

(Nachdruck verboten.)

13]

Niobe.

Roman von Jonas Lie.

Minka wollte sich erheben, wurde aber daran verhindert, indem Barbergs Augen sich über die Berechnung grübelnd, gleichsam unwillkürlich auf sie richteten. Sie starrten, in Gedanken versunken, merkwürdig scharf mit einem blaugrauen, tief aus dem Innern herauschimmernden Licht.

Und wiederholt richteten sie sich auf sie, länger und länger.

Das Notizbuch lag auf dem Tisch in einem halbhellten Sonnenstreif vom Fenster her, und die Hand mit dem Bleistift ruhe darauf; der Blick war so geistesabwesend versunken, daß sie sich ihm nicht entziehen konnte. Es war, als käme er aus dem Innern seines Traumlebens heraus und reiche bis tief in ihr Wesen hinein.

Sie folgte seiner willenlosen Hand. Es schien, als wenn der Bleistift anfinge, Schriftzüge zu führen, zu schreiben — langsam, Buchstaben auf Buchstaben, bis es eine ganze Linie wurde, deutlich, groß. Und wie mit einem Ruck wurde die Hand jetzt zurückgeführt. Eine neue Linie begann — und abermals eine neue . . .

Es war, als wenn alles in ihr unter einem lähmenden Halbtschimmer befangen sei, unmöglich, sich loszureißen. Die Buchstaben dort auf dem Tisch verschwammen in einander, als schaue sie durch eine halb verwirrende, vergrößernde, Brille. Es war ihr beinahe, als sähe sie eine hellgraue Nebelhand aus dem Sonnenstreif heraus nach dem Bleistift greifen.

Ohne sich dessen bewußt zu sein, war sie bei ihm und lehnte sich über seine Schultern.

Sie las:

„Dein Wille redet mit ihrem Willen das, was Ihr selber noch nicht versteht.“

Sie schaute in die wunderliche Tiefe seiner funkelnden Augen, fühlte, daß er die Arme um ihren Leib schlang und sie auf seinen Schoß hinabzog, und ehe sie daran dachte, es ihm zu wehren, preßte er einen glühenden Kuß auf ihre Lippen.

Sie starrte ihn überrumpelt, starr, entsetzt an und untersuchte, wie bei einem plötzlich aufblitzenden Magnesiumlicht, sein Antlitz und seine ganze Person, ob er — wirklich — wirklich der Mann war, dem sie sich hingeben wollte. Bei dem halb spielenden Lächeln, das auf ihm ruhte, stieg eine namenlose Angst in ihr auf.

Gleich einer plötzlichen Panik überkam sie wieder jenes Gefühl des Entsetzens, daß sie vielleicht im Begriff sei, ihre Persönlichkeit zu verlieren, daß sie durch irgend eine Entscheidung, die außerhalb ihrer Macht und ihres Willens lag, mystisch gebunden werde.

Sie stieß ihn mit einem leisen Schrei von sich, jah angst-erfüllt zu der Thür hinüber, hörte aber im selben Augenblick die Mutter kommen, und setzte sich schnell, rot und erregt, über ihren Saum gebeugt, hinter den Nähtisch.

Bei ihrer Aufgeregtheit und ihrer Angst, was wohl die Mutter gemerkt haben könne, blieb ihr kaum ein Gedanke, sich über Barbergs Kaltblütigkeit zu verwundern. Kühn und ruhig wandte er sich nur halb nach Frau Vaarvig um, die Augen noch in das Notizbuch versenkt und sagte dann, einen verächtlichen, bebenden Blick zu Minka hinüber sendend:

„Ich habe meine Zeit gut ausgenützt, Frau Doktor, habe die ganze Berechnung für eine Eisenbahnkurve nach Norden zu gefunden.“

Während Frau Vaarvig am Nachmittag mit dem Erdbeereinfachen beschäftigt war, konnte sie sich der sorgenvollen Gedanken in Bezug auf Minka nicht erwehren.

Sie war so gar zu leicht zugänglich. Das eine glühende Interesse löste das andre ab. Jetzt sah es beinahe so aus, als wenn die Schriftstellerei ganz aufgegeben sei, und der ganze Ehrgeiz nach der Richtung hin . . . Diese stets häufigeren Annäherungen an das Haus und die Tochter von seitens Barbergs konnten wohl zu etwas weiterem führen. Es war nun gerade nicht der Mann, wie sie ihn sich für Minka gedacht hatte, machte nicht den Eindruck, als wenn er in irgend einem Verhältnis ein Opfer bringen könne. Weder weich noch

fügsam. Aber er war doch ein tüchtiger, energischer junger Mann. Jedenfalls ehrlich und ganz erfüllt von diesen spiritistischen Ideen. Und jemand, der sie liebte wie dieser arme, arme Schulteiß, würde Minka doch nicht finden.

Der Doktor ließ lange auf sich warten. Er mußte in Praxis noch weiter fortgerufen sein, und Barberg blieb bis zum Abend da, in eine spiritistische Unterhaltung mit Minka vertieft.

Schulteiß war für sie ein unruhiger Geist. Er glitt ins Zimmer hinein und wieder hinaus, hartnäckig ein antipathisches Schweigen Barberg gegenüber beobachtend, der ihn offenbar durchschaute und sich damit amüsierte, ihn zu reizen, indem er sich immer interessierter und wärmer an Minka wandte.

Schulteiß ließ sich niemals täuschen. Er hatte seine eignen Anzeichen, daß hier etwas in der Luft lag. Diese sonderbaren Antworten, die Minka-Barberg gab. Es schien wirklich, als wenn sie einen eigenartig tief interessierten Guerillakrieg mit einander führten. Sie sandte ihm bald beleidigte, bald herausfordernde Blicke, und — es war nicht mißzuverstehen — ihre Hand zitterte, und sie wechselte die Farbe, als sie ihm mit scheinbar gleichgültiger Miene die Theetasse reichte.

