



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. 2

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

Das sollte Lenau auch fühlen, als seine schwäbischen Getreuen ihn blutenden Herzens in jenen stürmischen Oktobertagen des „vierschrötigen“ Jahres 1844 von sich weg nach der Irrenanstalt Winnenthal brachten.

(Schluß folgt)



## Die großen Berliner Kunstausstellungen

Von Adolf Rosenberg

2



ei dem Mangel an Bildern großen Stils oder großen Umfangs, die den Besuchern erwünschten Anlaß zu längerem Verweilen und nachdenklicher Betrachtung gegeben hätten, war es ein kluger Schachzug der Leitung der großen Kunstausstellung, daß sie wieder zu dem schon mehrfach bewährten Mittel griff, Sammel-

ausstellungen von Werken einzelner Künstler zu veranstalten. Was bei der Ausartung unsers modernen Ausstellungswesens, soweit es durch den Kunsthandel mit seiner durchaus unkünstlerischen Spekulation vertreten wird, schnell zu einem gewöhnlichen und billigen Reklamemittel herabgesunken ist, kann unter Umständen, bei richtiger Abwägung der künstlerischen Werte, zu einem wichtigen Bildungsmittel werden. Es ist nicht selten vorgekommen, daß Künstler, die in Not und Elend oder in unrühmlicher Verborgenheit gelebt haben, erst nach ihrem Tode durch eine von pietätvollen Händen veranstaltete Sammelausstellung ihrer Werke die Stellung in der Kunstgeschichte erlangt haben, die ihnen nach ihrem Verdienste gebührt, und diese nachträglichen „Rettungen“ toter Künstler haben die Lebenden auf den Gedanken gebracht, beizeiten dafür zu sorgen, daß ihr Ruhm nicht verkümmert werde oder dem Zufall einer Wiedererweckung nach ihrem Tode überlassen bleibe.

Auch aus diesen Sammelausstellungen von Werken lebender Künstler ist vielfacher Nutzen erwachsen: nicht bloß für die Leute, die sich ein gründliches Studium der zeitgenössischen Kunst zur Aufgabe gemacht haben, sondern auch für das große Publikum, dem ein leichter, müheloser Genuß von guten Kunstwerken die Hauptsache ist. Wenn diese Ausstellungen schnell zu Mißbräuchen geführt haben, so ist das einerseits durch die Gewinnsucht der Kunsthändler, andererseits durch die Übertreibungen einiger Fanatiker verursacht worden. Die Ausstellungen der Kunsthändler bringen der Allgemeinheit keinen Schaden. Sie richten nur Verwirrung in jungen Köpfen an, und es geschieht nicht selten, daß ein mäßiges Talent durch die Lockungen der Kunsthändler zu maßloser Überhebung gedrängt wird, und wenn es nicht mehr leisten kann, was es versprochen zu haben schien, allmählich zu Grunde geht. Nachteiliger auf das allgemeine Urteil wirken dagegen die Sammelausstellungen, die von fanatischen Verehrern eines Künstlers zu seiner Verherrlichung veranstaltet

werden, weil sie, wenn sie häufig wiederholt werden, leicht in Übertreibungen ausarten und zu einer Überschätzung des Künstlers führen, die diesem selbst gefährlich werden kann. Wir erinnern nur an den übertriebenen Kultus, der seit einigen Jahren mit Böcklin — sicherlich gegen den Willen und die innerste Neigung des einsam für sich lebenden und schaffenden Künstlers — getrieben wird. Sein siebenzigster Geburtstag vor zwei Jahren hat gewiß den berechtigten Anlaß zu außergewöhnlichen Ehrungen in Gestalt großer und kleiner Sammlerausstellungen gegeben. Aber schon vorher hatte dieser Kultus dahin geführt, daß keine große Kunstausstellung — in München zumal — ohne eine besondere Böcklinausstellung bestehen zu können glaubte. Da selbst die große Produktionskraft des Künstlers diesen unaufhörlichen Sammlerausstellungen nicht den genügenden Stoff zu liefern vermag, so wurden Werke aus allen Perioden seines Lebens zusammengesucht, und dabei selbst stümperhafte oder völlig unselbständige Jugendarbeiten nicht verschmäht, die nur ein untergeordnetes lebens- und kunstgeschichtliches Interesse haben. Die Entdecker solcher Inkunabeln scheinen gar nicht zu wissen, wie sehr sie dem Ansehen des Künstlers dadurch in den Augen des großen Publikums schaden, das sich gar nicht die Mühe nimmt, historische oder stilkritische Unterscheidungen zu machen, sondern nur auf den Namen sieht.

