



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. 3

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

ist sie eben eine Litteratursprache. Doch was auf dem papiernen Wege in unsre Sprache eingedrungen ist und täglich eindringt, das muß es sich gefallen lassen, auf seine Echtheit und Berechtigung hin geprüft zu werden. Oft genug steht nicht der schöpferische Genius der Sprache als Urheber dahinter, sondern ein vielbeschäftigter Zeitungsschreiber, der, während er schrieb, selbst unter dem Banne der französischen und englischen Leitartikel stand, durch die er sich gerade hindurch gearbeitet hatte.

Zum Schluß noch ein Wort über das oft beklagte Schwinden des Sprachgefühls. Es hängt gewiß aufs engste mit dem Übergewicht der geschriebenen Sprache zusammen. Darum kann das Übel auch nicht allein durch eine Vermehrung der Grammatikstunden in der Schule beseitigt werden. Das wirksamste Heilmittel ist vielmehr die allmähliche Gewöhnung, bei der Aufnahme des Neuen und bei eigenem Schaffen fleißiger und gewissenhafter das Ohr zu gebrauchen. Es wird heute gar zu viel niedergeschrieben und weiter verbreitet, ohne vorher vom Ohre geprüft zu sein; der Schreibende hört seine Sätze nicht, er sieht sie nur, der Leser nimmt allein durch das Auge auf und verbreitet das Gelesene geistig, ohne den Klang des lebendigen Wortes im Ohre vernommen zu haben. Wir denken schon „auf dem Papier.“ Ich erinnere mich einer treffenden Bemerkung Rudolf Hildebrands aus einer Vorlesung: „Wenn früher dem Menschen ein Gedanke plötzlich klar und deutlich in den Sinn kam, dann wars ihm, als habe ihm ein Geist dies heimlich zugeflüstert; heute sieht er es klar vor sich — wie gedruckt!“



## Die Kunstausstellungen in München und Dresden

Von Adolf Rosenberg

3



as die von der Dresdner Kunstgenossenschaft veranstaltete Ausstellung von Aquarellen, Pastellen, Handzeichnungen und Radierungen zur Charakteristik der gegenwärtigen deutschen Kunst beigetragen hat, ist nicht von Belang. Trotz des redlichen Eifers der Unternehmer ist es nicht gelungen, sie über die Bedeutung einer örtlichen Kunstausstellung zu erheben, die nur für die engern kunstliebenden und kunstübenden Kreise der sächsischen Hauptstadt von Interesse gewesen ist. Sie haben eine Art von Lehrkursus durchgemacht, der sie darüber unterrichtet hat, was in den letzten drei Jahren in den vornehmsten Kunst-

stätten Deutschlands an Malereien in Wasserfarben, Pastell- und sonstigen Zeichenstiften als unverkauft und unverkäuflich übrig geblieben ist. Was das Ausland unmittelbar oder durch Mittelspersonen, meist durch Händler, geschickt hatte, war unter dem gleichen Gesichtspunkte zu beurteilen. Wie alles Fremdländische, sind auch die wenigen Aquarelle und Pastellzeichnungen der Franzosen, Holländer, Belgier, Russen, Scandinavier und Italiener mit ausbündiger Bewunderung gefeiert worden; aber das Bewunderungswürdige war am Ende nur die geistreiche Technik, die sich zu einem stetig wachsenden Raffinement ausbildet.

Das wäre immerhin ein Gewinn für uns Deutsche, wenn wir „eines“ solchen Vorteils bedürftig wären. Aber die Zeiten, wo die Deutschen an der großen Tafel, an der die feinsten Gerichte aus der Hexenküche der Technik dargereicht und verspeist werden, zu unterst saßen, sind vorüber. Die alte Aneignungskraft der Deutschen, die sich im Auslande so passiv äußert, daß deutsche Auswanderer in der Fremde in einem anders gearteten Volksganzen schneller untergehen und sich ihrer Nationalität entäußern als die Angehörigen aller andern europäischen Volksstämme, hat es auch zuwege gebracht, daß die deutschen Künstler der Pastelltechnik, die fast ein Jahrhundert lang außer Übung geraten war, ebenso schnell Herr geworden sind wie die Franzosen, die sie bereits im vorigen Jahrhundert zur höchsten Blüte gebracht hatten. Es war ein künstlerisches Darstellungsmittel, das aus dem geistigen Leben einer Kulturperiode erwachsen war, deren ganzes Trachten auf schnellen, üppigen und erschöpfenden Lebensgenuß gerichtet, die sich bewußt war, daß das, was sie schuf, ebenso vergänglich war wie das, was sie genoß. Die Zeit des Puders, der Schminke, der Perücke, des Reifrocks und des auf und ab zitternden Spitzenjabots konnte nicht anders festgehalten werden als durch den Pastellstift, dessen erdige, kreidige Natur keine Tiefe, keine von innen hervorbringende Empfindung zuläßt, sondern nur die Oberfläche, die Maske, wenn man will, die Frage wiedergiebt.

