



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Die großen Berliner Kunstausstellungen. 1

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

seine Zeit plante, nachgehen mag. Positive Anhaltspunkte für nähere Beziehungen haben wir keine, und wir müssen uns im besten Falle mit der nicht unwahrscheinlichen Annahme bescheiden, daß der Dichter eben auch in dem Pembroke'schen Kreise gern gelitten wurde, und dies wäre immerhin etwas. Die neueste Shakespearebiographie von Sidney Lee*) bestreitet aber diese Annahme überhaupt mit großer Entschiedenheit, und bei dem sonstigen Werte des Buchs sei auf Lees Beweisführung eingegangen.

Vor allem spricht für Lees Auffassung, es sei nicht William Herbert Earl of Pembroke, sondern Henry Wriothesly Earl of Southampton (geboren 1573) der in den Sonetten besungne schöne Freund gewesen, der Umstand, daß der Dichter diesem jungen Adlichen seine zwei Gedichte Venus and Adonis und The Rape of Lucrece gewidmet hatte; dazu kommt noch die von Nicholas Rowe als glaubwürdig mitgeteilte und auf das Zeugnis Davenants gestützte Tradition, daß Southampton dem Dichter einst tausend Pfund geschenkt habe, um ihm damit einen gewünschten Kauf zu ermöglichen. Wir haben hier positive Anhaltspunkte für persönliche Beziehungen zwischen Dichter und aristokratischem Gönner. Ferner, auch von Southamptons Schönheit, von den Bemühungen der Seinen, ihn zur Ehe zu bewegen, liegen geschichtliche Zeugnisse vor. Also wenn wir von den Sonetten, die sich um die dunkle Geliebte drehen, absehen, könnte man niemand mit größerer Berechtigung mit dem schönen Freund in den Sonetten identifizieren als eben den Earl of Southampton — wenn nur die Widmung der Sonette nicht wäre!

(Schluß folgt)



Die großen Berliner Kunstausstellungen

Von Adolf Rosenberg

1



ie erste Ausstellung der im Januar begründeten „Berliner Session,“ eines Häufleins von etwa siebzig Malern und Bildhauern, die eine gemeinschaftliche Ausstellung ihrer Schöpfungen mit denen der großen Mehrheit der Berliner Künstler unter einem Dache mit ihrer persönlichen und künstlerischen Würde nicht mehr vereinigen zu können glaubten, ist von den Leuten, die ihre an-

*) A Life of William Shakespeare. By Sidney Lee. With Portraits and Facsimiles. London, Smith, Elder & Co., 1898.

geborne Freude am Schieben, Drängen und Umstürzen nicht mehr mit demselben geschäftlichen Erfolge wie früher auf den Gebieten der Politik und der Börse befriedigen können, mit begeistertem Jubel begrüßt worden, und dieser Jubel hat auch in einem großen Teile der Tagespresse ein verständnisvolles Echo gefunden. Wer diesen mündlichen und gedruckten Äußerungen trauen wollte, der müßte zu der Meinung kommen, daß Berlin bisher in der tiefsten Nacht der Kunstbarbarei gelebt, und daß die Sezessionisten mit einemmale Licht in diese Finsternis gebracht hätten. Mit dem 20. Mai 1899, dem denkwürdigen Tage der Eröffnung der Sezessionsausstellung, so wird schon jetzt von vielen Seiten mit vollem Brustton prophezeit, habe eine neue Zeit im Berliner Ausstellungswesen begonnen, die zugleich eine vollständige Umwälzung in dem völlig verrotteten System dieser Veranstaltungen herbeiführen werde.

Man hat dasselbe bei der Begründung der Pariser Société Nationale des Beaux-Arts, des Vorbildes der deutschen Sezessionen, versichert, und schon nach wenigen Jahren hat sich der neue Salon von dem alten nicht mehr durch die gebotnen Kunstleistungen, sondern nur durch die Namen ihrer Urheber unterschieden. In jedem Salon gab es Alte und Junge, Konservative und Radikale, und wenn man der Sache auf den Grund ging, stieß man nicht auf unveröhnliche künstlerische Gegensätze, sondern auf verfeindete Personen, die nach gallischer Art kleinliche Streitigkeiten zu großen Bewegungen aufgebauscht hatten, die die Menge über den wahren Grund des Zwistes täuschen sollten.

