



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Die Kunstausstellungen in München und Dresden. 1

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

öffentlichen Wohle gewidmeten Thätigkeit den bestimmenden Inhalt ihres Lebens erblicken, daß sie also entschlossen darauf verzichten, es den erwerbenden Ständen in materiellem Wohlleben gleichzuthun. Zweifler mögen den Glauben an den Durchbruch solcher Gesinnung einen Kinderglauben schelten, mir erscheint dieser Durchbruch als der einzige Weg, auf dem die moderne Gesellschaft ihrer geschichtlichen Stellung gerecht werden und ihren Zusammenbruch abwenden kann.



Die Kunstausstellungen in München und Dresden

Von Adolf Rosenberg

1



Is ich Ende Juli (im 31. Hefte der Grenzboten) meinen Bericht über die Berliner Kunstausstellung schloß, verwies ich auf die Münchner Jahresausstellung, von deren Ergebnissen ich eine Regelung oder Berichtigung der wenig vorteilhaften Eindrücke erwartete, die ich auf der Berliner Ausstellung von dem gegenwärtigen Zustande eines Teiles der deutschen Malerei empfangen hatte. Es war gut, daß ich mich damals so vorsichtig ausdrückte, daß ich dem Triumphgeschrei, das in München über dem glücklichen Gelingen der zweiten Jahresausstellung erhoben worden war, nicht allzuviel Vertrauen schenkte. Wohl ist das Gesamtbild oder, richtiger gesagt, der erste Eindruck, den man beim Betreten des Münchner Glaspalastes erhält, imponierend, zur Bewunderung zwingend. Die Münchner Künstlerchaft versteht es vortrefflich, das Vestibül und die anstoßende gewaltige, bis zum obersten Glasdach hinaufreichende Halle stets so eigentümlich und wirksam herzurichten, mit so absonderlichen, durch die Erfindung oder durch die Ausführung überraschenden oder gar verblüffenden Kunstwerken auszustatten, daß selbst ein gewiegter Ausstellungsbesucher einer Ruhepause bedarf, ehe er von dem bunten Umschlag und dem glänzenden Titelblatte des Buches zu dem eigentlichen Inhalt übergeht. Wenn ein Riesenbild wie Siemiradzki's „Phryne in Eleusis“ (Phryne schickt sich an, vor den zum Poseidonsfeste versammelten Griechen als Aphrodite Anadyomene ins Meer zu steigen) als mäßige Wanddecoration, gleichsam als Sopraporte verwendet werden kann, so giebt das eine Vorstellung davon, wie massiv in jedem Be-

tracht die Kunstwerke fein müssen, die in einem solchen Raume zur Geltung gelangen wollen.

Die Kunstproduktion des In- und Auslandes ist so in die Breite gegangen, daß dem Bedürfnis nach solchen für die große Empfangshalle geeigneten Kunstwerken in ausreichendem Maße genügt worden ist. Aber schon in diesem Raume gewinnt man den Eindruck, der dann in den übrigen Sälen und Kabinetten noch verstärkt wird, daß der Hauptbedarf an Kunstwerken, die durch ihren Umfang oder durch eigentümliche Auffassung zu wirken, gewissermaßen die Kosten der Repräsentation zu tragen haben, von dem Auslande gedeckt worden ist. Wohl verdient die Münchner Kunstgenossenschaft den Dank aller Kunstfreunde dafür, daß sie sich alljährlich angelegen sein läßt, Sendboten auszuschieken, die alles Neue und Besondere aufspüren, das irgendwo in Europa auf dem Kunstgebiete ins Leben tritt. Aber diese Bemühungen haben auch ihre Schattenseiten. Man fühlt sich verpflichtet, für die Beteiligung der Ausländer durch Verteilung von Medaillen und durch Ankäufe des Staates zu danken, man prämiert das Neue, nicht weil es gut, sondern nur weil es neu ist und neue Richtungen einschlägt, von denen man nicht wissen kann, wohin sie führen, und die Folge ist, daß in den Köpfen junger Künstler, die solche Preisverteilungen als Orakelsprüche ansehen, eine für die gesunde Weiterentwicklung unsrer nationalen Kunst unheilvolle Verwirrung angerichtet wird.

