



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Die akademische Kunstaussstellung in Berlin. 2.

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

Die akademische Kunstausstellung in Berlin.

Don Adolf Rosenberg.

2.



eben dem Bestreben unsrer Künstler, ihre Stoffe mehr als zuvor aus der Gegenwart, aus dem sie umgebenden Leben zu schöpfen, geht der Versuch her, neue Darstellungsmittel und Darstellungsformen zu finden, die geeigneter sind, der Natur, der Wirklichkeit nahe zu kommen, als die von den alten Meistern und den modernen Ateliers überlieferten. Während man noch vor fünf oder sechs Jahren in der Nachahmung von Koloristen wie Tizian, Rubens, Rembrandt, Murillo, Velasquez und van Dyck eine Grundbedingung malerischer Erfolge sah, führt jetzt eine sich täglich mehrende Schar von Revolutionären einen heftigen Kampf gegen die Überlieferung, der zwar nicht zu einem Sturm auf die Gemäldegalerien ausartet, aber doch unter der Parole geführt wird, daß jene großen Koloristen und ihre Gefolgschaft die Natur falsch gesehen oder doch nach subjektiver Willkür umgestaltet haben. Sie liefern den allerdings schlagenden Beweis, daß die Natur eine ungleich größere Lichtfülle enthält, als sie auf den Bildern der alten Meister zur Erscheinung gelangt, und fordern, daß man an die Stelle der Konvention endlich einmal die Wahrheit und zwar gleich nichts andres als die reine Wahrheit treten lasse.

Diese neue Weisheit, wenn es wirklich eine ist, ist zuerst in Frankreich zu einem System gestaltet und von deutschen Malern sehr schnell angenommen worden. Wie manches andre, was uns aus Frankreich gekommen ist — wir erinnern nur an den gotischen Stil und das Rokoko —, ist auch diese neue Theorie in Deutschland viel gründlicher durchgearbeitet und nach allen Richtungen hin erprobt worden. Wenn man diese „neue Kunst“ nach dem Vorgange der Franzosen kurzweg *En-plein-air*-Malerei oder *Hellmalerei* nennt, so ist mit dieser Bezeichnung bei weitem nicht alles erschöpft, was darunter zu verstehen ist. Das Wesen der neuen Malerei liegt nicht allein darin, daß man, statt im Dunkel des Ateliers, in freier Luft malt und die Bilder auch im Freien fertig malt, sondern auch in der Wahl der Stoffe und des äußeren Maßstabes der Darstellung. Die neue Malerei verlangt, daß der Maler nur das malt, was er mit eignen Augen gesehen hat oder doch sehen kann, und darin deckt sie sich mit dem Glaubensbekenntnis des Naturalismus, mit welchem sie auch insofern verwandt ist, als sie in weiterer Verfolgung ihres Grundsatzes,

die Dinge so zu malen, wie sie sind und wie sie gesehen werden, dieselben auch in natürlicher Größe malt.

Der letztere Punkt ist zunächst anfechtbar oder doch in seiner Allgemeingültigkeit zu beschränken. Der Münchner Hermann Neuhaus — wir wählen dieses Beispiel wie alle noch folgenden aus der Ausstellung der Berliner Akademie — hat eine Straßenszene aus der bairischen Hauptstadt, die Verrichtung des Abendgebets durch Vorübergehende vor der Mariensäule, gemalt. Die Figuren sind naturgroß, und darnach sind selbstverständlich auch die Abmessungen des die Säule umgebenden Gitters, der nur zum Teile sichtbaren Säule selbst, der umgebenden Häuser u. s. w. gehalten. Es ist ein Ausschnitt aus der Wirklichkeit, der natürlich nichts Abgeschlossenes bieten kann, weil der Umfang des Bildes ins Ungeheuerliche wachsen würde, wenn der Maler die unbelebte Umgebung auch als ein Ganzes wiedergeben wollte. Hier liegt also die Grenze der naturalistischen Malerei, und wir wären damit wieder zu der alten Weisheit gelangt, daß die Kunst nur den Schein der Wirklichkeit, niemals die Wirklichkeit selbst erreichen kann. Anders wird sich die Antwort auf die Frage gestalten, ob alltägliche Figuren, wie sie der Zufall zu Hunderten auf der Straße an uns vorüberführt, würdig sind, in Naturgröße dargestellt zu werden und ob nicht vielmehr der Maler den Maßstab nach der Bedeutung des Gegenstandes zu wählen hätte. Nach den Gesetzen der herkömmlichen Ästhetik wäre der lebens- oder überlebensgroße Maßstab nur für die Malerei großen Stils, für das Geschichtsbild und die dekorative Malerei, zulässig; aber diese Gesetze sind längst nicht mehr gültig, weil sie, aus willkürlichen Voraussetzungen abgeleitet, einer unanfechtbaren Begründung entbehren. Die Naturalisten legen den Grundsatz der Hegelschen Philosophie: „Alles, was wirklich ist, ist vernünftig“ dahin aus, daß alles, was in der Natur vorhanden ist, auch dargestellt werden könne, soweit es sich nicht den Mitteln der darstellenden Kunst entzieht und soweit nicht die öffentliche Moral, nüchterner ausgedrückt: das Polizeigesetz und der Geschmack der anständigen Leute, Einspruch dagegen erheben. Die Polizei wird mit Recht dazwischen treten, wenn es einem Maler einfallen sollte, unzüchtige Szenen darzustellen oder den Schleier von Vorgängen zu heben, die gewöhnlich mit dem Mantel der Nacht zugedeckt werden. Der gute Geschmack würde sich empören, wenn ein Maler etwa — wir wählen der Kürze halber ein recht drastisches Beispiel — einen Haufen verwesender Leichenteile oder eine ähnliche Scheußlichkeit malen wollte. Das eine wie das andre ist in Wirklichkeit vorgekommen — wir erinnern nur an den Franzosen Courbet und den Russen Wereschtschagin —; aber die Thatsache, daß diese ungeheuerlichen Ausschreitungen menschlicher Phantasie oder vielmehr menschlicher Rohheit vereinzelt geblieben sind, giebt uns die ruhige Zuversicht, daß die Mehrzahl der Künstler sich stets daran erinnert, daß der Menschheit Würde in ihre Hand gegeben ist, und daß sie diese zu bewahren haben.