Auf dieses „Krebsen“ mit großen Namen hat auch die Leitung der Berliner Sezessionsausstellung trotz ihres sonstigen catonischen Gebarens nicht verzichtet. Auch sie hat eingesehen, daß Sammlerausstellungen eine wirksame und zuverlässige Zugkraft ausüben, zumal wenn man aus eignen Mitteln nicht viel Gutes zu bieten hat. „Wir sind ebenso stolz darauf, die Werke eines Menzel als die des Böcklin dem Publikum zeigen zu dürfen!“ so ruft die Ausstellungsleitung mit schöner Emphase in dem Vorwort zu ihrem Kataloge aus. Aber mit der Auswahl der Werke Böcklins ist ein Glück gehabt. Eine italienische Landschaft ist eins der unselbständigen Jugendwerke, in denen noch der Einfluß seines Düsseldorfer Lehrers Schirmer nachwirkt. Eine Quellnymphe in einer Grotte gehört zu den Bildern Böcklins, bei denen der Genuß an der Landschaft durch die über Gebühr nachlässige Behandlung der Figur stark beeinträchtigt wird, und die 1889 gemalte Cimbernenschlacht auf einer Brücke fordert die Erinnerung an Rubens' Amazonenschlacht sehr zum Nachteil Böcklins heraus, der nicht einmal auf seinem eigentlichen Gebiet, dem eines glänzenden, durchsichtigen Kolorits, seinem Vorbilde nahe gekommen ist. Auffallend stumpf und reizlos in der Farbe bleibt es auch an dramatischer Wirkung hinter solchen Bildern des Künstlers zurück, auf denen er die Leidenschaften wilder Naturmenschen geschildert hat. Noch ungünstiger tritt er uns als Bildnismaler in einem Damenporträt entgegen, auf dem neben der leblosen, hölzernen Darstellung besonders der Mangel an Geschmack in der Farbenverbindung störend wirkt. Es ist uns abermals ein Beweis dafür, daß Böcklin, mag ihm auch einmal ein glücklicher Wurf gelingen, wie z. B. mit seinem Selbstbildnis mit dem geigenden Tod, die Fähigkeiten und Eigenschaften eines großen Bildnismalers fehlen. Das hat auch ein gewiß kompetenter Fachmann wie Lenbach ausgesprochen, der schon frühzeitig erkannt hat, daß Böcklin der Blick für das Individuelle fehlt. Wir glauben hinzufügen zu dürfen: auch die Fähigkeit, in die Seele eines Menschen hineinzuschauen und das dort Gesahene im Antlitz wiederzuspiegeln.

Zu diesen einer ältern Zeit angehörenden Bildern ist auch ein neues, 1898 gemaltes gesellt worden: Nessus und Dejanira. Im Vordergrund der

ungeschlachte Centaur, der in einem Ausbruch tierischer Leidenschaft die in die Kniee gefunkte Braut des Herkules an sich zu reißen sucht, und im Mittellrunde dieser selbst, nur mit halbem Leibe sichtbar, wie er sich anschickt, dem Räuber seinen Speer in den Pferdeleib zu stoßen. Wer sich in seinen ästhetischen Empfindungen durch solche Kraftäußerung in der Darstellung tierischer Brutalität nicht abgestoßen fühlt, der wird hier wenigstens in dem Genuß eines echten Böcklins schwelgen können, auch in dem in voller Blut prangenden Kolorit, wenn sich vielleicht auch über den harmonischen Wert dieses blendenden Farbenkonzerts streiten läßt. Wer dann aber auch noch über die greuliche zeichnerische Mißhandlung, die dem Unterkörper Dejaniras widerfahren ist, hinwegfieht, dem kann man zu seiner Blindheit nur Glück wünschen.