Auch in diesem Jahre haben in der Malerei erste Medaillen drei Ausländer und ein Deutscher, zweite Medaillen achtzehn fremde und zwölf einheimische Künstler erhalten. In der Plastik und in der Architektur hat überhaupt kein Deutscher eine erste Medaille davongetragen, sondern ein Belgier und ein Engländer. Ich will nicht so weit gehen, aus dieser Preisverteilung einen Urteilspruch der Jury über die gegenwärtige deutsche Kunst herauszulesen, ich sehe darin nur einen zugleich auf die Zukunft berechneten Beweis der Höflichkeit und Erkenntlichkeit gegen das Ausland. Veranlassung zu ernsteren Bedenken giebt aber doch der Umstand, daß die drei mit ersten Medaillen ausgezeichneten fremden Maler und die Mehrzahl der mit zweiten Medaillen bedachten Ausländer entweder Vertreter jener Richtung sind, die man der Kürze halber am besten die naturalistische nennt, oder durch eine Malweise und Naturanschauung zu wirken suchen, die nur den Reiz der Neuheit und der Bizarrerie für sich, im übrigen aber mit der Kunst nichts zu thun haben. Man wird nicht umhin können, in diesem Vorgehen eine Art von Glaubensbekenntnis zu erblicken, das nicht bloß das persönliche einer Anzahl von Jurymitgliedern ist, sondern von der größern Mehrzahl der Münchner Künstlerschaft geteilt wird. Die ganze Geschichte des Münchner Ausstellungswesens während der letzten Jahre weist darauf hin. Nachdem die französischen Naturalisten und Freilichtmaler und ihre auswärtigen Nachahmer zuerst in größerer Zahl auf der internationalen Kunstausstellung von 1883 aufgetreten

waren und schnell ihre Bewunderer und neue Nachahmer gefunden hatten, wurde die naturalistische Propaganda in München mit solchem Eifer betrieben, daß die Münchner Malerei auf der Berliner Subiläumsausstellung von 1886 bereits einen stark naturalistischen Zug hatte. Die Münchner Ausstellungen von 1888 und 1889 haben diesen Zug noch zu einer schärferen Ausprägung gebracht, und da die Vertreter der ältern Schulen, namentlich der von Diez und Löffky begründeten und zur Blüte gebrachten, die auf der Ausstellung von 1883 eine glänzende malerische Leistungsfähigkeit und zugleich einen feinen und edeln Geschmack an den Tag gelegt hatten, noch keineswegs gesonnen sind, den Naturalisten das Feld zu räumen und ihnen das Ausstellungsweesen allein zu überlassen, so zeigt die Münchner Malerei auf der gegenwärtigen Ausstellung ein Bild grenzenloser Verwirrung und Ratlosigkeit, in dem sich die verschiedenen Richtungen aufs heftigste befehlen, ohne daß in dem allgemeinen Wirrwarr ein sicheres Ziel, ein fester Punkt erkennbar wäre, an den sich etwa die Keime einer neuen entwicklungsfähigen Richtung ansetzen könnten. Daß der Naturalismus diese Richtung nicht ist und seinem ganzen Wesen nach nicht sein kann, dafür liefert die Ausstellung von 1890 neues und reichliches Beweismaterial. Die Verwirrung in München wird noch einen größern Umfang annehmen, wenn erst die Samenkörner aufgegangen sein werden, die dieser Ausstellung vom Auslande her zugeführt worden sind.

Zu gleicher Zeit von zwei Seiten, von den Schotten und von den Franzosen, ist den Münchner Malern ein neues Evangelium verkündet worden, das so begeisterte Anhänger in der Jury wie in einem Teile der Presse gefunden hat, daß wir uns nicht wundern würden, wenn die Münchner Malerei auf der Ausstellung des nächsten Jahres teils „schottisch“ aussehen, teils sich in dem bunten Papageienstile eines Paul Albert Besnard bewegen würde. Unfre Zeit hat uns nachgerade an die Erfahrung gewöhnt, daß es nichts so Abgeschmacktes und Überwitziges giebt, das nicht seine überzeugten Bewunderer, seine bis zur Unduldsamkeit fanatischen Verteidiger fände. Mit dem Gesamtcharakter einer Zeit, wo der Spiritismus seine üppigsten Blüten treibt, wo geistige Krankheiten und seelische Verirrungen sich epidemisch verbreiten, steht es durchaus im Einklang, daß der Weitzanz des Naturalismus in Kunst und Litteratur immer mehr um sich greift, und da der Naturalismus am Ende auch seine Grenzen hat, wird er denen, die die schottische Malerschule in Glasgow entdeckt und ihre wunderbaren Erzeugnisse für die Münchner Ausstellung gewonnen haben, Dank dafür wissen, daß sie ihm neue Nahrung, frisches Blut zugeführt haben. Denn der deutsche, insbesondre der Münchner Naturalismus, der schon mit einem griesgrämigen, greisenhaften Gesicht auf die Welt gekommen ist, ist schnell vollends zum Greise geworden. Seit Jahren bewegt er sich in demselben Kreise, ohne daß es ihm gelingen will, seine vermeintlich neue Ausdrucksweise auch an neuen Stoffen zu erproben. Er begnügt sich