So ist es auch in München gewesen, wo die im Besitz des Glaspalastes verbliebne Künstlergenossenschaft an Toleranz gegen alle Richtungen der Kunst hinter der Sezession nicht zurückgeblieben ist und schließlich auch der kleinsten Künstlergruppe, die darum nachsuchte, eigne Räume und eigne Jury gewährt hat, und ebenso ist die Spaltung in der Berliner Künstlerschaft aus persönlichen Gegnerschaften erwachsen, nicht aus dem Widerstreit verschiedener künstlerischer Richtungen, von denen etwa die eine von der andern, der die „kompakte Majorität“ anhing, in ihren Lebensäußerungen tyrannisch unterdrückt worden wäre. Es ist eine in böswilliger Absicht verbreitete Fabel, wenn behauptet wird, daß die Jury der großen Kunstausstellungen wirkliche Talente durch Zurückweisung ihrer Arbeiten in ihrer Entwicklung geschädigt habe, und daß die Begründung der Sezessionsausstellung darum eine moralische That, ein Akt notwendiger Gerechtigkeit gewesen sei. Gerade die erste Ausstellung der Sezession widerlegt diese Fabel auf das schlagendste; denn sie führt uns nicht einen einzigen Berliner Künstler vor, dessen Bekanntschaft wir nicht schon auf einer der großen Ausstellungen gemacht hätten. Das jahrelange Gerede von Unterdrückung und Tyrannei war also nur ein Agitationsmittel, dem es an jeder moralischen Berechtigung gefehlt hat. Daß die Jury all-

jährlich Hunderte von Kunstwerken zurückgewiesen hat, dafür sollten ihr gerade die Sezessionisten Dank wissen, die sich doch eine Reform des Ausstellungswesens zur Hauptaufgabe gemacht haben und mit allen Kräften darauf hinzuwirken suchen, die breite Mittelmäßigkeit von den jährlichen Ausstellungen fernzuhalten, die den wirklichen Stand der deutschen Kunst möglichst treu und unparteiisch widerspiegeln sollen. Es ist selbstverständlich, daß von solchen Säuberungsarbeiten, die die Jury einer Kunstausstellung vorzunehmen hat, die Vertreter aller Richtungen betroffen werden. Aber es scheint, daß schon aus der Zugehörigkeit eines Künstlers zu einer der sezessionistischen Vereinigungen eine Art Privileg abgeleitet wird, das ihn über jede Kritik einer Jury stellt.

Daß das moderne Ausstellungswesen einer Reform bedürftig ist, soll und kann nicht bestritten werden. Von Jahr zu Jahr haben die großen Kunstausstellungen in Berlin und München an Ausdehnung zugenommen, und viele Besucher klagen, daß ihnen durch die lange Flucht der Säle und Kabinette die künstlerische Wohlthat zur Plage, der Genuß zur Qual gemacht werde. Aber wer heißt sie, den ganzen Genuß an einem Tage oder, wie es meist geschieht, in einem halben Tage in sich aufzunehmen? Dieser Last brauchen sich doch nur die auswärtigen Besucher zu unterziehen, die, während ihrer Sommerreise von Ort zu Ort hastend, alles gesehen haben müssen. Sind denn die Gewerbeausstellungen, auch wenn sie nur einen beschränkten Industriebezirk, den einer Großstadt oder einer Provinz umfassen, die Fachausstellungen, wie z. B. die in den letzten Jahren dem Elektrizitätswesen gewidmeten, von geringerem Umfang als die Kunstausstellungen in München und Berlin? Und doch haben sich nur Schwächlinge oder Hypochonder über die Ausdehnung dieser Art von Ausstellungen beklagt.

Freilich werden in diesen Ausstellungen, selbst in den scheinbar so ernsten Fachausstellungen, in die unter allerlei Vorwänden völlig andersgeartete Gegenstände hineingeschmuggelt werden, der Schaubegier der abwechslungs lustigen Menge viel mehr Reizmittel geboten, als es lange Zeit in den Kunstausstellungen geschehen war. Man hatte geglaubt, daß eine Kunstausstellung durch sich selbst zugkräftig genug wäre und besondrer, außerhalb der Kunst liegender Lockmittel nicht bedürfte. Das bunte Jahrmarktstreiben der zahlreichen örtlichen Gewerbeausstellungen, von denen immer eine die andre zu überbieten suchte, hat aber den Sinn der großen Mehrzahl unsrer Landsleute derart verwirrt und ihre Ansprüche gesteigert, daß ihr ohnehin nicht allzu stark entwickeltes Interesse an den Erzeugnissen der bildenden Künste einer Aufmunterung bedurfte, wenn die Kunstausstellungen, deren Existenz einen Massenbesuch zur Voraussetzung hat, nicht ernstlich gefährdet werden sollten. Es ist bekannt, mit welchen Mitteln man einen Aufschwung herbeizuführen versucht hat. Das Hauptziel war dabei, der Ermüdung der Besucher durch Schaffung von Ruheplätzen, durch angenehme Unterbrechung der langen Bilder- und Skulpturen-

reihen durch Pflanzengruppen, Wandteppiche und andre dekorative Veranstaltungen zu begegnen und ihnen auch die Gelegenheit zu bieten, sich in den mit den Kunstausstellungen verbundenen Park- und Gartenanlagen zu ergehen und sich dort an Konzerten zu ergötzen. Nun könnte man dagegen einwenden, daß das Ziel, die Besucher vor Ermüdung zu bewahren, durch die Ausstellungen der Sezession in München und jetzt in Berlin auf kürzerm Wege und mit viel einfacheren Mitteln, durch die Beschränkung auf eine möglichst geringe und dabei möglichst erlesene Anzahl von Kunstwerken, erreicht worden wäre. Gegen eine Durchführung dieser Beschränkung bei den großen Ausstellungen in Berlin, München und Dresden sprechen aber so viele triftige und ernsthafte Gründe, daß die Leiter dieser Ausstellungen eine schwere Verantwortung auf sich laden würden, wenn sie auch nur einmal den Versuch machen wollten, eine sogenannte „Eliteausstellung“ zu veranstalten und statt zweitausend nur etwa vier- oder fünfhundert Kunstwerke vorzuführen.