Wir sagten oben, daß sich die Grundsätze der von der philosophischen Betrachtung der Dinge abgeleiteten Ästhetik nicht mehr aufrecht erhalten lassen; denn die Entwicklung der neueren Kunst hat ihre Vorschriften umgestoßen. Aber ebenso wenig ist der Satz der Naturalisten — in der bildenden Kunst wie in der Literatur —, daß alles, was in Wirklichkeit vorhanden ist, auch darstellbar sei, als unumstößlicher Grundsatz, etwa als Ausgangspunkt zu einer modernen, praktischen Ästhetik anzuerkennen. Abgesehen von dem obigen Beispiel, das eine Menge ähnlicher in sich schließt, würden wir diesem ersten Satze, der Allgemeingiltiges verkünden soll, sofort eine lange Reihe von Ausnahmevorschriften folgen lassen müssen. Und eine dieser Vorschriften würde sich auch gegen das Bild von Neuhaus richten, welches uns den Anlaß zu diesen Erörterungen gegeben hat. Das, was der Künstler dargestellt hat, ist in der That nicht wert, mit einem so großen Aufwande von Mitteln in eine malerische Erscheinungsform gebracht zu werden. Der Bedeutung dessen, was der Künstler zu sagen hat, insbesondere dem geistigen Inhalte seines Bildes würde es vollkommen entsprechen, wenn er ungefähr den vierten Teil der von ihm aufgewendeten Leinwandfläche verbraucht hätte. Dieser Wunsch ist berechtigt und seine Begründung einleuchtend. Hören wir aber die Gegengründe. Unter der Voraussetzung, daß der namentlich angeführte Künstler des Wortes oder der Schrift genügend mächtig wäre, würde er folgendes erwidern: „Ich male so groß, um die neue Malweise in dem größten, für Staffeleibilder zulässigen Maßstabe zu erproben. Ich gehe — nach einer Reihe von Vorstudien — auf das Ganze, um überhaupt zu sehen, wie weit man mit der neuen Lehre kommt. Den Stoff hat mir die Wirklichkeit, eine zufällige Beobachtung geboten, und da er mir ebenso wertvoll erscheint, wie viele andre, so habe ich ihn gewählt, um zu zeigen, daß wir Deutsche lebensgroße Figuren in freier Luft ebenso gut malen können wie die Franzosen, ebenso trivial, aber auch ebenso lebenswahr. Und wenn ihr Kritiker und du Publikum, welches sich nicht vom Alten losmachen kann, wirklich mein Bild verdammt oder gleichgiltig an ihm vorübergeht, wißt ihr denn, was ich mit dieser Arbeit bezwecke? Ich strebe nach höheren Zielen, ich will mich für die monumentale Malerei ausbilden und fange daher mit Elementarübungen vor der gemeinen Natur an, um die völlige Herrschaft über die große Form zu gewinnen und alsdann von der gemeinen, zufälligen Wirklichkeit zum Ideal emporzudringen.“ Die Entwicklung der neuern Kunst hat uns gelehrt, daß wir diese Begründung als äußerst trüftig anerkennen müssen. Die Cornelianer und die Nazarener haben die schönsten, edelsten und großartigsten Gedanken gehabt, sie haben das Komponiren aus dem Grunde verstanden, sie haben Hände, Füße und Köpfe mit wunderbarer Feinheit gezeichnet, bisweilen so realistisch und überzeugend wahr, daß man vor ihren Gemälden an Selbstverleugnung denken muß. Sobald sie aber vor einer zu füllenden Mauer oder einer zu bemalenden Leinwand standen, waren sie von allen guten Geistern