damit, und das ist noch seine beste Seite, die Mehrzahl der Motive, die im ABC-Buch der Genremalerei verzeichnet sind, in natürlicher Größe mit strenger Ausmerzung jeder humoristischen oder auch nur gemüthvollen Wendung zu wiederholen, und wenn er wirklich Stoffe bearbeitet, die von der deutschen Genremalerei bisher nur ausnahmsweise oder gar nicht behandelt worden sind, so hat er sie von den Franzosen geborgt. Nach wie vor sieht er seine Hauptaufgabe darin, die bedeutungslosesten Vorgänge des Werkeltagstreibens durch lebensgroße Figuren mit behaglichster Breite in einer räumlichen Ausdehnung zu veranschaulichen, die zu der sachlichen Bedeutung des Gegenstandes — von geistigem Inhalt ist niemals etwas zu finden — in vollem Widerspruche steht. Es liegt im Wesen des Naturalismus, daß er nur das wiedergibt, was er sieht, daß seine Vertreter also nur das Leben ihrer Zeit für darstellbar und auch allein für darstellungswert halten. Auffallend dabei ist, daß sie, ebenso wie sie die Mitarbeit der Phantasie vom künstlerischen Schaffen ausschließen, auch der Schilderung dramatischer Vorgänge möglichst aus dem Wege gehen, gleich als ob der Naturalismus so eng am Modell, an der sklavischen Naturnachahmung haften, daß seine Kraft versagt, sobald er über die Ruhe der Existenzmalerei zur Darstellung leidenschaftlich bewegten Lebens übergehen will. Mit dieser Beobachtung trifft eine andre zusammen, daß nämlich der moderne Naturalismus in der Dichtung nur da ein brauchbares Element mitbringt, wo er sich in Detailmalerei, in der breitspurigen Zergliederung alltäglichen Lebens zu ergehen Gelegenheit hat, daß seine Mittel aber völlig versagen, wo eine stetig vorwärts schreitende, kunstvoll sich steigernde Handlung das Wesen der Dichtung ausmacht. Ein Gemälde wie Arthur Kamps „Letzte Aussage“ (die Vernehmung eines im Wirtshausstreite erstochenen Arbeiters) bildet wegen seines dramatischen oder doch wenigstens aufregend wirkenden Inhalts eine vereinzelte Erscheinung unter der Menge naturalistischer Arbeiten, die sich mit der Wiedergabe einer oder weniger Figuren in Ruhe oder mäßiger Bewegung begnügen. Es muß aber dabei hervorgehoben werden, daß der Düsseldorfer Künstler seit 1886, wo er die „Letzte Aussage“ vollendet hat, kein ähnliches Bild wieder gemalt, sondern sich der Geschichtsmalerei zugewendet hat.

Nur zur Kennzeichnung der behandelten Motive hebe ich aus den Schöpfungen der Münchner Naturalisten den auf einem Wiesenweg bei den Strahlen der untergehenden Sonne lustwandelnden alten Dorfschullehrer mit seinem Spitz hervor (von Markus Grönvold), ferner einen Knecht mit zwei Ackerhäulen, der auf dem Felde einer kurzgeschürzten Schnitterin begegnet, und die Schnitter am Rande eines Kornfeldes (beide von dem Grafen Leopold von Kalkreuth, der nach kurzer Lehrthätigkeit an der Kunstschule zu Weimar wieder nach München zurückgekehrt ist), eine Nonne, die vorn in einer von der Sonne durchleuchteten, tief in das Bild hineinführenden Buchenalle sitz (von Paul Höcker), das junge Mädchen mit dem Briefe des Geliebten am Zaune

