

kleine Mädchen und frühgealterte Frauen schieben Kohlenkarren, wie Sklavinnen. Betrunkene Weiber erregen Mitleid und Entsetzen. Kommis, Ladenschwengel oder bedenklich aussehende junge Burschen drehen sich mit Priesterinnen der niedersten Minne im Tanz. Vagabunden flüchten vor der Razzia der Polizisten. Daneben aber steigt, imponierend und mit großer Geste, die Arbeit selbst auf. In der Eisengießerei erscheinen kräftige Gestalten, von Funken umsprüht, von grellen Lichtern beleuchtet, mit geröteten Gesichtern in der Hitze des schweren Dienstes. Und vor allem taucht die Welt der Eisenbahn auf, die mit ihren Schienen und Signalen, mit ihren Weichen und Übergängen, eisernen Treppen und kahlen Schuppen, schnaubenden Lokomotiven und bunten Lichtern ein ungeheures System des Maschinellen darstellt und wie ein großes Symbol der modernen Welt überhaupt dreinschaut. In der Art, die Baluschek diese Motive immer wieder behandelt hat, steckt vor allem, und dies wieder wie bei Brandenburg, ein hoher ethischer, menschlicher Gehalt, der uns zu Respekt vor der Festigkeit und Geschlossenheit seiner Individualität zwingt. Freilich, wie sein Intimus hat auch Baluschek zeitlebens schwere Kämpfe zwischen den sozialen Gedanken, die in ihm nach Ausdruck verlangten, und der malerischen Natur ausgekämpft, die in ihm steckt. Nicht ohne innerste Bewegung verfolgt man, wie er mit dem Problem rang, diese beiden Elemente seines Wesens in Einklang zu bringen, das Stoffliche in künstlerische, malerische Form umzugießen, ohne ihm seine Eindringlichkeit zu schmälern. Oft ist ihm das mißglückt, und es ist kein Wunder, daß er bei der Schwierigkeit der Aufgabe vielfach scheitern mußte. Oft aber fühlt man das Gelingen, wie bei dem großen Gemälde des Bahnhofs, das wie ein konzentriertes Abbild seiner ganzen Art wirkt; oder bei dem Zyklus vom Leben der Lokomotive; oder bei einzelnen Ausschnitten, die mit prachtvoller realistischer Kraft ingenieurhafte Gebilde in die sorgsam beobachtete Luft trüber Tage setzen. Oder man erfreut sich auch vor weniger gelungenen Werken charaktvoller Einzelheiten, die das vertiefte Studium und den scharfen, sicheren Blick erkennen lassen.

Dritte Ausstellung des »Moderne Kunstkring« in Amsterdam. Waren die Schutzheiligen der beiden früheren Ausstellungen des Moderne Kunstkring Cézanne und Le Fauconnier, die dritte Ausstellung, die in den Monaten November-Dezember im Städtischen Museum abgehalten wurde, hatte Kandinsky zu ihrem Patron erwählt; ihm war die Hauptwand im Ehrensaal eingeräumt, mit ihm teilten diese Ehre einige slawische Maler, die nur die Rasse mit ihm gemein hatten, aber im übrigen keine Verwandtschaft mit ihm zeigten. Es waren in der Farbe, sowohl in den einzelnen Tönen wie in dem Nebeneinandersetzen derselben, wundervolle Sachen von Kandinsky zu sehen, von märchenhafter Pracht. In manchen glaubte man noch so etwas wie ein Abbild der Wirklichkeit zu erkennen, aber so wie man in bizarren Wolkenformen Reminiszenzen an Dinge der Wirklichkeit zu sehen vermeint; und eben in dieser Unbestimmtheit, in dem Anregen der Phantasietätigkeit liegt neben den koloristischen Feinheiten ein Hauptreiz der dekorativen Träumereien dieses Russen. In einem »romantische Landschaft« betitelten Bilde (von 1911) glaubt man drei über eine Schneehalde stürmende Reiter zu erkennen, über denen am Himmel ein roter Sonnenball zu glühen scheint; in einer »Nachtstudie« genannten Komposition taucht vor gelbem Grunde über einem Gewirr von braunen, blauen und grünen Farbenflüssen, wie eine Erscheinung, eine nackte weibliche Gestalt auf, deren Schenkel, Brüste und Kopf durch grüne Konturen von verschiedener Dicke angedeutet sind; so sind noch mehr Gemälde von