Viel schwerer als das Unbehagen von ein paar hundert Besuchern, die nur dem Vergnügen nachlaufen oder ihre Schaulust mit möglichst geringen körperlichen Beschwerden befriedigen wollen, wiegt der wirtschaftliche Verlust, den Hunderte von Künstlern erleiden würden, denen durch die nicht aus künstlerischen, sondern zuletzt nur aus räumlichen Gründen erfolgte Ausweisung ihrer Werke aus den großen Jahresausstellungen der Hauptkunstmarkt verschlossen würde. Und wo giebt es eine Jury, die so scharfsichtig wäre, daß es ihr nicht einmal bei der Durchführung der strengsten Grundsätze widerfahren könnte, das Erstlingswerk eines wahren, nur noch nicht völlig entwickelten Talents zurückzuweisen und damit dessen weitere Entwicklung zu hemmen oder vielleicht ganz zu ersticken? Und widerspricht es nicht gerade dem obersten Grundsatz der künstlerischen Freiheit, als deren Hüter sich die Sezessionisten so eifrig gebärden, wenn man den Strom des künstlerischen Schaffens durch die Beschränkung der großen Ausstellungen nach Grundsätzen, die immer nur, bei den Alten wie bei den Jungen, Ausflüsse individueller Willkür sind, also durch gewaltsame Mittel eindämmen wollte?

Die Vertreter der modernen Richtung, die Sezessionisten und ihr Anhang, haben die Gewohnheit, die Erbärmlichkeit und die Nichtsnutzigkeit der deutschen Kunsteinrichtungen, insbesondere der Kunstausstellungen immer durch den Hinweis auf das Ausland, insbesondere auf Frankreich in ein möglichst grelles Licht zu stellen. Wie steht es aber jetzt mit den Ausstellungen der Pariser Société des Beaux-Arts, die das Vorbild der deutschen Sezessionen gewesen ist? Schon ihre erste Ausstellung vor zehn Jahren ging mit mehr als 1300 Nummern bedenklich weit über den Rahmen einer „Eliteausstellung“ hinaus, und die diesjährige führt gar über 2700 Kunstwerke vor, also mehr als beide Berliner Ausstellungen zusammengenommen. Je mehr also die sezessionistischen Vereinigungen an Mitgliedern zunehmen, desto mehr

werden sich ihre Ausstellungen ausdehnen müssen, und desto weiter werden sie sich von dem Ideal einer Ausstellung entfernen. Diese Erfahrung wird auch den deutschen Sezessionen nicht erspart bleiben, wenn sie nicht, wie es freilich den Anschein hat, der Vermehrung ihrer Mitgliederzahl bestimmte Grenzen ziehen wollen. Die „Berliner Sezession“ zählte bei ihrer Begründung nur 68 Mitglieder, und ihre Zahl hat sich, soweit die Ausstellung ein Urteil erlaubt, seitdem nicht sehr vermehrt. Aber selbst diese geringe Zahl findet in den sechs Räumen des neuen Ausstellungsgebäudes nur ein notdürftiges Unterkommen, das sie noch mit Künstlern aus andern deutschen Städten teilen muß, zu denen, wie im Vorworte des Katalogs verheißen wird, in den folgenden Jahren auch noch ausländische Künstler hinzukommen werden. Die Fiktion einer „Eliteausstellung“ wird sich auf die Dauer nur durch die Handhabung jener Tyrannei aufrecht erhalten lassen, die die jetzigen Sezessionisten den Leitern der großen Kunstausstellungen gerade zum schwersten Vorwurf gemacht haben. Man wird abwarten müssen, wie lange die Sezessionisten den selbsterwählten Zwang geduldig „um der großen und guten Sache willen“ ertragen werden. Es giebt unter ihnen nicht wenige, die mit einer außergewöhnlichen Leichtigkeit und Fruchtbarkeit des Schaffens den Wunsch verbinden, die Früchte ihres Schaffens auch vor der Öffentlichkeit auszubreiten. Während des Winters kommen die Ausstellungen des Künstlervereins und besonders der Kunsthändler diesen Wünschen bereitwillig entgegen. Aber auch sie sind schon längst nicht mehr den Überschwemmungen mit Sammelausstellungen gewachsen, und so bleiben die weiten Räume des großen Glaspalastes das einzige Asyl für die Mehrzahl der schaffenslustigen Künstler, die sich mit Sonderausstellungen sehen lassen wollen. Vielleicht wird der unstillbare Drang danach auch manch einen Sezessionisten in die zu voreilig verlassenen Hallen wieder zurückführen.

