



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Die große Kunstausstellung des Jahres 1897 : 1. Berlin

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



Die großen Kunstausstellungen des Jahres 1897

1. Berlin

Wan braucht keine große Prophetengabe dazu, schon jetzt voraus-
sagen zu können, daß in dem großen Kunstkampfe dieses Jahres,
der zwischen drei Mächten, der preußischen, der bairischen und
der sächsischen Hauptstadt auszufechten ist, Berlin den kürzeren
ziehen wird. Wir sprechen nur von Deutschland. Die beiden
großen Konkurrenzausstellungen in Paris haben ihre Bedeutung verloren,
seitdem sich die Franzosen herbeigelassen haben, zu uns zu kommen, und die
„internationale“ Kunstausstellung in Venedig zählt nicht mit. Sie ist nichts
weiter als eine Spekulation der Munizipalität, den Strom der wohl-
habenden Fremden, der übrigens in den letzten Jahren zum Kummer der
Besitzer der großen Gasthöfe schon im Frühjahr empfindlich nachgelassen hat,
auch während des Sommers nach Venedig zu leiten. Es wird alles auf-
geboten; es werden sogar Preise für die besten, d. h. natürlich die schmeichel-
haftesten Kunstkritiken ausgesetzt. Aber es hilft alles nichts. Die Ausländer
schicken nur alte Bilder, die sich schon auf allen europäischen Kunstausstellungen
herumgetrieben haben, und die italienischen Künstler schimpfen, weil ihnen die
Fremden nicht nur den Raum, der von Rechts wegen eigentlich ihnen gebührt,
arg beschränken, sondern auch die besten Plätze wegnehmen. Jetzt drückt
obenein die Ungunst der wirtschaftlichen Lage auf Italien, und dabei sollen
die Italiener noch Lust haben, bei internationalen Unternehmungen mit-
zumachen. Die Künstler unter ihnen sind freilich gewizigt genug, das lohnende
Exportgeschäft mit ungeschwächten Kräften fortzusetzen; ihre Produktion ist
so massenhaft, daß sie schon mehr ein statistisches als ein rein künstlerisches
Interesse einflößt. Diese Fruchtbarkeit ist vielleicht das einzige, was sie mit
ihren Vorfahren im fünfzehnten, sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert
gemein haben, von deren Schöpfungen übrigens mehr als die Hälfte — soll
man im Interesse unsrer Kunstforscher und Kunstfreunde sagen leider oder
glücklicherweise? — zu Grunde gegangen ist. Allerdings muß man zur Ent-
schulldigung der Italiener sagen, daß seit Fortunys Auftreten unter ihrer
Flagge auch die in Rom lebenden Spanier segeln, deren Fruchtbarkeit die der
Italiener noch übertrifft.

Grenzboten III 1897

Es ist also nur der Kampf zwischen Berlin, Dresden und München, der uns hier beschäftigen kann. Ist es aber wirklich ein Kampf um ideale Ziele oder auch nur ein Kampf um materielle Interessen? Wir haben Ursache, an einen Kampf um sehr kleinliche Dinge zu glauben. Auf dem Papier haben wir zwar ein einiges deutsches Reich mit einer Reichshauptstadt; aber diese Hauptstadt steht nicht bloß draußen im Reich, sondern auch in den preussischen Provinzen in einem Rufe, der nicht fein ist. Jedermann in den Provinzen schimpft auf Berlin und ist doch selig, wenn er einmal eine Vergnügungsfahrt nach dem vielgeschmähten „Wasserkopf“ machen oder gar für längere Zeit oder für immer dort seinen Wohnsitz nehmen kann. Und so geht es auch den Süddeutschen. Aber es wäre schade, wenn sich eine der nach Bismarcks Urteil wertvollsten Eigenschaften des deutschen Volkscharakters, der Partikularismus, nicht wenigstens hie und da Luft machte. Das ungefährlichste Ventil wird fast immer auf dem Kunstgebiete geöffnet, weil die Kunst in deutschen Landen trotz der von Frankreich erborgten Phrase *L'art pour l'art* — die Kunst ist sich Selbstzweck — immer noch das *corpus vile* ist, woran Spekulanten, Intriganten und Pfscher herumarbeiten dürfen, ohne daß sie das scharfe Auge eines obersten Kunsttrichters zu fürchten brauchen.