Schulteiß' Reizbarkeit war vom frühen Nachmittag an in steter Zunahme begriffen. Er wollte, er würde, ganz — ganz gleichgültig, ganz gelassen, als gebe ihn das Ganze gar nicht an, diesen unbedeutenden Menschen — intellektuell reduzieren, vernichten — ihn vor Minkas Augen entschleiern, diesen Damen hypnotisierenden Laienprediger, der dort saß und sich vor der ganzen Familie erging über Anzeichen und Möglichkeiten in dieser mystischen Welt, und zwar so trocken, kurz und handgreiflich, als spräche er von Thürpfeosten und Jenseitern. Aber das sollte ein Ende haben!

„Gestatten Sie mir,“ zischte er plötzlich mit einer süßlichen Miene, der die verschlingenden Augen widersprachen, „ich will gern glauben, daß Sie, Herr Barberg, persönlich im Besitz gewisser magnetischer und hypnotischer Kräfte sind. Die findet man ja bei vielen. Mein eigener Blick zum Beispiel.“ Er sah scharf und starr zu Minka hinüber — „Aber eine tiefere, wissenschaftliche — erlauben Sie, daß ich es bezweifle! Ich habe ganz zufällig — hm — meine Studien über diese Materie gemacht und kann wohl sagen, daß man keineswegs der Sache im Handumdrehen auf den Grund kommt — so lohnend sie für populäre Philosophen sein mag.“

„Ich beuge mich Ihrer gelehrten Ueberzeugung, Herr Schulteiß,“ nickte Barberg spöttisch, ohne sich in seinem Vortrag unterbrechen zu lassen. „Wir stehen vor den Untersuchungen eines weiter gehenden Kampfes um den ersten Platz, als wir ihn bisher gefamnt haben,“ fuhr er fort. Der Starke zwingt den Schwächeren, unabhängig vom Raum, nur infolge der Willenskraft.“

Minka empfand seinen Blick durch das Halbdunkel bis zu sich hinüber in den Schatten des Ofens.

„Sibi — ja,“ kreischte Schulteiß auf, „und damit wird ein ganzer, phantastischer Geisterglaube auf die Wissenschaft der Nervenphysiologie aufgebaut!“

„Ich meine ausschließlich das, was wir — auf wissenschaftlichem Wege erfahren, Herr Schulteiß. Zeigt mir das Experiment einen Indianer, so glaube ich, daß es ein Indianer ist, und enthüllt es mir einen Geist, so weiche ich auch vor dem Faktum nicht zurück.“

„Gestatten Sie mir,“ Schulteiß verneigte sich liebenswürdig höhnisch mit seiner tiefsten, wideripredendsten Nackenbewegung — „diese wissenschaftliche Erfahrungsmethode, bei der kommt es außerordentlich darauf an, wer sie handhabt. In der Hand eines Phantasten wird sie so leicht eine ganze Phantasiwelt voll von geistigen Indianern erzeugen,“ er lugte zu Minka hinüber, ob es wohl Eindruck auf sie mache, „von Geistern mit allerlei Köpfen und Schwänzen, wie es sich ja zur Genüge gezeigt hat. Und an Anhängern fehlt es niemals — Phantasie redet, wie Sie ja wissen, zu Phantasie, Herr Barberg. Es zündet wie ein Feuer, bis es ein ganzer Geisterritt wird. Wir bekommen Geisterseher und Zauberer im täglichen Leben, eine Menge Laienprediger, die für die Sache wirken, und alle möglichen magnetischen Kapazitäten, die in Bezug auf Nervenstärke Wunder ausrichten, und —

und — besonders in der hypnotischen Damenprovis. Höchst gefährliche Individuen, Herr Barberg . . .

„Ich möchte nur bemerken,“ entgegnete Barberg mit bester Festigkeit, „daß die psychische Energie die letzte, große Entdeckung der Menschheit ist, gegen diese Kraft erscheint die des Dampfes und der Elektrizität geradezu verschwindend.“

Schultheiß wandte sich scharf um und zwinkerte ironisch zu ihm hinüber.

„Hab' es gelesen, hab' es alles — hi—hi—hi, in drei Einleitungen zu spiritistischen Werken gelesen, genau dieselben Worte über diese übernatürlichen Wunder des Willens — sie verstehen niemals ihre Wirkung auf die Galerie. Aber das, was die Wissenschaft feststellt, kann nicht so eo ipso außerhalb unsres Fassungsvermögens liegen, das bei dem Experiment nur unser materielles Verständnis sein kann. Ein unmaterieller Geist befindet sich absolut außerhalb des Striches, Herr Barberg. Ich kann allenfalls an seine Existenz glauben, ihn aber niemals mit meinen Sinnen wahrnehmen.“

„Man kann ihn sogar photographieren,“ beehrte Barberg in einem gelangweilten, gleichgültigen Ton,

(Fortsetzung folgt.)

Die Münchener Secession.

(Ausstellung im Künstlerhaus.)

I.

Man hört wohl in der Presse die Ansicht äußern, diese Bilderauswahl sei schlecht zusammengestellt. Die Münchener Secessionisten hätten das geschickt, „was sie gerade da hatten“. „Für Berlin sei das gut genug.“ „Das sei so von jeder Münchner Ansicht über Berlin.“

Ich bestritte, daß die Münchner so charakterlos waren, das zu schämen, was sie „gerade da hatten“. Es mag sein, daß die Größen der Münchner Secession durch die neuerliche Wendung der Dinge veranlaßt — den Zusammenschluß aller Secessionen in Weimar zum Deutschen Künstlerbund — davon Abstand nahmen, jetzt noch in Berlin besonders auszustellen. Doch im übrigen stellen die oben angeführte Behauptung nur die auf, die enttäuscht sind, keine Senfation zu sehen. Ihre Augen sind durch die Massenhaftigkeit und Strahtheit sonstiger Ausstellungen — hier sind nur 97 Bilder — abgestumpft. Sie wollen immer Neues sehen. Wollen Aufregungen haben. Sie sind gewohnt, immer Verblüffendes vorgeführt zu bekommen. Und nun sind sie durch diese aufs feinste ausgewählte Sammlung in all ihren Erwartungen enttäuscht. Sie hoffen, Lärm schlagen zu können. Irgendwie, über irgend etwas. Und nun müssen sie still sein. Und man verlangt von ihnen, sich still in diese anspruchslosen Bilder zu vertiefen.

