaft der alten Tsubameister aus dem 16. Jahrhundert in der Behandlung und Bearbeitung des Eisens mit Durchbrechungen, welche die Motive teils in positiven, teils in negativen Schattenrissen wiedergeben; sie zeigt uns eiserne Stichblätter mit den interessanten Gelbmetalleinlagen der Meister von Fushimi im 16. Jahrhundert, die kräftigen, abgeschlossene Bilder ergebenden Arbeiten der Meister aus den fünf Provinzen um und südlich von Kioto (Gokinai) aus dem 16. und 17. Jahrhundert, die gediegenen Tsuba aus der auch jetzt noch Helden hervorbringenden Provinz Nagato, die Arbeiten der Kinai-Meister, welche infolge ihrer unübertrefflichen Eisenbearbeitung und durch ihre naturalistische, kräftige Wiedergabe einfacher Motive gegen Ende des 17. Jahrhunderts vorbildlich für die Meister der Provinz Yechizen, aber auch für die anderer Provinzen, geworden sind, und Arbeiten der ihnen in der Mitte des 18. Jahrhunderts nacheifernden Meister der Ito-Schule in Yedo. Von den Ziseleuren sind zu finden die Gotoschule, nicht sehr hervorragend vertreten, mit einigen Kozuka, bezeichnet von Meistern der Nebenlinie, die Nara-Schule mit ihren Reliefeinlagen von verschiedenen Metallen auf Eisen oder Metallegierungen, mit guten Tsuba und Arbeiten von Toshinaga I. und II., eine vorzügliche Arbeit von Yasuchika I., mehrere in Flachrelief vom Meister Joi, während die Yokoya-

Schule mit ihren malerischen Gravierungen in der Zahl der ausgestellten Nummern stark in den Vordergrund tritt. Da sind gute gravierte Arbeiten der beiden Somin, des Soyo II., des Tomotake, der Furukawa Genchin und Jochin, des Masatoki, sämtlich direkte Mitglieder dieser Schule, ferner von Rinsendo Mitsumasa (Tsuji-Familie), beeinflusst durch die Vorbilder des Soyo II., von Yoshiteru und Masachika, ihnen schließt sich an der Dilettant Bokusen und selbst Sekijoken Motozane, der Meister von Mito, genannt der Vater der Figurendarstellungen, zeigt sich hier mit einem gravierten Tiger. Die Hirata-Schule befriedigt mit mehreren ihrer ansprechenden, eigenartigen

Arbeiten mit Emailleinlagen. Von den Meistern von Kioto ist Hosono Sozayemon mit einer Gravierung, der Autodidakt Nagatsune (Ichinomiya-Familie) und sein Nachfolger Kazutsuma mit mehreren ganz vollendeten Arbeiten, die Ozuki-Schule durch Mitsuoki und Mitsuhiro vertreten, während von Yedo die hervorragenden Meister Iwamoto Konkwan, von der Omori-Schule Terumasa und Teruhide nebst ihrem Jünger, dem Samurai des Fürsten von Mito, Hisanori, anzutreffen sind, ferner die Yanagawa-Schule mit Werken des Haruaki und wie sie alle heißen, die tüchtigen Künstler und Hersteller der

raffinierten Arbeiten aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Jedenfalls zeigen die ausgestellten, recht guten Arbeiten, daß sich im Hamburger Privatbesitz eine große Anzahl mit Verständnis und Geschmack ausgewählter Schwertzieraten befinden.

Bei den Kunstwerken der japanischen *Keramik* sind diesmal die Porzellane weggefallen, welche meist den chinesischen Vorbildern nachempfunden sind, dieselben aber niemals erreicht haben. Nur in einer monumentalen Imarivase zeigt das Museum in voller Größe die Geschmacklosigkeit und Buntheit, zu der die Fabrikation bereits im 18. Jahrhundert getrieben worden ist, um in ihrer für das Ausland verfertigten Ware dem sogenannten europäischen »Geschmack«,



SAGEJU, PICKNICKKASTEN

Bestehend aus einem Rahmen, mehreren Speisebehältern, einer Anbieteplatte und zwei Sakeflaschen mit flacher und erhabener Goldmalerei auf Nashijigrund. Bez. Koami Nagashige (1599–1651) nach Bildern des Malers Kano Sanraku (1559–1635)

entsprechend den Andeutungen der holländischen Händler gerecht zu werden. Dagegen sehen wir in den Schränken, zwischen Lackarbeiten gruppiert, Chawan (Teekumen), Chaire (Teepulverbehälter), Mizusashi (Wassergefäße), Kogo (Döschen), Tokuri (Sakeflaschen), sämtlich aus Ton geformt, kleine, echte Kunstwerke, welche das kunstsinnige japanische Volk für seinen eigenen Gebrauch angefertigt und mit wunderbaren, fein abgestimmten Unter- und Überglasuren verziert hat. Die großen Zentren, an welchen die Töpfer, von Teeprofessoren und Kunstliebhabern

auslaufender Überglasur, Bizen-yaki, aus hartem Steinzeug, mit rötlichbrauner, bei alten Stücken metallisch glänzender Glasur, altes Hagi-, Shidoro-, Shino- und Shigaraki-yaki in guten Stücken, ihre Eigenarten in Bezug auf die zur Verwendung gelangte Masse und die bald milchigweißen, oft grau, gelb, braun oder bläulich abfließenden Glasuren. Hierzu kommen noch zahlreiche Arbeiten der eigenartigsten Töpfer des 17. und 18. Jahrhunderts, von Ninsei und Kenzan, dem jüngeren Bruder des Malers und Lackmeisters Ogata Korin, welche dem Fachmanne und Sammler



INNENSEITE DES DECKELS EINES SUZURIBAKO
Überzogen mit großschuppigem Gold-Nashiji mit — an einem Felsen blühender —
Päonie neben einem Wassersturz. Bez. Kajikawa. Ende des 17. Jahrhunderts.

unterstützt, gearbeitet haben, sind hier mit Arbeiten vertreten, so Seto mit seinen braunen und gewölkten Glasuren mit rostfleckähnlichen Auskristallisierungen nebst seinen Chawan in Temmokuform, Rakuarbeiten aus porösem, brüchigen Ton und den rosarot und schwarz aufleuchtenden, dicken Überglasuren, Produkte der Provinz Satsuma (Chosa-yaki), noch unter dem Einfluß der koreanischen Lehrmeister gearbeitet, in markigen Formen und kräftiger Modellierung nur zum Teil mit braunen oder graubraunen, weiß überflossenen Überglasuren bedeckt, Oribe-yaki mit grauen, braungekrakten Glasuren und moosgrüner, häufig blau

in vorzüglichen Arbeiten ein reiches Material für Vergleichen und Studien bieten und die Unterschiede der verschiedenen Herstellungsstätten und Töpferfamilien deutlich zeigen.

Die ausgestellten *Skulpturen* beschränken sich fast ausschließlich auf Netzke, jene kleinen Schnitzwerke aus Holz, Elfenbein oder Hirschgeweih, welche an den Schnüren der Medizindosen, oder der Tabakstaschen befestigt wurden und beim Gebrauch, durch das Gürtelband durchgezogen, den herabhängenden Gegenständen einen Halt gewährten. Sie finden sich in den verschiedenen Formen ausgestellt, bald figür-

lich behandelt und vollrund ausgearbeitet, bald als Manju, so benannt nach den ähnlich gestalteten japanischen Reiskuchen, oder knopfförmig, aus Elfenbein mit eingelegtem Metallspiegel, der mit Gravierungen oder Einlagen von anderen Metallen verziert ist, welche mit Kagamibuta bezeichnet werden. Voll Leben wiedergegebene Figuren von Menschen und Tieren in Holzschnitzerei von den Künstlern Miwa und Masanao, mit Farben überzogene Menschenfiguren von Shuzan sind Werke des 18. Jahrhunderts, Arbeiten von Minkoku, Minko, Riomin und anderen solche des 19. Jahrhunderts. Die Metallspiegel der Kagamibuta sind häufig mit bildlichen Gravierungen verziert, die von Künstlern ausgeführt sind, welche wie

Somin und Temmin sich auch als Verfertiger von Schwertzieraten bewährt haben.

Das Gesamtbild, das die Ausstellung des Ostasiatischen Vereins in der japanischen Abteilung gewährt, ist durchaus erfreulich. Es zeigt, welche große Anzahl gediegener Kunstwerke sich im Hamburger Privatbesitz befindet, aber auch welchen befruchtenden und erzieherischen Einfluß durch Belehrung und durch das Vorbild der eigenen Sammlungen die Leitung des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe auf den Geschmack der Sammler ausgeübt hat und auf die Richtung, in welcher diese Sammlungen vorgenommen sind.

GUSTAV JACOBY.

HEINRICH ZILLE

VOR etwa zwei Jahren brachte Amelangs Kunstsalon in Berlin als eine seiner ersten Darbietungen eine Reihe von Zeichnungen zur Ausstellung, die mit einem Schlage einen neuen Namen in die Diskussion warfen: *Heinrich Zille*. So urberlinisch wie der Name war auch das, was sich hier dem erstaunten — oft entsetzten — Blicke bot; Szenen aus den letzten östlichen oder nördlichen Großstadtadern, Typen, wie sie der in wohlhabenden Quartieren Wohnende nur aller Jahr und Tag einmal zu sehen bekommt, die Ärmsten der Armen. Und alles das mit jener merkwürdig berlinischen Note, welche dieses Volk von seinen Schicksalsgenossen in anderen Riesenzustädten auf den ersten Blick unterscheidet. Weil aber in diesen Zeichnungen sich eine echte Künstlerhand verriet, eine ganz ursprüngliche, unfrisierte Beobachtungsgabe und ein aus dem Gegenstande erwachsener Humor, so wurden die Kenner auf Heinrich Zille aufmerksam und nahmen sich seiner an. Die Berliner Sezession protegiert ihn besonders, und die Vitrine

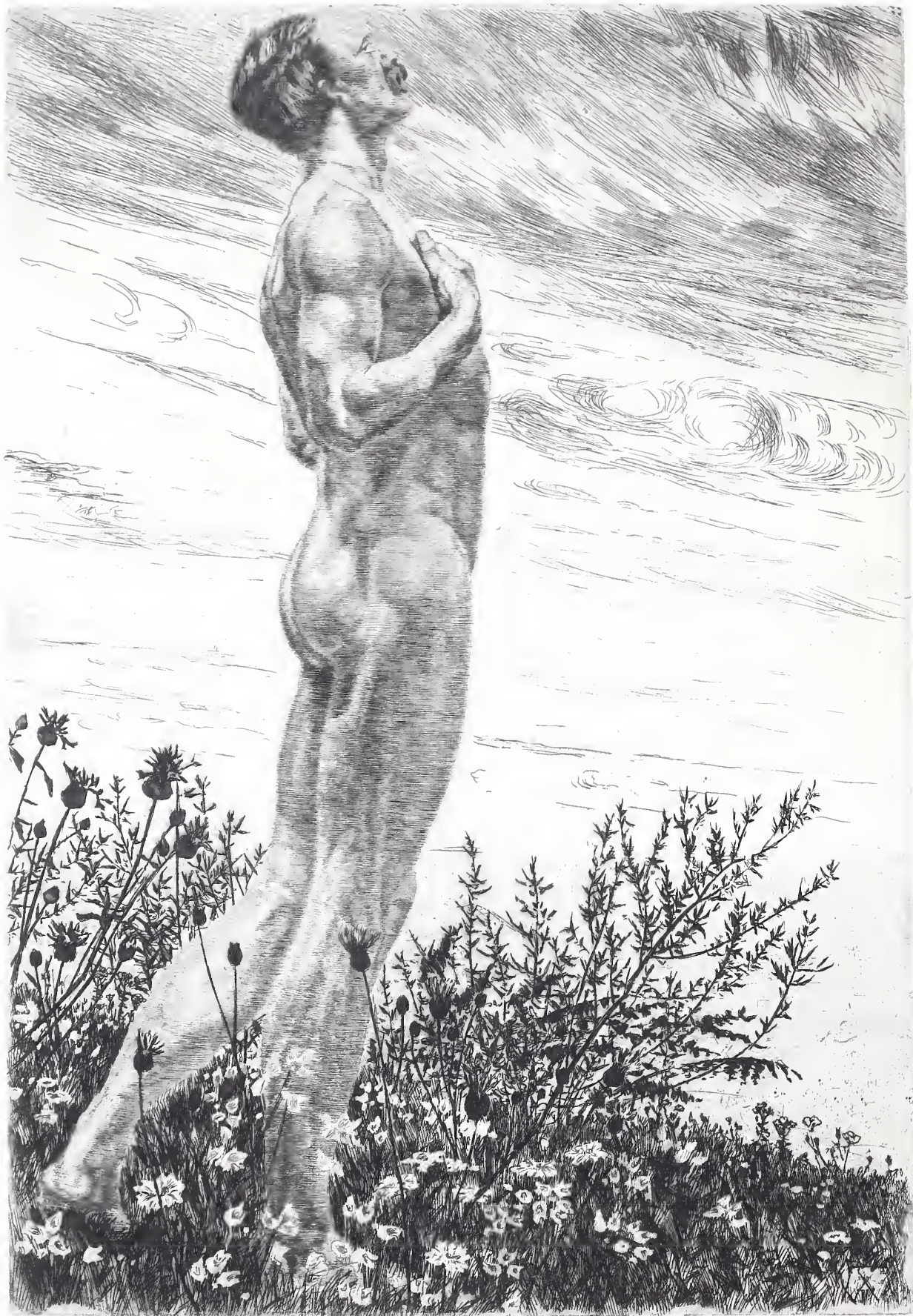
mit seinen Blättern gehört bereits zu den Sehenswürdigkeiten, die schon vor der Eröffnung in der bloßen Erwartung die Lacher auf ihrer Seite haben.

Zille ist nicht Maler von Beruf, sondern Techniker in einer Kunstanstalt für Heliogravüren. In seinen Mußestunden hat er diese dunkle Welt des Proletariats ohne besondere Absicht studiert und skizziert, und hat so Tausende von Blättern und Blättchen aufgestapelt ohne weiteren Ehrgeiz, als seinem künstlerischen Drange Genüge zu tun. Beinahe am besten gelingen ihm die Kinder: wie sie auf der Straße »Schule« spielen, frostklappernd nachts Streichhölzer verkaufen, von der großen Schwester gewartet werden, während Vater und Mutter auf der Arbeit sind, zu Hause sich nützlich oder lästig machen — das hat er alles mit viel Humor und glänzender Beobachtungsgabe zu Papier gebracht.

Unsere Radierung hat in ihrer ganzen Stimmung etwas Symbolisches; es ist die Nacht, die den Bösen gräßlich wecket — doch das Auge des Gesetzes wacht.

G. K.





DIE STATUEN VOM CIBORIUM SIXTUS' IV. IN DEN GROTTEN DES VTIKANS¹⁾

VON FRITZ BURGER

DIE römische Quattrocentoplastik gehört noch immer zu den Stiefkindern der Kunstgeschichte und doch sind in ihr die Keime der glänzendsten Frucht der Renaissance, des römischen Cinquecento, zu suchen. Monumentaler Ernst und Sinn für eine über das Individuelle erhabene Schönheit ist eine spezifisch römische Eigentümlichkeit, der nicht zuletzt, abgesehen von den äußeren Umständen, die einzigartige Blüte der römischen Kunst im 16. Jahrhundert zu danken ist. Freilich sind es wenige Werke, die den heimischen Geschmack und das Denken und Fühlen der damaligen Römer in reinsten Weise zum Ausdruck bringen.

Durch die Übersiedlung der Päpste nach Avignon wurde der Faden einer Kunstentwicklung, die in den Kreuzgängen der Cosmaten, den Mosaiken und Grabdenkmälern so verheißungsvolle Anfänge genommen hatte, abgerissen. Die Stadt war über ein Jahrhundert hindurch verödet. Auch als Urban VI. zuerst den Stuhl Petri an der angestammten, geweihten Stätte wieder aufrichtete, wollte das erloschene Feuer nicht wieder zum Glimmen kommen. Als um die Mitte des 15. Jahrhunderts mit dem Wachstum der päpstlichen Macht auch ein regeres, künstlerisches Leben sich zu entfalten begann, mochte es für die römischen Meister schwer sein, einem eigenen Fühlen künstlerischen Ausdruck zu verleihen. In Florenz hatte ja die Kunst in einer unübertroffenen Fülle von Erscheinungen bereits die herrlichsten Früchte gezeitigt

1) Durch gütiges Entgegenkommen der päpstlichen Kammer, insbesondere Monsignore di Gonzanos, bin ich in der Lage, hier diese wichtigen Skulpturen zum erstenmal in guten Abbildungen veröffentlichen zu können. H. von Tschudi gebührt das Verdienst, sie (siehe Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, Bd. 8, 1887) zuerst in eingehender Weise behandelt zu haben. Doch standen ihm damals nur für einen geringen Bruchteil des Vorhandenen völlig unzulängliche Radierungen zu Gebote. Vorliegendes ist nur ein begleitender Text zu den beigegebenen Abbildungen. Ich hoffe diese Skulpturen in Zusammenhang einer »römischen Quattrocentoplastik« noch einmal eingehender würdigen zu können. Ein Teil des reichen Skulpturenschatzes, der noch im Dunkeln der Grotten verborgen liegt, wird in meinem in kurzem erscheinenden Buche »das florentinische Grabmal, seine Entstehung und Entwicklung von den ältesten Zeiten bis Michelangelo« veröffentlicht werden.

Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. XV. H. 10

und ihren Siegeszug durch ganz Italien anzutreten begonnen. Rom erging es wie anderen Städten. Florentinische Künstler kamen und lösten mit sicherer Hand die gestellten Aufgaben. Aber alle diese Meister, Mino da Fiesole, Antonio Pollaiuolo, ja selbst Antonio Rossellino, begannen auf römischem Boden plötzlich anders zu schaffen als auf heimischem. Sie sahen sich einem bereits ausgeprägten römischen Formengeschmack gegenüber, dem sie mit verdächtiger Bravour Rechnung zu tragen verstanden. Die Antike allein war es nicht, die hier ihre Schaffensweise so nachhaltig bestimmte.

Abgesehen von den Grabdenkmälern ist ein Werk für die Kunst der damaligen Zeit besonders lehrreich und interessant: das sogenannte Ciborium Sixtus' IV.! Zweifellos die bedeutendste Leistung der römischen Quattrocentoskulptur, wurde es schon von Paul II. begonnen. Sixtus IV., dem Rom nächst Julius II. und Leo X. am meisten in künstlerischer Hinsicht zu verdanken hat, ließ auch dies wohl schon von seinem Vorgänger begonnene Werk wahrscheinlich auf Anregung des Giovanni Mellini für das Jubeljahr von 1475 vollenden. An derselben Stelle, wo heute Berninis eherner Koloß über dem Leichnam St. Petri sich erhebt, überwölbt von Michelangelos majestätischem Kuppelbau, hatte man schon damals sich bemüht, der allerheiligsten Stätte auf europäischem

Boden ein ihrer Bedeutung entsprechendes, würdiges Aussehen zu verleihen. »Dies war der Tisch des Herrn, von dem die römischen Kaiser ihre Krone empfangen und auf den sie ihre Schenkungen niederlegten, er war die Stätte, wo die höchste geistliche und weltliche Macht des Papsttums sichtbares Zeichen wurde¹⁾.« Hier glänzte alles in Gold und Silber, eine wundersame Pracht, die später den räuberischen Horden der Sarazenen zum Opfer fiel. Hier hat auch das damalige Rom in künstlerischer Hinsicht sein Bestes geleistet. Die ersten Meister, die man bekommen konnte, zog man zum Schmuck des Tabernakels heran. Wohl gab man auch dem Florentiner Modekünstler des damaligen Rom, Mino da Fiesole, einige Statuen in Auftrag, aber der Hauptanteil an der Errichtung dieses größten plastischen Werkes in Rom wurde zwei Meistern übergeben, die zum erstemal dem

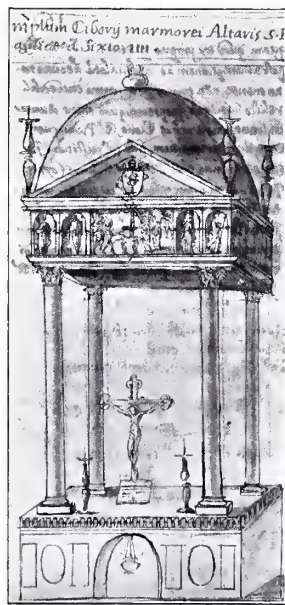


ABB. 1. ZEICHNUNG NACH DEM CIBORIUM SIXTUS' IV

1) Tschudi, op. cit. S. 11.

heimischen Geschmack einen im gewissen Sinne klassischen Ausdruck in ihren Werken verliehen. Die einzelnen Statuen wie Reliefs zeigen einen so ausgesprochen römischen Charakter, daß das ganze wie ein Manifest des neuerwachenden römischen Künstlergeistes erscheint. Leider wurde das Tabernakel im Jahre 1592 bei Höherlegung des Fußbodens der Kirche auseinandergenommen und dann in die Grotten des Vatikans gebracht. Nur dem Eifer eines zeitgenössischen Kunstliebhabers ist es zu danken, daß wir uns von der ursprünglichen Gestaltung des Werkes eine ungefähre Vorstellung machen können¹⁾. Die wohl nach dem Original hergestellte, aber diesem nicht genau entsprechende Zeichnung ist hier (Abb. 1) abgebildet. Sie zeigt über einem niedrigen, die Gruft überdeckenden Unterbau ein auf vier Säulen ruhendes Gebälk, dessen stark überhöhter Fries von dem Skulpturenschmuck überzogen war. Jeweils die Mitte einer Seite füllte ein großes Marmorrelief mit Szenen aus der Geschichte des Heiligen, dessen Gebeine unter dem Baldachin des Tabernakels von einem schlichten, uralten Sarkophag umschlossen werden. Die Reliefs sind die schönsten Werke dieser Art aus dem römischen Quattrocento. Sie werden an anderer Stelle ihre Würdigung finden. Hier soll nur auf die Freistatuen der Apostel hingewiesen werden, die paarweise die Reliefs flankierten. Sie vermögen wie kein zweites Werk der Frührenaissance in klarster Weise zu schildern, wie die römische Kunst sich allmählich durch Verbindung von florentinischen und antiken Formen einen durchaus selbständigen Charakter erwirbt, der in dieser seiner Eigenart bereits vielen der florentinischen freiplastischen Schöpfungen überlegen ist. Mino da Fiesoles Apostelfiguren werden jedenfalls durch diese Statuen ganz in den Schatten gestellt. Mit Rücksicht auf die geringe Anzahl der von ihm gemeißelten Skulpturen kann man auch Mino, wie man das früher getan hat, für die Anordnung des Ganzen nicht verantwortlich machen. Daß hier das vielleicht ähnlich gestaltete Ciborium des Kardinals Estouteville²⁾ von Mino zum Vorbild gedient hat, ist deshalb nicht möglich, weil einige Skulpturenreste dieses

1) Codex Grimaldi Bibl. Barberini XXXIV, 50, Fol. 160. Grimaldi ist im Detail nicht zuverlässig, trotzdem er das Tabernakel noch selbst gesehen hat; die Anordnung der hier in Frage kommenden Skulpturen ist jedoch zweifellos richtig. Über die mutmaßliche Gestaltung werde ich an anderer Stelle zu berichten versuchen.

2) Siehe Archivio storico dell' arte III. 1890, p. 91, und Steinmann, Die Sixtinische Kapelle I., S. 33.

Monumentes beweisen, daß Mino sich an die Reliefs des Tabernakels Sixtus' IV. bereits angelehnt hat. Mit weit größerer Wahrscheinlichkeit könnte man dem zweiten Meister, der in den spärlich fließenden literarischen Quellen genannt wird, den Entwurf des Tabernakels zuschreiben¹⁾.

Zweifellos war es ein Schüler *Antonio Rossellino*, der die schönsten Gestalten des Tabernakels gefertigt hat. Gleich die Figur des *Andreas*²⁾ (Abb. 3) läßt erkennen, daß ihr Meister an dem Tabernakel in der Capella Piccolomini zu Montoliveto in Neapel mitgearbeitet, zum mindesten dort gelernt hat, wie ein Vergleich mit der Andreasstatue des letzteren (Abb. 12) beweist. Aber wie hat dieser »Schüler« die Gewandmotive des Meisters, Gestus und Haltung verwertet! An Stelle des unscheinbaren Gefältels tritt eine klare, großzügige Anordnung. Tief sind die Falten heraus-

1) Albertini, Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae, Fol. 48 (herausgegeben von Schmarsow), spricht (pag. 16) von einem Matheus Pullarius, »manu Mathei Pularii Flor. sculptoris praeclariss«.

2) Nr. 234 d. Gr.: das Attribut, das er in der Rechten hielt, ist, nicht gerade zum Schaden der Figur, abgebrochen. Siehe Dufresne, les cryptes Vaticanes. Paris 1902, pag. 113.



ABB. 6. STATUE DES HL. PHILIPPUS



ABB. 7. STATUE DES HL. PETRUS



ABB. 2. STATUE DES HL. JACOBUS MAJOR



ABB. 3. STATUE DES HL. ANDREAS



ABB. 4. STATUE DES HL. THOMAS



ABB. 5. STATUE DES HL. JOHANNES



ABB. 8
STATUE DES HL. BARTOLOMEUS



ABB. 9
STATUE DES HL. SIMON

gearbeitet und trotz des so erreichten, energischen Wechsels von Licht und Schatten wirkt die ganze Statue einfach und ruhig. Auch ihre Haltung ist eine andere. Nicht nachlässig nach vorne geneigt, sondern hochauferichtet, mit kräftig gewölbter Brust, bringt sie die heilige Würde des Apostels weit eher zum Ausdruck als die schwächliche Figur Rossellinos. Um den würdevollen Ernst des Ganzen nicht zu beeinträchtigen, ist das Haupt nur leicht nach vorne gebeugt. Buch und Arm sind etwas höher genommen als an der Statue Rossellinos. Auch das Barthaar ist anders behandelt: die einfachen, kraftvoll sich drehenden Locken, die tief unterarbeitet das Gesicht umrahmen, wissen diesem eine ausdrucksvolle Lebendigkeit zu verleihen. Der Mund ist leicht geöffnet und scheint laut zu wiederholen, was der Geist zu begreifen sucht. Ein erstaunlich fein ausgeprägter Sinn für eine monumentale Wirkung zeichnet die Statue aus, und die technische Behandlungsweise des Marmors paßt sich diesem Streben vorzüglich an. Das Prinzip strenger plastischer Geschlossenheit ist nicht der geringste Vorzug der Figur¹⁾.

Auch die Statue *des jüngeren Jakobus* (Abb. 2)²⁾ zeigt in einzelnen Details die charakteristischen Merkmale derselben Künstlerhand, trotzdem sie hinsichtlich ihres Gesamtausdruckes grundverschieden von der des Andreas ist. Die jugendliche Erscheinung, das von kraftvollen Locken umwallte Haupt erhoben, mit offenem Blick in die Welt sehend, scheint elastisch nach vorwärts zu schreiten, im Begriffe, den über die linke Schulter geworfenen Mantel über die Brust zu ziehen. Das in tiefen Falten sich brechende Gewand schmiegt sich leicht um die volle Gestalt. Das Antlitz¹⁾ ist durchaus individuell gehalten

1) Gnoli hat im Archivio storico dell' arte III, 1890 diese Statue Mino zugeschrieben.

2) Nr. 2 der Vatic. Gr. Dufresne op. cit. S. 6, Nr. 2.

und doch ist es durch den Zauber jugendlicher Schönheit über das Zufällige und Subjektive in der Natur erhalten. Die ruhige Gehaltenheit in Form und Bewegung, die der Statue ebenso wie der des Andreas eigen ist, unterscheidet sie von den analogen Schöpfungen Rossellinos, trotzdem dessen vorbildlicher Einfluß hier deutlich zu erkennen ist. Der Geist der Antike verbindet sich hier mit der florentinischen Form. Eine aristokratische, fast königliche Haltung! Das leichte und natürliche Schreiten, das Vermeiden einer energischen, kraftvollen Bewegung hat der Meister der Antike in feinsinniger Weise abgelauscht, aber in der zierlichen Haltung der rechten Hand, den sinnigen Augen und dem anmutigen Lächeln um den Mund kann sich der in Florenz erzogene Quattrocentist doch nicht verleugnen.

Es gab also auch in Rom um diese Zeit Künstler, die die Antike nachempfanden, ohne sie nachzubeten. Etwas von der »edlen Einfalt«, um Winkelmanns berühmtes Wort zu gebrauchen, liegt auch über dieser Gestalt.²⁾

Die dritte Statue, die die Hand unseres Meisters geschaffen hat, ist die des heiligen *Thomas*³⁾ (Abb. 4). Die linke Körperseite mit dem fest aufgesetzten Standbein ist gegenüber der rechten etwas zurückgenommen. Energisch ist der wundervolle Greisenkopf mit der

1) Man beachte auch den Hals.

2) Es mögen wohl diese und die wenig glückliche Figur Nr. 225 d. Gr. wie auch die damals einer genauen Besichtigung sehr ungünstigen Verhältnisse gewesen sein, die einen sehr verdienten Forscher in Dohmes »Kunst und Künstler« die Meinung auszusprechen veranlaßten, es handle sich hier um Werke *Andrea del Verrocchios*.

3) Nr. 238 der vatican. Gr. Die Hand erscheint infolge der Nähe des Apparats zu groß und ist zudem ergänzt. Die Energie des Ausdrucks kommt leider nicht genügend zur Geltung. Die Statuen sind sämtlich für ein von oben einfallendes Licht berechnet und demgemäß auch aufgenommen.



ABB. 10
STATUE DES HL. MATTHÄUS



ABB. 11
STATUE DES HL. THADDAEUS



ABB. 12. FRAGMENT
VOM TABERNAKEL
ANT. ROSELLINOS
IN MONTOLIVETO
ZU NEAPEL

ums von San Giovanni oder einzelne Werke Andrea Bregno und Giovanni Dalmatas damit zu vergleichen, um inne zu werden, daß es sich hier um einen seine Zeitgenossen überragenden, hochbegabten Künstler handelt. Die scharfen Vertikalen des über das Standbein herunterfallenden Gewandes verstärken den Eindruck des festen, sicheren Stehens. Die Silhouette der linken Seite ist eine ziemlich scharfe, ausgeprägte Vertikale, in die die Horizontalen der Gewandung unmerklich verlaufen, während die der rechten, also der in Bewegung befindlichen Seite, kräftig in rhythmischen Absätzen unterbrochen ist. Sehr glücklich ist der über Hüften und Leib verlaufende Überfall des Mantels zur Verdeutlichung des Kubischen verwandt. Kopf und Gewandung geben ein einheitliches charakteristisches Bild.

Vergleicht man nun die Figuren untereinander, welche Verschiedenheit! Hier bindet eine jugendlich frohgemute Gestalt, mehr Knabe als Mann, den Mantel um, um hinaus in die Welt zu ziehen, in die das Auge so offen und zuversichtlich blickt. Der anmutige Krauskopf geht unzweifelhaft mit der Gewandung zusammen.

Im heiligen Andreas erkennt man den in der

1) Vergl. das Brustbild eines Alten in dem Medaillon der Abbildung 12.

hochgewölbten Stirn, den blitzenden, zornigen Augen und dem mächtigen Bart, zur Seite geworfen¹⁾. Die Wange ist eingefallen und der Bart nicht mehr wie bei dem jugendlichen Johannes oder Andreas in kraftvoll sich drehenden Locken, sondern weich und flaumig gegeben. Die Zeit hat ihre Spuren auf dem Antlitz hinterlassen, aber nur um so eindringlicher sprechen die markanten Züge den Beschauer an. Die Brust ist energisch gewölbt und dem stolz erhobenen, zur Seite gewandten Haupte folgt die rechte auf die Brust weisende Hand; die herabhängende Linke hält mühelos ein Buch und das um die rechte Hüfte sich schließende Gewand. Wohl haben hier antike Rednerstatuen das Vorbild abgegeben, aber man braucht nur die übrigen Figuren des Tabernakels oder die Statuen eines gleichzeitigen römischen Künstlers wie die Andreasstatue Paolo Romanos vor Ponte Molle oder seine Paulusstatue am Ponte St. Angelo, ja selbst die schönsten römischen Quattrocentoskulpturen, wie die Figur des Johannes in dem Basrelief des Baptisteriums

Blüte der Jahre stehenden Mann, in der Hand das aufgeschlagene Buch der Bücher, aus dem sein ernstes Antlitz die Weisheit des Lebens schöpft, was ihm freilich nicht ganz leicht zu fallen scheint. Es ist die einzige Figur, der etwas von dem biedereren Ernst der römischen Quattrocentoskulpturen anhaftet. Doch gibt auch hier Haupt und Gewandung ein individuelles, einheitliches Bild. Und nun die Statue des heiligen Thomas! Das Buch ist zugeschlagen. Ein reifes Menschenantlitz blickt finster in die Welt hinaus, die schlichte Gewandung reflektiert die Stimmung, die von dem Auge ausgeht. Ist uns der Meister an den beiden ersten Statuen unter dem Einflusse Rossellinos noch als ein Lernender entgegengetreten, so scheint er hier ganz sich selbst gefunden zu haben! Die Statue ist die bedeutendste Freifigur des römischen Quattrocento!

Sind diese drei Skulpturen aber wirklich von demselben Meister? Auf den ersten Blick weisen sie in stilistischer Hinsicht zu viele Verschiedenheiten auf, als daß man an ein und dieselbe Hand zu denken geneigt ist. Dennoch bilden die Statuen eine Gruppe, die sich streng von den übrigen Skulpturen des Tabernakels scheidet. Die Figuren des Andreas und Jakobus sind unzweifelhaft von einem Meister, der von Antonio Rossellino gelernt hat. Sie weisen beide dieselbe markante, korkzieherartige Haarbehandlung, die an griechische Erzbildnerei erinnert, dieselbe scharfe, detaillierte Wiedergabe der Gelenke an den Füßen und Zehen auf. Aber auch der dritten Statue sind charakteristische Eigentümlichkeiten mit jenen Figuren gemeinsam. Es sind dies jene eiförmigen Gewandaugen, die durch das Anschmiegen des Stoffes an den Körper motiviert sind und an der Brust aller Figuren, besonders häufig aber an der Statue des Jakobus, sich finden. Die um ein wenig zu großen Köpfe, die etwas schmalen Schultern mit dem charakteristischen Armansatz, die gewölbte Brust, der einheitliche, aber in den einzelnen Figuren stets wechselnde Ausdruck, der durch das treffliche Zusammengehen von Gesicht und Gewandung erreicht wird, ist für alle Statuen charakteristisch, so daß man nicht umhin kann, sie einem und demselben Meister zuzuerkennen. Und nun sein Name? An der Richtigkeit der Nachricht Albertinis, wonach das Tabernakel »manu Mattei Pularis *Flor. sculpturis praeclariss.*« gearbeitet sei, ist nicht zu zweifeln, da er kaum ein Menschenalter nach der Errichtung des Tabernakels



ABB. 13. FRAGMENT
VOM TABERNAKEL
ANT. ROSELLINOS
IN MONTOLIVETO
ZU NEAPEL

seine Notiz niedergeschrieben hat. Auch Vasari berichtet von einem Matteo Pollajuolo, einem Florentiner, der der Bruder Cronacas gewesen und schon mit neunzehn Jahren gestorben sei. Mag er sich auch in der Datierung des Todes geirrt haben, so trifft er doch mit seiner Behauptung, daß der Meister frühgestorben sei, das Richtige. Dies beweisen uns drei weitere Statuen, die unzweifelhaft mit Meister Matteo zusammenhängen. Sie scheinen von ihm begonnen, aber teilweise von einer anderen Hand überarbeitet und vollendet worden zu sein. Der heilige Simon (Abb. 9) ist nur roh behauen, der heilige Bartolomäus (Abb. 8) und der heilige Matthäus (Abb. 10) nur oberflächlich fertig gestellt. Der Schüler, dessen Hand hier tätig war, scheint in der Figur des heiligen Thadaeus (Abb. 11) nach eigener Erfindung ein Werk geschaffen zu haben, in dem gewisse Eigentümlichkeiten Rossellinos wie auch die seines Meisters Matteo in potenziert und höchst unglücklicher Weise in Erscheinung treten (vergl. das Medaillon in Abb. 13).

Matteo ist also über der Ausführung seines ersten großen Werkes gestorben, das anscheinend sein Gehilfe vollendet hat, ein Verlust, der mit Rücksicht auf das außerordentliche Talent des Meisters ganz besonders zu beklagen ist. Und dieser Künstler sollte Florentiner gewesen sein? Fast möchte man trotz der Quellen, die ihn ausdrücklich als solchen bezeichnen, hieran zweifeln. Ein Florentiner der größte Bildhauer des Quattrocento in Rom, der zwar in Florenz gelernt hat, aber schließlich römisches Wesen und Empfinden in reinsten Weise ohne den geringsten florentinischen Zusatz zum Ausdruck bringt? Allerdings ist auch der Stil der eingewanderten Nordländer, von Andrea Bregno, Giovanni Dalmata, Luigi da Milano und anderen in Rom zu einer »Heimatkunst« geworden, und doch ist keiner im Quattrocento so spezifisch römisch wie dieser Meister. In der Gestalt des heiligen Thomas bereitet sich das vor, was Michelangelo im Moses des Juliusgrabmals in unerhörter Weise zum Ausdruck bringen sollte. Sie lehrt uns die Wurzel des römischen Cinquecento nicht nur auf florentinischem, sondern auch und nicht zum mindesten auf römischem Boden selbst zu suchen.

Doch ist mit den bisher genannten drei vollendeten und den unvollendeten Statuen die Tätigkeit unseres Meisters noch nicht ganz abgeschlossen. Es ist möglich, daß die Figur des heiligen Johannes (Abb. 5) gleichfalls von ihm gemeißelt ist. Der Vorläufer Christi wird uns hier in einer ganz ungewohnten Gestalt vor Augen geführt. Das Zeitalter des Naturalismus, das Quattrocento in Florenz, liebte ihn als ältlichen Mann mit langem Bart und eingefallenen, von den Strapazen der Wüste durchfurchten Wangen, oder als halbwüchsigen, nackten Jungen, nur mit einem Schurzfell bekleidet, darzustellen. Die neue Auffassung, die uns hier entgegentritt, ist ebenso sehr römisch als quattrocentistisch: Johannes wird durch eine schönen Jünglingsgestalt in edler Gewandung dargestellt. Lange über den schlanken Hals bis auf die runden Schultern niederfallende, weiche Locken umrahmen ein jugendliches, vollwangiges Gesicht. Mit

etwas koketter Gebärde hält Johannes ein aufgeschlagenes Buch in der Linken, während die Finger der Rechten, um deren Arm der Zipfel des um die Hüften in schwungvollen Falten sich legenden Gewandes geschlungen ist, den Zeilen folgend, das Lesen zu erleichtern suchen. Der geöffnete Mund scheint laut das Gelesene auszusprechen, also genau dieselbe genrehafte, echt quattrocentistische Auffassungsweise, wie wir sie bei der Andreasstatue fanden. Die Art wie das Haar, das Ohr verdeckend, das Gesicht umrahmt, macht es wahrscheinlich, daß man es hier mit demselben Meister zu tun hat. Dazu kommt noch, daß auch hier der Einfluß Antonio Rossellinos zu bemerken ist: die scharf geschnittenen Augenlider, die nach unten sich verdickende Nase u. s. w. Auch die Art, wie der Mantel um die Schultern befestigt ist, ist florentinisch. Diese wie die Falten des Untergewandes an der Brust erinnern hier etwas an Andrea della Robbia, auf dessen Einfluß vielleicht auch die weicheren rundlichen Formen der ganzen Figur zurückzuführen sind. In dieser Hinsicht wie auch in Bezug auf die gezierte, etwas schwankende Haltung unterscheidet sich die Figur sehr wesentlich von den übrigen dem Meister zuerkannten Statuen. Es scheint, daß er von den Werken Mino da Fiesoles oder denen römischer Künstler die typische Haltung übernommen hat, um sie nach seiner Weise zu verwerten. —

In dem heiligen *Philippus* ist die Hand des zweiten, an dem Tabernakel tätig gewesenen Künstlers (Abb. 6) zu gewahren, der uns hier als eine von florentinischen Einflüssen völlig freie Individualität entgegentritt. Seine Werke sind denen der römischen Durchschnittsmeister wohl verwandt, ihnen aber weit überlegen. Von dem Manierismus eines Paolo Romano ist hier nichts zu bemerken. Der kräftige, volle Körper ist in der Haltung wohl dem des Johannes verwandt, aber frei von dessen Geziertheit. Die Bewegung des ruhigen, schweren Schreitens kommt auch in dem Oberkörper in einem für die damalige Zeit erstaunlich flüssigen Kontrapostum zum Ausdruck. Ein Vergleich der Figur des Philippus mit der des Petrus in der »Gefangennahme« der Reliefs macht es zweifellos, daß der Meister auch diese geschaffen hat. Von den Freifiguren läßt sich nur noch eine einzige auf ihn mit einiger Sicherheit zurückführen: die *Statue des Petrus* (Abb. 7).

* * *

Vier Meister hat man somit an dem Tabernakel Sixtus IV. zu unterscheiden; unter diesen sind die beiden bedeutendsten römischen Bildhauer des Quattrocento zu suchen. Von dem einen kennen wir nur den Namen, von dem andern fehlt jede Nachricht. Nirgends hat der römische Boden eine weitere Spur von ihrer Tätigkeit hinterlassen, der eine scheint durch die Hand des Schicksals an einem weiteren Schaffen verhindert worden zu sein, der andere vielleicht durch den ehrenden Ruf eines Königs bewogen, der ewigen Stadt nach Vollendung seines Meisterwerkes den Rücken gekehrt zu haben.

AUS WHISTLERS JUNGEN JAHREN

VON THEODOR DURET

MAN weiß fast mit Sicherheit, daß Whistler am 10. Juli 1834 zu Lowell in Massachusetts geboren ist. Sicher ist, daß er dort in der Sankt-Annakirche unter dem Vornamen James Abbott am 9. November 1834 getauft wurde. Sein Vater war George Washington Whistler, der, nachdem er seine Studien an der Militärschule in West Point beendet hatte, als Offizier in die Armee der Vereinigten Staaten eingetreten war und sich da zum Rang eines Majors erhoben hatte. Nachdem Major Whistler die Armee verlassen hatte, widmete er sich als Ingenieur dem Eisenbauunternehmen in den Vereinigten Staaten. Er erwarb sich einen großen Ruf in dieser Karriere, und als die russische Regierung sich mit dem Plane trug, ihrerseits Eisenbahnen zu bauen, und sich entschloß, einen amerikanischen Ingenieur zum Mitarbeiter zu gewinnen, fiel ihre Wahl auf Whistler. Er begab sich deshalb im Jahre 1842 mit seiner Familie nach Rußland und wurde Großkonsul des ersten Eisenbahnunternehmens, desjenigen von Moskau nach St. Petersburg. Nach seinem Tode im Jahre 1849 kehrte seine Witwe mit ihren Kindern nach Amerika zurück. James Whistler verbrachte also einen Teil seiner Jugend in St. Petersburg.

Major Whistler war zweimal verheiratet. Aus erster Ehe hatte er drei Kinder: zwei Söhne, von denen der jüngere, ebenfalls Ingenieur, 1869 in England starb, und eine Tochter, welche an einen Arzt namens Seymour Haden verheiratet war, der später als Kupferstecher sich Ansehen erwarb. In zweiter Ehe mit Mathilde Mac Neill aus Wilmington, hatte er fünf Söhne, von denen der älteste James Abbott, der uns hier beschäftigt, alle anderen überleben sollte. Während seiner Jugend führte Whistler nur seinen Vornamen James — Jim oder Jimmy für die Nahstehenden, — aber dann mußte er den Namen seiner Mutter annehmen und indem er ihm seinen Taufnamen beifügte, nannte er sich schließlich James Abbott Mac Neill Whistler.