eines Küchengartens, dessen Kohlköpfe und Kürbisse mit derselben Liebe, Sorgfalt und Umständlichkeit behandelt sind, wie die menschliche Figur (von Orrin Peck), den Gang zur Taufe, den zwei Bäuerinnen mit dem Täufling über eine Wiese hinweg zu der im Hintergrunde zwischen Bäumen hervorblickenden Kirche richten (von Harry Jochmus), eine Frau, die eine weidende Kuh bewacht (von Viktor Weishaupt), ein vor dem Eingange zu einem Kirchhofe, auf dem eben eine Beerdigung stattfindet, ein Vaterunser betendes Mädchen (von F. von Ende) und das wie blödsinnig vor sich hinstarrende, einen Strohhalm zwischen den Lippen haltende kleine Mädchen auf der Wiese, dem sein Schöpfer den Beinamen „Saideprinzesschen“ gegeben hat (von F. von Uhde). Wenn diese Bilder sich auch in der malerischen Technik, in der Durchführung der Einzelheiten und in der Charakteristik der Köpfe von einander unterscheiden, so haben sie doch das gemeinsame Kennzeichen, daß sie einen möglichst treuen Abdruck der Wirklichkeit in gleichem oder fast gleichgroßem Maßstabe zu geben suchen, daß sie zu diesem Zweck die einfachsten Motive wählen und daß sie allen Schulüberlieferungen aus dem Wege gehen, alle Erinnerungen an die geschichtliche Entwicklung der Malerei und ihre Denkmäler zu vergessen streben. In seiner Befehdung alles Hergebrachten, insbesondere der von Geschlecht zu Geschlecht überlieferten Schönheitsbegriffe, war der moderne Naturalismus in seinen Anfängen so weit gegangen, daß er Schönheit und Anmut geradezu ausschloß, daß er die Wahrheit nur in der Häßlichkeit suchte, und daß er zu ihrer Darstellung eine überaus struppige, rohe Malweise erfand, in deren Anwendung er den endgiltigen Sieg über den „Konventionalismus,“ wie er alles nennt, was die Malerei aus ihrer Geschichte gelernt hat, erfochten zu haben glaubte. Diese schroffe Einseitigkeit hat unter den Bekennern des Naturalismus nicht lange ihre Herrschaft behauptet, vielleicht unter dem Drucke von rein praktischen Erwägungen, weil die naturalistischen Maler in ihrer Mehrzahl ebenso sehr auf den Verkauf ihrer Bilder angewiesen sind, wie die Vertreter der ältern Richtung, und das Verständnis des kaufenden Publikums für die „neue Kunst,“ wie sie von ihren litterarischen Wortführern mit allzu voreiligem Pathos genannt wird, unerwartet lange ausbleibt. Es mögen verschiedene Gründe für diese dauernd ablehnende Haltung des deutschen Publikums gegen den Naturalismus vorhanden sein. Einmal fehlt es in Deutschland an reichen, opferwilligen Kunstfreunden, die eine künstlerische Richtung nur um des Grundes willen unterstützen. Es liegt ferner an den beschränkten Lebensverhältnissen in Deutschland, daß selbst wohlhabende, über großen Grundbesitz gebietende Leute sich scheuen, ihre Gesellschafts- und Wohnräume mit Bildern auszustatten, die ganze Wände einnehmen, auch wenn sie gegen die dargestellten Szenen keine ästhetischen Bedenken haben. Aber diese und andre Gründe sind nicht ausschlaggebend genug. Man wird immer wieder auf den einen, nach unsrer Meinung entscheidenden Punkt zurückkommen, daß die von Frankreich

eingeführte Spielart des modernen Naturalismus dem innersten Wesen unsers Volkes fremd und unverständlich bleibt, weil der deutsche Volksgeist im Gegensatz zum romanischen mehr spiritualistisch als formalistisch angelegt ist, d. h. ihm der geistige Inhalt der Dinge höher steht als ihre Erscheinungsform.