II.

Wie bescheiden diese Künstler alle hinter ihrem Werk zurücktreten! Schon in der Wahl des Gegenstandes zeigt sich diese Selbstlosigkeit, dieses Rein-Künstlerische. Sie nehmen einen so kleinen, so unscheinbaren Ausschnitt der Natur. Den geben sie — sie betrachten ihn lange und aufrichtig — mit all der subtil ausgebildeten Technik, die sich dennoch nie vordrängt. Oder sie nehmen eine ganz unauffällige Gruppe von Menschen. Forcieren die Wirkung nicht. Tragen nicht auf. Thun ihnen keine Gewalt an, so daß Charakter in Skaritur umschlägt. Oder sie stellen sich nur die Aufgabe, einen Akt künstlerisch rein zu bewältigen. Ueberall nur das Bestreben, das Motiv malerisch so rein wie möglich festzuhalten. Dieser Nachwuchs — es sind meist die jüngeren Künstler vertreten; in München sind zu diesem Zweck, um die Jungen unter sich sein zu lassen, diesen die Frühjahrsausstellungen der Secession beinahe ausschließlich überlassen, — ein nachahmenswertes Beispiel; die anerkannten Größen erdrücken nicht die Aufstrebenden —, dieser Nachwuchs sieht auf eine gute Selbsterziehung zurück. Sie sind künstlerisch bescheiden geblieben. Eine strenge, kameradschaftliche Kritik scheint hier zu walten. Ein Verantwortlichkeitsgefühl, ein Gefühl der Zusammengehörigkeit! Das, was jeder giebt, muß technisch einwandfrei und ehlich sein, und darf nicht flunkern. Dafür haben sie dort ein scharfes Auge. Bei uns steht jeder Künstler mehr allein und berücksichtigt mehr die Wirkung, die Wirkung auf das Publikum.

III.

Da sind zwei Studien von Attenhuber. Zwei bloße Studien, ein sitzender und ein liegender Mann (Akt und Halbakt). Wie da die Verkürzung bei dem liegenden Akt durchgeführt ist! Wie die Farben um diesen Körper spielen und das Licht die Außenfläche malerisch umbildet. Hier sieht man, Technik stört dann nie, wenn sie nicht als Selbstzweck prohod austritt, sondern nur als Mittel gebraucht wird. Dieser Attenhuber hätte sich leicht dazu verleiten lassen können. So ein einfacher Akt wird gern mit Trümpfen hingeseht. Er hat die Mittel dazu. Aber er thut es nicht. Er zieht es vor, künstlerisch ernst und sachlich zu bleiben. Behutsam folgt er dem, was er sieht. Behutsam glättet er die Farben zueinander,

in dem richtigen Verhältnis und vertekelt die Werte. In ganz anderer Art ein Bild von Hans Borchardt, ein ganz kleines Bild dagegen. Man weiß nicht, ein Interieur oder ein Porträt. Vor einem Tisch mit grau-weißer Decke steht ein leerer Stuhl. In der Thür an der Rückwand steht eine Dame in grauseidenen Kleide. Dies alles ist nicht zu sehr betont. Das Mädchen hat sich offenbar erhoben, geht aus dem Zimmer und sieht sich in der Thür stehend noch einmal um. Weiter nichts. Das Grau des Kleides und das Grau der Tischdecke gehen zusammen mit der Zimmerrückwand einen feinen Zusammenhang und dazu stimmt gut die wegstrebende Bewegung des Körpers, die abgedämpft wird wieder durch die Rückwendung des Kopfes. Ein weiteres Beispiel giebt Rudolf Nischl. Er nimmt eine Kleinstadtstraße, mit wüthigen Häusern und bunten Fronten, spitzen Giebeln. Schon wie er den Standpunkt wählt, zeigt malerischen Geschmac. Man sieht nach der rechten Seite zu voll auf den Straßenzug, der sich in eine Gasse dann verliert. Und über all die Farben legt er jenen grauen Ton, der alten Städten so eigen ist. Das Grelle wird durch das Alter abgestimmt. Das Spiel der Sonne giebt A in einem „Biergarten“. Dieses Motiv ist nicht neu. Doch ist hier die sichere Hand zu bewundern und das klare Auge, das alle diese Tüpfelchen auf den Bäumen und Gesichtern so legt, daß sie zu einem Ganzen strahlend zusammengehen. Das Maßhalten ist hier zu betonen; die sichere Berechnung. Sein Bestes ist: „Am Fenster“. Diese flutende Farbigeit, die die Sonne mit ihrem Licht in die Stube strömen läßt, das Fenster und die Gardinen umkleidet, auf dem Kleid des ans Fenster tretenden Mädchens spielt, und auf den blauen Krügen, die neben ihr stehen — all das ist farbig ätherisch fein gelungen. Man sehe diese drei Bilder sich an. Wie jedesmal der Charakter getroffen ist, der Lichtwert im ganzen. Erst alle Farben mit grauem Schimmer. Im Biergarten das Licht im Freien, klar bestimmt, ganz frei. Und hier in dem Herceindringen in die Stube, etwas Zubeindes, Befreiendes, Lachendes.

