



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Adolf Rosenberg: Die akademische Kunstausstellung in Berlin. 1.

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

Die akademische Kunstausstellung in Berlin.

Von Adolf Rosenberg.

1.



Die zentralisierende Kraft Berlins bewährt sich auch auf dem Gebiete der bildenden Künste in einem stetig wachsenden Maße. Nach der vorjährigen Jubiläumsausstellung wäre es natürlich und vielleicht auch unter höheren Gesichtspunkten notwendig gewesen, wenn man ein Jahr überschlagen und eine Abklärung der empfangenen Eindrücke in der Künstlerwelt abgewartet hätte. Aber die Künstler selbst wären mit einer Unterbrechung am wenigsten zufrieden gewesen. Die Künstlerchaft Berlins hat durch Zuzug von außen eine so starke Vermehrung erfahren, daß die drei vorhandenen permanenten Ausstellungslokale dem künstlerischen Schaffen nicht mehr genügen, ganz abgesehen davon, daß sie einen bestimmt ausgeprägten Charakter haben, die eine Teilnahme des großen Publikums wie der Allgemeinheit der Künstler ausschließt. Das eine, vom Berliner Künstlerverein unterhaltene und geleitete, bietet den einzelnen Ausstellern nicht die günstigen Aussichten auf Verkauf wie die beiden andern, welche Unternehmungen von Kunsthändlern sind. Der Künstlerverein darf bei seinen geschäftlichen Maßnahmen nicht die einen zum Nachteil der andern bevorzugen, sondern muß alle Aussteller mit gleichem Maße messen. Sene kleinen Kunstgriffe, welche die zaudernden Kauflustigen zur That anspornen, welche aus dem nur schaulustigen Besucher einen Käufer machen, sind dem Vereine und seinen Organen versagt. Die Kunsthändler ziehen dagegen meist nur diejenigen Werke heran, von deren Verkauf sie sich den meisten Gewinn versprechen, was wieder eine größere Zahlungsleistung an die Aussteller zur Folge und schließlich zur Voraussetzung hat. Dadurch hat sich mit der Zeit ein Spezialitätenwesen gebildet. Der eine der beiden privaten Kunstsalons befaßt sich nur mit der gangbarsten Waare aus den Berliner, Düsseldorfer und Münchner Ateliers, meist mit den Modegrößen des Tages, die auf ein bestimmtes Publikum, auf ein sicheres Absatzgebiet rechnen können. Der zweite Berliner Privatsalon umgiebt sich mit einer Art von idealem Nimbus. Die geschäftliche Seite tritt scheinbar hinter der Neigung zurück, düstern Phantasten, franken Träumern, kraftgenialischen Naturen und verkannten Genies eine trauliche Stätte für die Ablagerung ihrer mehr oder minder anfechtbaren, selten ganz vorwurfsfreien Schöpfungen zu bereiten. Im Grunde genommen leidet auch unter dieser Flagge die geschäftliche Seite des

Unternehmens keinen Schaden. In unsrer Zeit, wo das Seltame, Abenteuerliche und Verschrobene — um keinen stärkeren Ausdruck zu gebrauchen — stets ein starkes Echo findet, fehlt es nicht an gleichgestimmten Seelen, die alles Erreichbare von Böcklin, Gabriel Max, Thoma, Max Klinger und ähnlichen Gestirnen, welche einsam ihre Bahnen wandeln, an sich zu bringen suchen, ebenso wie jederzeit Knaut, Bautier, A. und D. Achenbach, Defregger, S. Brandt zu Markte gebracht werden können.

Diesen drei Privatausstellungen tritt demnach die große, von der Akademie und unter dem Schutze des Staates veranstaltete Jahresausstellung gewissermaßen als neutrales Gebiet gegenüber, zu welchem der Eintritt durch keine andre Legitimation als die der künstlerischen Befähigung gewonnen wird. Hier wird dem Publikum die Unbefangenheit des Urteils durch keine Mittelspersonen getrübt, welche ein geschäftliches Interesse an der Bevorzugung dieses oder jenes Kunstwerkes haben. Nur die Jury übt ihr reinigendes Amt, dessen Wirksamkeit dem Publikum meist eben nur in Form von Zahlen bekannt wird. Es ist eine seltene Ausnahme, daß einmal ein zurückgewiesener Künstler seinem Ingrimm öffentlich Luft macht. Die Mehrzahl geht still nach Hause und hütet sich, einen Mißerfolg an die große Glocke zu hängen. Eine völlig vereinzelt, noch nicht dagewesene Erscheinung war in diesem Jahre das unbesonnene Gebahren einer Künstlerin, welche um eines in stofflicher und technischer Beziehung gleich bedenklichen und deshalb ausgeschlossenen Stilllebens halber die Welt bis zum Kaiser hinauf in Bewegung setzte.