Mit dieser Thatsache hat die naturalistische Malerei zu rechnen angefangen, nachdem ihr erster Ansturm an der kühlen Zurückhaltung des Publikums gescheitert ist. Wenn man von F. von Uhde und dem Grafen L. Kalckreuth absieht, denen sich als dritter im Bunde der Unbekehrbaren der Berliner Liebermann zugesellt hat, scheint der Münchner Naturalismus seine Sturm- und Drangperiode überwunden zu haben und zu einer besonnenern Auffassung der Natur zurückgekehrt zu sein. Die obengenannten Künstler und eine Anzahl anderer haben Zeichnung und Modellirung wieder in ihre alten Rechte eingesetzt, sie haben die Roheit des Farbauftrags gemildert, sie sehen die Aufgabe der Malerei nicht mehr in dem Nebeneinandersetzen farbiger Flecke, aus denen nach den Versicherungen der naturalistischen Ultras die ganze Natur für ein naiv blickendes, unverdorbenes Auge bestehen soll, und hie und da wagt sich auch bereits der Ausdruck tieferer Empfindung schüchtern hervor. Das betende Mädchen F. v. Endes ist in seinem ganzen Wesen von inbrünstiger Andacht erfüllt, das Antlitz der Bäuerin, die auf dem fleißig durchgeführten Bilde von Sochmus den Täufling trägt, wird durch einen sonnigen Glanz von Glück und zärtlicher Liebe erhellt, und das junge, anmutige Mädchen am Gartenzaun des Beckchen Bildes bringt einen Strahl von lauterer Poesie in die dürre Prosa der Kohl- und Kürbisblätter. Ein anderer Naturalist und Freilichtmaler, Wilhelm Volz, hat sogar in einer Heiligen Cäcilie, die inmitten einer kühl gestimmten Frühlingslandschaft im Schläfe ein Traumgesicht hat, das durch acht vor ihr musizirende Engel verkörpert wird, eine rein poetische Tonart angeschlagen und in der Charakteristik der himmlischen Kinder ein feines Schönheitsgefühl und eine lebenswürdige Naivität entfaltet, die bisher von dem Programm der Naturalisten völlig ausgeschlossen waren. Der oben angeführte Paul Höcker, ein Schüler von W. Diez, der bis vor kurzem noch holländische Innenräume mit kleinen Figuren bei Hell Dunkel malte, fühlt sich in der „neuen Kunst“ so wenig sicher, daß er außer jener Nonne im Buchengang noch ein zweites Bild ausgestellt hat, das im Gegensatz zu der Deutlichkeit und Lustlosigkeit der naturalistischen Freilichtbilder einen phantastisch-mystischen Charakter hat. Vor der Thür ihrer schlichten Hütte kniet im Dämmerlicht des hereinbrechenden Abends die Jungfrau Maria und empfängt demutsvoll die Botschaft des Engels, der von leichtem, bläulichem Nebel umflossen, aus dem die Umrisse der Gestalt nur in unbestimmten Andeutungen auftauchen, der Gebenedeiten einen Lilienzweig entgegenhält. Diesen Mystizismus der Farbe, der alles Körperliche mit einem grauen Dunst umhüllt und die Figuren wie visionäre, schattenhafte Erscheinungen wirken läßt, hat Franz Stuck zu einer

Spezialität ausgebildet, die schon nach den ersten Versuchen in völlig bizarre Manier umgeschlagen ist. Nachdem er sich im vorigen Jahre durch einen mit dem flammenden Schwerte vor dem Paradiese wachthaltenden Jünglingsengel und durch den Kampf zweier Faune, die vor einer Zuschauerschaft von männlichen und weiblichen Bocksmenschen mit den Köpfen gegen einander rennen, bekannt gemacht hatte, hat er dies Jahr zwei ähnliche, in einem graugrünen Halb Dunkel spielende Szenen aus dem Treiben der Waldgötter gebracht, zwei sich um einen Baum herumjagende Satyrn und die Verfolgung eines Hirsches mit menschlichem Oberkörper durch einen Centauren, und die überlebensgroße nackte Figur Lucifers, eines starkknochigen, aus bläulich schillernden Augen unheimlich vor sich hinstarrenden Gesellen, der, anscheinend soeben von seinem Sturze aus dem Himmel auf der Erde angelangt, über seinen zukünftigen Beruf als Höllenfürst und Verderber der Menschheit nachdenkt. Daß solche Ausgeburten einer phantastischen Laune, die mit Gedanken, Formen und Farben ein barockes Spiel treiben und nur darauf berechnet sind, um jeden Preis Aufsehen zu erregen, niemandem eine künstlerische Erhebung oder auch nur eine ästhetische Befriedigung gewähren können, daß sie die Kunst nicht um einen Schritt vorwärts bringen, bedarf wohl keines Beweises für den, der sich in dem Hexenabbath der modernen Kunst noch ein Körnchen gesunden Menschenverstandes und ein gesundes Auge bewahrt hat.

Und das gesunde Auge wird nachgerade die Hauptsache bei der Beurteilung der immer sonderbarer sich gestaltenden Blasen, die aus dem trüben Sumpfe der modernen Kunstrevolution an die Oberfläche steigen, nachdem der schrankenlose Subjektivismus und Nihilismus dieser Bewegung alle durch die Überlieferung und die Arbeit der Jahrhunderte gebildeten Stilbegriffe, alle philosophischen und ästhetischen Gesetze für null und nichtig erklärt hat.