verlassen, unbeholfene Kinder, welche die naivsten Dinge verübten und dann in helle Entrüstung gerieten, wenn die blöde Menge nicht vor diesen kindlichen Schildereien in Enthusiasmus ausbrach. Das ist eine bittere Lehre für unsre Kunst gewesen, und die Folge war eine starke Gegenströmung, welche vielleicht minder heftig gewesen wäre, wenn nicht jene abgestorbene Kunstrichtung und ihre mehr oder minder ansehbaren Erzeugnisse in gewissen Leitern von öffentlichen Kunstsammlungen zum Nachtheile der neueren Kunst eifrige Beschützer gefunden hätten. Diese thatsächliche, hie und da wohl auch nur vermeintliche Zurücksetzung gab der Oppositen ein schrofferes Antlitz und ebnete dem Naturalismus den Weg.

Wenn man naturgroße Darstellungen aus dem täglichen Leben also unter dem Gesichtspunkte von Vorarbeiten zur Lösung von größeren, edlern Aufgaben betrachtet, wird man sie gelten lassen müssen. Sie sind Mittel zum Zweck. Durch sie eignet sich der Künstler viel leichter die Herrschaft über die Technik an, als wenn er umgekehrt vom räumlich Kleinen zum räumlich Großen vorschreiten wollte. Man wird die Frage nach dem Maßstabe eines Bildes überhaupt nicht nach vorgefaßten Meinungen entscheiden können, sondern von Fall zu Fall versuchen müssen, das Richtige zu finden. Wenn wir wirklich eine moderne Ästhetik aus unsrer Kunstentwicklung und -bewegung ableiten wollten — und das Bedürfnis einer solchen wird in Künstler- und Laienkreisen vielfach empfunden —, so müßten wir nach meiner Überzeugung und langjährigen Beobachtung eine Art von Teleologie im gemeinen Sinne des Wortes als Grundlage annehmen. Die Frage nach der Zweckmäßigkeit würde das kritische Urtheil in vielen, wenn nicht in den meisten Fällen zu leiten haben, und wenn dieser Grundsatz auch äußerst nüchtern klingt und mit der Würde der Kunst nicht in Einklang zu stehen scheint, namentlich im Hinblick auf das stolze, aber im Grunde hohle und nichtsagende Wort: „Die Kunst ist sich Selbstzweck,“ so wird man doch bald einsehen, daß man mit dieser Zweckmäßigkeitstheorie viel weiter kommt als mit einem Schachtelsysteme vorher definirter Begriffe von Schön und Häßlich, Erhaben und Trivial, Edel und Gemein u. s. w., in welches hinterher alles hineingepaßt werden soll. Wer sich an das Werk einer modernen Ästhetik machen will, sehe von vornherein von der Aufstellung allgemeingiltiger Begriffe ab. Das Wort von den „ewigen unverrückbaren Gesetzen der Menschheit“ ist eine Phrase, wenn auch eine schönklingende. Ewige Gesetze giebt es in der Kunst ebenso wenig wie in staatlichen Organismen oder im Völkerrecht oder in sittlichen Anschauungen. Die Kunst würde sich von dem beständigen Vorwärtstreben aller übrigen Zweige der menschlichen Kultur ausschließen, wenn sie nur auf die „ewigen Gesetze,“ mögen sie nun die Antike, Raffael oder Tizian oder sonstwie heißen, blicken wollte. Sie würde sich in einem Kreislaufe bewegen und am Ende so zu einem Formalismus erstarren wie die ägyptische und die indische Kunst. Wir wollen keineswegs sagen, daß

Vorwärtstreiben auch immer einen Fortschritt bedeute; aber Freiheit der Bewegung und das Recht, sich von der Überlieferung unabhängig zu machen, ist eine der ersten Forderungen, welche wir für die Kunst in Anspruch nehmen müssen.

