



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Rosenberg, Adolf: Die große Kunstausstellung in Berlin. 2.

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

manchem modernen Dichter gemein hat. Doch unterscheidet er sich, bei allem Skeptizismus von den verständigen Satirikern anderer Epochen wesentlich, hinter all seinem Haß birgt sich leidenschaftliche Liebe, hinter seiner Verzweiflung der heiße Wunsch, daß es ein erlösendes Wort in der Wirrnis der modernen Verhältnisse geben, daß er der Dichter sein möchte, der das erlösende Wort spräche.

Charakteristisch ist in Ibsens Dramen der Konflikt zwischen den ethischen Forderungen, mit denen der Dichter den Menschen gegenübertritt, und seiner Anschauung von der Abhängigkeit des Individuums vom Ererbten, von der Beschränkung des freien Willens. Wahre und freie Menschen erstehen nur durch eine freie That; worauf es allein ankommt, das ist die Revolutionirung des Menschengestirns. Denn die erste Aufgabe des Menschen ist und bleibt es, nicht nach allgemeinen Lehren und Vorschriften zu leben, sondern das Leben zu wagen nach den Forderungen unsrer eigensten Natur. Wie aber steht es um die „freie That“ bei denen, welchen Geburt und Blut, Sünde der Vorfahren, oder Druck der eignen Umgebung dieselbe unmöglich gemacht hat? Die sittliche Zurechnungsfähigkeit Stensgarbs, Bernicks und ähnlicher Gestalten Ibsens erscheint wesentlich vermindert, wenn man in seinem Sinne die Unwiderstehlichkeit der ursprünglichen Anlagen und der äußern Verhältnisse zugiebt und die freie That anderer in ihrer Bedeutung herabdrückt. Ibsens Grundanschauung, daß nur die Liebe, nur die Aufopferung für andre beglücke, hat nur dann den vollen Wert, wenn jedes Menschenkind dieser Liebe und Aufopferung fähig ist und ihr Mangel alle anklagt, die sie nicht besitzen.

Passarges Buch über Ibsen ist ein neuer Beitrag zu den ersten Bemühungen des Verfassers, uns die Welt des Nordens verständlich und anschaulich zu machen. Wenn seine panegyrischen Weisen hie und da um einen Ton zu hoch erklingen, wollen wir nicht darum rechten. Das Verdienst, eine große Dichterkraft gewürdigt und andern näher gerückt zu haben, wird durch einige Überschätzung nicht aufgehoben. \*



## Die große Kunstausstellung in Berlin.

### 2.



Das Lutherjubiläum, welches wir in diesem Jahre feiern, wird voraussichtlich, wie an der Musik und an der Dichtkunst, auch an den bildenden Künsten nicht spurlos vorübergehen, wenn sich auch nach unsrer Ausstellung kein Maßstab für den Umfang gewinnen läßt, in welchem die Beteiligung der Kunst an dieser Feier etwa stattfinden dürfte. Die Künstler als Personen genommen, sowohl