An den Pforten der Kunstausstellung also wieder ein öffentlicher Skandal wie im vorigen Jahre, wo einige Künstler einen Angriff auf die Freiheit und Unabhängigkeit der Kritik versuchten und sich ohne Legitimation zu Wortführern einer großen Körperschaft aufwarfen. Wie damals die Demonstration für die Urheber ohne Ergebnis verlief, weil die Kritik nicht durch einen Einzelnen, der getroffen werden sollte, sondern durch eine Gesamtheit dargestellt wird, die sich immer wieder erneuert, so ist auch diesmal der Sturm auf einer gekränkten Malerin gegen die Jury vergeblich gewesen. Es war daher nur folgerichtig, daß der große Teil der Presse, welcher sich im vorigen Jahre gegen die unberechtigte Einmischung der Künstler in die Geschäfte der Kritik ablehnend verhielt, jetzt die Rechte der Jury gegen die Angriffe einer Künstlerin geschützt hat. Die Zusammensetzung der Jury aus vier Vertretern des Senats, aus fünf Mitgliedern der Kunstakademie und aus vier Abgesandten des Berliner Kunstvereins kommt allen billigen Anforderungen so sehr entgegen, daß jeder Verdacht ungerechter, von engherzigen Gesichtspunkten ausgehender Urteilsprüche ausgeschlossen ist. Irrtümer und Mißgriffe sind wie bei allem Menschenwerk unvermeidlich, aber auch natürlich und entschuldbar. Die Grundbedingungen, welche einen freien Wettbewerb aller irgendwie fähigen Kräfte ermöglichen, sind jedenfalls gegeben. Der Senat der Akademie, welcher die Verantwortung für

den Inhalt und die Beschaffenheit der Ausstellung zu tragen hat, ist sogar den unabhängigen Mitgliedern der Jury gegenüber im Nachteil. Wenn Klagen gegen die Jury zu erheben sind, so wären sie nach unsrer Meinung eher gegen zu große Nachsicht als gegen übergroße Strenge zu richten. So hätte, damit wir nur ein Beispiel hervorheben, eine ungeheuerliche Leinwand mit einem Preisurteil von Max Klinger, eine Mischung von Sandro Botticelli, englischen Präraffaeliten, Böcklin und eigener Launenhaftigkeit, noch dazu von einem plastischen Rahmen umgeben, auf dem die moderne Polychromie einen wahren Zeitstanz ausführt, ohne Schaden für das Publikum und vielleicht auch zu Nutz und Frommen des Künstlers wegleiben können. Aber die Jury ist von dem Grundsatz ausgegangen, daß die Künstler selbst die Folgen von Geschmacksverirrungen zu tragen haben, und daß sie ihr Wächteramt nur zu üben habe, sobald von solchen Geschmacksverirrungen dem öffentlichen Anstande oder der öffentlichen Ordnung Gefahr droht. Daß die Jury gegen das Mittelgut nicht strenger eingeschritten ist, hat ebenfalls seinen guten Grund. Soll sie Künstlern, die ihre Hoffnung, vielleicht ihre letzte, auf die Ausstellung der Akademie gesetzt haben, die Möglichkeit abschneiden, noch einmal um die Gunst des Publikums zu ringen? Man vergesse nicht, daß eine öffentliche Ausstellung nicht bloß den Zweck hat, die Schaulust des Publikums auf möglichst angenehme Weise zu befriedigen, sondern daß sie auch die Interessen der Aussteller zu wahren hat, welche eine derartige Veranstaltung, ein jeder nach seinen Kräften, überhaupt ermöglicht haben. Endlich ist zu berücksichtigen, daß eine kritisch gesichtete Ausstellung ein umso verkehrteres Bild von dem wirklichen Zustande unsrer Kunst geben würde, je schärfer die Sichtung erfolgt wäre. Wir liefen sogar Gefahr, daß eine solche Musterausstellung äußerst langweilig sein könnte. Würde man diesen Grundsatz z. B. auf die gegenwärtige anwenden, so bekämen wir fast ausschließlich Landschaften zu sehen, welche nicht bloß ihrer Zahl nach, sondern auch nach ihrer künstlerischen Beschaffenheit bei weitem das Übergewicht über Porträt-, Genre- und Geschichtsmalerei behaupten. Unter zehn deutschen Ausstellungen würde mindestens bei acht ein gleiches Verhältnis eintreten, da kein zweites Gebiet der Kunst so stark bebaut wird wie die Landschaftsmalerei, vielleicht weil es am leichtesten zugänglich ist und der Erfolg am meisten die Mühen belohnt.