Es ist bewunderungswürdig, wie diese Künstler alle verstehen, dieses Natürliche, Gesehene zu einem Bild zu runden. Sie verstehen, ohne Zwang, wieder nur mit malerischen Mitteln, ein Ganzes zusammenzubringen. Und sie scheuen sich davor nicht. Sie fürchten sich nicht davor, wieder „Bilder“ zu geben und nicht bloß „momentane Eindrücke“. Sie haben eben ihre Lehrzeit hinter sich. Sie fallen darum nicht in den alten Sahlendrian zurück. Ihre Technik, ihr Geleutes nehmen sie mit; ihre Technik erlaubt ihnen diese „Rückkehr zum Bilde“. Sie verfluchen damit nicht. Selbst ein Bild, dessen Titel „Es will Frühling werden“ schon von dem Zufall erzählt, wird durch diese leise Inhaltsnote in seiner malerischen Qualität durchaus nicht gestört. Es ist von Adolf Hölzel-Dachau. Dieses Dachau ist allen Münchner Malern wohlbekannt, aus eigener Anschauung. Es liegt in Münchens nächster Nähe. Eine Malerkolonie begründete seinen Ruf. Zwei Kinder gehen, ländlich gekleidet, an dem Bach entlang. Drüben stehen die grauen Häuschen. Der Winter ist noch nicht lange fort. Noch spürt man sein Nachwirken. Malerisch drückt das der Künstler durch die graue Monotonie — des Anzugs des Knaben, des harten Sandes, der grauen Häuser — aus. Aber leise spürt schon ein andres. „Es will Frühling werden“. Und das kommt — wieder rein technisch — in dem Fließen des Baches, in dem stillen Gehen der beiden Dorfkinde, in der feinen Art, wie gegen die stumpfe, grau-braune Facke des Knaben das stumpeblaue, gebülmte Bauernkopftuch des Mädchens gesetzt ist. Und das Mädchen trägt in der Hand ein paar gelbe Blümchen, ganz wenig nur. Dieses helle Gelb, der einzige, frische Ton, ganz verschwindend, und doch in den Mittelpunkt gesetzt. Diese Maler verstehen räumlich zu komponieren. Ihr Können ist betruht und wird doch nicht kleiner dadurch. Es fällt auf, daß sie sich fast nie — namentlich was die ganz Jungen anbetrifft — in dem Format, das sie jeweilig für ihren Stoff wählen, vergreifen. Es paßt alles zueinander. Nie zerrn sie den Stoff in ein zu großes Bild. Nie geben sie bildartige Motive in Stizzenform. Sie lassen ihre Werke reifen. Manche mögen meinen, das sei der Anfang vom Ende. Diese Ruhe, diese Sachlichkeit sei Interesseloseigkeit. Da sei es leicht, unansehbare Bilder zu geben. Nun, ich glaube, der Beweis ist nicht zu erbringen. Es bleibt Behauptung. Warten wir ab, ob das das Ende ist. Und im übrigen — bleibt uns das thatsächlich Geleistete, Gute.

Ein sehr geschmackvolles Blumenstillleben giebt E. Oppler. Tulpen. Gelb und rot. In einer chinesischen Vase mit blauem Dekor. Der Hintergrund ist dunkel. Die Farben sprühen nur so. Gut ist auch das andre Bild: ein Interieur. In Blau gestimmt. Ein Kind steht am Tisch und sieht vor sich hin. Dämmerung. Die Luft ist trübe. Auch hier bei beiden ein Maßhalten. Rein malerisch eine Treffsicherheit sondergleichen. Jedem Ding geben diese Maler den ihm innewohnenden Charakter.

Dann geht man zu Jügel. „Vor dem Schaffstall“. Das sonnige Licht flimmert auf der Welle, auf den Rücken der Tiere. Man beobachte die Farben unter der Einwirkung des lebendigen Lichtes! Man beobachte die Verschiedenheit des Sonnenleuchtens, das auf den Bäumen, dem Gras liegt, an den Stämmen bläulichviolett entlang gleitet und über die Strohdächer glitzert. Es ist ein Winkel, irgendwo, so voll von Sonne!

Ein andrer, G. Groeber, giebt Veranlassung zu der Bemerkung, die man bei sich macht: wie fein dieser Künstler mit dem Stoff fühlt. Einmal giebt er nämlich das Ganzbildnis einer eleganten Dame, dann ein Bauernpaar. In beiden ist er ganz verschieden, geht ganz verschieden zu Werk. Bei den Bauern sind die Farben breit, leuchtend, alles ist mit Wehaglichkeit und Freude

gegeben. Bei dem Bildnis der Dame ist alles fein abgetönt, Grau zu Schwarz, die Stellung umgegrungen und doch bewußt. Das eine Bild farbig, das andre mehr monoton, verfechter. Beide gleich zurückhaltend und maßvoll.

Wie sicher treffen diese Künstler den Tonwert, der über dem Ganzen liegt. Zum Beispiel G. Flad. Er giebt eine Dorfstraße. Dieses gelbliche Leuchten, das alle Farben umkleidet! So fein ist da alles verteilt! So intim wirkt diese Art. Lange müssen diese Maler das alles sehen und betrachten und wieder sehen. Es könnte ganz uninteressiert erscheinen, wäre es nicht im einzelnen so belebt, so überall durchgebildet. Es ist ein ruhiges Malerauge, das gleich und gerecht alle Werte abwägt. Diese Münchner stellen sich resolut vor Aufgaben und lösen diese einwandfrei. Sie wissen, was sie wollen. Kein Gekunzler ist dabei. Sie wollen nicht mehr scheitern. Weinahe einwärtsmeisterlicher! Sie beschränken ihre Motive auf das Aller-einfachste. Und das sieht dann das Auge, das Malerauge, und wählt, und die Hand gestaltet nach. Wenn Malen bethätigte Freude am Spiel des Lichts, der Farbe, der Außenseite der Dinge ist, so sind diese Künstler wirklich Maler. So betrachtet man die beiden Landschaften von Crodel: „Fluß im Winter“ und „Abend“. Es ist so unscheinbar, dieser Flußauschnitt, an dessen Ufer magere Büsche stehen. Das Gras wächst kärglich am Ufer. Und doch ist das Ganze ein geschlossenes, wertvolles Bild. Es ist nichts hinein-geheimnist. Es ist so wiedergegeben, wie es war. Es soll auch nichts bedeuten. Die graue Winterstimmung liegt darüber, die Verlassenheit, das Für-sich-sein des Winters, die Winterstille. Auf dem andern Bild „Abend“ im Gegensatz dazu Wärme, Abgeschlossenheit im Thal, ein Haus. Nacht. Ein Licht leuchtet in diesem Häuschen. Auch hier nichts Struppieretes, nichts Gewolltes. Das Bild schließt sich wie von selbst ab. Man vergleiche den Winterhimmel auf dem vorigen Bilde und den sanft dunklen Abendhimmel hier, der so tief und warm schimmert. Beides ist gleich gelungen. Es ist ein Stück Innerlichkeit darin. Die leitet die Hand. Ein gleiches Stück intim beobachteter Natur giebt G. v. Hagen mit seinem „Moosbach im Winter“. Auch hier kein Zubiel. Auch hier kein Anstoßen. Ein maßvolles Abwägen. Und auch diese Natur ist nicht ausgesucht, ist kein Paradebild. Ein Bach, der in flachem Moosland sich in der Ebene seinen Weg sucht, an Gestrüpp vorbei. Ein andres Bild desselben Malers stellt zwei Ziegen dar, die kampfbereit sich gegenseitig belauern. Hier ist das Leuchten des gelblichen Sonnenlichtes auf dem Fell der vorderen Ziege zu beachten. Auch die Haltung ist glücklich erfasst. Das Breite und Kräftige liebt Gegenbartsch. Breit ist sein Pinselstrich, gesund und leuchtend seine Farbe. Er sucht das Kraftvoll-Wirkliche. Seine „Ackerpferde“, sein „Jäger“ zeigen das Streben.