Er trat in die Fußtapfen seines Vaters, indem er im Juli 1851 die Militärschule von West Point bezog, um dort seine Studien zu machen, welche ihn ebenfalls zum Rang eines Offiziers in der Armee der Vereinigten Staaten erheben sollten. Allein es zeigte sich gar bald, daß er zu etwas ganz anderem berufen war, als zum Heeresdienst. Es gab sich ein ganz außerordentliches Talent zum Zeichnen kund und die Führung des Stiffs nahm ihn alsbald gänzlich gefangen und trug den Sieg davon über alle anderen Studien. Schon als kleines Kind hatte er zu zeichnen

begonnen. Man besitzt Zeichnungen von ihm aus seinem zehnten Lebensjahre, unter anderen ein Porträt seiner Tante Annie, einer Schwester seiner Mutter, welche im Jahre 1844 nach St. Petersburg gekommen war, um ihre Schwester zu besuchen. Er sandte dieses Porträt nach Amerika an eine andere Tante namens Kate. Die späteren, in West Point gefertigten Zeichnungen sind schon sehr frei und tragen ein persönliches Gepräge.

Der von seinen künstlerischen Neigungen ganz beherrschte Whistler, der sein ganzes Leben hindurch die Unabhängigkeit selbst war, vermochte nicht sich dem Regime einer Militärschule anzupassen. Nachdem er drei Jahre in West Point verbracht hatte, sah man ein, daß er nicht die erforderlichen Fähigkeiten besaß für die Studien, welchen man dort oblag, und daß es ihm unmöglich war, sich der dort gepflegten strengen und kleinlichen Disziplin zu beugen. Man kündigte ihm also seine Entlassung an auf Grund seiner Zuchtlosigkeit und seiner Unzulänglichkeit in der Chemie. Man muß gestehen, daß, wenn man sich schon schwerlich vorstellen kann, wie Whistler, mit seiner ganzen Art sich zu geben, sich zu einem militärischen Gehorsam bewegen lassen konnte, es vollends unmöglich ist, sich ihn chemischen Studien obliegend zu denken. Seine künstlerische Berufung und seine impulsive Natur hielten ihn über den Regeln und dem Alltäglichen und verboten ihm eine formalistische Schule.

Im Jahre 1855 wurde er in Washington am Bureau für Marinepläne und -Karten des Gouvernements als Zeichner engagiert, und er schien hier einen Posten zu versehen, zu welchem er durch seine Fähigkeiten bestimmt war. Allein das Zeichnen der Karten beengte ihn unendlich und die Beschränkungen der Topographie mußten ihm ebenso unerträglich erscheinen wie die militärische Disziplin. Man hatte ihm die Ausführung einer Gravüre übertragen, welche die vom Meere aus aufgenommene Ansicht, die Klippen einer Küste darstellte. Er hatte sich seiner Aufgabe in vorzüglicher Weise entledigt. Aber als er fertig war, riß ihn seine Phantasie so hin, daß er oben, in der Ecke der Platte, selbsterdachte Köpfe und Gruppen von Personen im Karikaturstil hinzufügte. Dieses Werk, welches seine erste künstlerische Gravüre bedeutete, wurde zugleich die letzte, welche er in seinem Bureau machen sollte. Die Platte war durch diese hinzugefügten Zusätze unbrauchbar geworden zum Druck auf Karten, wofür sie bestimmt war. Er mußte die Vorwürfe seiner Vorgesetzten

über sich ergehen lassen und es zeigte sich unverkennbar, daß er nicht geschaffen war für die strenge Arbeit der Topographie. Er mußte also das Bureau von Washington verlassen, wie er auch die Schule von West Point hatte verlassen müssen.

Seine künstlerische Begabung gewann nun endgültig die Oberhand, er verließ die Vereinigten Staaten, in die er nicht wieder zurückkehren sollte, und trat,

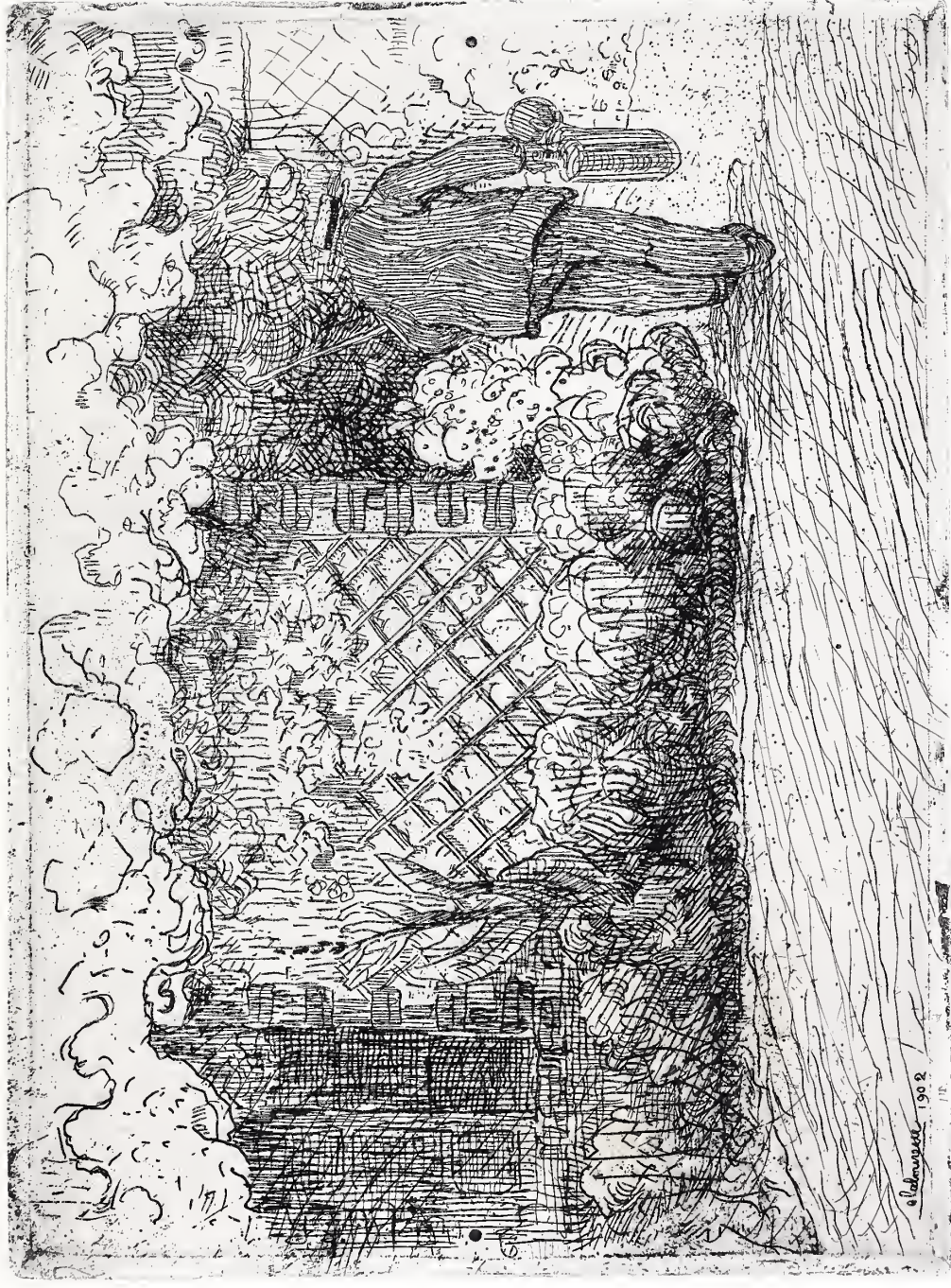
nachdem er gegen das Ende von 1855 nach Paris gekommen war, ins Atelier von Gleyre ein.

* * *

Whistler besaß in Paris den großen Vorteil, die französische Sprache wie eine zweite Muttersprache geläufig sprechen und schreiben zu können. Er hatte sie in seiner Jugend in St. Petersburg er-



FANTIN IM BETTE ARBEITEND. SKIZZE VON WHISTLER
Aus »Théodore Duret, Whistler. Verlag von H. Floury in Paris«



lernt und hatte sich ihrer immer bedient während seines Aufenthaltes in Rußland. Es war ihm zu einer Gewohnheit geworden, die er niemals mehr verlor, seine englische Konversation und Schriften mit französischen Wörtern zu durchsetzen. Er konnte sich also, dank seiner Kenntnis der Sprache, in dem artistischen Milieu von Paris wie zu Hause fühlen.

Er war nicht gerade was man einen guten Schüler nennt. Er besuchte das Atelier von Gleyre unregelmäßig und war wenig geneigt die Richtung des Lehrers einzuschlagen, von dem er sich gründlich unterschied durch seine Tendenzen und seine Ideen. Trotzdem wußte er Nutzen zu ziehen aus dem exakten Unterricht, welchen man dort genoß, und seine in Amerika erworbene Technik zu vervollkommen. Man hat, nur als Erinnerung an seinen vorübergehenden Aufenthalt bei Gleyre, erzählt, er und Tissot hätten damals nebeneinander die *Angelika* von Ingres kopiert.

Das Pariser Milieu mußte auf Whistler einen großen Einfluß ausüben. An dem Zeitpunkt, an welchem er dort eindrang, hatten die Künstler und die Schüler in den Ateliers gewisse Gewohnheiten zur Entfaltung gebracht, welche sie auszeichneten, welche sie aber inzwischen aufgegeben haben, um, scheinbar wenigstens, so zu sein wie alle anderen. Der Genre, für welchen sie damals besondere Vorliebe hegten, drängte sie zu einer Art spöttischen Lebens; sie liebten es sich hervor zu tun durch eine Lebensweise, die aller Regeln bar war. Hauptsächlich beabsichtigten sie den gewöhnlichen Sterblichen zu verachten, und das Suchen danach, die sogenannten »Bürger« in Erstaunen zu versetzen, sich über sie lustig zu machen, sie zu verhöhnen, war bei ihnen gang und gäbe. Diese ganz besondere Art und Weise mußte Whistler gewinnen, da sie in seinem künstlerischen Wesen ein gut vorbereitetes Gebiet fand. Dem Gentleman, der in Rußland und in Amerika in einer auserwählten Gesellschaft gelebt hatte, deren Stempel er trug, wurde hier die Gewohnheit einer ganz eigenartigen Pose phantastischer Kostüme eingepflegt und eine Art den vulgum pecus, der da unfähig ist künstlerisch zu sehen und zu fühlen, zu verachten und zu verlachen. Diese Kombination der distinktiven Züge eines französischen Künstlers mit der Art und Weise eines amerikanischen Gentlemens, bei einem Manne, der im übrigen voll von Begeisterung, Geist und Originalität war, mußte ihn zu einem außergewöhnlichen Wesen stempeln, das allerorts sofort auffiel.

Nachdem Whistler nach Paris gekommen war, hatte er sich also sofort die Sitten der dortigen Künstler zu eigen gemacht, und während er mit vielen kameradschaftlich verbunden und mit mehreren eng befreundet wurde, führte er ein freudiges und sorgloses Dasein. Er hatte in Amerika die *Vie de Bohème* gelesen, das seine Einbildungskraft lebhaft angespornt hatte. Die Helden von Murger hatten ihm freie und anziehende Sitten vorgemalt, die er in Paris nachzuahmen sich vorgenommen hatte. Er lebte also ein Zigeunerleben, aber in Wirklichkeit war es nur

eine unechte Nachahmung, denn der echte Zigeuner ist arm und allen Arten von Entbehrung preisgegeben, während Whistler vermögend war. Sein Vater hatte ein Vermögen hinterlassen. Whistler hatte sein Erbteil seinem ältesten Halbbruder, dem Ingenieur, zur Verwaltung gegeben, der ihm eine Rente von 2—3000 Franken daraus verschaffte und obwohl es ihm in seinem Vergnügungstauel oft passierte, daß er seine Einkünfte überschritt und in Geldverlegenheiten geriet, hat er doch niemals, wie so viele andere, das wahre Elend kennen gelernt.

Als Künstler hat er sich in Paris der Radierung und der Malerei zugewandt. Die Radierung ist es indessen, welche zuerst unter seinen Produktionen einer genauen Zeitbestimmung zugänglich ist, denn seine allerersten Gemälde sind heute schwer aufzufinden und zu klassifizieren. Das Jahr 1858 stellt ihn uns dar mit einer Reihe datierter Radierungen. Unter ihnen befinden sich Ansichten, welche aufgenommen waren während einer Reise durch Elsaß-Lothringen, die ihn sogar bis Deutschland führte und die er in Begleitung eines jungen Künstlers namens Delannoy unternommen hatte, der sein intimer Freund geworden war. Sie zogen aus in Gamaschen und großen Stroh Hüten von anormaler Form. Whistler hat sich so gezeichnet auf der Radierung, welche der Serie als Titelblatt dient. Ihre Abenteuerreise war reich an Zwischenfällen. Ich habe von Oulevey, einem Kameraden Whistler aus jener Epoche, erzählen hören, daß die beiden Genossen, als sie einmal in einer Stadt ankamen und kein Geld hatten, einen Trommler umherschickten, um zu verkünden, daß hervorragende Künstler aus Paris gekommen seien, welche Brustbilder zeichneten das Stück zu 3 Franken und ganze Bilder das Stück zu 5 Franken, und daß diese Ankündigung ihnen Liebhaber genug herbeilockte, so daß sie sich aus der Verlegenheit helfen konnten. *Se non è vero, è ben trovato.*

Nachdem Whistler nach Paris zurückgekehrt war, fügte er den auf seiner Reise gezeichneten Platten noch andere früher gravierte hinzu; er gab das ganze in die Druckerei von Delâtre, und so erhielt er eine erste Serie von zwölf Radierungen, dreizehn mit dem Titelblatt, welche bekannt ist unter dem Titel einer französischen Serie. Nur in wenigen Abzügen hergestellt, wurde sie um den Preis von 50 Franken angeboten. Der Autor blieb sein eigener Verleger und übernahm selbst den Verkauf. Die Stücke, welche er den Ansichten aus Elsaß-Lothringen: Liverdun, Straße nach Saverne, hinzufügte, bestanden in Motiven aus dem Pariser Volksleben: *Die Lumpensammlerin*, *die Senfverkäuferin*, *die Küche*; an Porträts: *Annie* und der *kleine Arthur*, seine Nichte und sein Neffe Haden; dann noch *Fumette*, eine kleine Modistin vom quartier latin und endlich die *Mutter Gérard*. Diese Mutter Gérard mußte Erziehung genossen haben, denn sie machte Verse. Nachdem sie ein Lesekabinett gehalten hatte, sank sie immer tiefer, bis sie sich genötigt sah, Blumen zu verkaufen an der Türe des Bal Bullier. Angezogen von ihrem malerischen Anblick, hatte Whistler Lust sie zu

zeichnen, und um besser über sie als Modell verfügen zu können, nahm er sie lange zu sich, ging mit ihr in der Stadt spazieren und nahm sie mit aufs Land. Außer dem radierten Porträt hat er von ihr einen Kopf gemalt, der 1861 in der Royal Academy in London ausgestellt war.

Er fuhr alsdann fort, Radierungen in Paris zu machen, unter anderen: *Finette*, eine leichtsinnige Kreolin, welche im Bal Bullier tanzte; *die Suppe für 3 Sous*, ein ärmliches, von Elenden besuchtes Restaurant. Der junge Mann namens Martin, der ihm vorstand, und der auf der linken Seite der Gravüre sitzt, hatte sich einmal Berühmtheit erworben dadurch, daß er als Mobilgardist während der Junischlacht 1848 in Paris gekämpft hatte. Man hatte ihm einen Orden verliehen für Waffentaten und die Zeitungen hatten seinen Namen verbreitet; aber infolge von unglücklichen Geschäften hatte er später alle Stellung verloren und sah sich genötigt, diese Winkelkeiße zu übernehmen. Whistler fand auch Gelegenheit, seine Radierungen zu bereichern an den verschiedenen Orten, an welche ihn seine Ausflüge brachten. Eines seiner angesehensten Motive, *die Schmiede*, war 1861 in Perros-Guirec in der Bretagne gewonnen. Das Jahr 1859 sah den Anfang seiner in London ausgeführten Werke, die Ansichten von der Themse. Er hatte damals gleichsam den Kulminationspunkt seiner Kunst in bezug auf die Vollendung seiner Technik, die Leichtigkeit und Geschmeidigkeit des Zuges und das Leben des Ganzen erreicht. Er konnte wohl später sich wiederholen oder Werke anderen Stiles schaffen, die in ihrer Art vollkommen waren, aber sie waren nicht imstande, diese Erstlingswerke zu übertreffen. Eine seiner schönsten Radierungen von der Themse *Rotherhithe*, auf welcher man im Vordergrund zwei Matrosenköpfe und die Schiffsmaste und im Hintergrund den Fluß erblickt, ist eine so vollendete Leistung, daß sie den Gedanken eines in Ruhe und Sammlung geschaffenen Werkes erweckt. Ganz im Gegenteil bearbeitete Whistler damals seine Kupferplatte in einer Art Magazin, in welchem Reparaturen vorgenommen wurden. Plötzlich fiel ein Ziegelstein von der Höhe herab fast auf ihn, er beugte sich schnell zurück und die ausgleitende zeichnende Hand machte in die Mitte der Platte einen vertikalen langen, auf der Gravüre sichtbaren Strich.

Whistler widmete sich seinen Radierungen unter den verschiedensten Umständen, indem er das Bild direkt, ohne voraufgehende Vorbereitungen oder Zeichnungen, auf die Platte gravierte. Für ihn waren Kupferplatte und Nadel, was für andere Papier und Feder oder Stift ist. Deshalb sind seine Zeichnungen nicht zahlreich, während die Anzahl seiner gestochenen Werke eine beträchtliche ist. Er führte seine Nadel mit Sicherheit, jeder Zug saß am rechten Fleck. Auf diese Weise war er im stande, eine unternommene Arbeit mit großer Schnelligkeit zu Ende zu führen. Das Porträt des Bildhauers Drouet, eines seiner charakteristischen Werke, war in zwei Sitzungen, nach fünf Stunden aufgenommen.

Er war so recht ein instinktiver und rassischer Stecher. Ein echter Stecher darf die Natur des Werkzeugs, das er handhabt, nicht verdecken, er muß im Gegenteil sehen lassen, daß es die Nadel ist, mit der operiert wurde, aber er muß seinem Verfahren jene Starrheit nehmen, jene trockenen, harten und steifen Konturen, welche mit dem Werkzeug unumgänglich gegeben erscheinen. Hierin liegt der Grund, daß wir so wenig echte Stecher besitzen. Weil man sehr wohl zeichnen und malen kann ohne stechen zu können, weil eben die für einen Stecher notwendigen Fähigkeiten ganz spezielle sind. Wie viele Künstler gibt es, welche auf dem Weg der Radierung nichts Bedeutendes geleistet haben, weil sie diesem Kunstzweig nur vorübergehend ihre Aufmerksamkeit schenken oder weil sie die dafür erforderlichen Fähigkeiten nicht besaßen. Man merkt gar nicht, daß sie eine Nadel gehandhabt haben. Sie haben ganz einfach Feder- oder Bleistiftzeichnungen imitiert. Sie konnten eben nicht stechen! Die Radierungen von Whistler aber zeigen sofort, daß sie von einem Manne herrühren, der unvergleichlich ist in seiner Kunst. Sie tragen sehr wohl den speziellen Charakter von Werken, welche vermittels einer starren Nadel geschaffen wurden und doch findet man in ihnen weder Härte noch Steifheit, sie sind stets geschmeidig und leicht.

Das Atelier von Whistler lag in der Straße Campaigne-Première. Dort malte er, zwischen seinen Erstlingswerken (1857—1858), sein Brustbild, das von H. Guérard gestochen wurde. Man entdeckt hier den Einfluß Rembrandts, von welchem Whistler damals sehr entzückt war. Er war ganz besonders verführt von dem Kopf des jungen Rembrandt im Louvre, mit dem großen Barette und den langen wallenden Haaren, und es machte ihm Freude, sein eignes Porträt in derselben Weise zu malen. Dies ist ihm in der Tat sehr gelungen, der Gegensatz von Licht und Schatten ist stark und der breitkrepelige Hut nebst dem buschigen Haupthaar vollkommen übereinstimmend.

1859 sandte er zum erstenmal ein Gemälde: *Am Piano* in den Salon. Seine Annahme wurde von der Prüfungskommission verweigert. Es stellte die Halbschwester des Malers Frau Seymour Haden an einem Klavier sitzend und spielend dar, während ihre junge Tochter Annie, ganz in Weiß gekleidet, sich stehend auf das Klavier stützte. Diese Zurückweisung durch die Prüfungskommission verhinderte Whistler, sich in die Öffentlichkeit zu wagen, aber sie hinderte nicht, daß ihm von seinen Kameraden und von renommierten Malern Beifall gezollt wurde. Andere Anfänger, wie Fantin-Latour, Legros, Ribot, sahen sich in jenem Jahre ebenfalls vom Salon ausgeschlossen. Bonvin nahm ihre sämtlichen Gemälde, um sie in seinem Atelier auszustellen. Unter den Besuchern war auch Courbet. Ganz besonders fiel ihm das Gemälde: *Am Piano* auf und er spendete ihm ein hohes Lob. Für Whistler waren diese Lobererhebungen eine große Ermutigung und er unterhielt von da ab mit Courbet ununterbrochene Beziehungen.

Das im Atelier von Bonvin ausgestellte Gemälde hatte das Interesse einer ganzen Gruppe auf sich

gezogen. Von diesem Augenblicke an wußten seine Kameraden, welche sein Talent als Radierer schon erkannt hatten, daß er gleich begabt war zum Maler. Die jungen Maler, welche sich später einen Namen machen sollten und mit denen er in jenen Jahren ersten Auftretens hauptsächlich befreundet war, waren Fantin-Latour, der Maler Legros und der Bildhauer Drouet. Die engste Freundschaft verband ihn mit Fantin und durch eine Reihe von Jahren hindurch führten sie eine Art gemeinsames Leben. In Paris ging Whistler gelegentlich so weit, das Zimmer mit Fantin zu teilen und, nachdem er sich in London eingelebt hatte, ließ er ihn zu sich kommen und stellte ihn seinen Freunden vor und Leuten, die ihm nützlich sein konnten.

Es besteht unter anderen Erinnerungen an jene alten Beziehungen eine Zeichnung, welche unter komischen Umständen gewonnen worden war. Im Winter 1859 trat Whistler eines Tages bei Fantin ein und fand ihn, der sich gegen die Kälte schützen wollte, ganz angekleidet und wunderbarerweise den Zylinderhut noch auf dem Kopfe, im Bett sitzend, ganz in seine Zeichnung vertieft. Whistler machte sich den Spaß, eine Bleistiftskizze von dieser kleinen Szene zu machen, die Fantin aufbewahrte. Fantin zeichnete Whistler seinerseits in dem Vordergrund seiner großen Komposition *Hommage à Delacroix*, welche 1864 im Salon ausgestellt wurde und auf welcher die Männer zusammengestellt sind, welche damals in Paris Originalität und Zukunft repräsentierten. Whistler befand sich da in Gesellschaft von Manet, Fantin, Legros, Bracquemont, Baudelaire und Champfleury. 1865 schickte Fantin dem Salon ein Bild zu, das eine andere Gruppierung von Künstlern unter dem Titel *Toast* darstellte und auf welchem Whistler in japanischem Kostüm figurierte. Er zerstörte späterhin dieses Bild, nachdem er vorher den Kopf von Whistler herausgeschnitten hatte, um ihn als Porträt aufzubewahren. Dieses ist heute im Besitz von Herrn Avery in New-York.

Die Korrespondenz zwischen Whistler und Fantin war, hauptsächlich während der Jahre 1861—1865, eine sehr lebhaft. Die in einem hinreißenden Französisch geschriebenen Briefe von Whistler geben Zeugnis von einer lebhaften Freundschaft für Fantin. Er nahm das größte Interesse an allem, was ihn betraf. Er erzählte ihm ausführlich von seinen Bemühungen, Fantin in London bekannt zu machen und Käufer für seine Bilder zu finden. Er hält ihn außerdem auf dem Laufenden über seine eigenen Reisen und Ortsveränderungen; gab ihm die eingehendsten Nachrichten über seine Arbeiten und die Gemälde, welche er auszuführen vornahm oder ausführte, indem er den geschriebenen Text mit Skizzen begleitete.

Aus dieser Korrespondenz erfahren wir, daß Whistler im Jahre 1862 sich nach Madrid aufmachte in dem Wunsch, das Werk von Velasquez zu sehen. Er hielt sich, angezogen von der Schönheit des Ortes, in Guéthary, zwischen Biarritz und Saint-Jean-de-Luz, auf und verweilte dort ziemlich lange. Er begann verschiedene Gemälde, von denen unter anderen eines

hervorragend ist — eine Meeresansicht, — von welcher er einen Entwurf machte, aber der Regen und die Abwechslung in der Beleuchtung hinderten ihn, irgend eines zu vollenden. Der Aufenthalt in Guéthary trug ihm gar nichts Wertvolles ein, weil er nicht dazu kam, fruchtbar zu arbeiten; er mußte nach Paris zurückkehren, ohne nach Madrid gekommen zu sein und wäre noch dazu beim Baden beinahe ertrunken. Er gab Fantin eine schwungvolle Schilderung dieses Unglücksfalles: »Das Meer ist hier fürchterlich! Ich wurde von einem wilden Strom erfaßt, der mich in die bekannten Wellenbrecher riß und wenn nicht mein Modell im roten Hemd gewesen wäre, würde ich das Bild unvollendet lassen. Das Meer war enorm. Die Sonne ging unter, alles begünstigte das Unheil, ich sah, wie sich das Land entfernte. Eine Welle von 15 Fuß schlug über mich zusammen, ich trank ein Faß Salzwasser, kam durch, um von einer zweiten, 20 Fuß langen Welle verschlungen zu werden, in der ich ein Rad schlug und schließlich wurde ich ein drittes Mal hinuntergerissen. Ich schwamm und schwamm und je mehr ich schwamm, desto weniger kam ich dem Land näher! Ach mein lieber Fantin, zu fühlen, wie nutzlos alle Anstrengungen sind und noch dazu Zuschauer zu haben, die da sagen: Aber der Herr tut das zu seinem Vergnügen, der muß unglaublich stark sein! — Ich schrie und heulte aus Verzweiflung — und tauchte drei-, viermal unter. Endlich begriff man. Ein tapferer Eisenbahnunternehmer kam zu Hilfe und fuhr zweimal am Strande auf. Der Bademeister (mein Modell) hörte sprechen, rannte herbei, sprang wie ein Neufundländer ins Wasser, erhascht noch gerade meine Pfote und die beiden brachten mich schließlich ans Land.«

Seine Briefe zeigen ihn uns 1863 zum erstenmal in Amsterdam; er spricht seine Bewunderung aus für die Nachtwache und seine Verachtung für Van der Helst, den er für das Nonplusultra von Mittelmäßigkeit erklärt. Damals verfertigte er jene vom Tollhuis aus aufgenommene radierte Ansicht von Amsterdam.

Vor dem Jahre 1863 wurden die Salons nur alle zwei Jahre erneuert; 1859 war einer geöffnet, demnach fiel er 1860 aus. 1861 mußte Whistler sich wohl ferngehalten haben, denn er war nicht unter den Ausstellenden und ich konnte keinen Anhalt dafür finden, daß er in diesem Jahre wiederholt zurückgewiesen worden wäre und wenn dies der Fall sein sollte, welches Bild er eingeschickt haben sollte. Da 1862 wiederum keine Ausstellung stattfand, konnte er erst 1863 seinen ersten Ausstellungsversuch von 1859 wiederholen. Dieses Mal sandte er ein Werk ein, welches die Frucht großer Anstrengungen war und seinen Dimensionen nach alle anderen übertraf, die er bis dahin geschaffen hatte: *Das weiße Mädchen*. Die Jury, welche damals aller Originalität feind war und noch an den alten Traditionen klebte, verweigerte wiederum die Annahme. Jedoch in diesem Jahre wurde den Abgewiesenen, auf die Vermittelung des Kaisers Napoleon III. hin, genehmigt, ihre Ausstellung im Palais de l'Industrie selbst abzuhalten, in demselben

Gebäude, in welchem sich der offizielle Salon befand und wo man ihnen einen Raum zuerteilte. Es bestand also damals 1863 ein Salon der Abgewiesenen, der berühmt geblieben ist. In ihm waren vertreten Bracquemont, Cals, Cazin, Chintreuil, Fantin-Latour, Harpignies, Jongkind, Jean Paul Laurens, Legros, Manet, Pissarro, Vollon und Whistler.

Unter den Gemälden des Salons der Abgewiesenen war *Das weiße Mädchen* dasjenige, welches von Künstlern und Kritikern am besten aufgenommen wurde. Whistler hatte eine junge Irländerin zum Modell genommen. Außer diesem Gemälde hat er noch eine Radierung ihres Kopfes angefertigt, die unter dem Namen *Joe* bekannt ist. Courbet, welcher sie 1866 bei Whistler traf, hatte auch Gelegenheit, sie mit ihrem wunderbaren Haar zu malen. Er hat zwei Porträts von ihr angefertigt, eines, welches sich die *Schöne Irländerin* benannte und ein anderes, welches 1882 bei der Ausstellung seiner Werke in der Ecole des Beaux-Arts figurierte und den Titel trug *Jo, eine Frau aus Irland*. Ihre aufgelösten Haare fallen ihr über die Schultern und sie hält in der linken, an ihrem Körper niederhängenden Hand eine weiße Blume. Sie hat einen tiefen und geheimnisvollen Gesichtsausdruck. Paul Mantz sagte in der Gazette des Beaux-Arts von ihr: »Das weiße Mädchen von James Whistler ist ein herrliches Bild. Es geht von ihm ein ganz eigenartiger Zauber aus«. Und Burger-Thoré sagt in seinem Salon: »Dies ist ein seltenes Bild, das konzipiert und gemalt ist gleich einer Vision, welche nicht jedermann erscheint, sondern einzig dem Dichter«. Ernest Chesneau hat in seinem, 1864 veröffentlichten Buch *Die Kunst und die modernen Künstler* seinem Entzücken folgendermaßen Ausdruck gegeben: »Ich habe eine ganz besondere Schwäche für dieses Bild, das wohl seine Fehler hat,

das aber die höchsten malerischen Eigenschaften und eine traum- und poesieliebende Phantasie bekundet«. Fernand Desnoyers hat es in der Broschüre, welche er über den Salon der Abgewiesenen veröffentlichte, in folgender Weise beschrieben: »Das originellste, eigenartigste Gemälde ist das von Whistler. Es ist das Porträt einer *Spiritistin*, eines *Mediums*. Gesicht, Haltung, Ausdruck, Farbe, alles ist eigenartig. Es ist zugleich einfach und phantastisch. Das Gesicht hat einen gequälten und entzückenden Ausdruck, der die Aufmerksamkeit auf sich lenkt. Der Blick dieses jungen Mädchens hat etwas Unbestimmtes und Tiefes; sie ist von einer so eigenartigen Schönheit, daß das Publikum nicht weiß, ob es sie schön oder häßlich finden soll. Dies Porträt lebt. Es ist ein hervorragendes Gemälde.«

Whistler hatte also schon um das Jahr 1863 als Stecher und als Maler seine Originalität bekundet und außerordentliche Werke geschaffen. Er fühlte sich vom Anbeginn seiner Tätigkeit an angezogen von zwei Künsten, der Radierung und der Malerei, und er hat sie beide parallel gepflegt. Das ist in der Tat das passende Wort, denn diese beiden Künste beeinträchtigen sich bei ihm keineswegs. Mag er nun malen oder stechen, er bringt immer, vor dem Modell wie vor der gesehenen Szene, ein originelles Werk zustande, das nicht durch ein anderes Verfahren wiedergegeben werden sollte, als durch das, welchem es sein Entstehen verdankt. Er wird diese beiden Künste sein ganzes Leben hindurch in gleicher Weise pflegen. Kupferstecherkunst und Malerei werden immer den doppelten Anblick seiner Persönlichkeit bilden.

Von 1859 an wechselte Whistler beständig seinen Aufenthalt zwischen Paris und London, indem er seine Zeit bald da bald dort verbrachte. Im Jahre 1863 fixierte er seinen Wohnsitz in London.

SKIZZE VON
JAMES WHISTLER



Aus Duret, Whistler
Paris, H. Floury



WILLIAM MULREADY, R. A.,

IRISCHE KUNST

AM 30. Mai eröffnete der Lord-Mayor von London in der Guildhall eine Leihgabenausstellung von Ölgemälden und Aquarellen irischer Künstler, um die sich Herr A. G. Temple, der Direktor der Guildhall Galerie besonders verdient gemacht hat. Es sind 465 Nummern ausgestellt, davon 192 Gemälde, 132 Wasserfarbenbilder und 140 Miniaturen. Von diesen Werken war der größere Teil für St. Louis bestimmt. Aus verschiedenen Gründen, sagt der Verfasser der Vorrede des Kataloges Herr Hugh P. Lane, wurde diese Absicht aufgegeben, und so würde dann das Zusammengebrachte wieder zerstreut worden sein, wenn nicht die Londoner Verwaltung ihre Galerieräume in der Guildhall in den Dienst der irischen Kunst gestellt hätte. Dabei konnte die Zahl der Werke beträchtlich vermehrt werden; denn es strömten nun noch eine Menge hinzu, die von ihren Besitzern nicht nach St. Louis gegeben worden wären.

Herr H. P. Lane macht ferner darauf aufmerksam, daß die Illumination, Zeichnung und Architektur vor vielen Jahrhunderten in Irland eifrig gepflegt worden ist, und daß man es besonders in der Metalltechnik dort weiter gebracht hätte, als in irgend einem anderen Lande Westeuropas. Durch die normannische Invasion sei jedoch die alte Kunstübung lahm gelegt worden: Die letzte der schönen rein irischen Kirchen und das letzte große Metallwerk, der Schrein von

S. Mangan, seien innerhalb zweier oder dreier Jahre nach dem Einfall der Normannen in Wexford beendet worden und dann seien während eines Jahrhunderts alle diese kunstvollen Techniken ausgelöscht gewesen. Später sei dann Irland in Abhängigkeit geraten, auch in der Kunst. Gegenwärtig indessen, sagt Herr H. P. Lane ferner, seien so viele Künstler von irischer Abkunft in der vordersten Reihe, daß es wohl der Mühe wert war, eine genügende Zahl von Werken der Art zusammenzubringen, um den Liebhabern und Freunden dieser Kunst die Möglichkeit zu bieten, die allgemeinen oder Rasseneigentümlichkeiten, die darin zu finden wären, festzustellen. Es sei so viel Rasseninstinkt in den Leistungen aller irischen Schriftsteller von heute, daß man ein gleiches in den Werken der Schwesterkunst vermuten und erwarten dürfe.

Nun besteht in Dublin eine Galerie alter Meister, die mit den anderen Provinzgalerien dieser Art wohl den Vergleich aufnehmen kann. Aber eine Galerie irischer Kunst, oder gar moderner Kunst überhaupt, ist nicht vorhanden, macht sich aber dort wie anderwärts als Bedürfnis fühlbar. Denn bis vor kurzem hat die Kunst in Dublin überhaupt keine offizielle Beachtung gefunden; zur Aufmunterung der Produktion hat man 300 £ jährlich der Royal Hibernian Academy (gegründet 1826) zugewiesen, zur Förderung der Schulen und jährlichen Ausstellungen. Die Summe



WILLIAM ORPEN, LONDONER FENSTER



A. A. MCEVOY, HERBST

ist gering, weit geringer als die der Schottischen Akademie für ähnliche Zwecke bewilligten Mittel.

Daß ein solcher Sammelpunkt irischer Kunst in Dublin einen Geschmacksmaßstab abgeben und die kunstliebenden Bewohner des Landes zum Kauf heimischer Werke anreizen könnte, ist unzweifelhaft.

Die Urheber und Veranstalter der gegenwärtigen bis zum 23. Juli dieses Jahres sichtbaren Ausstellung hoffen, daß daraus eine moderne Dubliner Galerie entstehen werde, in der vor allem irische Kunst und ferner moderne Kunst überhaupt zu finden sein soll.

Blickt man sich in den vier Sälen um, so findet man die Hoffnung, die dabei ausgesprochen wird, sehr berechtigt. Denn viele tüchtige Meister, die wir seither in Deutschland als Schotten bezeichneten, sind Iren. Vor allem Lavery, George Henry¹⁾, Alexander Roche. John Lavery ist auf dem Kontinent als ein ausgezeichneter Porträtist bekannt: Das gegenwärtig in Dresden ausgestellte Werk einer Dame in grünem Kleide, und das früher in Paris, jetzt in Düsseldorf gezeigte liebevolle Mädchenbildnis »Erste Kommunion« legen davon Zeugnis ab. Was aber hier von Laverys Arbeiten versammelt ist, rückt seine Bedeutung in ein viel helleres Licht. Er arbeitet mit einer Feinheit des Farbengefühls, mit einer Delikatesse der Zeichnung und einem Reichtum technischer Mittel, daß man seine Bilder genießt wie gemalte Gedichte. Die An-

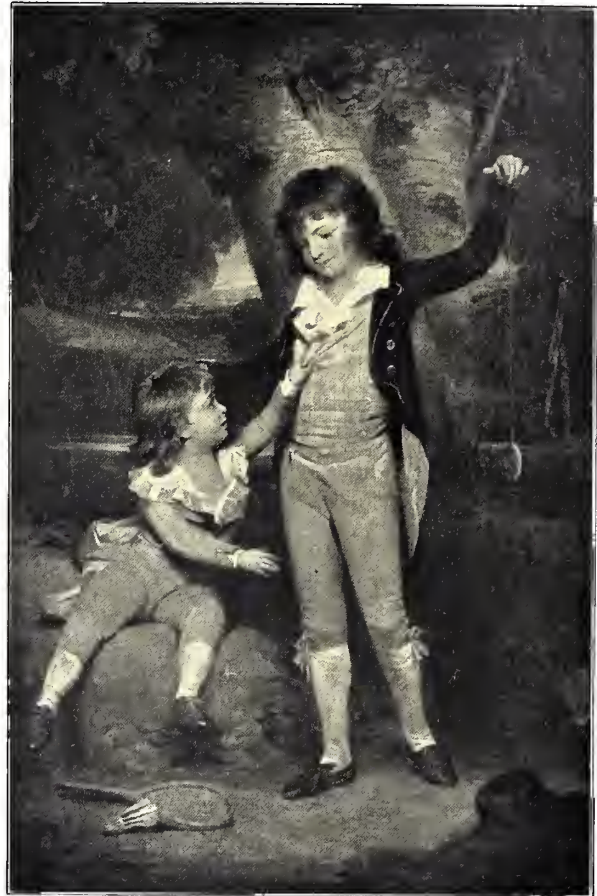
¹⁾ Nachträglich erfahre ich, daß George Henry kein Ire ist. Der Katalog rechnet auch mit Personen, die irisches Blut in den Adern haben, also auch Halbblut, ja sogar Viertelsblut.

mut und die geistige Würze, die man seinen Bildnissen ansmeckt, sind das Resultat vollkommener künstlerischer Kraft. Es ist schwer zu sagen, welchen seiner Werke (es sind ca. 20) man den Vorzug geben soll. Auch in den kleineren Formaten exzelliert Lavery und bietet köstliche Impressionen, Momentbilder von großer Blickkraft, wenn ich so sagen darf. Da ist eine kleine Szene vom Derby, ein orientalischer Markt, eine in heller Ferne liegende »weiße Stadt«, alle diese Dinge würden schon für sich allein hinreichen, des Malers Ruhm zu verkünden: Aber mit stets erneutem Interesse wendet man sich den mit kühner Sicherheit ausgeführten Bildnissen zu, unter denen Mary in Grün (169 des Kat.) vielleicht den ersten Preis verdient. Hier stehen so fein ausgewogene Töne nebeneinander, daß man vom Reiz des Bildes nichts weiß, wenn man nur eine schwarze oder eintönige Abbildung kennt. In einer gleich am Eingang aufgehängten Ariadne berührt er sich ein wenig im Thema mit J. J. Shannon. Die virtuos gezeichnete Figur hebt sich leicht, fast elfenhaft aus dem Schleier, als wollte sie dem davon gegangenen Galan wegen des break of promise verfolgen. Das mattblaue Meer gibt wieder zu dem Akt einen Gegensatz der Farbtöne, der mit Worten nicht anzudeuten ist.

Bei J. Lavery sieht man den Einfluß Whistlers; er strebt gleichen Zielen nach und hat doch künstlerische Kraft genug, seine volle Selbständigkeit zu bewahren. George Henry geht anderen Zielen nach. Er hat zwei Bildnisse ausgestellt (162, 175), die ebenfalls ihren würzigen Reiz haben; eine mit zartem Grün



DANIEL MACLISE R. A., OTHELLO UND DESDEMONA

SIR MARTIN ARCHER SHEE, P. R. A.,
KNABEN AUS DER FAMILIE ASHLEY

übergossene Geisha, deren roter Mund prächtig leuchtet, und eine andere weibliche Halbfigur mit Perlenhalsband. Beide Stücke würden in jeder guten modernen Galerie Figur machen. Alexander Roche hat außer einigen tüchtigen Bildnissen ein paar Landschaften gesandt, die zeigen, wie weise er mit den Schattierungen zu schalten vermag, um einen vollen Effekt hervorzubringen. C. H. Shannons Bilder erscheinen eigentlich selten als Irish songs. Er pflegt sich im allgemeinen einer vornehmen Glätte zu befleißigen, um die Stufe J. J. Shannons, der bereits Associate der Royal Academy ist, zu erreichen. So kannte man ihn wenigstens bisher. Aber die zwei Selbstporträts vor allem lehren ihn doch als einen elastischen Geist kennen, der sich nicht scheut, die kalte Vornehmheit akademischer Observanz einer altmeisterlichen Schlichtheit zu opfern.

Das klingt vielleicht sonderbar; aber man muß wissen, welche Macht die Royal Academy in London ausübt. Die Künstler, welche die stolzen Buchstaben R. A. hinter ihren Namen setzen dürfen, sind gemachte Männer und hoch angesehen. Ihre Werke werden mit weit höheren Preisen bezahlt, als etwa in Deutschland; sie leben wie die Fürsten, haben prächtige Besitzungen, Dienerschaft und legen häufig ein gewisses Erhabenheitsgefühl an den Tag. Das sind ja alles

erstrebenswerte Dinge; und wer dahin gelangen will, muß neben Talent auch Geschmeidigkeit besitzen. Und C. H. Shannon ist ein geschmeidiges und auch fruchtbares Talent; hie und da strebt er den Bahnen von G. F. Watts nach. Will man sehen, wie verschieden Shannon und Lavery sind, so muß man die Art beider, einen bestimmten Effekt zu erreichen, sich deutlich machen. Nr. 19, eine weibliche Figur, zeigt eine Perlenkette, die ihr Seitenstück in Nr. 58, Laverys Miß Blanche, findet. Wie Lavery da je drei Farbflecken nebeneinander setzt, um den Eindruck einer glitzernden runden Perle hervorzurufen, das ist unnachahmlich.

Unter den Landschaftsmalern ragt durch eine prächtige Frische der Beobachtung besonders *Mark Fisher* hervor, dessen Landschaft bei Dublin (Nr. 29) eine sehr lobenswerte Leistung ist.