Die En-plein-air-Malerei, d. h. das Malen eines Bildes bis zu seiner Vollendung im Freien, ein anderer Punkt auf dem Programm der neuen Kunst, ist nun durchaus nicht ein so schroffer Bruch mit der Überlieferung, wie die Neuerer glauben. Wenn man die lichten Fresken eines Giotto und seiner Schule, die Tafelmalereien der Florentiner bis zu Filippo Lippi und die niederländischen Gemälde der van Eyck und ihrer Schule ins Auge faßt, möchte man annehmen, daß bereits diese Maler landschaftliche Studien im Freien gemacht oder sich doch durch Übung des Auges vor der Natur zu „Hellschern“ ausgebildet haben. Bei der noch heutzutage herrschenden Gewohnheit des italienischen Volkes, zahlreiche Berrichtungen im Freien vorzunehmen, wäre es nur natürlich, wenn auch die Maler ihre Staffeleibilder unter freiem Himmel fertig gemacht hätten, so lange noch nicht die Sitte aufgekommen war, sich ein Studio einzurichten, in welchem sich die Mäcenaten ein Stellbischein geben. Von den niederländischen Malern, namentlich den holländischen der spätern Zeit wissen wir es gewiß. Es giebt Genrebilder, Volkszenen, auf denen man Maler vor ihrer Staffelei im Freien sitzen und arbeiten sieht, und wenn dieser Thätigkeit auch keine wohlberechnete künstlerische Absicht zu Grunde lag, sondern vielleicht meist nur die bittere Notwendigkeit, weil diese Sankulotten von Malern gewöhnlich auch in armseligen, dunkeln Löchern hausten, so ist doch sicherlich diese Gewöhnung nicht ohne Einfluß auf gewisse Künstler und ihre Bilder gewesen, so z. B. auf die sonnigen Strandlandschaften eines van Goyen, auf die lichten Straßenansichten eines Jan van der Heyden und Jan van der Meer von Delft und auf die hellen, leuchtenden Gesellschaftsstücke eines Dirk Hals, Palamedes, Pieter Godde und dieser ganzen Schule. In unserm Jahrhundert wurde das Malen im Freien unter den Landschaftsmalern gewöhnlich, in erster Linie freilich nur das Anfertigen von flüchtigen Bleistiftskizzen, von sorgfamer ausgeführten Zeichnungen und von Skizzen in Öl- und Wasserfarben, welche später bei der Ausführung von Gemälden als Vorlagen dienten. Auch wenn die Maler damals schon auf den Gedanken gekommen wären, Bilder unmittelbar vor der Natur fertig zu malen, würde sie die Langsamkeit und Schwerefälligkeit der Öltechnik daran gehindert haben. Viel leichter ließ sich das mit Hilfe der Aquarelltechnik erreichen, und soviel wir wissen, war Eduard Hilbrandt, der Weltumsegler, der erste, welcher vor der Natur Aquarelle nicht bloß als Studienmaterial anfertigte, sondern sie auch völlig bildmäßig durchführte und vollendete. Auch in unsrer Zeit hat man nach Mitteln gesucht, die eine rasche Ausführung ermöglichen, namentlich da, wo es sich um schnelles Festhalten einer vorübergehenden Erscheinung handelt oder wo Ort und Zeit ein längeres Verweilen des Malers nicht gestatten. Ich kenne hervorragende, von ihrer Kunst ernst-

denkende Maler, welche ihre Handfertigkeit so ausgebildet haben, daß sie imstande sind, Skizzen vor der Natur in fünfzehn bis zwanzig Minuten soweit auszuführen, als es ihrem Zwecke der Festhaltung eines gewissen Augenblicks entspricht. Aber eine solche Fertigkeit steht nur vereinzelt da und kann auch leicht zu hohlen Virtuosenkunststücken ausarten, wie wir sie zu unserm Schrecken von den sogenannten „Konzertmalern“ gesehen haben. Die Aquarellmalerei ist schon wegen ihrer leichten, flüssigen Darstellungsmittel weit besser imstande, gewisse Phänomene der Natur, wie eilig vorüberziehende Wolken, flüchtige Sonnenblicke, plötzliche Mondscheineffekte, seltsame Dämmerungserscheinungen und Färbungen des Horizontes festzuhalten, und ein gleiches gilt natürlich auch für Studien nach Menschen und Tieren, mögen sie nun als Einzelfiguren herausgegriffen oder gleich bildmäßig zu Gruppen geordnet werden. Mit der Absicht, möglichst schnell und möglichst bequem ein farbiges Abbild der Natur zu gewinnen, hängt die sorgsame Pflege zusammen, welche seit einigen Jahren der Pastelltechnik gewidmet worden ist, wenigstens zum Teil. Denn zum andern Teil ist auch das Streben nach Hellmalerei von Einfluß auf die Aufnahme dieses flüchtigsten und in seinen Wirkungen vergänglichsten aller Darstellungsmittel gewesen. Man sieht, wie sich hier alle Bestrebungen vereinigen, welche man am besten unter dem Namen Naturalismus, aber in der eigentlichen Bedeutung des Wortes ohne tadelnden Nebensinn, zusammenfaßt. Indem man jetzt statt auf Papier auf einer feinen präparirten Leinwand mit den farbigen Stiften zeichnet, sucht man der Technik eine größere Dauerhaftigkeit zu verleihen, aber man ist nach wie vor genötigt, die Pastellbilder unter Glas zu bringen, damit die Farben nicht zerstäuben. Blaß werden sie mit der Zeit trotzdem werden; doch entspricht der leichte Gesamttön gerade den Absichten der Maler. Die Berliner Ausstellung hat etwa zwei Duzend Pastellzeichnungen aufzuweisen, meist Bildnisse, Studienköpfe und Halbfiguren. Die Technik ist jedoch keineswegs an das Porträtgenre gebunden, wie man etwa nach den Leistungen des vorigen Jahrhunderts glauben könnte. Der französirte Italiener de Nittis hat während der letzten Jahre seines Lebens ziemlich figurenreiche Genrebilder aus dem Pariser Leben gezeichnet, und in München haben Pighin und Koppay nach ihm ein gleiches gethan. Pighin hat freilich durch die Wahl frivoler Motive die Technik in Mißkredit gebracht, und Koppay, der eine Reihe vortrefflicher Pastellbildnisse in ganzer Figur ausgeführt hat, hat sich leider verführen lassen, mit einigen Genrebildern aus dem Kinderleben, deren eines er ebenso frivol als geschmacklos „Adam und Eva“ genannt hat, jenem auf das schlüpfrige Gebiet zu folgen. Die Technik darf natürlich nicht für die Ausschreitungen einzelner büßen. Die Leichtigkeit ihrer Handhabung ist nicht auch notwendig mit Leichtigkeit des Inhalts verbunden, wenn auch die Pastellzeichnungen des vorigen Jahrhunderts meist keine andre Erklärung zulassen. Ein in Berlin ansässiger, freilich in der Münchner Schule gebildeter Künstler, Konrad