die Berliner als die Weimaraner, haben ihre Mitwirkung an den in Wittenberg, Erfurt und anderswo geplanten Festzügen zugesagt. Solche Maskeraden sind immer des Beifalls sicher oder schließen doch kein so großes Risiko in sich wie umfangreiche Historienbilder, die mit höheren Ansprüchen auftreten und doch im Grunde nicht mehr sind als ein inhaltsloses Maskenspiel. Freilich darf man bei der Beurteilung des Verhältnisses der bildenden Künste zu Luther die Thatfache nicht außer Acht lassen, daß die zeichnenden wie die plastischen Künste kaum jemals für einen Mann schon bei dessen Lebzeiten soviel gethan haben wie für Luther. Man darf behaupten, daß seit den Zeiten Hadrians, der das ganze römische Reich mit Statuen und Büsten überschwemmen ließ, kein einzelner Mann wieder durch die Kunst in gleichen Maße verherrlicht worden ist wie Luther. Es ist ein merkwürdiges Zusammentreffen, dessen Erklärung den Geschichtsphilosophen beschäftigen mag, daß die populärste aller Künste, der Holzschnitt, zu Luthers Zeiten seine höchste Entwicklung und Blüte erreichte, und daß diese Kunst, indem sie sich in den Dienst des Reformators stellte, außerordentlich viel zur Popularisirung seiner Persönlichkeit und zur Verbreitung seiner Gedanken beitrug. Es ist bekannt, mit welcher Begeisterung Dürer, mit welcher innigen Liebe Lucas Cranach an dem Gottesmanne hing, und mit vielen minder berühmten Künstlern, deren Äußerungen uns nicht überliefert worden sind, wird es sich nicht anders verhalten haben. Die Künstler beschränkten sich allerdings überwiegend auf das Porträt einerseits und auf das politisch-religiöse Tendenzbild andererseits, welches man mit unsrer heutigen Karikatur vergleichen kann, nur daß den Künstlern des sechzehnten Jahrhunderts das subjektive Moment des modernen Wizes abging, daß sie aus jener unbekümmerten Naivität herauschufen, welche die charakteristische Eigentümlichkeit der ganzen Renaissancekunst ist. Im 17. und 18. Jahrhundert trat die Gestalt Luthers für die bildenden Künste ganz in den Hintergrund. Der dreißigjährige Krieg und die widerlichen Streitigkeiten zwischen den Lutheranern und den Reformirten, welche letzteren sich in dem Eiferer Calvin einen Privatluther zurechtgemacht hatten, mögen die Hauptursachen gewesen sein. Andre Ursachen wird man aber in der allgemeinen Lage der Kunst zu suchen haben, welche in jenen beiden Jahrhunderten in deutschen Landen fast ausschließlich die Dienerin katholischer Fürsten war. Erst das Reformationsjubiläum von 1817 und die dadurch erweckte Begeisterung der protestantischen Fürsten von Nord- und Mitteldeutschland führte die Kunst von neuem auf Luther hin. Aus der Düsseldorfer Schule gingen trotz ihrer vorzugsweise romantisch-katholischen Richtung jene umfangreichen Historienbilder hervor, mit denen insbesondere die Namen Lessings und Julius Hübners verknüpft sind. Die Wandmalerei nahm ebenfalls an der Verherrlichung Luthers Theil. Aber das waren am Ende nur künstliche Blüten, welche ihren Duft und ihren Farbenglanz nicht auf die Dauer behaupten konnten. Die popularisirende und agitatorische Rolle des Holzschnitts übernahm in unserm

Jahrhundert die Plastik, welche für unsre Zeit den Luthertypus geschaffen hat, wie es Lukas Cranach, den man mit größerm Rechte pictor celerrimus als celeberrimus nennen könnte, für das sechzehnte Jahrhundert gethan. Diesem Biedermanne von großer Handfertigkeit, aber von geringer geistiger Begabung, sind die großen Bildhauer des neunzehnten Jahrhunderts, welche sich der plastischen Darstellung Luthers widmeten, Schadow, Rauch und Rietschel, bei weitem überlegen. Sie haben der äußern Erscheinung des Reformators erst jenen monumentalen Charakter verliehen, welcher seiner welthistorischen Persönlichkeit zukommt.

Es giebt Figuren in der Weltgeschichte, die man sich gar nicht durch die Malerei versinnlicht oder doch nicht erschöpfend versinnlicht denken kann. Der Bildnerführer Colleoni, den uns Andrea Verrocchio in Erz gebildet hat, ist in einer Malerei von Tizian, selbst von dem härtern Bellini nicht zu denken. Maximilian I. und Karl V. sind weiche, flüssige Persönlichkeiten von schwankenden Unrissen, welche der malerischen Darstellung entgegenkommen. Friedrich der Große hat eine Anziehungskraft für beide Künste: inmitten eines zierlichen Rococorahmens steht eine monumentale Person, die man nach Belieben aus ihrem Rahmen ablösen oder in demselben lassen kann, je nachdem der Künstler Welt- oder Kulturgeschichte schreiben will. Mit Luther und, um ein Beispiel aus unsrer Zeit zu wählen, mit Kaiser Wilhelm verbindet man stets den Begriff der großen Massen, welche diese beiden gleich zähen, unbeugsamen und in ihrer Gottesfurcht doch so demütigen und schlichten Charaktere in Bewegung gesetzt, entflammt und beherrscht haben, und deshalb vertragen solche Gestalten einen kolossalen Maßstab, den ihnen nur die Freskomalerei oder die monumentale Plastik verleihen kann.