Als die Stadt des idealen „Militarismus“ und der vollendeten Schneidigkeit preussischer Garden wird Berlin überall im deutschen Reiche anerkannt; aber um keinen Preis als Kunststadt. Der Vorort der deutschen Kunst ist und bleibt München. Das ist nun einmal eine ausgemachte Sache, und man darf auch nicht nach den Gründen fragen. Daß Cornelius ausgetrieben worden ist und in Berlin einen Zufluchtsort gefunden hat, ist längst vergessen. Auch Piloty, der Revolutionär, und alle andern sind es. Aber München hat die internationalen Kunstausstellungen erfunden, hat uns zuerst nach 1870 die Franzosen nach Deutschland gelockt, hat schon früher Werke ausländischer Künstler zusammengebracht, die alle mehr oder weniger von den Franzosen gelernt haben — wer will nach solchen Verdiensten noch daran zweifeln, daß München der „Vorort der deutschen Kunst“ ist? Berlin hat sich, wie es scheint, mit dieser Thatsache in stiller Verzichtleistung abgefunden. Aber Dresden revoltiert und ist plötzlich in einem kritischen Augenblick als Nebenbuhlerin Münchens aufgetreten. Freilich hat es sich zuerst im wesentlichen mit einem Auszug aus den letzten Ausstellungen des Glaspalastes und der Sezession begnügen müssen. Das ist aber nur der Anfang des Kampfes. Er ist strategisch so geschickt vorbereitet worden, daß München Ursache zu Besorgnissen hätte, wenn dort nicht nach dem ewigen Gesetz des Wandels aller menschlichen Dinge ein Rückschlag eingetreten wäre.

Aber wir wollen die Schilderung unsrer Beobachtungen mit Berlin beginnen. Armes Berlin! Es steht nun einmal fest, daß du der Hauptsitz der finstersten Reaktion auf allen Gebieten der Kunst bist, und alle Freiheitsapostel,

die Pinself, Radirnadel, Modellirstecken führen oder auch nur die einfache Schreibfeder, um ihre Meinung durch die Druckerschwärze ihren Lesern als „öffentliche Meinung“ aufzuzwingen — sie alle haben sich zusammengerottet, einen Sturmangriff gegen die Hochburg der Reaktion zu unternehmen. Es ist noch niemals so viel über eine Berliner Ausstellung in einheimischen und auswärtigen Zeitungen geschimpft worden wie in diesem Jahre. Wir sind grundsätzlich der Meinung, daß der sogenannte Lokalpatriotismus von Kunstangelegenheiten fern bleiben muß, weil es sich hier nicht um Kirchturmspolitik, sondern um die höchsten Ideale handelt. Wir bleiben auch dabei, trotzdem daß der Lokalpatriotismus in solchen Dingen nirgends schwerer ins Gewicht fällt als in den rivalisierenden Kunststätten Münchens und Dresdens. Aber Gerechtigkeit darf man fordern, und diese ist von den grundsätzlichen Gegnern der Berliner Kunstausstellung noch niemals so schmähdlich mit Füßen getreten worden wie in diesem Jahre. Die Ursachen davon sind nicht in der Kunstausstellung selbst, sondern tiefer zu suchen. Es handelt sich, wie vor Jahren bei der Bildung der Münchner Sezession, im wesentlichen um Personalfragen. Es giebt in Berlin einen Künstler, der von den jungen Stürmern, Drängern und Kunstreformatoren mit einem geradezu fanatischen Hass verfolgt wird: der Direktor der Hochschule für die bildenden Künste Anton von Werner. Er, der vor zweiundzwanzig Jahren von der gesamten Berliner Künstlerschaft auf den Schild gehoben und dem Ministerium geradezu als Direktor der Kunstakademie aufgezwungen wurde, muß jetzt nach dem „Hosianna!“ das mißtönende „Kreuzige ihn!“ hören. Nach der Meinung seiner jugendlichen Gegner, hinter denen übrigens, wie man sagt, reise Männer stehen, bei denen Werner aus frühern Jahren etwas auf dem Kerbholz hat, ist der Direktor der Kunstakademie die Verkörperung der „offiziellen Kunst,“ ein Mann, den zu hassen und zu verabscheuen die Pflicht jedes Revolutionärs ist. Dieser Mann hat seit einigen Jahren die unangenehme Gewohnheit, den Schülern der Akademie bei der Preisverteilung am Schlusse des Sommersemesters eine Rede zu halten, in der er in wenig liebevoller Art der „modernsten Kunst“ gedenkt. Er ist der Meinung — und er hat nicht nur das Recht, sondern auch die Pflicht, sie auszusprechen —, daß die „genialen“ Freiheiten oder Frechheiten der „modernsten Kunst“ nichts für die Akademiker seien, daß diese vielmehr, solange sie auf der Hochschule studiren, erst ordentlich zeichnen und malen lernen sollen. Was sie dann später machen wollten, ginge ihn nichts an; dafür wäre er nicht mehr verantwortlich. In diesem Jahre hat er noch tiefer als sonst in die geheimen Winkel der modernsten Kunst hineingeleuchtet und hat sich über seine Entdeckungen in seiner erquickenden Deutlichkeit ausgesprochen. Darob ein Mordspektakel im Lager der Journalisten, die sich aus Mangel an anderm Stoff auf die Kunstschreiberei im Sinne der „Modernen“ geworfen haben. Man glaubt gar nicht, was für ein bequemes Geschäft das ist! Die