Wer sich trotz des jetzt herrschenden, übrigens mehr oder weniger künstlich angefachten und unterhaltenen Böcklinenthufiasmus noch Unbefangtheit und Besonnenheit des Urteils bewahrt hat, der wird nach den zahlreichen Böcklinausstellungen der letzten Jahre denen beistimmen, die da meinen, daß der beste Teil des Böcklinschen Schaffens in der Schack'schen Galerie in München enthalten ist, und daß der Künstler seit dem Ende der siebziger Jahre von der Höhe der Leistung, die durch jene Bilder veranschaulicht wird, langsam herabgestiegen ist, zum Teil infolge seiner übermäßigen, sorglosen Produktion. Graf Schack war doch viel klüger und urteilsfähiger, als man nach seinem Tode behauptet hat, wo in den ihm gewidmeten Nekrologen die Ansicht laut wurde, er hätte überhaupt kein tieferes Kunstverständnis gehabt. Er hat vielmehr ganz genau gewußt, was er that, als er plötzlich aufhörte, Bilder Böcklins anzukaufen.

Mehr Glück hat die Sezession mit einer zweiten Sammelausstellung gehabt, und man darf sogar behaupten, daß sie die Grundlage ihres äußern Erfolgs geworden ist. Auch wer sich durch den Grundzug der Ausstellung, Aufsehen um jeden Preis zu erregen, selbst um den des Argernisses, abgestoßen und angewidert fühlte, hat doch an den Ölgemälden und Studien Wilhelm Leibls einen künstlerischen Genuß gehabt, freilich nicht in dem Sinne einer weihvollen Erhebung, die früher als der höchste Gewinn bei der Betrachtung eines Kunstwerks gegolten hat. Aber diese Bilder und Studien eines kraftvollen Mannes, der viel gesehen, viel gelernt hat und auch viel kann, sind doch etwas wie eine stille Insel in einem aufgeregten Meere. Hier sehen wir doch wenigstens in der technischen Fertigkeit einen festen Willen vor uns, wenn wir auch einsehen, daß das Hirn dieses Künstlers nur eine kleine Welt umfaßt, und daß es für die Regungen der Phantasie keinen Platz hat. Wilhelm Leibl sieht nur das Gegenständliche, das sich vor seine Augen drängt. Er weiß es fest und energisch zu erfassen und plastisch und malerisch gleich wirksam zu gestalten, aber ohne tiefe Innerlichkeit. Die Köpfe seiner Figuren tragen alle etwas hart Abweisendes, eine finstere Geschlossenheit zur Schau. Es ist, als ob unter diesem festen Panzer keine seelische Regung zum Durchbruch kommen soll. Dadurch steht Leibl den alten deutschen Meistern, einem Dürer und Holbein, viel näher als den „Modernen,“ die ihn, man weiß nicht recht aus welchem Grunde, vom Anfang der modernen Bewegung an als einen der Ihrigen in Anspruch genommen und für ihre Ausstellungen eingefangen haben. Leibl, der seit vielen Jahren in einem oberbayerischen Dorfe ein einsames Bauernleben führt, steht dem modernen Kunsttreiben völlig fern, und er kann auch nach seiner ganzen künstlerischen Entwicklung, die uns durch die bei der

Berliner Sezession ausgestellten Bilder und Skizzen wieder einmal veranschaulicht wird, schlechterdings nicht zu den Modernen gerechnet werden. Leibl hängt vielmehr durch enge, unzerreißbare Bande mit den alten Meistern zusammen, und wenn er sich gelegentlich auch in der skizzenhaften Behandlung dieses oder jenes Bildes den Modernen zu nähern scheint, so kehrt er doch immer wieder zu seiner alten Liebe zurück. Schon als der junge Anfänger durch Piloty in die Geheimnisse des malerischen Handwerks eingeführt wurde, interessierte ihn bald van Dyck mehr als sein Lehrmeister, und als er 1869 einen Aufenthalt in Paris nahm, der erst durch den Krieg unterbrochen wurde, waren es in Paris wieder die alten Meister, die ihn zum Studium und zur Nachahmung zwangen. Diesmal die Spanier, Velazquez und Ribera an der Spitze, und neben ihnen die modernen Franzosen, die in der Art dieser Spanier malten. In der Gestalt einer alten Pariser Frau, die ihren Rosenkranz betet, und eines mit flottem Pinsel ungemein geistreich charakterisierten „Revolutionshelden“ hat unsre Ausstellung zwei Bilder aufzuweisen, die für die Richtung von Leibls Pariser Studien bezeichnend sind, und wenn in seinen spätern Bildern noch hie und da naturalistische Neigungen zum Durchbruch gekommen sind, so sind sie nicht auf moderne Einflüsse, sondern, wie aus unsrer Ausstellung klar hervorgeht, auf Pariser Erinnerungen, zumeist auf die klassischen, zurückzuführen.