Indessen läßt sich nicht verkennen, daß die Jury von Jahr zu Jahr weniger Ursache hat, das Schwert des Engels vor dem Paradiese zu gebrauchen. Wenn unsre Kunst auch während der letzten zehn Jahre keinen neuen geistigen Inhalt gewonnen hat, wenn ihr auch keine Ideale erschienen sind, welche sich allseitiger Schätzung und Anerkennung erfreuen, so hat sie doch ihr Aschenbrödelkleid abgestreift. Wir haben nicht mehr nötig, Franzosen, Italiener und Spanier wegen ihrer technischen Fertigkeiten zu beneiden. Unsre Kunst hat ihre provinzielle Befangenheit und Unbeholfenheit abgelegt und beherrscht jetzt, ohne ihren natio-

nalen Charakter aufgegeben zu haben, alle Formen der Darstellung mit derselben Leichtigkeit und sprechenden Lebendigkeit, wie die Künstler romanischer Rasse. Was ihr daneben an Ernst und Tiefe oder, wie die Fremden sagen, an Schwerfälligkeit und Pedanterie geblieben ist, ist eben das Nationale. Während noch vor zehn Jahren auf unsern öffentlichen Ausstellungen das Verhältnis von dilettantischen oder doch technisch ungeschickten und reizlosen Arbeiten zu einwandfreien, nicht am Stoffe klebenden Schöpfungen wie 10 : 1 war, sind diese Zahlen jetzt umzukehren. Das setzt eine gewaltige Summe von Energie und Thätigkeit voraus, die umso höher zu schätzen ist, als die Sicherheit der formalen Darstellung auf jedem Gebiete der Kunst die notwendige Grundbedingung zu einer neuen geistigen Erhebung ist. In einem Jahrzehnt ist errungen worden, was man fünfzig Jahre lang — meist geflüchtiglich — vernachlässigt und als nebensächlich betrachtet hatte.

Die Berliner Ausstellung von 1887 legt für diese günstige Wendung ein sehr umfassendes Zeugnis ab, und sie hat nach dieser Richtung in der Geschichte der neueren deutschen Kunst, soweit diese aus dem von Ausstellungen gelieferten Material aufgebaut werden kann, eine erheblich größere Bedeutung als die äußerlich glänzendere Generalversammlung des vorigen Jahres. Ob es nur Zufall oder Absicht vonseiten der deutschen Künstler war, daß der Schwerpunkt auf die Schöpfungen der Vergangenheit fiel, wird sich schwerlich feststellen lassen. Soviel ist aber sicher, daß die deutsche Kunst im allgemeinen durch die mit größerer oder geringerer Sorgfalt, aber doch meist mit feiner Überlegung zusammengebrachten Einzelausstellungen fremder Nationen verdunkelt oder doch stark beeinträchtigt worden ist, und daß die neueste deutsche Kunst im besondern nicht so vertreten war, daß ihre Bedeutung und ihr wirkliches Aussehen nach dem vorhandenen Material hätte erkannt werden können. Diejenigen, welche sich durch das äußere Gepräge der Jubiläumsausstellung und durch die für deutsche Verhältnisse ungeheure Masse des Gebotenen nicht haben blenden lassen, sind nicht im Unrecht, wenn sie sagen, daß sich von 3500 Kunstwerken etwa ein Duzend dauernd ihrer Erinnerung eingepägt habe.

Wir wollen nun keineswegs behaupten, daß der bleibende Kunstgewinn aus dieser Ausstellung ein größerer sei. Aber in ihrer Beschränkung auf die deutsche Künstlerschaft bietet sie nicht nur eine Reihe von Charakterzügen, aus denen sich ein ziemlich treues Bild der gegenwärtigen deutschen Kunst herstellen läßt, sondern sie giebt auch die Ziele zu erkennen, auf die unsre Kunst losstrebt. Der Weg, der zu diesen Zielen führt, ist mit Steinen bestreut und mit Dornen besetzt. Er hat auch Seitenpfade, welche in die Irre führen, und selbst die Tapfersten werden sich noch oft den Fuß verstauchen und das Kleid zerreißen, ehe sie zum Ziele gelangen. Auch die unbefangenen Zuschauer, die Unbeteiligten an dem Wettkampfe wissen nicht, ob dieses Ziel das richtige, ob es der auf-

gewendeten Mühen und Opfer wert ist. Aber schon der frische Wind, der die Segel schwellt, giebt Hoffnung und Zuversicht.