Maler deuten nur an, und der Kunstkritiker kann an diese unbestimmten Farbenflecken eine Fülle von lyrischen oder, wenn ihm keine „Lyrismen“ (ganz modern!) einfallen, von philosophischen Ergüssen knüpfen.

Unter diesem weitverzweigten Haß gegen Anton von Werner hat die Berliner Kunstausstellung schon vor seiner im Juli gehaltenen Rede leiden müssen. Ihre Gegner wittern immer noch den Einfluß Werners in der Ausstellungsleitung, obwohl der vielgehaßte Mann schon seit mehreren Jahren davon zurückgetreten ist. Der jetzige Vorsitzende, der Orientmaler Ernst Körner, ist ein Mann, der mit unerschütterlicher Ruhe, immer lebenswürdig und friedliebend, zwischen den entgegengesetzten Parteien zu vermitteln sucht. Die materiellen Interessen des „Vereins Berliner Künstler“ hat er jedenfalls sehr gut wahrgenommen, da nun unter seiner Leitung das Künstlerhaus, das Ziel dreißigjährigen Strebens, zu stande kommen wird. Als Leiter einer großen Kunstausstellung ist er vielleicht nicht energisch, nicht rücksichtslos, nicht „schneidig“ genug. Dieses Berlinische Wort muß hier gebraucht werden, weil es sich um Zustände handelt, die nur ein Diktator beherrschen kann. Das war früher Anton von Werner in Berlin, und das ist jetzt Lenbach in München. Körner ist dagegen ein streng konstitutioneller Regent, der nichts ohne Zustimmung seiner Minister thun mag. Durch dieses System der Vielherrschaft haben sich für die Berliner Ausstellung Nachteile ergeben, die zwar, wie es scheint, noch keinen materiellen Verlust, aber doch eine moralische Niederlage bedeuten.

Die Furcht vor materiellen Verlusten ist wohl überhaupt bei der Bildung der Berliner Ausstellung entscheidend gewesen. Nach dem vor zwei Jahren erzielten reichen Überschuß war im vorigen Jahre ein starker Rückschlag erfolgt. Man hatte sich an die Überschüsse gewöhnt, und da 1896 die Rechnung nur ziemlich glatt abschloß, so fiel der Mut der Unternehmer, und man beschloß, sich auf die Fruchtbarkeit der heimischen Kräfte zu verlassen, ohne jedoch ganz, aber mit möglichst geringem Kostenaufwand, auf die Ausländer zu verzichten. Diese Zaghaftigkeit hat der Berliner Ausstellung am meisten geschadet. Ein großer Feldherr sucht eine kleine Schlappe durch einen großen Sieg auszugleichen; aber diese Energie hat der Leitung der Berliner Ausstellung gefehlt.