Als Leibl zu Anfang der siebziger Jahre wieder seinen Wohnsitz in München genommen hatte, trat Holbein in seinen Gesichtskreis, und dessen schlichter, ruhiger Realismus, der sich in strenger Objektivität nur an die Außenseite der Menschen und Dinge hält, war viele Jahre lang Leibls künstlerisches Ideal. Am glänzendsten wird diese Richtung seiner Kunst auf unsrer Ausstellung durch das zu Anfang der achtziger Jahre gemalte Bild „Dorfpolitiker“ vertreten, eine Gesellschaft von fünf Bauern, die in vollkommener Gelassenheit, ohne eine Spur von Erregung, über irgend ein Ereignis reden, das einer von ihnen aus einer Zeitung herausgelesen hat. Einige kleinere Genrebilder, Innenräume mit Figuren, Charakterköpfe und Gewandstudien lassen erkennen, daß sich Leibl dieser Richtung in neuester Zeit wieder zugewandt hat, in den Innenräumen nur mit stärkerer Betonung des koloristischen Elements, des Hell dunkels und der sonstigen Lichterscheinungen. Aber mit dem Wachsstum seiner technischen Fähigkeit ist seine Empfindung nicht stärker geworden. Bei voller Wahrheit in der äußern Erscheinung haben seine Figuren immer etwas Lebloses und Stumpfsinniges. Man glaubt ihnen nicht, daß sie jemals lachen oder weinen können, und über diesen seelischen Mangel hilft selbst die glänzendste malerische Virtuosität nicht hinweg. Damit werden sich nur die Leute begnügen, die sich schon zu dem neuesten ästhetischen Dogma bekehrt haben, wonach die Kunst der Malerei mit dem Malerkönnen schon ihr höchstes und letztes Ziel erreicht hat.

Durch die Heranziehung Leibls, dessen Kunst aus der der alten Meister herausgewachsen ist, hat sich die Ausstellung der Berliner Sezession also mit erborgtem Glanze umgeben, und auch sonst zeigt diese erste Ausstellung, daß die Berliner Sezession weder an Zahl noch an Bedeutung kräftig genug ist, ihre sechs Ausstellungsräume, von denen nur einer den Namen „Saal“ verdient, aus eignen Mitteln zu füllen. Sie hat in kluger Voraussicht eines möglichen Mißerfolgs die Sezession und die Luitpoldgruppe in München, die sezessionistischen Künstlervereine in Dresden und Karlsruhe und die Mitglieder

der Künstlerkolonie in Worpswede zur Beteiligung eingeladen, und diese Gruppen haben auch ihre Teilnahme nicht versagt. Wenn man aber die Bilder, die aus München, Dresden, Karlsruhe und Worpswede gekommen sind, einzeln betrachtet, kann man sich der Empfindung nicht erwehren, daß hier eine lästige Förmlichkeit nur lässig erfüllt worden ist. Hier wäre die Gelegenheit zu einer großartigen Kundgebung für alle die revolutionären Bestrebungen, die man der Kürze halber am besten unter dem Namen „Sezession“ zusammenfaßt, günstig gewesen; aber eine Demonstration im großen Stil gegen akademisches Wesen, gegen Kunsttyrannie, Banalität, Jahrmärktkunst und wie die verächtlichen Schlagworte sonst lauten, sieht anders aus als dieses klägliche Häuflein Bilder, das zufällige Winde zusammengeweht zu haben scheinen.