Eine Zeit lang schien es, als ob die Sekte der französischen Impressionisten, die uns weiß machen wollten, daß die Dinge dieser Welt nicht wirkliche, mit Formen und Farben behaftete Körper seien, sondern daß alles, was wir sehen, ein Mosaik von körperlosen, farbigen Flecken sei, das erst durch die Willkür unsrer Augen zu körperlichen Gebilden umgestaltet werde — eine Zeit lang schien es, als ob sich diese Sekte aufgelöst habe, nachdem sie die Fruchtlosigkeit ihrer Bemühungen eingesehen, die Welt zu einer neuen Methode des Sehens zu befehren. Sie ist nicht tot; ihre aberwitzige Lehre ist vielmehr im hohen Norden zu neuem Leben erwacht, in der schottischen Fabrik- und Handelsstadt Glasgow, wo die Leute freilich oft genug ein Recht haben, die sie umgebende Natur für ein zufälliges Konglomerat von mehr oder minder farbigen Nebelflecken zu halten. Wir hören, daß sich aus einer Anzahl von Dilettanten, die an den Wochentagen in den Kontoren der Kaufleute saßen und sich des Sonntags damit die Zeit vertrieben, ohne Lehre und Beispiel die von der Natur empfangenen Eindrücke in Farben zu übersetzen, im Laufe von fünfzehn Jahren

eine blühende Malerkolonie gebildet hat, deren Mitglieder freilich, nachdem sie ihren ersten Beruf aufgegeben hatten, die hohe Schule von Paris durchgemacht haben. Nach ihrer dilettantischen Vorbildung war es begreiflich, daß ihnen der französische Impressionismus als das für die Nachahmung bequemste Vorbild erschien. Man nahm noch etwas Japanismus hinzu, und mit diesem Rüstzeug ausgestattet zogen die fertigen Künstler heim, deren „kindliche Naivität“ sich u. a. auch darin äußert, daß ihr geselliger Mittelpunkt einen Verein unter dem Namen The boy's bildet. Man thäte aber den französischen Impressionisten Unrecht, wenn man sie mit ihren schottischen Nachahmern auf eine Stufe stellen wollte. Selbst in ihren tollsten Verirrungen, in ihren abenteuerlichsten Zumutungen an die Aufnahmefähigkeit des menschlichen Auges ist immer noch eine Spur von koloristischem Geschmack, ein leises Gefühl für farbigen Reiz zu entdecken. Die Mehrzahl der schottischen Bilder, die nach München gebracht worden sind, entbehrt auch dieser bescheidenen Vorzüge.

Es ist begreiflich, daß man in München ein großes Interesse hat, das höchste Maß von Beredsamkeit aufzubieten, um die Leistungen der neu entdeckten Malerschule in ein glänzendes Licht zu rücken. Es ist auch begreiflich, daß sich viele Leute durch diese Beredsamkeit verleiten lassen, ihre eignen Augen Lügen zu strafen, und daß sie sich nun in einen noch größern Feuereifer hineinreden, um die Stimme ihres künstlerischen und ihres ästhetischen Gewissens zum Schweigen zu bringen. Aber wer außerhalb des Kreises dieser Schwarmgeister steht, wer — nach dem vielgepriesenen Beispiele der Glasgower Maler — sich nur auf seine eignen Augen verläßt, der wird unumwunden erklären müssen, daß hier eine Erscheinung vorliegt, die sich als eine in der Kunstgeschichte beispiellos dastehende krankhafte Verirrung kennzeichnet, deren letztes Ziel die Vernichtung des menschlichen Kunsttriebes oder doch seine Herabdrückung auf die unterste Stufe der Kultur bildet.

Ich habe zur Charakteristik dieser Bestrebungen etwas starke Ausdrücke gebraucht; aber die Mittel, deren sich die Schotten zur Erreichung ihres Zieles bedienen, sind nicht minder stark. Alle Errungenschaften der zeichnerischen und malerischen Technik, an denen die Jahrhunderte gearbeitet haben, sind von ihnen über Bord geworfen worden. Während das Streben der Malerei aller Schulen und Zeiten, mochten ihre Anhänger dünn oder fett, durchsichtig oder körperhaft malen, darauf gerichtet war, die tote Masse der Farben gewissermaßen zu beleben und zu durchgeistigen, indem sie die Farben mit einander mischten, verschmolzen und vertrieben, hierdurch Ton und Stimmung gewannen und so die Rohheit des Materials überwandern, kehren die Schotten zu dem Urzustande des Kolorismus zurück, indem sie nach Art der Kinder, die zum erstenmale einen Tuschkasten in die Hand bekommen, einen Farbfleck neben den andern setzen und es den Augen der Beschauer überlassen, sich aus diesem Wirrwarr von bunten Flecken ein Bild zu machen. Diese rohe, stumpfsinnige,