Ölgemälde, welche sich mit Darstellungen aus Luthers Leben beschäftigen, werden demnach niemals über den Charakter des anekdotischen Genrebildes hinauskommen oder im andern Falle, wie jene kolossalen Historienbilder der ältern Düsseldorfer Schule, sich zu riesigen Illustrationen ausdehnen, auf welchen das theatralische Pathos die imponirende Wirkung eines monumentalen Rundbildes anstrebt.

Zwei sehr brav gemalte Bilder unsrer Kunstausstellung bestätigen vollauf diese Sätze. Das eine von dem schwedischen, aber in München ansässigen und aus der dortigen Schule hervorgegangenen Karl Gustav Hellqvist herrührend, stellt Luthers Ankunft auf der Wartburg, das andre, ein Werk des Düsseldorfer Malers Hugo Vogel, eine Episode aus Luthers Aufenthalt in diesem Asyl dar, eine Predigt aus seiner Bibelübersetzung in der dortigen Kapelle. Es sind artig in Farbe gesetzte Illustrationen, mit getreulicher Beobachtung des Zeitkostüms und des Lokalkolorits, aber auch nichts mehr. Wären uns nicht Luthers Züge, dank jener agitatorischen Thätigkeit des sechzehnten Jahrhunderts, so wohlbekannt, so würden wir das erste Bild ohne Kommentar

gar nicht verstehen und das andre für einen „Gottesdienst im Kostüm des sechzehnten Jahrhunderts,“ wie man der Kürze halber zu sagen pflegt, halten.

Die ganze wichtige Persönlichkeit des Mannes wird uns dagegen durch Siemerings bronzenes Lutherdenkmal für Eisleben zur Anschauung gebracht, welches mit dem ganzen Postament und dem granitenen Sockel auf dem Vorplatz vor dem Polytechnikum aufgebaut ist. Man kann sich demnach bis zu einem gewissen Grade eine Vorstellung von der Wirkung des Denkmals bilden — bis zu einem gewissen Grade, weil der moderne Renaissancepalast des Polytechnikums einen wenig passenden Hintergrund für ein Monument abgibt, welches dem pittoresken architektonischen Rahmen einer kleinen thüringischen Stadt eingepaßt werden soll. Luther ist in Eisleben geboren und gestorben. Aber sein Leben war weder in den Jugendjahren noch im Alter mit dieser Stadt enger verknüpft. Immerhin war dieselbe der Schauplatz des letzten Aktes seiner Thätigkeit. Obwohl er schon krank in Eisleben angekommen war, predigte er noch mehreremale, bis ihn die letzte Krankheit auf das Lager warf. Siemering hat ihn deshalb als Prediger dargestellt, mit Mütze und Talar und die Bibel in der Hand, etwas verbissen und grämlich, wie er ja in den letzten Jahren seines Lebens gewesen ist. Wir haben also ein Porträt im historischen Sinne vor uns, das der lokalen Bestimmung der Statue angemessen ist. Die welthistorische Bedeutung des Mannes hat Siemering nicht zur Darstellung gebracht und auch nicht bringen wollen, da er wohl die Überzeugung hatte, daß dieselbe von Rietschel völlig erschöpft worden sei. Für Schiller, Goethe und Lessing lassen sich mehrere gleich erschöpfende und mustergiltige Typen schaffen. Für den letztern haben es uns Rietschel und Schaper, der eine in Braunschweig, der andre in Hamburg, bewiesen. Luther und Friedrich der Große sind aber nur einmal typisch dargestellt worden. Mit dem Friedrichsdenkmal für Berlin hat Rauch, mit dem Lutherdenkmal bei Worms hat Rietschel ins Schwarze getroffen, und sie haben beide denen, die nach ihnen gekommen sind, nichts zu thun übrig gelassen, weil sie aus den Persönlichkeiten die Quintessenz ihrer historischen Bedeutung herausgezogen haben.