Während die Abtrünnigen an ihrem Hause in Charlottenburg bauten, sind die Leiter der großen Ausstellungen nicht müßig gewesen, um dem Verluste, der ihnen zu drohen schien, durch außergewöhnliche Veranstaltungen zu begegnen. In der Mitwirkung der Gartenkunst hat man schon vor längerer Zeit ein nützlichcs Mittel erkannt, um modernen Ausstattungssälen, besonders den weiten und hohen Eintrittshallen einen Teil ihres unwirklichen Aussehens zu nehmen. In diesem Jahre hat man aber zum erstenmale, gestützt auf eine reiche Sammlung von wahren Prachtexemplaren tropischer Gewächse jeglicher Art, die ein deutscher Palmenzüchter in Bordighera, Ludwig Winter, nach Berlin schaffen ließ, einen Versuch in großem Umfange gemacht. Die Wände der großen Eingangshalle, die gewöhnlich zur Aufnahme von Skulpturen dient, sind zum Teil durch diese üppig entwickelten Zierpflanzen verdeckt worden, und durch geschickte Gruppierung kleinerer Gewächse um riesige, fast bis zum Glasdach reichende Palmen erhält der Besucher die Illusion,

als betrete er einen südlichen Hain, aus dem ihm Marmorbilder entgegenblinken. Es ist begreiflich, daß die Wirkung der meisten Bildwerke durch einen solchen Hintergrund sehr gesteigert wird, und es scheint auch, daß die große Mehrzahl unsrer Bildhauer in der Schaffung eines wirksamen Hintergrunds das sicherste Mittel sieht, dem Marmor und besonders dem Gips wenigstens den Schein des Lebens zu geben. Denn die Polychromie, für die eine Zeit lang alle Welt schwärmte, und von der man eine völlige Umwälzung in der modernen Plastik erwartete, scheint weder die Künstler befriedigt, noch im Publikum einen fruchtbaren Boden gefunden zu haben. Hier und da werden wohl noch Versuche mit Bemalung von Werken der Kleinplastik gemacht, von denen auch einer auf der großen Kunstausstellung in einer kleinen, „Tung Deutschland“ benannten Knabenbüste von Johannes Schichtmeyer zu sehen ist; aber die Mehrheit der Bildhauer hat doch eingesehen, daß bei bemalten lebensgroßen Figuren und namentlich Büsten selbst bei feinsten und lebensvollster Charakteristik im einzelnen die Gefahr, den Eindruck bemalter Wachsfiguren hervorzurufen, nicht vermieden werden kann. Selbst auf der Ausstellung der Sezession, die doch ein Spiegelbild der fortschrittlichen Bewegungen in Malerei und Plastik bieten will, ist nur ein einziges, mit natürlichen Farben bemaltes Bildwerk vorhanden, die Büste des Malers von Gleichen-Rußwurm von Max Kruse, einem Künstler von besondrer Begabung für scharfe und lebendige Individualisierung, und auch sie liefert einen neuen Beitrag zu der Erfahrung, daß im besten Falle nur die Wirkung eines gefärbten Wachsbildes mit seinen ungünstigen, an geschminkte Leichen erinnernden Eigenschaften erreicht werden kann. Derselbe Künstler hat einen viel höhern Grad von Lebenswahrheit und Lebendigkeit mit einer Büste des geisteskranken Philosophen Nietzsche aus weißem, ungetöntem Marmor allein durch die geschickte technische Behandlung des Materials ohne fremde Zuthaten erreicht.

Noch andre Versuche, die Ausstellungssäle behaglicher und für die Wirkung der einzelnen Kunstwerke günstiger zu gestalten, sind durch Bespannung der Wände und Belegung der Fußböden mit starkfarbigen Stoffen, zunächst zur Probe in zwei Räumen, durch festliche Ausschmückung einzelner Räume, besonders von dem, worin die Vereinigung Berliner Architekten ihre Sonderausstellung veranstaltet hat, durch Verbesserung der Beleuchtung u. dergl. m. gemacht worden. Aber wie dankens- und nachahmungswert auch diese auf eine Reform unsers Ausstellungswesens gerichteten Bestrebungen sind — am Ende entscheidet nicht der Rahmen einer Ausstellung, sondern ihr Inhalt über ihren Wert. Auch nach dieser Richtung hin hat es die Ausstellungsleitung nicht an Bemühungen fehlen lassen. Auf eine starke Heranziehung des Auslands hat man freilich aus verschiedenen Gründen verzichtet. Die bisherigen Erfahrungen haben gelehrt, daß der dadurch verursachte Kostenaufwand in keinem Verhältnis zu dem erreichten Nutzen steht, und überdies hat die Bevorzugung des Auslands unter