Ein Zeichen des Mangels an Energie, ja geradezu der Schwäche ist es auch, wenn man sich zu Kompromissen herbeiläßt. Die Ausstellungskommission hat versucht, auch der „modernen Richtung“ ein gewisses Maß von Freiheit zu gewähren, und so hat sie sich, wie man hört, gedrängt durch jüngere Mitglieder, dazu verleiten lassen, die Anfertigung eines Plakats für die Ausstellung, das nun einmal in unsrer reklamewütigen Zeit ein notwendiges Übel ist, einem jungen Maler namens Melchior Lechter anzuvertrauen, der im verflossenen Jahre durch phantastische Entwürfe für Glasfenster, durch Zeichnungen für Büchereien (sogenannte Ex-libris), durch allerhand ornamentale

Erfindungen und Zeichnungen in einem Mischstile aus Böcklin, Stuck, Klinger und ähnlichen ein gewisses Aussehen erregt hatte. Wir bekennen offen, daß wir von dem modernen Plakatwesen oder „unwesen“ oder, wie sich an kräftiges Deutsch gewöhnte Männer auszudrücken lieben, von der ganzen „Plakatefelei“ nicht das geringste halten, trotzdem daß diese Kinderkrankheit der modernen Kunst bereits in ein wissenschaftliches System gebracht und zum Gegenstande eines kostspieligen Prachtwerks gemacht worden ist. Wir glauben, daß jedem gesunden Auge diese phantastischen Umrißschnörkel, die, mit schreienden Farben ausgefüllt, Menschen, Tiere und Dinge darstellen sollen, die angeblich auf dieser Welt vorhanden sind, den tiefsten Widerwillen erregen, und es scheint auch, daß die eifrigsten Fürsprecher dieses Unfugs schon dahintergekommen sind, daß damit nichts mehr zu machen ist. Nur in Berlin hat man nichts davon gespürt. Jetzt hat sich also endlich die Berliner Ausstellungsleitung zu einem „modernen“ Plakat aufgeschwungen, und es ist ihr glücklich gelungen, in dem Entwürfe von Melchior Lechter etwas so unbeschreiblich Kindisches, Lächerliches und, was das wichtigste ist, Unwirksames aufzutreiben, daß sich selbst unter den Anhängern des Symbolismus kein Verteidiger dieser im Stil von Max und Moritz gezeichneten Engelsgestalt gefunden hat, die mit den Armen einen Lorbeerkranz über ihren Kopf emporhebt. Die Ausstellungsleitungen in München, Leipzig und Dresden sind klüger gewesen. Sie wissen, daß das Publikum durch den symbolistischen Kram nicht zu fangen ist, und haben es darum wieder, nach dem Rate des Weimarischen Weltweisen, mit den „losen, faßlichen Geberden“ versucht. München ist sogar auf einen vornehmen, antifiksirenden Stil zurückgegangen, der an das Zeitalter König Ludwigs I. erinnert. Leipzig hat zwar durch die Gestalt des muskelkräftigen, halbnackten Kunsthandwerkers manches keusche Gefühl verletzt; aber man versteht doch, was das Plakat sagen will, und selbst Dresden, augenblicklich das Zentrum der Revolution in der Kunst, hat nicht, wie für die Ausstellungsposikarten, den von modernen Faselhäusen verwässerten Botticellistil, sondern etwas Heroisches in der Art der alten Florentiner, die Halbfigur eines nackten Mannes von gesundem Gliederbau gewählt, der in der Rechten einen Lorbeerzweig hält und zum Wettkampf darum seinen Heroldsruf ertönen läßt.

Auch ein andres Zugeständnis, das die Berliner Ausstellungsleitung dem Naturalismus gemacht hat, ist nicht zu ihrem Heile ausgeschlagen. Dem Haupte der Malergenossenschaft, die nur in der Nachahmung der Franzosen die Rettung für die deutsche Kunst sieht, dem Maler des sozialen Elends und der menschlichen Armllichkeit und Erbärmlichkeit Max Liebermann ist die höchste Auszeichnung, die große goldne Medaille zuerkannt worden. Es ist wahrscheinlich, daß dieser Beschluß nicht ohne große Kämpfe im Schoße der Jury gefaßt worden ist. Wenn man den zweiten Berlinischen Künstler, der die große Medaille erhalten hat, den Tiermaler Frieße ins Auge faßt, so ist