Siemering hat ein großes Gewicht auf den Schmuck des Postaments gelegt, dessen vier Seiten je ein bronzenes Relief von ungewöhnlicher Erhebung zeigen. Solche starke Hochreliefs liebte besonders die nach kräftiger malerischer Wirkung strebende italienische Frührenaissance. Abgesehen von dem reichen Spiel von Licht und Schatten ist der Charakteristik ein weiterer Spielraum gelassen, und in unserm Falle hindert die strenge, herbe Technik des Ergusses unplastische Ausschreitungen nach der rein malerischen Seite. Die vier Reliefs haben dadurch, daß nur die obere Hälfte der Figuren sichtbar ist, einen realistisch familiären Charakter erhalten, welcher mit dem der Statue harmonirt. Auch daß in dem Relief der Vorderseite die Symbolik das Wort führt, indem

ein Engel den Satanäs mit dem Wappen Luthers zu Boden schmettert, ist so recht aus der Stimmung des sechzehnten Jahrhunderts herausgegriffen, welche in den drei andern Reliefs noch stärker zum Ausdruck kommt. Auf dem einen sieht man Luther an der Bibelübersetzung arbeitend, auf dem zweiten Luther in der Disputation mit Eck und auf dem dritten den Reformator im Kreise seiner Familie seiner geliebten Musik obliegend. Alle Köpfe sind so eingehend und lebensvoll charakterisiert, so reich auch mit geistigem Leben erfüllt, daß man sehr bald über den ersten fremdartigen Eindruck dieser Reliefs hinwegkommt, mit welchen der Künstler einen Schritt abseits von ausgetretenen Wegen gemacht hat, der nur zu billig ist.

Siemering ist in Berlin unzweifelhaft der genialste und selbständigste Vertreter der Rauchschen Richtung, an welche er sich durch seinen Lehrer Bläser anschließt. Der ihm ebenbürtige, wenn nicht überlegene Schaper hat die lyrischen Elemente Rietschels sehr glücklich mit der realistischen Formenstrenge Rauchs verschmolzen, ohne daß er, trotz dieser lyrischen Neigung, den Porträtstatuen scharf ausgeprägter Männer, wie Bismarck, Lessing, Moltke, etwas schuldig geblieben wäre. Schaper hat bereits eine Schule gebildet, die zwar noch jung ist, aber doch schon in Kruses Marathonsieger eine schöne Frucht gezeitigt hat. Der junge Künstler hat jenen athenischen Kämpfer dargestellt, von welchem die Sage erzählt, daß er nach erfolgtem Siege spornstreichs nach Athen gelaufen und auf der Pnyx mit dem Rufe: Wir haben gesiegt! tot zusammengebrochen sei. In dem gegenwärtig ausgestellten Bronzeuß sind die Feinheiten des Gypsmodells, die fliegende, keuchende Brust, der zusammengezogene Unterleib, der leidensvolle Gesichtsausdruck des zum Tode Erschöpften, die feine Muskulatur der Beine, ziemlich vollkommen zum Ausdruck gekommen. Wie alle technischen Prozeduren hat sich auch in den letzten Jahren der Bronzeuß bei uns wesentlich gebessert, und da es den Untersuchungen unsrer Chemiker gelungen ist, die Ursachen festzustellen, weshalb unsre in Bronze gegossenen öffentlichen Denkmäler so schnell schwarz und stumpf werden und jeden Lustre, jede malerische Wirkung einbüßen, wird vielleicht die Zeit nicht mehr fern bleiben, wo auch unsre Bronze-fabrikanten, welche hinsichtlich der geschmackvollen Form, der Reichhaltigkeit und sorgfältigen Ausarbeitung der Modelle die französischen längst übertreffen, dieselben auch hinsichtlich der durch die Zusammensetzung der Metalle und die Behandlung des Gusses erzielten malerischen Reize erreichen werden. Haben doch die deutschen Goldschmiede erst in diesen Tagen durch das Tafelsilber der 96 preussischen Städte für den Prinzen und die Prinzessin Wilhelm von Preußen den glänzenden Beweis geliefert, daß die deutsche Silberwaarenindustrie nach der fieberhaften Arbeit eines Jahrzehntes sich nicht nur vom tiefsten Falle erhoben, sondern die des Auslandes, Frankreich mit eingeschlossen, weit überflügelt hat. Auch nach dieser Richtung hin bestätigt sich die Erfahrung der Weltgeschichte, daß eine gedeihliche Entwicklung der menschlichen Kultur und der