Entweder hat der große Moment ein kleines Geschlecht gefunden, oder es war gerade in den Werkstätten der Sezessionisten nichts Gescheites vorhanden, als der Ruf der Berliner Sezession erscholl. Die Hervorragendsten von ihnen haben sich sogar, wie es bei vornehmen Leuten Sitte ist, nur mit der Abgabe einer nichtsfagenden Visitenkarte begnügt, und es ist nicht einmal sicher, ob diese Visitenkarten persönlich abgegeben worden sind. So sehen wir z. B. von Max Klinger, der natürlich in einer Sezessionsausstellung ebenso wenig fehlen darf wie Böcklin, ein paar Federzeichnungen aus den achtziger Jahren, die der Besitzer oder ein Kunsthändler ausgestellt haben mag, und Franz Studt ist ebenfalls nur mit zwei alten Bildern aus bekanntem Privatbesitz vertreten, die, noch ganz unter dem Einfluß Böcklins gemalt, für die eigne künstlerische Art, die Studt in den letzten Jahren entfaltet hat, keineswegs charakteristisch sind. Auch Fritz von Uhde hat für die erste Ausstellung der Berliner Sezession nur ein schon bekanntes Gruppenbildnis seiner drei Töchter in einer Gartenlaube übrig gehabt, das ein sehr oft von ihm behandeltes Sonnenlichtmotiv von neuem abwandelt.

Wer sich die Geduld nimmt, alle diese Bilder von Uhde, Dill, Studt, Gotthard Kuhl, Max Liebermann, Walter Leistikow usw. der Reihe nach, wie sie auf den Kunstmarkt kommen, jahraus jahrein anzusehen, der kann sich des Gefühls nicht erwehren, als ob schon nach fieberhaftem Taumel eine starke Erschlaffung eingetreten ist. Man würde diesen Rückschlag ganz natürlich finden und als etwas Selbstverständliches hinnehmen, wenn die Vertreter der modernen Richtung nicht selbst einen unverhältnismäßig großen Maßstab aufgestellt hätten, mit dem sie gemessen sein wollen. Jede ihrer Ausstellungen hat bisher immer etwas Außergewöhnliches, stark Sensationelles gebracht, und jetzt, nachdem diese Erregungen ihre Schuldigkeit gethan und die Nerven des Publikums allmählich abgestumpft haben, ist eine Ernüchterung von diesem Taumel eingetreten, die man — in München zumal — der sinkenden Kraft jener Führer der „neuen Kunst“ zur Last legt. Wer sich von diesem Taumel nicht hat fortreißen lassen, sondern sich volle Nüchternheit des Anschauungs- und Begriffsvermögens bewahrt hat, wird dagegen finden, daß sich jene Künstler durchaus noch so kraftvoll wie früher auf der einmal erreichten Höhe, die nach unserm Urteil freilich nur eine mäßige ist, zu behaupten wissen. Es läßt sich allerdings nicht verkennen, daß sie sich fast sämtlich in einem verhältnismäßig engen Kreise bewegen, der sie unentrinnbar festzuhalten scheint. Immer dieselbe atemlose Jagd nach flüchtigen Lichterscheinungen, dasselbe Haschen nach Sonnenstrahlen und Sonnenlichttupfen

auf Blättern, Wiesen und Figuren, die sich mit den materiellen Mitteln der Farbe schlechterdings nicht in ihrem ätherischen Wesen auf der Malfläche festhalten lassen! Man hat jahrelang mit Interesse und Geduld diese technischen Experimente verfolgt, in der Meinung, daß sie nur das Rüstzeug der Maler stärken, nur Mittel zum Zweck sein sollten. Jetzt will man endlich nach so langen, umständlichen Vorbereitungen Thaten sehen; aber Liebermann malt immer dieselben holländischen Frauen, Waisenmädchen und Schulkinder, die durch lange Alleen oder durch Gehölze gehn, deren Blätterdach das Sonnenlicht durchbricht und sich in mehr oder minder fett hingepaßten Flecken auf den Körpern der Menschen, den Wegen und Grasflächen ablagert. Ja, kann denn dieser vielgepriesene Wundermann nicht mehr als dieses geistlose Spiel, bei dem immer dieselben technischen Kunstgriffe angewandt werden? Hie und da hört man schon die Meinung laut werden, daß Uhde und Liebermann ihre „Sendung“ erfüllt hätten, daß ihre Zeit vorüber sei.