ihm, in denen das der Wirklichkeit entnommene Thema trotz seiner Umformung erkennbar bleibt. Alle Handhabe, alle Anhaltspunkte verliert man aber bei seinen in diesem Jahre entstandenen Bildern, da tastet man ganz im Dunkeln oder vielmehr in dem überirdischen Glanze, der seine Farbenblitze, Farbenkugeln, Farbenraketen übergießt; bezeichnenderweise haben diese Gemälde auch keinen Titel mehr, sie heißen Tableau Nr. so und soviel. Seine Landsleute Ilija Maschkoff und Peter Kontschalowski, die gröber und robuster organisiert sind, stehen mit festen Füßen auf dem Boden der Wirklichkeit, und die Wirklichkeit verflüchtigt sich bei ihnen nicht in Träume, sondern vergrößert sich im Gegenteil zu fester, harter und rauher Substanz, die in kräftigen Farben von barbarischer Buntheit schillert; in ihrer Welt ist kein Platz für romantische Neigungen und Stimmungen. Ihre Menschen, ja ihre Stilleben, die Brote von Maschkoff und die Blumenstücke von Kontschalowski, haben etwas Monumentales; die Porträts des letzteren rufen die Erinnerung an Luca Signorelli wach. Kontschalowski scheint mir von diesen beiden Russen der bedeutendere, derjenige, der mehr zu sagen hat. Die urwüchsige, rohe Kraft, die Vitalität eines jungen, unverbrauchten Volkes äußert sich in diesen russischen Werken in suggestiver Weise, und darin liegt ihr Wert.

Der in Paris lebende Pole Makowski, der durch ein paar kleine Arbeiten vertreten war, erscheint neben diesen Russen in der Auffassung intim und in der Farbe fein und außerdem viel europäischer, bei ihm macht sich auch schon der kubistische Einfluß geltend, von dem man bei den Russen nichts merkt. Unter den Holländern tritt diesmal Kikkert, die Seele der Bewegung, ihr Theoretiker und Organisator, sehr vorteilhaft zutage; er hat gegen das Vorjahr entschieden Fortschritte gemacht. Unverkennbar ist zwar seine Abhängigkeit von dem Landschaftler Le Fauconnier in Ausführung, Stimmung und Motiven; wie dieser malt er die Erhabenheit und Einsamkeit unfruchtbarer, öder Felslandschaften, oft mit Meeresbuchten im Hintergrund, denen er durch die Schönheit seiner Farbe einen romantischen Anstrich verleiht. Aber er geht in dem Stilisieren der Dinge der Wirklichkeit nicht so weit wie Fauconnier, die Natur wird wohl bei ihm dekorativ vereinfacht, aber sie wird nicht nach dem kubistischen Prinzip vergewaltigt, wie das z. B. der Holländer ten Holt in einem sicherlich interessanten Gemälde von großen Abmessungen »La lutte« betitelt, tut. Sehr maßvoll im Stilisieren zeigt sich auch wieder Schelfhout, dessen Schwarz-Weiß-Arbeiten (Zeichnungen und Stiche) am bedeutsamsten sind; seine verschiedenen Darstellungen des toten Christuskopfes sind durch die Macht des Ausdrucks und den Ernst der Auffassung wirklich ergreifende Schöpfungen; auch seine Landschaftskompositionen sind durch die Geschlossenheit ihres Aufbaus und die lebende Anordnung ihrer Massen sehr beachtenswerte Leistungen. — Im Banne der kubistischen Architektonik steht ferner Leo Gestel, der auf früheren Ausstellungen in St. Lucas durch seine in eine ganz helle Farbenskala getauchten Landschaften, Stilleben und Nacktstudien Aufsehen erregte; die Vorliebe für das Lichte ist ihm geblieben, aber er geht nicht mehr wie früher von der unmittelbaren Anschauung aus, sondern vom Begriff, von der Theorie, nach der er die Wirklichkeit ummodellt, wie all diese Modernen, die nicht mehr ausschließlich mit ihren Augen, sondern mit ihrem Kopfe sehen. Aber daß Gestel trotz dieses Intellektualismus so Überzeugendes, wie die Landschaft mit den Bäumen, die mit ihren Zweigen zu einem gotischen Laubdach zusammenstreben, so Expressives, wie das Porträt des Dichters Rensburg, und so Feines wie die fast ganz aus Licht gewobene liegende nackte Frau, gleichsam eine aus Schaum geborene