Künste des Friedens nur unter einer kräftigen Monarchie möglich ist, vorausgesetzt, daß dieselbe auf einer moralischen Basis begründet ist.

Weitgehender und umfassender als der Einfluß Schapers ist derjenige, welchen Reinhold Begas seit etwa zwölf Jahren in immer wachsendem Maße auf die Berliner Plastik gewonnen hat. Die geniale, alles mit sich fortreißende Begabung dieses Mannes hat ihre sozusagen historische Feuerprobe bereits bestanden. Bei Beginn seiner Laufbahn sah sich Begas einer fast ausschließlichen Negation gegenüber, und wir erinnern uns noch, welch ein Schrei allgemeiner Entrüstung nach der Enthüllung des Schillerdenkmals im November 1871 durch ganz Berlin gehört wurde. Heute wird niemand mehr in Abrede stellen, daß die Gestalt der Lyrik an diesem Denkmal zu den edelsten und hoheitsvollsten Schöpfungen der modernen Plastik gehört. Ihr Urheber hat sich sein Terrain Schritt für Schritt erkämpfen und hat in dieser Kampagne alles unangenehme hören müssen, was einem Künstler überhaupt gesagt werden kann. Man hat seine Formensprache barock, schwülstig, zopfig gescholten, und selbst diejenigen, die es noch einigermaßen gut mit ihm meinten, haben ihn unter die Künstler des Rokostils eingereiht. Er nicht so sehr als seine Schüler und Nachahmer fühlen sich durch diese Klassifizierung sehr verletzt und beunruhigt, weil das große Publikum mit dem Begriff des Rokoko etwas inhalts- und regellofes, den Begriff einer zierlichen Tändelei verbindet. In Wahrheit liegt aber gar nichts verlegendes, sondern eher etwas ehrendes in dieser Parallele. Die Künstler des Rokoko haben ihre stilistische Ausdrucksform erst auf Grund eines eingehenden Naturstudiums gewonnen, und dieses Naturstudium, welches sich nicht durch einen bereits vorhandenen Stil, sei es den der Antike oder den der Renaissance, beeinflussen läßt, bildet auch die Grundlage der Begas'schen Richtung. Man hat Begas bald einen Realisten, bald einen Naturalisten, bald einen Idealisten genannt, und er hat in der That alle charakteristischen Eigenschaften, welche diese Bezeichnungen rechtfertigen können. In den Büsten Menzels und Moltkes ist er insofern ein Realist, als er die reale Erscheinung der Persönlichkeiten in ihrer Körperlichkeit wie in dem individuellen Gepräge, welches der Geist dieser Körperlichkeit aufgedrückt, mit einer erstaunlichen Vollkommenheit wiedergegeben hat. Er ist Naturalist, weil er in das tiefste Innere der Natur eindringt, weil er seine Schöpfungen durch keinen abstrakten Kanon beeinflussen läßt und weil er die plastische Erscheinungsform mit der malerischen, genau so, wie es die Natur selber thut, in Harmonie zu bringen sucht. Er ist Idealist, weil er sich nicht mit der Wiedergabe des elementaren Lebens begnügt, sondern in die Formen einen poetischen Inhalt hineingießt, sie mit seelischem Leben erfüllt, leidenschaftliche Erregungen in Ausdruck und Geberde sich spiegeln läßt und sie durch eine schwingvolle Darstellung über die gemeine Wirklichkeit erhebt. Begas läßt also eine Reihe künstlerischer Bestrebungen, welche man bisher für völlig unverföhnlich gehalten hatte, in eine zusammenfließen, um