Fehr, hat in einer Reihe von Bildnissen, Studienköpfen und Genrebildern gezeigt, welcher Energie und Schärfe der Darstellung die Pastelltechnik fähig ist, wenn sie nur von den richtigen Händen geübt wird. Seine Schöpfungen beweisen, daß die Pastellmalerei keineswegs ihre höchsten Wirkungen erreicht, wenn sie sich in den Dienst flüchtigen Sinnenreizes stellt. Gelingt es erst, den Schmetterlingsstaub, welchen die Pastellstifte auf Papier oder Leinwand niederlassen, dauernd festzuhalten, wird auch diese Technik im Organismus der „neuen Kunst“ gute und wichtige Dienste leisten.

„Ihr alle, die ihr vor uns gezeichnet und gemalt habt — sagen die Vertreter der neuen Kunst —, ihr seid Schönfärber und Gewaltmenschen gewesen, weil ihr die Natur nach euerm subjektiven Empfinden, nach euerm ererbten Schönheitsdusel umgestaltet und für gleichgestimmte Käuferseelen mundgerecht gemacht habt. Wir wollen euch zeigen, daß ihr samt und sonders gelogen habt, und wie die Romanschriftsteller feierlich erklärt haben, daß es nun genug ist mit unverständenen Komtessen und problematischen «Nittern des Geistes» und daß man das Volk bei der Arbeit aufsuchen müsse, so wollen auch wir nicht mehr die Natur in ihrem Feierkleide, dem sonnigen Süden, den erhabenen Regionen des Hochgebirges mit und ohne Alpenglühen zu dem bevorzugten Gegenstande unsrer Schilderungen machen, sondern auch einmal das Nischenbrödel Natur in ihrem Werkeltagsgewande zeigen.“ Dieses Manifest bedeutet nichts anderes als eine Kriegserklärung des Naturalismus gegen die Romantik, eine Neuerung, die, wie so viele andre, ihren Ursprung nicht in Deutschland, sondern in Frankreich hat. Seit zwanzig Jahren — länger beschäftigen sich die Franzosen noch nicht mit deutscher Kunst — haben wir in französischen Zeitschriften gelesen, daß die deutsche Landschaftsmalerei jenseits des Rheines nicht das geringste Verständnis findet. Die Landschaftsmalerei und das Erwachen des Naturgefühls, welches sie zur Voraussetzung hat, ist in keinem Kulturlande so spät gekommen wie in Frankreich. Die Franzosen teilen mit allen romanischen Völkerschaften den Mangel, daß die Natur in ihren darstellenden Künsten zu kurz kommt, weil sie ihnen zu nahe auf den Leib gerückt ist, d. h. weil sie mit der sie umgebenden Natur in viel zu engem Zusammenhange stehen, als daß sie ihnen malerischer Wiedergabe würdig erschiene, und weil ihnen anderseits diese Natur so viele Reize bietet, daß ihnen ein durch Reisen herbeizuführender Wechsel nicht so zum Bedürfnis wird wie dem Nordländer. Bei den Franzosen ist die Landschaftsmalerei erst um die Mitte der fünfziger Jahre durch geniale Meister wie Rousseau, Dupré und Troyon zu einigem Ansehen gelangt, und da diese, ohne auf die Überlieferung zu achten, sogleich naturalistisch auftraten, war die notwendige Folge, daß die französische Landschaftsmalerei, wenn sie sich überhaupt halten wollte, keine andern Wege einschlagen durfte. Nach diesem Entwicklungsgange hat sich auch der Urteilskanon der Kritik und der Geschmack des Publikums gebildet, und erstere thut deshalb alle

deutsche Landschaften aus der Schweiz, den bairischen Alpen, Norwegen, Italien und Spanien kurzweg als „romantisch,“ „theatralisch“ und „melodramatisch,“ d. h. naturwidrig ab. Zum Dank dafür haben deutsche Landschaftsmaler die poesielose, platte Auffassung der Natur angenommen, welche namentlich durch Daubigny in Frankreich als maßgebend verbreitet worden ist.