Die neue Triebkraft geht freilich nicht auf geistige Quellen zurück, sondern sie gründet sich, wie ich schon hervorgehoben habe, im wesentlichen auf die fortschreitende Entwicklung der Technik oder, wenn man es lieber hört, der Darstellungskunst, die sich alles von frühern Geschlechtern erfundene unterthänig gemacht hat und im Besitz dieser materiellen Mittel kühn die Natur zum Wettkampf mit der bildenden oder vielmehr nachbildenden Kunst herausfordert, den Schein der Wirklichkeit ebenbürtig machen will. Diese Erscheinung steht in unserm Kulturleben keineswegs vereinzelt da, sondern in Zusammenhang mit allen Bestrebungen der Gegenwart, welche das fromme Wort Hallers: „Ins Innre der Natur dringt kein erschaffener Geist“ noch energischer und handgreiflicher widerlegen wollen, als es Goethe vermocht hat. Was Naturforscher, Ingenieure, Chemiker, Ärzte, Techniker jeglicher Art in unerschrockener, alle Vorurteile und Wahnvorstellungen überwindender Arbeit erreicht haben, will sich auch die bildende Kunst erringen. Man wende nicht dagegen ein, daß die Kunst ihre bevorzugte Stellung, ihre Ideale preisgebe und sich zur Dienerin des Materialismus mache. Der Trieb zur Erkenntnis der Wahrheit, die in der vorwiegenden Meinung unsers Zeitalters dasselbe wie Natur bedeutet, ist bei dem Naturforscher ebenso gut ein idealistischer wie bei dem Künstler, und der Techniker, welcher die geheimen Kräfte der Natur erforscht und sie sich dienstbar macht, ist während dieses Kampfes ein Vertreter des Idealismus, des höchsten Strebens menschlichen Geistes, auch wenn er gelegentlich so trübe Erfahrungen machen muß, wie einst die Männer, welche den Ossa auf den Pelion türmen wollten.

Viel anfechtbarer als das Ziel der neueren oder, wenn man bereits die Bezeichnung wagen will, der „neuen“ Kunst sind die gewählten Mittel. Der schlimmste und am schwersten zu entkräftende Einwand der Gegner wird immer der folgende sein: „Wenn ihr wirklich zu euerm Ziele gelangt seid, was habt ihr im günstigsten Falle erreicht? Ein nüchternes Abbild der Natur, welches die Camera des Photographen, namentlich der vervollkommnete Apparat des Augenblicksphotographen, ebenso gut auf mechanischem Wege zu stande bringt, ohne daß eine lange akademische Bildung und eingehende Vorstudien nötig sind. Ja ihr Maler werdet dem Augenblicksphotographen gegenüber sogar stets im Nachteil bleiben; denn ihr könnt nur einen Moment in einer Reihe von Bewegungen festhalten, während der Augenblicksphotograph die Bewegung selbst zur Anschauung bringen kann, wenn er seine Einzelaufnahmen durch den von Ottomar Anshütz in Vissa erfundenen »Schnellseher,« eine vertikal gestellte Drehscheibe, zu einem Gesamtbilde zusammenfassen läßt.“

Auf abstrakte Fragen lassen sich nicht immer abstrakte Antworten geben. Es sei gestattet, aus unsrer Ausstellung zwei Beispiele herauszugreifen, welche