Um die Staffeln des Wegs zu zeigen, den die Kunst in Irland zurückgelegt hat, ist in einem zweiten Saale eine Art von retrospektiver Ausstellung vereinigt worden. Es werden da so ziemlich die nämlichen Stationen zurückgelegt wie in Deutschland. Die alte Tradition wird unterbunden; noch sieht man in den Schülern von Lawrence und Gainsborough, z. B. Sir Martin Archer Shee oder Hugh Hamilton, ein Nach-

leben der geschulten Kraft der alten Porträtmeister. Dann zerflattern die Talente, die großen gehen einsam und unverstanden ihre Wege und es kommen kleine, ängstliche, berechnende, zusammentragende Leutchen auf, die dem kleinlichen Geschmack entsprechend glatte, bunte, leichte Sächelchen ausführen oder große Theaterszenen zur Schau stellen und dann mit peinlicher Sauberkeit Attitüde auf Attitüde kopieren. Lebende Bilder heißen sie: deshalb, weil alle dabei wie vom Schläge getroffen dastehen oder sitzen. Da ist Daniel Maclise, der Karl Becker Irlands, der bald Macbeths Gastmahl arrangiert, bald Othello und Desdemona, bald eine Szene aus Lalla Rookh vorstellt, ein ganz mit Literatur infizierter Maler, der nur den schweren Stoffen gerecht wird, mit denen er seine Figuren bekleidet. Da ist William Mulready, der wie ein Enkel Adrian van der Werffs erscheint und mit geschmeidigem Pinsel aalglatt vertriebene Maleereien liefert, deren kindliche Buntheit neben dem entwickelten Farbengefühl der Neueren lächeln macht. Ab und zu findet man etwas heiter Naives, was wie vergrößerte Miniaturen aussieht und nicht übel ist (Nr. 90). Da ist ferner Alfred Elmore, der den Percy-Heißsporn malt, aber selber keiner ist, sondern alles sehr korrekt erledigt. Er führt auch den Ursprung des Kampfes der Guelfen und Ghibellinen oder Petruccio und die bezähmte Widerspenstige in der zahmsten Technik vor. Es ist merkwürdig, daß die Zeitgenossen auch anderer Länder derartige Kunst gepflegt und großgezogen haben; es scheint, als ob die napoleonischen Kämpfe in ganz Europa eine Schwächung, eine ästhetische Ermattung hervorgebracht haben, weil

die Volkskräfte auf andere Dinge gerichtet und eingespannt sein mußten.

Zwischen diesen allzu domestizierten Produkten, die meist Hörner und Zähne verloren haben, tauchen nun einige Individualitäten auf, die um ihrer Selbständigkeit willen Erwähnung verdienen. Einer von ihnen ist William Orpen, der mit großer Virtuosität feingestimmte, staffierte kleine Interieurs ausführt, die durch gute Raumwirkung und delikate Farbenharmone hervorrangen; besonders hübsch ist das Londoner

Fenster (637). In einem lebensgroßen Porträt (27) ist er dagegen nicht so glücklich. Ferner ist Mc. Evoy zu erwähnen, der ähnliche Vorwürfe liebt, aber in seinen Bildern nur die Lösung des Farbenproblems und des Helldunkels sucht. Weiterhin darf man Frank O'Meara loben, der Landschaft und Bildnis gleich gut beherrscht, und vor der allzubreiten Nase einer biedereren Alten nicht zurückschreckt. Der aus Carlow gebürtige Künstler starb fünfunddreißigjährig; manche seiner frischen Skizzen (die unter Nr. 151 ausgestellt ist besonders fein) wurden von Künstlern gekauft. Er war einer der ersten Briten, die in Barbizon mit studierten.

Außer diesem Frühverstorbenen ist noch der Untergang eines anderen hervorragenden Talents zu beklagen, das zu schönen Hoffnungen berechnigte. Es ist Walter Osborne, der zweite Sohn William Osbornes, der ebenfalls Mitglied der Hibernian Academy und als Tiermaler geschätzt war. Walter Osborne war ein frühreifes, vielseitiges Talent. Er starb in der Blüte der Jugend 1903, ein unvollendetes Lied. Ihm stand die Kraft zu Gebote das Schöne zu bannen. Frühreif wird nicht alt, sagt Shakespeare; hier ist es wieder einmal wahr geworden. A. SN.



FRANK O'MEARA, OKTOBER

IRISCHE KUNST

JOHN LAVERY,
R. S. A.



MARY IN
GRÜN



WALTER OSBORNE, MRS. NOEL GRUINNESS UND TOCHTER



J. J. SHANNON, DAS OPFER



ARTHUR BENDRAT



FERDINAND DORSCH

DIE ELBIER

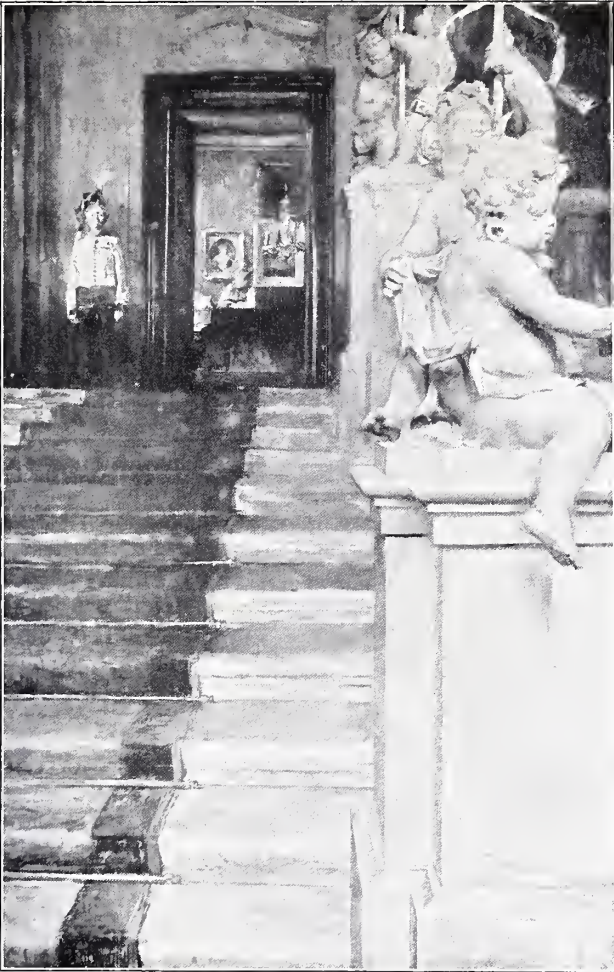


AUGUST WILKENS



FRITZ BECKERT

DIE ELBIER



JOHANNES UFER, SCHLOSSINNERES — ELBIERGRUPPE

EINE Gruppe junger Künstler, welche sich im Jahre 1902 unter dem Namen der »Elbier« in Dresden zusammenschloß, ist während der zwei Jahre ihres Bestehens zu gutem Ruf in der Kunstwelt gekommen. Sechs Schüler von Gotthardt Kuehl waren es, die, stark beeinflusst von dieses geistreichen Malers energischer Persönlichkeit, im Christmonat 1901 den Entschluß faßten, einmal unter eigener Flagge segelnd, den ersten Ausflug in die Welt zu wagen. Durch gemeinsame Studien verbunden, ja zum Teil von Malsaalzeiten her eng befreundet, alle der Schule eines Meisters entstammend, von frischem Mut besetzt — so planten sie hinter geschlossenen Ateliertüren in völliger Verschwiegenheit ihren neuen Bund. *Fritz Beckert, Arthur Bendrat, Ferdinand Dorsch und August Wilkens* — welche wir im Bilde wiedergeben — waren nicht nur die eifrigsten der Begründer, sondern sie haben auch bis heute die Führung des Fahrzeuges behalten; ihnen gesellten sich *Johannes Ufer, Georg Erler* und der begabte Zeichner *Josef Goller*, der das bekannte Zeichen der »Elbier«, das flott segelnde Schiffchen, schuf.

Im Maimonat 1902 ging durch die Dresdener Zeitungen zum Erstaunen aller beteiligten Kreise die Notiz, daß eine Dresdener Künstlergruppe, die »Elbier«, bei Schulte in Berlin ihre erste Sonderausstellung eröffne, darob große Verwunderung in Elbathen. Jedoch die günstige Aufnahme, welche Publikum und Kritik den Neulingen bereiteten, war nicht nur für den einstigen Lehrer der Elbier eine Befriedigung, sondern auch ernsthafte sächsische Kunstfreunde, welche für tüchtige Kunstbestrebungen keine Grenzpfähle gelten lassen, hatten ihre Freude dran, daß endlich einmal wieder ein neuer triebfähiger Sproß aus Dresdens Malerschule zum Licht drängte. Die ausgestellten

Arbeiten ließen neben starker Beeinflussung durch Kuehls koloristischen Feinsinn, klar erkennen, daß hier durch individuelles Sehen Werke geschaffen waren, die eigene Augen und eigenes Temperament voraussetzten. Daß keiner der Elbier sich von irgend einer Strömung der wechselnden Malmoden treiben ließ, daß sie allesamt ernsthaft in die Natur eindringen, gab ihren Schöpfungen im Berliner Ausstellungsleben ein besonderes eindruckvolles Gepräge. Denn gerade hier, wo allwöchentlich Nachempfänger und Kopisten der Schotten, der französischen Impressionisten und Neoimpressionisten, der Primitiven und Blasierten aller Kunststätten des In- und Auslandes, ihre neueren und älteren Produkte als Gebilde der hohen Kunst allein, oder gemischt mit den Äußerungen des modernen Kunstgewerbes, dem Publikum darbieten, wirkte die schlichte, gesunde Originalität der neuen Gruppe sehr wohltuend. Ob diese Künstler einst ausgesprochene Idealisten, Realisten oder Romantiker würden, ließen ihre Erstlingswerke nicht erkennen, aber es gab in dem Sinne Zolas schon unbestritten Kunstwerke unter diesen gerahmten Leinwänden, denn da traten in der Tat verschiedene Winkel der Schöpfung zutage, die durch ein Temperament gesehen waren.

Fritz Beckert, der in Leipzig 1877 geborene Maler, kam, wie er selbst meint, aus Versehen in die Kunstschule seiner Vaterstadt, das Gipszeichnen und die Schablone waren nichts für ihn, sie wirkten lähmend, nur *den* Entschluß faßte er noch, es in Thüringens Bergen mal allein mit der Kunst zu versuchen. Jedoch in der Natur wuchs ihm vor der Hand nicht die Schaffenskraft, sondern nur die Erkenntnis, daß sich mit dem Wollen das gefestigte Können verbinden müsse. Unter der Leitung des verstorbenen Landschafters Preller studierte er deshalb in der Dresdener Akademie, doch erst in Kuehls Malklasse kam ihm das Gefühl, nun endlich etwas gelernt zu haben. Daß dies Gefühl richtig war, hat Beckert in einer ganzen Reihe stimmungsvoller Landschaften bewiesen; Ober-, Unter- und Mittelfranken mit ihren alten malerischen Städtchen taten es ihm ganz besonders an. Die Vergangenheit und ihr romantischer Hauch, die mondbeglänzte Zaubernacht, welche alte Pracht zu neuem Leben weckt, die rauschenden Brunnen auf engem Platz zwischen hochgiebligen Häusern; schneebedeckte Dächer, schmale Brücken über vereistem Fluß, breit-

wipflige blühende Kastanienbäume, die ihre Schatten über den hellen Markt werfen, ein Reisewagen, der durch die stillen Straßen fährt — die ganze anheimelnde Poesie deutscher Kleinstädte weiß Beckert fesselnd wiederzugeben und daß er bei seinen fein empfundenen Schilderungen die glückliche Mitte zwischen zarter Melancholie und kraftvoller Lebendigkeit hält, macht seine in der Farbe stets glücklichen Schöpfungen besonders anziehend.

Ob *Arthur Bendrats* farbiges Sehen durch seine Herkunft, als eines Danziger Kapitäns Sohn, der seine Kindheit an der heimischen Küste und auf deren Gewässern verlebte, herzuleiten ist? Jedenfalls erwachte bei dem Knaben schon früh die Freude an der Natur; der Anblick des Meeres, die schimmernde Ferne, das weite Wolken-theater, der von Wald und Wiesen umsäumte Weichselfluß, die hochragenden ehrwürdigen Bauten von Alt-Danzig — all diese nordische Schönheit prägte sich ihm aufs tiefste ein. Daß er Danzigs Wahrzeichen, »die dicke Marie«, einst selbst im Mondesglanz und Sonnenlicht anderen eindrucksvoll schildern würde, wußte der Gymnasiast, der bei jedem Schulgang liebevoll zu ihr aufblickte, allerdings noch nicht. Aber das war ihm ganz sicher, daß er kein

Prediger, wie die anderen wollten, sondern ein Maler, wie er wollte, würde, und um *das* Ziel zu erreichen, mußte er sich durch eigene Arbeit erst die Mittel verdienen. Schließlich aber lag die Summe, die zum Studieren nötig, selbstverdient vor ihm, und die Akademie, welche er sich gewählt, war Dresden. Als der Fünf- und zwanzigjährige 1897 in Kuehls Klasse kam, erkannte der Lehrer bald, welch tüchtige Kraft hier zu entfalten war. Geübt, die farbigen Schönheiten der Natur aufs genaueste in malerische Erscheinung zu rufen und doch bei aller Treue in der Wiedergabe der Wirklichkeit das eigene Temperament walten zu lassen, ergaben schon Bendrats erste Landschaften

eine Sicherheit der Auffassung und Frische des Ausdrucks, die wahrhaft erquickend wirkte. Thüringen, und in ihm besonders das Saaltal, schilderte der Künstler mit feinen treffenden Lokaltönen, auch die Gelände am Elbfluß boten ihm eine Reihe von glücklich verwerteten Motiven. Nebenbei wurden die verschiedensten Techniken tüchtig studiert und als Bendrat sein Wissen von der Freskomalerei in einem Zyklus von Wandgemälden betätigen durfte, mit denen er das Schloß Obernitz an der Saale schmückte, war seine Freude groß. Leider hat sich der Wunsch des Künstlers, bald wieder ähnliches schaffen zu dürfen,

noch nicht erfüllt; aber jene sonnigen Landschaften, deren charakteristische Staffage die markigen Gestalten kampfbereiter Sorben sind, reden laut davon, daß gerade nach dieser Richtung hin Bendrat vielleicht noch einmal ganz besonders Gutes leisten kann. Das liebliche Thüringer Bergland, die ersten Stimmungen der Freiburger Schmelzhütten, die Reize des Elbtalles, sie lockten ihn zum Schaffen; aber am nachhaltigsten hat doch seine Heimatstadt Danzig und die Windungen der Nogat und Weichsel ihn begeistert. Eine ganze Reihe koloristisch hervorragender Landschaften, deren Realität sich aufs glücklichste mit dem malerischen



FERDINAND DORSCH, DAS TRAUERHAUS — ELBIERRUPPE

Gesamteindruck eint, hat Bendrat im deutschen Nordosten gemalt; er hat den Horizont in seiner Weite begriffen und sein Farbengefühl findet meist einen überraschend fesselnden Ausdruck. Das alte Danzig hat in ihm einen feurigen Liebhaber gefunden, der mit jugendlicher Überzeugungskraft die immer noch unterschätzten Schönheiten der ehrwürdigen Hansastadt schildert und gewillt ist, diesem Vorhaben noch ein gut Teil seiner Kraft zu weihen. Wie die weißen Taubenzüge über den roten Dächern, rings um den Turm von St. Marien, schwirren, wie die farbigen Segel still oder belebt auf der Weichsel hinziehen, wie der alte Krahn von Danzig mit seiner



WALTER FRIEDERICI, GROSSMUTTERS GARTEN — ELBIERGRUPPE



FRITZ BECKERT WINTERLANDSCHAFT — ELBIERGRUPPE

wichtigen Silhouette hoch aufragt — das hat Bendrat mit jener wahren Poesie, die nie veraltet, auf der Leinwand festgehalten.

Ferdinand Dorsch, ein Deutsch-Ungar, ist einer der vielseitigsten unter den Elbiern, er stellt sowohl als Landschaftler, wie als Figurenmaler und Porträtist seinen Mann. Auch auf ihn hat, nachdem er Pohle-Schüler gewesen, Kuehl den nachhaltigsten Einfluß geübt. Schon seine ersten Schöpfungen, unter ihnen

vor, denen die Besteller neben großer Ähnlichkeit vor allem Unbefangenheit der Auffassung nachrühmen. Auch auf dem Gebiet der Landschaft hat sich Dorsch mit Glück versucht, sein »sonniges Tal« vom schattigen Bergweg aus gesehen, gelang ihm besonders gut. Die Biedermeierzeit mit ihren ehrbaren farbenfrohen Gewändern hat ihn in letzter Zeit stark beschäftigt, aber bei der Beweglichkeit seines Talenten wird Dorsch gewiß bald wieder andere lockende, malerisch



AUGUST WILKENS, ABSCHIED — ELBIERTGRUPPE

ein Bild von den drei Burschen an der Bahre des Wirtstochterleins, bekundeten feines seelisches Empfinden; Linie und Farbe ließen den angeschlagenen Akkord bezeichnend austönen. Auch durch das »Trauerhaus« und die »Schumannsche Träumerei«, welche ihm 1904 in Dresden die goldene Medaille brachte, klingt es wie die ergreifende Melodie eines einfachen Liedes, das ernste und frohe Erinnerungen weckt. Das seelische Moment in Dorschs Kompositionen ist überaus bezeichnend für des Künstlers Begabung, am stärksten tritt es in seinen Porträts her-

wirkungsvolle Motive finden; vor Einseitigkeit und Maniertheit scheint er vorderhand noch ebenso sicher wie sein Freund *August Wilkens* zu sein, dessen Domäne zur Zeit die Insel Fanö und deren Bewohner ist. Dieser Nordschleswiger hat mit der ganzen Zähigkeit seines Stammes durchgesetzt, daß er trotz aller Hindernisse ein »Kunstmaler« wurde. Zuerst mußte er lange Zeit mit dem Faustpinsel Wände und Decken malen, dann besuchte er die Kunstgewerbeschulen in München und Nürnberg, und seine lithographischen Kenntnisse verschafften ihm



ARTHUR BENDRAT, SEGELNDE KÄHNE AUF DER WEICHSEL — ELBIERGRUPPE

dabei den Lebensunterhalt. Endlich, 1894, öffnete sich ihm die Dresdener Akademie, erst Pohle und später Kuehl wurden dort seine Lehrer. Besonders der letztgenannte verstand es, den ernsten Norddeutschen zum Komponieren und Verwerten seiner mannigfachen Kenntnisse anzuspornen. Ernste, scharfe Arbeitsjahre begannen nun; im Sommer restaurierte Wilckens mehrere nordschleswiger Kirchen, von denen ich nur Mögeltöndern und Großberkenhthn nenne. Das war mühsames Werk, aber sein Verständnis für alte Kalkmalereien und seine Sorgfalt im Schonen des Alten, ließen ihn gerade diese schwierigen Arbeiten sehr glücklich zu Ende führen. Sie gaben die Einnahmen her, um im Winter in Dresden wieder studieren zu können. Daß auch mehrere gute Entwürfe für Scherrebecker Wandteppiche von Wilckens stammen, darf nicht unerwähnt bleiben, ihre Motive sind der nordischen Mythologie entnommen und verraten starkes dekoratives Gefühl. Die Stadt Hadersleben ließ, im Verein mit dem Staat, von Wilckens mehrere Wand-

gemälde ausführen, die Szenen aus der Geschichte der Stadt in klarer Schlichtheit eindrucksvoll darstellen. In den beiden letzten Sommern aber zog es Wilckens unwiderstehlich nach der stillen Insel Fanö, ihre Bewohner, Häuser, Strand und Land interessierten ihn aufs lebhafteste, und aufs eifrigste wurde alt und jung von ihm drinnen und draußen gezeichnet und gemalt. Eine Frucht dieser Studien, der »Gottesdienst in der Kirche von Fanö«, ist vor kurzem von der Vereinigung für historische Kunst erworben worden. Wilckens Arbeiten vervollkommen sich sichtlich, er ist aufs ernsteste bemüht in die Eigenart der Inselbewohner einzudringen, die treueste Wiedergabe ihres inneren und äußeren Ich ist sein Streben, und in der Tat, angesichts des bisher Geschaffenen, ist von einem Stück Heimatskunst rechter Art zu reden.

Walter Friederici durfte unter Kuehls Leitung die Schönheiten der Rokoko-Architektur kennen lernen, mit Glück hat er auf diesem Felde in Dresden und Lüneburg gearbeitet, und in jüngster Zeit sich an



ARTHUR BENDRAT, SANKT MARIEN IN DANZIG — ELBIERGRUPPE

einer lebensgroßen Rokokodame versucht, deren Grazie aber nicht unanfechtbar ist. Sommerliche Parkszenarien im Sonnenglanz sind ihm jedenfalls kongenialer.

Aber *Johannes Ufer* weiß jene pikante Welt von anno dazumal trefflich zu verkörpern, wenn er Interieurs, Bibliotheken, Treppenhäuser, Säle aus Rokoko- oder Empirebauten malt, bevölkert er sie mit Gestalten, die graziös und elegant sich mit innerer Notwendigkeit in den umgebenden feingestimmten Rahmen fügen.

Josef Goller, der geniale Zeichner, der schon sehr anspruchsvolle Kunstfreunde durch seine lustigen, geistvollen Einfälle zufrieden gestellt hat, gehört auch, wie schon erwähnt, zu den Elbiern. Goller hat sich auch als Plakatzeichner und Glasmaler einen guten Namen gemacht.

Der Senior der Gruppe ist *Müller-Breslau*, einst Schüler von Gussow; er ist in der Kunstwelt genugsam bekannt, er braucht nicht charakterisiert zu werden. Auch *Walter Besig*, der Landschaftler, hat seine eigne, durch viele Ausstellungen erwiesene Handschrift. Das jüngst hinzugekommene Mitglied, der Dresdener *A. J. Pepino*, hat sich mit seinen farbenfrohen Bildern sehr gut in den kleinen Saal eingefügt, welchen die Elbier während der Dresdener Kunstausstellung 1904 einnehmen. *Georg Erler*, der

begabte Zeichner, hat in den letzten Jahren sich weniger an der Öffentlichkeit gezeigt. Als letzter der Gruppe, die nun schon zwölf Mitglieder — mehr aber sollen es nie werden — umschließt, ist der Bildhauer *Walter Sintenis* zu nennen. Dieser Diez-Schüler hat in einer Reihe von Büsten und lebensvollen Einzelfiguren, von denen ich nur das Porträt Geheimrat Karl Woermanns, den Togo-Neger eines Hamburger Welthauses und die kniende Haarflechterin nenne, starke, selbständige Begabung gezeigt.

Daß die Elbier sich dem deutschen Künstlerbund anschlossen, hat seinen Grund darin, daß ihnen die Dresdener Kunstgenossenschaft von Anfang an das Leben nicht leicht machte; der Elbier Bitte, 1903 in der Sächsischen Kunstausstellung als Gruppe auftreten zu dürfen, wurde verneint. So blieb ihnen nichts anderes übrig, als ihren Austritt zu erklären. Jedoch, wie dem auch sei, zur Ehre deutscher Kunst werden diese Elbier, wie es den Anschein hat, auch in Zukunft schaffen. Ob sie nun unter der Fahne von Kunstgenossenschaft, Sezession oder Künstlerbund kämpfen — das ist ja völlig gleich — es gilt für das Ansehen der rechten Kunst auch heute noch für alle Streiter der alte Schwertspruch: »Sei selbst auf dem Plan!«
H. VOLLMAR-Berlin.

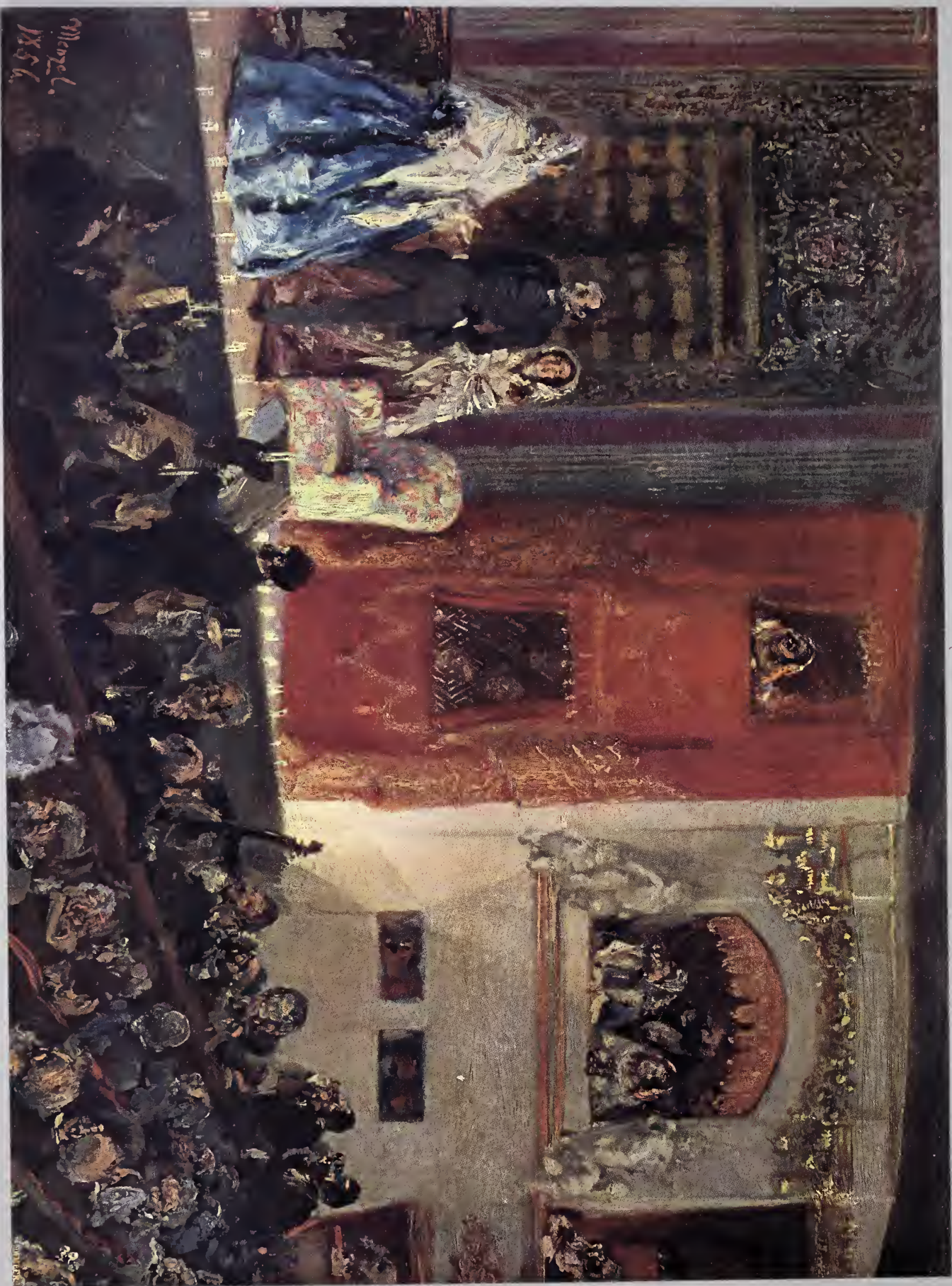


DEKORATIVER ENTWURF VON J. GOLLER — ELBIERGRUPPE



HB
1903.

PELIKANE
ORIGINALHOLZSCHNITT VON HANS BERTHOLD, LEIPZIG



A. V. MENZEL

ERINNERUNG AN DAS PARISER THÉÂTRE GYMNASÉ (1856)

DRESDENER KUNSTAUSSTELLUNG



FRITZ BEHN-MÜNCHEN. GOETHE
München, Künstlerbund

DIE DEUTSCHEN AUSSTEL-
LUNGEN DES SOMMERS 1904
IN MÜNCHEN, DÜSSELDORF,
□ BERLIN UND DRESDEN □



OTTO GREINER-ROM. IM ATELIER
Dresdener Kunstausstellung

DIE ERSTE AUSSTELLUNG DES DEUTSCHEN KÜNSTLERBUNDES IN MÜNCHEN

VON FRANZ DÜLBERG

WENN man mit vollem Atem genießend durch die Säle dieser Ausstellung geht, die vielleicht keine der von manchem gehofften ganz allerletzten Erlösungen bringt, aber auch nicht ein einziges schlechtes oder auch nur im leisesten unkünstlerisch gewolltes Bild enthält, dann möchte man — als säße man in einem jener seltenen Pariser Speisehäuser, wo alle Gerichte mit fast kultlicher Würde bereitet werden und Bart und selbst Hände der Bedienenden aufs äußerste gepflegt sind — dann möchte man am liebsten gar nicht auf das hören, was da draußen poltert und sich mit Unrecht »das Leben« nennt. Und doch macht der in allen Zeitungen genugsam besprochene Grund, der die diesjährige Sezessionsausstellung zur ersten Heerschau des »Deutschen Künstlerbundes« gestaltet und so neben die meist ihr bestes gebenden Münchener einige ausgelesene Werke von Berliner, Dresdener, Stuttgarter und Karlsruher Künstlern setzt, hier noch ein paar Worte notwendig. Sprechen wir es also aus, daß der Anfang des 20. Jahrhunderts den Deutschen, wenigstens soweit die größte politische Einzelbildung im Bundesstaate wirkt, die Trennung von Staat und Kunst gebracht hat, ähnielt wie in ganz Europa die Trennung von Kunst und Kirche — zuerst deutlich in dem Lebenswerke des älteren Pieter Brueghel sich ankündigend — seit dem Beginne des 19. Jahrhunderts eine Tatsache ist. Daß die erstaunlichen Ereignisse von 1866 und 1870/71 den deutschen Künstlern jeder Gattung wohl einen erweiterten Markt, aber keinen neuen Lebensinhalt gegeben haben. Daß fast alles, was in den letzten Jahrzehnten in der größten Stadt des Deutschen Reiches unter dem Namen »Nationale Kunstpflege« geschehen ist, nur Dinge geschaffen hat, die weder dem gebildeten Auge erfreulich, noch für einen praktischen Zweck verwendbar sind. Daß ebendort ein merkwürdiger Eifer Straßen und Plätze, die in ihrer vornehmen Einfachheit durch eine mitunter heroische Vergangenheit geheiligt sein sollten, mit unpassenden Ein- und Anbauten bedrückt und lebensgefährdend sogar an eines der Lieblingswerke Friedrichs des Großen, der geschlossensten und feinsten und nächst dem Kurfürsten Friedrich Wilhelm wuchtigsten Gestalt unter den Hohenzollern, sich heranwagt!

Bayerns 83jähriger Prinzregent leerte sein Glas mit dem Wunsche eines »durchschlagenden Erfolges« der ersten Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes

und erwarb für seinen Eigenbesitz eines der ausgestellten Werke. Es ist ein Gemälde von Ludwig von Zumbusch. Ein junger Bauer steht vor seinem Haus und sieht seinem Weibe zu, das das prächtige, schwere Kind nährt. Das Bild ist mit Bevorzugung eines weinrötlichen Violetts etwas altmeisterlich gemalt, es erinnert an die gemüts warme, aber enge Art des Franzosen Dagnan-Bouveret und ist gewiß nicht charakteristisch für irgend eine Art von »Sezession«, aber an Innigkeit und künstlerischer Reinheit wiegt es ganze Denkmälerfolgen auf, wie sie im Norden aus der Erde wachsen.

Die Größe des Moments hätte wohl gerechtfertigt, daß alle die Meister, die durch vielgereiste Händler, weltgewandte Käufer und gelehrte und geübte Kenner zur Geltung berufen, sich zusammensetzten, um einander selbst Richter und Wähler zu sein, diesmal ihr Allerbestes und Wichtigstes nach München gesandt hätten. Leider ist mehr eine Münchener Ausstellung zustande gekommen, zu der von den deutschen Künstlern anderer Städte die einen Kleinigkeiten, die anderen Werke, die schon ausgestellt waren, und die man aus den Abbildungen der Zeitschriften bereits kennt, beige-steuert haben. Die Wert- und Kraftverhältnisse kommen hierdurch nur verschoben zur Anschauung, wengleich ich glaube, daß auch bei richtig durchgeführter Proportionalvertretung noch ein kleines Plus den Münchenern bleiben würde.

Besonders leidet so die Parallele zwischen den beiden großen Monumentalkünstlern, deren Deutschland sich heute freuen darf: Stuck und Klinger. Stuck war vielleicht nie so gut wie diesmal, einfach weil er diesmal innerhalb seiner Grenzen bleibt, Klinger hat viel, aber eigentlich nur Skizzen geschickt. Vor den ganz schweren Gewittern versagt Stuck: er greift zu Anleihen und falschen Tönen. Dies lehrt sein »Krieg« in der Neuen Pinakothek mit dem dumpfen verhüllenden Braun und dem von Dürers Zeichnung »König Tod« abhängigen Motiv, ebenso noch der tote Christus der vorjährigen Ausstellung, wo die Hauptgestalt weit hinter dem Baseler und dem Aschaffenburg Vorbild zurückbleibt und die Beigabe eines prächtigen, tizianisch farbenfrischen weinenden Engelknaben doch nicht alles gut machen kann. Diesmal hat er sich nur Aufgaben reiner Malerei gestellt und gezeigt, daß er der unmittelbarste Maler ist, den wir haben. Vor allem in dem erstaunlichen Rückenakt

seiner »Susanna«, der sich gegen das blaue Tuch, das die Belauschte zu ihrem Schutze vorhält, ganz seltsam verfließend abhebt — der Kontur ist mit lehmgrauen Schattenflecken gegeben. Mit spielender Sicherheit sind zwei Rot — das feuerrote Gewand des einen der beiden Alten links und ein violettroter Stoff, der rechts neben Susanna liegt — gegeneinander und gegen das Blau gestellt. Die gewaltige Lebenskraft und Lebensfreude des Meisters spricht sich in dem Kniestück einer spanischen Tänzerin aus, die herausfordernd die Arme einstimmend uns anblickt. Wie schimmert und blitzt die muskulöse Halspartie, das Weiße in den — mit Violett grundierten — Augen, die Zahnreihe! Und dabei sind nur zwei wärmere Lokalfarben — rote Blumen und das grüne Mieder — gegen Schwarz und Weiß gebracht. Einen mächtigen Ruck gibt der Maler selbst einem ein wenig auf Biedermeierzeit stilisierten Kinderbildnis: die Gratulantin. Fast ganz in Schwarz, nur mit einer blauen Schleife im Haar und ein paar Rosen in der Hand, sitzt sie etwas steif auf grünbezogenem Sessel vor schwärzlichem Grund. Das schönste Lächeln triumphiert in ihren Augen und auf ihren roten Lippen. Daß auch das Zarteste ihm nicht fremd ist, zeigt Stuck in dem vor pompejanisches Rot gesetzten Kopfbild seiner Stieftochter: welche Vornehmheit im Blick der leicht ins Graubraune spielenden Augen!

Klinger hätte Plastik schicken sollen — etwas von so allerletzter Reife der Form, wie das badende Mädchen oder die Asenjeff-Büste, so hätte gleich die jetzt etwas wesenlose Abteilung der Bildwerke ein persönliches Gesicht bekommen. Farbenskizzen, wie er sie diesmal ausstellt, geben nicht das, worin er anderen voransteht. Bei flüchtigem Ausführen gibt er oft häßliche Farbmassen, wo einige andere Handschrift geben. Er ist eben kein Maler pur sang, kein Kolorist. Die ungeheure Anspannung aller Seelenkräfte, deren er fähig ist, läßt ihn natürlich in ganz durchgeführten Tafelbildern oft etwas erreichen, vor dem man sich willenlos zu Boden beugt. Aber selbst der »Beethoven« wäre weiß größer gewesen. Einzelne starke Noten hat ein Künstler dieses Ranges ja immer. So ist in dem Kniestück eines jungen

Mädchens, das am äußersten Ende einer Großstadt am Abend vor blaugrauem Himmel steht, das Flimmern in den schmerzhaft von den Strahlen berührten Augen ganz elementarisch festgehalten — aber wie uninteressant hingestrichen ist das rote Kleid, die roten Hände! In der »Violinspielerin« hat der Kopf unstreitig starken Rhythmus, die geigende Hand — doch gewiß etwas Wichtiges bei einer solchen Darstellung — ist ein Farbleck. Verfehlt scheint mir ein ernster, unjugendlicher weiblicher Kopf, der mit weißen Strichen aus dem gelblichen Pappgrund herausgehoben ist und von gar nicht hierzu passender körperhafter Farbe — einer häßlichen weinroten Bluse und grün und grauer Landschaft — eingefasst wird. Eindrucksvoller ist sicher die Ölstudie des Künstlers nach dem eigenen Kopf mit den ruhig schwer blickenden Augen. Der rote Fleischton ist zwar gewiß branstig, aber von zart metallischer Oberfläche. Auch an Klingers Zeichnungen hat man diesmal keine rechte Freude. In zwei Frauenköpfen in schwarzer Kreide scheint der Bescheidenheit der Natur durch aufgesetzte weiße Glanzlichter Gewalt angetan, der Blick wirkt eigentümlichstechend, und ein männlicher Rückenakt, wieder mit weißen, diesmal bogenartig gegebenen Lichtern, sieht an den betontesten Stellen mehr einem knorrigen Birkenstamme als einem Menschen ähnlich.

Ich möchte hier nicht mißverstanden werden: Klinger ebenso wie Stuck, Stuck ebenso wie Klinger sind für mich die beiden,

von denen immer und überall zuerst gesprochen werden sollte, wo man ernsthaft von deutscher Kunst der Gegenwart reden will.

Ein paar Bilder will ich jetzt nennen, die mit der Gewalt von Entdeckungen auf mich wirkten. Da ist zunächst ein mit fast erschreckender Selbstverständlichkeit in blaß-starken, stumpfen Farben gemaltes Aktbild von Karl Hofer in Rom »Rothhaarige mit Katze«. Ein junges Weib, bei aller Fülle doch schwächig, ruht mit aufgelöstem Haar zurückgelehnt auf einem grauweiß verhangenen Sessel. Die Füße stecken in lichtblauen Pantoffeln. Vorn schnurrt ein schwarzer Kater und eine Schale mit Früchten steht am Boden. Ein dunkelgrüner Tuchvorhang, rechts ein Stück bunt



GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH. SELBSTBILDNIS
München, Künstlerbund

längsgestreifter Tapete heben abschließend den gelbrosigen Fleischton. Man wird an Manets »Olympia« denken, von der der Künstler technisch herkommt, aber statt eines kränklich spielenden verderbten Kindes hat uns Hofer in den vollschweren Lippen, den sicher geschlossenen Zügen, der herabhängenden, gar nicht edlen, aber frischweichen Hand ein Denkmal ruhiger, tragender, erfüllter Weiblichkeit gegeben. Das unsicher Fragende des beginnenden unerschlossenen Eros bietet uns aber Oskar Zwintscher in seinem predellenartigen Breitbild »Knabe und Lilie«. Ein Jüngling liegt auf einer kühlenden dunkelgrünen weißgeäderten Marmorplatte vor schwarzfleckig grüner Wand und spielt mit einer blauviolettten Irisblüte, als wolle er, ein Schillernder zwischen Mann und Weib, die schimmernde Blume nach den großen Geheimnissen fragen, denen er entgegenreift. Die nervigmagere und doch zarte Fünfzehnjährigkeit des braunen Leibes, die dunkelbraunen verschwimmenden Augen (die Gesichtszüge sind in Rotviolett über Rosa auf Gelb modelliert!) kommen in ihrem Knospenreiz ägyptischen Wandgemälden und dem Zierreichsten des Filippino Lippi nahe. Derb, jordaensartig zeigt uns die Kehrseite alles Erotischen, das mit männlichster Faust gemalte kleine Salomebild des Stuttgarters Amandus Faure, das mit seinem gesunden Lachen endlich einmal das im Grunde widerlich verzerrte Motiv in Stücke schlägt, daß ein junges verwöhntes Mädchen aus gutem Hause einen angeschwärmten Pro-

pheten, der ihr nicht zu Willen sein mag, einfach umbringen läßt, um dann wenigstens mit dem abgeschlagenen Haupte sich zu erlustieren! Vor zwei siebenarmigen Leuchtern und einem Spiegel tanzt das freche Judenmädchen Serpentin, und mit kühner Gebärde entblößt sie den rundlichen unteren Teil ihres Rückens vor dem darob in händeklatschenden Beifall ausbrechenden rotköpfigen, braven Herodes. Ein armer Judenjunge (in Blau) mit knochigem Gesicht glotzt wie versunken hin, ein listiger Diener (in Rot) fächelt dem Tetrarchen die sehr nötige Kühlung, und ein kleiner Knabe mit Christuslocken (in Violett) harft auf der anderen Seite dazu. Bei der außergewöhnlichen Breite des Auftrags ist doch überall die gewollte Wirkung erreicht, das gelbe und rote Licht von zauberlicher

Wärme. Mehr witzig als höflich hat die Ausstellungsleitung Corinths große, von Berlin her bekannte, in ihrer Hellfarbigkeit und reichen Durchführung merkwürdige Salome daneben gehängt: der Henker ist da wirklich nicht mehr als ein Bademeister, Salome ein unartiger norddeutscher Backfisch, und bei dem Effekt, daß das Prinzeßchen dem toten Haupte das Augenlid aufklappt, fallen einem wirklich amerikanische Sensationsdramen, wie die bekannte Verarbeitung von Du Mauriers hübschem Trilbyroman ein. — In ein ruhigeres Reich führt uns ein Meisterbild von Richard Winternitz. Es feiert statt des kleinen Eros der Menschen die große alliebende Sonne. In einem grünen

Gemach fällt sie durch weiße Vorhänge schräg herein. Teegeschrir steht auf dem Tisch; eine Dame in Braun sitzt in einer Ecke mit ihrer Tasse, Besuch. Ein Mädchen in schwarz-weiß getreifter Bluse richtet eine zweite Tasse her. Mit ganz seltener Magie ist das Licht in den Farben von Goldkäfern und frohen Schmetterlingen aufgefangen.

Habe ich mit Hofer, Zwintscher, Faure und Winternitz die vier Künstler genannt, deren Namen von diesem Jahre her den vollsten Klang zu gewinnen verdienen, so möchte ich jetzt einige der Meister herausgreifen, die das eigentliche Malen können unserer Zeit am besten vertreten, bei denen jeder einzelne Farbenfleck von persönlichem Leben glüht, ganz wie beim guten Musiker jede Folge von zwei, drei Akkorden, beim guten Dichter jede einzelne Verszeile glühen muß.