man sogar geneigt, auch hier an ein Kompromiß zu denken, der auf den Berliner Kampfesruf hinausläuft: „Haust du meinen Juden, hau ich deinen Juden!“ Beide Künstler haben die Medaille nicht für ein einzelnes, besonders wohl gelungenes oder eindrucksvolles Werk, sondern für eine Sammlerausstellung erhalten, in der jeder einen Rückblick über sein bisheriges Schaffen geboten hat, soweit natürlich seine Werke erreichbar waren. Liebermann ist dabei im Vorteil gewesen. Nicht nur daß ihm ein eigener Raum bewilligt worden ist, während Frieze einen langen, ungemütlichen Saal mit andern teilen mußte, die Ausstellungscommission hat Liebermann auch mit einer für uns völlig unverständlichen Nachsicht das Recht eingeräumt, seinen Saal — allerdings auf eigne Kosten — nach seinem Geschmack auszustatten. Als reicher Mann hat er denn auch davon Gebrauch gemacht und sich die Sache ein Stück Geld kosten lassen. Das widerstrebt dem demokratischen Prinzip der Gleichberechtigung, das nirgends so entschieden betont wird wie in der Künstlerrepublik. Es widerstrebt aber auch dem Inhalt und der Absicht der Liebermannschen Bilder, die eigentlich nur durch sich selbst wirken sollen. So sollte man wenigstens meinen. Das moderne Humanitätsideal, dem in den Kreisen der Käufer Liebermannscher Bilder gehuldigt wird, verlangt jedoch, daß diese herzbrechenden Schilderungen menschlichen Sammers durch kostbare Goldrahmen, durch stimmungsvolle Hintergründe von rotem oder grünem Stoff zur Wandbekleidung, durch Teppiche, die ihr mildes Licht auf die Bilder an den Wänden zurückstrahlen, „salonfähig“ gemacht werden. Mit diesen verschrobenen Neigungen internationaler Genußmenschen, die sich bei Austern und Sekt eine Thräne abzwängen, wenn sie zu einer Liebermannschen Feldarbeiterin oder Hirtin über ihrem Sofa emporblicken, kann die Kunst, wie man sie bisher aufgefaßt hat, keine Gemeinschaft haben. Will man sie soweit erniedrigen, daß sie zu einer Dirne herabsinkt, die jedermann schön thut und jedermann gefällig ist, so haben das die Herostraten zu verteidigen, die, in verantwortlicher und unverantwortlicher Stellung, fleißig ihre Arbeit verrichten. Wir wollen nur hoffen, daß aus den leergebrannten Stätten Gebäude entstehen, in denen sichs erträglich haufen läßt.

Da die Leitung der Berliner Ausstellung einen großen Kostenaufwand vermeiden wollte, nahm sie ihre Zuflucht zu dem auch schon etwas verbrauchten Mittel der Sammlerausstellungen, indem sie Einladungen an eine Reihe von Künstlern ergehen ließ. Um ihnen noch eine besondere Auszeichnung zu erweisen, wurden sie auch aufgefordert, ihre Photographien einzusenden, die im Katalog reproduziert werden sollten. Etwa dreißig Künstler sind dieser Einladung gefolgt, die größere Hälfte mit Eifer, die kleinere mit Unlust, und der Katalog hat auch etwa anderthalb Duzend von Bildnissen aufzuweisen, die den Besuchern der Ausstellung in mehr oder weniger schmutzigen Autotypen meist sogenannte „Sitzgesichter“ vorführen, bei deren Aufnahme der Künstler

das willenlose Opfer des Photographen gewesen ist. Unter diesen Künstlern, die zum großen Teil mehr durch die Masse ihrer Arbeiten, als durch die Kraft ihrer Persönlichkeit wirken, sind in erster Reihe die vertreten, die immer und für alles zu haben sind, weil ihr künstlerisches Gepäck immer mobil ist, immer von einer Ausstellung zur andern reist. Zuvörderst die Zeichner der Münchner Fliegenden Blätter und der illustrierten Blätter, die in Berlin erscheinen. Sie sind in einem schweren Irrtum, wenn sie glauben, daß die Ausstellung ihrer Originalzeichnungen nach deren Reproduktion noch irgend ein künstlerisches Interesse erzeuge. Sie arbeiten ja mit der reproduzierenden Technik in innigster Gemeinschaft zusammen, sie müssen ihr in die Hand arbeiten, damit sie nur alles klar und schön herausbringt, und so genießt der Kunstfreund, der jetzt mit den Originalzeichnungen bekannt wird, die Enttäuschung, daß die Originale in ihrer Größe und Leere langweilig wirken, obwohl ihn die verkleinerten Kopien, die er vorher in den Zeitschriften gesehen hat, höchlich amüsirt haben. Geheimnisse der Werkstatt vor dem großen Publikum zu enthüllen ist immer gefährlich, selbst bei großen Künstlern.