den Unterschied zwischen der mechanischen Arbeit des Augenblicksphotographen und dem geistigen Schaffen des Malers, der einen Moment, einen Ausschnitt aus der Natur festhalten will, klar machen werden. Anton von Werner hat den Fürsten Bismarck dargestellt, wie er am Bundesratsstische stehend, in der Linken ein Schriftstück, mit der Rechten nach hinten unter den Uniformrock greifend, als wollte er sein Taschentuch hervorziehen, vor dem Reichstage eine Rede hält. Der Kopf ist dem Beschauer fast im Profil zugekehrt, der Mund ist halb geöffnet — denn er redet ja —, und auch im übrigen, in dem Beiwerk der Umgebung, Stuhl, Tisch und Wand, ist die Wirklichkeit mit jenem Respekt nachgebildet, welchen Anton von Werner in gleichem Maße einem menschlichen Antlitz wie einem Uniformknopf entgegenbringt. Der Aufwand zeichnerischer und malerischer Handfertigkeit ist in diesem Falle vergeblich gewesen. Genau dasselbe würde ein Photograph erreicht haben. Es ist sogar nicht ausgeschlossen, daß ein Photograph, wenn er Einsicht, Klugheit und Geschmack hat, einen viel günstigeren Augenblick erfaßt und ein Abbild geliefert hätte, welches die Genialität des gewaltigen Mannes viel deutlicher und überzeugender zur Anschauung bringt als das Wernersche Bild. Wenn eine so hergestellte Photographie nachher in Farben gesetzt wird, kann eine gleiche Wirkung erzielt werden wie mit einem Gemälde A. von Werners, der nicht Kolorist in höherem Sinne ist, sondern kühl und bedächtig den einen Farbenton neben den andern setzt. Ein solches künstlerisches Verfahren kann also durch die Photographie ersetzt werden, und wenn es allgemein angenommen würde, wäre die Zeit gekommen, wo, wie Professor Otto Knille schön sagt, die Maler nur noch als „zweibeinige Aufnahmeapparate zwischen Natur und Mitbürgern“ zu wirken haben werden.

Das zweite Beispiel. Franz Skarbina hat auf einem seiner lebensvollen, dem unmittelbaren Studium der Natur entsprossenen Aquarell die Szene geschildert, welche sich täglich vor dem kaiserlichen Palais abspielt, den Vorübermarsch der Schloßwache und den Jubel des Volkes, der stürmisch ausbricht, sobald sich die Gestalt des geliebten Monarchen hinter dem Gassenster zeigt. Auch dieser „Blick aus des Kaisers Fenster“ könnte vermittels der Photographie festgehalten werden, und derartige Versuche sind auch am neunzigsten Geburtstag des Kaisers gemacht worden. Aber diese Versuche haben zugleich gelehrt, daß die Photographie, wenigstens gegenwärtig noch, ohnmächtig ist, wo es sich um Beherrschung der Massen und zugleich um Hervorhebung des Einzelnen handelt. Und in Bezug auf letzteren Punkt wird die Maschine voraussichtlich für immer versagen. Sie wird niemals mehr als ein Abbild des Zufalls, also stets etwas Unvollkommenes geben, während der Maler insofern zu einer gewissen Vollkommenheit gelangen kann, als die Möglichkeit für ihn vorhanden ist, den ihm vor Augen schwebenden Zweck oder sein Ideal zu erreichen. Skarbina hat mit seinem nächsten Zwecke, einen fesselnden Augenblick aus der Wirklichkeit möglichst lebendig zu veranschaulichen, die höhere Absicht

verbunden, zu zeigen, wie die Begeisterung für den Kaiser Hoch und Niedrig zu einer gemeinsamen Huldigung vereinigt und wie verschiedenartig sich diese Begeisterung unter dem Eindrucke der ehrwürdigen Erscheinung des Kaisers äußert. Der Künstler ist seiner Absicht sehr nahe gekommen. Er hat aus einer Fülle von Individuen, aus einem reichen Beobachtungs- und Studienmaterial Typen herausgegriffen, welche das Publikum vollkommen charakterisiren, das sich unter dem Fenster des Kaisers zu versammeln pflegt, von dem gewohnheitsmäßigen Hurraschreier, der vor der Musik einhermarschirt, bis zu dem Patrioten aus der Provinz oder dem Auslande, welcher in diesem Augenblicke die höchste Weihe seines Berliner Aufenthaltes erblickt. Mit dieser gleichsam kritischen Thätigkeit des Künstlers kann die Maschine des Photographen und selbst ein „zweibeiniger Aufnahmeapparat“ nicht wetteifern. Man sieht also an diesem Beispiel, wie weit noch das Gebiet ist, auf welchem sich der Künstler tummeln kann, ohne mit dem Photographen zusammenzustoßen oder von ihm überflügelt zu werden, und dieses Gebiet wird dem Künstler auch für den Fall erhalten bleiben, daß der Realismus die ausschließliche Herrschaft in der Kunst gewinnen sollte.