MAX KLINGER-LEIPZIG. BILDNIS
München, Künstlerbund

Die wuchtigste Männlichkeit von allen besitzt wohl Heinrich Zügel. Wir sehen einen Knecht, der an einem drückenden Sonnentage sich müht, einen weißen Stier und eine dunkelgescheckte Kuh zur Tränke zu bringen. Die ungeheuer mächtigen Linien der beiden Tiere, die rötlichen und weißen Lichter, die zum Teil verblüffend gegen das ganz spärlich vertretene Grün gesetzt sind, das tiefe samtene Violett, in das die Sonne alles Schwarz und alle Schatten auflöst — alles das wirkt wie die Rhythmen eines gewaltigen Epos, dessen Inhalt sich ja jeder hinzudichten kann. Das zarteste, freudig aufkeimende Licht, die schärfste Helle, das lustigste Flackern nennt Albert von Keller sein eigen. Zwei Tänzerinnen, Cymbeln schwingend, den Blick starr auf ein uns verborgen bleibendes

Zentralfeuer gerichtet, ziehen sie rauschend vorbei. Das Ganze verschwebt wie ein Traum. Viel Farbigeit geben das grüne Mieder der vorderen, das Weiß der zweiten, die orangeroten Bänder der Cymbeln und mancherlei Rot und Gelbrot am Gewandbesatz. Freilich wirkt auch hier das Beiwerk recht breit gemalt, wenigstens für meine Augen stellenweise fleckig. Weniger sagen mir die drei Bilder der »Traumläuferin« Magdeleine G., die im vergangenen Winter ganz München durch ihre neue Kunst, Krämpfe in künstlerische Reizungen und in — Bankbillette umzusetzen, in Aufregung brachte. Das größte der drei — die Frau kreuzt die Arme vor der Brust und blickt qualvoll auf — in blasser Fleischfarbe vor tiefdunkelblauem Grund gehalten, sammelt gewiß im Blick eine ungewohnte Energie des Ausdrucks, im Gesamtanblick erinnert es aber allzusehr an die uns nachgerade unangenehm werdende Gabriel Maxische wächserne Visionenweis¹⁾ Rundlich tupfende, leis feine Farbverteilung mit reichsten Mitteltönen ist die Art Fritz von Uhdes. Sein kleines Stück »Im Hausgarten« ist mit das ruhigst beglückende in der Ausstellung. Drei junge Mädchen, zwei Erwachsene, hell gekleidet, und eine wohl Zwölfjährige, in Blau, sitzen an sommerlichem Tage unter der Laube. Rechts wartet der Pudel und blickt uns an. Ganz breit und flach, ein verzitternder Schein, fällt das Sonnenlicht vorn auf die Menschen. Das Grün des Laubes ist dumpf, ein wenig stumpf, das blonde Haar leuchtet fast. Jene ganz stille, gesättigte, halbmiide Nachmittagsstimmung kommt über uns, die wir bisweilen in den Gärten unserer Verwandten erleben. — Max Liebermanns Fleckgebung und Farbigeit ist robuster als die Uhdes. Man fühlt sich nicht so zart berührt, aber man hat das Gefühl gemehrter Kraft, wie nach einer Hantelübung oder einem Gang Florett: so körperhaft greiflich packt uns etwa auf seiner Papageienallee im Amsterdamer Zoologischen Garten das allmähliche Zusammengehen des Weges, das Heraustreten der Dame in Rückenansicht mit ihrem gelbgrauen Kleid vor dem rotgrauen Erdgrund. Freilich, die Bäume und die Stückchen blauen Himmels bleiben dem nicht kurzsichtigen Betrachter auch bei weitestem Zurückgehen — Ölfarbe. Prätig gezackte Bewegung lebt in Liebermanns »Reiter am Strande«. Ein Knabe, halb bekleidet, springt, die Arme aufstützend, auf ein sehr schlankes braunes mutiges Pferd. Ein anderer ist links schon weiter im Wasser. Das Bild gibt etwas von der unendlichen Weite und heldischen Größe des Meerlebens, doch ist der graue Himmel etwas gar zu stumpf — Halb- und Vierteltöne hat Liebermann eben genug, an Sechzehnteln ist doch sein Vorbild Jozef Israëls unendlich reicher. — Wie mit kleinen züngelnden Flammen gemalt, von äußerst erregtem Tanz des Pinsels, ist Max Slevogts Bild des Francesco d'Andrade in der Komturszene des »Don Juan«, im Gegensatz zu dem etwas früheren Bilde des Cham-

pagnerliedes der »schwarze« d'Andrade genannt. Er ergreift die Steinhand des Komturs. Die Augen spannen sich gegen die fremde Gewalt, die Linke faßt den Dolch. Herrlich ist die Belichtung der krampfenden Stirnadern gearbeitet, fast alles übrige — gelbes Wams und gelbe Schuhe, schwarze Ärmel, schwarzgraue Strümpfe, graubrauner Grund mit einem seltenen Anschein von Mühelosigkeit, aber nicht ganz richtig (die Beine erscheinen zu mager, der Rumpf zu einsinkend) hinzugegeben. Sehr persönlich, aber doch schon recht manierhaft, ist die Malweise Ludwig Herterichs. Man könnte ihn den neuen »Meister mit den Bandrollen« nennen, so erscheinen wenigstens ganze Partien seines großen Bildes der Frau Professor Littmann und ihrer Tochter wie aus durcheinander gewirrten bunten Woll- und Seidenbändern zusammengesetzt. Überraschend ist sein Reichtum an Farbenstufen: auf dem Arm des Kindes findet man allein vom Schatten bis zum Licht nacheinander Gelbgrau, Blau auf Karmin, Bleigräu, Rosa, Hellfleischrot, Gelb! Die Gesamthaltung mit dem Lackrot der Blumen in der Vase vor braunem Baumgrund ist aber etwas archaisch: man denkt an Spätwerke des Nicolas Maes und an die großen Engländer des 18. Jahrhunderts. — Unter den Dunkelmännern der Malerei, die niemals aussterben werden, hat wohl Leo Samberger den tiefsten Glanz, die sicherste Kraft. »Nachtgedanken«. Ein mächtiges königliches, nicht mehr junges Weib steht in grünschwarzer Nacht, den Kopf in die Hand gestützt. Auch ihr Haar ist schwarz. Nur ein Stückchen purpurroten Kleides und ein ängstliches Licht, das von unten rechts heraufkriecht, hilft uns etwas erkennen. Die großen schweren Augen irren im einschlingenden Dunkel. Bildnishafter hat der Meister wohl dieselbe, an der energisch gewölbten Nase und dem ungemein leidensvollen Mund kenntliche Persönlichkeit in einem ganz auf Grauviolett gestimmten Stück (mit einer gelben Rose im Haar als einziger Unterbrechung) »Ginevra« dargestellt. In lockendem Gegensatz zu Samberger, ein kühlfroher Lichtfreund, von dessen langen, scharfen und fetten Pinselstrichen ein jeder körperhaft hervorsteht sein eigenes Leben führt, erscheint Philipp Franck in einem Gruppenbild. Drei Damen, eine ältere und zwei jüngere, gar nicht hübsch, der gute Typus vornehmer rheinisch-westfälischer Bürgerfamilien, sitzen an einem Mahagoniempiretisch bei Betrachtung eines Albums. Braunrotes Sofa, rote Tapete. Das starke Blauweiß der Vordersten (Blonden) gibt mit dem vielen Braun und Rot einen wirklich neuen und sehr anziehenden Akkord. — Zwei Landschaften stelle ich an den Schluß dieser Übersicht: die eine mit feinsten Auslese aus allem köstlich Zusammengeerbten gebildet, die andere unter einem stürmend elementaren Eindruck hingeschrieben. Toni Stadlers Sommerabend. Eine Wiese in der Ebene. Ein paar niedere Sträucher, der graugelbe See, das andere Ufer, mattgraublauer Himmel mit graugelben zerrissenen Wolken und einer tief schwebenden geballten weißgrauen Wolke. Im Vordergrund ein rundes Schlaglicht der Sonne, ein

1) Herr v. Keller hat inzwischen das hier geschilderte Bild durch eine viel freier gemalte und auch farbigeere Wiederholung ersetzt.

zweites Licht auf einem Weg im Mittelgrunde, das dritte auf der geballten Wolke. Käme das Bild aus Versehen in eine Galerie alter Meister — man würde rufen: Welch feiner Adriaen van de Velde der besten Zeit, Welch reizvoller Constable! — Daneben Charles Toobys Wiese am Bergrand mit zerrissenen Wolken. Nach dem Gewitter. Der Vordergrund ist etwas dumpf, aber ein gelber Lichtstreif fällt hinter schwarzem Teiche auf das Grün, und die schwarzen häßlichen Vorhänge weichen in mühsamem Unwillen vor der weißen Sonnenkraft auseinander.

Einer Anzahl zum Teil großer, starker und mir lieber Meister muß es hier gesagt werden, daß mir gerade bei ihren größten und anspruchsvollsten Einsendungen dieses Jahres neben allen Zeichen einer aufgewandten heiligen Kraft das Verfehlte zu überwiegen scheint. Da sind zunächst die beiden großen Landschaften des mehr als hochverdienten Präsidenten des Künstlerbundes, Grafen Leopold von Kalckreuth. Man fühlt das schöne Bestreben, die Natur in großzügigen Formen zu heroisieren. Einem solchen Beginnen gegenüber hat der Zuschauer nicht mehr das Recht auf Wiedergabe des Details, wohl aber das auf sinngemäße Vertretung der Wirklichkeit. Und dieses Recht scheint mir hier nicht genügend gewahrt. So sehen wir einen Kiefernwald in hellblauer Nacht. In den querschütternden grauen Strichen ist gewiß etwas von dem Singen und Weben des abendlichen Waldes und von seiner Einsamkeit herausgekommen, wer aber das Bild in einem Raume hat, wird meistens nur eine wirre, fast einheitlich graue Masse, in die von oben her etwas Mattblau hereinschneidet, spüren. Kalckreuths größtes Stück »Waldenburg« zeigt einen mächtigen Hügelrücken, im Vordergrund dichte Baumgruppen. Auf der Höhe die Ortschaft. Ein leichter Sonnenstreif fällt über die schon herbstlich werdenden Baumwipfel. Im Hintergrund helleres, aber doch grau bleibendes Licht, blaue Talferne. Trotz des Riesenformats erkennt man die Art des Laubes im Vordergrund nicht, die äsenden Rehe erscheinen viel zu klein im Verhältnis zu den gewaltigen Bäumen, die Farben bei aller Lebhaftigkeit matt und gehen nicht recht miteinander. — Viel gelungener als diese großen Werke wirkt das Knabenbildnis »Wolf«. Der Junge hockt in recht merkwürdiger Stellung am Boden, wo er auch das Tintenfaß und beschriebene Blätter hat — sind es Schulaufgaben oder Verse, vielleicht gar schon das übliche Römerdrama des Obertertianers? Das Gesicht mit den vorstehenden Lippen ist gewiß nicht regelmäßig, aber die Augen blicken eigenartig witternd, und die braune schlanke und doch kräftige Hand, die mit dem Schuh spielt, verrät schon allein, daß der Knabe von edler Art ist. Das Selbstporträt des Meisters in Kohlestiftzeichnung gibt vortrefflich die ruhige Wucht des Kopfes, den sicher alle Dinge verteilenden Blick. Einfach und schön sind die Radierungen des Künstlers: eine mit einer stehenden und einer gebückten Frau bei der Feldarbeit mag sich neben Millet sehen lassen, und eine andere, Häuser am Wasser an klarem Spätherbsttag, hat sehr viel Durchsichtigkeit und Weite.

— Wilhelm Trübner, Leibls kräftiger Vertreter auf Erden, hat sich in einem ähnlichen Bestreben, die Lokalfarben auseinander zu legen, wie dies auf Graf Kalckreuths größter Landschaft zutage tritt, leider in den letzten Jahren angewöhnt, wie mit Pflastersteinen zu malen. Gewiß gewinnt auf seinem großen Reiterbild — bei dem man übrigens nie begreift, warum der Rahmen gerade durch den Kopf des jungen Mannes schneidet! — der braune schwere und doch magere Gaul eine Plastik der Muskeln, als wäre er aus ziselierter Bronze: aber um das würdigen zu können, muß man seinen Stuhl bis an das äußerste Ende des großen Saales zurückschieben und wird dann noch von den viereckigen fetten Farbflächen gestoßen. Ist hier nun wenigstens der Farbenklang mit dem Graugelb der Jacke und dem leuchtenden Dunkelgrün des Waldes recht vornehm, so gibt in dem Kniestück eines — Postillons das halb vom schwarzen Hut beschattete, halb von der Sonne angeblendete, ölig glänzende Gesicht des schnurrbärtigen »forschen Kerls«, das gemeine Messing des Posthorns, in das natürlich das krasse Lichtblau der Uniform hineinfließt, mit dem hellgrünen Grunde einen fast ohrfeigenden Akkord, wie man ihn sonst nur von schwächeren und daher besonders laut auftrumpfenden Mitgliedern der Münchener »Scholle« befürchtet. — Gegenüber dem allzu strammen Trübner vertritt der Wiener Gustav Klimt »die Weihe der Unkraft«. Auf seinem Frauenbildnis sitzt die etwa 40jährige Dame in recht selbstzufriedener Haltung auf einem Astralsessel — so wenigstens möchte man das Möbel nennen, das dumpf aus dem braunviolett betupften Grunde emporragt. Die Kleidung ist violetter Tüll, ein Veilchenbukett steckt am Busen. Das Rot der Wangen und die schwärzlichen Haare stehen gar nicht gut dazu. Sicher steckt sehr viel kluges Ausmessen, ein mitunter spielerisch leicht werdendes Können in der Malerei, vor allem aber merkt man ein unangenehmes »mit dem Spiele spielen«. Wenn die Dame vielleicht ein wenig posiert — das Bild räkelt sich. Klimts anderes, kleineres Stück »Aus dem Reiche des Todes« ist eine gar nicht wohlgeschmeckende Nachahmung der Phantasien Jan Toorops. Man vergesse da nicht, daß die Linienverschlingungen des Halbmalaien Toorop ähnlich den Quipos der Altperuaner eine ganz bestimmte hieroglyphische Bedeutung haben, auf die sich der Führer Jung-Wiens doch nicht berufen kann. — Nicht unähnlich wie Klimt hat auch Christian Landenberger sich gemüht, die Farben in tanzend zerstäubenden Duft aufzulösen und ist bei tiefmännlich ernsterem Bestreben verunglückt. Ein toter Christus. Verlassen liegt er auf dem Leintuch am Felsen, wie Berg am Berge. Die reichsten Farben, darunter ein wunderbares Rosenrot, glühen in den Schatten der Nacht. Leider gibt das blonde Gesicht bei aller edlen Form zu wenig Ausdruck, die breit nebeneinander liegenden Füße wirken stumpf — wie viel stöhnende Klagen hat doch Mathes Grünwald in die Füße des Erlösers hineingeschlossen! Die Karnation hat allgemein einen Ton angenommen, in dem das Versilbern der Nacht und die grauenhaft



TH. TH. HEINE. TEUFEL. BRONZE
München, Künstlerbund

beginnende Verwesung sich fast zu ausgesprochenem Grasgrün vereinigen! So malt man tote Fische, aber keinen toten Heiland. — Zu rosiger Seife fast verdirbt diesmal Hierl-Deronco seine früher kräftige und glänzend tiefe Farbe. Er zeigt uns ein Doppelpor­trät, die Dame sitzend, der Herr stehend links hinter ihr. Die Absichtlichkeit, mit der die Dame gerade auf den Beschauer losblickt, das häßliche Violetrosa ihres Kleides, der Überstehkragen des Mannes — dies und vieles andere gibt dem Bilde wohl etwas von der Zuckerigkeit Boldinis und Antonio de la Gandaras, aber weder die wie mit Stichflammen malende Sicherheit des italienischen, noch die verrucht gespenstische

Eleganz des spanischen Parisers entschädigt uns hier. Gerade das Gegenteil zu solchen Virtuosen ist Hans Thoma. Ich glaube, man tut ein Unrecht, wenn man den lieben und verehrungswürdigen Meister der Taunuslandschaften, des Talhüters und des jungen Geigers in einer Reihe mit Klinger, Stuck oder gar Böcklin nennt. Man hat da wirklich ein wenig das Wollen für das Können genommen und vor allem sich gefährlich in eine bei allem Schwung immer wieder verkleinernd eingreifende Beschränktheit verliebt, die man gerne als »deutsches Gemüt« feiert, und die unseren Größten — einem Goethe, einem Wagner — fern war. Ziemlich leer berührt uns das große Bild »Paradies« mit dem fahlen Braungelb der Körper, dem eigentlich nur aus einer geraden Linie bestehenden Gesicht der Eva, dem Schuljungenkopf Adams und dem Waschblau des Himmels und des Wassers. Reizvoll ist hier nur eine hübsch belichtete Stelle im Mittelgrund, wo das auf der Wiese sich tummelnde Pferdchen, auf das ein Schlagschatten fällt, in der Bewegung gut beobachtet ist. Thomas Fehler wachsen mit der Größe seiner Figuren. In »Christus und Magdalena« ist gewiß das Durchbrechen des kühlgelben Morgenlichtes durch die graugrünen Bäume, in das sich die matten langen Strahlen des Christuskopfes mischen, von feiner Stimmung, aber der Körper des Heilands gleicht einem spitz in den Boden gerammten Keil, sämtliche vier Hände sind verzeichnet, und Magdalena, unsäglich bürgerlich im Ausdruck, könnte immerhin eher für die Mutter Christi, keinesfalls aber für ein junges Menschenkind gehalten werden, in dem sieben Teufel einst ihre Wohnung aufschlugen! — Etwas von dem Thoma, den man lieben kann, findet man zum Glück in dem kleinen 1904 gemalten Bildchen »Eine alte Geschichte«. Ein Prinzeßchen in Violett sitzt guirlandenwindend am braunen Bach, kleine Engel helfen ihr Blumen pflücken, und einer zieht einen recht verlegen und unbehilflich dastehenden gepanzerten Ritter am Lanzenschaft zu der Schönen hin. Der Schimmel muß unterdes grasen. Auch hier ist zwar in den Gesichtern recht wenig Zeichnung, das Violett des Frauenkleides und das Blau der Pferddecke sind laut und grob, aber das Olivengrün der Sträucher und das Gelb des Abendhimmels geben einen hübschen Zweiklang.

Viel günstiger als bei Thoma scheint mir das Verhältnis von Erstrebtem und Erreichtem bei Karl Haider zu stehen, mit dem ich hier noch eine kleine Auslese stilisierender Künstler, solcher, die die Natur nicht in freien Rhythmen besingen, sondern sie in Reime schlagen wollen, eröffnen möchte. Gewiß ist auch er kein starker Figurenzeichner (man sehe auf seinem Bild »Mädchen mit Blumen« die weder richtig durchgeführte, noch schön geformte herabhängende Hand!), aber seine Art, in überaus sorgfältiger und doch nirgends kleinlicher Weise die Holztafel mit fetter satter und dabei sparsamer Farbe zu imprägnieren, seine Fähigkeit, gelbrötlichen Fleishton tief und reich zu gestalten, sein außerordentlich wohlthuendes Grün, die Gefühlssicherheit in der Wiedergabe der Struktur des Baumschlags, die Kraft, etwa eine beleuchtete

blaue Bergkette monumental und zugleich wahr klein hinzustellen — dies zusammengenommen gibt ihm vielleicht das Recht, als Verwalter und Mehrer eines Teiles des Böcklinerbes aufzutreten. Recht nahe kommt Haiders Charonbild dem besten des großen Baseliers. Der kahle, langbärtige Fährmann, in düsterstes Violettrot gekleidet, rudert drei weißverhüllte Seelen zwischen grauen, rauh mächtigen Felsen davon. Zur Rechten ragen drei breitstarke Lärchenbäume in dunkelstem Grün. Den rötlichen Himmel decken breite streifige blaugrauviolette Wolken. Weniger gelungen ist Haider das — besser gehängte — Stück »Dante im irdischen Paradies«, der Kopf Vergils nicht eben ausdrucksvoll, die Gewandfarben der drei Mädchen — blau, grün, braunrot — nicht recht mit der Landschaft verschmolzen, herrlich nur die in der Ferne sonnenbeschienene Wiese. — Weit aufgelöstere Farben als Haider liebt Ludwig von Hofmann, der Maler der Idylle und der Griechensehnsucht, der in vielen seiner Werke eine Synthese aus Feuerbach, Besnard und Puvis de Chavannes bietet. Sein mittelgroßes Bild zweier badender Frauen (Rückenakt und Kniestück) entfaltet starken Glanz im zitternden Sonnenlicht und in der Perlmutterfarbe des Wassers, nur hat der Maler etwas reichlich viel Violett in das Wasser, an die Baumstämme und auf die Steine geworfen. Die beiden anderen Sachen (tanzende Mädchen auf gelbleuchtender Wiese, und ein Fries »Flamentanz«) hätte der Künstler besser im Atelier weiterer Umbildung und Ausführung entgegenreifen lassen sollen. Der Kundige sieht natürlich auch in solchen Entwürfen die Ansätze zu neuen Farben- und Linienharmonien, der Laie aber, der für eine Mark sich das Recht erkaufte, auf die »moderne Richtung« zu schimpfen, findet hier auch bei besserem Willen nur wild durcheinanderfahrende Farbenstrünke. — Ein Meisterstück an Sorgfalt, und nicht nur an Sorgfalt, ist Heinrich Vogelers »Verkündigung«. Merkwürdig ist schon der Kontrapost des vom Rücken gesehenen rothaarigen Engels, der sich mit seiner Harfe zu der im Grase liegenden blonden Maria herabneigt. Das Seltenste und Feinste aber die Farbenwahl. Das Gewand des Engels dunkelblaugrün, das der Maria aberleuchtend grün, nur um einen Ton von dem Saftgrün der Wiese verschieden. So tritt das etwas knochige, aber äußerst anmutige Gesicht der Gesegneten mit den tiefen blauen Augen und den vollen Lippen in allem Glanze aus dem Bilde heraus. Nur Haar und Gewand des Engels sind etwas trocken geraten. — Der Vorgang hat hier auch den letzten Rest von Palästinensischem abgestreift, aus allen »Landeskirchen« ist er herausgetreten und ein helles deutsches Märchen geworden. — Schmückt Vogeler

uns die Märchen des Tages, so liegen Julius Diez die Märchen der Nacht, das mehr merkwürdig als schreckhaft Gespenstische, näher. Auf früheren Ausstellungen zeigte er sich kühner im Erfinden, stärker im fahlen und doch lebhaften Licht, als diesmal. Feinen Hauch und Schimmer hat nur das Pastell »Im Irrgarten«. Komische Statuetten alter Kerle mit verzwickten deutenden Gebärden stehen am rosigen Abend weiß zwischen verschnittenen Hecken, am Rande des Teiches liegt ein Blumenstrauß und eine Maske. Die anderen Stücke, kolorierte Zeichnungen: ein Riese, der sich gleich über zwei Bergstädte niedergelegt hat, »Nasse Liebe« (eine Nixe küßt auf dem Meeresgrunde einen runden, stacheligen Fisch), »der Kuppler« (eine Rokokoarabeske, wie sie der Russe Somoff besser macht) sind eigentlich mehr geschrieben und erzählt, als gemalt. — Nur dem »Malerischen«, dem immer reizvollen, mitunter freilich seltsam verstiegenen Farbenversuch zuliebe malt Max Kuschel seine kleinen Phantasiestücke. Mehr als die merkwürdig weißbleibige, über hellgrünes Feld hüpfende »Flora« gefällt mir »Abend«. Zwei musizierende königliche Mädchen gehen bei rostbraunem, wolken-schwerem Sonnenuntergang durch südliche Natur. Pfirsichblüten und Rotbuchen glänzen im Dunkel. Der unterste Streif des Himmels leuchtet wie Türkis. — Den Abend des grauen Nordens gibt uns in



KARL HOFER-ROM. MÄDCHEN MIT KATZE
München, Künstlerbund

L'Arte farà da sè. Das soll nicht heißen, daß die wenigen reichen Leute, die bei uns Geld für Zwecke der Allgemeinheit weggeben können, nicht nachdrücklichst um Hilfe für die Kunst zu bitten wären. In den Zeitungen las man letzthin, daß solche Männer oft große Summen hingeschickt hätten für Verwendungen, die ihrem Herzen und Verstande fern liegen mußten und an denen außer einigen Hofbediensteten niemand zwischen Nordsee und Dolomiten

darf, unmöglich einen erhöhten Wert verleihen können. Solche gebefähigten Leute könnten etwas Wichtigeres gewinnen: die Achtung und Dankbarkeit der in Deutschland an Leben und Kunst reichsten Menschen. Für Wissenschaft und Musik geschieht bei uns wohl genug. Anders steht es mit der Dichtung, mit der bildenden Kunst. Nur mit der zweiten haben es diese Blätter zu tun; ich will daher nicht darlegen, wie mit wenigen Millionen Mark die Not abzuwenden



HEINRICH VOGELER-WORPSWEDE. VERKÜNDIGUNG
München, Künstlerbund

eine rechte Freude haben kann. Einige davon hätten dies in der Hoffnung getan, Kreuze und Sterne aus vergoldetem und emailliertem Kupfer oder häßliche Fremdwörter vor ihre Namen zu bekommen, Surrogate für Abzeichen, die bei einem Staatsbeamten ein ganz bestimmtes Quantum von Arbeitsleistungen und Arbeitsjahren heraldisch verkünden, die aber der Person eines Geschäftsmannes, dem nur die Summe der geschaffenen und veredelten Werte, der Ruf eines weisen und gütigen Machtgebrauches rangbestimmend sein

wäre, daß große, den Rahmen des bürgerlichen Schauspiels überschreitende dramatische Wortdichtungen bei uns ein Ahasverdasein führen, von den Hoftheatern zurückgewiesen, weil sie vom Leben und seinen Fragen handeln, von den Privatbühnen bedauernd abgelehnt, weil ihre würdige Ausrüstung Summen erfordern würde, die der Geschäftsmann nicht gerne wagt, — und die andere Not, daß das Arbeiten in anderen Gattungen als Roman und Theaterstück ein Privatluxus begüterter Autoren bleibt. An-

deuten aber möchte ich, daß man in Berlin aus privaten Mitteln eine öffentliche Galerie europäischer Kunst des 19. Jahrhunderts und unserer Zeit begründen, daß man München ein Museum modernen Kunstgewerbes und der Versuche moderner Baukunst geben könnte, und daß es gut wäre, wenn Bildwerke, die nur großer menschlicher Form, keiner Art von Geschichtsverbesserung dienen wollen, von begüterten Leuten gekauft und in ihren Gärten, jedem Kunstliebenden zugänglich, aufgestellt würden. So könnte

der zumal im Norden arg bedrohte Glaube erneut werden, daß Marmor und Bronze, künstlich bearbeitet, nicht notwendig wie erstarrtes Zuckerwerk oder denaturiertes Kanonenmaterial auszusehen brauchen, nein, daß sie vor dunklem Laube wie vor kahlen Ästen spielende und starke Reize der Form und Farbe entfalten, daß sie im Festhalten großer weisender Gebärden unser Vertrauen in die Heiligkeit des Lebens mehren können.



KARL HEIDER. CHARON
München, Künstlerbund



PETER PHILIPPI, MORGENSTUNDE
Düsseldorfer Ausstellung

DIE INTERNATIONALE AUSSTELLUNG IN DÜSSELDORF

VON WILHELM SCHÄFER

UM einer Ausstellung gerecht zu werden, muß man sich fragen, nach welchem Prinzip sie zusammengestellt sei? Die Antwort ist in Düsseldorf diesmal recht schwierig: man steht vor einem Durcheinander von Absichten und Darbietungen, aus dem man schließlich nur den Willen erkennt, dem niederrheinischen Publikum und den Düsseldorfer Künstlern ausländische Anregung aller Art zu geben, neue wie alte. So ist z. B. die holländische Abteilung retrospektiven Charakters, während die Schweizer Ausstellung einen Durchschnitt durch die Kunst der Gegenwart gibt. Es ist auf diese Weise durchaus unmöglich, eine einheitliche Übersicht zu gewinnen: man weiß, daß in Holland seit den Zeiten der Mauve und Jakob Maris ganz andere Künstler zu Wort gekommen sind, während als Gegenstück zu diesen Meistern in der Schweiz Böcklin, Sandreuter und Stauffer-Bern doch wohl nicht hätten helfen dürfen. So ist es mit den anderen Ländern auch: zum Teil ausgezeichnete und höchst verdienstvoll zusammengestellte Säle, aber nirgendwo das Gefühl eines gemeinsamen Planes.

Dazu kommt das Prinzip fast aller modernen Ausstellungen, von Hunderten von Malern einzelne Kosthappen zu geben, wodurch jener berühmte Bilder-salat entsteht, der eigentlich nur dem Kenner der einzelnen Maler wohlschmeckt, indem er das, was sie hier bieten, mit früheren Werken in Beziehung setzen kann. Das arme Publikum aber, das in den Sälen irgendwelchen künstlerischen Genuß oder An-

regung sucht, bleibt in den ersten Sälen vor jedem Bild stehen, um nachher müde und verdrossen die überfüllten Wände kaum noch mit einem Blick zu streifen. Wenn dann die Aufmachung nicht hier und da Anregung gibt, sich doch wieder dem Einzelnen zuzuwenden, ist ein »großer Aufwand nutzlos vertan«, was in Düsseldorf noch im anderen Sinn von dem Menzelsale gelten muß, wo man angeblich 14 000 Mark aufgewendet hat, um durch ein wahrhaft rohes Gemengsel von dicken Goldleisten und Spiegeln den Genuß der feinen Arbeiten fast unmöglich zu machen.

So wirkt diese Ausstellung im Gesamteindruck wenig anziehend, und das muß bedauert werden, weil sie im einzelnen überaus sehenswert ist, auch abgesehen von ihren Zugstücken: dem *Rodin*-, dem *Menzel*-, dem *Zuloaga*- und dem *Oedersaal*. Mit dem letzteren soll die Einzelbesprechung begonnen werden, weil er zugleich jenes individuelle Prinzip, auszustellen, zeigt, das sich schon durch *Dill* in der Karlsruher Jubiläumsausstellung bewährte. *Georg Oeder*, der feine Maler und bekannte Japansammler hat aus eigenem Besitz und dem seines Kreises eine Auswahl von Bildern gegeben, von denen mit Recht jedes einzelne als Perle bezeichnet werden muß. Den Mittelpunkt bildet die »Abendmahlreichung im Krankenzimmer« von *Wilhelm Sohn*, das namentlich in seinen unvollendeten Teilen so viel koloristische Schönheiten zeigt, daß man das ganze Bild so sehen möchte. Man erwägt: wie würde dieser Mann, der damals

im Zwang der Zeit am Stofflichen seine malerischen Fähigkeiten zerrieb, heute aufatmen. Beide *Achenbachs* sind in Bildern dort, vor denen die deutsche Kunstkritik der letzten zehn Jahre manches abzubitten hätte: Andreas namentlich mit einem fabelhaft — man möchte sagen französisch — schönen Sandsturm, Oswald mit einer »Prozession im Lärchenwald«, wo das einfallende Sonnenlicht wahre Farbenwunder erzeugt. Von den älteren Düsseldorfern fällt am meisten *Burnier* auf, dieser wenig bekannte Meister des Tierbildes, der zugleich ein so poetischer Landschaftler war. Er hat zwei Skizzen dort, von denen die »Kuh in der Abendsonne« magisch wie ein altes Glasfenster leuchtet. Aus dem Besitz der Familie Königs ist leider Segantinis »Ave Maria« in den italienischen Saal geraten; es hätte gerade in seiner farbigen Stimmung diesen Saal bereichert; so hängt es im italienischen Saal in einer verlorenen Ecke, während im Oedersaal die »Kuh an der Tränke« ihm gerade durch die Würdigkeit der Umgebung fast den Rang abläuft. Von den Gebhardts fesselt namentlich die Studie zur »Himmelfahrt« oder eigentlich eine Christusfigur, deren Größe leider das bekannte Bild der Nationalgalerie durchaus nicht erreicht. Ein frühes Porträt zeigt den Meister noch in einer völlig anderen Art. Eine Zusammenstellung seiner Porträts — ich denke jetzt auch an das schöne Bild seiner Frau — würde sein Wesen überhaupt reicher zeigen. Zwei Böcklinbilder, eine Landschaft und ein Doppelporträt Mutter und Kind, treten in der Sammlung nicht besonders hervor, um so mehr zwei *Ribots* und noch mehr ein überaus zartes Bild von *Dagnau-Bouveret* »*Bretagnerinnen*«; köstlich gegen weißeste Wäsche gestellt, scheinen die Köpfe dieser »*Bretagnerinnen*« mehr mit farbiger Luft als mit Farbe gemalt. Von jüngeren Meistern ist nur *Jernberg* mit zwei kleinen Herbstlandschaften in diese erlesene Sammlung gekommen. Aber diese kleinen Edelsteine lassen lebhaft bedauern, wie gleichgültig unsere Galerien und Sammler gegen diesen bedeutenden Maler sind. Er, der gar nicht dekorativ oder sentimental, nur so reell ist, daß seine Naturabschriften Naturgedichte werden, steht unglücklich in einer Zeit der bengalischen Tapetenkünste.

Verläßt man den Saal Oeder, so nimmt man das glückliche Gefühl mit, eine Stunde in einer Gesellschaft von feinsten Bildung gewesen zu sein. Warum? Keins der Bilder ist so überragend, daß ihm aus der übrigen Ausstellung nicht ein gleiches an die Seite gehängt werden könnte: aber nirgendwo sonst ist der Durchschnitt so fern gehalten, sind die Gäste nach *einem* Geschmack eingeladen, so daß der eine den anderen ergänzt und hebt, statt ihn zu stören. Auch die geschickteste Aufmachung wird mit dem unharmonischen Vielerlei der gewöhnlichen Ausstellungssäle solche Wirkung nicht erzielen können. Es wäre keine üble Art, eine Ausstellung zu machen, wenn ein Dutzend bekannter Kunstfreunde einmal jeder nach seinem Geschmack, gleichgültig woher, Kunstwerke aussuchte und in zwölf Sälen nebeneinander ausstellte. Freilich gehört zu solchen Versuchen der

reine Wille, durch gute Ausstellungen der Kunst wie dem Volk zu dienen, während besonders in dem deutschen Teil der Düsseldorfer Ausstellung eine rücksichtslose Kunstpolitik die Wünsche beider mißachtet. Aus einem begreiflichen Gefühl der Verpflichtung für genossene Gastfreundschaft sind den Berlinern und Münchener Gruppen die schönsten Säle eingeräumt, während Dresden, Stuttgart, Frankfurt, Weimar, Königsberg u. s. w. ganz fehlen oder nur in einzelnen Künstlern vertreten sind; nur den Karlsruhern wurde ein Durchgangszimmer eingeräumt. Dadurch ist natürlich das Bild der deutschen Malerei nicht nur voller Lücken, sondern durch die Trostlosigkeit der alten Berliner und Münchener Säle auch bedenklich seicht; denn zum Überfluß hat man die »wilden« Deutschen auch noch in zwei Nebensälen gleich den beiden Polen dieser Ausstellungswelt angebracht, so daß Steinhausen, Zügel, Weishaupt, Vinnen, Feddersen, Jernberg, Heichert u. s. w. kaum zu finden sind. Das ist schade, weil von ihnen Bilder da sind, deren jedes allein einen Saal getragen hätte. So hat *Zügel* drei große Bilder gesandt »Abend auf der Heide«, »Morgen auf der Heide« und »Pflügende Ochsen«. Diese prachtvollen Werke würden allein genügen, gegenüber der malerischen Kultur der Engländer und Holländer uns Deutschen die Gewißheit einer eigentümlichen deutschen Malkunst zu geben. Das ist deutsche Erde, deren Nebel da in die Sonne dampfen, das ist deutsche blaue Luft und das ist ein deutscher Maler, der als Fertiger im vollsten Besitz aller traditionellen Künste alles Fremde von sich warf und von sich selbst aus neu zu malen begann. Er wie *Trübner*, der den gleichen Weg nahm, sind dadurch in den Ruf des Rückganges geraten, während sie gerade so Bahnbrecher einer deutschen Kunst wurden. Wenn wir eine Thomasche Landschaft deutsch nennen, so meinen wir die seelische Erfassung, nicht die Malerei, die sehr wechselnd ist, während eine Trübnersche Landschaft gerade in der festen Niederschrift von uns als deutsch angesprochen wird: ein strenger, fester fast schwerfälliger Strich, der sich von der gewandten Art der Franzosen ebenso unterscheidet wie von der tonigen Breite der Holländer. Man möchte sagen, daß seine Landschaften farbige Holzschnitte seien in der Strichmanier des Albrecht Dürer, die um die Form der Dinge herum schreibt. Trübner stellt in Düsseldorf bei den Karlsruhern wie in der Berliner Sezession aus. Man sieht, die Künstler wissen ihn mehr zu schätzen als im allgemeinen die Schriftsteller, denen seine Kunst ebenso wie die Zügelsche keine Handhabe zu poetischen Umwertungen gibt. Wenn man seine schon in den siebziger Jahren gemalte »Graue Dame« noch immer mit dem Stern der Verkäuflichkeit findet und an die Summen denkt, die jährlich von deutschen Ankaufskommissionen ausgegeben werden, möchte man an eine gelinde Blindheit glauben. Wie ist es nur möglich, daß sich die Galerien und Sammler nicht um ein solches, nicht einmal teures Bild reißen?

Hans Peter Feddersen, der sich in ähnlicher Lage befindet, ist dazu noch in seinem Kleiseer-Koog bei



MAX STERN. NIEDERLÄNDISCHE KNEIPE
Düsseldorfer Ausstellung

Nibüll Einsiedler, so entgeht er selbst den Malern und es steht mancher Künstler vor seinem »Winter in Nordfriesland« und fragt sich verwundert, woher ein Bild von solcher eigenartigen Schönheit kommt: Über einen Damm her hat das Eis von den Gewässern her seine Glasur gezogen, Schlittschuhrillen sind eingeritzt, hinter der schwarzen Tiefe eines eingetauten Kessels liegt das verschneite Dorf magisch erleuchtet unter dem schweren Winterhimmel. Es ist eine mehr nordische Art, als die des Trübner und Zügel, innerlicher, auch ist die Technik nicht so souverän, aber es ist ein Stück deutscher Erde von einem Deutschen gemalt.

Weishaupt zeigt eine Viehherde von majestätischer Pracht, *Vinnen* ein junges Rind in einer Moorlandschaft, die aus allernächster Nähe gesehen, die vollen Klänge des saftigen Grases und der Moose gibt, ein erstaunlich kühnes wenn auch nicht so fertiges Bild wie eins der Zügelschen. Trotzdem, man mag bei allen anderen Nationen suchen: wo wird dergleichen gewagt? *Heichert* hat sich an einer Versammlung der Heilsarmee versucht, noch dazu bei Lampenbeleuchtung; ein verwegener Mut und ein verlorener; denn so gut es gelungen ist: ein solcher Stoff ist selbst der kühnsten Malerei zu mächtig, er ist zu kurios, um unser Interesse über ihn fort an die Malerei zu zwingen, und gerade die Malerei will hier doch wirken.

Darin ist *Wilhelm Steinhausen* unser größter Meister, wie er die Malerei zur bescheidenen Dienerin seiner Visionen macht, wie er stets den gewollten Eindruck erreicht, manchmal nur schattenhaft andeutend, manchmal in stärkster Farbenkraft leuchtend. Er ist der einzige, der religiöse Dinge noch angreifen

kann, ohne sie zu entheiligen. Sein »Moses vor dem feurigen Busch« ist trotz des kleinen Formates ein Werk von dämonischer Größe. Man sieht das Feuer nicht, nur seinen glasigen Schein in dem Nebel und darin schattenhaft die knieende Gestalt. Ein solches Bild kann niemand komponieren, kann nur der malen, der auch in der modernen Welt noch in Gottes Nähe wandelt.

Sucht man nun in den Berliner und Münchener Sälen nach Persönlichkeiten, die neben der Schule etwas Besonderes sagen, so fällt bei den Münchenern, Heider fehlt leider, *Toni Stadler* auf, der in der Sezession eins seiner feinen Landschaftsgedichte hängen hat; eigentlich müßte man Epos sagen; denn er gibt niemals die Enge eines lyrischen Ausschnittes, immer trotz des kleinen Formates einen breiten Blick auf die Welt: weit über die Ebene her leuchten die Berge und unermeßlich hängen die Wolkenzüge. Wenn irgend einer, dann sagt er uns, daß die Größe nichts mit dem Rahmen zu tun hat; auch ist er einer der wenigen Landschaftler, denen Bilder anstatt nur Studien geraten. Während alle möglichen Münchener Namen in aller Mund sind, kennt man diesen feinen Menschen viel zu wenig. Das zarte Bild von *Schuster-Weidenberg* »Herbstnebel« soll nicht ungenannt bleiben. Ebenso ein kleines Temperabild von *Wirthier*, das leider zwischen zu vielen schlechten Sachen meist übersehen wird. *Fritz Baer* ist das Gegenteil von Stadler: robust, wo jener scheu ist, aber doch in seiner Art auch aus der Schule springend. Er hat einen »Blick auf den Tödi« dort, in dem die flatternden Wolken und Nebelfetzen sich mit den zerklüfteten Felsen doch zu einem Bild ruhiger Größe verbinden. Eine ganz aparte Erscheinung ist *Walter Püttner*, der in der dekorativen Scholle mit seinen koloristischen Stilleben ein wahrer Einsiedler ist, ein wahrer Maler mit einem Instinkt für starke und reiche Akkorde, der aus einer Waschlüssel ein Farbengedicht machen kann; in seiner kräftigen Art urdeutsch. Unter den Berlinern steht eigentlich nur *Ludwig von Hofmann* außerhalb der Schule. Seine Hirten sind bekannt. Was im übrigen die Berliner Sezessionisten als Malschule unter ihrem Direktor Liebermann bedeuten, das weiß man: man kennt auch die Sachen der Slevogt, Corinth, König, Hübner u. s. w. von anderen Ausstellungen zur Genüge; sie verändern auch ihr Bild schwerlich fürs erste: alles, was zu lernen ist, haben sie gelernt, aber ob sie über die Grenzen einer im besten Sinn akademischen Kunst hinaus können, weiß man nicht. In einem besonderen Saal stellt die sogenannte »Kampfgruppe« aus: *Arthur Kampf* eine nicht gerade hinreißende Tänzerin, man ist erstaunt über den Ungeschmack. Auch was die Münchener sonst geben, braucht nicht von Düsseldorf aus berichtet zu werden: es sind zumeist mehr als bekannte Dinge. Eins aber muß doch einmal von Düsseldorf aus gesagt werden: was sich sowohl die alten Berliner wie die alten Münchener in ihren Sondersälen geleistet haben, ist doch über die Maßen kümmerlich. Man tut Düsseldorf gern mit Achselzucken ab, aber solche Säle kann es schwerlich liefern.

Karlsruhe hat leider einen zu schlechten Raum.



IGNACIO ZULOAGA
CONSUELO

Von Trübner sprach ich schon. Sonst sind *Thoma, Schönleber, Dill, Volkmann, Hein* u. s. w. da in ihrer bekannten Art, leider gar keine graphischen Sachen, die zu sehen uns in Düsseldorf not getan hätte. Ein Bild muß ich besonders nennen: einen »Abend im Mai« von Gustav Kampmann, ein ganz unbegreiflich schönes Bild: ein Blick über eine dunstverschleierte Ebene, hier und da leuchtet ganz fern ein Fenster, eine Pappel zeichnet sich kaum merklich ab, ein Zug zieht seine dünne Dampfstraße hinter sich her, das Ganze ebenso unkonventionell wie poetisch: man muß sehr lange aus aller Schule sein, um solch eine Sache so malen zu können.

Den Düsseldorfern muß diese Besprechung einen größeren Raum einräumen, weil sich das Bild ihrer Malerei merklich und nicht zu ihren Ungunsten verschoben hat. Zum erstenmal hat eine strenge Jury rücksichtslos ihre Pflicht getan bis gegen den Akademiedirektor Peter Janßen hinauf. Da hat es denn ein großes Geschrei gegeben, natürlich von einer »ungerechten« Jury, trotzdem niemand zu leugnen wagt, daß dies die beste Darstellung Düsseldorfer Kunst seit vielen, vielen Jahren ist. Freilich, das Bild ist wie gesagt arg verändert: Namen, die seit Jahren eingebürgert und sogar in hohem Ruf waren, fehlen und andere sind aufgetaucht. Unter ihnen ist *Otto Sohn-Rethel* der bedeutendste, ein Enkel von *Alfred Rethel*, ein Jüngling noch und doch ohne weiteres einer der eigensten und reifsten deutschen Künstler überhaupt. Seine »Holländischen Bauern« sind ein Meisterwerk, in Holbeinscher Treue durchgemalt und des großen Meisters auch sonst nicht unwürdig, sowohl im Malerischen wie in der Haltung. Von anderer Art, auffälliger aber auch gefälliger, ist *Schmurr*, gleich Sohn-Rethel ein Jüngling, der unter dem schwülstigen Titel »Die Schönheit der Form« einen weiblichen Akt, auf dem Bauch liegend, gemalt hat, in einer äußerst zarten und gewandten Art der Modellierung.