Wir wollen nicht sagen, daß diese Auffassung schlechterdings verwerflich sei. Wenn unsre Maler nicht zugleich die leichtfertige Behandlungsart Daubignys annehmen, wie es z. B. der in Düsseldorf ansässige Norweger Munthe thut, so muß es ihnen unbenommen bleiben, auch reizlose Gegenstände darzustellen, wie Sanddünen, Haideland, mit Steinen und Dornengestrüpp besetzte Felder, oder Herbst- und Frühlingsstimmungen festzuhalten, welche aller poetischen Reize bar sind. Wir besitzen eine ganze Reihe von hervorragenden Malern, die gerade aus solchen Motiven ernste und gediegene Kunstwerke gehoben haben. Wir nennen nur die Namen Oeder, Dücker, Bracht, Scherres, Vier und Wenglein, dessen Fjarlandschaften zur Herbsteszeit auch jetzt wieder einen Glanzpunkt der Berliner Ausstellung bilden. Auch die Bilder aus der ägyptischen Wüste, welche Ernst Körner in Berlin ausgestellt hat, die Ausgrabung der Sphinx und die Ruinen des Tempels der Königin Hatasu, gehören in diese Klasse, da nach Abzug der archäologisch und ethnographisch interessanten Züge nur der vegetationslose Wüstenand, also die Natur in ihrer tiefsten Armut, übrig bleibt.

Aber die Wüste und das von der Sonne ausgedörrte Nilthal zeigen nicht zu allen Tages- und Jahreszeiten dasselbe Gesicht. Es giebt Zeiten, wo sich auch die Uferstrecken des Nil mit einer saftig-grünen Vegetation überziehen, wo die Reflexe des Sonnen- oder Mondlichts zauberische Wirkungen hervorbringen, unter denen selbst der formlose Sand und das wüste Gestein poetische Reize gewinnen. Wenn der Maler solche Augenblicke erfaßt, braucht er noch nicht um Haaresbreite von der Wahrheit abzuweichen, und er bleibt ebenso gut Naturalist, als wenn er die tote Wüste unter den glühenden Strahlen der Mittagssonne malt. Körner und Geng haben solche Nilandschaften bei Morgen- und Abendstimmung ausgestellt, die man leicht für poetische Erfindungen halten könnte, wenn die Wahrheitsliebe der beiden Maler nicht über jeden Zweifel erhaben wäre. Das Poetische in der Natur ist, auch wenn es nicht von jedermann gleich stark empfunden oder überhaupt verstanden wird, unzweifelhaft etwas objektiv Vorhandenes und nicht von dem Subjekt hineingetragen. Diese Thatsache stößt die Theorie der Naturalisten um, welche jedes poetische Element als eine gemachte Zuthat verdammen. Wenn man dann noch die äußersten Folgen aus ihrer Theorie zieht, müßte man Mondscheinlandschaften, nächtliche Feuersbrünste, im allgemeinen Nachtstücke aus der Kunst ausschließen, weil man während der Nacht im Freien nicht malen kann. Das ist durch mehrfache Versuche bewiesen worden, die entweder gar kein Ergebnis oder doch nur ein sehr unbefriedigendes gehabt haben. In solchen Fällen wird immer die Phantasie

dem Künstler zu Hilfe kommen müssen, da mit der En-plein-air-Malerei im Freien nichts anzufangen ist.