IV.

N. Sarram-Zittaus „Hühnerfütterung“ und „Gänse“ — ein Gemähl von Farben, maßvoll verteilt und kräftig zusammengehalten. Die „Gänse“ sind lebhafter in der Bewegung. Besonders der Anprall der Tiere, die im Fluge sich ins Wasser stürzen, das hoch aufspritzt. G. von Hayden giebt eine Dorfstraße. Vorne konzentriert er die Farben in dem Kampf eines Hahnes mit einem Truthahn. Die Federn des Truthahnes sträuben sich. Der Hahn fliegt gegen ihn an. Ein lebendiges Bild giebt N. Herterich. Lehreich in gutem Sinne. Heben sich schon an dem Schaupferd des „kleinen Reiters“ die Farben kräftig heraus, so steigert er dies Können virtuos in den „Zimmerleuten“, die in einer Fülle von am Boden liegenden Spänen stehen. Die Farben in diesem Gemähl der Holzspäne! Und das Holz selbst! Herterich hat ein Gefühl dafür, dennoch diese Virtuosität nicht vorherrschend zu lassen. Er dämmt sie ab. Er stellt das richtige Verhältnis her. Er läßt das Kleine, Nebensächliche und sucht das Ganze. Das schließt er farbig zusammen. Daneben interessiert noch ein „Kinderbild“, stizzenhaft ausgeführt, zurückhaltender in den Farben. J. Diez liebt das Erzählen, den behäbigen Witz. Er stattet seine Humoresken mit allerlei historischen Krimströmen und Zuthaten aus. Manchmal reizt es, zuzuhören. Er beleidigt nicht. Manchmal langweilt es auch, die Behäbigkeit geht zu weit und man fragt sich wozu? J. Exter stellt einen Akt ins Freie, unter Bäumen, durch die die Sonne scheint. Das Motiv ist nicht neu. Dem Alten ist nichts Ueber-raschendes abgewonnen. Die Aufgabe ist geschmackvoll gelöst. Unfre Maler sollten mehr das Charakteristische pflegen, als das Konventionell-Schöne. Man merkt die Herrschaft dieses Reizes noch oft, selbst bei trefflichen Künstlern. Ich meine das Konventionell-Schöne, nicht das Schöne an sich. Ebenso gleichmäßig stellt sich „Die kleine Cellspielerin“ dar. Man könnte es eine Phantasia in Not nennen. Das blonde Haar der Kleinen im Vordergrund, das von hinten durch die offene Thür fallende Sonnenlicht erhöht den Schimmer dieses Interieurs. Doch zeigten schon die Holländer vergangener Zeiten, daß dieses Motiv des durch die geöffnete Thür strahlenden Lichtes bedeutend feinere Abstufungen zuläßt. Dagegen ist Exter vielleicht kondensierter, massiger, aber nicht so fein. Spürt man hier Pieter de Hoochs Einfluß (dies sei nicht behauptet, nur angedeutet, ich liebe nicht das Aufzeigen von Einflüssen, es ist immer vag und meist überflüssig), so zeigen von Char darts schon besprochenes Bild „An der Thür“ und G. Sterns „Schüchtern“ die Note Van der Meers. Jedoch auch hier zugleich ein Mangel. Wohl bleibt die Feinheit. Es fehlt aber die Vertiefung, das Aufhellen der zarten Accorde durch glänzende starke Kontrastlichter.

G. von Haber mann's Familienbildnis frap্পiert durch die Lebendigkeit. Es ist in einer künstlerischen Weise geschaffen. Es

ist — so hingemut. (Feinere, bleibendere Wirkung strebt er in einer Nötellezeichnung, ein Akt, an.) Die Personen sehen ins Licht und kneifen lächelnd die Augen zu. Es ist ein Mundbild. Es ist schon von früher her bekannt, ebenso wie U h d e s „Atelierpause“ altbekannt ist. Es bietet daher keine Gelegenheit, neues dazu zu sagen. Es befestigt nur die Ansicht, daß U h d e weiß zu malen versteht, die Empfindungen sein in den Gesichtern offenbart und in einem still abgestuften Licht alles richtig zum andern stehen läßt. A. von Kellers „Tänzerin“ ist allzu theatralisch. Sie soll Race offenbaren. Die allzu übertriebene Verbe kippt ins Gegenteil um. Flau wirkt auch der „St. Georg“. Hier ist die Effekthascherei, der Mangel an ehrlichen Motiven, die darstellerisch reizen, noch augenfälliger. Malerisch sind jedoch die Bilder sauber gearbeitet. Weshalb der Storch in dem noch am anspruchsflohesten „Sündenfall“ auftauchen muß, ist unerfindlich. Ehrlich und gründlich sind die beiden Arbeiten von Z o o h y. Besonders der „Herbsttag“ mit dem mit Ackerfrüchten beladenen Wagen, der auf dem Feld steht, ist seine Arbeit. Die charakteristischen Kohlezeichnungen S a m b e r g e r s, Bildnisse Münchner Maler, sind bekannt. Er versteht es, den Charakter zu treffen. Weinahe etwas Typisches giebt manchmal sein energischer Kohlenstift. Das charakteristisch unterstrichene Besondere wird zu einem Allgemeinen.