Es wäre eine dankbare Aufgabe für den Sittenschilderer, der aristophanischen Neigungen huldigt, die Gesellschaft, die damals auf dem Vulkan tanzte und sich in richtiger Erkenntnis ihres sittlichen Wertes nur mit Pastellstiften porträtiren ließ, mit der Gesellschaft unsrer Tage zu vergleichen, die nach vielfältiger Versicherung ebenfalls für den Untergang durch Feuer und Schwert, durch Pech und Schwefel reif ist, wofür — nebst andern zahlreichen Anzeichen — auch die Vorliebe für die Pastellmalerei zu sprechen scheint. Dieser Vergleich liegt so nahe, daß man doppelt erstaunt sein wird, wenn man hört, daß er nicht die geringste sachliche Begründung hat, trotz des freilich auffälligen Zusammentreffens. Denn jetzt, wo wir diese Zeilen schreiben, ist die Pastelltechnik bereits so gründlich nach allen Richtungen ausgebeutet worden, daß sie für sich allein nur noch einen mäßigen Reiz ausübt. Nicht ideelle Strömungen

machen sich in der modernen Kunstbewegung geltend, sondern die treibende Kraft ist einzig und allein die Frage nach der Wirkung. Wirkt das Kunstwerk oder wirkt es nicht? Das ist die Frage, die in den Ateliers zuerst aufgeworfen, die dann in weitere Kreise getragen und in den öffentlichen Ausstellungen zur vorläufigen Entscheidung gebracht wird. Auf die Wirkung allein wird ein Bild gemalt und ein plastisches Kunstwerk aufgerichtet. Was nicht wirkt, hat keine Daseinsberechtigung, und in diesem angstvollen Hasten nach Wirkung gipfelt und verzettelt sich unsere moderne Kunst.

Die deutschen Künstler sind in ihrer Mehrzahl keine Revolutionäre im politischen und sozialen Leben. Daß einmal ein Architekt in Dresden Baracken gebaut hat und ein anderer in Mecklenburg jahrelang sozialdemokratischer Reichstagsabgeordneter gewesen ist, sind vereinzelte Erscheinungen, die nichts für einen ganzen Stand beweisen. Was unsere Künstler aber nicht im Leben ausüben wollen, weil sie wissen, daß ihr Gedeihen nur in einem geordneten Staatsleben wurzeln kann, nicht in der Republik, sondern in der starken Monarchie, nicht in den von sozialistischen Ideen bewegten Volksmassen, sondern in der ruhig auf dem Erworbenen sitzenden „Bourgeoisie,“ so geben sie das, was jeder Mensch an revolutionärem Drang, an Umsturzideen in sich hat, in ihrem Handwerk aus. Nicht ihre Gedanken sind revolutionär, sondern nur ihre Ausdrucksmittel, die im Grunde genommen Nebensachen sind. Und wie sie nicht lange bei den reinen, leuchtenden Wasserfarben stehen geblieben sind, so haben sie sich auch nicht lange mit den flüchtigen Pastellstiften allein begnügt. Wie sie durch Deckweiß die Wirkung der Wasserfarben verstärkt, durch Anwendung von Gummi gewisse Tiefen und Glanzlichter erzielt haben, die mit den Wasserfarben allein nicht zu erreichen sind, so haben sie auch die Pastelltechnik mit der Aquarelltechnik geradezu verbunden, nur der Wirkung zuliebe. Einige, wie z. B. Erwin Ohme, sind so ehrlich gewesen, in den Angaben des Katalogs der Dresdner Ausstellung daraus kein Hehl zu machen, andre nicht. Es giebt ferner Leute, die mit Wasserfarben den äußern Schein der Ölmalerei zu erwecken suchen, und wieder andre, die unter entsprechenden Vorsichtsmaßregeln auf Aquarellen die höchsten Lichter mit Ölfarben aufsetzen und damit noch andre Wirkungen erzielen, die den Wasserfarben allein versagt sind. Noch ein Beispiel aus einem andern Gebiete der Kunstübung! Keine zweite Technik ist in einer verhältnismäßig so kurzen Zeit zu einer so hohen Vollendung und Ausdrucksfähigkeit gelangt wie die der Nadirnadel. Sie hat es fertig gebracht, daß alle übrigen vervielfältigenden Künste, in erster Linie der langsam arbeitende, pedantische Grabstichel, in die ärgste Bedrängnis geraten sind, daß man sie als abgethan und veraltet beiseite geworfen hat. Die unruhigen Köpfe, die durch ihr unablässiges Suchen und Versuchen diese Umwälzung herbeigeführt haben, bescheiden sich nicht dabei. Man wird an den Wirbelsturm in einem der Kreise der Dantischen Hölle erinnert, wenn man diese wilde Jagd nach