einen neuen Stil zu gestalten, welcher fähig ist, den ganzen Reichtum moderner Ideen und Empfindungen zu einem wahrhaft künstlerischen Ausdruck zu bringen. Sein Beispiel ist mithin nur gefährlich für diejenigen seiner Nachahmer, welche ihm nur seine getragene, pathetische Formensprache abgelernt haben, ohne dieselbe zur Dolmetscherin geistigen Lebens machen zu können. Begas hat in diesem Jahre außer einer sehr poetisch aufgefaßten Marmorbüste der deutschen Kronprinzessin jene Skizzen für die Humboldtdenkmäler ausgestellt, welche von dem herkömmlichen Schema abwichen und gerade deshalb nicht zur Ausführung gelangt sind. Man hat dem Künstler, sowie seinem Schüler Otto, welcher die Statue Wilhelm von Humboldts ausgeführt hat, schon eine große Konzession gemacht, indem man ihnen gestattete, die beiden berühmten Gelehrten sitzend darzustellen. Man kann sich garnicht vorstellen, was dieser Schritt für Berlin bedeutet. Damit ist zum erstenmale eine Tradition unterbrochen worden, welche gültig war, solange man überhaupt in Berlin öffentliche Denkmäler errichtete. Man konnte sich unter dem Begriff einer Statue nichts andres vorstellen als eine stehende Erz- oder Marmorfigur oder ein Reiterbild. Nun sitzen die beiden Humboldts, welche in diesen Tagen enthüllt worden sind, während Blücher, Bülow, Scharnhorst und die andern vor und neben ihnen stehen.

Vielleicht erleben wir es nach diesem Bruche mit der Tradition auch noch, daß man es bei der monumentalen Verherrlichung von Künstlern und Gelehrten nicht immer für nötig erachtet, ihre Mäntel, Röcke, Hosen und Stiefel auch mit auf die Nachwelt zu bringen. Begas hat mit jenen Skizzen den Weg gezeigt, indem er die Büsten der beiden Brüder auf Postamente stellte, welche er mit allegorischen, ihre Thätigkeit symbolisirenden Figuren umgab. Sein Schüler Gustav Eberlein hat eine ähnliche Abweichung von dem Herkömmlichen versucht, indem er ein großartig gedachtes Relief unter der Bezeichnung „Der Genius Deutschlands“ ausstellte. In der Mitte sieht man die Büste Kaiser Wilhelms auf hohem Fußgestell, umschwebt von den Genien des Sieges und des Friedens. Von beiden Seiten nahen sich Vertreter aller Lebensalter, schwache Greise, bärtige Krieger, Frauen, Mädchen und Kinder, um den Geist zu versinnlichen, welcher das deutsche Volk durchdringt. Der Krieger bietet dem Herrscher seine Waffen, ein Jüngling, der in den Armen seiner Geliebten an den Wunden stirbt, die er im Kampfe erhalten, sein Leben. Frauen heben die Kinder empor und Greise schleppen sich auf ihren Krücken herbei. Unten aber zeigt uns der Genius Deutschlands, was die Opferfreudigkeit des Volkes erreicht hat: die Kaiserkrone, ein mächtiges Schwert, ein einheitliches Recht. In der Komposition halten sich der malerische Geist und das plastische Gestaltungsprinzip glücklich die Waage. Die Figuren heben sich vom flachen Relief bis zu starker Rundung aus dem Hintergrunde heraus, sodaß der Künstler namentlich in den halb- und ganzentblößten weiblichen Gestalten die außerordentliche Armut und Feinheit seines Formengefühls entfalten konnte. Es ist dabei zu betonen, daß er seine Formengebung niemals auf den Sinnesreiz hinausspielt, und daß über allen seinen Gebilden ein Hauch von Naivität und unschuldiger Harmlosigkeit schwebt, der schon allein ausreicht, um seine Schöpfungen von denen der Kokokunst im schlechten Sinne zu unterscheiden. Dafür legt ein griechisches Mädchen, welches Tauben opfert, auf unsrer Ausstellung ein Zeugnis ab. Durch idealistischen Schwung ist die Form durchgeistigt und zu hohem Adel geläutert worden.