den einheimischen Künstlern eine so starke Mißstimmung hervorgerufen, daß man von einer häufigen Wiederholung großer Ausstellungen internationalen Charakters Abstand genommen hat. Seitdem die Leiter der privaten Kunstausstellungen Berlins ausländische Kunstware mit Entäußerung jeder Kritik das ganze Jahr massenhaft einführen, liegt auch gar kein Bedürfnis nach einer internationalen Kunstausstellung war. Was von ausländischen Kunstwerken trotzdem einläuft, meist wohl durch die Vermittlung von Kunsthändlern oder von Besitzern, die ihre Freude am Erworbenen auch von andern Leuten teilen lassen wollen, das wird natürlich gern genommen. So finden wir wieder zahlreiche italienische und spanische Bilder, deren Schöpfer, wenn ihnen der jetzige Stand des Kunsthandels auch nicht mehr so günstig ist wie vor Jahren, doch mit zäher Energie an der Schilderung ihres Volkstums festhalten und sich auch in ihren Darstellungsformen, wenn man von vereinzelt Erscheinungen absieht, durch die von Paris in die Welt gehenden Modeströmungen in der Malerei nicht beirren lassen. Wie ganz anders sieht es dagegen in der deutschen Malerei aus, wo die Nachäffung alles Fremdländischen, ein anscheinend unausrottbarer Grundfehler deutschen Wesens, schließlich dahin geführt hat, daß die Darstellung deutschen Volkstums, das Sitten- oder Genrebild, viele Jahrzehnte lang der Stolz der deutschen Malerei, fast ganz zu Grunde gegangen ist. Predigt doch die neue Kunstlehre, die jetzt schon in offiziellen Festreden verkündigt und als das Heil der Zukunft gepriesen wird, daß die rein malerische Kraft und die hinter ihr steckende Persönlichkeit alles, der Inhalt eines Kunstwerks nichts bedeute, und mit Hohn und Spott werden alle übergossen, die in der Malerei noch das „novellistische Element“ pflegen, d. h. der Meinung sind, daß auch der Inhalt eines Kunstwerks etwas bedeuten müsse, daß die Kunst auch ethische Zwecke zu verfolgen habe, und daß ihre Mission nicht beendet sei, wenn sie einer mit besonders verfeinerten Sehorganen ausgestatteten Minderheit durch die Entfaltung koloristischer Virtuosität eine Augenweide oder auch nur einen flüchtigen Augenkitzel bereitet habe.

Es ist auffallend, daß dieser fanatische Sturmangriff gegen die deutsche Genremalerei, gegen das Festhalten an nationalem Wesen, das höhnisch als „Chinesentum“ abgethan wird, in Berlin viel mehr Erfolg gehabt hat als in München, wo doch die moderne Bewegung zuerst begeistertsten Jubel hervorgerufen und einen fruchtbaren Boden gefunden hat. Das hat wohl darin seinen Grund, daß der Münchner Maler doch mit dem bayrischen Volkstum, das er immer in nächster Nähe vor sich sieht, so eng verwachsen ist, daß er sich, auch wenn ihn zeitweilig Modeströmungen abseits führen, immer wieder nach dem Boden sehnt, in dem seine Kunst wurzelt. In Berlin und seiner Umgebung fehlt es den Künstlern dagegen an der Anschauung urwüchsigem Volkstums, und es scheint auch kein Bedürfnis vorhanden zu sein, sie zu gewinnen, weil es an dem Sporn der Überlieferung fehlt. Die Berlinische

Malerei hat von jeher einen internationalen Zug gehabt, und er hat sich noch verstärkt, seitdem die Berliner Bevölkerung ein unerfreuliches Gemisch aus den verschiedensten deutschen Volksstämmen und ausländischen Elementen geworden ist, worin das eigentliche Berlinertum mit seinen großen Tugenden und großen Fehlern, die auch schon das Erzeugnis einer Mischung aus germanischem, wendischem und französischem Blute sind, nur noch einen kleinen Teil ausmacht. Was in Berlin an genrehafte Darstellungen hervorgebracht wird, ist fast ausschließlich für den Bedarf der illustrierten Blätter bestimmt. Eine mit der großen Ausstellung verbundene Sonderausstellung des Verbands deutscher Illustratoren klärt uns — wir können nicht einmal sagen: in erfreulicher Weise — darüber auf, wie viel künstlerisches Kapital durch den Massen hunger dieser Blätter verschlungen wird, ohne daß die Kapitalanlage von sichtlichem Vorteil ist, weder für die künstlerische Bildung der Leser, noch für eine aufwärts führende Entwicklung der Maler und Zeichner, die sich in den Dienst dieser Industrie gestellt haben, die ihnen eine wenn auch kärgliche, so doch sichere und bequeme Versorgung gewährt. Wir sehen mit Schrecken, wie viel wirkliche Talente durch diese Massenproduktion in geistlose Manieriertheit versinken oder ganz zu Grunde gehn.