Die Ausichten dazu sind vorhanden. Die Abkehr von der Vergangenheit ist in beständigem Wachsen: die meisten Künstler malen nur noch Bilder idealen Inhalts, um ihre Kenntnis der Körperformen zu zeigen, oder Historienbilder, um den Glanz und die Mannichfaltigkeit ihres Kolorits an prächtigen Kostümen und malerischen Stoffen zu erproben. Nur diese Virtuosität in äußerlichen Dingen vermag in der That großen Kompositionen wie Ernst Hildebrands „Tullia“ (Tullia treibt ihr Gespann über den Leichnam ihres Vaters), Hugo Bogels „Ernst der Bekenner, Herzog von Braunschweig und Lüneburg“ (der Herzog empfängt in Celle zum ersten male das Abendmahl in beiderlei Gestalt) und Albert Baur's großer Dekoration für das Textilmuseum der königlichen Webeschule in Krefeld einiges Interesse zu leihen. Diese Bilder sind, wenn man von zwei improvisirten Dekorationen absieht, die Gesellschaft in sklavischer Nachahmung der Ausdrucksweise des Cornelius zum Schmuck der Kunstakademie für den neunzigsten Geburtstag des Kaisers gemalt hat, zugleich die einzigen Vertreter der Malerei großen Stils auf der Ausstellung. Das ist ein schlechter Trost für diejenigen, welche in dieser Gattung der Malerei ihren Gipfel sehen. Indessen hat auch die ästhetische Kritik mit der Zunahme realistischer Kunstanschauung ihren apriorischen Standpunkt aufgegeben und sich zur empirischen Methode bekennen müssen. Auch in der Ästhetik machen Kleider nicht mehr die Leute, und ebenso scharf wie man derjenigen Gattung des historischen Romans zu Leibe geht, welche das Schaffen der dichterischen Phantasie in den Dienst trockener Pädagogik stellt, muß man auch das Geschichtsbild bekämpfen, welches seinen höchsten Ruhm in der treuen Nachbildung der Kleider, der Umgebung und des Beiwerks sucht. Dieser Ruhm ist nicht fein und überdies sehr wohlfeil. Was

Hugo Vogel gemalt hat, ist so glatt, so gefeilt und unanstößig wie ein historischer Roman von Julius Wolff. Man sieht, wie der ganze bunte Teppich sorgfältig aus einer Reihe von Modellen, die hübsch still gefesselt oder gestanden haben, zusammengewebt, wie jede Falte arrangiert und auf ihre Wirkung hin ausgeprobt ist. Aber der geniale Funke, der Blitz, welcher die Modellpuppen zum Leben erweckt, ist ausgeblieben. Solche Geschichtsbilder lassen sich auf Bestellung zu Dutzenden anfertigen, wenn der Maler nur Geduld hat, und Geduld ist allemal da vorhanden, wo das Genie fehlt. In jüngster Zeit sind Kostümfeste, historische Festzüge und lebende Bilder nach geschichtlichen Gemälden sehr in die Mode gekommen. Die Herren und Damen, welche sich während der Proben in den antiken, mittelalterlichen, Renaissance- und Rokoko-Kostümen äußerst wohl oder doch sehr wichtig gefühlt haben, lassen sich zum Schluß, einzeln und in Gruppen, photographiren. Diese Neigung kann ein geschäftsfundiger Historienmaler, welchem der Born eigener Erfindung nur spärlich quillt, sehr leicht zu seinem Vorteil ausbeuten. Wenn er die kostümirten Herren und Damen, je nach ihrer Tracht, auf einen „historischen Mittelpunkt“ hin, etwa auf Fuß vor dem Konzil, Luther auf dem Reichstage zu Worms, Kaiser Maximilian, Königin Elisabeth, Ludwig XIV. oder den großen Kurfürsten gruppirt und dann photographiren ließe, würde er ebenso gute Geschichtsbilder zu stande bringen wie Hugo Vogel.