Von Rich. Piepsh ist am besten der „Abend am Wasserfall“. Er ist etwas grob und indifferenziert. Doch ist ihm in dem erwähnten Bild gut gelungen die einheitliche Stimmung des abenddunklen, einjam-fühlen Wassers, gegen das der dunkle Laubwall der Bäume steht. E. Piepho hat seiner Zeit die kleine goldene Staatsmedaille für die „Einjamkeit“ erhalten. Es ist ein wenig süßlich, ein wenig sentimental — dieses unschuldsvolle Kinder-gesicht der hübschen jungen Dame in dieser braunen herbstlichen Landschaft. Doch will ich das nicht zu sehr betonen. Wir steigen mit Piepho dennoch ein bißchen von dem ehrlichen Vern-Riveau herunter. Auch das ist ja noch ein tüchtiges Bild. Aber es ist nicht künstlerisch so selbstlos wie die andern. Es sieht genau so aus, als wollte der Künstler damit eine Medaille einheimen. Und die Kommission biß an. Er vertritt nicht die gute Seite Münchner Kunst. U. Frederic stellt vier charakteristische Arbeiter-löpfe — „Hirten aus der Campagna“ — in bezeichnendem Ausdruck gegen eine dunkle Wand. A. Kaiser sucht die stillen, abgechiedenen Bauernhöfe und Landhäuser auf. A. Jank widmet sich der Darstellung von Jagdszenen. Dabei verfällt er etwas ins Karikatüristische.

Wenig angenehm wirkt D. Greiner. Seine „Sirene“ wirkt flach und farblos. Seine „Atelierzene“ ist grob und ungeschlachtet. Seinen Motiven haftet immer etwas Beziehungsloses an. Seine Farbe ist lehmig. Der Kopf der knienden Frau, die der andren die Schuhe zubindet, zeigt, wo sein Talent ihn hinweist. Er sollte der derben Wirklichkeit nachgehen. Am besten ist die Lithographie „Terracina“. Sie ist sparsam angelegt. Die Landschaft vertieft sich sehr fein und verläuft in weiten Linien bis zum Horizont. Tüchtig sind die Zeichnungen B e d e r - G u n d a h l s. Noch sind zum Schluß B e d e r, C i e f e l d, F e h r, L e h m a n n, M e h e r - B a s e l anzuführen.

Von der Plastik ist nur die „Zierfigur“ F l o h m a n n s, für eine Münchner Töchter-schule bestimmt, erwähnenswert. Sie ist ein wenig oberflächlich. Ein bißchen mehr Durcharbeitung läme ihr zu staten. Das Kleid verdeckt zu viel und verflacht die ansehnend schon gewesene Bewegung in der Stellung, die man noch ahnt. Auch das Gesicht ist ein wenig ausdruckslos. Und dann ist da noch ein Engel von A. d. H i l d e b r a n d t in ein schmales Viereck hinein-komponiert.

V.

Diese Maler alle stellten sich keine Probleme, die außerhalb ihrer Kunst liegen. Sie stellen sich vorurteilslos der farbigen Welt der Erscheinungen gegenüber. Und wollen das Malerische dieser Außenseite paffen. Ohne Unterfreidung, ohne Betonen, ohne Kraft-heit. So spürt man — sparsam sind diese Bilder geknüpft, es berührt wohlthwend, vor einer drängenden Ueberfülle, die sonst üblich ist, geschützt zu sein — bei all den Bildern, wenn man sich nur ebenso vorurteilslos in sie versenkt, überall gleich natürliche, einfache Beziehungen heraus. Und es ist für den aufmerksamen Betrachter hier vielerlei zu lernen.

Und — um zum Schluß auf den Anfang wieder zurückzukommen — wenn diese Bilder das darstellen sollen, was „gerade so da war“, so haben diese Münchner erst recht Grund, auf den Erfolg, der dann um so höher anzuschlagen ist, stolz zu sein. Gerade, wenn nicht Absicht in der Auswahl waltete, — wie ich glaube — ist das durchweg gleichmäßig hohe Niveau zu betonen. Es ist dann etwas mühelos, von selbst, eingetreten, was sonst erst nach langer, sorgfältigster Auswahl möglich schien. —

E r u s t S c h u r.

Kleines feuilleton.

b. Die Fasanen im Blätterwald. Im Blätterwald, jener Anlage, die hinter dem eigentlichen Dreptower Park liegt und sich der Spree entlang bis nach Baum-schuleweg hin erstreckt, giebt es einige gemeine Fasanen. Sie haben sich an die Spreeufer recht gut gewöhnt; munter hopfen sie mit ihren stinken Weinen bald hier

Bald dorthin, während sie sich beim Fliegen recht ungeschickt und schwerfällig anstellen. Da die Fasanen sehr scheu sind, halten sie sich meist von den Wegen fern, so daß Spaziergänger sie nicht oft zu Gesicht bekommen. Diejenigen, denen dieses Glück widerfährt und die da glauben, daß die städtische Parkverwaltung diese Tiere zu ihrer Belehrung dahingeführt hat, sind auf falscher Fährte.

Zu Anfang der achtziger Jahre entflohen aus einer Fasanerie in der Gegend von Friedrichsfelde bei Berlin ein Fasanenpaar mit etlichen Hennen. Die Flüchtlinge kreuzten die Spree bei Stralau und fielen im Plänterwald ein. Da es ihnen unter den schattigen Eichenbeständen, den Rüsten- und Lindenbüschen besagte und es an der nötigen Nahrung nicht gebrach, so richteten sie sich bald häuslich ein. Herr Fasan, Leiter dieser freizüchtenden Geschöpfe, wußte sich bei seinen Hennen beliebt zu machen; die Folge davon war, daß junge Fasanen nicht ausblieben: die Kolonie vergrößerte sich.