Aphrodite, hat schaffen können, ist ein Beweis für die Ursprünglichkeit und Stärke seiner Begabung. Von den Futuristen hat Jan Sluyters offenbar seine Anregungen zu einem Interieur bekommen; er gibt hier den Eindruck wieder, den die Gegenstände in einem Zimmer machen, wenn sie einem durch ihre unmittelbare Nähe gleichsam auf den Leib fallen; so scheint in diesem Interieur alles, was sich im Vordergrund befindet, auf einen einzustürzen, um einen zu zermalmen, und dementsprechend ist alles verzerrt, die Proportionen verändert, wie wenn man in einen Hohlspiegel blickt, während allein die drei großen Fenster an der Hinterwand in diesem Chaos ihre gewohnte Form und Ruhe bewahrt haben. Aber mehr Wert als ein Experiment hat dieses Gemälde nicht. Reife und ausgeglichene Arbeiten sind dagegen die Blumenstücke von Sluyters, wo er die Natur nicht als Versuchskaninchen zerschneidet und zerlegt, sondern sie als eine Einheit, als etwas Ganzes, in der Harmonie ihrer Farbe zur Darstellung bringt.

Für Sluyters sind die verschiedenen Techniken, die verschiedenen Manieren nur ein Mittel, um sich zu vervollkommen und seine Ausdrucksmöglichkeit zu steigern; er versteift sich auf keine als allein seligmachend, er spielt mit ihnen und wendet sie alle je nach seinem Zwecke an. Das gerade Gegenteil ist Piet Mondriaan, der fast kritiklos alles Neue aufnimmt und mit einer gleichsam religiösen Hingebung in die Praxis zu übertragen versucht. So ist er jetzt auf Picasso eingeschworen und malt wie dieser aus kleinen Rechtecken zusammengesetzte Kompositionen, in denen sich nur in den feinen, silbrig grauen und braunen Tönen das feine Gefühl für aparte Farbgebung, das ihn früher so auszeichnete, verrät; er malt nichts anderes mehr, darin liegt seine große Einseitigkeit, die zugleich die größte Gefahr für ihn birgt. Er hatte sechs Kompositionen eingeschickt, die Tableau I—VI bezeichnet waren; die Picassosche Methode war hier auf die Spitze getrieben; wie Pläne einer straßenlosen Stadt, wo Haus an Haus steht, und über die matte graue und braune Farben hier und da aufgetragen sind, sehen diese Malereien aus; trotzdem haben sich Käufer für verschiedene davon gefunden, wie überhaupt der finanzielle Erfolg der Ausstellung in dem konservativen Holland Wunder nehmen muß. Jaap Weyand, der einige akademische Nackt- und Porträtstudien und ein paar stilisierte Landschaften eingeschickt hatte, fällt mit diesen wenig ursprünglichen Werken eigentlich aus dem Rahmen der Ausstellung.

Erwähnen müssen wir zum Schluß noch Toorops Tochter, Frau Charley Fernhout, die durch einige eigenartige Sachen vertreten war. Besonders ein Porträtkopf in schwarzen und braunen Tönen wirkte durch den tragischen Ausdruck dieses Pierrotgesichtes sehr suggestiv; auch eine Mühle in ähnlicher Farbenskala hatte etwas Unwirklich-Gespensterhaftes wie ein Traumgesicht. — Ein Saal der Ausstellung war den Deutschen gewidmet; hier machte Franz Marc aus Sindelsdorf (Oberbayern) durch seine primitiven, fast prähistorisch anmutenden Tiergemälde den meisten Eindruck; außer ihm waren Sachen von Hecht und Lisman zu sehen. Die Landschaften und Interieurs mit vlämischer Typen des Belgiens Gromaire waren alle in einer dunkeln braunen Sauce gemalt, aus der manchmal ein Rubenssches Rot hervorleuchtete; es sprach wohl Kraft aus diesen Werken. Der Franzose de Vlaminck zeigte einige in der Stimmung und Farbe gute Landschaften, die die Herkunft von Cézanne nicht verleugnen konnten. — Über die große Einsendung Le Fauconniers will ich mich hier nicht verbreiten, da dieser Franzose an anderer Stelle schon verschiedentlich charakterisiert ist.