Wer dazu berufen ist, ihr Erbe anzutreten und an ihrer Stelle die Führung zu übernehmen, darüber scheint man sich noch nicht völlig klar zu sein. Während die einen auf Ludwig von Hofmann mit seiner „Phantastekunst“ weisen, scheinen die andern das Heil der Zukunft in dem Münchner Max Slevogt zu sehen, der der Farbe die feinsten Reize entlockt, das Kolorit zum denkbar höchsten Raffinement ausgebildet haben soll. In der That hat Slevogt in Berlin durch ein dreiteiliges Bild mit Szenen aus der Geschichte des verlorenen Sohnes bei den Leuten, die in einer modernen Kunstausstellung nur nach groben Erregungen suchen, den stärksten Erfolg gehabt, und es muß fogar hervorgehoben werden, daß er und einige andre Münchner durch ihre größere Verwegenheit die Berliner „Modernen“ völlig verdunkelt haben. Auf seinem Bilde hat er allerdings einen wahrhaft orgiastischen Farbenzauber entfaltet, der krankhaft überreizten Sehnerven einen kleinen Nizel bereiten mag. Auf der Netzhaut eines gesund organisierten Auges aber werden sich diese schrillen, überwiegend gelben und rötlichen Töne schwerlich zu einer wohlthuenden Harmonie zusammensügen. Die koloristischen Eigenschaften kann man gleichwohl noch ruhig hinnehmen; aber der Stoff ist in so greulichem, brutaler Weise karikiert worden, daß man schon im Namen des guten Geschmacks gegen den Unfug, der hier unter dem Vorwande der Kunst getrieben worden ist, Verwahrung einlegen muß.

Wer sich mit Eifer oder gar mit Pathos über die Ausschreitungen der modernen Kunst und ihre maßlose Frivolität entrüstet, wird heute als ein Philister, der den Geist seiner Zeit nicht versteht, ausgelacht. Denn frivol und modern scheinen identische Begriffe zu sein. Mit den Bildern von Slevogt, die übrigens in Berlin durch ein unbeschreiblich widerliches Bacchanal und durch eine weibliche Halbfigur gleichen Kalibers von dem Münchner Louis Corinth noch überboten werden, scheint aber doch eine Grenze erreicht worden zu sein, über die man sich auch in München nicht hinauszugehn getraut. In der jetzigen Ausstellung der Sezession in München ist nämlich ein Bild Slevogts, eine Danae, von deren ekelregender Häßlichkeit und Gemeinheit man sich nach der Abbildung im Katalog (auch in der „Kunst für Alle“!) eine Vorstellung machen kann, am Tage vor der Eröffnung der Ausstellung für das Publikum, wie es heißt auf einen Wink von höherer Stelle, wo sonst die sezessionistischen Bestrebungen Wohlwollen und Schutz finden, entfernt worden.

Uns will es scheinen, daß sich nicht die extremen Richtungen, die gegenwärtig im Vordergrund der sezeßionistischen Bestrebungen stehen, längere Zeit behaupten oder gar entwicklungsfähige Keime in die Zukunft hinübertragen werden, sondern der gemäßigte Realismus, der bei aller technischen Freiheit doch fest im Gegenständlichen wurzelt. Auf der Berliner Sezeßionsausstellung ist er vornehmlich durch den Landschafts- und Tiermaler Oskar Frenzel vertreten, der die Motive zu seinen mit Kindern staffierten, meist ernstgestimmten Landschaften im norddeutschen Flachlande sucht, durch Ludwig Dettmann, der sich in einer Abendmahlsfeier in einer holsteinischen oder friesischen Kirche wieder an die guten Überlieferungen der deutschen Genremalerei angeschlossen hat, und durch Franz Starbina, dessen Kunst zwar einen vorwiegend internationalen Charakter hat, der bisweilen aber auch, namentlich mit seinen Landschaften, eine poetische Stimmung zu erwecken weiß, die nur ein Deutscher findet, und die deshalb von Deutschen am tiefsten nachempfunden wird.