Als die Stadt Berlin auf so billige Weise in den Besitz von Fasanen gekommen war, wollte sie die Tiere zur Anhänglichkeit zwingen, was ihr denn auch durch fleißiges Streuen von Futter in der kalten Jahreszeit gelang. Auf gleiche Weise siedelten sich einige Jahre später noch sogenannte Silberfasanen an, und so gab es im Plänterwald Ende der achtziger Jahre eine stattliche Anzahl von „Gemeinen“ und „Silberfasanen“.

In Hasen und besonders an wilden Kaninchen fehlt es in der Mark Brandenburg nicht; auch im Plänterwald giebt's deren viele. „In der Bratenschüssel sind sie wohl angenehme Dinge, aber nicht in einer Baumschule“: so sagte sich die Park-Verwaltung. Eine Jagderlaubnis wurde eingeholt und die Plänterwald-Jagd verpachtet. Der Pächter war ein Feinschmecker; als solcher legte er natürlich bei weitem mehr Liebe für Fasanen, als für Hasen und Kaninchen an dem Tag, und so kam es, daß die feinen Vögel bald ausgestorben wären. Seit 1898 ist der Pachtvertrag abgelaufen und nicht mehr erneuert worden. Die wenigen Fasanen, die sich gettet haben, springen wieder frohen Herzens umher und danken dem wohlthätigen Magistrat für die Freundlichkeit, Jagden nicht mehr zu veranstalten und die Erlaubnis dazu nicht mehr zu erteilen.

Hoffentlich zeigen sie sich in der kommenden Balz- und Brutzeit erkenntlich. —

— Gute Disposition! Die „Breslauer Morgen-Zeitung“ schreibt: Unendlich ist die Reihe der „unfehlbaren“ Mittel, mit deren Hilfe der Sänger seine Disposition verbessert oder sich zu künstlerischer Leistungsfähigkeit animiert. Meist beruht die Wirkung dieser Mittel nur auf der Macht der Suggestion, aber interessant ist es jedenfalls, zu sehen, auf welche Ideen die Künstler in Sachen ihres Berufs verfallen. Die erste Norma, Madame Pasta, trank starken schwarzen Kaffee zur Klärung der Stimme. Die berühmte Malibran trank Rum, viel Rum. Dem Tenor de Carrion, von dem die Variante ins hohe C in der Stretta des „Trobador“ stammt, war im Zwischenakte das Rauchen einer Cigarette zur Anfeuchtung unentbehrlich. In den Theaterräumen war das Rauchen wohl verboten, einem so hervorragenden Künstler gegenüber wurde jedoch ein Auge zugedrückt. Der kürzlich als Gesangslehrer am Petersburger Konservatorium verstorbene Bariton Giralboni hielt beim Auftreten einige Pfefferkörner im Mund, behauptend, die dadurch hervorgerufene Entzündung der Mundhöhle erhöhe die Resonanz des Tones. Pauline Lucca nahm Eierbier, bei Madame Zelia Trebelli konnte man in der Garderobe immer einige Flaschen Bordeauxwein bereitet finden. Origineller war das Mittel der Vitali. Im Gilda- oder Alicekostüm schnupfte sie Tabak, der die Kopftöne klären sollte. Jedenfalls ist den damit nicht Vertrauten Vorsicht zu empfehlen, da es nichts Fataleres für eine Sängerin geben kann, als bei einer Antrittsarie durch Husten oder Niesreiz geplagt zu werden. Eine Zeit lang war das beliebteste aller Mittel, gedörrte Zwetschken zu essen, Brot zu kauen, Gummibonbons, und viele priesen Eissirup mit Zucker, das die Kehle geschmeibig mache. Zeitweise waren Gurgelmittel und Inhalationen sehr gebräuchlich, man gurgelte mit hypermanganlaurem Kali, mit Alaun, Salz, verbünntem Essig zc. Tenorist Sontheim, der langjährige Liebling des Stuttgarter Hoftheaters, gurgelte mit Champagner! Theresie Malten trank ihn lieber. Wenn sie die Hölde gesungen hatte, wies ihre Garderobe immer eine ganze Reihe leerer Sektflaschen auf. Daß Frau Moran-Diben vor, während und nach der Vorstellung gleich ihrem Gatten Bertram dem Alkohol in seinen verschiedensten Gestalten nicht abgeneigt war, ist bekannt. Scheidemantel raucht gern Pfeife oder Cigarre während der Vorstellung. In der Umfriedigung hinter dem Bahrenther Festspielhause konnte man ihn in den Pausen im Amfortas-Kostüm, die Cigarre im Munde, Luftwandelnd sehen. Die meisten Sänger aber verhorreieren nicht nur das eigne Rauchen, sondern sogar das der — Hörer, als höchst schimmlich.

Am richtigsten handeln wohl diejenigen Gesangskünstler, die am Tage des Auftretens mäßig essen, keine körperlichen Extravaganzen treiben und möglichst wenig sprechen. Natürlich werden auch allerhand „Bravourstücke“ auf diesem Gebiete vollführt. So weitete ein vor einigen Jahren auf dem Breslauer Stadttheater engagierter polnischer Tenorist, der damals sehr viel Stimme hatte, heute sie aber trotz seiner jungen Jahre längst verloren hat, eines Tages, er werde unmittelbar vor der Aufführung des „Prophet“, in der er den Titelhelden sang, zwölf Stück Apfelsuchen mit Schlagjahn essen. Der kluge Sänger gewann die Wette, aber als Johann von Leyden

das erste hohe B heranslegen sollte, da kam kein hohes B zum Vorschein, sondern — Apfelsuchen mit Schlagjahn. —

Völkerrunde.