Fast noch mehr Aufsehen als diese beiden macht ein junger Claus Meyer Schüler namens *Jodokus Schmitz*, dessen großes Triptychon als Malerei voller Tollheiten und Unvollkommenheiten steckt: dem es aber gelungen ist, ein soziales Gefühl so in ein Bild umzusetzen, daß man keinen Augenblick nach der Bedeutung fragt. Links zieht eine Gruppe von halbnackten Arbeitern ein Schiff stromauf. Das Schiff, von Lampions überhellt und von dem Jauchzen rasender Weiber und Männer erfüllt, bildet die Mitte. Rechts steht riesengroß ein Arbeiter und schleudert einen Felsblock hinterher. Was man auch gegen die Unfertigkeit im einzelnen sagen möchte, Schmitz kann das Handwerk noch nicht völlig; aber im Innern, im Entwurf ist das Bild durchaus fertig, und das ist doch wohl das wichtigste.

Während *Eugen Kampf, Hermanns* und *von Wille* zurücktreten, zeigt auf einmal *Hellmut Liesegang*, der fast in

Vergessenheit geratene, seine feine und intime Landschaftskunst: man wird ihn fortab als den Poeten des Niederrheins betrachten müssen. Neben ihm und noch fester in der Landschaft wurzelnd, auch in der Malweise ein dickblütiger Niederrheiner, steht *August Deußer*, dessen »Pfluggespann« in seinem tiefsten Reiz wohl nur von seinen Landsleuten erkannt werden kann: das ist unser Boden, unser Himmel, das sind unsere Pferde und unsere Menschen. Deußer fing als Historienmaler an, als Pferdemaler wurde er schon längst aufs höchste geschätzt, wie er überhaupt ein Zeichner von seltener Schärfe ist.

Gerhard Janßen, der mit seinen kühn hingestrichenen Schützenbrüder- und Trinkerbildern ebenso das Ergötzen der Künstler wie das Entsetzen eines zarten Publikums war, hat in seinen kaffeetrinkenden Waschfrauen alle Herzen gewonnen. Wie wenn der feine, so viel verkannte Mensch sagen wollte: seht, alles was ihr liebt an Schönheit des Tons und Weichheit der Malerei, das kann ich so gut wie der beste; bislang wollte ich nur etwas anderes. Die Städtische Galerie hat das Bild, ebenso wie den einen Liesegang, sofort angekauft, und so erleben diese feinen niederrheinischen Künstler nach vielen Jahren der Verbitterung eine glänzende Anerkennung. Neben Janßen tritt *Schönnesbeck* etwas zurück, obwohl seine Lithographie eines schlafenden Bauern jedes künstlerische Gefühl entzückt; er ist weniger Maler als Gerhard Janßen, aber ihm gleichwertig als Zeichner. Nach seinen Akademie-jahren und einem unnötigen Italienstipendium hat er viele Jahre in seiner westfälischen Heimat zwischen den Bauern gesessen und ist in ihrer Beobachtung und in der daran geübten Zeichenkunst einem *Leibl* nahe gekommen. Man muß ihn völlig unmodern nennen, er hat auch nichts von einer Schule an sich, nur eine wundervolle Fähigkeit, malerisch zu zeichnen. Neben ihm wären unter den jüngeren als die, auf welche es ankommt, zunächst *Wendling* und *Clarenbach* zu nennen,



GERHARD JANSEN. ALTWEIBER-ZUSAMMENKUNFT
Düsseldorfer Ausstellung

zwei noch viel zu wenig beachtete Künstler. Dann *Max Stern*, der in einer »Holländischen Kneipe« ein gutes Bild gegeben hat, *Hambüchen* mit einem sammetfarbigen Aquarell eines Fischerhafens und *Ernst Hardt*, dessen »Burg«, obwohl sie ganz in der Ecke hängt, doch eines der stärksten Düsseldorfer Bilder ist. Auch *Westendorp* gibt sich in seinem Golzheimer Ufer als ein echter Sohn des Niederrheins. Bei *Fritzel* muß man abwarten; seine Bilder reizen ebensowohl zum Tadel wie zum Lob: er ist zu gebunden an das, was er sieht und wirkt doch gerade dadurch wieder besonders stark; es ist wohl möglich, daß wir den jungen Künstler einmal als einen unserer stärksten begrüßen. Eine besondere Stellung in Düsseldorf als Graphiker nimmt *Heinrich Otto* ein. Seine Lithographien sind bekannt; nun hat er sich mit Radierungen versucht und namentlich mit seinen Schafen »auf harter Scholle« ein meisterliches Blatt geliefert. Eine besondere Überraschung bot *Gregor von Bochmann*, der Führer und unermüdliche Anreger aller ernsthaften künstlerischen Bestrebungen in Düsseldorf, mit seinen heimkehrenden Heringsfischern, indem er die meisterhafte Fertigkeit seines schwärzlichen Tones verließ und sich kühnlich in die hellste Farbigkeit wagte, wobei seine durchaus moderne Zeichenkunst mehr als je hervortrat.

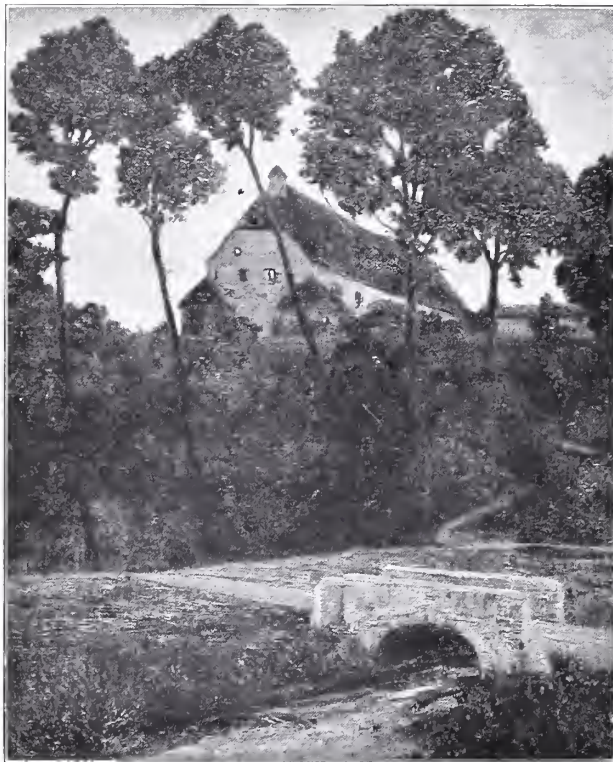
Unter den Porträtisten behält *Schneider-Didam* mit seinen kräftigen Männerbildnissen die Führung, neben ihm treten *Huthsteiner* und namentlich *Schmurr* mit eleganten weiblichen Bildnissen auf, *Walter Petersen* weit überholend. Besonders kräftig wirken daneben zwei Damen, namentlich *Helene von Beckerath*. Auch *Schwarzer* zeigt ein gut gemaltes Mädchen im gelben Kleid, während *Böninger* für sein Können nicht gut genug vertreten ist.

Von den bekanntesten und älteren Herren hat *Claus Meyer*, auf dessen Lehrertätigkeit das meiste zurückzuführen ist, was sich im jungen Düsseldorf an unakademischem Wagemut zeigt, sich anscheinend durch seine Schüler zu einer großen Komposition hinreißen lassen, deren hohe Dramatik seiner stillen Art nicht liegt. So sieht man in seinem »Fürchtet euch nicht« alle Vorzüge seiner Kunst mehr oder weniger verschwendet. Während *Ed. von Gebhardt*, dieser rastlose Geist, diesmal eine Christusgestalt gibt,

die mir ebenso stark zu sein scheint wie der heftige Widerspruch, den sie erfährt. Das Bild von *Peter Janßen* hätte die Jury in seinem Interesse auch noch zurückweisen sollen; es ist eine bedenkliche Nachahmung Gebhardt'scher Kunst, die den vielgepriesenen Historienmaler aufs empfindlichste auch in seinem Können bloßstellt.

Man sieht aus dieser gedrängten Aufzählung, es sind andere als die gewohnten Namen, die den Eindruck der Düsseldorfer Kunst auf dieser Ausstellung bestimmen; es ist die künstlerische Jugend Düsseldorf, die endlich Besitz genommen hat von ihrem Erbe. Fragt man nach einem Kennzeichen, so ist es ein gewisser altfränkischer Geist mit seiner gediegenen

Gemessenheit. Die Bilder fallen nicht auf, aber sie verlocken zu sich durch die gute persönliche Arbeit. Sie geben kaum Veranlassung zu literarischen Betrachtungen, wie überhaupt der Geist der Literatur an Düsseldorf gnädig vorbei gegangen ist. Jemehr wir die moderne Malerei, so wie sie in den Berliner und Münchener Schulen geübt wird, als bloß akademisch erkennen, um so mehr wird man sich der altfränkischen Gediegenheit der Düsseldorfer nähern. Ein Mann allerdings ist in Düsseldorf, ein Fischerssohn aus Sylt: *Andreas Dirks*, der völlig aus dem Rahmen herausfällt und besonders genannt werden muß. Er tritt in dieser Ausstellung nicht besonders auf, obwohl seine Bilder nur neben dem Besten genannt werden können. Wer ihn kennen lernen will,



ERNST HARDT. DIE BURG
Düsseldorfer Ausstellung

möge den kleinen Weg zum Weinrestaurant Hagen neben dem Diorama der Ausstellung nicht sparen: da hängt ein fünf Meter langes Bild, das er in drei Tagen heruntergemalt hat: es wiegt alle Marinen der ganzen Ausstellung auf, wie überhaupt alle Schilderungen der Nordsee vor seinen Bildern verblassen. Er ist ihr wahrhaftiges Kind und ihr Maler: ein Mensch ganz ohne Sentimentalität, wie wenn ein Fisch, dem es mordswohl ist in seinem Element, seine Sprache gefunden hätte. An diesem einen Mann hängt vorläufig alles, was in Düsseldorf gegenüber dem altfränkischen an frischer Kraft nötig ist. Und hier ist auch wohl, wenn auch in anderem Sinn, *Wilhelm Schreuer* zu nennen, dessen geniale Begabung ebenso wenig in einer großen Ausstellung wie in dieser kurzen Aufzählung gewürdigt werden kann, eine der



HELLMUT LIESEGANG. AM TEICH
Düsseldorfer Ausstellung

sonderbarsten Erscheinungen der modernen Kunst überhaupt.

Die schönsten Säle der Deutschen aber und das Ereignis dieser Ausstellung gibt eine Sammlung von 129 Arbeiten des *Adolf von Menzel*. Ich sagte schon, daß man mit der besten Absicht und mit vielem Geld in der Aufmachung das Gegenteil erreicht hat. Man möchte sich jedes einzelne dieser Blätter in ein bescheidenes Zimmer tragen dürfen. Was hat die sorgsame, strenge, kühle Kunst dieses großen Meisters mit plumpem Prunk zu tun? Über die einzelnen Bilder, von dem vielbewunderten »Interieur« bis zu den Adressen zu berichten, ist in diesem Rahmen wohl nicht gut möglich. Nur möchte ich — und *Hermann Obrist* möge mir deshalb nicht zürnen — hier einen Gedanken andeuten, den er vor diesen Bildern mit Leidenschaft entwickelte und der mich seitdem nicht los läßt: In frühen Blättern Menzels deutete sich eine Begabung für das Phantastische im höchsten Sinne an, die später nicht zur Entwicklung gekommen wäre. Dagegen habe er an das, was er von Anfang an gekonnt habe wie kein zweiter, an seine kühle untersuchende, rein realistische Beobachtung sein langes Leben gesetzt und so sein Volk um einen wundervollen Künstler gebracht. Ob das falsch ist oder nicht, jedenfalls gewinnt das Werk dieses Künstlers dennoch eine neue Schätzung daraus.

Ich sprach schon von den modernen akademischen Könnern, sie sind vielleicht das Internationalste in der heutigen Welt; überall selbst bei den Russen vollführen sie dieselben Künste, gleich revolutionär gemeint und nur verschieden akademisch gekonnt. Das ist vielleicht die schönste Erfahrung in einer internationalen Übersicht, daß diese Tüchtigkeit als solche vor der schöpferischen Kraft der Persönlichkeit zurücktritt. Die Stärksten gerade zeigen ihr Volkstum am deutlichsten, Zuloaga wie Mehoffer, Trübner wie Degas; man ist beim Durchwandern der Säle stets geärgert, wenn man wieder einen von der internationalen Malzunft die alten Kunststücke vollführen sieht.

Insofern könnte der englische Saal der erfreulichste sein, indem hier alles in einer speziell englischen Kunst aufgeht. Man steht betroffen vor dieser malerischen Kultur, die auch dem Geringsten eine angenehme Tonart gibt. Bis der Verdruß über die Unpersönlichkeit beginnt, namentlich wenn man von den Eingewanderten Sauter, Neven-Dumont u. s. w. genau dieselbe Sprache hört, von Sauter sogar meisterhafter als von den meisten »Eingeborenen«. Der tolle Gedanke kommt einem: wie, wenn die ganze deutsche Kunst Dill-Schule würde? Zweifellos würde das den allgemeinen Geschmack um das Vielfache heben: aber der Teufel hole nachher die ganze deutsche Malerei! Man wird das Gefühl nicht los, diese ganzen Leute malen die Welt aus dem Schwarzspiegel. Selbst *Sargent* in seiner berühmten *Mrs. Russel*. Ob das fein ist? Mehr als das; aber danach müßte die Welt untergehen, nachdem man sich auf diesen sanften Stefan-Georgeton geeinigt hat. Man geht mit einer gewissen Verzweiflung bei der »Violinistin« von *Whistler* den zurückhaltenden Farbenklängen nach, man denkt sich die *Nicholsons* ohne die Erde in den Farben und entdeckt im Nebensaal mit wahrhafter Erlösung einige minderwertige Sachen und dankt *Legros* herzlich, daß er nach London gezogen ist, damit seine »Holzhauer« doch noch von etwas anderem erzählen als von Geschmacks-Hochkultur. Und das alles in der einen Angst, die Kunst möchte in so viel Geschmack ertrinken. Allerdings dann gleich wieder entzückt durch die farbigen Sachen von *Hornell*.

Es klingt paradox, aber es scheint gar nicht anders möglich: wer eine halbe Stunde in diesem Saal war und dann in das Nebenzimmer vor die Zeichnungen *Beardsleys* tritt, der empfindet gewiß die perversen Dinge als wahrhafte Naturlaute; da sagt doch ein Mensch noch etwas anderes, als was ihm der allgemeine Geschmack zu sagen erlaubt. Obwohl es mit der englischen Hochkultur zusammenhängt, daß auch ihre graphischen Leistungen, ganz abgesehen von solchen Noten wie *Whistler* und *Beardsley*, erstaunlich gut sind.



OTTO SOHN-RETHEL. HOLLÄNDISCHE BAUERN
Düsseldorfer Ausstellung



HEINRICH OTTO. AUF HARTER SCHOLLE
Düsseldorfer Ausstellung

Sollte aber einer im Zweifel sein, ob es nicht doch ratsamer wäre, gleich unseren Anzügen auch den Geschmack aus England zu beziehen, so mag er in Düsseldorf durch das Zimmer der englischen Zeichnungen weiter gehen bis in den anstoßenden Saal der Schweizer und hier nach dem ersten Schrecken eine halbe Stunde bleiben. So viel schöne Konvention dort, so viel positive Kraft hier. Das eine *Hodlersche* »Frühlingsbild« in den englischen Saal gehängt und all die wunderschönen Nachtfalter zerflattern. Das ist der helle Tag und die lebendige Kraft. *Otto Vautier* hat das Verdienst, in dieser vorzüglichen Zusammenstellung der Schweizer Kunst bewiesen zu haben, daß die Schweizer Künstler die Unabhängigsten der Welt sind. Leider ist ihm die Ausstellungsleitung, die ein paar Säle an den langweiligsten Schund verschwendet hat, so wenig mit dem Raum entgegen gekommen, daß die großen Hodlerbilder »Empfindung« und »Wahrheit« sozusagen auf der Erde stehen und in einer viel zu kleinen Distanz nur von dem zu erkennen sind, der sich selbst zurück zu projizieren vermag. Nun sieht man mehr verlegen und höhnisch lächelnde Gesichter vor diesen wahrhaft monumentalen Schöpfungen, als man in einer Kunststadt sehen möchte. Die wenigsten unter denen, die gegen diese Bilder eine wahre Hetze eröffnen (es sind übrigens ein paar Professoren auch dabei), kennen das Werk dieses Mannes genug, um in diesen so schlecht gehängten Dingen seine Absichten zu erkennen, die durchaus weiter gehen, als einen guten Akt zeichnen oder eine historische Szene komponieren zu können. Neben ihm wirken *Amiet*, *Boß* und *Giacometti* schwach, aber immerhin stark genug, um die Gemüter aufs heftigste zu erregen. Namentlich das schalkhaft eigene Doppelporträt von *Amiet* muß viel erdulden.

Daneben die ernstesten Versuche, der Schweizer Landschaft beizukommen, *Buri*, der die dunstlose

Luft ihrer Fernen, *Muret*, der den metallischen Glanz der Atmosphäre in seine Bilder zwingt. Daneben *Perrier* mit den zarten Anblicken des Genfer Sees und *Rehfous* mit seinen unauffälligen zarten Bildern: was für eine un-literarische Malkunst, was für ein Glaube, eine Hingabe an die Natur steckt in diesen Arbeiten. Diese Leute haben alles Akademische hinter sich, jeder steht eigenmächtig vor der Natur und fordert ihre Seele: neben der alten Kunst auf dieser Ausstellung, die z. B. im Meister des Kalkarer Altars denselben Geist atmet, wüßte ich nichts Ermutigenderes zu nennen, als diese Schweizer.

Vielleicht die Polen noch, obwohl in deren Saal ein revolutionärer Wille sich noch zu viel mit akademischen, in Paris gelernten Mitteln müht. Freilich ist ein Mann mit souveränem Können unter ihnen: *Mehoffer*, dem so ziemlich alles gelingt, was er anfaßt. Ein Frauenporträt von ihm fällt am meisten auf, ganz unscheinbar gemacht auf einem grünlichen Grund, menschlich vielleicht das stärkste Porträt der ganzen Ausstellung. Dann sieht man das »Porträt eines Arztes« oder den »Backfisch« oder das »Dunkle Mädchen« mit den grünen Schatten in seinem blühenden Fleisch — man denke vor diesen Bildern an das nichtssagende Gesicht des kommunizierenden Mädchens von *Lavery* — und wenn man voll ist von diesem Menschenschilderer, nimmt man seine dekorativen Entwürfe wahr für die Kathedrale zu Plock, deren uns fremde Pracht ebensoviel über das Gefühlsleben seines Volkes als über das dekorative Können dieses Malers aussagt. Die so fein vereinfachten schönen Arbeiten von *Wyspianski* müssen wohl neben den Mehofferschen genannt werden.

Die Russen haben nur wenig Bilder gesandt, unter denen die »Überseeischen Gäste« des *Nicolai Rerich* schon auf den Norweger *Munthe* hinweisen. Dieser dekorative Künstler kommt in seinem Zyklus von zehn Bildern zu einem norwegischen Volkslied des 13. Jahrhunderts am meisten zur Geltung. Ein Deutscher kann schwer beurteilen, ob und wieviel Archaismus in diesen Dingen ist; man möchte jedenfalls eine starke Anknüpfung an die Tradition vermuten. Der sonderbare Märchenerzähler *Kittelsen* ist mit zwei Blättern da, auch *Thaulow* ist in dem norwegischen Saal untergebracht, in den er gewiß nicht mehr gehört. Ein sehr schönes Bild von Edvard Munch ist über die Tür gehängt.

Sehr angenehm wirkt die durch Dr. Deneken besorgte Ausstellung der Dänen. Viel bewundert wird Kröyers Porträt des Dichters Schandorph, aber es sagt doch wohl zu wenig Dänisches, wie wir es aus dem Porzellan und aus Jens Peter Jakobsen kennen: das liegt in den Bildern des *Niels Dorph*, namentlich in dem dunklen melancholischen Bild einer »Dame im Park«, die leider ganz verhängt ist, auch in

dem Porträt eines jungen Mädchens von *W. Hammershoi*.

Die Wirkung der holländischen Abteilung stützt sich auf alte Bilder von *Mauve*, *J. Maris*, *Breitner*, *Israels* u. s. w. Man erkennt vor diesen klangschönen Werken manches wieder, was unterdessen in deutschen Bildern davon auflebte. Aber man hat doch wie bei den Engländern das Gefühl eines Epilogs, wo noch einmal alles wiederklingt, was im Drama schöner war. So klang die alte große Kunst dieses Landes aus, schon aber ist in Holland ein anderes Geschlecht, das etwas anderes will als diese alte prächtige orgelklangvolle Schönheit. Sie sind nicht ausgestellt, sie würden das Ensemble verderben, ebenso wie schon »Das weiße Haus« von Bisschop-Robertson nicht hinein paßte. Es hängt nun oben in der »Strafkammer«, oder wie man das Zimmer nennen will, das auf der ersten Etage alle möglichen Bilder in einem ergötzlichen Durcheinander enthält, ganz schöne Sachen teilweise und die meisten in irgend einer Weise »unerlaubt«, daß nur das Doppelporträt von Amiet noch fehlt, um den Sinn dieses Saales deutlich zu machen.

Im belgischen Saal lebt nicht die jüngste, aber doch schon die Gegenwart. Das ist *Courtens* mit einer übersonnten Muttersau, *Baertson* mit seiner schönen vlämischen Dorfstraße, *Dierckse* mit seinem so warm und weich gemalten und so eigen erfaßten Elternpaar, *Delaunsis* mit seiner Kirche St. Pierre in Löwen: alles Bilder von guter Vollendung, aber schon *Emile Claus* steht mit seinem hellen Herbsttag etwas respektlos darin und *Khnopff* versteckt sich im Nebensaal.

Ein besonderes Durcheinander bieten die französischen Säle. Wer hier moderne Malerei erwartet, wird enttäuscht sein: die Hauptnote gibt *Gaston Latouche* mit seinen Feuerwerksbildern, neben ihm treten noch besonders hervor etwa *Cottet* mit seinem »Kirchgang« und der »Johannisnacht« in der Bretagne, *Besnard* mit einigen kleineren Sachen und *Aman-Jean* mit seinen Pastellen. *Degas*, *Monet*, *Renoir* hängen ganz verstreut. Es wäre gut gewesen, sie in den einen Nebensaal mit ihrem Kreis zu vereinigen, natürlich *Manet* und *Cezanne* dazu. Wenn man erst einmal französische Kunst sehen soll, möchte man auch die sehen, auf deren Macht sich ihr überragender Einfluß stützt. Auch *Carrière* ist leider nur mit einem schönen Akt und einem seiner Mutterbilder vertreten, die in dem lauten Getümmel dieser Ausstellung in sich selbst zu vergehen scheinen. *Lucien Simon* zeigt einige seiner vielbewunderten Bildnisse, die aus dem Geist des alten Parisertums heraus gemalt sind: bürgerlich französisch, gar nicht international. Eine sonderbare Rolle spielt der in Paris lebende Spanier *Gandara*, statt dessen man lieber seinen ebenfalls in Paris wohnenden Landsmann *Anglada* gesehen hätte.

Die Spanier zeigen in ihrem eigenen Saal neben einigen Zuloaga-Nachahmern kaum etwas von Auffälligkeit, vielleicht muß ein gut gemalter Heutransport von *Alcala-Galiano* genannt werden, aber der ist in Holland gemalt. *Zuloaga* selbst mit 18 großen Bildern hat einen besonderen Saal erhalten. Mit Recht, denn wenn man angesichts dieser hinreißend gemalten Bilder auch jener Abneigung nie ganz Herr wird, die von Anfang an z. B. so deutlich gegen Stück warnte, so braucht man nur an einen seiner Nachahmer zu denken, um die beispiellose Malkunst dieses Spaniers zu empfinden. Verdienstlich und ein feiner Genuß wäre es gewesen, wenn der kleine Nebensaal vielleicht ein Dutzend Angladas dagegen gesetzt hätte.

Bei den Ungarn fällt ein schwärzliches aber schönes Bild »Nach dem Regen« des früh verstorbenen *László von Paal* aus seiner teilweise sehr modernen Umgebung hinaus. Man spürt hier etwas von dem lebendigen Willen der Polen wieder. Die Italiener werden durch drei Bilder von *Segantini* gerettet, darunter das herrliche »Ave Maria« aus dem Besitz E. Königs in Köln. Daneben hängt links »Die leere Wiege«, völlig schwarz, und rechts das strahlend helle »Auf dem Balkon«: eine gute Zusammenstellung, die den Weg dieses großen Malers bis zum blendenden Licht seiner letzten Bilder sehr gut verdeutlicht. Ihm zur Seite hängt die »Prozession« von *Delleani* und gegenüber ein entsetzlich großes Bild, auf dem eine Gruppe lebensgroßer Arbeiter im Anblick der ganzen Alpenwelt ein davon schreitendes Mädchen anulkt. Man weiß wirklich nicht, warum das so groß sein mußte; aber immerhin gehört dieser *Michetti* zum Guten in diesem Saal.

Bleiben die Amerikaner, bei denen *Gari Melchers* in dem Fechtmeister seine geschmackvollen Arrangements beweist, während er in den »Jüngern von Emmaus« die von seinem Talent gezogenen Grenzen gröblich überschreitet.

Was nun die Plastik auf dieser Ausstellung an-



AUGUST DEUSSER. IM FELDE
Düsseldorfer Ausstellung

das *Louis Corinth* vor uns hinzustellen für gut befunden hat. Ich kann es nur so gut begreifen, wenn unsere Damen es vorziehen, sich von *Konrad Kiesel*, der übrigens in dem Bildnis der Frau Wentzel-Heckmann ein in seiner Art höchst respektables Werk geschaffen hat, malen zu lassen. Selbstverständlich ist es nicht nötig, in der Durchbildung so weit zu gehen, wie es *Ludwig Knaus* in seinem lebenswürdigen Selbstbildnis getan hat. Aber nötig ist es, daß der Charakter des Dargestellten die Hauptsache ist, daß Arrangement und Hintergrund, Licht und Farbe nur zur Unterstützung da sind und nicht Selbstzweck werden. Auch abgesehen von dem wunderbaren Lenbachsaal, gibt es in beiden Ausstellungen eine ganze Reihe vortrefflicher Bildnisse, in der Großen vor allem von *Georg Ludwig Meyn*, insbesondere das höchst sprechende Porträt des Bankdirektors Thinius, von *Hugo Vogel*, der in seinem Porträt von Julius Jacoby allerdings eine zunächst geradezu unfaßlich erscheinende Farbenzusammenstellung gebracht hat, und von *Otto Seock*, der den Maler Julius Jacob, Pinsel und Palette in den Händen, stehend an einem der Lieblingsplätze seiner Tätigkeit, einem der Berliner Kanalufer, in höchst charakteristi-



J. MC. NEILL WHISTLER. BILDNIS DES KUNSTSCHRIFTSTELLERS
TH. DURET
Berlin, Sezession

scher Weise festgehalten hat, in der Sezession von *Konrad von Kardorff* (Porträt des Reichstagsabgeordneten St.), *Leo von König* (ein sehr anmutiges und flott gemaltes Damenbildnis, das ganz auf Grau gestimmt ist) und *Robert Breyer*, der das von anderen schon oft angewendete Kunststück versucht hat, dasselbe Gesicht auf einem Bilde von vorn und im Spiegel zu bringen und darüber wie über dem schönen roten Kleid auch den Charakter nicht vernachlässigt hat. Von Kinderbildern seien von der großen Ausstellung die anmutige »Siesta« von *Fritz Burger*, ein Kind in einem rosa Kleidchen in einem weißen Lehnstuhl mit hübschem Sonneneffekt, von der Sezession das großäugige Mädchen von *Sabine Lepsius* genannt, das mit der weißgrünen Fahne in den Händen am Boden sitzend den Beschauer so klug und lebendig anguckt. In beiden Ausstellungen, besonders aber in der Kantstraße, finden wir außerdem eine ganze Reihe vorzüglicher von Ausländern gemalter Bildnisse.

Wir sprachen von der Überschätzung der Farbe. Der Farbensgeschmack ist etwas fluktuierendes. Wir empfinden jetzt vieles als unschön, was früheren Geschlechtern als schön gegolten hat, und umgekehrt und sind deshalb selbst vor dem Urteil der



CHARLES COTTET (PARIS)
JOHANNISFEUER IN DER BRETAGNE

Nachwelt nicht sicher. Und dann verändern sich doch auch die besten Farben mit der Zeit wenigstens bis zu einem gewissen Grade. Gewiß ist es richtig, daß der Maler in Farben, besser vielleicht in Tonwerten denken soll. Aber dabei wird die Beherrschung der zeichnerischen Technik als selbstverständlich vorausgesetzt. Auch den Dichter macht erst die Fülle und Schönheit des Ausdrucks, aber wenn er das Formelle nicht beherrscht, bleibt auch sein schönstes Gedicht nur ein Gestammel. Deshalb ist es nicht ohne weiteres zugänglich, offenbare Zeichenfehler als durch malerische Feinheiten aufgehoben gelten zu lassen. Die Überschätzung der Farbe aber führt sichtlich zur Vernachlässigung der Zeichnung. Nur so wenigstens läßt sich der erschreckende Rückgang, ja der fast gänzliche Mangel bewegter, figurenreicher

Bilder und die fast ausschließliche Wahl von Gegenständen, die hübsch still halten, also Bildnissen, Landschaften, Interieurs und Stilleben erklären. Im Stilleben gipfelt schließlich die Kunst der Sezession; von da bis zum kunstgewerblichen Bibelot ist aber nur ein Schritt, so daß die Malerei schließlich überflüssig wird. Wir wollen dem großen historischen Genre keine Träne nachweinen. Die ungarischen Riesensbilder, die diesmal die Wände der großen Ausstellung füllen, sind nicht dazu angetan, eine

ähnliche »Kunstblüte« für uns wünschenswert zu machen. Schlimm aber ist es, daß die Schlachten- und Zeremonienbilder von vielen Seiten bei uns von vornherein in Bausch und Bogen verurteilt werden. Menzels Krönungsbild und Kröyers Akademiesitzung haben uns gezeigt, was hierin zu leisten ist, der großen Alten gar nicht zu gedenken. In dem nun seit Jahren mit eitel Hohn und Spott überschütteten Ehrensaal des Kunstpalastes hängen einige sehr achtbare Leistungen. So sind in den »Aufsitzenden Kürassieren« von *Theodor Rocholl* die Uniformen, das Kornfeld und das Laub der Bäume famos zusammengestimmt und die hastige Bewegung aufs glücklichste erfaßt. *Skarbina* hatte bei seinem »Vortrag des Kaisers in der schiffsbautechnischen Gesellschaft« mit den denkbar ungünstigsten Verhältnissen zu ringen: häßliche Architektur, unbequeme Anordnung der Zuhörerschaft u. s. w. Daß dabei nicht

nur ein erträgliches, sondern teilweise sogar feines Kunstwerk herausgekommen ist, dazu kann man ihm Glück wünschen. Jedenfalls glaube ich nicht, daß einer von den Künstlern der Sezession den Gegenstand besser behandelt hätte. Aber sehen wir von diesen Bildern ab: bewegtes Leben zu schildern wird immer eine der schönsten Aufgaben der Malerei bleiben. In der Sezession sind diesmal wieder Simon und Cottet, allerdings nicht mit sehr hervorragenden Bildern, erschienen; sie könnten ihren Berliner Freunden erzählen, was sie unter Malerei des Lebens verstehen, mit welcher Inbrunst sie sich in das Volksleben der Bretagne versenkt haben. Vor allem aber sollten die jüngeren Berliner sich recht die zwanzig Jahre alten Bilder von *Uhde* ansehen, die sie ausgestellt haben. Der violette Shawl, die blaue Schürze und das rote Kleid

gehen auf dem Bilde »Der Leierkastenmann kommt« nicht sonderlich gut zusammen, aber das vergißt man ganz über der drängenden Bewegung und der kühlen Luft, die diese bewegten Gestalten umspielt. Auch die »Trommlerübung« hat kaum koloristische Reize oder solche des Pinselstrichs. Ein grauer, das Blau, das Rot und das Grün aufs stärkste dämpfender Schleier liegt über der Landschaft, der Vordergrund mit den Blümchen ist beinahe kleinlich gemalt, aber wie leben die Soldaten und Kinder, und



OSKAR MOLL-BERLIN. SCHNEE
Berliner Sezession

wie reizend ist die Landschaft mit den Häuschen und Bäumchen im Hintergrund! Dann aber sollte man hinübergehen nach der anderen Ausstellung zu den »Eingefangenen Strolchen« von *Munkácsy*. Das Bild ist noch zehn Jahre älter als die Uhdeschen; erregte es doch schon auf der Wiener Weltausstellung von 1873 Aufsehen. Da kann man sehen, wie man selbst ein anekdotisches Thema leidenschaftlich kraftvoll behandeln kann. Und welche Schönheit des Tones! Wenn man ein schuhgroßes Stück aus dem oberen Teil ausschneiden und es neben die anderen Bilder halten könnte, kaum ein einziges würde daneben bestehen. Und doch macht sich auch nicht das leiseste Prunken mit diesem enormen Können bemerkbar, sondern ordnet sich alles dem beabsichtigten Gesamteindruck unter.

Die Landschaften der Sezession stehen trotz Leistikow, der diesmal nicht besonders gut vertreten ist, vielfach im Banne des französischen Impressionismus,



MAX KRUSE. FRIEDRICH DERNBURG
Bemalte Holzbüste. Berlin, Sezession

nicht seiner letzten Phase, die alles in ein Geflimmer auflöst, sondern der breiteren, flächigeren älteren Art der Monet und Sisley. Wenn man sagt, daß *Ulrich Hübner* ihnen diesmal außerordentlich nahe kommt, so sind die Vorzüge, aber auch die Schwächen dieses sympathischen Künstlers genügend gekennzeichnet. *Heinrich Hübner* und *von Kardorff* zeigen sich in schlichten freundlichen Motiven (Landhaus und Villa in Travemünde) von der glücklichsten Seite. Erwähnt sei auch die Schneelandschaft von *Oskar Moll*. *Hans Baluschek* hat sich merkwürdigerweise bei einem Bilde, bei dem sich die impressionistische, mehr suggerierende als deutlich aussprechende Weise fast von selbst aufdrängt, von ihr freigehalten. Sein in etwas störend großem Formate gemalter »Bahnhof« ist ganz vortrefflich beobachtet, wirkt aber doch ein wenig nüchtern, wenn man an Monet's Gare St. Lazare denkt. Und auch *Martin Brandenburg* ist ganz und gar nicht Impressionist. Es war ein hübscher Einfall von ihm, die durch das Laub eines großen Baumes fallenden Sonnenstrahlen durch kleine Elfengestalten zu verkörpern, und er hat ihn auch mit viel Liebe und Geschick durchgeführt; nur geht der mittlere Teil seines umfangreichen Bildes nicht recht mit dem Ausblick in die Ferne zusammen. Auf der Großen Ausstellung haben hauptsächlich die Düsseldorfer gute Landschaften ausgestellt. Auch die üblichen Kollektivausstellungen werden diesmal fast ganz von Landschaftlern bestritten. Am günstigsten schneidet hier *Max Ull* ab, dessen ruhige, in schönen satten Farben gehaltene Blicke in alte Straßen und

Höfe einen vortrefflichen, dauernd wohltuenden Schmuck für stille Zimmer bilden, in so großer Anzahl nebeneinander allerdings ein wenig eintönig wirken. Noch störender empfindet man dies bei *Ludwig Dill*. Ein einzelnes Bild des Karlsruher Meisters bezaubert immer wieder durch den reinen Zusammenklang seiner gedämpften olivgrauen, olivgrünen und braungoldenen Farben. Inmitten der fünfzehn Bilder aber, die diesmal ein kleines Zimmer füllen, hat man beinahe das Gefühl, daß er die Natur überhaupt nicht mehr studiert, sondern dasselbe Rezept nur immer wiederholt. Auch *Max Schlichting*, der in der letzten Zeit tüchtige Fortschritte gemacht hat, ist nicht stark und vielseitig genug für eine Kollektivausstellung. Und selbst *Oskar Frenzel*, der tüchtige Berliner Landschaftler und Tiermaler, hätte besser weniger gegeben. Seine großen Bilder wirken zum Teil recht flau und nüchtern, um so größer ist der Genuß von einigen kleinen Werken. Den größten Erfolg beim großen Publikum haben natürlich die norwegischen Landschaften von *Themistokles von Eckenbrecher*. Wenn die farbige Landschaftsphotographie vervollkommen sein wird, haben diese pedantischen Veduten allerdings jedes Daseinsrecht verloren.

Von Ausländern haben, wie schon erwähnt, die Vertreter der Großen Ausstellung diesmal in erster Linie die Ungarn eingeladen. Daß diese den Geist des toten Munkácsy beschwören mußten, ist für ihre



GEORG LUDWIG MEYN. BANKDIREKTOR THINIUS
Berlin, Große Ausstellung

lebenden Künstler kein besonders günstiges Zeugnis. In der Tat stellt dieser nicht nur mit dem bereits besprochenen Bilde, sondern auch mit seinem feinen Kardinalsporträt die andern weit in den Schatten. *Julius von Benczur*, einer der Ausläufer der Pilotyschule, hat eins seiner in der Heimat viel bewunderten Historienbilder geschickt und zeigt sich in einem Damenbildnis als virtuoser Stoffmaler. *Emerich Révész* vertritt in seinem »Panem« die bei uns fast ausgestorbene Armeleutemalerei mit bemerkenswertem Geschick. *László Horwitz*, *Ziegler* haben mehr oder minder gute Bildnisse ausgestellt. Im Allgemeinen hat man den Eindruck einer etwas rückständigen und zum Teil grobschlächtigen Kunst. Auch der Spanier *Sorolla y Bastida* kommt diesmal mit etwas allzu drastischen Mitteln. Sein »Einschleppen der Barke« mit den riesigen, lebendig gemalten Pferden wirkt erlösend wie eine schmetternde Fanfare in der Disharmonie des Ehrensaales, kann aber feine Sinne auf die Dauer nicht erfreuen. Im übrigen sind einige alte Bekannte aus Belgien und Holland, wie van Leemputten, Melchers und Mesdag, wieder am Lehrter Bahnhof eingekehrt. In der Sezession spielen die Nordländer und unter ihnen die Dänen die Hauptrolle. Gleich die Hauptwand des Eingangssaales nehmen drei Bilder von *Paulsen*, *Hammershøj* und *Nielsen* ein, vortreffliche Werke, denen aber die allzu großen Formate etwas schaden. Es hat immer etwas



SABINE LEPSIUS. KINDERBILDNIS
Berlin, Sezession



LEO VON KÖNIG-BERLIN. BILDNIS
Berlin, Sezession

Beängstigendes, wie in der Herrengruppe der beiden erstgenannten Künstler, lebendige Personen überlebensgroß dargestellt zu sehen. Und auch das schlichte und ergreifende Frauenbild Niensens wirkt in der Abbildung fast besser als im Original. War es nötig, das wundervollste Geheimnis des menschlichen Lebens so riesengroß zu malen und so plakativ aufzuhängen? *Viggo Johansen* hat ein paar Landschaften mit Tieren in seiner zarten, duftigen Art und Studien zu seinen berühmten Abendgesellschaften gesandt, *Zahrtmann* einen Salomo mit der Königin von Saba und zwei andere Bilder, *Joachim Skovgaard*, den man in Berlin fast gar nicht kennt, der aber einer der stärksten religiösen Maler der Gegenwart ist, ein kleines, sehr inniges Bild des »guten Hirten«. Eine prächtige Bereicherung des Porträtsaales bilden das ältere Bildnis eines Staatsmannes von *Werenskiold*, das ganz auf Rot gestimmte Porträt seiner Frau von *Zorn* und das des Malers Kröyer von *Tuxen*, das nicht nur den Menschen aufs lebendigste charakterisiert, sondern auch in der Darstellung des hellen Sonnenscheins und der Zusammenstellung von Kröyers Lieblingsfarben, Blau und Gelb, eine Huldigung an seine Kunst bedeutet. Von den Franzosen sei noch *J. E. Blanche* genannt, der in dem Bildnis dreier Damen viel kräftigere Töne anschlägt, als man sonst bei ihm gewohnt ist, und *Eugène Carrière* (Mutter und Tochter). Das größte Aufsehen aber erregen unter den ausländischen Werken die eines Schweizers und eines Amerikaners, *Hodlers* und *Whistlers*, hauptsächlich allerdings wohl durch den Nimbus, der ihre Namen umgibt. Des ersteren »Schlacht von Marignano« ist wohl ein Wegweiser, wie man aus der Misère der geläufigen Monumentalmalerei unserer Zeit hinaus zu einem Stil gelangen könnte, aber nicht das ersehnte Ziel selbst, und bei *Whistlers* Duret kann auch der erlesenste Farbensgeschmack und die blendendste Mache nicht über die geistige Leere hinwegtäuschen.

Wie gewöhnlich sind nur ganz wenige Bildhauerwerke in der Sezession aufgestellt, aber kaum



ERNST BISCHOFF-CULM-BERLIN. PORTRÄTSTUDIE
Berlin, Sezession

eines von ihnen läßt uns ganz gleichgültig. Zwei Büsten prägen sich besonders stark ein: die getönte Holzbüste des Schriftstellers Dernburg von *Max Kruse* in ihrer unvergleichlichen, allerdings nahe an die Karikatur streifenden Lebendigkeit und der alte Fischer von *Alexander Oppler* in seiner an den großen Belgiern gebildeten Monumentalität. Erwähnt seien außerdem die reizende Bronze »Mädchen beim Auskleiden« von *Klimsch*, die »Jo« von dem Münchner *Mathias Streicher* und der kolossale Bogenspanner, mit dem sich der Berliner *Nicolaus Friedrich* einführt. In der großen Ausstellung tritt *Ludwig Manzels* Reiterstatue des Herzogs Wilhelm von Braunschweig schon durch ihre Größe am meisten hervor, ein sehr tüchtiges, wenn auch nicht sehr persönliches Werk. Erfreulich groß ist die Anzahl guter Porträtbüsten, von denen die beiden höchst feinen und intimen Werke von *Martin Schauf* und der Baurat *Kyllmann* von *Ernst Wenk* hervorgehoben seien. Und auch das Studium des weiblichen Körpers hat schöne Früchte gezeitigt, wie die Werke von *Aichele*, *Cauer*, *Elster*, *Pöppelmann* und anderen beweisen. Ein eigenartiges Streben spricht sich in der Gruppe von Mann und Pferd (»Rast«) von *Ludwig Vordermayer*, starkes Wollen und auch Können in der

Kolossalfigur »Kain« von *Fritz Heinemann* aus. *Josef Pallenberg* hat eine ganze Reihe seiner lebendigen Tierbronzen gesandt. Schliesslich sei auf die Verkleinerung seines wundervollen Stieres und die Affenfontaine von *E. M. Geyger* hingewiesen, diesem großen Künstler, der vom Publikum über den Modeberühmtheiten scheinbar vernachlässigt wird.

Sollen wir das Ergebnis unserer Betrachtungen zusammenfassen, so lautet es dahin, daß auch dies Jahr die Sezession insofern wieder bedeutend vorteilhafter abschließt, als der Prozentsatz der interessanten Werke in ihr unvergleichlich viel größer ist als in der großen Ausstellung. Scheidet man in ihr aber alles Überflüssige aus, wohin vor allem der künstlerisch dürftige Saal der Münchener »Scholle« zu rechnen ist, so bliebe kaum mehr übrig, als in einem der Kunstsalons, bei Schulte oder Keller und Reiner, unterkommen könnte. Als Sauerteig in der Großen könnte sie viel Gutes wirken, als Brot für sich allein ist sie nicht nahrhaft genug. Beide Ausstellungen vereint und von ihrem Ballast, das heißt der reichlichen Hälfte ihrer Werke, befreit, könnten ein treffliches Bild von der heutigen Berliner Kunst geben und würden zugleich eine Menge Anregungen von Seiten der ausländischen bieten.

GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG DRESDEN 1904



WALTER LOBACH-CHARLOTTENBURG. THEODOR MOMMSEN
Dresdener Kunstausstellung

DEUTSCHLAND sieht in diesem Jahre nicht weniger als sechs Kunstausstellungen zu gleicher Zeit: zwei in Berlin, zwei in München, eine in Düsseldorf, eine in Dresden. Über Monopolisierung des Kunstmarktes oder entschiedenes Übergewicht einer einzigen Kunststadt kann man sich darnach offenbar jetzt nicht mehr beklagen. Im Gegensatz zu Frankreich ist das Kunstleben in Deutschland entschieden dezentralisiert. Für den, der jedes Jahr einen Überblick über das gesamte künstlerische Schaffen in Deutschland haben will, mag das unbequem sein, für die allgemeine künstlerische Kultur ist es entschieden ein Vorteil.

Dresden muß man sicherlich zugestehen, daß es seit sieben Jahren die entschiedensten und erfolgreichsten Anstrengungen gemacht hat, sich eine hervorragende Stellung im deutschen Kunstleben zu erobern, indem es Ausstellungen bot, die sich grundsätzlich von denen der anderen Städte — vor allem von dem alljährlichen großen Kunstjahrmarkt in Berlin und von der großen Münchener Ausstellung — unterschieden. Die Dresdener Kunstausstellungen vor 1897 — ausgenommen die drei internationalen Aquarell- und Pastellausstellungen — hatten lediglich örtliches Gepräge und beschränkten sich auf Werke der Dresdener Malerei und Plastik, wozu infolge von Einladungen auf Grund einer uralten akademischen Liste einige auswärtige Kunstwerke kamen. Das wurde mit einem Schläge anders, als im Jahre 1897 zum erstenmal keine akademische, sondern eine internationale Ausstellung veranstaltet wurde mit dem

ganz neuen Grundsatz: Förderung der künstlerischen Kultur durch entschiedene Betonung der Ausstellungskunst, Ausmerzungen der bloßen Kunstware und Erweiterung des Begriffes Kunst auf alles, was künstlerischer Durchbildung überhaupt fähig ist. Damit war eine ganz neue Grundlage für Kunstausstellungen gegeben, und der Wertmesser für solche Veranstaltungen hat sich denn auch seit der Dresdener Reform einigermaßen verschoben. Man erklärt nicht mehr schlechthin die Ausstellung für die beste und interessanteste, die die meisten *neuen* Kunstwerke aufweist, die deutschen Kritiker haben in erfreulicher Weise den kunsterzieherischen Wert einer Ausstellung in Rechnung zu stellen gelernt, und gerade dieser steht in Dresden immer in erster Linie.

Damit soll nicht gesagt werden, daß die Dresdener Ausstellungen nicht auch Neues geboten hätten. Im Gegenteil: wir sahen z. B. in Dresden zuerst das Gesamtbild der modernen belgischen und französischen Plastik, wir lernten hier zuerst Meunier, Rodin und Carriès umfassend kennen, das tief ergreifende Grabmal *Aux morts* von Bartholomé wurde in einer großartig stimmungsvollen Architektur vorgeführt, die moderne Innenraumkunst und das moderne Kunstgewerbe überhaupt — das neuschöpferische an Stelle des nachahmenden — trat zuerst in einer Dresdener Kunstausstellung als selbständiger und gleichberechtigter Faktor neben die von einem unkünstlerischen Zeitalter so genannte hohe Kunst, wir erhielten vermöge der umfassenden Kenntnis und des feinen Kunstempfindens eines Max Lehrs fortgesetzt eine vollständige Heerschau der modernen Griffelkunst — Radierung, Lithographie, Holzstich u. s. w. — die, auf ganz neuen Bahnen wandelnd, die alten reproduzierenden Vervielfältigungstechniken verdrängt hat, wir sahen ferner Wörmanns Cranachausstellung, eine interessante Zusammenstellung alter und neuer Bildnisse und eine ausgezeichnete Sammlung Altmeißener Porzellans, das von den verschiedensten Besitzern dargeliehen war: alles in allem eine solche Fülle von Großtaten der Dresdener Kunstausstellungen seit 1897, daß sie wahrlich bedeutsam für das deutsche Kunstleben in die Wagschale fallen.

Es sind in Dresden Anregungen gegeben worden, die auf lange hinaus gewirkt haben und noch wirken werden. Sicherlich auf die Besucher der Ausstellungen, die durch die durchdachte Kunst des Ausstellens, durch



GUSTAVE COURBET. DIE STEINKLOPFER
Dresdener Kunstausstellung

die Mannigfaltigkeit in der Fülle des Dargebotenen in der anmutigsten Weise vor Abstumpfung und Ausstellungsüberdruß bewahrt, immer von neuem gern in die alten Räume zurückkehren, die ihnen Jahr um Jahr in neuer Ausgestaltung, mit immer neuem Reiz entgegentreten. Auch wer nicht in der Lage ist, irgend etwas zu kaufen, wird doch mancherlei Anregung mit nach Hause nehmen, wie er in sein Heim durch Farbenwirkung und künstlerische Anordnung einen Abglanz des Schönen bringen kann, der eben eine Wohnung in ein künstlerisch durchwehtes Heim zu verwandeln geeignet ist.

Geringer ist ja bisher der Einfluß der Dresdener Ausstellungskunst auf die übrigen deutschen Ausstellungen gewesen; vor allem ist in Berlin noch so gut wie nichts davon zu spüren gewesen — im Ausstellungspalast am Lehrter Bahnhof so wenig wie in der Sezession in Charlottenburg. Indes wir glauben, auch eine solche weitergehende Wirkung kann mit der Zeit nicht ausbleiben. Vor der Hand muß gesagt werden, nirgends in Deutschland, weder in Berlin, noch in Wien oder München versteht man mit solcher Kunst auszustellen wie in Dresden.

Auch in diesem Jahre muß Dresden in dieser Hinsicht die Palme zuerkannt werden. Obwohl außer dem großen Hauptsale nicht weniger als 57 größere und kleinere Säle und Zimmer vorhanden sind, wandelt den Besucher doch nicht die mindeste Ermüdung an, wenn er durch die lange Folge von Räumen dahin wandert. So abwechslungsreich und mannigfaltig ist das Dargebotene: bald weilen wir in größeren Gemäldesälen, bald in intimen Kabinetten mit kleineren Sonderausstellungen und blumengeschmückten Fenstern, einige Zimmer mit geschickt angeordneter Plastik leiten uns in eine ungemein interessante Ausstellung von Geräten aus der Empirezeit, dazwischen breiten sich zwei interessante Gärten

aus, ein sentimentaler und ein moderner, weiter gelangen wir in eine nicht minder interessante kunstgeschichtliche Ausstellung, die uns in 350 Bildern das Werden der Kunst im 19. Jahrhundert vorführt. Dann überrascht uns in einer Sonderausstellung das Lebenswerk des berühmten Radierers Karl Köpping, es folgt eine kleine Sammlung goldener und silberner Geräte und Schmucksachen auserwählter Art nebst Keramik und Stickereigemälden, ein intimes Lesezimmer mit reicher Bücherei in modernen Einbänden, ein internationaler Gemälde-saal voll Perlen besonderer Art und endlich die graphische Abteilung, die das

Beste der modernen Griffelkunst der letzten beiden Jahre mit feinem und freiem Sinn zusammenfaßt und dabei auch dem Kenner gar manches Neue und Unbekannte bietet.

Immer von neuem erfreut man sich dabei der vornehmen, weiträumigen Aufstellung der Kunstwerke. Es ließen sich ja ohne besondere Mühe mindestens dreimal so viel Kunstwerke unterbringen. Aber wie steigert sich der Genuß gerade dadurch, daß man wirklich fähig ist, immer nur ein Gemälde oder plastisches Werk näher zu betrachten, ohne durch darüber und darunter Hängendes alsbald wieder abgelenkt zu werden! Wie sehr wird gerade dadurch die Aufnahmefähigkeit auch der Laien gesteigert! Und wie trefflich haben es die Leiter der Ausstellung — Gotthardt Kuehl an der Spitze — verstanden, die Farbenwirkung der Gemälde durch die feine Tönung der Wände oder hier und da durch einen blauen oder orangenen Teppich zu steigern. Etwas Besonderes leisten dabei wiederum die Wiener; sie haben die Wände ihres Saales mit hartem Weiß gestrichen und eine karge Ornamentik in schwarzen, kurzen Strichen und Quadraten dazu gegeben, die mit den ganz geradlinigen Kastenstühlen harmoniert: ein raffiniertes Ästhetentum. Die Stuttgarter daneben haben im Gegensatz dazu ihren Saal mit der Wandvertäfelung und dem eigenartigen Lesetisch — in weißem Eschenholz mit Emailleinlagen — ausgestattet, der für einen Raum der Stuttgarter Gemäldegalerie bestimmt ist: ein erfreuliches Zeichen, daß man auch in Kunstsammlungen über die bloße Ausbreitung der Kunstwerke zur Ausgestaltung einladender Räume hinausstrebt.

Eine ausführliche Aufzählung der ausgestellten Kunstwerke soll hier nicht versucht werden. Wir möchten lieber dem »geneigten Leser« zurufen: »Komm und schaue selbst; es lohnt wahrlich, in

diesem Sommer in Dresden gewesen zu sein«. Wer es kann, besehe erst den Berliner Bilderjahrmarkt und dann die Dresdener Eliteausstellung, er wird die erfreulichsten Eindrücke mit nach Hause nehmen. Da ist nichts zu sehen von den Hunderten gleichgültiger Dutzendbilder, wie sie so viele Malergeschäftsleute jahraus jahrein nach dem Geschmacke der Frau Buchholzen und ihrer Genossen in höheren Rängen der Menschheit malen — rein gar nichts; überall sieht man vielmehr Proben ehrlichen Kunststrebens, das nur sich selbst zu genügen, sich selbst zu geben gewillt ist und von dem Beschauer nicht das hochmütige: Ich wünsche von der Kunst, sondern das bescheidene: Was wollte der Künstler — erwartet. Kecke Exzentrizitäten, die dem Publikum ins Gesicht schlagen, sind nicht vorhanden; der Strom der Sezession, der sich vor zehn Jahren so gewaltsam gebardete und über die Ufer brauste, ist ja in ruhigeres Fahrwasser gekommen. Auch Schlager ersten Ranges wird man freilich vergeblich suchen, aber das allgemeine Niveau der Ausstellung ist hoch, und vereinzelte schwächliche Leistungen findet man höchstens in den Dresdener Abteilungen, bei deren Auswahl naturgemäß eine etwas größere Milde walten mußte. Andererseits bietet aber auch Dresdens Kunst so viel Gediegenes, daß es sich durchaus würdig im Chor der Schwesterstädte hält. Da sind z. B. die farbenfreudigen Dresdener Architekturbilder von Gotthardt Kuehl und sein überaus fein auf Gelb gestimmtes Interieur aus dem Hause der gelbbeackten Chaisenträger — die als ein Erbteil des 18. Jahrhunderts mit ihren Sänften noch in unsere Zeit hineinragen; da ist ferner die kleine reizvolle Sonderausstellung der Künstlergruppe der Elbier, die sich zumeist aus früheren Schülern Kuehls rekrutieren und in der Mannigfaltigkeit der Leistungen ihrem Meister ein rühmlich Zeugnis für sein Lehrgeschick in der Herausbildung von Künstlerindividualitäten ausstellen — Georg Müller-Breslaus erster pathetischer Christus in der Einsamkeit, der einst Böcklins vollen Beifall fand, und Ferdinand Dorschs stimmungsvolle Abendmusik (genannt Schumannsche Träumerei) in Biedermeiertracht, Bendrats heitere Weichslandschaft und vor allem Wilkens' Gottesdienst in einer holsteinischen Dorfkirche, echte herbe Heimatskunst, mögen hervorgehoben sein. Da ist ferner die eigenartige

Bildnisausstellung des Dresdeners Oskar Zwintscher und die umfangliche Sammlung von Werken Sascha Schneiders. Des letzteren Kunst ist trotz tüchtigsten Könnens nicht einwandfrei. Gern wird man zugeben, daß auch er trefflich zu zeichnen versteht, ja daß er auch wider manches Erwarten bedeutende Fortschritte im malerischen Sehen, im Empfinden der Farben gemacht hat — man sehe die Nibelungenschlacht, das Bild des schönen nackten Mannes in großer freier Landschaft, genannt Hohes Sinnen — aber Schneiders Menschen posieren und dozieren nur, sie geben nur vor zu handeln. Geistige Bedeutung, Phantasiekraft steckt nicht in ihnen; sie vermögen nicht an unser Inneres zu rühren. Das aber tun die Bildnisse *Oskar Zwintschers*. In strenger Arbeit hat er sich ein ausgezeichnetes technisches Können zu eigen gemacht, und ihm ist die Kunst gegeben, das, was die Natur ihm beut, mit starker persönlicher Kraft zu durchdringen. So imponieren uns seine Bildnisse und Landschaften durch ihre eminent feine Farbenkunst, und aus jedem Antlitz schaut uns eine Seele an, die der Künstler als Seelenkundiger den Zügen aufgeprägt hat. Welch ein Gegensatz zwischen dem Bildnis seiner Frau (s. Abb. unten) und dem, das er von Sascha Schneider gemalt hat! Welch eine Innerlichkeit in dem Bild der zarten, im Sessel zurückgebeugten Frau, welch tiefes Seelenleben in diesen Augen, welch köstlicher Gegensatz zwischen dem dämmerigen Raum und dem schimmernden Winterbild der alten Stadt Meißen, das durch das quadratische Fenster — ein Bild im Bilde — herein-



OSKAR ZWINTSCHER-DRESDEN. BILDNIS MEINER FRAU
Dresdener Kunstaussstellung

schauf. Und anderseits welch derbe Energie in dem voll von vorn gegebenen Brustbilde Sascha Schneiders; wie sind die scharf blickenden Augen herausgearbeitet, wie spiegelt sich in der ganzen Haltung, in Nase, Mund und Kinn die wuchtige zähe Art dieses Athletenmalers, den die zarten lieblichen Seiten des Lebens noch nie zu künstlerischer Schöpfung gelockt haben. Oskar Zwintschers Bilder gehören zu denen, an die man sich noch lange erinnert, während Dutzende von anderen in uns kaum den Tag überdauern, an dem sie uns vielleicht Freude bereiteten.

Von der mittleren Künstlergeneration Dresdens — es sind *die* Künstler, die um 1890 zuerst in das liebe Goppeler Tal bei Dresden zogen, um dort in

entfaltet sich da, wie köstlich in ihrer künstlerisch empfundenen Harmonie ist die gedämpfte Pracht der blauen und roten Schwärmertracht, und dazu fühlt man ordentlich, wie der Künstler mit der Volksseele sich eins gefühlt hat, weit entfernt von jenem widerlichen Hochmut, der im Bade Pyrmont die ländliche Tracht durch Sperrvorschriften deklassieren möchte.

Unter den Dresdener Bildhauern ragen Robert Diez, Hans Hartmann Maclean und August Hudler hervor. In einer Sonderausstellung wird ein großer Teil des Lebenswerkes von Robert Diez aufgerollt. Ihm kommt das große Verdienst zu, den Ruhm von Dresdens Plastik glänzend erneut zu haben, nachdem



ALFRED STEVENS-PARIS. TRAUERBESUCH

eifrigem gemeinsamem Naturstudium die Grundlage für eine neue Kunst zu gewinnen, welche nun längst den abgestandenen Dresdener Klassizismus abgelöst hat — von dieser mittleren Generation sind außer dem Elbier Müller-Breslau Karl Bantzer, Robert Sterl, Wilhelm Ritter, Wilhelm Claudius und Hans Unger zu nennen. Besonders Karl Bantzer hat glänzend gezeigt, daß er sich noch immer zu weiterer Vollkommenheit in seiner Kunst, dem Bildnis und dem heimatlichen Daseinsbild entwickelt: sein Damenbildnis besitzt feine malerische Qualitäten, seine hessische Bauernhochzeit aber ist echte Heimatkunst in vollkommener künstlerischer Durchdringung: wie wahr und hinreißend ist die ländliche Festeslust des jungen Schwärmer Bauernvolkes, das da zum hochzeitlichen Schmause versammelt ist, wie reiches frisches Leben

dieser durch Hähnels erstarrten Altersstil schlimmen Schaden erlitten hatte. Auch seiner Schüler Werke geben glänzend Zeugnis von Diez' nichts weniger als akademischer Weise. Seine Werke aber erzählen die Entwicklung seines Schaffens vom frischesten Realismus (Gänsedieb) zu edeler Phantasielust (Sturmgruppe), und mancherlei interessante Versuche (farbige Büsten) zeigen uns den Künstler auf dem Wege vom Naturalismus zu stilistischen Schaffen. Letzteres vertreten mit besonderem Eifer die Münchener Bildhauer, die Hildebrand folgen, der selbst nicht vertreten ist, nicht aber stets mit vollem Gelingen, denn bei dem Streben, nur ja kein überflüssiges Detail zu geben, verfallen diese Stilisten doch nicht selten in Leerheit. Jede Kunstweise hat die Fehler ihrer Vorzüge, und nur die ganz großen Künstler scheitern



THEODOR VON HOERMANN-WIEN (†). NEUER MARKT IN WIEN
Dresdener Kunstausstellung

nicht an solchen Klippen. Es ist sinnlos, jeden dieser Stilisten eben bloß deshalb zu bewundern, weil seine Kunst die Merkmale der Schule an sich trägt. Ein ausgezeichnetes Werk dieser Richtung aber ist August Hudlers Dengler. Schon wiederholt sahen wir von ihm derartige Motive aus dem Kreise der Arbeiter und der sonstigen sogenannten unteren Volksschichten. Scharfe Beobachtung in Verbindung mit kräftigem Stilgefühl und dazu ein sympathisches, sich dem Beschauer mitteilendes Empfinden für die Dargestellten ohne Sentimentalität kennzeichnen Hudlers Kunst, die der Meunierschen verwandt, dabei aber selbständig ist. Hans Hartmann-Macleans Kunst ist anderer Art. Sein schlafendes Menschenpaar, ein Werk großen Stils, hält sich im Rodin-Saale neben den Werken dieses großen Meisters, wo so manche andere nur als brave Durchschnittsarbeiten erscheinen. Rodins mächtige Improvisation des sitzenden Denkers ist in Dresden ganz besonders wirksam aufgestellt. Schreitet man durch die lange Wallot-Galerie dem runden Ecksaale zu, so taucht sie schon von weitem phantastisch wie aus lichtigem Nebel auf, eine eigenartige, die Nerven des künstlerisch Empfindenden anregende Wirkung. Sie wird hervorgebracht durch das gedämpfte Licht des Wallotschen Kuppelsaals, dessen Wände ganz weiß gehalten sind, während oben ein breiter, farbiger plastischer Fries im assyrischen Stil sich unter der Glaskuppel hinzieht. Paul Wallot hat damit seine vornehme Galerie mit sicherem Raumgefühl wirksam abgeschlossen. Über Rodins Denker und die Gestalten für sein Höllentor, die im Gipsabguß in diesem Jahre an verschiedenen Orten zu sehen sind, konnte man in den letzten Monaten gar mancherlei in den Zeitungen lesen — begeistertes Lob auf der einen, Spott und Unverstand auf der anderen Seite — wie immer ein Zeichen, daß man es mit einer großen Künstlerpersönlichkeit zu tun

hat. Nun, mag seine Kunst einseitig sein, war es die des Michelangelo etwa nicht? Hoch empor hebt sie sich aus der Kunst für den gebildeten Durchschnitt, die unsere Kunstausstellungen gemeinhin beherrscht, sie gibt uns einen verlässlichen Wertmesser inmitten tüchtiger unpersönlicher Leistungen, sie zeigt uns, daß die starke künstlerische Persönlichkeit allein den Gehalt eines Kunstwerkes ausmacht. Das ist des Verdienstes genug in einer Zeit, wo hohe Einflüsse der Kunst allerlei unkünstlerische Aufgaben stellen und sie in konventionelle Formen pressen wollen.

Denkmäler sieht man in der Dresdener Ausstellung erfreulich wenig; Standbild und Büstendenkmal haben ihre Kraft bis zur Langeweile erschöpft. Um so erfreulicher ist eine Sammlung von Brunnenentwürfen, namentlich von Münchener Künstlern, die Georg Treu zusammengebracht hat. Man möchte sagen, wie die Architekten jetzt ihr Bestes an freiem Schaffen in der Villa und im Landhaus geben, so die Bildhauer in den Brunnen. Eine Fülle neuer Ideen tritt uns hier entgegen, wo es gilt, ein Hauptelement und einen Hauptlebensquell der Welt künstlerisch zu fassen und mit plastischen Gestalten in unlösliche Beziehung zu setzen. Gewaltiger, hinreißender ist die Aufgabe wohl von der Barockkunst gelöst worden, deren innerstes Wesen temperamentvolles Leben und damit dem bewegten Wasser an sich verwandt ist. Ein solches Werk, der Dresdener Marcolini-Brunnen, besser Brühlscher Brunnen genannt, belebt den von Fritz Schumacher ausgestatteten Hauptsaal in wuchtiger Weise; der Architekt Longuelune und der Bildhauer Mattielli haben den ganzen Götterstaat des Meeres aufgeboden, und ein gewaltiges sprudelndes Wasserkunstwerk von berausender Wirkung geschaffen. Solche Brunnen sind bei der Wasserökonomie unserer Städte kaum noch möglich. Daß aber trotz der notwendigen Beschränkung in

der Wasserwirkung noch anmutige und originelle Wasserkunstwerke für die Straßen unserer Städte geschaffen werden können, das lehren die Entwürfe von Hugo Lederer, Netzer, Taschner, Wrba, Widmer, Gosen, Jansen und Thiersch, Düll und Petzold, wenn auch die kleinen Entwürfe die malerische Bemoosung, das rieselnde Wasser und die Poesie der rauschenden Bäume entbehren müssen. Daß übrigens auch die Standbildkunst es ausnahmsweise einmal zu einer temperamentvollen Leistung bringt, zeigt Anders Zorns Statue Gustav Wasas, die in einer verkleinerten Bronzewiederholung in der graphischen Abteilung



ERNST EITNER-HUMMELSBÜTTEL. DER LEBENSABEND
Dresdener Kunstausstellung

steht. Da steht der schwedische Held — es ist im Jahre 1520 — und feuert die Dalekarlier an, die dänischen Unterdrücker aus dem Lande zu jagen; Begeisterung, Freiheits- und Vaterlandsliebestrahlen von seinen Zügen, Energie und Temperament reden aus jeder Faser der Gestalt, die vom Winde umweht barhaupt auf dem Hügel der Freiheit steht.

Nennen wir weiter wenigstens noch ein paar Meisterwerke der Malerei: da ist Graf Kalckreuths köstliches Velazquez-Prinzeßchen — das Bildnis seines Töchterchens in der malerisch-graziösen Tracht der Zeit Philipps II. — dann Arthur Kampfs ergreifendes Schwesternpaar, das im vorigen Jahre in Berlin vom Kaiser verschmäht wurde, in Dresden in diesem

Jahre aber von der Künstlerjury die große goldene Plakette erhielt, weiter von Fritz von Uhde ein feines duftiges Bild, drei Mädchen im Garten, Hölzels Kirchengang, Geffckens trefflich charakterisiertes Altes Bauernpaar von Tegernsee, Exters farbenkräftiges stark empfundenes Bild ländlichen Familienglückes, köstliche Landschaften von Toni Stadler, Hans v. Volkmann und Julius Bergmann, Ludwig von Hofmanns Schwüle Nacht, Ferdinand Andris Ochsen gespannt und Holzschlitten, zwei Bilder, die sich inmitten des schwächlichen Ästhetentums der Wiener Sezession kraftvoll herausheben, endlich das an sechzig köstliche Perlen umfassende Menzelkabinett — besonders das Theatre Gymnase in Paris — und die Kollektion Otto Greiner mit den wunderbaren Zeichnungen zu dem Leipziger Odysseusbild und dem Gemälde einer Atelierszene, das uns den besten Zeichner Deutschlands auch von der malerischen Seite als einen Künstler ersten Ranges zeigt. Unter den wenigen ausländischen Gemälden sind bezeichnende Werke von Lavery, Eugen Carrière (Kolossalbild eines Zirkus in schwarzweißem Hell-dunkel mit mächtiger Raumwirkung), Hermann Anglada-Camarasa (köstliche Farbenseinfonien mit starker Vernachlässigung der Formenklarheit) und Constantin Somoff (Bilder aus der russischen Biedermeierzeit).

Einen ganz besonderen Reiz geben der Dresdener Ausstellung die beiden kunsthistorischen Abteilungen. Da ist zunächst eine wohlausgewählte Sammlung von Gemälden, die uns die Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert veranschaulichen. Welch eine Fülle von Erscheinungen von Gainsborough, Reynolds, Raeburn, Chodowiecki, Wilhelm Tischbein, Anton Graff, Jacques Louis David, Prudhon, Delacroix bis zu Puvis de Chavannes, Degas, Renoir und Pissarro! Wohl



TONI STADLER-MÜNCHEN. LANDSCHAFT
Dresdener Kunstausstellung

wird man sich dabei bewußt, daß die Franzosen und Belgier zu wiederholten Malen auch Deutschlands Kunst neu befruchtet haben. — Jacques Louis David, Couture, van Leries, Bouguereau, Lefebvre und andere waren die Lehrmeister für die deutschen Kunstjünger — die großen Meister von Fontainebleau und die Impressionisten haben entscheidende Anregungen gegeben, aber das Deutschtum haben sie nicht aus den Seelen unserer Künstler vertreiben können, und so sehen wir mit Stolz in dieser retrospektiven Ausstellung die machtvollen Charakterköpfe deutschen Künstlertums: die Schwind, Menzel, Rethel, Ludwig Richter, Böcklin, Gebhardt, Thoma, Lenbach, Knaus, Leibl, Uhde u. s. w., auch die glänzend vertretene Wiener Schule und nicht zu vergessen Anselm Feuerbach, dessen tief empfundene Iphigenia neben Menzels beiden großen Friedrichsbildern (Friedrich der Große auf Reisen, Begegnung mit Josef II.) und Gebhardts Jüngern von Emaus glänzend das Deutschtum vertreten neben einem Courbet, dessen geradezu altmeisterliches Gemälde Die Steinklopfer eine hervorragende Zierde der Ausstellung bildet. Einem Dupré und einer Rosa Bonheur können wir den temperamentvollen Teutwart Schmitson gegenüberstellen; neben den Corot und Rousseau bestehen auch Liebermann, Schleich und Genossen, und nur die Bilder der Nazarener stehen am Eingang des Jahrhunderts als warnende Beispiele, daß man nicht ungestraft die Natur und die Technik von der Kunst ausschalten darf.

Ergänzt wird diese rückschauende Ausstellung durch die *Empire-Ausstellung*, eine im Vergleich zur Wiener Kongreß-Ausstellung bescheidene, doch aber lehrreiche und fesselnde Sammlung von Gegenständen fürstlichen und bürgerlichen Hausrates und Schmuckes

von 1780—1820, die aus wettinischen Fürstenschlössern und von Privatsammlern hergeliehen worden sind. Nachdem dieser Stil lange Zeit in Mißachtung gewesen, haben wir ihn wieder schätzen gelernt. Mag auch der antike Formalismus uns nicht mehr imponieren und das ästhetische Gesetz der Symmetrie uns als ein künstlicher Zwang erscheinen, die vornehme Qualitätsarbeit — sei es in Holz, in Gold, Silber, Bronze — und die Gediegenheit der Durchführung stehen hoch über dem Imitationsschwindel der Folgezeit, der unserer Zeit anhing und jetzt erst durch die Moderne wieder zum Heil unserer künstlerischen Kultur verdrängt wurde.

Von dieser modernen Arbeit zeugt eine kleine kunstgewerbliche Abteilung von Schmuckgeräten in Edelmetall und von keramischen Gefäßen (Scharvogel-München und Plateelbakkerij-De-distel-Amsterdam), die Karl Groß mit feinem Sinn zusammengestellt hat. Neu sind uns namentlich die Goldschmiedearbeiten von Jan Eisenlöffel-Amsterdam, die eine so stilistische Monumentalität aufweisen, daß man sich mit Stolz des vornehmen Zuges moderner kunstgewerblicher Arbeit bewußt wird.

Auch in zwei Gärten werden Vergangenheit und Gegenwart einander gegenübergestellt. Da ist ein sentimentaler Garten mit künstlicher Ruine, Freundschaftstempel, Eremitage, stimmungsvollen Inschriften und all dem empfindsamen Drum und Dran, das der seufzerreichen Wertherzeit Natur bedeutete, und da ist ein zweiter Garten, in dem Wilhelm Kreis, der groß und monumental empfindende Dresdener Architekt, eben diesen feierlich ernstesten Zug seiner Architektur auf eine Schöpfung der Gartenkunst übertragen hat. Ein Kaffeegarten, wie er offiziell heißt, ist es nicht geworden, und die ungarische Musik nimmt sich wunderbarlich genug darin aus, aber der stilistisch-architektonische Zug, wie ihn auch Schultze-Naum-

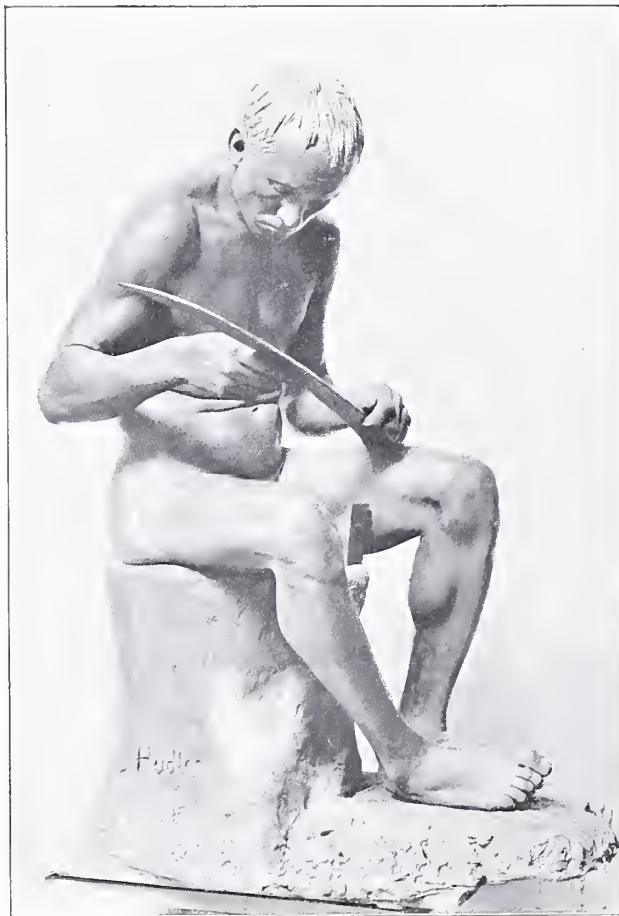
burg so beredt fordert, hat einen bezeichnenden Ausdruck in diesem Kreisschen Garten gefunden.

Nur streifen können wir noch die ausgezeichnete graphische Abteilung, die von Max Lehrs zusammengebracht, wiederum einen Ruhmestitel der Dresdener Ausstellung ausmacht. Nichts wird man darin vermissen, was die letzten drei Jahre an wirklicher Kunst auf diesem Gebiete hervorgebracht haben, und auch der Kenner wird hier manches Neue finden, das Lehrs' Kennerschaft hier ins Licht stellt. Namentlich der Münchener Schmall von Eisenwerth, der Schwede Karl Larsson und der Russe Constantin Somoff sind glänzend vertreten. Daß gerade diese Abteilung so zahlreiche Verkäufe aufzuweisen hat, ist ein gutes Zeichen für den Erfolg unserer kunsterzieherischen Bemühungen für den Bilderschmuck des bürgerlichen Heims.

Endlich ist die Dresdener Ausstellung noch durch ein modernes Kunstgebiet bereichert worden, das sonst noch nirgends zur Kunstausstellung herangezogen wurde. Die akademische Frage, ob die Photographie eine Kunst sei, wurde in Dresden einfach durch die Tat gelöst, indem man der Amateurphotographie den Lingnerschen Pavillon überließ, mit Recht, denn was hier die hervorragendsten amerikanischen, Hamburger, Wiener, Leipziger und Dresdener Amateur- und Berufsphotographen ausgestellt haben, das zeigt in der Tat, daß die Photographie, von den richtigen Händen und Augen behandelt, künstlerisch-stilistischen Wirkungen dienstbar gemacht werden kann, die auf den eigentümlichen technischen Hilfsmitteln beruhen.

Damit haben wir den Reichtum, die Bedeutung und die Eigenart der diesjährigen Dresdener Kunstausstellung wenigstens in großen Strichen angedeutet. Sich des Genusses einer mit solchem Ernst und Feinsinn vorbereiteten Ausstellung teilhaft zu machen, bedeutet reichen künstlerischen Gewinn.

PAUL SCHUMANN.



A. HUDLER-DRESDEN. DER DENGLER. (BRONZE)
Dresdener Kunstausstellung



CONSTANTIN SOMOFF (ST. PETERSBURG)
GALANTE UNTERHALTUNG



ÜBER ANORDNUNG UND KOMPOSITION DER TEPPICHE RAFFAELS

VON JAMES VON SCHMIDT IN ST. PETERSBURG

BUNSENS Anordnung der Raffaelischen Tapeten an den Wänden der Sixtina¹⁾ war trotz der Kritik Gerspachs²⁾ einstweilen durch keine andere ersetzt worden. Neuerdings haben Bode und Steinmann diese Frage diskutiert und sind, von verschiedenen Gesichtspunkten ausgehend, zu Resultaten gelangt, die voneinander ebenso sehr abweichen wie von Bunsens Ansichten³⁾. Folgende Tabelle gibt eine Übersicht über die drei Vorschläge:

dorthin; nach Steinmann waren für die Altarwand überhaupt keine Teppiche bestimmt.

Durch Gerspach und Steinmann ist Bunsens Anordnung definitiv widerlegt worden. Gegen Bodes Disposition machen sich mancherlei Bedenken geltend. Vor allen Dingen muß bemerkt werden, daß einzelne Teppiche nicht auf die Felder passen, denen Bode sie zuweist. Der Wunderbare Fischzug sollte für F 3 r. bestimmt gewesen sein; der größte Teil dieses Feldes

Linke Langwand (Süd, Evangelienseite).

Feld:	F 1 l.	F 2 l.	F 3 l.	F 4 l.	F 5 l.	F 6 l.
Unter dem Fresko:	Testament des Moses	Korah	Sinai	Rotes Meer	Moses	Beschneidung
Bunsen:	—	—	Ananias	Der Lahme	Stephanus	Weide meine Lämmer
Steinmann:	—	Weide meine Lämmer	Der Lahme	Ananias	Stephanus	Fischzug
Bode:	—	—	Athen	Elymas	Lystra	Stephanus

Rechte Langwand (Nord, Epistelseite).

Feld:	F 1 r.	F 2 r.	F 3 r.	F 4 r.	F 5 r.	F 6 r.
Unter dem Fresko:	Abendmahl	Schlüsselübergabe	Bergpredigt	Berufung	Opfer des Aussätzigen	Taufe
Bunsen:	—	—	Befreiung	Athen	Lystra	Elymas
Steinmann:	—	Athen	Befreiung	Lystra	Elymas	Bekehrung
Bode:	—	—	Fischzug	Weide meine Lämmer	Der Lahme	Ananias

An der Altarwand ordnete Bunsen links den Wunderbaren Fischzug, rechts die Bekehrung Pauli an; Bode verweist die Bekehrung und Befreiung Pauli

wird aber von der Cantoria eingenommen und auf dem übrig bleibenden schmalen Streifen kann, wie Bunsen, Passavant, Gerspach und Steinmann einhellig anerkannt haben¹⁾, nur die Befreiung Pauli mit ihrer ganz geringen Breite (1,24 Meter nach Steinmann) Platz gefunden haben. Der päpstliche Thron verdeckt einen Teil von F 5 l.: auf diesem Felde kann wohl die

1) Beschreibung der Stadt Rom II, 2. S. 408.

2) Les Actes des Apôtres, Revue de l'art chrétien XII 1901. p. 91 ff.

3) E. Steinmann. Die Anordnung der Teppiche Raffaels in der Sixt. Kap. Jahrb. d. K. Preuß. Kunstsamml. XXIII 1902, S. 186—195. W. Bode. Die Anordnung aller Teppiche Raffaels. Eine Notiz. Ebenda. S. 196.

1) Bunsen a. a. O. S. 408. Passavant, Raphaël d'Urbino. II, p. 193. Gerspach a. a. O. p. 96. Steinmann a. a. O. S. 188.

unter der Norm breite Steinigung Stephani, nicht aber das normal breite Opfer zu Lystra untergebracht werden¹⁾; andererseits dürfen wir nicht ohne besondere Gründe die, wie gesagt, relativ schmale Steinigung auf das F 61. versetzen, das eine normale Breite von über 6 Meter besitzt. Die Basis für Bodes Vorschläge bildet die konsequent fortschreitende Entwicklung der Schatten, die an den perspektivischen Umrahmungen der Berliner Teppichserie zu sehen sind und deren Konstruktion Bezug nimmt auf eine große Lichtquelle in der Schmalwand, die der Künstler vorfand oder annahm. Diese Lichtquelle könnten die beiden Fenster in der Altarwand gewesen sein, die ja derzeit noch existierten²⁾, falls die Kapelle ihr Hauptlicht durch sie erhalten hätte. Da dieses aber tatsächlich durch die Fenster der südlichen Langwand einfällt, so ergibt sich, daß die Schattenkonstruktion der Berliner Serie nicht mit den realen Lichtverhältnissen der Sixtina rechnet. Die Annahme, daß die Komposition mit fiktiven Lichtverhältnissen rechnet, ist schwerlich zu begründen. Die Zugehörigkeit der perspektivischen Umrahmungen zum ursprünglichen Plane kann überhaupt angezweifelt werden, da die vatikanische Serie sie nicht aufweist und diese vor allen anderen Serien die Vorzüge einer Originaledition besitzt. Daran ändert auch der Umstand nichts, daß die Berliner Serie mit zwei anderen Serien in den Rahmenschatten übereinstimmt; er beweist nur, daß diese drei Serien enger miteinander zusammenhängen, als mit der Vaticana. Die ganze Schattenkonstruktion nimmt vielleicht auf jenen Raum Bezug, für den ihr gemeinsamer Urtypus bestimmt war, oder aber sie war bloß analog dem Lichteinfalle in den Bildern selbst entworfen worden, eine Beziehung, auf die Bode unter besonderem Hinweis auf die Sockelbilder der vatikanischen Serie aufmerksam macht. Es müssen ferner gegen Bodes Anordnung kompositionelle Bedenken geäußert werden: die schmale Befreiung Pauli erscheint als Gegenstück zur breiten Bekehrung unwahrscheinlich und die Häufung des Sujets der Berufung Petri in vier verschiedenen Redaktionen an einer Stelle der rechten Langwand müßte befremden: auf F 4 r. wäre sie im »Weide meine Lämmer« zu sehen gewesen nach Joh. 21 und darüber nach Matth. 4 in Ghirlandajos Berufung; daneben hätte auf F 3 r. im Fischzug derselbe Vorgang nach Luk. 5 Platz gefunden, während sich über dem Nachbarfelde (F 2 r.) Peruginos Schlüsselübergabe (Matth. 16) befindet. Schließlich wird, wie Bode selbst bemerkt, bei dieser Anordnung die historische Folge der Szenen zweimal unterbrochen: die Bekehrung und Befreiung Pauli stehen beide außerhalb der Reihenfolge und die Blendung des Elymas folgt auf das Opfer zu Lystra statt ihm voranzugehen.

Steinmanns Anordnung besitzt den großen Vorzug, die chronologische Reihenfolge der Szenen zu bewahren, wobei die einzige Ausnahme, der Platz des Fischzuges,

1) Passavant I. c. Gerspach I. c.

2) Vergl. Steinmann, Die Sixt. Kapelle I, S. 158 und Tafel VII.

gut motiviert wird. Nun setzt Steinmann ausdrücklich voraus, daß seine Anordnung nur mit der früheren Einrichtung der Kapelle vereinbar sei, wo die Cancellata noch an ihrem alten Platze stand und mit der Cantoria verbunden war. Bei dieser Stellung der Cancellata kam aber ihr südlicher Endpfeiler unmittelbar vor F 3 l. zu stehen und machte die Aufhängung eines Teppichs von normaler Breite, wie es die Heilung des Lahmen ist, auf diesem Felde unmöglich. Daraus ergäbe sich ein triftiger Einwand gegen Steinmanns Anordnung, wenn die Umstellung der Cancellata wirklich erst zwischen 1550 und 1572 stattgefunden hätte, wie Steinmann annimmt.

Der terminus ante quem für diesen Zeitansatz ergab sich aus einer Stelle im Diarium des Zeremonienmeisters Gregors XIII. Mucantius, die besagt, daß zur Weihnachtsfeier 1573 zur Beleuchtung der Kapelle nur zwölf Fackeln statt der angeordneten vierundzwanzig zur Stelle waren, und fortfährt: »erit ergo advertendum pro alia vice, maxime cum hodie capella sit ampliata et multo longior facta, quam olim esset«¹⁾. Wie lange die Frist war, die zwischen Umstellung und Erzählung lag, darüber sagt das Zitat nichts. Das »olim« läßt vielleicht eher an einen längeren als an einen kürzeren Zeitraum denken und die bekannte Sprödigkeit jeglichen Zeremonials macht es wahrscheinlich, daß es geraumer Zeit bedurfte, ehe sich auch hier das Zeremonial den Forderungen der Tatsächlichkeit anpaßte. Jedenfalls ergibt dieser terminus ante quem keine positiven Hinweise auf den terminus post quem. Diesen hat Steinmann auf Grund eines Holzschnittplanes des Konklaves Julius' III. zu gewinnen gesucht, auf dem die Cancellata in der Mitte der Kapelle zu sehen ist²⁾. Dieser Holzschnitt verliert seine Beweiskraft durch Vergleich mit einem Passus in Joh. Fichards Italia von 1536, aus dem Steinmann früher einen terminus post quem gewinnen zu können glaubte³⁾, der aber, unbefangen betrachtet, nur einen solchen ante quem ergibt. Die fragliche Stelle lautet im Original: »*Sacellum* forma quadrata est, sed longa. Latitudinis est mediocris. *Locus* ille, quem Pontifex, Cardinales et Episcopi cum familiaribus ingrediuntur, in quo et ipsorum consessus et altare ipsum est, septis et cancellis ferreis inargentatis paulo ultra tertiam a reliquo, in quo hospites vulgusque consistit, separatus est. Ad eius dexteram prope in alto, quasi in moeniano consistunt symphoniaci etc.«⁴⁾. Die Worte von »locus ille« an übersetzt Steinmann: »Jener Ort, wohin sich der Papst, die Kardinäle und die Bischöfe mit ihrem Gefolge begeben und wo der Altar selber sich befindet, ist durch die Brüstung und die eisernen versilberten Gitter ein wenig über den dritten Teil hinaus vom übrigen, wo Volk und Pilger stehen, getrennt. Zur Rechten der Kapelle, ein wenig in der

1) Steinmann a. a. O. S. 161. m. Anm. 1. nach Cod. Corsin. 986. Diarium des M. I, p. 86.

2) a. a. O. S. 160.

3) Cantoria u. Cancellata der Sixt. Kap. Jahrb. d. K. Preuß. KS. XVIII, 1897. S. 31 f.

4) Originaltext nach A. Schmarsow, Excerpte aus Joh. Fichards Italia v. 1536. Rep. f. Kunstw. XIV, 1891. S. 136.