neuen Experimenten beobachtet. Kaum hat Max Klinger die Verehrer seiner barocken Einfälle, die sich an dem Mystizismus seiner Hieroglyphen bis zur Sinnlosigkeit berauschen, durch seine geistreiche Nadelführung in das höchste Stadium des Entzückens versetzt, so greift er wieder zum Grabstichel und sendet Blätter in die Welt, die entweder die Grabstichel- und Radirtechnik vereinigen oder reine Grabstichelarbeiten sind. Der in London lebende Schwede Axel Haig hat seit Jahren alle Freunde der Radirung durch seine großartig aufgefaßten, zu voller plastischer Wirkung herausgearbeiteten Ansichten gothischer Kathedralen und durch andre Architekturstücke mit höchster Bewunderung erfüllt. Aber bei dieser Wirkung will sein unruhig tastender Sinn nicht stehen bleiben. Er radirt jetzt nicht mehr auf der Kupferplatte, sondern auf Stein, und damit ist er glücklich wieder auf den Standpunkt zurückgekommen, den die Lithographie vor Jahren erreicht hatte und auch festgehalten hätte, wenn sie nicht durch vermeintlich vornehmere reproduzierende Künste beiseite geschoben worden wäre.

Vom höchsten künstlerischen Standpunkt ist diese Vermischung und Verbindung verschiedenartiger Ausdrucksmittel nicht zu tadeln. Sie wird am Ende nur dazu beitragen, daß das Wie, das uns schon viel zu lange in der Kunst beschäftigt hat, wieder einmal hinter dem Was zurücktreten, daß uns der geistige Gehalt wieder mehr sein wird als die Form. Aber damit ist zugleich ausgesprochen, daß Ausstellungen, die einzelne Zweige der künstlerischen Technik aus dem Gesamtbilde der darstellenden, d. h. der bildenden Kunst im engeren Sinne herausheben und mit dieser Vereinzelnung einen Erziehungs- und Bildungszweck verfolgen wollen, in dem Grade an Daseinsberechtigung verlieren, als diese einzelnen Zweige der Technik in einander übergreifen oder sich dem vollkommensten Ausdrucksmittel der farbigen Kunst, der Malerei, zu nähern suchen. Wenn man die zweite Dresdner Aquarellausstellung unter diesem Gesichtspunkte betrachtet, wird man ihr kein höheres Verdienst anrechnen können, als daß sie kunstübenden Dilettanten ein reichliches Lehrmaterial geliefert, uns noch einmal ein mehr erschreckendes als erfreuendes Bild von der Illustrationswut unsrer Tage entrollt, im übrigen aber nicht viel mehr geboten hat, als was wir auf jeder großen Münchner und Berliner Kunstausstellung zu sehen bekommen, die schon seit Jahren mit stetig wachsendem Erfolg Aquarellmaler und Pastellzeichner zur Beteiligung aufmuntern. Daß schließlich diese Aquarellausstellungen nur Nachahmungen der jährlichen Expositions des Peintres Aquarellistes et Pastellistes in Paris sind, will ich nur beiläufig erwähnen, ohne auf eine Erscheinung, an die wir uns wohl oder übel gewöhnen müssen, ein besondres Gewicht zu legen.