Aber auch in Düsseldorf, wo die Maler schon seit den dreißiger Jahren dieses Jahrhunderts enge Fühlung mit dem Volkstum in den Rheinlanden, in Westfalen, in Hessen und im badischen Schwarzwald gewonnen hatten, ist die Genremalerei in den letzten Jahren ganz auffallend zurückgegangen, und diese Erscheinung spiegelt sich auch in der Düsseldorfer Abteilung der Berliner Kunstausstellung wieder, die sichtlich mit großer Sorgfalt und feiner Auswahl zusammengestellt ist, aber fast ausschließlich Landschaften enthält. Man hat diese Erscheinung daraus erklären wollen, daß während der beiden letzten Jahrzehnte aus der rheinischen Musenstadt eine moderne Industrie- und Fabrikstadt geworden ist, deren Lebensäußerungen einen großen Teil der Maler von einer weitem „Einkkehr in das Volkstum,“ wie das Schlagwort lautet, abgeschreckt haben. Es hat dann aber auch nicht an Künstlern gefehlt, die in dieser Umwandlung Düsseldorfs eine dankenswerte Erweiterung ihres Anschauungskreises sahen und froh waren, daß sie nun auch wie die Pariser, die Belgier und die Berliner die „Helden der Arbeit“ und ihre ganze Gefolgschaft bis hinab zum elendesten Proletariat nach der Natur malen konnten. Es scheint jedoch, daß diese Art von Malerei weder in Düsseldorf noch anderswo einen Beifall gefunden hat, der ihren weitem Betrieb ersprießlich machte. Weder sie, noch die mit ihr eng verbündete moderne Richtung sind in Düsseldorf auf das richtige Verständnis gestoßen, und es ist dort schon, wie aus Berichten über die örtlichen Ausstellungen der letzten Jahre hervorgeht, eine Reaktion im Gange, die darauf abzielt, der Düsseldorfer Genremalerei wieder ihren alten Ehrenplatz in der deutschen Kunst zu erringen.

Wenn man sich noch weiter in der ausländischen Kunst umsieht — wir haben oben nur die Italiener und Spanier als Vertreter eines starken nationalen Selbstbewußtseins in der Kunst hervorgehoben —, so wird man die Beobachtung machen, daß das nationale Element fast überall stärker in den Vordergrund des künstlerischen Schaffens tritt als in Deutschland. Von dem konservativen England, wo die übrigens schnell wieder in Vergessenheit geratenen Glasgower Naturfimpel keinen dauernden Schaden angerichtet zu haben scheinen, und sich die revolutionäre Bewegung überhaupt weniger in Architektur, Malerei und Bildhauerkunst als im Kunstgewerbe austobt, wollen wir dabei absehen, obwohl die Berliner Ausstellung durch ein köstliches Bild von Alma-Tadema, ein Frühlingsfest im alten Rom, dazu verlockt. Man wird vielleicht den Einwand erheben, daß dieser Künstler als geborner Holländer kein charakteristischer Vertreter der englischen Malerei sei. Seine Kunst hat sich jedoch nicht in Holland, sondern auf englischem Boden entwickelt, wo sie um so mehr Verständnis fand, als die Neigung für eine Wiederbelebung des Altertums durch die bildende Kunst schon seit dem vorigen Jahrhundert eine Lieblingsbeschäftigung der Engländer gewesen war und vor dem Auftreten des jungen Holländers ältere englische Maler gleiche Ziele verfolgten. Aber auch in Frankreich, dem Ausgangspunkt der modernen Kunstbewegung, sind die charakteristischen Eigentümlichkeiten der französischen Kunst aus den scheinbar sehr erbitterten Kämpfen feindlicher Kunstparteien unverfehrt hervorgegangen, weil sie tief im Volkscharakter begründet sind. Weder der Impressionismus noch die wunderliche Pflanze des Neo-Impressionismus, die in Paris nur flüchtige Beachtung und ein wenig gallische Heiterkeit, in Berlin dagegen tiefsinnige Betrachtung und Bewunderung hervorgerufen hat, haben einen bemerkenswerten Einfluß auf die Malerei großen Stils, oder wie man jetzt vorsichtiger sagen muß, auf die Malereien großen Umfangs geübt. Der hohle pathetische Ton, den David vor hundert Jahren angeschlagen hat, und das Gemisch von Wollust, Grauen und Ekel, das Couture vor fünfzig Jahren mit seinen „Römern der Verfallzeit“ dem deklamatorischen Pathos seiner künstlerischen Ahnherren hinzugesetzt hat, sind auch heute noch die Leitsterne der französischen Maler, die durch die Bemalung weiter Leinwandflächen in den „Salons“ prunken und durch Versendung ihrer Bilder nach dem Auslande Sensation machen wollen. Die moderne Malweise mit ihren impressionistischen Kleckereien würde ihnen nur den Effekt verderben, da es bei den Darstellungen dieser Art hauptsächlich auf die Entfaltung virtuosenhafter Kunststücke in Zeichnung, Modellierung und Kühnheit der Komposition ankommt. Es soll damit keineswegs gesagt sein, daß diese Maler sämtlich oder auch nur in der Mehrzahl Flunkerer sind, denen es nur auf Reklamemacherei ankommt. Es giebt unter ihnen gewiß sehr viele ehrliche Leute, die der Meinung sind, daß sie mit dieser Art von Malerei geradezu auf die höchsten Ziele der Kunst lossteuern, und diese teils der