Sie hat auch ihre Grenzen beim Malen nach dem Lebenden Modell. Im Sommer und im südlichen Klima wird sich die Malmethode, so lange es sich um bekleidete Figuren und um Tiere handelt, zur Not durchführen lassen. Aber das nackte Modell wird nur in seltenen Fällen im Freien so lange aushalten können, wie es zur Ausführung eines Bildes nötig ist. Wenn der französische Maler Carolus-Duran diesem Mangel des Prinzips dadurch hat abhelfen wollen, daß er in seinem Garten ein Glashaus bauen ließ, welches bei Bedarf erwärmt werden konnte, so hat er damit schon einen der Vorteile der En-plein-air-Malerei aufgegeben, da die Glasscheiben Reflexe auf die Körper werfen. Diese Art der Malerei kann also nimmermehr zu einem allgemeingiltigen Grundsatz erhoben werden; auch ihre Erfolge hängen von allerlei Zufälligkeiten ab; auch sie giebt noch keineswegs die Antwort auf die Frage: „Was ist Wahrheit?“ Neue Hilfsmittel zur Lösung derselben wird sie unzweifelhaft beibringen, wenn sie auch jetzt noch unsicher umhertastet und sich zu bedenklichen Übertreibungen hinreißen läßt. Daß unsre Maler angeleitet werden, mit eigenen Augen zu sehen und nicht durch die Brille der alten Meister, ist zunächst schon ein großer Gewinn, und wenn unsre Künstler einmal diesen Weg betreten, thun sie es am sichersten, wenn sie die Eindrücke ihrer Umgebung festzuhalten suchen. Das „Morgenlied,“ eine Szene aus einer Dorfschule, von Adolf Schlabitz, die „Erste Kommunion“ und eine Dame, welche in einem Parke spazieren geht, von Max Fleischer, der „Schluß der Saison,“ Kurgäste auf der herbstlichen Promenade, von Friedrich Stahl sind solche Versuche junger Künstler, denen man nachrühmen muß, daß sie sich von Geschmacklosigkeiten und Ausschreitungen ferngehalten haben.

Der hervorragendste Vertreter dieser Richtung, Fritz von Uhde, ringt auf seinem neuesten Bilde, einer Illustration zu den Worten der Bergpredigt „Selig sind, die da geistlich arm sind; denn das Himmelreich ist ihr!“ wieder mit dem Stoffe. Die Figuren auf seinen bisher gemalten Bildern, dem Christus mit den Kindern und den Jüngern von Emmaus, dem Heiland, welcher zur Mittagsmahlzeit in die Stube des Handwerkers tritt, und dem Abendmahle, bewegten sich in geschlossenen Räumen. Auf den letzten Bildern war es ihm gelungen, diese Figuren so von Licht und Luft umflossen hinzustellen, daß wir die vollkommene Lösung eines schwierigen Problems mit Freuden begrüßen konnten. Der rastlos vorwärts strebende Künstler hat geglaubt, auf den errungenen Lorbern nicht ruhen zu dürfen. Jetzt will er das Gleiche mit Figuren in freier Luft zu stande bringen, und wenn der erste Versuch mit diesem Bilde, dessen Motiv der Bergpredigt entstammt, auch noch weitab vom Ziele liegt, so müssen wir uns erinnern, daß auch jene Innenbilder eine Reihe fortschreitender Entwicklung darstellen. Fritz von Uhde ist auch auf seinem neuesten Gemälde

der von ihm eingeführten und mit so viel Ernst verteidigten Übertragung der christlichen Heilslehre auf moderne Verhältnisse treu geblieben. Sein Heiland ist immer „mitten unter uns.“ So hat er sich auch auf einer Bank, die auf einem Hügel über dem Dorfe steht, niedergelassen, um die Abendzeit, wo die Landleute von der Heuernte heimkehren. Uebe ist bei seinem einmal aufgestellten Typus geblieben: ein hagerer Mann in langer, schmutzig blauer Tunika, mit bloßen Füßen und rötlichem, schlicht geglättetem Haar und Bart. Man kann sich, je nach seinem persönlichen Empfinden, ablehnend oder zustimmend zu dieser Auffassung verhalten; aber man wird ihr wenigstens nicht die Originalität abstreiten können. Wie die Landleute an dem Heiland vorübergehen, hat er den einen angeredet, die folgenden sind stehen geblieben, und so hat sich eine ganze Schar gesammelt, welche mit Andacht den Worten des Lehrers lauscht. Die vordersten, Frauen und Mädchen, sind niedergekniet, und Greise wie junge Burschen haben Hüte und Mützen abgenommen. Die Wirkung, welche die Worte des Heilands auf seine Hörer machen, ist sehr energisch und überzeugend zur Anschauung gebracht. Was die schlichten Menschen hören, dringt ihnen offenbar zu Herzen, und daß sie „geistlich arm“ sind, geht auch unzweideutig aus ihren Mienen hervor. Ist es aber unumgänglich nötig, daß mit dem Begriff des „geistlich Armen“ auch der des Anmutlosen und Häßlichen verbunden sei? Es ist ja richtig, daß in dieser unvollkommenen Welt die Häßlichen zahlreicher sind als die Hübschen, und daß namentlich „Schön“ ein Begriff ist, über den unter den Menschen schlechterdings keine Einigung zu erzielen ist. Wenn aber jemand dem Anmutigen so beharrlich aus dem Wege geht wie Uebe, wenn er auch die Jugend stets zur Trägerin des Häßlichen macht, so wird das Streben nach Wahrheit zur Einseitigkeit und zur eigensinnigen, rücksichtslosen Rechthaberei. Fritz von Uebe besitzt einen zu starken künstlerischen Zug, als daß er dies nicht mit der Zeit einsehen sollte. Für jetzt mögen ihn die rein malerischen Probleme noch zu sehr beschäftigen, und es darf nicht verschwiegen werden, daß auf dem neuesten Bilde die Figuren noch zu fest an einander sitzen und vom Hintergrunde nicht weit genug losgehen, daß die Beleuchtung unverständlich ist, und daß die Lufttöne eine viel feinere Durchbildung vertragen können. Trotzdem sind überall die Spuren eines kräftigen Talents sichtbar, welches sich unzweifelhaft in nicht zu ferner Zeit bis zur völligen Klarheit hindurchbringen muß.