Eine Ausnahme machen die beiden in Rom lebenden Spanier José Benlliure y Gil und José Villegas, zwei Männer, die uns den Gegensatz zwischen romanischem und germanischem Kunsttemperament so drastisch veranschaulichen, wie es keine lange ästhetische Abhandlung vermöchte. Wir denken dabei an die deutschen Maler der alten Überlieferung, nicht an die modernen, die jedem fremdländischen Hansnarren nachlaufen und seine Manier nachahmen. Diese beiden Spanier sind, wenn wir ein Gleichnis aus der Philosophie anwenden dürfen, Anhänger der Empirie, der Synthese und der Analyse zugleich. Ihre Einzelstudien heften sich mit gleichem Ernst an einen Stein, eine Mauer, einen Stuhl, ein Kircheninneres, einen schmutzigen Straßenwinkel, sie setzen aus diesen Studien eine Einheit zusammen, die dem Auge als eine Schöpfung aus einem Guß, ohne Nähte, ohne Flickwerk erscheint, und in diesen Rahmen stellen sie Menschen hinein, denen sie so tief in die Herzen zu sehen wissen, wie es bei Romanen, die ihre Gesichtsmaske besser zu beherrschen wissen als die Germanen, möglich ist. Sie begnügen sich auch meist mit neutralen Figuren aus dem Volke oder mit Personen aus der Geschichte, bei denen man niemals kontrolliren kann, wie tief die Charakteristik des Künstlers ist, und wie sie der Wirklichkeit entspricht. Die Bildnismalerei im modernen Sinne, d. h. die tiefe psychologische Analyse eines Menschen, die sich in jedem Zuge seines Antlitzes kundgeben soll, ist den modernen Spaniern und Italienern fremd. Sie sind Realisten und begnügen sich mit der Wiedergabe dessen, was sie mit gesunden Augen ohne tiefe psychologische Studien gesehen haben. Wenn man aber die vornehme Haltung, die sich nicht allein in den Bildnisstudien, sondern auch in den geschichtlichen Darstellungen von Villegas, Szenen aus der venezianischen Dogengeschichte des fünfzehnten Jahrhunderts, kundgibt, mit

der nervösen Unruhe Lenbachs vergleicht, wird es schwer, zu entscheiden, wem von beiden Künstlern das größere Maß von Vertrauen auf seine Wahrheitsliebe zu schenken ist. Es fällt uns nicht ein, die Genialität Lenbachs in Frage zu stellen oder auch nur an ihr herumzunörgeln. Als Porträtmaler ist er aber ein Gewaltmensch, der nur seiner Subjektivität, seiner Laune nachgiebt, und dem es nicht darauf ankommt, einen einfachen Bankdirektor zu einem Ritter des Geistes zu stempeln oder ihn gar durch absonderliche Inszenierung in seine Galerie wirklicher Helden hineinzuschmuggeln, weil ihm der Mann aus irgend einem Grunde gefällt. Dabei ist Lenbach Damen gegenüber viel nachsichtiger und galanter, als man es dem Künstler zutrauen sollte, der während seiner glänzenden Laufbahn in seinen Umgangsformen nichts von der erquickenden Verbtheit des bayerischen Stammes eingeübt hat. Wo man die Gelegenheit hat, seine Damenbildnisse mit der Wirklichkeit zu vergleichen, wird man fast immer ein Plus zu Gunsten der Porträtirten feststellen können. Jede der drei Ausstellungen bietet Belege für diese Beobachtung.