Es verlohnt demnach nicht der Mühe, auf die Dresdner Aquarellausstellung im einzelnen einzugehen. Für den Fortschritt der Kunst kommt am Ende nichts dabei heraus, ob ein Holländer einen neuen Kniff erfunden hat, um eine

Verwechslung zwischen Pastell und Aquarell herbeizuführen, oder ob es einem Franzosen gelungen ist, mit Gouachefarben so pastos zu malen, daß man sein Experiment aus einiger Entfernung für eine Ölfizze hält. Es scheint auch, daß die Ausstellung im Publikum nicht das für ihre Unterhaltung nötige Interesse gefunden hat, da sie mit einem ziemlich beträchtlichen Fehlbetrag abgeschlossen hat. Dagegen hat mir der internationale Teil der Münchner Ausstellung noch Stoff zu einigen Beobachtungen gegeben, die ich hier anschließen will, damit der Leser durch einen Überblick über das Kunstschaffen der andern europäischen Kulturvölker einen Maßstab zur Beurteilung der Kunststufe des eignen Volkes gewinne. Etwas Vollständiges kann ich freilich nicht bieten; dazu war das von der Münchner Ausstellung gelieferte Material zu gering. Zu gering, trotz eines Aufwandes von Kosten, der so groß war, daß nach einem vorläufigen Überschlag nur 20000 Mark aus den Eintrittsgeldern übrig geblieben sind. Das ist eine winzige Summe im Verhältnis zu dem Apparat, der für die Inszenierung einer solchen Kunstausstellung in Bewegung gesetzt worden ist.

Am meisten beschämend für das Liebeswerben der Münchner ist die kühle Zurückhaltung der Franzosen gewesen, obwohl sie seit 1879 durch die gewagtesten Medaillenverteilungen verwöhnt worden sind. Wer die französische Kunst wirklich kennt und sich darnach den französischen Anteil an der Münchner Ausstellung besah, dem mußte die Schamröte ins Antlitz steigen über die Verachtung, mit der die französischen Künstler die deutschen Bücklinge bezahlt haben. Die größten naturalistischen Verirrungen, wie z. B. der Arbeitsplatz in Suresnes und ein paar alte Weiber von Koll, die Flucht Rains von Henry Martin, der Besuch im Krankenhause von Louis Simenez, die tollen Farbexperimente von P. A. Besnard, die fragenhaften Porträts von Jean Boldini und die frechen Porträtbüsten und Statuetten von Ringel d'Alzach waren nebst einigen von den letzten Salons übrig gebliebenen, ganz ungeordneten Genrebildern, Landschaften und Stilleben das Bemerkenswerteste, das die Franzosen für München übrig gehabt hatten. Was sonst von Paris gekommen war, stand hinter deutschen Leistungen ähnlichen Inhalts weit zurück. Der widerliche Naturalismus eines Ringel d'Alzach, der seine Gips- und Thonbildwerke in der rohesten Weise, ohne eine Spur von künstlerischer Empfindung bemalt oder vielmehr anstreicht, hat eine vernichtende Kritik erfahren in einer Gruppe des Wienerers Arthur Strasser, „Geheimnis des Grabes“ — ein Araber in rotem Kaftan, der als Hüter vor einem altägyptischen Felsengrabe steht —, und noch mehr in einigen farbigen Terrakottabüsten und Figuren von Mohren und Mohrinnen des Römers Pagano, die beide das richtige Gefühl gehabt haben, durch die Modellierung, durch die Behandlung des bildnerischen Stoffes der Malerei vorzuarbeiten und diese nur so weit zu beteiligen, daß das plastische Material mitwirken kann.

Nach aus dieser lückenhaften und im großen und ganzen wenig beweiskräftigen Ausstellung gewinnt man die Überzeugung, daß die höchste und feinste Entwicklung des Farbensinnes — trotz der geheimnisvollen Experimente in den Hexenküchen der internationalen Ateliers in Paris — nach wie vor bei den Italienern zu finden ist. Die Spanier rechnen wir zu ihnen, weil die Mehrzahl der spanischen Maler, die in den letzten Jahren auf mitteleuropäischen Ausstellungen unsere Aufmerksamkeit erregt haben, in Rom ihre Bildung vollendet und dort ihren Wohnsitz behalten haben. Mit ihren klassischen Vorfahren haben die modernen italienischen Maler keinen äußern Zusammenhang. Sie malen keine Heiligen- und Altarbilder, weil die alten Kirchen damit überfüllt sind, weil neue Kirchen nicht gebaut werden, da keine nötig sind, ein moderner Heiligenmaler also verhungern würde. Sie malen auch nur wenig in großem Stil, weil auch dafür nur selten ein Bedürfnis vorliegt, und wenn sie Bildwerke für monumentale Zwecke, öffentliche Denkmäler schaffen, werden es nur Vergrößerungen kleiner Naturstudien, in denen die unruhige Lebendigkeit des ersten Entwurfes in allen Ecken und Enden, in allen Lappen und Felsen nachklingt. Aber in einem haben sie doch den Zusammenhang mit ihren Voreltern lebendig erhalten: sie gucken nicht über ihre Schultern hinweg nach dem französischen Nachbar, nicht nach Holland, England und Schottland, nicht nach dem Münchner Naturalismus und der panslawistischen Brutalität, sondern geradeaus, auf das Volksleben, das sich vor ihren Augen in der geschäftigen Munterkeit und in der alle Sorgen und Kummernisse des Einzeldaseins verschluckenden und übertünchenden Heiterkeit des allgemeinen öffentlichen Lebens abspielt, das vor Jahrhunderten dasselbe gewesen ist wie heute. Damals war es die Gevatterschaft der heiligen Familie, der Apostel und der lieben Heiligen, die liebevolle und die abgeneigte, heute sind es die neapolitanischen Lazzaroni, die Bettler auf der Piazza di Spagna in Rom und die Wegelagerer am Lung' Arno und auf der Riva dei Schiavoni. Die Grundlage der Kunst ist trotz der veränderten Bedürfnisse dieselbe geblieben, und jede Kunst ist gesund im Lebensmark, die in ihrem Volke wurzelt.