Im Übermaß der Freude, daß ihnen endlich der große Wurf mit der Errichtung eines eignen, wenn auch nach Umfang und äußerer Gestaltung sehr ärmlichen Ausstellungsgebäudes gelungen ist, haben die Sezeßionisten den Mund etwas voll genommen. In dem Vorwort des Katalogs sagt die Ausstellungsleitung, daß sie „einen Überblick über den augenblicklichen Stand der deutschen Kunst“ habe geben wollen. Diese Überhebung ist so lächerlich, daß sie nur einer für bare Münze nehmen kann, der bisher mit Scheuklappen durch die Welt gegangen ist und keine andre Kunst gesehen hat als die, die von den sezeßionistischen Ausstellungen in Gnaden aufgenommen wird.

Man kann den Spieß sehr leicht umdrehen. Nicht die große Kunstausstellung, sondern die der Sezeßion zeigt uns in ihrer ausschließlichen Einseitigkeit das größere Maß von Unduldsamkeit, Engherzigkeit und „Chinesentum.“

Von den Sammelausstellungen, die wir im Glaspalast in Moabit zu sehen bekommen, sind zwei dem Gedächtnis Verstorbener gewidmet. Die eine gewährt einen Überblick über das rastlose, ungemein fruchtbare Schaffen des 1898 an geistiger Erschöpfung verstorbenen Düsseldorfers' Karl Gehrts, dessen Name durch seine zahllosen, aber immer lebens- und geschmackvollen, von heller Schönheitsfreude und erquicklichem Humor durchdrungenen Illustrationen allen Kunstfreunden bekannt und vertraut geworden ist. Viele Jahre lang hatte der Künstler, der von Jugend auf den Drang, ins Große zu gehn, in sich fühlte, sein schönes Talent, durch die Not des Lebens gezwungen, in kleiner Münze ausgegeben. Als er dann endlich sein heißes Begehren durch die Ausmalung des Treppenhauses in der Düsseldorfer Kunsthalle gestillt hatte und ihm ein neuer Auftrag, die Ausmalung des Rathausfaales in seiner Vaterstadt Hamburg winkte, brach er zusammen. Aber er hat doch die Genugthuung erlebt, daß seine monumentalen Malereien in Düsseldorf Dank und Anerkennung fanden. Dem andern Toten, dessen Hauptwerke uns in einer Sonderausstellung vorgeführt werden, ist es viel schlechter ergangen. Der Name des Tier- und Landschaftsmalers Teutwart Schmitson war wohl der Mehrzahl der Kunstfreunde unsrer Zeit unbekannt. Nur wenige erinnerten sich noch des genialen Mannes, der zu Ende der fünfziger Jahre in Berlin auftauchte und damals durch seinen für jene Zeit kühnen Realismus bei den streng ästhetisch geschulten Kunststrichtern und den Laien, die in ihrem Banne standen, mehr Entsetzen als Bewunderung erregte. Später siedelte er — er war der Sohn eines österreicherischen Offiziers und in Frankfurt a. M. geboren — nach Wien über, wo

er schon 1863, erst dreiunddreißig Jahre alt, starb. Die wenigen Bilder, die er hinterlassen hat, waren von Kennern und Sammlern von jeher ihrem Werte nach geschätzt worden, namentlich wegen des goldig warmen, fast leidenschaftlich glühenden Kolorits und wegen der dramatischen Kraft, mit der Schmitson das Leben der ungarischen Puszta mit ihren wilden Pferde- und Rinderherden, mit ihren Gyzos und Zigeunern zu schildern gewußt hat. Darum kommen seine Bilder nur selten in den Handel, und um so dankbarer müssen wir seinem Kollegen, dem Berliner Tiermaler Paul Meyerheim sein, der eine stattliche Sammlung seiner Werke aus Privatbesitz zusammengebracht hat. Wir lernen in der That in Schmitson, der sich anscheinend nach den alten Niederländern gebildet hat, einen Koloristen kennen, der seiner Zeit weit vorausgeeilt war. Er sah die Natur mit offenen, unbefangnen Augen und gab sie schlicht und ohne verschönernde Zuthaten wieder, und das galt in einer Zeit, wo alles stilisiert und komponiert sein mußte, als eine Versündigung gegen den heiligen Geist der Kunst. Heute zwingt uns gerade die Ehrfurcht, mit der er sich der Natur unterordnete, die höchste Achtung vor seinen Absichten und Fähigkeiten ab, und wir wünschten uns recht viele solcher „Naturalisten,“ die sich mit Eifer und Andacht so innig in das Studium der Natur versenken, wie er es gethan hat.