M. D. Henkel.

SAMMLUNGEN

Die Rettung der Madonna Benois. Am 21. Dezember (3. Januar) hat der Kaiser von Rußland den Befehl erteilt, die **Madonna Benois** von **Leonardo da Vinci** für die Kaiserliche Ermitage anzukaufen. Trotz lockender Angebote auf dem internationalen Kunstmarkt, die auf kräftigen Rückhalt in Amerika schließen ließen, hat die bisherige Besitzerin Frau M. A. Benois, die Gattin des Hofarchitekten Louis Benois, in patriotischer Gesinnung die Madonna der Ermitage zu einem Vorzugspreise überlassen. Wie erinnerlich, tauchte das Gemälde vor weiteren Kreisen auf der von der Zeitschrift *Saryje Gody* 1908 veranstalteten Ausstellung von Gemälden alter Meister zum ersten Male auf und wurde damals durch Ernst von Liphart energisch für ein Jugendwerk Leonardos erklärt. Diese Taufe begegnete zunächst begreiflichem Skeptizismus, dann aber wachsender Zustimmung, nachdem einerseits Osvald Sirén und Sidney Colvin auf den engen Zusammenhang mit den Zeichnungen von Leonardos Hand und andererseits Georg Gronau auf die zahlreichen Kopien und Ableitungen italienischen und niederländischen Ursprungs hingewiesen hatten, andererseits die Autopsie andere Leonardoforscher von der Richtigkeit der Taufe überzeugt hatte. Gestützt auf die Gutachten von Wilh. Bode, Herbert Cook, Gustavo Frizzoni, Georg Gronau, Woldemar v. Seidlitz, Osvald Sirén, beider Venturi konnte die Ermitage wegen Ankauf des Bildes vorstellig werden. Außerdem verfügte sie über ein Gutachten L. Cavenaghis, das den ausgezeichneten Zustand des Bildes attestierte und außerdem sich der Taufe von Leonardo anschloß. Nicht vergessen sei übrigens, daß schon vor langen Jahren P. Müller-Walde die Hand Leonardos in der Madonna Benois erkannte. Schließlich bleibe nicht unerwähnt, daß auch die Akademie der Künste als höchste Kunstinstitution des russischen Reiches, die angesichts der großen Wichtigkeit des Falles ausnahmsweise befragt wurde, den Ankauf dem Hofministerium empfohlen hat, wobei sie anerkannter Weise die Stellungnahme zur Zuteilungsfrage als außerhalb ihrer Kompetenz liegend ablehnte. Es bedurfte dieses Aufgebotes aller Kräfte um so mehr, als ein Teil der Petersburger Presse, und zwar sehr einflußreiche Blätter, von Anfang an eine heftige Kampagne zur Diskreditierung des Bildes und Vereitelung des Ankaufes eröffneten, ohne daß ein positives Ziel zu erkennen war. Daß die Polemik der betreffenden Artikel eine ganz unerwartete genaue Kenntnis der Leonardoliteratur erkennen ließ, klärte die Frage cui prodest? keineswegs. —

Trotz dieser Widerstände, deren Energie der Kundige nicht unterschätzen wird, ist das für ganz Europa erfreuliche Resultat erreicht worden. Das bezeugt nicht nur, daß Graf Tolstoi und seine Mitarbeiter sich ihrer Verantwortung bewußt waren, sondern auch eine rühmensewerte Einsicht des Hofministeriums.

— chm —

Aus den Dresdener Sammlungen. Die Neuordnung der Gemäldegalerie erstreckte sich im letzten Jahre auf die niederländischen und deutschen Meister, welche bisher in den Kabinetten und im östlichen Zwingerpavillon in bunter Reihe untergebracht waren. Vorläufig konnten ein Durchgangsraum und die vier Kabinette der Südseite dem Publikum geöffnet werden, die im dunkelgrünen Ton der Wandbespannung und in der Bilderauswahl auf die Mittelsäle mit den Hauptbildern der großen Vlamen vorbereiten. Nattiers und Rigauds dekorative Fürstenbildnisse stehen vorzüglich auf dem satten Grunde. Schwieriger war es, die Kabinette mit dem auf die Hauptwand allzugrell einfallenden Südlicht zweckvoll auszunützen. Jedemfalls fanden die kraftvolle Wildschweinsjagd von Rubens, sein Merkur und Argus und das Parisurteil nur auf den