Man würde eine sehr ungünstige Vorstellung von der Berliner Plastik erhalten, wollte man sie nach unsrer Ausstellung beurteilen. Auf der einen

Seite sieht man die guten Alten langsam in der klassischen Tradition vertrocknen, und die Jungen, welche auf die Worte der Meister schwören, sich in diesem engen Kleide recht ungemütlich fühlen, während in andern Werkstätten der Weizen des Naturalismus üppig emporzieht. Die Naturalisten fühlen sich schon so mächtig, daß sie die antike Richtung „verrottet“ und „verkommen“ nennen, und vielleicht tragen sie selbst schon den Todeskeim im Herzen. So lange aber die Berliner Künstler es nicht für eine Ehrenpflicht erachten, die Kunstausstellung der Akademie zu beschicken, so lange wird dieselbe auch kein Bild von der Bedeutung der Berliner Kunst geben können, und deshalb dürfen wir auch die Berliner Plastik nicht an dieser kläglichen Ausstellung messen.

Die Berliner Architektur hat sich gegenwärtig zu einer so respektablen Höhe der Durchschnittsleistungen emporgeschwungen, daß sie die Wiener nach vielen Richtungen überragt. Die führenden Berliner Architekten haben es aber nicht der Mühe für wert gehalten, Abbilder und Pläne ihrer neuesten Schöpfungen auszustellen, sondern sie haben das Feld kleineren Geistern überlassen, und daher ist es nicht zu verwundern, daß diese und mit ihnen diejenigen, welche in der Reserve geblieben sind, durch den österreichischen Architekten Heinrich von Ferstel eine Niederlage erlitten haben, dessen prachtvoll monumentaler Entwurf der Wiener Universität allein schon wegen seines großartig angelegten Hallenhofes den Anspruch erheben darf, den edelsten Schöpfungen der italienischen Renaissance an die Seite gestellt zu werden.

Und die Gemälde? Ist denn von ihnen nichts mehr zu berichten, als im ersten Artikel gesagt worden ist? Wenn man einen strengen Maßstab anlegt, allerdings nichts mehr oder doch nicht viel mehr. Der Chronist, welcher für eine Tageszeitung zu berichten hat, wird freilich seinem Publikum und den Künstlern zu Liebe eine lange Reihe von Namen aufzählen müssen, um eine Präsenzliste festzustellen. Er wird diesem und jenem freundschaftlichst die Hand drücken und ihm versichern können, daß er der Alte geblieben sei und daß er wieder einmal einen artigen Einfall gehabt habe. Wenn man sich aber der Verpflichtung bewußt ist, ein annähernd treues Bild von dem Stande der zeitgenössischen Kunst nach einer zufällig zusammengewürfelten Ausstellung geben zu müssen, wenn man gar die Befürchtung hegt, einmal von einem Kunst- oder Kulturgeschichtsschreiber der Zukunft als Zeuge zitiert oder gar zur Rechenschaft gezogen zu werden, so kann man bei der Sonderung des Weizens von der Spreu nicht vorsichtig genug sein. Wir können unter diesem Gesichtspunkte nicht einmal von Bokelmann nach seinem an und für sich vortrefflichen Genrebilde „Im Gerichtsvorsaale“ mehr sagen, als daß er der Alte geblieben ist in Bezug auf die Schärfe seiner Charakteristik, die Anschaulichkeit und Lebendigkeit seiner Darstellung und die feine Beobachtungsgabe in den Bewegungen und Stellungen. Die franke Wiedergabe des Lebens, die vollkommene Objektivität des Künstlers gegenüber der realen Erscheinung, die scharfe Beleuchtung, welche alles Unklare und Unentschiedene beseitigt, und dann wieder die Bornehmlichkeit des Stils, welcher selbst das Triviale für die Kunst möglich macht — diese eminenten Vorzüge des Meisters verleihen jedem seiner Bilder einen unwiderstehlichen Reiz, auch wenn es wie diesem neuesten ihnen an Einheitlichkeit der Komposition und an Konzentration der Handlung gebricht. Die Figuren, welche im Gerichtsvorsaal warten, welche kommen und gehen, welche von Amtswegen darin beschäftigt sind, werden nur durch den Raum zusammengehalten, der sehr pittoresk ist und seines altertümlichen Charakters willen eine gesonderte