Die Malerei ist es auf unsrer Ausstellung nicht allein, welche eine Menge von Grundfragen anregt. Auch die plastische Kunst sucht, von dem Ehrgeiz getrieben, der Natur noch näher zu kommen, nach neuen Darstellungsmitteln. In ihrer Formgebung war sie schon eher naturalistisch als die Malerei. Nun will sie auch die Farbe in ihren Bereich ziehen, und da gilt es, die äußerste feine Grenzlinie zu finden, welche die frei schaffende Kunst von der mechanischen Wachsbildnerei trennt, und bei der Übernahme der Farbe sich

vor Konflikten mit den Inassen des Panoptikums zu hüten. Noch viel weniger als auf dem Gebiete der Malerei haben die Versuche hier zu befriedigenden Ergebnissen geführt. Die Plastik wird noch schwerer als jene zu kämpfen haben, weil ihr Darstellungsmaterial ungefügiger und widerstrebender ist.



Kleinere Mitteilungen.

Ein Kulturkampf in Brasilien. Von den deutschen Kolonien Südbraziens ist in den letzten Wochen eine Bewegung ausgegangen, die bei weiterem Umsichgreifen zu einem wirklichen Kulturkampf werden kann und die auch hier in Deutschland beachtet zu werden verdient, weil sie die Stellung unsrer dortigen protestantischen Landsleute zur katholischen Staatsreligion neu festzustellen bestimmt ist.

Art. 5 der Verfassung des Kaiserreiches lautet: „Die römisch-katholische Religion wird fortfahren, Staatsreligion zu sein. Alle andern Religionen mit ihren häuslichen oder geheimen Gottesdiensten in ihren dazu bestimmten Häusern, welche keine äußerlichen Abzeichen haben, werden erlaubt sein.“ Eine Uebertretung dieses Artikels wird nach dem Strafgesetzbuch bestraft; besonders wird hier noch der Gottesdienst in Häusern untersagt, „welche die äußere Form eines Tempels haben,“ d. h. also in Kirchen mit einem Turm. Die Strafen bestehen in der Zerstörung der äußeren Form, also des Turmes, und in Geldstrafen für die Teilnehmer am Gottesdienste.

Diese beiden Artikel der Verfassung und des Strafgesetzbuches sind nun in Südbrazilien, d. h. im Bereich der dortigen deutschen Kolonien, thatsächlich schon seit mehr als dreißig Jahren ganz außer Gebrauch gekommen: niemand in Rio Grande do Sul oder in Santa Catharina ist es bisher eingefallen, den Protestanten das Bauen von Gotteshäusern mit oder ohne Turm zu untersagen. Auf vielen deutschen Kolonien giebt es protestantische Kirchen mit Türmen, die zum Teil sogar insofern mit Unterstützung der Regierung gebaut worden sind, als diese den betreffenden Gemeinden einen Gewinnanteil aus der Provinziallotterie zu gedachtem Zwecke zugestanden hat. Das Gesetz schloß, und die Protestanten dachten kaum daran, daß es jemals wieder aufwachen und ihnen Unannehmlichkeiten bereiten könne.

Und doch ist das geschehen. Die protestantische Gemeinde der Kolonie Santa Maria da Bocca do Monte in der Provinz Rio Grande do Sul hat sich eine Kirche mit Turm gebaut. Der Grundstein zum Turm wurde im Beisein der brasilianischen Behörden gelegt und der Turm selbst dann ungehindert aufgeführt. Da plötzlich erhält der Pastor der genannten Gemeinde, Herr Fr. Pechmann, von dem Delegado de Policia des Ortes ein Schreiben des Inhalts, daß er auf Anordnung des Polizeichefs der Provinz auf Grund des oben genannten Artikels der Verfassung und des Strafgesetzbuches gegen seine Gemeinde „in peinlicher Weise“ einschreiten müsse.

Der Vorstand der Gemeinde in Santa Maria sorgte natürlich schleunigst dafür, daß dieses Vorgehen des Polizeichefs öffentlich bekannt wurde. So erfuhr denn auch der Präsident der Provinz von der Sache, und dieser verfügte sofort, die