Überlieferung, teils dem nationalen Temperament entsprossene Energie erscheint uns um so rühmlicher, wenn wir daneben sehen, wie sich die deutschen Maler durch eine litterarische Agitation, die immer nur die Verirrungen, nicht die nationalen Tugenden der ausländischen, insbesondre der französischen Kunst preist und als nachahmungswert hinstellt, fast völlig von der geschichtlichen Malerei großen Stils haben abdrängen lassen, die heute nur noch durch Staatsaufträge und durch Bestellungen fürstlicher Personen ein kümmerliches Dasein fristet.

Die Berliner Ausstellung hat ein figuren- und umfangreiches Bild dieser Gattung französischer Großmalerei von Georges Rochegrosse aufzuweisen, der einer ihrer begabtesten und energievollsten Vertreter ist. Diese „Sagd nach dem Glück,“ in der man jene oben erwähnten Eigenschaften, frostiges Pathos und die Freude an dem mit Wollust gemischten Grausen mit kühler Virtuosität der malerischen Darstellung und großer Berwegenheit im Aufbau der einen Hügel hinaufkletternden, dem in den Wolken verschwimmenden Phantom der Glücksgöttin nachjagenden und mit einander um den Preis ringenden Figuren verbunden sieht, ist zugleich bezeichnend für die entschlossene, von philosophischen Grübeleien freie Art, mit der die Franzosen Realistisches und Sinnbildliches, leibhaftige Gestalten aus dem modernen Leben mit allegorischen schemenhaften Wesen in unmittelbaren Zusammenhang bringen. Jeder der beiden Pariser „Salons“ führt den Franzosen jährlich Hunderte solcher Bilder vor, und in ihnen, nicht in den schon längst den Tagesinteressen entrückten Streitigkeiten zwischen Hell- und Dunkelmalern, zwischen Symbolisten und Naturalisten, zwischen Impressionisten und Punktierern sehen die Franzosen die vollkommenste Äußerung nationalen Kunstgeistes.

Wie schlecht ist es dagegen auf dem Gebiete der Malerei großen Stils und der in Frankreich nicht minder eifrig gepflegten Geschichtsmalerei in Deutschland bestellt! Nicht daß es uns an hervorragenden Talenten dazu fehlte! Aber während die Franzosen in dem Streit um neue Ausdrucksmittel in der Kunst ihre höchsten Ziele und namentlich den nationalen Zug ihrer Kunst nicht aus den Augen verloren haben, haben sich die Deutschen mit der unserm Stamme eigentümlichen pedantischen Gründlichkeit und Hartnäckigkeit in diesen Streit so fest verbissen, daß sie für nichts andres mehr Sinn und Verstand zu haben scheinen und nicht einmal merken, daß die Künstler anderer Nationen über diese nichtigen Streitigkeiten, die niemals das wahre Wesen der Kunst betroffen haben, längst hinweggegangen sind.

So müssen wir auch in diesem Jahre die alte Klage wiederholen, daß an Bildern großen Umfangs und bedeutsamen Inhalts ein Mangel herrscht, der um so tiefer empfunden wird, je mehr solche Bilder für unsre großen Kunstausstellungen, wie sie nun einmal eingerichtet sind und auf absehbare Zeit hinaus in dieser Einrichtung auch weiter bestehn werden, unentbehrlich sind.

Sie gewähren dem Beschauer, der an endlosen Reihen von Landschaften und Bildnissen, die ihm wenig oder gar nichts sagen, vorüberwandelt, erwünschte Ruhepunkte. Sie laden ihn zu längerem Verweilen, zu innerer Sammlung und Erholung von den zerstreuenenden Eindrücken ein, die er durch das kleine Einezlei empfangen hat, und wer viel unter Ausstellungsbesuchern herumhört und herumfragt, der wird auch die Erfahrung gemacht haben, daß sich Bilder bedeutungsvollen Inhalts dem Gedächtnis der großen Masse kunstfreundlicher Laien am tiefsten einprägen und noch jahrelang, oft auch für ein ganzes Leben ihre Wirkung üben. Daran werden alle noch so spitzfindig ausgeklügelten Versuche, dem Publikum eine andre Sehmethode beizubringen, die es nur noch für malerische Feinheiten und koloristische Experimente empfänglich und gegen den Inhalt, die geistige und ethische Bedeutung eines Kunstwerks unempfindlich macht, nichts ändern.