Albert Baur's Dekorationsgemälde hat einen gewissermaßen belehrenden Zweck und verlangt deshalb eine andre Beurteilung. Es bildet den ersten Teil einer Reihe von Darstellungen, in welchen die Entwicklung der Seidenindustrie in Europa geschildert werden soll, und zeigt den Empfang der byzantinischen Mönche, welche in hohlen Bambusstäben die ersten Seidenraupeneier aus China nach Europa bringen, durch Kaiser Justinian. Was durch Fleiß, Mühe und Gewissenhaftigkeit erreicht werden kann, ist von dem Maler erreicht worden, und schwerlich würde ein Künstler, der genialer angelegt ist als Albert Baur, dem zeremoniellen Vorgange interessantere Seiten abgewonnen haben. Es fragt sich nur, ob das Thema richtig gestellt ist, und auf diese Frage muß die Antwort Nein lauten. Was wir sehen, ist nichts als eine feierliche Prachtentfaltung des byzantinischen Hofes aus einem Anlaß, welchen ein unbefangener Beschauer aus der Darstellung selbst nicht entnehmen kann, und an dem Orte, für den das Gemälde bestimmt ist, wird eine ausführliche Erläuterungstafel notwendig sein. Während die dem Hauptbilde angehängten, grau in grau gemalten Seitenstücke, welche das Auffinden und Abwickeln des Coconfadens und das Kochen, Spinneln und Weben desselben durch weibliche Figuren darstellen, nur die bei- läufigen Anmerkungen zu dem Mittelbilde geben sollten, führen sie in Wirklichkeit den Forscher erst auf die richtige Spur zur Erklärung der feierlichen Zeremonie in der Mitte. Volkstümlich wird die zu neuem Leben erweckte, monumentale Kunst unsrer Tage durch solche Aufgaben nicht werden.

Ernst Hildebrands „Tullia“ zeigt in vielen Teilen das Gepräge genialer Begabung. Aber Tullia ist uns ebenso viel wie Hekuba. Ein ungeheurer Aufwand von zeichnerischer und malerischer Fähigkeit ist hier an einen Stoff verschwendet, der trotz seines tragischen Inhalts unser Herz nicht in Mitleidenschaft ziehen, nicht erschüttern kann. Zunächst tritt wieder der Mangel störend auf, daß der dargestellte Vorgang nicht allgemein verständlich ist. Das Kostüm der Figuren und die Umgebung, der Tempel und die Bronzegruppe der säugenden Wölfin machen zwar jedem Gebildeten klar, daß Rom der Schauplatz der Ereignisse ist. Aber was will die unheimliche, in höchster Leidenschaft entflammte Frau hoch oben auf dem Wagen? Befiehlt sie dem Wagenlenker, welcher die Pferde entsezt zurückreißt, über den nackten, auf die Straße geworfenen Leichnam des ehrwürdigen Greises hinwegzufahren, oder fordert sie das Gegenteil? Erst aus den Mienen, dem Gebahren des umstehenden Volkes läßt sich letzteres schließen. Es bereitet sich also vor unsern Augen ein schreckliches Ereignis vor, das immerhin ein Frevel ist, aber vielleicht zu entschuldigen wäre, wenn man wüßte, was für die Insassin des Wagens bei ihrem Treiben zur Eile auf dem Spiele steht. Hier versagt das Bild selbst die Sprache, und man muß zum Kataloge greifen, um zu erfahren, daß die Tochter des römischen Königs Servius Tullius, auf deren Antrieb ihr Vater den Tod durch Mörderhand erlitten hat, im Begriffe steht, über die Leiche des Ermordeten hinwegzufahren. Wenn das Verständnis eines Kunstwerkes erst mühsam hergestellt werden muß, geht ein großer Teil seiner Wirkung verloren, und je strenger sich ein Geschichtsmaler an die reine Überlieferung hält, je enger er sich an die als zuverlässig und sicher erkannten Erscheinungsformen der Vergangenheit anschließt, desto weniger wird er auf das Verständnis seiner Zeitgenossen rechnen können. Trotz aller tanagraischen Terrakotten und der jetzt so schwungvoll betriebenen Polychromie werden wir Deutsche, das muß immer wieder rücksichtslos ausgesprochen werden, dem griechisch-römischen Altertume stets kühl gegenüberstehen, soweit es sich um seine materiellen Erscheinungsformen handelt. Was wir aus dem Schrifttum der Griechen und Römer in unsre geistige Kultur herübergenommen haben, werden wir stets dankbar anerkennen, und wir werden auch nicht vergessen, daß ihre Baukunst und ihre Plastik zu wiederholten malen die Lehrerinnen der Menschheit gewesen sind. Sollten sie es aber noch einmal werden, so müßte eine solche Thatsache die völlige Vernichtung unsrer gegenwärtigen Kultur zur Voraussetzung haben, und es fragt sich dann, ob nicht die mühsam erhaltenen Ueberreste des klassischen Altertums das Schicksal der allgemeinen Vernichtung teilen würden.