Höhe, befindet sich der Platz für die Sänger.« Dieser Übersetzung folgt die Interpretation: »Diese Beschreibung, die an Klarheit zu wünschen übrig läßt, ergibt doch bei näherer Betrachtung nur die eine Deutung, daß Fichard die Schranken noch an ihrer alten Stelle sah und daß er bei seiner Angabe: ‚ein wenig über den dritten Teil hinaus vom übrigen, wo Volk und Pilger stehen‘ sich mit der Vorstellung ins Presbyterium versetzte und den leeren Altarraum nicht mit in Betracht gezogen hat.« Sowohl gegen die Interpretation, als auch gegen die Übersetzung müssen Einwendungen erhoben werden. Nach Steinmann hätte Fichard in der Vorstellung die Tür der Cancellata durchschritten und beschrieb nun die Kapelle mit dem Gesicht dem Altar zugewendet (die Cantoria befindet sich ja rechts von ihm). Dabei ließe er nun den Altarraum, den er gerade vor Augen hat, außer acht, gäbe hingegen fast mathematisch genaue Details über die Cancellata, der er den Rücken kehrt. Dieses Verfahren entbehrte stark der inneren Wahrscheinlichkeit, selbst wenn es mit Fichards Worten vereinbar wäre; tatsächlich aber läßt Fichard den Altarraum gar nicht unbeachtet, denn er sagt ausdrücklich »locus ille, quem Pontifex etc. ingrediuntur, in quo et . . . consessus et *altare ipsum* est«. Fichard faßt also Altarraum und Presbyterium zu einem vom Laienraum getrennten Ganzen zusammen, in dem sich auch die Sängertribüne befand, denn in dem Satze »ad eius dexteram . . . consistunt symphoniaci« ist, wie es auch am nächsten liegt, das »eius« auf das Subjekt des nächstvorhergehenden Satzes, d. h. »locus ille«, zu beziehen und nicht, wie es in der Übersetzung Steinmanns geschieht, auf das entfernte »sacellum.« Befand sich aber die Cantoria innerhalb des großen Raumes jenseits der Schranken, so muß die Cancellata zu Fichards Zeit auf ihrem heutigen Platze gestanden haben. Das besagen denn auch die Worte »paulo ultra tertiam partem (se. sacelli) . . . separatus est«: das heißt ein wenig mehr als ein Drittel der Kapelle war als Laienraum abgeteilt und in der Tat steht die Cancellata ein wenig zum Altare hin von der Linie vorgerückt, die das erste Drittel der Kapelle, vom Eingang aus gerechnet, begrenzt, ihre Enden berühren die Wände gleich hinter dem dritten Pilaster jederseits. Im Sinne des eintretenden Beschauers hat Fichard seine Beschreibung gemacht; die Art architektonischer Beschreibungen und hieratischer Angaben, den Standpunkt beim Altar zu wählen, ist ihm natürlicherweise fremd¹⁾. Bereits vor 1536 hatte also die Cancellata ihren Standort gewechselt, und es wird nicht unerlaubt sein, den Platzwechsel vor 1515 anzusetzen, wo die Arbeit an den Kartons begann. Die Ornamentformen am neuen Pfeiler der Cancellata²⁾ widersprechen dem nicht, diese schwere und kalte Nachahmung quattuorcentistischer Motive kann ebensogut 1515 wie

1550 entstanden sein. Wie ich oben gezeigt zu haben glaube, ist die Anordnung der Teppiche nach Steinmanns Vorschlag nur bei der neuen Einrichtung der Kapelle möglich; daß aber Steinmann recht hat, läßt sich nicht nur durch Betrachtungen über den Inhalt, sondern erst recht durch aus einer ihnen korrelativen Analyse der Komposition des gesamten Zyklus erhärten.

* * *

Als erste Voraussetzung für die Komposition des Tapetenzyklus wird die Gliederung der Wände zu betrachten sein, für die die Teppiche bestimmt waren. Die Gliederung ist nun zwar sehr einfach, aber unregelmäßig. Jede Wand ist bekanntlich in sechs Felder geteilt, der regelmäßige Ablauf der Reihen aber wird auf jeder Seite durch ein Hindernis gestört: an der linken Wand verdeckt der päpstliche Thron einen Teil von F 5 l., rechts wird durch die Cantoria eine noch viel bedeutendere Unterbrechung geschaffen, da sie F 3 r. fast in der ganzen Breite einnimmt und von ihm nur ein Rudiment übrig läßt, ferner durch ihr starkes Vorspringen massiger und daher noch störender wirkt als der Thron drüben. Für die Teppiche sind diese Hindernisse insofern wichtig, als sie die Übersichtlichkeit der ganzen Wandstreifen stören. Neben ihnen spielen die Endpfeiler der Cancellata keine Rolle als störende Zwischenglieder, dazu ist einmal ihr Volumen zu gering, auch fallen sie fast genau mit den Pilastern zwischen den Feldern zusammen und schließlich wird der nördliche Endpfeiler durch die benachbarte Cantoria für das Auge absorbiert, während beim südlichen, wie des näheren noch zu erörtern sein wird, der stereometrische Wert durch die Komposition der benachbarten Tapete reduziert wird. Lassen wir nun die FF. 1 r. und 1 l. außer Betracht, da sie in keinem Falle für die Teppiche Bedeutung haben¹⁾, und ebenso den unbedeutenden Rest von F. 3 r., so wird jede Wand durch die Unterbrechung in einen größeren übersichtlichen Streifen von drei, beziehungsweise vier Feldern (FF. 2—5 l., 4—6 r.) und ein isoliertes Feld (FF. 2 r. und 6 l.) geteilt, wobei zu beachten ist, daß die Scheidung an der rechten Wand viel bedeutender ist als an der linken.

Für die Anordnung der Teppiche kommen die geschilderten Verhältnisse der Wändegliederung in Betracht, sofern es möglich ist, sie mit den Unterschieden in der Komposition der einzelnen Teppiche in Verbindung zu bringen. Diese Unterschiede sind im wesentlichen folgende. Aus der Gesamtzahl lassen sich zwei Gruppen von Kompositionen herausheben. In der ersten ist die Gruppierung der Figuren um ein Zentrum gebildet, das in der Bildachse steht, bei der zweiten bewegt sich eine Gruppe von Figuren von einem Bildrande zum anderen im Kontrast zu einer ruhigen Einzelfigur. Zur ersten Gruppe ge-

1) Auf diese Differenz hat mich eine liebenswürdige briefliche Notiz Herrn Professor A. Schmarsows aufmerksam gemacht.

2) cf. Steinmann, Cantoria u. Cancellata S. 36.

1) Vgl. die eingangs gegebene Übersicht über die verschiedenen Anordnungsvorschläge und Steinmann, Die Anordnung der Teppiche, S. 188.

hören: die Heilung des Lahmen, der Tod des Ananias und die Blendung des Elymas; zur zweiten: die Steinigung Stephani, der Fischzug, die Bekehrung Pauli, das Opfer zu Lystra und das Weide meine Lämmer. Die ersten werden wir bei ihrer durchgeführten perspektivischen Gruppierung in mehreren Plänen als bildmäßige Kompositionen bezeichnen dürfen, im Gegensatz zu den reliefartigen, in denen die Figuren nebeneinander in wesentlich einheitlicher Augendistanz angeordnet. Der reliefartige Charakter dieser zweiten Gruppe wird durch das Opfer zu Lystra am besten erläutert, dessen Hauptgruppe, die Opferer, ja einem antiken Relief entlehnt ist und in dem alle Zutaten, die die Gruppierung nach der Tiefe zu erweitern sollen, die störendsten Beigaben der Komposition sind¹⁾. Ähnliche Verhältnisse durch Einschlebung störender Füllfiguren sind in der Bekehrung zu bemerken, wie denn grade diese beiden Kompositionen zu den mindest gelungenen der Serie gehören. Nebensächlich ist der Unterschied zwischen beiden Gruppen, daß sich die Vorgänge der bildmäßigen alle im geschlossenen Raume abspielen (denn als solcher ist auch der Hof zu betrachten, in dem Ananias stirbt), die reliefartigen dagegen ihre Szenen ins Freie verlegt haben. Die Predigt zu Athen nimmt eine Sonderstellung ein: sie ist bildmäßig komponiert, aber doch vom Gegensatz von Masse und Einzelfigur beherrscht. Bei der Befreiung Pauli schloß schon ihr Format allein einen Vergleich mit jenen Gruppen aus.

Die bildmäßigen Kompositionen konnten ihrer Anlage entsprechend nur dort untergebracht werden, wo der Beschauer am ehesten einen Standplatz für ruhige Betrachtung zu wählen Anlaß hatte, die reliefartigen dagegen bedurften dieses ruhigen Standpunktes für die Betrachtung nicht, denn sie entwickeln sich auch vor dem vorbeigleitenden Auge des wandelnden oder stehenden Betrachters. Wir können daraus schließen, daß die zentralen Kompositionen für die Mitte der jeweils übersehbaren Wandstreifen bestimmt waren, denn vor ihnen macht der Beschauer am ehesten Halt; die reliefartigen aber wären dann für die übrigen, jene flankierenden Felder bestimmt gewesen. Es könnte nun der Versuch gemacht werden, jedem Teppich auf Grund formaler Merkmale seinen Platz unabhängig von jeder Überlegung über den Inhalt der Darstellungen anzuweisen. Jedoch um Weitläufigkeiten zu vermeiden, genüge es hier, die dargelegten Gesichtspunkte auf Steinmanns Anordnung anzuwenden. Im Falle der Übereinstimmung wäre alsdann die Beweisführung zu ihren Gunsten durch die formalanalytische Ergänzung perfekt. Wie a priori schon wahrscheinlich, ist die Übereinstimmung faktisch vorhanden: auf der linken Wand nehmen der Tod des Ananias und die Heilung des Lahmen die beiden Mittelfelder des großen Wandstreifens ein und haben das »Weide meine Lämmer« und die Steinigung

Stephani zu ihren Seiten, während auf der anderen Wand das Opfer zu Lystra und die Bekehrung, die Blendung des Elymas flankieren. Nun hat die Bewegung der Gruppen im Weide meine Lämmer und in der Steinigung dieselbe Richtung: vom Eingang in der Längenrichtung der Kapelle, dagegen die Gruppenbewegung in der Bekehrung und im Opfer nach verschiedenen Richtungen vom Mittelstück aus gerichtet. Beachten wir ferner, daß von den isolierten Teppichen, dem Fischzuge auf F 6 l. und der Predigt zu Athen auf F 2 r., der erste reliefmäßig komponiert ebenfalls die Gruppenbewegung in der Längenrichtung aufweist, der zweite hingegen eine streng bildmäßig geschlossene Komposition besitzt, so ergibt sich für die linke Reihe ein stärkerer Zusammenhang im Ganzen, für die rechte eine strenge Sonderung der Gruppen. Links kann nämlich eine Bewegungstendenz in der Längenrichtung der Kapelle konstatiert werden, welche, unbeschadet des Wechsels von reliefartigen und bildmäßigen Kompositionen, als Nebenthema durch alle fünf Stücke durchgeführt ist. Die Reihe beginnt im Weide meine Lämmer mit der Jüngergruppe, deren Bewegung von links nach rechts stetig anschwillt, es folgt im Petrus die Cäsar, der Heiland bildet die Fermate, allein er wendet sich nach rechts zum Gehen und weist mit dem linken Arm dem Blicke die Bahn in der Kapellenlongitudinale. In den beiden folgenden zentralen Kompositionen kommt das Nebenthema ebenfalls deutlich zur Geltung. Der prächtige nackte Knabe im Vordergrund rechts der Heilung des Lahmen, stark plastisch durchgebildet und hell gegen den dunklen Hintergrund gesetzt, leitet die Blickbahn energisch in der angegebenen Richtung weiter. Auf der Ananiasapete prallen vor dem Toten die Personen des Vordergrundes zurück: links nur eine, rechts dagegen zwei, deren Bewegungen, besonders in den Händen, dieselben Funktionen erfüllen, wie die Wendung des Heilandes im Weide meine Lämmer und die Haltung des Knaben in der Heilung des Lahmen. In der nun folgenden Steinigung Stephani setzt die Massenbewegung von links nach rechts mit ungehemmter Kraft wieder ein und soll von dem rechts im Vordergrund sitzenden Saulus aufgefangen werden. Daß dieser der überaus heftig bewegten Gruppe nicht genügend Widerpart halten kann, trotz dem Bemühen, seinen Wert als Kompositionsfaktor durch verstärkte plastische Betonung zu erhöhen, ist wohl die schwerst-wiegende Einwendung gegen die ganze Komposition, welcher außerdem noch ein fester Abschluß nach rechts gegen den päpstlichen Thron mangelt. Mit der Nachbarschaft des Thrones rechnet der Wunderbare Fischzug, die Coda der linken Reihe. Hier beginnt nämlich die Bewegung der Jüngergruppe von einem Nullpunkte, schwillt stetig und rasch an, stürzt im Petrus ab und findet ein leises Gegenspiel in Christus, der sich leise vorwärts bewegt und so in glücklichster Art als Schlußglied der ganzen Reihe fungiert. Die Durchführung der rechtsläufigen Tendenz war nur sinngemäß, wenn die Übersicht der Tapetenreihe an der Südwand nirgends wesentlich behindert wurde. Wo nun der Thron zu jener Zeit viel weniger

1) Wölfflin, Die klassische Kunst S. 113. Die Vorlage ist unter anderen bei Müntz, Le Musée d'art, Paris 1903, abgebildet.

von der Wand verdeckte als heute ¹⁾, war die Unterbrechung zwischen FF 5 u. 61 relativ gering; der Wunderbare Fischzug blieb auch dem Auge des dem Eingange näher stehenden Beschauers sichtbar und seine reliefmäßige Komposition entwickelte sich vor jenem auch trotz der größeren Entfernung. Die Unterbrechung zwischen Weide meine Lämmer und der Heilung des Lahmen war auch kaum merkbar, denn der Blick des Beschauers konnte ohne wesentliche Behinderung von hüben oder drüben durch das Gitter der Cancellata hindurchschweifen und der Rest der im Ablauf der Reihe eintretenden Störung durch den südlichen Endpfeiler der Cancellata wird paralysiert durch die Säulen in der Heilung des Lahmen, da diese als dem Pfeiler analoge Werte im Bildraume selbst auftreten, und somit für die Komposition noch größere Bedeutung besitzen wie als Lokalbezeichnung und Kulisse zwecks energischerer Vortäuschung einer Volksmenge²⁾.

Die Übersicht über die Nordwand wurde durch die weit vorspringende Cantoria unmöglich gemacht, und so können wir an der nördlichen Reihe der Tapeten auch keine durchlaufende Tendenz der Bewegung konstatieren. Die Hauptgruppe, die die Bekehrung Pauli, die Blendung des Elymas und das Opfer zu Lystra umfaßt (FF 4—6 r.), ist gegen die beiden übrigen Teppiche (FF 2, 3 r.) streng isoliert. Es entwickelt sich von der streng zentralen und durchaus symmetrisch komponierten Blendung des Elymas die Bewegung nach beiden Seiten hin; in der Blendung hat der vorgeschobene Platz des Paulus nur innerhalb des eigenen Bildraumes Bedeutung, der Apostel gewinnt durch sie nur das gebührende Übergewicht über seinen Gegenpart Elymas. Links von der Blendung geht in der Bekehrung die Bewegung vehement von rechts nach links. Die rückläufige Tendenz des Schlußgliedes, die am Christus des Fischzuges zu beobachten war, kommt hier im Paulus, wenn auch in viel weniger befriedigender Weise, zur Geltung: rücklings gestürzt, ist er mühsam bestrebt sich aufzurichten. Der Überschuss an Bewegung, den die Gruppe seiner Begleiter entwickelt und dem seine liegende Gestalt kein genügendes Widerspiel bieten kann, wird durch den fortsprengenden Gaul in die Tiefe des Bildes abgeleitet, und damit der Schein des Anprallens an die abschließende Altarwand vermieden. Rechts neben der Blendung des Elymas steigt die Bewegung der Opfern den crescendo an, bis sie in dem Schlächter ihren Höhepunkt und ein unvermitteltes Halten erreicht: ihr gegenüber bedeutet die starke Architektur des linken Bildrandes ein Widerlager und zugleich einen festen Abschluß der Tapetengruppe gegen die Cantoria, weshalb auch die Gestalt des Paulus durchaus untergeordnet ihr

erscheint. Gewiß könnte angesichts der anderen Tapeten eine glücklichere Lösung der Antithese denkbar sein und sicher ist die Komposition des Lystrapfers durch allzu strickten Anschluß an die antike Vorlage ungünstig beeinflusst, jedoch muß in dieser Tapete durchaus der Zusammenhang mit der Umgebung bemerkt werden.

Wie in der Nähe des Altars die drei zuletzt besprochenen Teppiche isoliert waren, so war es beim Eingange auf F 2 r. die Predigt zu Athen. Deswegen ist sie ganz bildmäßig, in perspektivischer Anordnung der Gruppen, nach allen Seiten abgeschlossen komponiert und nur in der Gebärde des Apostels könnte man eine Andeutung finden, daß die Fortsetzung der Reihe in der Längenrichtung der Kapelle zu suchen ist, wenn die Arme des Apostels der Querachse, und nicht parallel der Diagonale des Bildes gerichtet wären. Zwischen die Predigt zu Athen und die große Gruppe gehörte die Befreiung Pauli, das Aschenbrödel der Reihe. Eingeklemmt zwischen Cantoria und Cancellata konnte sie kaum die Aufmerksamkeit des Beschauers erregen; sichtbar war sie eigentlich nur für den, der unmittelbar vor ihr stand. Damit aber das Auge des Beschauers nicht überhaupt achtlos an ihr vorüberglitte, bedurfte es besonderer Zwangsmaßregeln. Diesem Zwecke dient die übertrieben plastisch ausgearbeitete Körperlichkeit des Seimos, die den Rahmen des Bildes sprengt, abgesehen davon, daß sie das Raumvolumen der Tapete für das Auge vergrößert und die vertikale Entwicklungstendenz des Bildes zur Wirkung bringt, der einzigen, die sein Format zuließ.

So findet denn Steinmanns Anordnung in allen Punkten eine vollkommene durch die formale Analyse der Komposition, die deren genauen Anschluß an die Umgebung ergab. Diese Übereinstimmung zwischen den Teppichen selbst und ihrer Umgebung, beweist aber auch, daß die Tapeten alle von vorneherein mit Rücksicht auf die Umkehrung durch den Webeprozess komponiert sind, entgegen Wölfflins Ansicht, nach der die einzelnen von ihnen sich verschieden zur Umkehrung verhielten¹⁾. Dieses Moment in der Komposition der Teppiche wird unter anderen für die Frage von Belang sein, ob Raffael im Prinzip die Gruppenbewegung von links nach rechts bevorzugt hat, wie es Wölfflin annimmt. Auch das Opfer zu Lystra verlangt die Umkehrung allein schon aus denselben Gründen, die sie Wölfflin für die Predigt zu Athen wahrscheinlich machen: erst im Teppich, nicht schon im Karton, faßt die Marsstatue Speer und Schild richtig, wie in der Lystratapete der Hermes erst durch die Umkehrung den Caduceus mit der rechten Hand zu fassen bekommt.

1) Vergl. die Pläne bei Steinmann, Sixt. Kap. I, Taf. VIII und XI.

2) Vergl. H. Wölfflin, D. klass. Kunst 1899, S. 110.

1) a. a. O. S. 114 ff.

ZUR AUSSTELLUNG FRANZÖSISCHER PRIMITIVER EINIGES ÜBER JEAN FOUQUET UND DEN MEISTER VON MOULINS

VON PAUL VITRY IN PARIS

WIE man sich vielleicht erinnern wird, waren wir, dank des liebenswürdigen Entgegenkommens der Leiter der *Kunstchronik*, in der Lage, im Augenblick der Eröffnung der Ausstellung französischer Primitiver in Paris die allgemeine Idee darzulegen, welche das bestimmende Prinzip bildete zu der zeitweiligen Vereinigung der dort zusammengetragenen Werke. So können wir erklären was man durch jene Demonstration zu veranschaulichen bestrebt war. Es wäre wenig geeignet, heute nochmals auf jene Gesamterläuterungen zurückzugreifen; auch ist es nicht unsere Sache zu entscheiden, ob jene Demonstration den gewünschten Beweis erbracht hat: der unleugbare Erfolg, den die Ausstellung aufzuweisen hatte, war den Veranstaltern derselben Beweis genug, daß ihre Bemühungen nicht ganz vergeblich gewesen sind, und sogar die Diskussionen, zu welchen die Ausstellung Veranlassung gegeben hat und die noch immer nicht zum Abschluß gekommen sind, bestätigen zum mindesten das große Interesse an den Problemen, auf welche sie die Aufmerksamkeit des Publikums gelenkt hat.

* * *

Wir beschränken uns an dieser Steile darauf, jene Reihe von Tatsachen in Erinnerung zu bringen, welche durch die Ausstellung hervorgehoben und von den klugen Forschern schon lange bemerkt worden waren. Vor allem ist es die, in Frankreich während der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts äußerst regsame und sehr vorangeschrittene Gestaltung eines künstlerischen Milieu, wo sich zum erstenmal jene realistischen Tendenzen regten, die in der ganzen Kunst des 15. Jahrhunderts und hauptsächlich in den Niederlanden blühten. Max Dvorak konnte in seinem letzten gründlichen Werk über *Das Rätsel der Kunst der Brüder Van Eyck*¹⁾ nicht umhin, unter den Quellen dieser von ihm mit so großer Sorgfalt analysierten Kunst, die Kunst der Valois, diejenige Karls V., und die Johann von Berrys anzuführen, für welche wohl schon eine Menge vlämischer Arbeiter tätig waren, die aber von den Traditionen der jungen französischen Gotik genährt und von den sie erreichenden Ausflüssen des italienischen Trecento beeinflusst waren.

Ferner die während des 15. Jahrhunderts sehr deutlich nachzuweisende Existenz einer oder vielmehr

mehrerer voneinander sehr verschiedener französischer Schulen, deren künstlerische Beziehungen je nach ihren politischen Beziehungen und ihrer relativen geographischen Lage natürlich recht veränderliche waren. Endlich im 16. Jahrhundert der Fortbestand einiger der nationalen gotischen Traditionen, durch welche ein schnelles Überhandnehmen der ultramontanen Kunst unmöglich wurde.

Wir übergehen das 14. Jahrhundert, welches mehr als jedes andere ein Gesamtstudium erforderte, das weder die Bildhauerkunst, noch insbesondere die Miniatur vernachlässigte, um so den noch sehr französischen Charakter der ganzen Kunst jener Epoche und namentlich gewisser ihrer Erzeugnisse, wie des *Parement de Narbonne* oder der Statuen *Karls V.* und der *Johanna von Bourbon* aus der Celestinerkirche von Paris nachzuweisen. Wir verweilen auch nicht lange bei der Betrachtung des 16. Jahrhunderts, dessen Bedeutung feststeht durch die in ihrem Wert längst anerkannten Züge von Wahrheit, Feinheit und Eindringlichkeit der Porträts aus der Schule Clouets, durch seine Gemälde, Zeichnungen und Schmelzarbeiten; hier ist Stoff geboten sowohl zu detaillierten kritischen Studien, wie diejenigen L. Dimier's¹⁾, die dazu führen könnten, autorlosen Werken ihre Urheber zuzuerklären und Identitätsnachweise für Persönlichkeiten zu erbringen, als auch zu einer Gesamtdarstellung, welche uns ermöglichen würde, mit sicherem Blick herauszufassen, was es Gutes und Zuverlässiges gibt in der Unmenge der uns bekannten Porträts diesen Genres, von denen ein großer Teil als minderwertig bezeichnet werden muß und von welchen die Pariser Ausstellung uns übrigens nur recht wenige vorgeführt hat.

Indem wir uns auf das 15. Jahrhundert beschränken, ist es unsere Absicht, hier einige bestimmte Andeutungen zu geben über gewisse der authentisch französischen Werke, welche wir noch besitzen, über Gemälde, welche der Schule des Zentrums, der ursprünglichsten, man möchte sagen autochthonsten französischen Schule jener Zeit angehören, einer Schule, die weniger zusammengewürfelt als die im übrigen so mächtige und interessante Schule von Avignon und dabei unverkennbar unabhängiger von vlämischem Einfluß war als diejenigen Schulen, welche zu gleicher Zeit in Ile-de-France oder in den nördlichen Provinzen, in der Picardie zum Beispiel blühen konnten.

¹⁾ Jahrb. d. Kunsthist. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Band XXIV, Heft 5.

¹⁾ Le Portrait du XVI^e siècle aux Primitifs français. Paris. Schemit. 1904.

Wie man weiß, verdanken wir es der so überaus gütigen Freigebigkeit der Museen von Berlin und Antwerpen, daß es gelungen ist, die heute getrennten Stücke des in der französischen Malerei des 15. Jahrhunderts vielleicht bedeutendsten Werkes vorübergehend zusammenzustellen; es ist dies das von Jean Fouquet gegen 1450 gemalte Diptychon von Melun. Der große Unterschied, welcher zwischen den beiden Stücken im Hinblick auf ihren Erhaltungszustand besteht, gab im Geiste einiger Personen dem Zweifel an die Rechtmäßigkeit dieser Zusammenordnung Raum, obwohl die Gelehrten dieselbe seit mehr als vierzig Jahren anerkannt hatten, wenigstens die Gleichzeitigkeit der Ausführung beider Felder. Man ging sogar so weit, auf Grund etwas oberflächlicher Beobachtungen zu behaupten, daß die Dimensionen sowie der materiale Charakter der beiden Felder nicht übereinstimmen und daß jene Zusammenordnung, wenn sie auch keine willkürliche Annahme von seiten der modernen Kritiker, vom Marquis von Laborde bis auf Henri Bouchot war, doch früher zur Zeit Etienne Chevaliers eine gekünstelte war; daß die heilige Jungfrau lange vor dem Schenkegeber gemalt sein mußte, ja daß sie vielleicht sogar schon in irgend einer anderen Kirche figurirt haben mochte, man meinte in Loches und stützte diese Meinung auf die Ähnlichkeit der Hauptfigur mit der berühmten Agnes Sorel, die dort beerdigt ist, u. s. w. Diese Hypothesen waren um so leichter, als kein einziges Schriftstück aus der damaligen Zeit besteht, welches uns über die Art der Bestellung des Werkes durch Etienne Chevalier und die von ihm vollzogene Einsetzung desselben in die Kirche von Melun belehrt.

Wir wissen jedenfalls durch einen Geschichtsschreiber des 17. Jahrhunderts¹⁾, daß das Diptychon um das Jahr 1660 in der Notre-Damekirche zu Melun vorhanden war und aus den zwei Feldern bestand, welche sich heute getrennt in Berlin und Antwerpen befinden. Man hat außerdem die Einheit der Komposition sowie die Charakteristik gewisser Gesten hervorgehoben, wie die des Kindes, welches sozusagen die beiden Teile verbindet, und schließlich die Ähnlichkeit in der Ausführung gewisser Einzelheiten, z. B. die farbigen Marmore hinter dem heiligen

Etienne und an der Lehne des Thrones der heiligen Jungfrau. Aber noch mehr: nach der Abnahme der Gemälde war einer der für die Zusammengehörigkeit des Diptychons am lebhaftesten einstehenden Kritiker, Paul Leprieur, imstande, an der Hand einiger exakter Feststellungen, über welche er am 20. Juli in der *Gesellschaft der französischen Altertumsforscher* sprach, festzustellen, daß nicht nur eine Übereinstimmung der Dimensionen beider Gemälde bis auf einen Zentimeter etwa besteht, sondern daß auch ihre materiale Ausführung identisch ist; die Malerei hört bei beiden in einer kleinen Entfernung vom Rand des Feldes auf; sogar die Qualität des Holzes beider Felder ist dieselbe.

Man scheint es also hier mit einer fertigen Tatsache zu tun zu haben, gegen welche kein Gefühls- oder anderer Grund aufkommen kann: die beiden Felder von Antwerpen und von Berlin haben nicht nur historisch als Ganzes figurirt, sondern es besteht kein innerer Grund, welcher zu der Vermutung berechtigt, daß die beiden nicht gemeinsam um das Jahr 1450 oder 1453 für Etienne Chevalier konzipiert und ausgeführt wurden.

Unglücklicherweise haben wir keinen unwiderleglichen Beweis dafür, daß Jean Fouquet ihr Autor ist. Was nun die Richtigkeit dieser Annahme einigermaßen verbürgt, gewinnen wir einzig durch die Vergleichung mit den Miniaturen des sich jetzt in Chantilly befindlichen Stundenbuches von Etienne

Chevalier, die ihrerseits Fouquet nur zugeschrieben werden wegen ihrer Übereinstimmung mit dem in der Nationalbibliothek in Paris befindlichen und durch eine Inschrift beglaubigten Buches der *Jüdischen Altertümer* von Josephus. Wir sind also gezwungen, uns mit diesen Zuordnungen auf Grund des Stils zu begnügen, weil uns kein anderes Gemälde desselben Autors besseren Beweis erbringen könnte.

Dem Stil der Werke nach zu schließen, gesellen sich zu diesem Diptychon von Melun die beiden Porträts im Louvre, die, weit mehr verblichen und vom Zahn der Zeit berührt als jenes, doch untrüglich die gleiche Hand, die gleichen Eigenschaften, dieselbe Manier und dieselbe Ausführung aufweisen. Durch ihre Nebeneinanderstellung in Paris wurde die Rechtmäßigkeit dieser Gruppierung glänzend gerechtfertigt.

Versucht man diese Werke chronologisch zu ord-



DIE HEILIGE JUNGFAU MIT DEM KINDE VON JEAN FOUQUET
(ANTWERPEN)

¹⁾ Denys Godefroy, *Histoire de Charles VII.* 1661.



ALTARBILD VON LOCHES. SCHULE DES JEAN FOUQUET

nen, so dürfte das Bildnis Karls VII. vielleicht als das älteste betrachtet werden, nicht nur aus äußerlichen Gründen, welche uns die Inschrift des Bildes oder die Wahrscheinlichkeit in die Hand geben, daß Fouquet vor seiner italienischen Reise, gegen 1445, ein königliches Porträt gemalt hat, sondern besonders wegen der Qualität des Bildes, das in Art und Anordnung etwas befangener zu sein scheint. Alsdann käme das Porträt Etienne Chevaliers (gegen 1450), und schließlich des Jouvenel des Ursins (zwischen 1450 und 1460).

Die Verwandtschaft zwischen diesen vier Feldern läßt sich nicht bestreiten. Dürfen nun jene beiden anderen, Wiener Kollektionen entnommenen Stücke: das Bildnis eines Jünglings aus der Sammlung des Fürsten von Liechtenstein und dasjenige eines alten, ein Weinglas in der Hand haltenden Bürgers aus der Sammlung des Grafen Wilczeck unbedenklich jenen zur Seite gestellt werden? Beide Bilder kamen zur Ausstellung als Werke, welche seit kurz oder lang, allein ohne jegliche Zeugnisschaft aus früherer Zeit und ohne materielle Beweise Jean Fouquet zugesprochen worden waren. (Das zweite z. B. kaum seit ein oder zwei Jahren, durch W. Bode.) Man war noch niemals in der Lage, besagte Stücke neben den früher besprochenen Bildnissen, welche, wie wir gesehen haben, das fast sichere Werk Jean Fouquets darstellen, zu sehen. Ihre Nebeneinanderstellung und die sich daran knüpfende Vergleichung gereichte, wie wir gestehen müssen, der Zusprechung von damals nicht unbedingt zum Vorteil und wir zögern unsererseits, sie ohne Vorbehalt heute aufrecht zu erhalten. Immerhin könnte man, wie wir selbst getan haben¹⁾, zur Rechtfertigung

der sehr fühlbaren Verschiedenartigkeit in der Manier der beiden Gruppen von Bildern, die Möglichkeit anführen, daß das Talent des Künstlers im Laufe einer Karriere von dreißig bis vierzig Jahren einen Entwicklungsgang durchgemacht habe. Aber man hat dagegen eingewandt, daß die schon auf eine recht lange Lebensperiode des Künstlers sich erstreckenden Bilder der ersten Gruppe alle denselben sorgfältigen, bestimmten, exakten, aber zu einer beabsichtigten Eleganz des Stils, einer Art gemäßigten Realismus hinneigenden Geist bekunden, der so recht das Zeichen des reinen französischen Genies jener Zeit ist, während jene andere Werke, die zeitlich scheinbar nicht sehr weit vom Jouvenel des Ursins getrennt sind, Zeugnis geben nicht nur von einer sehr schwierigen, der oben beschriebenen ganz fremden Mache, sondern auch von einem für die nackteste Wahrheit weitaus entflammteren Geist, der die Natur mit unerbittlichem Willen und unversöhnlicher Kenntnis erfaßt. Die Wiedergabe der Augen, der Ohren, und hauptsächlich der Hände, die übrigens in den beiden Wiener Bildern die gleiche ist, die viel freiere und gewissermaßen rohere Farbengebung, all das erinnert — wie Hulin²⁾ sehr richtig hervorhob — weit mehr an die charakteristische Art der Vlanländer, und insbesondere des großen Jean van Eyck, des Schöpfers des Mannes mit den Nelken im Museum von Berlin.

Diese beiden Hauptwerke, welche sicherlich zu den bedeutendsten Stücken gehören, welche die Ausstellung aufzuweisen hatte, zählen nicht mehr zu den interessantesten, sobald man sie vom französischen

1) *L'Exposition des primitifs français au point de vue de l'influence des frères van Eyck* von Georges H. de Loo. Bruxelles 1904.

1) Les Arts. Mai 1904. S. 31.

Standpunkte aus betrachtet; denn der soeben zitierte gelehrte belgische Kritiker, welcher die von uns angeführten Gründe sehr deutlich unterstreicht, erkennt selbst an, daß sie in Frankreich, sei es in Burgund oder in der Provence, nach französischen Mustern angefertigt sein können.

Es handelt sich hier um die Identifizierung einer bedeutenden Persönlichkeit; sicherlich gibt es noch andere, die wir späterhin vielleicht herauschälen lernen zwischen den Autoren der wenigen Bildnisse aus der Zeit Jean Fouquets, die sich seinem Werke anschließen, und welche durch ihr besonderes, wenn auch weniger vollkommenes Verdienst die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich gelenkt haben. Dies gilt in erster Linie für jenes im Museum von Antwerpen befindliche Porträt eines Mannes, der einen Pfeil hält, neben welchem ein verschiedener französischer Familien eigender Sinnspruch zu lesen ist: »Tant que je vive, aultre n'auray«. Dieses Bild, welches den Erzeugnissen des Talentes eines Fouquet nicht gleichzukommen scheint, wiegt unserer Ansicht nach jene nahezu auf in bezug auf Manier und Geist. Sodann folgt das Herrn Heugel gehörige Porträt eines jungen Mannes mit schwarzer Toque, das Fragment einer bedeutenderen Komposition (Nr. 352 des Katalogs), dann die Gestalt einer jungen Frau, welche einen Rosenkranz hält und neben welcher sich ein Fenster befindet, auf dem ein Nelkenstock zu sehen ist (Nr. 48), im Besitz der Herren Agnew, ferner der hl. Hieronymus aus dem Museum des Louvre u. s. w.

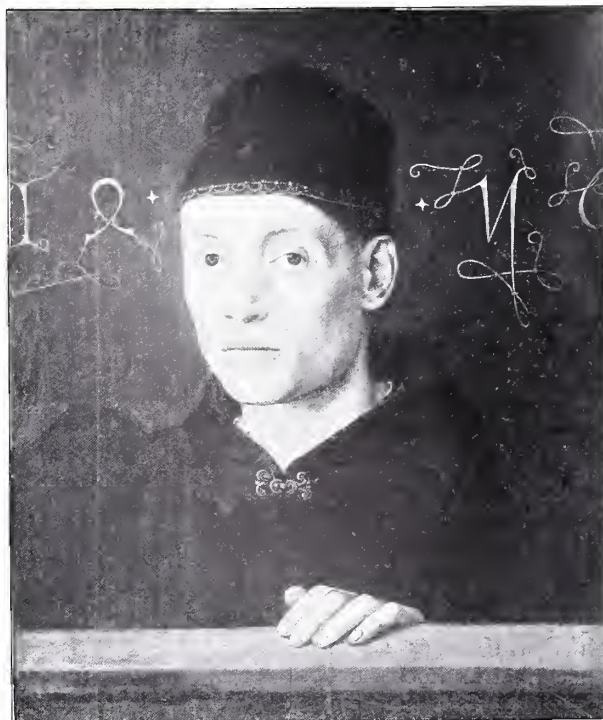
* * *

Das Werk Fouquets als Miniaturmaler, welches, wie man wenigstens dem heutigen Stand unseres Wissens nach weiß, vielleicht bedeutender ist als sein Werk als Tafelmaler, hat durch die Ausstellung der



JEAN FOUQUET. VOTIVTAFEL DES ETIENNE CHEVALIER
BERLIN

Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. XV. H. 12



BILDNIS EINES UNBEKANNTEN. JEAN FOUQUET ZUGESCHRIEBEN. LIECHTENSTEIN-SAMMLUNG, WIEN

Manuskripte aus der Nationalbibliothek keinen Zuwachs erhalten. Es wurden nur dort dem Publikum die den französischen Sammlungen gehörigen Werke, welche durch den Scharfsinn der Jean Fouquet-Forscher allmählich entdeckt worden waren, vereint vorgeführt. Der erste Band der *Geschichte der Juden* von Josephus und der zweite, unlängst in England durch Herrn Yates Thomson aufgefunden, die *großen französischen Chroniken*, die man zuweilen nur dem Atelier Fouquets zuschreibt, das Titelblatt der *Statuten des St. Michaelordens*, ein Blatt aus dem *Stundenbuch Etienne Chevaliers*, welches der Bibliothek gehört; die vierzig Miniaturen waren in Chantilly geblieben. Hulin glaubte die Hand Fouquets zu erkennen in einem Porträt des vor der heiligen Jungfrau betenden Ludwig von Laval, welches sich in dem *Stundenbuch* des letzteren befindet. (Ms. Lat. 920. Katalog Nr. 153): Unter den ausgestellten Miniaturen ist dieses Porträt eines von jenen Werken, welche am untrüglichen das hohe Talent eines echten Malers bekunden; allein wenn auch der Einfluß Fouquets in evidenter Weise daraus hervorspricht, so läßt sich die Mitwirkung des Künstlers an seiner Ausführung doch nicht im allgemeinen absolut sicher nachweisen.

Weitaus sicherer scheint es uns, Jean Fouquet jenen auf Pergament ausgeführten *Christuskopf* zuzuschreiben, der im Besitze des Grafen Paul Durrieu ist. Man erkennt in ihm einen bei Fouquet sehr häufigen Gesichtstypus, eine ihm ebenso geläufige Stellung und Technik. Vielleicht ist es auch eines von jenen Werken, in dessen allgemeiner Farbgebung der Einfluß Italiens und besonders Fra Ange-

licos auf Fouquet am deutlichsten zum Ausdruck kommt. Schließlich besitzen wir einen hervorragenden Zuwachs zu dem Werke unseres Meisters in jenen vier herrlichen, einem Manuskript der *Geschichte der Alten* entnommenen Blättern, welche Herr Yates Thomson der Ausstellung im Pavillon von Marsan zur Verfügung gestellt hat (Katalog Nr. 354). Man kann sie seinen schönsten Kompositionen zur Seite stellen und oft erreichen sie in ihrer beschränkten Ausdehnung den grandiosesten und monumentalsten Stil. In ihnen zeigt sich die Kunst des Meisters in seiner vollsten Reife, besonders ist jenes Miniaturbild, welches Cäsar darstellt, wie er den Rubikon überschreiten will, in jeder Hinsicht ein Meisterwerk.

Wir möchten schließlich noch mit einigen Worten jenes kleinen Emailporträts Erwähnung tun, welches, seit lange Eigentum des Museums des Louvre, höchst wahrscheinlich den Künstler selbst darstellt. Das höchst berechtigte Vorhandensein dieses Werkes in der Ausstellung hat das Interesse des Publikums auf sich gelenkt und sogar Veranlassung gegeben zu einigen interessanten Diskussionen und Streitfragen. Seine außergewöhnliche Technik (ein einfarbiges Gemälde auf Email) ließ de Mely¹⁾ vermuten, daß es nur in Italien und während des 16. Jahrhunderts angefertigt sein konnte. In der Tat ist es fast das einzige Exemplar aus der Epoche Fouquets, welches dieses Verfahren aufweist. Allein Courajod hatte schon den Versuch gemacht, es zu erklären, durch die allbekannten Beziehungen, welche Fouquet während seiner italienischen Reise zu Filarete hatte, welcher letzterer dasselbe Verfahren in Anwendung zu bringen pflegte. Man findet übrigens in vielen Umrahmungen seiner Miniaturmalereien, Fouquet ähnlich Medaillons herstellend, abgebildet, und es ist bekannt, daß der Rahmen des Diptychons von Melun, wie uns jener

obengenannte Geschichtsschreiber des 17. Jahrhunderts berichtet, mit richtigen Emailmedaillons geschmückt war. Schließlich hat Jean J. Marquet de Vasselot in einem jüngst erschienenen Artikel, in welchem er die Einwände von Melys strikte zurückgewiesen hat, ein Medaillon von gleicher Ausdehnung und gleicher Technik wie das des Louvre seinem Studium unterzogen, das im Kunstgewerbemuseum von Berlin aufbewahrt ist und ein religiöses Sujet, ganz im Stil der Miniaturen Fouquets, darstellt: Der von den Gläubigen aufgenommene und von den Ungläubigen zurückgewiesene heilige Geist.

Stammt dies letztere von der Umrahmung des

Diptychons von Melun her? Unwahrscheinlich ist das nicht. Viel weniger ließe es sich von dem Medaillon im Louvre behaupten, wegen der sehr anfechtbaren Eigentümlichkeit des Porträts. Allein was man diesem nicht absprechen kann, ist die Tatsache, daß sein Stil in ganz auffälliger Weise ein Werk aus dem vollen 15. Jahrhundert und ein hervorragendes, dem Talent Fouquet durchaus würdiges Bildnis kennzeichnet.

* * *



DIE HEILIGE MAGDALENA MIT EINER STIFTERIN
VON DEM MEISTER VON MOULINS. (LOUVRE)

Die künstlerische Nachkommenschaft Fouquets war in der Ausstellung ziemlich reichlich vertreten. Vor allem durch jenes sehr wichtige *Altarblatt von Loches*, welches offengestanden das einzige uns erhaltene größere dekorative Werk aus der Schule von Tours ist. Mit dem Datum 1483 versehen, kann es Fouquet selbst, der ungefähr zwei Jahre vorher ge-

storben war, nicht mehr zugeschrieben werden; allein der Stil der Kompositionen, die Art der sehr bündigen und feinen Zeichnung und die nüchterne und etwas blasse Färbung erinnern so sehr an seine Manier, daß man wohl annehmen kann, daß dieses Werk nach den Vorlagen Fouquets, in dessen Atelier, von seinen Schülern oder vielleicht von seinen Söhnen ausgeführt wurde. Bourdichon als seinen Autor zu betrachten, wie dies öfters mit einiger Wahrscheinlichkeit getan wurde, ist eine Annahme, welche durch nichts ihre Bestätigung findet. Obwohl dieser Bourdichon aus der Schule Fouquets hervorgegangen ist und ihn in gewissen Ämtern und Vorrechten vertrat,

1) *Revue de l'art ancien et moderne*. Juni 1904.

2) cf. Friedländer: *Die Votivtafel des Etienne Chevalier* (Jahrb. d. kgl. preuß. Sammlungen 1896) und Paul Leprieur: *Jean Fouquet*. *Rev. art ancien et moderne* 1897. T. II. und *Bull. Soc. des Antiquaires de France* 1897, S. 315.

3) *Gazette des Beaux-arts*, August 1904: *Deux émaux de Jean Fouquets*.

ist er uns doch durch spätere persönliche Werke bekannt, welche sich an Wert und Eigenart weit mehr als das in Frage stehende von denen des Meisters unterscheiden.