jeder Empfindung bare Verbindung von grünen, blauen, roten und gelben Flecken, aus denen die Schwärmer für die „neue Kunst“ bereits Gesundheit, bezaubernde Frische, Schönheit, poetische Stimmung, berausenden Farbenklang und andre wohlklingende Dinge herausgelesen und sogar herausgehört haben, verhält sich zur wirklichen Malerei wie das Stammeln eines unvernünftigen Kindes zu der ausgebildeten Sprache des ausgewachsenen, vernunftbegabten Menschen. Ebenso beschränkt aber wie die malerischen Ausdrucksmittel der Schotten ist ihr geistiger Gesichtskreis, ihr Stoffgebiet. Wir sehen fast ausschließlich Naturausschnitte, wie sie der Zufall dem Auge des Malers geboten hat: Wald-, Haide- und Küstenlandschaften, Wiesen, Äcker und Gärten mit Hirten, Frauen, Kindern, Rindvieh und Schafen, am liebsten in der Abenddämmerung oder sonst einem nicht weiter motivirten Dunkel, in dem sich die Roheiten der malerischen Handschrift zu ihrem Vortheile, womöglich noch unter dem Vorwande elegischer Stimmung, verbergen können. Und das sind nicht etwa Skizzen, Vorstudien, sondern fertige Gemälde, deren Schöpfer sich unter dem Beifall litterarischer Gesinnungsgenossen einbilden, die Natur erst in ihrem wahren Wesen erkannt und zugleich die Kunst von ihren bisherigen Irrwegen zurückgeführt zu haben! Es hat keinen Zweck, hier eine lange Reihe von Namen anzuführen, deren Träger ohnehin keine so scharf ausgeprägten Züge besitzen, daß sie in der Mache und in der Naturanschauung merklich von einander verschieden wären. Es genügt, wenn wir George Henry, Alexander Frew, Thomas Grosvenor, David Gauld, Edward Hornel und James Paterson als die nennen, die in der gründlichen Verachtung von Zeichnung, Formengebung und koloristischer Durchbildung am weitesten gegangen sind. Einer ganz bedingungslosen Anerkennung scheint sich dieses neue Evangelium der Kunst übrigens auch in Glasgow nicht zu erfreuen, da einige Maler sich zu Kompromissen verstanden haben, und die Münchner Jury ist so vorsichtig gewesen, gerade sie für die Medaillenverteilung auszuwählen. So haben James Guthrie und Edw. Arth. Walton die erste und die zweite Medaille nicht für ihre durchaus in dem rohen, impressionistischen Stile ihrer Genossen gehaltenen Landschaften in Öl, Pastell und Aquarell erhalten, sondern für ihre Bildnisse, in denen der wilde Naturalismus sich zu einer verständlicheren Ausdrucksweise gemäßigt hat. Das besonders mit der ersten Medaille ausgezeichnete Porträt des Reverend Dr. Gardener von James Guthrie könnte sogar die Vermutung nahelegen, daß sein Schöpfer sich gelegentlich mit dem Studium des Velasquez beschäftigt habe, wenn damit nicht eine haltlose Verdächtigung von Leuten ausgesprochen wäre, die die Malerei von Grund aus neu erfunden haben. Ein Dritter der mit Medaillen ausgezeichneter Glasgower, John Lavery, ist ein Landschaftsmaler, dessen prämiirtes Bild, ein Tennisplatz, sich ebenfalls von den tollsten Ausschreitungen der schottischen Naturalisten fern hält. Wenn man sich unter ihren deutschen Gesinnungsgenossen umsieht, wird man übrigens

finden, daß die mit den höchsten Ehren gekrönten Bildnisse der Schotten durchaus nicht die Porträtschöpfungen der deutschen Naturalisten überragen. Graf Kalkreuth und F. von Uhde sind mit vollkommen ebenbürtigen Leistungen erschienen. Insbesondere hat Uhde ein Damenbildnis ausgestellt, das in der malerischen Behandlung und in der koloristischen Wirkung auf gleicher Stufe steht wie das Porträt einer vornehmen Dame von Guthrie, auf dem nur der Kopf einigermaßen aus dem Gewirr farbiger Flecken herausgearbeitet, selbst aber auch nicht frei von Flecken geblieben ist, die die Schatten andeuten sollen.