Betrachtung verdient. Einzelne Gruppen mögen ja durch gemeinsame Interessen verbunden sein, aber die eine Gruppe hat mit der andern nichts zu thun, und so haben wir einen mit kecker und sicherer Hand herausgerissenen Ausschnitt des Lebens vor uns, dem eigentlich nur die meisterhafte technische Behandlung einen nachhaltigen Reiz verleiht.

Zimmerhin macht sich in derselben das Streben nach einer rastlosen Fortbildung, nach einer immer zunehmenden Vervollkommnung bemerkbar, während andre berühmte Genremaler, nachdem sie die von ihnen neuentdeckte Stoffwelt erschöpft haben, sich in einem *circulus vitiosus* bewegen, aus welchem sie eben nur ein Umschwung in ihrer Technik herausreißen kann. Defregger und Bautier gehören zu ihnen. Beide sind niemals Maler im eigentlichen Sinne gewesen. Ihr Erfolg war einerseits nur durch die Wahl ihrer Stoffe, andererseits durch die Feinheit und Wahrheit der Charakteristik, durch die Tiefe der Empfindung und durch die Liebenswürdigkeit ihres Humors bedingt. Das ist reichlich genug, um einen Künstlerruhm zu begründen. Nun ist aber das verhältnismäßig doch enge Gebiet des Lebens der Tiroler und Schwarzwälder Bauern erschöpft. Sie sind in Freud und Leid, mit ihren kleinen und großen Interessen so ausgiebig geschildert worden, daß nichts mehr zu thun übrig bleibt. Auch der Quell des Humors sprudelt nicht mehr in alter Frische. Da muß man zu allerlei gewaltsamen Mitteln seine Zuflucht nehmen, welche natürlich den freien Strom der schöpferischen Kraft hemmen. Defreggers „Salontiroler,“ welchen die Berliner Nationalgalerie angekauft hat, ist eine mühsam ausgeklügelte Arbeit dieser Art. Ein junger Tourist, welcher sich in ein Tirolerkostüm gesteckt hat, wie es auf dem Theater üblich ist, wird in einem Wirtshause auf dem Gebirge von Mädchen und Männern zur Zielscheibe ihrer Neckereien und ihres Gespöttes gemacht. Ein sehr gesuchter Kontrast, bei dessen Darstellung gerade dasjenige fehlt, was Defreggers Eigenart ausmacht, das Natürliche und Naive. Und auch in der malerischen Ausführung giebt sich das mühsam Zusammengestrichelte, das Umhersuchen und Umhertasten zu erkennen, wodurch der Eindruck der Unsicherheit und Unbehaglichkeit noch verstärkt wird. Bautiers „Schwarzer Peter,“ das bekannte Spiel, welches von Mädchen und Burschen in einer ländlichen Stube gespielt wird, läßt vollends alle guten Eigenschaften des früher so geschätzten Genremalers vermischen. Selbst die Liebenswürdigkeit seines Naturells kommt nicht mehr zum Durchbruch, weil ihre Frische durch das flauere, häßliche Kolorit niedergehalten wird.

Unter den Landschaftsmalern hat diesmal Albert Hertel mit einer schwungvoll komponirten und mit großer malerischer Kraft behandelten nordischen Strandszene die Führung übernommen. Er zeigt sich jedoch noch bedeutender, noch kräftiger in seinem für die Hygieneausstellung gemalten Panorama des Bades Gaßtein und der benachbarten Seitenthäler der Köttschach und von Bockstein, welches uns mit dem Troste erfüllt, daß die Berliner Kunst noch frisch und triebfähig ist. Sie ist in diesem Jahre überall in Berlin zu finden, nur nicht auf der großen akademischen Kunstausstellung.

Berlin.

Adolf Rosenberg.