— Die Totengebräuche bei den Bapangwa in Deutsch-Ostafrika schildert ein Missionar aus Kigonfeta in den „Missionenblättern“. Danach wohnen die Bapangwa, mit den Wangoni und Matengo vielfach gemischt, östlich von Nyassa. Vieles haben sie auch in ihren Gebräuchen gemein, so die Bestattung der Toten. Das Begräbnis eines Mannes, so berichtet der Missionar, bei dem ich fast alles mit eignen Augen gesehen habe, will ich in folgendem zu beschreiben versuchen. Kaum war der Mann gestorben, so wurde er mit einer Matte zugebedt, und seine Weiber fingen ein Totengebeul an, das bis zum Begräbnis fortgesetzt wurde. Einige machten sich auf, um die weiter entfernt wohnenden Verwandten zusammenzurufen. Auch wurde das Grab bereitet, was Sache der Schwiegeröhne ist. Zuerst wird ein Loch gegraben, das oben ungefähr einen Durchmesser von 80 Centimeter hat, sich nach unten erweitert; die Tiefe beträgt etwa 1,80 Centimeter. Dann wird in dieser Vertiefung auf einer Seite eine Nische gegraben, was ohne besondere Mühe geschehen kann, da der Boden aus rotem Lehm besteht. Derjenige, der das Grab macht, versucht dann, ob die Nische groß genug sei, legt sich selbst hinein, wobei er die Weine einzieht, genau wie der Tote hineingelegt werden soll. Zur trockenen Zeit dauert die ganze Arbeit etwa 6—10 Stunden. Unterdessen wird der Tote in der Hütte öfter gewaschen. Ist das Grab fertig, so gehen die Schwiegeröhne in die Hütte, binden den Toten in eine Matte und befestigen die Last an einer Stange. An beiden Enden faßt einer an, und im Sturmschritt geht es dem Grabe zu. Nun folgt noch die Totenschau von den Umsiehenden. „Wirklich, die Haut hat sich von den Weinen abgelöst, und der Kopf sitzt ganz kurz auf dem Naden.“ „Pamba“ (Witz) sagen mehrere, ein Zeichen, daß der Tote im Leben von seinen Feinden beschimpft worden ist, „das müßte gerächt werden. Nun aber ist nichts zu machen, also weiter.“ Ein Schwiegerohn steigt in das Grab und empfängt die Ziegenfelle, die der Tote im Leben getragen hat, ebenso das Stirnteil einer Ziege, die kurz vorher bei der Hütte geschlachtet worden ist. Dies ist geschehen, weil der Verstorbene seinen irdischen Bruder hat und nun sein Eigentum an Fremde übergeht. Der im Grabe stehende Schwiegerohn empfängt nun die Leiche selbst und legt sie in die Nische hinein. Er legt auch davor Gras auf sie, damit keine Erde mit ihr in Berührung komme. Hierauf schiebt er die Nische mit kurzen Stäben, die Oberstehenden werfen Erde hinein, die der Untenstehende einstampft. Ist die ganze Deffnung gefüllt, so werden die Eggeschirre des Verstorbenen mit etwas Bombe (Negerbier) eingeseht und wieder Erde darauf geschüttet. Unterdessen kommen die Weiber unter Totengesang heran; ein Weib tritt herzu, läßt sich von einem andern einen Zaubertrank in die Hand gießen, der aus dem Saft gewisser Bäume besteht. Nun wird ein Kind nach dem andern auf das Grab gestellt und ihm ein wenig von dem Trank in die Hand geschüttet, den es trinken muß. Der Trank soll verhindern, daß die Kinder nachher von dem Verstorbenen träumen oder erschreckt werden. Dann treten sämtliche Weiber des Verstorbenen herzu, legen sich auf den Boden, kehren unter Heulen und Schreien die Erde zusammen und bringen sie auf den Grabhügel. Schließlich werden noch die Geschirre, Körbe, die beim Grabmachen gebraucht wurden, zerbrochen auf das Grab gelegt und mit Erde zugebedt. Die Leute kehren heim und halten ein Mahl, wobei die vorher geschlachtete Ziege gegessen wird. Einige Tage nachher giebt es noch Pombegelage, wobei die Weiber zuvor wieder ihr Geheul anstimmen. Später wird das Grab noch mit einer Warasa überdacht, die Regen und Sonnenschein abhalten soll. —

Technisches.

es. Eine erwünschte Neuheit für Photographen hat J. Norton geschaffen. Jeder Photograph, der seine Platten sorgfältig wäscht, braucht dazu eine ungeheure Menge Wasser und dementsprechend viel Zeit, ehe die letzte Spur des unterschwefligsauren Natrons sich gelöst hat. Gewöhnlich ist eine Stunde für diese Arbeit erforderlich, doch zieht sich ihre Vollendung zuweilen auch bis zu vier Stunden hin. Norton hat nun ein Verfahren angegeben, das Salz in fünf Minuten genügend auszuwaschen. Die Grundlauge seines Vorschlages beruht auf der Thatsache, daß Chlorbarium eine außerordentlich starke Verwandschaft mit Schwefel besitzt. Durch Hinzufügung von Chlorbarium zu unterschwefligsaurem Natron werden beide Verbindungen unmittelbar aufgehoben. Das Barium vereinigt sich mit dem Schwefel und das Natron mit dem Chlor, so daß schwefelsaures Barium und gewöhnliches Kochsalz entstehen. Das schwefelsaure Barium ist ein lockeres, sehr schweres, weißes, übrigens auch giftiges, ganz unlösliches Pulver, das leicht abgespült werden kann, und das Kochsalz bleibt dank in der Lösung. Nachdem die Platte aus der Lösung von unterschwefligsaurem Natron herausgenommen ist, soll sie eine Minute lang in fließendem Wasser gespült und dann auf beiden Seiten mit einem Baumwolllappen abgerieben werden. Dann taucht man sie zwei Minuten lang in eine fünfprozentige Lösung von Chlorbarium, spült sie wieder in fließendem Wasser und reibt sie nun zweitemal ab. Alles in allem soll diese Behandlung fünf Minuten in Anspruch nehmen. Norton hat gefunden, daß sie nicht nur hinreicht, sondern daß die weißen Töne auf den Bildern sogar besser herauskommen. —