Das sollten sich die Belgier und die Holländer gesagt sein lassen, die eine Kunstüberlieferung haben wie kein zweites Volk außer den Italienern. Aber die Mehrzahl ihrer Maler folgt, wenn die Münchner Ausstellung den richtigen Maßstab zur Beurteilung bietet, der Lockpfeife des Naturalismus und sieht die höchsten Aufgaben ihrer Kunst in der naturgroßen Wiedergabe verkommener Proletarier, mißvergnügter Arbeiter und stumpfsinniger Spittelweiber. Oder haben sich auch hier die Naturalisten unverhältnismäßig vorgedrängt, weil sie wissen, daß in München ihr Weizen blüht, und so das wirkliche Antlitz der belgischen und holländischen Kunst zur Grimasse verkehrt? Jedenfalls ist auch in Belgien der Naturalismus kein einheimisches Gewächs, auch keines, das auf empfänglichen Boden trifft, sondern französischer Import, wobei

freilich nicht außer Acht zu lassen ist, daß die belgische Kunst immer ein Doppelgesicht haben wird, das der wesentlichen Zusammensetzung des Volkes aus Wallonen und Flamen entspricht. Bald steigt das eine Element an die Oberfläche, bald das andre, je nachdem der französische oder der germanische Einfluß überwiegt. Im Laufe der Jahrhunderte hat dieses Mischvolk aber doch eine nationale Eigenart gewonnen, die gelegentlich auch in seiner Kunst zu Tage tritt. Diese Eigenart zeigen nicht die nach französischem Muster gemalten Innassen eines Altfrauenhauses von Leo van Men, die Scheldefischer am Abend von Albert Baertsoen und die vespernden Arbeiter im Wirtshause von Henry Luyten, wohl aber das merkwürdige dreiteilige Bild von Edmund van Hove, das ganz in der kühlen, scharf und bestimmt modellirenden Art von Roger van der Weyden und Memling gemalt ist und in drei abgeforderten Szenen die geistigen Kräfte des Mönchtums im Dienste mittelalterlichen Aberglaubens, der Alchimie, der Hexenprobe und der Scholastik, darstellt, und ganz besonders die plastischen Arbeiten der Belgier. Man möchte sagen, daß in ihnen das heiße Blut und der stolze Mut der Wallonen mit der germanischen Bedächtigkeit und Gediegenheit in der Einzelausführung eine Paarung eingegangen sei, die einen guten Klang giebt. Ganz aus sich heraus ist diese belgische Plastik natürlich nicht erwachsen. Aber sie hat doch auch keine auffälligen Züge von dem modernen Franzosentum angenommen. Des Brüsselers Wanderstappen David und sein triumphirender Erzengel Michael mit Schwert und Siegesfahne, der im Ehrenhof des Brüsseler Rathhauses in Bronzeguß aufgestellt ist, haben nichts von dem bramarbasirenden Bühnenpathos der Franzosen und schließen sich in der strengen, knappen Formengebung an die Florentiner des fünfzehnten Jahrhunderts an. Auch in dem Gipsmodell zu der kolossalen Bronzegruppe der beiden flämischen Volkshelden Breidel und Peter Koning von Paul Devigne, die als Denkmal der Erinnerung an die Sporenschlacht (1302) auf dem großen Platze zu Brügge errichtet worden ist, ist der heroische Accent nur so stark, als er sich mit der vornehmen Ruhe und der stolzen Würde des monumentalen Stils verträgt. In andern Erzeugnissen der belgischen Plastik waltet ein frischer, kecker Realismus vor, der nach höchster Lebendigkeit strebt, ohne daß wir dabei ein gleiches Maß von Häßlichkeit mit in den Kauf nehmen müssen. Beispiele dafür sind die Bronzegruppe: Der Kuß von Lambeaux, ein Jüngling, der eben ein vor ihm flüchtendes Mädchen erreicht hat und ihm einen Kuß raubt, zwei nackte Figuren von solcher Naivität der Auffassung und Keuschheit der Behandlung, daß man an die gesunde Sinnlichkeit der Antike erinnert wird, und eine für ein Mädchenwaisenhaus bestimmte, in ein Giebeldreieck hineinkomponirte Gruppe von Julien Dillens, die den Empfang der Kinder durch die Vorsteherinnen der wohlthätigen Anstalt darstellt. Hier kommen freilich bereits die lebendige Naturwahrheit der einzelnen Figuren, die moderne Tracht und die genrehaften Motive in Konflikt