Sch habe oben gesagt, daß den Münchnern zugleich mit den Schotten noch eine zweite neue Offenbarung durch den Franzosen Paul Albert Besnard zu teil geworden sei, den die Jury auch einer ersten Medaille würdig erachtet hat. Auch hier ist kein großer, tiefer oder auch nur eigentümlicher Gedanke, überhaupt kein Gedanke ausgezeichnet worden, sondern nur ein technisches Raffinement, das auf eine bloße Spielerei hinausläuft, ohne das malerische Handwerk zu bereichern. Eine nackte junge Frau, die dem Beschauer den Rücken zugehrt, sitzt vor einem auf dem Bilde nicht sichtbaren Kamin und wärmt sich an dem Feuer, dessen Reflexe ihren Körper umspielen, indem sie zugleich eine Tasse zum Munde führt. Der Körper ist nicht etwa mit der Feinheit, der geschmeidigen Kofetterie durchgebildet, die die Franzosen in ihren Studien nach dem Nackten gern zur Anschauung bringen, sondern derb und fett hingestrichen; aber wie die Blut des Kamins sich in gelben und rötlichen Flecken auf dem Körper spiegelt, das ist eine so staunenswerte Leistung, daß dieses Konzert grell durcheinander schreiender Töne in München die höchste Bewunderung hervorgerufen hat. Selbst ein Kritiker wie Paul Mantz, der allen Sprüngen der französischen Malerei mit warmer Teilnahme folgt, hat von dieser „Studie künstlichen Lichts“ nur rühmen können, „daß sie ganz im Sinne der neuen Beunruhigungen sei,“ zu deren Tummelplatz unsre Kunst gemacht wird. Noch bizarrer in der Beleuchtung, noch maßloser in der Zusammenstellung greller Farbenflecke und völlig unklar in seiner Bedeutung und letzten Absicht ist ein zweites Bild desselben Künstlers, das er die „Vision einer Frau“ nennt. In einem mit Blumen von den abenteuerlichsten Formen und Farben erfüllten Garten steht oder sitzt — die skizzenhafte Malerei läßt es nicht deutlich erkennen — ein halb nacktes Mädchen, das aus blöden, verschleierten Augen in die Ferne starrt. Ob der phantastische Garten den Inhalt ihres Traumgesichts bildet, oder ob der Beschauer den Gegenstand der Vision aus seiner eignen Phantasie ergänzen soll, ist gleichgiltig. Wenn nur die recherche de la curiosité, wie der Franzose solche Experimente nennt, das Suchen nach dem Seltsamen und Absonderlichen geglückt ist. Und es ist geglückt. Alle Welt redet von dem Künstler, man findet ihn interessant, genial, kühn, in seiner Genialität bezaubernd. Ein paar junge Münchner Künstler,

die ihn vielleicht in Paris kennen gelernt haben, ahmen ihm jetzt schon nach, und im nächsten Jahre wird es eine ganze Schule geben, die das Heil der Malerei darin sieht, daß man nackte Körper, unter dem Vorgeben, die Reflexe des Lichts darauf aufzufangen, mit allen Farben des Spektrums anstreicht.

Die Weltgeschichte gefällt sich häufiger in Gegensätzen als in Analogien. Als vor hundert Jahren die autokratische Monarchie den ersten Stoß erhielt, von dem sie sich nicht wieder erholt hat, erwuchs in Frankreich unter dem Schutze der bürgerlichen Demokratie, die vor dem Blute eines Königs nicht zurückgeschreckt war, eine feierlich ernste, von den strengsten Gesetzen des Ebenmaßes und der akademischen Regel beherrschte Kunst. Davids sorgfältig kostümierte Römer mit ihrem edeln theatralischen Anstand stehen im schroffsten Gegensatze zu den borstigen Sansculotten, die die politischen Geschicke Frankreichs schufen und leiteten. In unsrer Zeit, wo der Bestand der großen europäischen Monarchien wie der der französischen Republik durch eine bisher ohne Beispiel gewesene Macht von Kanonen und Bajonetten gesichert erscheint, übernimmt die Kunst die Rolle der Revolution. An allem Bestehenden wird gerüttelt, was Jahrhunderte lang in Geltung war, wird für Irrtum, Lüge und Heuchelei erklärt, man läuft Sturm gegen Akademien, Universitäten und Museen, man will wie vor hundert Jahren nichts als die Natur, die ursprüngliche, unverfälschte Natur, und jeder dieser schwärmenden und stürmenden Geister macht sich von seinem Gözen ein eignes Bild. Aber dieses Bild spiegelt nur die wirren Gespinnste seines Hirns wieder; mit der großen, ewigen Mutter alles Seins und Werdens hat es nichts zu schaffen.



Skizzen aus unserm heutigen Volksleben

20. Höhere Musik



Höhere Musik ist im Grunde genommen solche, die von den höhern Ständen gemacht wird. Jedermann wird mir zugeben, daß ein Konzert, das der Moritzkantor veranstaltet, und eins, dem der Herr Musikdirektor die musikalische Weihe giebt, ganz verschiedene Dinge sind, selbst wenn hier wie da dieselbe Schöpfung oder dasselbe Requiem aufgeführt würde. Doktor Wünsche behauptet zwar in seiner etwas „abstrakten“ Weise: Musik sei Musik; aber ebensogut könnte man sagen: Kaffee sei Kaffee, oder Rotwein sei Rotwein. Trinke doch einer Rotwein aus