Aber wir wollen uns nicht in Phantasien ergehen, sondern nur unsre Ansicht dahin äußern, daß mit der Autorität der Antike ein zu starker Kultus getrieben wird und zahlreiche Künstler in einem Irrtume befangen sind, wenn sie glauben, schon durch Behandlung antiker Stoffe ihres Erfolges sicher zu sein. Die Schwärmerei für die Antike ist genau so Modesache wie die Begeisterung für die Renaissance und das Rokokozeitalter, und wenn man schärfer zusieht, wird man die Beobachtung machen, daß, je weiter sich die archäologischen Romane sowie die Bilder antiken Inhalts von der echten Antike entfernen und je mehr sie dem modernen Geschmack und der modernen Empfindsamkeit entgegenkommen, sie auf einen desto stärkern Erfolg bei dem großen, den Markt beherrschenden Publikum rechnen können. Wir erinnern nur an das süßliche Zeug von Illustrationen, welches Thumann zu Hamerlings „Amor

und Psyche“ gezeichnet hat, und an die glatten Genrebilder Alma Tademas, welcher moderne Modepuppen in griechische und römische Kostüme steckt und dafür um seiner täuschenden Echtheit willen ein Heer gedankenloser Bewunderer findet.

Je energischer und schneller sich die Abkehr unsrer Kunst von künstlichen Wiederbelebungsversuchen vergangener Kulturperioden vollziehen wird, desto eher wird sie einen neuen Inhalt gewinnen. Es ist unbestreitbar, daß die Niederländer und Italiener des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts ihren Darstellungen aus der heiligen und profanen Geschichte einen großen Teil ihres unvergänglichen Reizes dadurch verliehen haben, daß sie die Figuren in Trachten ihrer eignen Zeit auftreten und sich in Gebäuden oder Landschaften bewegen ließen, welche die Künstler mit eignen Augen gesehen hatten. Dadurch haben diese Schilderungen das Gepräge größter Wahrheit und Lebendigkeit gewonnen, ohne etwas an Würde oder, wo es darauf ankommt, an Größe des Stils einzubüßen. Wir können ihnen auf dieses Gebiet nicht folgen, weil uns die Naivität fehlt, von der sie erfüllt waren, weil wir wider besseres Wissen malen würden und alsdann an Stelle des Naiven das Gekünstelte und Erborgte träte. Aber eine andre Lehre können unsre Künstler von ihnen annehmen, nur das zu malen, was sie gesehen und beobachtet haben. Diese Forderung soll nicht nur so aufgefaßt werden, als wollten wir damit die freie Thätigkeit der Phantasie ausschließen und das Schaffen des Malers an das Modell fesseln. Das kann uns nicht in den Sinn kommen. Wir wollen das Recht der idealen Malerei keineswegs in Frage stellen; aber es läßt sich nicht verhehlen, daß sie sich gegenwärtig in Formen bewegt, die sich längst ausgelebt haben, in Allegorien, die zu Gemeinplätzen geworden und nicht mehr imstande sind, einen gebildeten Geist zu beschäftigen, während sie auf die Masse des Volkes nach wie vor eindrucklos bleiben. Unsre ideale Kunst braucht also einen neuen Inhalt und eine neue Form; die Schilderung des Lebens unsrer Zeit findet dagegen eine Ausdrucksform, welche allen seinen Regungen völlig gerecht wird. Der unerschöpfliche, sich stetig erneuernde Reiz der niederländischen Kunst liegt nicht in ihren allegorischen und historischen Gemälden, sondern in ihren Schilderungen des Lebens und der Natur ihrer Zeit. Es ist eine der Hauptaufgaben der Kunst, daß sie der Nachwelt ein Abbild ihrer Zeit hinterlasse, und je tiefer sie in ihrer Zeit, in ihrem Volke wurzelt, desto nachhaltiger werden ihre Wirkungen sein. Die italienische Kunst hatte bis zum Tode Raffaels einen scharf ausgeprägten nationalen Charakter. Selbst in den idealsten Schöpfungen Raffaels fühlt man den Zusammenhang mit den Menschen, unter denen er lebte. Sobald sich aber die italienische Kunst, zumeist verlockt durch die schrankenlose Subjektivität Michelangelos, von dem vaterländischen Boden erhob und nach dem Ausdruck allgemeiner Schönheit strebte, verlor sie mit dem nationalen Inhalt Seele und Leben, und ein gedankenloses Formenspiel trat an die Stelle der Kunst. Es ist einer der charakteristischen Züge der Berliner Ausstellung, daß sie uns eine stattliche Reihe von Kunstwerken vor Augen führt, welche beweisen, daß die Erkenntnis von der Notwendigkeit der Einkehr ins Volkstum, des Anschlusses an die Gegenwart unter den Künstlern immer mehr um sich greift.