Daß eine Sammelausstellung von Gemälden Karl Beckers, des ersten wirklichen Koloristen der Berliner Schule, der um die Mitte der fünfziger Jahre durch seine venezianischen Szenen eine vollständige Umwälzung in der Berliner Künstlerschaft hervorrief, nur ein historisches Interesse haben würde, war vorauszusehen. Völlig unerwartet war aber der Eindruck, den die Gesamtausstellung Liebermanns hervorgerufen hat. Das große Publikum hat für solche naturalistischen Experimente kein Interesse. Die künstlerisch und litterarisch fein gebildeten Laien lachen, machen spöttische Bemerkungen, ärgern sich auch wohl darüber — aber einen Eindruck auf sie machen diese Bilder, Zeichnungen, Radirungen und Lithographien nicht. Und es wird auch so bleiben, wenn noch mehr Blätter von Liebermann für öffentliche Sammlungen angekauft werden. Sie werden in der Mappe totes Kapital bleiben — das ist schon jetzt vorauszusehen. Die engere Gemeinde Liebermanns aber, d. h. die, die ihn auf den Schild gehoben und schließlich durchgesetzt haben, ist von der Berliner Sammelausstellung nicht sehr erbaut. Es sind Bilder aus Liebermanns früherer Zeit darunter, die, ohne anziehend zu sein, doch eine gewisse koloristische Begabung verraten. Das gilt den Hohenpriestern Liebermannscher Kunst schon als veraltet, als ein abtrünniges Werk. Sie, die jahrelang jedes seiner Werke kritiklos angestaunt haben, stimmen schon ein Klagegedicht über den Stillstand Liebermanns an, das auf die Weise des Unglückspropheten Seremias gestimmt ist. Vielleicht hat Liebermann die große goldne Medaille nur bekommen, weil seine Berliner Gesamtausstellung den Eindruck eines gemäßigten Rückschritts macht. In Dresden hat er freilich durch das Doppelbildnis seiner Eltern und ein Damenbildnis, bei denen sich Roheit der Auffassung und Roheit der malerischen Behandlung zu einer vollkommenen Harmonie vereinigen, die Besorgnisse seiner Verehrer etwas zerstreut. Aber sie fangen doch schon

an, ihn zu den unsichern Kantonisten zu zählen, weil seine weitere Entwicklung nicht rasch genug vorwärts schreitet. Eine ruhige, vernunft- und sachgemäße, eine sogenannte „historische Entwicklung“ ist heute also schon ein überwundener Standpunkt. Auch die Kunst wird sich auf das Radfahrertempo, das den Pulsschlag unsrer Zeit zu bestimmen scheint, einrichten müssen.

Wir haben immerhin aus dem Inhalt der diesjährigen Berliner Kunstausstellung trotz aller Einwände, die wir erheben mußten, und die vielleicht für das nächstemal in „wohlwollende Erwägung“ — so ist wohl der parlamentarische Ausdruck — gezogen werden könnten, den Trost geschöpft, daß die deutsche Kunst im vaterländischen Sinne nirgends so liebevoll gepflegt wird wie in Berlin. Die Berliner Bildnis- und Landschaftsmalerei überragt in ihrer imponirenden Massenfaltung alles, was in Dresden und München zusammen geboten wird. Die Genremalerei ist freilich zurückgegangen wie überall, weil der Naturalismus als Feind des Gegenständlichen den jungen Leuten die Köpfe verdreht hat, und mit der Geschichtsmalerei in großem Stile ist auch nicht viel Staat mehr zu machen, weil sich niemand an große Aufgaben herangetraut, seitdem im preußischen Kultusministerium eine Veränderung eingetreten ist. Die Künstler sehen Personen, aber sie wissen nicht, was diese Personen können und wollen.

Einen Ersatz für diese und andre Schwächen in der Berliner Ausstellung gewährt die Vertretung der Bildhauerkunst. Während man in Dresden alles darauf gewendet hat, die einheimische Plastik durch die Masseneinführung von französischen und belgischen Bildwerken zu erdrücken, hat Berlin seine schönen Hallen den deutschen Künstlern geöffnet. Der „Wasserkopf“ Berlin muß doch eine große Anziehungskraft haben, sonst wäre die Beteiligung nicht so stark gewesen. Kaiser-, Krieger- und Grabdenkmäler, wie man sie nirgends anders zu sehen bekommt! Dazu Schöpfungen idealer Kunst, wie z. B. die tief ergreifende Darstellung des „großen, gigantischen Schicksals,“ das Mann und Frau mit der Ruhe des gefühllosen Dämons an den Haaren mit sich schleift, von einem noch wenig bekannten Künstler, namens Hugo Lederer.

Da wir nur den Gesamteindruck einer Ausstellung skizziren wollten, vermeiden wir es, auf einzelne Kunstwerke weiter einzugehen. Es handelt sich hier nicht darum, Reklame für einzelne Künstler zu machen, sondern wir wollen versuchen, den Gewinn festzustellen, der für Deutschland aus den drei großen Ausstellungen dieses Jahres erwachsen kann.