mit dem architektonischen Rahmen, der eine strengere Einordnung in sein Gefüge verlangt.

Auch in Holland scheint der grämliche Naturalismus, die „Armeleutmalerei“ eines Israels und seines Nachahmers Albert Neuhuys nur das große Wort zu führen, nicht aber die koloristischen Bestrebungen und den geistigen Inhalt der holländischen Malerei ausschließlich zu vertreten. Ein Heer von Nachahmern zu bilden, die lauter Rembrandts, Jan Steens, Ruissdaels, Terborchs und Pieter de Hoochs fabriziren, soll nicht die Aufgabe der großen Gemäldesammlungen im Haag, in Haarlem und Amsterdam sein, die trotz allen Raubes und aller leichtfertigen Verschleuderungsfucht immer noch die Blüte der nationalen Kunst des siebzehnten Jahrhunderts zu aller Augenweide und Freude beherbergen. Aber diese Schöpfungen wurzeln auch heute noch so tief im Volkstum, daß nur durch sie, nicht durch das dem Volksstamm aufgepfropfte französische Reiz eine Wiedergeburt der nationalen Kunst erfolgen kann. Man würde an der Zukunft des holländischen Volkes oder doch an seiner Fähigkeit zur förderlichen Mitarbeit an den gemeinsamen Aufgaben der Kulturvölker verzweifeln, wenn der Zusammenhang zwischen Gegenwart und Vergangenheit wirklich ganz zerrissen wäre. Aber dem ist nicht so. Die Münchner Ausstellung giebt uns wenigstens zwei tröstliche, überzeugende Beweise, den einen in dem Genrebilde „Sonnenschein in Haus und Herz“ — eine junge blonde Frau, die von dem in ihr Gemach einfallenden Sonnenlicht mit goldig glänzendem Gespinst umwoben vor einem Pulte steht und in ein Schriftstück blickt — von Christoffel Wisschop, der die poetische Art Pieter de Hoochs noch zu größerer malerischer Virtuosität ausgebildet und an Stoffen aus dem modernen Leben erprobt hat, den andern Beweis in zwei Bildern von Therese Schwarze, einer Malerin, die alles Dilettantenhafte und Unzulängliche in Technik, Auffassung und Charakteristik überwunden hat, das sonst den Werken ihrer malenden Schwestern anhaftet, ohne daß jedoch irgend eine Spur emanzipirten Wesens durchblickte. Ihr entschlossener, unerschrockener Charakter spiegelt sich in ihrem Selbstbildnis, die große Summe ihrer malerischen, an Rembrandt großgezogenen und doch selbständigen, manierfreien Leistungsfähigkeit in einer Gruppe holländischer Waisenmädchen, die unter Klavierbegleitung einen Psalm singen. Das ist reine, freie und doch mit künstlerischem Blick aufgefangene Natur, und so lange es noch Künstler giebt, die so die Natur sehen und malen können, darf uns das Gespenst des Naturalismus keine Sorge machen. Es ist keine große, allgemeine Volkskrankheit, die allgemeine Absperrungsmaßregeln der Gesundheitspolizei forderte, sondern eine niedrige Spekulation auf die Dummheit der Massen, die von einigen wenigen Schlauköpfen, die im Trüben fischen wollen, in Szene gesetzt worden ist und mit den schamlofesten Mitteln unterhalten wird.