Wir müssen auch eines anderen Autors aus Tours, namens *Poyet*, gedenken, der gegen das Ende des 15. Jahrhunderts lebte und sich seinerzeit großer Berühmtheit erfreute, der uns aber heutzutage durch kein authentisches Gemälde bekannt ist.

Was die Söhne Fouquets, besonders denjenigen, welchen Thuasne in einem gewissen, in den Schriftstücken genannten *Maître François* zu erkennen glaubte, so waren dieselben in der Ausstellung zweifellos durch eine Anzahl typischer Miniaturen vertreten, welche, wie wir glauben, demnächst von jemand in eine Serie gruppiert und zum Gegenstand eines Gesamtstudiums gemacht werden sollen.

Endlich unterliegt es keinem Zweifel, daß die Schule von dem Bourbonnais, welche gegen das Ende des 15. Jahrhunderts florierte und hauptsächlich durch das an Bedeutung immer wachsende Werk des *Meisters von Moulins* vertreten wird, ein von der Schule von Tours abgelöster Zweig war. Wir besitzen in bezug auf die Malerei keinen direkten Beweis für diese Abkunft, aber auf einem sehr benachbarten Gebiet, dem der Bildhauerkunst, wissen wir zweifellos, daß einer der Jünger des großen Bildhauers aus der Zeit Fouquets, Michel Colombes, namens *Johann von Chartres*¹⁾, zweifellos in Moulins für die Herzogin von Bourbon, Anna de Beaujeu,

1) cf. P. Vitry. *Michel Colombe et la sculpture française de son temps*. Paris 1901.



JOUVENEL DES URSINS VON JEAN FOUQUET. (LOUVRE)

gearbeitet hat, welche sehr wohl auch einige Künstler aus Tours, Jünger von Fouquet, berufen haben mochte.

Von verschiedenen Seiten wurde versucht, jenen Meister von Moulins zu benennen, dessen Identität durch kein auf irgend ein bestimmtes Werk anwendbares, genaues Schriftstück festgestellt werden kann, und man stieß dabei auf die Persönlichkeit jenes *Jean Perréal*, genannt Johann von Paris, der in der Künstlerwelt seiner Zeit eine bedeutende Stelle eingenommen zu haben scheint, von dem uns aber andererseits kein Gemälde zugekommen ist, welche uns eine absolut sichere Bürgschaft böte für die Rechtmäßigkeit dieser Annahme. Es wurden viele Wahrscheinlichkeiten vorgeschoben, aber nicht eine Gewißheit. Es ist dies eine Identifikation, die, wie einer der ersten Kritiker, die sie vorschlugen, Maulde de la Clavière, sehr richtig bemerkte, »mehr aus dem Herzen als aus dem Verstand entsprang«. Gerade so hat sie auch Lafenestre in seinen Artikeln in der *Gazette des Beaux-Arts* dargestellt. Georges Hulin, der sich schon einmal bemüht hat, eine regelrechte Demonstration daraus zu machen¹⁾, verspricht in der genannten Broschüre neue und entscheidende Beweisgründe. Wir sehen denselben mit Vergnügen entgegen. Allein von all denjenigen, welche bis jetzt in Erwägung gezogen wurden, scheint uns keiner genau zu passen und wir ziehen es mit Camille Benoit und Paul Durrieu vor, in vorsichtiger Zurückhaltung zu verharren. Wir wären sogar vielmehr versucht, zwei verschiedene Persönlichkeiten anzunehmen, indem wir einerseits bemerken, daß von jenem Maler von Lyon, Perréal, über welchen die Dokumente im übrigen so ausgiebig berichten, nirgends ausgesagt worden ist, daß er sein Metier ausgeübt hätte entweder für den Herzog von Bourbon oder in der Umgebung von Moulins, wo die hauptsächlichsten Werke, die ihm zugeschrieben werden, geschaffen worden sind, und andererseits, daß Perréal seine Tätigkeit sich bis gegen 1520 erstrecken sah, daß er verschiedene Male nach Italien ging, daß er, wie er selbst erzählt, von den schönen Dingen dort lebhaft impressioniert wurde, während die zahlreichen Werke, welche man bis jetzt dem Meister von Moulins zuspricht, alle später sind als um das Jahr 1500 und einen sehr traditionellen und gotischen Geist bekunden²⁾.

Wie es sich mit dieser Persönlichkeit auch verhalten mag und ganz abgesehen von der Frage, ob sich in dieser Gruppe von Werken die Spur von einer oder von zwei verschiedenen Händen findet, müssen wir anerkennen, daß wir es hier mit einem bedeutenden, für den Stil und die Wertschätzung der französischen Schule in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts äußerst charakteristischen Ensemble zu tun haben. Ohne hier, weder die von Camille Benoit in seinen bemerkenswerten Studien von 1901 gegebene Analyse, noch die Diskussionen aufzunehmen zu wollen, welche sich in bezug auf die Einordnung eines oder

1) *Catalogue critique de l'Exposition de Bruges*.

2) cf. P. Vitry. *De quelques travaux récents relatifs à la peinture française du XV^e siècle*. Paris 1903.

des anderen Bildes zu dieser Gruppe erhoben haben, werden wir uns damit begnügen, eine annähernde, chronologische Ordnung der sichersten Stücke dieser Serie zu versuchen, um welche die Ausstellung von 1904 ein doppeltes Verdienst sich erworben hat dadurch, daß sie dieselben zum erstenmale vereint vorgeführt und einem größeren Publikum entdeckt hat, welches sie mit reicher Bewunderung aufnahm.

Das älteste wäre bestimmt jene *Geburt Christi* in Autun mit dem Kardinal Rolin als Schenker, die vor der Zeit der Ausstellung fast unbekannt war. Da der Kardinal 1483 gestorben ist, stammt das Werk zweifellos ungefähr aus dem Jahre 1480. Es ist ein an Frische und Anmut entzückendes Stück, das nicht ohne Ähnlichkeit mit gewissen Werken *Hugo van der Goes'* ist, aber doch einen äußerst eigenartigen Reiz bewahrt. Die gleichen Engelsgestalten finden sich in der *das Kind anbetenden Jungfrau* im Museum von Brüssel, dies Werk ist gleichsam eine Skizze zu dem Mittelstück des großen *Triptychons von Moulin*, das, dem scheinbaren Alter der auf den Flügeltüren figurierenden Personen: Peters von Bourbon, seiner Frau und seiner

Tochter nach zu schließen gegen 1498 oder 1499 ausgeführt worden ist. Jünger sind jene beiden Füllungen aus dem Louvre, welche denselben Herrscher und seine Frau darstellen, Werke von etwas schwerfälligerer Arbeit vielleicht, aber von unverkennbarer Ähnlichkeit im Entwurf. Noch etwas später ist vielleicht das entzückende Porträt der kleinen Susanne von Bourbon, im Besitze der Frau von Yturbe. Annähernd aus derselben Epoche wie das Triptychon wäre endlich das, der Ausstellung vom Louvre abgekaufte Werk, *die heilige Magdalena mit einer Schenkerin* aus der alten Kollektion Somzée, ein Werk von kräftiger Bestimmtheit der Zeichnung und einer sorgfältigen Harmonie, das unbedingt an den Stil der Flügeltüren des Triptychons erinnert. Schließlich die Füllung aus dem Museum von Glasgow, welche den heiligen Viktor mit einem Ritter vorstellt, und ebenfalls die gleichen Spuren vollkommener Reife trägt; dieses Stück ist etwas schwieriger zu datieren: allein die Ähnlichkeit, welche man in bezug auf die Art der Ausführung und die Harmonie der Töne mit dem Triptychon in ihm entdeckt, fordern dennoch dazu auf, es in dieser Gruppe festzuhalten.



GEBURT CHRISTI MIT DEM KARDINAL ROLIN, VON DEM MEISTER VON MOULINS. (AUTUN)

ZUR FRAGE DES CROCIFISSO IN SANTO SPIRITO

VON DR. LUDWIG VON BÜRKEL IN FIESOLE

HENRY THODE hat in einem Kruzifix der Kirche Santo Spirito zu Florenz Michelangelos Werk zu erkennen geglaubt, das, längst verschollen, für verloren gelten mußte. Seine Beweise für die Identität dieser Arbeit mit Michelangelos Crocifisso hat er in der »Frankfurter Zeitung« Nr. 121 des 48. Jahrganges niedergelegt. Gegen diese Darlegungen sind in künstlerischer wie literarischer Hinsicht vielfache Einwendungen zu machen, welche des Meisters Hand ausschließen. Nicht unerwähnt darf bleiben, daß ein Künstler, Bildhauer Heinrich Wirsing, in Nr. 182 derselben Zeitung nach eingehender Untersuchung der Arbeit schwere Zweifel an Michelangelos Autorschaft erhoben hat.

Ich stellte mir vor dem Crocifisso zwei Fragen; erfüllt diese Arbeit in Qualität die hohen Anforderungen, die uns Michelangelos Werke zu stellen zwingen; ist es wahrscheinlich, daß Michelangelos verlorenes Werk diese Formen trug oder verweisen diese Formen auf eine andere Zeit.

An einem Kreuz, dessen vertikaler Stamm stark überhöht ist, hängt eine 1,20 Meter hohe Christusgestalt, tief herabgesunken, weil freihängend, unter Verzicht auf den Sitzpflock (siehe die Abbildung auf der nächsten Seite); der Kopf neigt sich auf die rechte Schulter¹⁾, die Beine weichen nach der Gegenseite aus, so daß eine sehr schöne, bewegte Linie entsteht. Das Lententuch ist barock gelegt, durch einen Strick gehalten und läßt einen Teil des Körpers auf der rechten Seite unbedeckt, während sich das Ende bauscht und frei herabfällt. Die Dornenkrone, sehr kompakt wirkend, sitzt schief auf dem Kopf. Der Körper ist aus stark wurmstichigem Holz, an rückwärtigen Stellen mit Gips geflickt, das Lententuch eine Gipsdraperie, die Dornenkrone ein Gewinde aus einem Strick und kleinen Holzpflockchen bestehend.

Bei näherer Untersuchung verflüchtigt sich sehr rasch der gute Eindruck, den wir von dem Werke dank seiner angenehmen Linienführung, wie dank des wundervollen Lichtes der Tribuna von Santo Spirito empfangen. Zunächst fällt die Roheit des Kopfes auf; die Stirne ist trotz ihrer übermäßigen Höhe nicht instande, dem Gesicht einen geistigen Ausdruck zu verleihen. Man beachte die tiefe Trauer und Ergebenheit im Antlitz des Entschlafenen auf Brunellescos Crocifisso in Santa Maria Novella (s. Abb.), um zu sehen, wie dem Christus von Santo Spirito jede Größe des Ausdrucks fehlt; eine schlechte Linie am Munde ruft vollends ein entstellendes archaisches Lächeln hervor. Flüchtig und künstlerischen Sinnes bar ist die Arbeit der Augen wie der Nase. Die Haare in einzelnen Lockensträhnen zur Schulter herabgeführt sind unlebendig und scheinen nicht aus

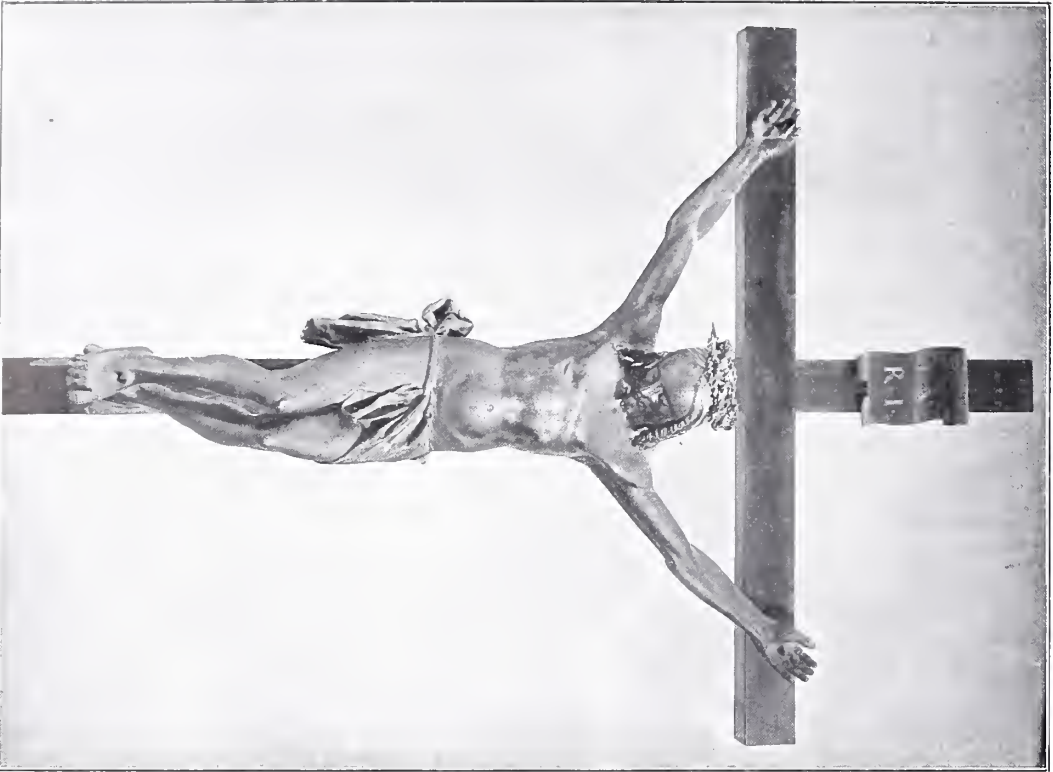
dem Holze geschnitten, sondern wie äußerliche Zutat; sie bleiben auf der Schulter liegen und fallen nicht frei herab, dem Gesetz der Schwere folgend. Wie schön dagegen hat Brunellesco sich mit den Haaren abgefunden, indem er sie in großen Massen frei fallen ließ, wie sucht aber auch in einer späten Zeit Giambologna noch nach einer Lösung und legt die Haare seinem Christus in der Santissima Annunziata hinter das Ohr.

Der Hals ist viel zu kurz geraten und sitzt zu weit links auf dem Körper auf; die rechte Brustwarze ist zu hoch gelegt, beide Warzen müßten den gestreckten Armen folgend nach außen liegen, sind aber zu weit nach innen gesetzt; die unmittelbare Folge dieser falschen Brustlage ist die mangelhafte Verbindung von Armen und Brust; die furchtbare Spannung des Delta- und Brustmuskels in dieser gezerrten Stellung ist ganz außer acht gelassen; alles weich und schematisch, ohne irgend welches Streben dem Leben nahezukommen. Das Akromion, das zu beiden Seiten des Halses vertieft liegen würde, ist hier in gleiche Höhe mit dem Delta gehoben. Man möge immer wieder Brunellescos oder den trefflichen, wenig bekannten Crocifisso von San Domenico di Fiesole zum Vergleich heranziehen, um zu sehen, wie dem Holzschneider von Santo Spirito die Kenntnis und wohl auch die Absicht fehlte, getreu den Körper nachzubilden. Ganz unverständig sind die Unterarme geformt, schematisch sind zwei Muskelbäuche abgetrennt, deren innerer in falscher Teilung nach dem äußeren Kontur verläuft, während er auf das Handwurzelband treffen sollte. Die Silhouette der Arme ist unschön aufs Äußerste, rohe, kurze und fleischige Bauernhände ohne jeden Ausdruck schließen ab. Man überzeuge sich, wie gerade die Hände des Gekreuzigten alle Künstler des Quattrocento beschäftigt haben, wie sich beim Crocifisso des Majano die Hände krampfen, wie Donatello (s. Abb.) die ergebungsvoll geöffnete Hand seines Crocifisso in Padua mitsprechen läßt — Herr, Dein Wille geschehe. Auf jedem Crocifisso, auch des Cinquecento, das von Künstlerhand geschaffen, ist feines Streben nach Ausdruck, hier der vollständige Verzicht. Schematisch, interesselos ist das wenige gegeben, was an der Bauchpartie gearbeitet ist, die Füße endlich plump und platt ausladend ohne jede weitere Ausführung¹⁾.

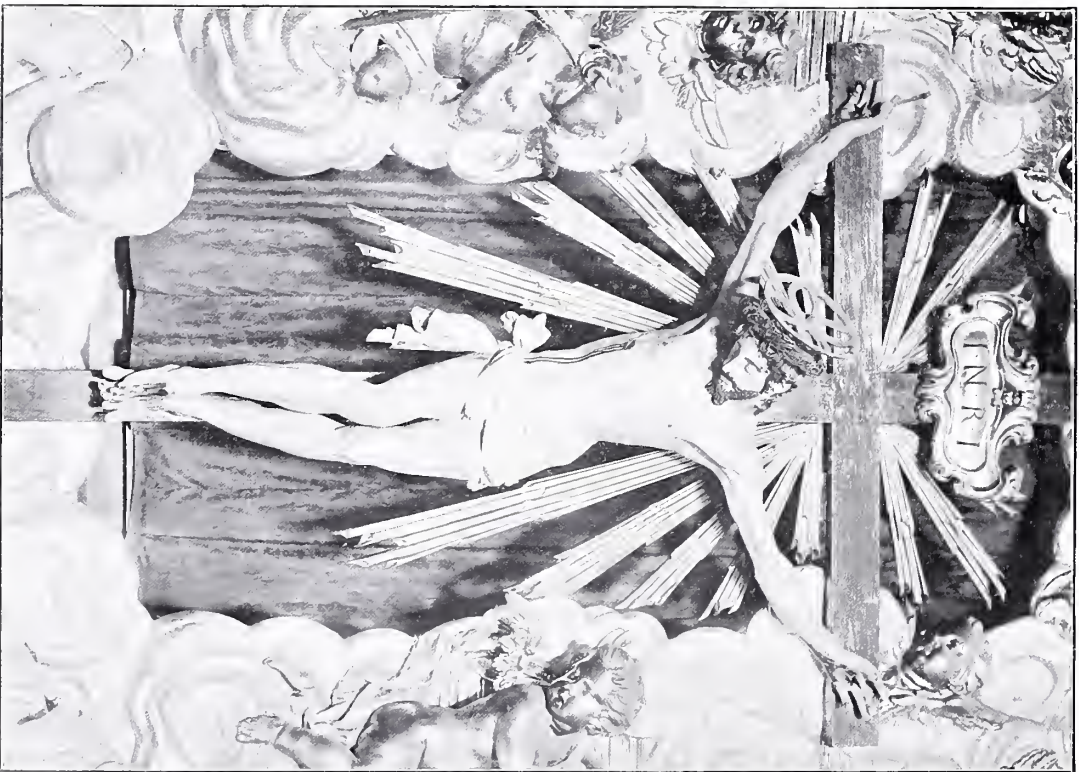
Hätte der große Michelangelo diese Arbeit auf dem Gewissen, so müßte man annehmen, daß seine künstlerische Laufbahn mit der krasssten Unkenntnis anatomischer Dinge begonnen hätte, daß er seheu den Werken eines Donatello, eines Brunellesco aus dem Wege gegangen wäre. Diese durchweg unverständige Leistung wäre die Frucht der anatomischen Studien

1) Rechts und links durchgehend vom Werk, nicht vom Beschauer aus.

1) Die Untersuchung des Originals geschah in Gemeinschaft mit meinem Freunde, dem Bildhauer Roemer, dem ich manche Aufschlüsse über bildhauerische Fragen verdanke.



DAS HOLZKRUIZIFIX VON SANTO SPIRITO



KRUIZIFIX VON P. TACCA IN MONTE SENARIO



HOLZKRUZIFIX VON BRUNELLESCHI
FLORENZ, S. MARIA NOVELLA



DONATELLO, BRONZE-KRUZIFIX DES HOCHALTARS ZU PADUA



DETAIL. DES KRUZIFIXES VON SANTO SPIRITO

am toten Körper, die er in Santo Spirito machen durfte? diese Arbeit, das Werk des jungen Genius, das von Künstlern in höchster Wertschätzung gehalten wurde und das, wenngleich in jungen Jahren geschaffen, als durchaus schön und bewunderungswürdig und bedeutsam in der Form gerühmt wurde?

Ein Versuch, diesen Christus mit Michelangelos Jugendarbeiten zusammenzubringen, muß vollständig mißlingen. Michelangelo war der vollkommenste Thoret der christlichen Zeiten; wenige Meißelhiebe genügen und das Werk fängt an zu leben, sich vom umgebenden Marmor zu befreien; nie denkt er hinein in das Material, immer holt er heraus. Der Bildhauer wird zugeben, daß ein so vollkommener Denker im Stein wie Michelangelo auch bei einem Werk in Holz steinmässig gedacht hätte; wie kann man damit diese Art der Haarbehandlung zusammenbringen? Der Gedanke allein weist fort von Michelangelo als Schöpfer; wo findet man auch hier des Genius Eigenart, die seine ersten Schöpfungen schon auszeichnet? wie soll der schwere unschöne Körper der michelangelesken Vorstellung von Christus als einer »persona delicatissima« entsprechen, wie eine Vorstufe sein zum edlen, maßschönen Toten der Pieta?

Wir haben weder Michelangelos Werk vor uns, noch überhaupt das eines Künstlers. Ein Holzschneider ohne Eigenart hat diese Arbeit geschaffen, die in ihren guten Stellen sich an künstlerische Vorbilder anschließt, wie wir sie von der Hand des Giambologna und des Tacca, ein volles Jahrhundert nach Michelangelos Crocifisso, besitzen. Mit den schönen Einzelheiten des Santo Spirito-Crocifisso ausgestattet, jedoch in künstlerischer Steigerung ist Giambolognas Gekreuzigter in der Chiesa dell' Impruneta, wo wir auch Äußerlichkeiten wie das hohe Kreuz und eine ganz ähnliche Schürzung des Lententuches wiederfinden. Auch die Freistellung des Kreuzes scheint mir für die späte Zeit zu sprechen; für Freistellung über dem Altar ist der Bronzecrocifisso des Giambologna in der Santissima Annunziata geschaffen, ein Werk, das insofern auch an das Santo Spirito-Kruzifix erinnert, als es sich wenig an das Modell hält. Dies ist, wie aus Cinellis Bemerkung¹⁾ hervorgeht, auch gerügt worden, doch verzieh man über der allgemeinen Schönheit des Werkes dem Meister den Mangel. Immerhin bleibt dieser Verzicht auf strenge Form eine erste Äußerung einer in diesen Dingen freidenkenden Zeit, der auch das Santo Spirito-Kruzifix angehören wird, das über einer äußeren Gefälligkeit auf jede Durcharbeitung verzichtet.

Wir werden in diese Entstehungszeit auch durch die Literatur verwiesen. Bevor ich zu diesem Teil übergehe, möchte ich noch darauf hindeuten, daß eine Übersicht der Kruzifixe des Cinquecento, modellierter wie gemalter, auf eine andere Fassung des verlorenen michelangelesken Crocifisso deutet. Der Christus des Fra Bartolomeo im Museo di San Marco hängt hoch, wie im Quattrocento, unter Voraussetzung des Sitzpflockes. Zwei Kruzifixe der Scuola del Bronzino im Palazzo

Pitti und in den Uffizien haben athletische Körper, ebenfalls hochhängend. Benvenuto Cellinis Gekreuzigter im Escorial mit kräftigem, schönem, wohlverstandenen Körper, hängt gleichfalls hoch mit gestreckten Armen. Erst bei Giambologna zeigt sich ein Wechsel in der Lage der Arme. Die größte Ähnlichkeit mit dem Santo Spirito-Kruzifix scheint mir eine schwächere Arbeit des Tacca im Convento di Montesenario zu haben. Der Maßstab ist ähnlich, die Wendung des Körpers dieselbe, auch hier sind die Locken scheinbar an den Kopf geklebt, eine wirkliche Dornenkrone, ähnliche Bauschung des Lententuches und das hohe Kreuz möchte ich als Vergleichsmomente hervorheben (s. Abb.).

Nun zur Literatur. Das erste und wichtigste Zeugnis gibt *Condivi*; er spricht auch über die Größe des Werkes und bezeichnet es als »poco meno chel naturale«. *Condivi's* Gründlichkeit in Größenangaben ist bekannt²⁾ und an der Richtigkeit gerade dieser Mitteilung ist schon deshalb nicht zu zweifeln, weil fast sämtliche auf uns gekommene Kruzifixe des Quattrocento lebensgroß oder wenig darunter sind; der vom Meister inspirierte *Condivi* aber hätte sicherlich die große Merkwürdigkeit des Abweichens vom gewohnten althergebrachten Maßstab nicht verschwiegen. Daß ferner *Condivi's* Mitteilung über Michelangelos anatomische Studien in der Zeit der Entstehung seines Crocifisso dem Santo Spirito-Christus gegenüber befremdlich wirkt, ist schon gesagt. Die erste Quelle also schon ist der Wiedererkennung nicht günstig; weder im Maßstab, noch in der Qualität paßt das Kruzifix zu dieser Nachricht.

Vasari gibt wenig mehr; neu ist die Erwähnung, daß sich das Kruzifix »sopra il mezzo tondo dello altare« befinde. Wegen der Aufstellung wäre es wichtig gewesen, über diesen gegen 1600 abgerissenen Altar Näheres zu erfahren; leider war Wesentliches nicht zu finden.

Es folgt *Borghini's* kurze Erwähnung im Riposo 1584, hierauf Francesco *Bocchis* begeistertes Lob in den »Belezze della Città di Firenze«. Aus Bildhauer *Wirings* Urteil zu schließen, hat sich die hohe Schätzung der Künstler, von der *Bocchi* erzählt, stark verflogen.

Thodes Angabe, daß »dieser bewundernde Ausruf der letzte war, der dem Werk erklang«, ist dahin zu berichtigen, daß 1677 *Cinelli* in seiner erweiterten Neuauflage von *Bocchis* Buch ihn wiederholte. Eine bestimmte Vorstellung allerdings vom Crocifisso scheint *Cinelli* nicht mehr gehabt zu haben, denn er gibt zuerst die Beschreibung des neuen Altares und erwähnt nichts vom Kruzifix, führt aber etwas später *Bocchis* Stelle über das Werk wieder an, die sich jedoch auf den alten Altar bezieht.

Der »Ritratto delle cose più notabile della città di Firenze« 1689 weiß nichts von der Arbeit.

Hier aber ist eine Quelle einzuschalten, die »notizie di Giovanni Caccini« von *Baldinucci* in

1) *Cinelli* Belezze della città di Firenze 1677, p. 445.

2) *Wölflin*, Die Jugendwerke des Michelangelo: »*Condivi* ist sehr pünktlich in der Angabe der Größe, im Gegensatz zu *Vasari's* schwankender Praxis«.

seinen Künstlerleben. Hierher bezieht Richa seine Kenntnis des Altares. Baldinucci geht bis in die Details auf die Beschreibung von Caccinis Altarkapelle ein und zählt die lebensgroßen Marmorfiguren, welche sich am inneren Aufbau, wie auf den Schranken befinden und von Caccinis Hand sind, einzeln auf. Am Gehäuse des Altars nennt er einen Giovanni Battista, einen Apostolo San Pietro, einen S. Giovanni Evangelista und einen heiligen Bischof; auf den Schranken vier Engel. Von den beiden Figuren der Maria und Johannes ähnlichen Stiles, welche auf dem rückwärtigen Teil der Schranken stehen und das Kruzifix einrahmen, erzählt Baldinucci nichts. Thode erwähnt diese Figuren und datiert sie sogar um 1600; auch ich glaube, daß sie nachträglich um 1610 dazugekommen sind. Diese beiden Figuren der Maria und des Johannes aber blicken zum Kreuze auf und sind ohne dieses gar nicht verständlich. Mit ihnen gleichzeitig muß also ein Kruzifix aufgerichtet worden sein; entweder Michelangelos Werk, dann ist Richas Notiz, welche Thode die Gewißheit gibt und die 1759 Michelangelos Kruzifix in der Sagrestia wissen will, falsch; oder ein Kruzifix von der Hand eines gleichzeitigen Holzschnitzers. Wo ist diese Arbeit aber hingekommen? Sie steht eben heute noch an ihrem Platze und hat in letzten Zeiten das Glück gehabt, für Michelangelos Werk ausgegeben zu werden.

Ich komme zu Richa »le chiese di Firenze«, der für Thode wichtigsten Quelle. Hier will ich rekapitulieren: Condivi, Vasari, Borghini wissen das Werk Michelangelos am 1600 abgerissenen Altare maggiore aufgestellt; dann folgt Schweigen oder unvertrauenswürdige Wiederholung der alten Nachricht, erst Richa weiß wieder etwas über den Verbleib. Er spricht sein Bedauern aus, daß so viele Werke der Kunst aus dem Konvent verschwunden seien, auch aus dem Kapitelsaal: »all' Altare parimente eravi il Crocifisso di Michel Agnelo, che è destinato per collocarsi al Coro di Chiesa, ma fin' ora sta in Sagrestia«. Als der Altar abgerissen wurde, war also das Kruzifix auf den Altar des Kapitelsaales gebracht worden und von dort in die Sagrestia, erzählt uns

Richa. Er selbst aber handelt wenige Seiten vorher über die Sagrestia¹⁾ und ihre Kunstwerke und erwähnt hier kein Wort von Michelangelos Werk. Das ist die vertrauenswürdige Quelle, welche Thode zur Gewißheit führt, »kein Zweifel ist mehr möglich und auch der äußere Beweis erbracht«, die Absicht ist erfüllt und der Crocifisso im Chor wieder aufgestellt.

Wäre nun das Werk wirklich übertragen worden, hätte es sich doch in der Sakristei befunden, wäre auf den Schranken nicht schon ein Kruzifix gewesen, so müßte doch der nächste Florentiner Führer von der Übertragung etwas wissen.

Sechs Jahre später erscheint *l'Antiquario fiorentino*. Trotz detaillierter Beschreibung der Capella maggiore verlautet *nichts* von Michelangelos Crocifisso, ebensowenig als es sich nach dem Antiquario in der Sagrestia oder im Convento befindet.

Wie die Stilkritik, also spricht auch die Literatur gegen die Wiedererkennung Thodes.

Um vollständig zu sein, muß ich noch erwähnen, daß das fragliche Kruzifix auch in neuerer Zeit nicht »unbeachtet« geblieben ist, wie Thode behauptet hat. Ich gebe die drei wichtigsten Erwähnungen:

E. Grimm: Leben Michelangelos. I. Seite 107. »Es wird heute ein Kruzifix in San Spirito gezeigt und für Michelangelos Werk ausgegeben, aber mit Unrecht.«

Fr. Fantozzi: Nouveau Guide de Florence²⁾, pag. 660. »Ou y voit en outre un Christ en bois que l'on attribue à Michel-Ange; telle est du moins l'opinion de Cinelli.«

Vasari edizione *Milanesi*, Bd. VII (1881), pag. 146. Nota I.

»Dei due Crocifissi che sono in Santo Spirito (l'uno nel Coro, l'altro in sagrestia) nessuno è opera del Buonroti che che asseriscano alcuni.«

Thode bedarf also auch einer Berichtigung, wenn er sagt: »Und dort ragte das Werk fortan unbemerkt bis auf die Stunde himmelwärts.«



HOLZKRUZIFIX VON DONATELLO. FLORENZ, S. CROCE

1) Richa erwähnt dort dagegen einen Gekreuzigten von Giambologna.

2) Ich habe eben nur die französische Ausgabe zur Hand.

ARMAND RASSENFOSSE, EIN LÜTTICHER KÜNSTLER

VON DR. HANS VON WINIWARTER IN LÜTTICH



NACH EINER ORIGINALRADIERUNG
VON ARMAND RASSENFOSSE

VON einer Lütticher Schule kann im wahren Sinne des Wortes keine Rede sein: Wie schon in alten Zeiten die Künstler des Maastals vielfach unter fremdem Einfluß standen, so ist das heute um so mehr der Fall, als Sitten und Sprache den Künstler besonders dem naheliegenden Paris zuführen. Und trotzdem haben sich in den letzten Dezennien, in Lüttich, eine Reihe von Künstlern entwickelt, welche — so verschieden sie auch untereinander sein mögen — alle einen besonderen Zug besitzen, der sie sofort als zusammengehörig erkennen läßt: ihr echt wallonischer Charakter. Land und Städte, von Fabriken und Kohlgruben übersät, bieten dem Künstlerauge mehr Interesse an Form und Linien als an Farben. Auch sind die Wallonen keine Koloristen; ihre einfachen, schlichten, etwas melancholischen Malereien können oft nicht neben der virtuosen Farbenpracht der vlämischen Künstler Stich halten. Um so mehr sind die Wallonen vortreffliche Zeichner und Radierer; ihre scharfe, naturgetreue Auffassung der Landschaften und Leute erinnert lebhaft an die holländischen Sittenmaler; wie jenen, bietet ihnen die unbedeutendste Handlung oder die unscheinbarste Bewegung Interesse genug, um von jeder »Verbesserung« der Natur absehen zu können.

Rassenfosse ist sicher der im Ausland bekannteste Lütticher Künstler. Seine Werke sind zwar meistens nach Paris gewandert. Lüttich selbst besitzt deren nur wenige. Seit einigen Jahren haben sie nun auch die deutsche Grenze überschritten und ich sehe es als ein großes Verdienst dieser Zeitschrift an, dem deutschen Publikum Einsicht in die für Ausstellungen wenig geeigneten Werke des Künstlers zu bieten.

Was den Lebenslauf des Künstlers anbelangt, ist mit wenigen Worten abgetan: Rassenfosse ist das einzige Kind wohlhabender Lütticher Kaufleute und war von jeher bestimmt, das elterliche Geschäft zu übernehmen. Er fühlte aber keinen sonderlichen Hang dafür und beschäftigte sich schon mit fünfzehn oder sechzehn Jahren — wenn auch aus purem Dilettantismus — mit der Radierkunst. In einem kleinen Kreis von gleichdenkenden Freunden wurden

die verschiedensten Arten versucht und studiert, sogar die damals fast ganz verschollene Technik des »Vernis mou«. Dabei haperte es freilich mit dem Zeichnen, denn die Natur wurde nicht viel berücksichtigt. Nach Absolvierung der Mittelschule trat er mit Widerwillen in das Geschäft seines Vaters ein. In den häufigen Reisen, welche er in dessen Auftrag nach Paris unternahm, verfehlte er nie die reichhaltigen Museen der Großstadt zu besuchen. Nur dort fühlte er sich heimisch und von dem beengenden Druck des verhassten Geschäftes erlöst.

So lernte er unter anderem auch die Werke eines Landsmannes kennen, welcher seit langem in Paris ansässig war. Félicien Rops, ein Wallone wie er, war damals noch wenig gewürdigt. Seine eigentümlichen Produktionen verrieten einen hervorragenden Zeichner und eine glänzende Technik, aber die Bewunderung für seine Werke überschritt kaum noch die Künstlerkreise. Rassenfosse konnte dem Drang nicht widerstehen, Rops persönlich kennen zu lernen. Es entspann sich sehr rasch zwischen beiden ein Freundschaftsverhältnis, welches für beide fruchtbar wurde. Denn sie teilten sich gegenseitig ihre technischen Versuche mit, welche damals hauptsächlich auf einen durchsichtigen Firnis gerichtet waren, dessen Formel verloren, dessen Gebrauch aber für den »verniss mou« unumgänglich nötig war. In Lüttich arbeitete nun Rassenfosse mehr denn je außerhalb seines Geschäfts. Seine Abneigung gegen dieses wurde dadurch nur größer und bald beschloß er, sich ganz dem Künstlerstand zu widmen.

Der Bruch mit seinen Eltern war unvermeidlich und die folgenden Jahre sind die schwersten seines Lebens gewesen. Die Zukunft gestaltete sich übrigens wenig günstig: er war bereits 28 Jahre alt und verhehlte sich nicht, daß ihm die feste Basis jedes Könnens, das Zeichnen, die Kenntnis der Formen fehlte. Mit eisernem Willen begann er zu arbeiten; ohne Hilfe, sich völlig selbst überlassen, studierte er den menschlichen Körper in hundert und aber hundert Skizzen, welche noch heute eine enorme Reserve von Dokumenten bilden, die Rassenfosse unter dem Einflusse seines höher entwickelten Talentes verwertet. Dabei blieben die Radierversuche keineswegs unberührt: er vervollkommnete sich in allen Methoden und setzte die begonnenen Studien zur Verbesserung der Technik eifrigst fort, ohne sich um das Publikum zu bekümmern — denn alles, was aus jener Zeit stammt, liegt in seinen Mappen verborgen. Richtiger gesagt, alles wurde nicht bloß aufgestapelt. Denn Rassenfosse, der seine Familie zu unterhalten hatte, mußte Geld verdienen: es kam ihm daher sehr erwünscht, als Leiter des künstlerischen Teiles eines großen Verlags- und Buchdruckunternehmens heran-

gezogen zu werden, welches ein gleichgesinnter, in kaufmännischer und technischer Hinsicht wohlgebildeter Freund, A. Bénard, vor einiger Zeit gegründet hatte. In seiner neuen Stellung mußte er freilich oft Arbeiten liefern, die ihm wenig zusagten; auch blieb das meiste anonym. In der Folge aber, als er sich traute, in die Öffentlichkeit zu treten, bekam er dadurch Gelegenheit, Bücherillustrationen und Plakate zu liefern, welche beim Publikum raschen Anklang fanden.

Seither hat sich im Leben Rassenfosses wenig geändert. Wie am ersten Tage arbeitet er rastlos

zwar einen Titel, welcher zur Befriedigung des Publikums beigelegt wird, denn dieses kann sich nicht leicht mit einem einfachen, naheliegenden Gedanken abfinden und ist eher geneigt, komplizierte, tiefe Absichten zu erforschen. Was Rassenfosse stets angezogen hat, ist der immer wechselnde Ausdruck der Linien, der Bewegungen oder der Schatten- und Lichteffekte des menschlichen Körpers. Dieser Stoff erscheint vielen auf den ersten Blick als zu wenig, als kaum eines Künstlerwerkes wert. Je mehr man aber in diese intimen Dokumente hineindringt, um so mehr muß man ihre elegante, feine Behandlung



STUDIE VON ARMAND RASSENFOSSE. NACH EINER ORIGINALRADIERUNG

weiter; jede neue Produktion gibt den Anstoß zu neuen Verfeinerungen seiner Radierertechnik und unzählig sind die Erfindungen, welche er auf diesem Gebiet gemacht hat.

Es ist keineswegs meine Absicht, in diesem kurzen Artikel eine Liste der Arbeiten von Rassenfosse zu geben (die beigelegten Abbildungen werden dem Leser eine genügende Übersicht verschaffen). Ich möchte eher einige Punkte berühren, welche zu einem besseren Verständnis seines Talentes beitragen sollen.

Vor allem muß man sich hüten, in den Werken von Rassenfosse ein »Sujet« im gewöhnlichen Sinne des Wortes zu suchen. Die meisten Blätter tragen

würdigen, desto mehr tritt die wahrhaft künstlerische Art und Weise hervor, mit der die scheinbar banalsten Themen aufgefaßt sind.

Daß Rassenfosse meistens Aktstudien hervorgebracht hat, ist ihm oft übel genommen worden. Gegenüber dem aufgeklärteren deutschen Publikum braucht dieser Vorwurf nicht mehr widerlegt zu werden. Dagegen möchte ich aber im vorhinein einen zweiten Vorwurf bekämpfen, welcher vielfach von den belgischen und französischen Kritikern verbreitet worden ist und sich auch leider schon recht fest eingebürgert hat: Rassenfosse wird stets als der Schüler und Nachahmer von Rops hingestellt und seine Werke als blasse Wiederholungen des genialen

Aquafortisten angesehen. Dieser unrichtigen und oberflächlichen Anschauung muß entschieden entgegen getreten werden. Man muß Rops recht wenig gekannt haben, um glauben zu können, daß ein solcher freier, selbst von keiner Schule entsprossener Künstler es auf sich genommen hätte, einen Schüler zu nehmen und demselben eine gegebene Richtung aufzustempeln. Rassenfosse hat ja auch nie eine Akademie besucht und hat auf eigene Art studiert — dadurch vielleicht oft fehl gehend, aber desto mehr seine Persönlichkeit wahrend. Wie schon früher hervorgehoben, sind beide technischen Fragen nachgegangen; hierin war aber keiner, weder Lehrer noch Schüler, sondern jeder suchte auf eigenem Wege weiter und teilte später dem anderen das Gefundene mit. So entstanden unter anderem eine ganze Reihe von Firnissen, welche Rops scherzweise »verniss Ropsenfosse« nannte zur Erinnerung an der langjährigen, mühseligen Kollaboration der beiden Künstler.

Das bis jetzt umfangreichste Werk von Rassenfosse ist die Illustration einer Gedichtsammlung Baudelaires »Les Fleurs du Mal«, welches er im Auftrage der Pariser Bibliophilen ausführte. Drei volle Jahre widmete er diesem ungeheueren Unternehmen, für welches er sieben große Titelblätter verfertigte, hundertsechzig etwas kleinere Illustrationen und hundertsechzig Schlußvignetten. Mit Ausnahme dieser letzten, welche Klicheereproduktionen sind, führte er alles übrige in Originalradierungen aus. In technischer Hinsicht ist dieses Werk vielleicht einzig in seiner Art: eine wahre Enzyklopädie der Radierkunst. Rassenfosse mußte zu jedem Mittel greifen, um die Eintönigkeit zu vermeiden, welche durch die überall hervorsprühende Grundidee Baudelaires nur zu leicht



ARMAND RASSENFOSSE, STUDIE
NACH EINER ORIGINALRADIERUNG

entstehen konnte. Manche Gedichte eignen sich überhaupt nicht zur Illustration. Rassenfosse half sich dadurch, daß er manigfaltige Synthesen schuf, welche den Text nicht immer direkt illustrieren, aber einem gemeinsamen Gedanken entsprossen, gleichsam wie in den Rand gezeichnete Phantasien erscheinen, die dem Leser beim Durchblättern der Gedichte vorgeschwebt haben. Diesen Eindruck gewinnt man um so mehr, als die meisten Illustrationen echten Handzeichnungen täuschend ähnlich sehen. Rassenfosse hatte nämlich ein Verfahren erfunden, welches ihm gestattet, eine mit besonderer Tinte gemachte Zeichnung direkt auf die Kupferplatte zu übertragen. Auf diese Weise behält die Zeichnung ihren ursprünglichen Charakter bei, ohne durch die verschiedenen Zwischenstufen der technischen Seite beeinflußt zu werden;

alle Methoden des Zeichnens — Feder, Bleistift, Wischer — können dadurch wiedergegeben werden und wenn er überdies noch die verschiedensten Radierverfahren hinzusetzt — wie verniss mou, aquatinta, Kaltnadel, Diamantenspitze u. s. w. — entstehen Blätter von dem bezauberndstem Effekt, welche die trockene, peinliche Arbeit der gewöhnlichen Radierungen weit hinter sich lassen.

Leider ist dieses bedeutende Werk nicht für die Öffentlichkeit bestimmt, da es, in wenigen Exemplaren, das Eigentum der Pariser Bibliophilen ist. Seinen Autor hat es aber endgültig in die Reihe der hervorragendsten Aquafortisten erhoben.

Rassenfosse ist noch verhältnismäßig jung; seine wohl begonnene Künstlerlaufbahn verspricht uns auch für die Zukunft eine reiche Ernte von Werken.

Hoffen wir, daß er Wort halten wird.

ZU REIFFERSCHEIDS PREISRADIERUNG

Wir veröffentlichen heute die Radierung, welche bei unserem vorjährigen Wettbewerbe von den Professoren Klinger, Liebermann, Köpping, Tschudi, Lehrs und Graul mit dem ersten Preise gekrönt wurde. Über die künstlerische Persönlichkeit Reifferscheids haben wir uns im elften Heft des Jahrgangs 1903 des Längeren ausgesprochen, worauf hier verwiesen sei.





GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00092 0070

