

Das gleichmäßig hohe Niveau schließt aber natürlich nicht eine gelegentliche Erhebung aus, nur daß diese nicht unvermittelt dasteht, sondern organisch aufsteigt und harmonisch verläuft. Solcher natürlichen Steigerungen sind manche da: der Kopf eines römischen Knaben von Paul Höcker, der, wenn auch nicht Feuerbachs gedämpfte Farben hat, sondern in tiefem Satt leuchtet, doch von Feuerbachscher Empfindung beeeilt ist. Da ist Exters »Braut«, eine Leinwand, auf der die Farben ganz Duft geworden sind, wo gelbes Kerzenlicht und das Blau der Dämmerstunde die Form in Rauch auflösen und miteinander ein Spiel beginnen, dessen Reize der Maler ebenso empfunden wie festgehalten hat. Da ist ein kleiner Stuck, ein trunken umgesunkenes Faunweibchen, ein echter Stuck, aber aus einer seiner gleichgiltigen, schwachen Stunden. Ein kleiner Sperrl von 1825 ist da, eine Genreszene, die von der Lichtführung im Raum, von der Durchsichtigkeit des Schattens der Kunst gerettet wird. Ein Trübner, das Bild eines Bauernmädchens, leuchtend, lebendig, keck hingeworfen, treffsicher festgehalten, blühend im Fleisch. Fritz August v. Kaulbach mit einer Zeichnung der Duse, hier ganz innerlich, ganz beschränkt auf den Ausdruck der Seele, die Sichtbarmachung des Geistes. Und daneben ein Pastellporträt der Gräfin Moltke von Lenbach, das nicht nur die bekannte Lenbachsche Konzentration aufweist, sondern auch farbig exzelliert durch die Art, wie zu dem gelben Haar das blaue Kleid gestimmt ist. Da hängt ein kleiner Gebirgssee des alten Rottmann, in kleines Format eine große Anschauung und Wirkung gepreßt, eine Alpenvedute mit im

Hintergrund glühenden Gipfeln, groß gesehen und organisch aufgebaut, voll Naturempfinden. Daneben ein alter Eduard Hildebrandt, so gut erhalten, wie nur diese liebevoll angelegten und gemalten Bilder es sind. Von Leibl ein Bild des Malers Faustner aus dem Jahre 1865, Stück für Stück durchmodelliert, Stirn und Wange von einem Formenleben erfüllt, das nur Leibls Augen sahen, und doch in der Wirkung nicht zerstückelt, sondern einen großen und einheitlichen Eindruck vermittelnd, den Menschen mit festem Griff zusammenreißend und unerhört lebendig hinstellend. Da gibt es eine Reihe von Tinobildern, die niederländische Traditionen fortsetzen; Landschaften, die nur die deutsche Kunst hervorbringt, über denen Ludwig Richters Stern strahlt.

Eine Ueberraschung wird diese Sammlung bringen: man wird den Maler Alfons Spring für weitere Kreise entdecken. Er malte Bauernszenen, Bauernporträts, ländliche Idylle, häusliche Stilleben. Er ist vertiefter als Vautier, er ist natürlicher als Defregger, Leibl ist sein Ziel. Seine Charakteristik ist vorzüglich, seine Porträts sind des Lebens voll, erfassen die Eigentümlichkeit der Menschen mit sicherem Blick. Er liebt das Detail und wird niemals kleinlich. Er kann auch das Große geben und wird niemals leer. Er hat auf dunklem Grunde eine alte betende Bäuerin gemalt: Das Bild ist von Leiblscher Kraft in Auffassung und Durchbildung.

Mit Spannung und innerer Teilnahme wird man am Versteigerungstage verfolgen, wie sich das Publikum zu diesen Nachlässen stellen wird.



Die Neuerwerbungen der Berliner kgl. Museen.