Unter der kleinen Anzahl umfangreicher Bilder, die die Berliner Ausstellung aufzuweisen hat, sind obenein nur wenige, bei denen Inhalt und künstlerische Gestaltung auf gleicher Höhe stehn. Der Berliner Rudolf Eichstädt hat auf einem großen Bilde das Gastmahl zu Emmaus dargestellt, den Augenblick, wo die beiden Jünger den Heiland am Brotbrechen erkennen und sich die weiße Lichtgestalt vor ihren Augen zu einer überirdischen Vision verflüchtigt. Der Schauplatz des Vorgangs ist eine Pergola am Strande eines südlichen Meeres, etwa am Golf von Neapel, und der Künstler hat diesen Schauplatz offenbar in der Absicht gewählt, den Schwerpunkt seines Bildes auf die Entfaltung koloristischer Wirkungen zu legen. Aber der geistige Gehalt ist dabei nicht zu kurz gekommen. Es ist schon erfreulich, wenn bei dem gegenwärtigen Stande der religiösen Malerei ein Künstler dem, was vielen Menschen als verehrungswürdig und heilig erscheint, einen entsprechenden Ausdruck giebt, und man nimmt dabei gern einen an die Magie des Theaters erinnernden Effekt, wie hier, in den Kauf, um so lieber, wenn man damit die Art der religiösen Malerei vergleicht, die in München im Vordergrund der künstlerischen Bestrebungen steht. Sie wird in Berlin durch ein Triptychon von Julius Exter vertreten, das die Geschichte des ersten Menschenpaares von der Erschaffung der Eva bis zum Verlust des Paradieses darstellt. Hier ergeht sich der moderne Naturalismus in so wüsten Ausschreitungen, daß eine ernsthafte Kritik darauf verzichten muß, sich mit Erscheinungen dieser Art auseinanderzusetzen. Sie treten auch schon so vereinzelt auf, daß der Höhepunkt dieser Krankheit, von der unsre Malerei eine Zeit lang schwer bedroht zu sein schien, wohl als überwunden betrachtet werden kann. Eine ungleich ernsthaftere Beachtung fordern des Münchners Christian Speyer apokalyptische Reiter, schon wegen der ernsten Haltung und Stimmung der Schilderung, obwohl, nicht zu verkennen ist, daß der Künstler das Motiv nur gewählt hat, um seine große Virtuosität in der Darstellung von Pferden in der leidenschaftlichsten Bewegung und Erregung,

die er bisher nur an Bildern aus dem modernen Reiterleben in Krieg und Frieden bewährt hatte, auch einmal auf einem Gemälde großen Stils zu erproben.

Von Bildern aus dem modernen Kriegsleben sind wenigstens zwei vorhanden, die uns die tröstliche Zuversicht geben, daß diese Gattung der Geschichtsmalerei noch nicht völlig von deutschen Malern unsrer Zeit aufgegeben worden ist, die zugleich die hinreichende künstlerische Kraft haben, sie in alten Ehren zu erhalten. Eine Episode aus der Schlacht bei Leuthen, die Erstürmung des Kirchhofs durch das dritte Bataillon der preussischen Garde, von Carl Röchling zeigt diesen trefflichen Künstler als Meister in der Beherrschung großer Figurenmassen, wobei aber die Hervorhebung des Einzelwesens nicht zu kurz kommt, und zugleich als Meister in der Behandlung der Landschaft, die der Fülle der Figuren Haltung und Hintergrund giebt und die bunten Einzelheiten zu einem kräftig wirkenden Gesamttone zusammenstimmt. In einem dreiteiligen Bilde, das den Kampf des 16. Infanterieregiments bei und in Beaune la Rolande in seinen Hauptmomenten schildert, hat Erich Mattschaff eine Größe, einen feierlichen Ernst der Auffassung gezeigt, der der Darstellung einen echt geschichtlichen, heroischen Charakter giebt. Ein drittes Kriegsbild großen Stils, der Angriff des Gardes-du-Corps-Regiments bei Zorndorf, der der von den Preußen schon aufgegebenen Schlacht eine entscheidende Wendung zu ihren Gunsten gab, von dem polnischen Maler Adalbert von Kossak, der seit einigen Jahren in Berlin thätig ist und dieses Bild, wie schon mehrere andre, im Auftrage des Kaisers gemalt hat, ist eine in vielem Betracht glänzende Leistung, meisterlich in der Darstellung der in geschlossenen Kolonnen vorwärtstürmenden Pferde, in dem leuchtenden Kolorit, in der Landschaft, in der Luft- und Lichtstimmung, in der dramatischen Kraft der Schilderung. Aber man hat doch das Gefühl, daß der Künstler seinem Stoffe innerlich kalt gegenüber gestanden hat, daß er beide Parteien mit der kühlen Objektivität des gleichgiltigen Beobachters behandelt, daß ihm das beste Teil des Schlachtenmalers, die Begeisterung gefehlt hat. Man wird jedoch auch sein Bild noch zu denen zählen dürfen, bei denen ein gewichtiger, bedeutungsvoller Inhalt durch ein starkes künstlerisches Vermögen getragen wird.