Nach den »Amtlichen Berichten aus den Königlichen Kunstsammlungen« in Berlin hat die Gemäldegalerie eine alte Kopie nach einem verlorenen Werke Matthias Grünewalds erworben, und zwar nach der kleinen Kreuzigung, die Wilhelm V., der »Fromme«, der eifrige Beschützer der Jesuiten, seiner Kunstkammer in der Münchener Residenz einverleibte. H. A. Schmid, der neueste und gründlichste Biograph Grünewalds, nimmt an, daß das Werkchen bei den Residenzbränden von 1674 oder 1729 zugrunde ging. Außer einem bei Sandart erwähnten Stich von Sadeler d. Ae. ist keine Kopie auf uns gekommen, die den Anspruch erheben dürfte, direkt vom Original des großen Aschaffenburgers abzustammen. Das ist nun der Fall mit der auf Kupfer gemalten Kopie derselben Kreuzigung (hoch 20,5 Zentimeter, breit 15 Zentimeter), die das Kaiser Friedrich-Museum aus dem rheinischen Kunsthandel vor kurzem erworben hat. Ihr Autor entstammt derselben flämischen Kunstsphäre wie Sadeler, dem Kreis der Brueghel, Franken, Schrubruck, auch ist sie wohl um dieselbe Zeit entstanden wie der Stich, zu Anfang des 17. Jahrhunderts. Das Bildchen enthält noch viel mehr Grünewaldsche Art und Formen, als der Sadelersche Umrißstich.

Für das Kupferstichkabinett wurden einige Glasklischees erworben, damit die ersten Proben einer Technik, die freilich nicht rein graphischer Art ist. Es sind Produkte abendlicher Nebenbeschäftigung der Schule von Barbizon, ursprünglich spielerisch entstanden und kaum in der Absicht gearbeitet, käufliche Ware herzustellen. Die Barbizoner nannten ihrerzeit diese Blätter Clichés-Glaces. Es finden sich auch die Ausdrücke héliographies sur verre, héliotypies, autographies photographiques, photocalques, procédés

sur verre. Seit einigen Jahren eifrig gesammelt und hoch bezahlt, werden sie neuerdings in den Katalogen Clichés-Verres bezeichnet, so von Loys Delteil, der um die gesteigerte Schätzung dieser vergessenen Kunst große Verdienste hat.

Das seltsame Verfahren wurde Anfang der 1850er Jahre in Arras erfunden von zwei Liebhaberphotographen, dem Zeichenlehrer Grandguilleaume und dem Oelfabrikanten Cuvelier. Durch den Photographen von Arras, Dutilleux, erfuhr Corot von der Einfindung, der mit ihr die ersten künstlerischen Versuche 1853 anstellte. Seltsamerweise erhielt Barthélemy Pont für ein ähnliches Verfahren, das er unabhängig von den Herren von Arras erfunden hatte, 1854 ein Patent. Nach Corot hat Delacroix ebenfalls durch Dutilleux 1854 vom Glasklischee Kenntnis bekommen, aber nur einen Versuch damit gemacht. (Delacroix gebraucht den Ausdruck eau-forte photographique.)

Die Technik wird folgendermaßen beschrieben: Eine Glasscheibe, am besten Spiegelglas, wird mittelst eines Ballens (Tampon) mit einer vollständig deckenden Schicht Druckerschwärze überzogen. Diese gleichmäßig schwarze Decke wird dann durch ein feines Sieb mit Bleiweißpulver eingestäubt, wiederum vollständig deckend. Die so vorbereitete Glasscheibe wird, die schwarz-weiße Schicht nach oben, auf ein Stück schwarzen Tuches gelegt, das, des Verschiebens wegen, etwas größer als die Scheibe sein muß. Es wird mit einer stumpfen Nadel derart gezeichnet, daß die aufgedrückte Nadelspitze an den übergangenen Stellen die Farbschicht entfernt. Die Arbeit ist also durchaus entsprechend der des Radierers auf dem Aetzgrund. Nach Vollendung erscheint beim Glasklischee die Zeichnung schwarz (das durchscheinende Tuch an den bloßgelegten Stellen) auf weißem Grund. Ein