Acht andre Sammelausstellungen gewähren uns teils einen Einblick in das Schaffen von Künstlern, die eine gewisse Höhe ihres Lebens und ihrer Kunst erreicht haben, von der aus sich ein Rückblick rechtfertigt und lohnt, teils bieten sie uns die gesammelten Früchte von Studienreisen, auf denen ein begrenztes Gebiet durchwandert und künstlerisch ausgebeutet worden ist. Solche Sammlungen von Studien und danach ausgeführten Bildern, die nur bestimmte Ziele verfolgen, enthalten die Ausstellungen des Marinemalers Hans Bohrdt, der sich besonders die Wiedergabe der atmosphärischen Erscheinungen an den Küsten der nördlichen Meere mit allen Mitteln einer reich und fein entwickelten Technik zur Aufgabe gestellt hat, des Genre- und Landschaftsmalers Karl Breitbach, der die Modelle zu seinen Studientöpfen, die Motive zu seinen anmutigen, freundlichen Landschaftsbildern und zu seinen architektonischen Interieurs meist in Südtirol findet, des Genre- und Landschaftsmalers Ernst Hausmann, der die Ergebnisse mehrerer italienischen und niederländischen Studienreisen ausgestellt hat, und des Orientmalers Max Rabes. Auch dieser bietet die Früchte mehrerer Studienreisen, deren letzte er im Gefolge des deutschen Kaiserpaares auf seiner Palästinafahrt unternommen hat. Was er dort gesehen hat, hat er schnell und geschickt erfaßt und wiedergegeben, und man darf an seinen Skizzen rühmen, daß er dank der koloristischen Gewandtheit, die er sich durch seine früheren Reisen erworben, über dem gegenständlichen Reiz seiner Schilderungen die rein künstlerischen Interessen nicht vernachlässigt hat. Einen weitem Zeitraum, etwa ein Duzend Jahre, scheinen die landschaftlichen und figürlichen Studien, meist Pastellzeichnungen, des einsam in Francavilla a Mare schaffenden Stalieners Francesco Paolo Michetti zu umfassen, der sich, im Gegensatz zu der Mehrzahl seiner Landsleute, in neuerer Zeit vorwiegend mit dem Studium der atmosphärischen Erscheinungen beschäftigt und dabei zugleich auf die Wiedergabe kräftiger Stimmungen ausgeht. Die Sammelausstellung von Werken Josef Scheurenbergs gewährt einen Überblick über die vielseitige Thätigkeit dieses gediegenen, immer auf gründliche Durchbildung der Form bedachten Künstlers von seiner letzten Düsseldorfer Zeit bis auf die Gegenwart in Genrebildern, in Entwürfen für Wandgemälde, in Bildnissen und in landschaftlichen

Studien, bei denen er sich hie und da den Scherz gemacht hat, zu zeigen, wie leicht es ist, impressionistisch zu malen und mit den verwegentesten Lichteffekten zu spielen. Er sowohl wie die Sammelausstellung des Kupferstechers Hans Meyer, der zugleich ein mit feinem koloristischem Empfinden begabter Landschaftsmaler ist und sich in einem Totentanz nach Motiven aus dem modernen Leben auch als Künstler von reicher Phantasie bewährt hat, verdienten eingehende Studien. Aber sie würden über den Rahmen eines Ausstellungsberichts hinauswachsen, zumal da wir noch einen Blick auf die Plastik werfen wollen.

Die monumentale Bildnerei, überhaupt die Bildnerei großen Stils ist bei weitem schwächer vertreten als in den letzten Jahren. Es liegt nicht an einem Sinken der Kraft unter den deutschen Bildhauern — für Berlin kommen freilich nur die einheimischen in Betracht — oder an dem Mangel an Aufträgen, sondern nur an äußern Umständen, die den Transport großer Modelle aus den Werkstätten in die Ausstellung verhindert haben. Gerade jetzt herrscht in den Bildhauerwerkstätten Berlins eine überaus rege Thätigkeit, die die meisten Bildhauer verhindert, ihre Zeit auf Vorbereitungen für Ausstellungszwecke zu verwenden. Man denke nur an die Gruppen für die Siegesallee, von denen bisher keine einzige im Modell auf die Ausstellung gebracht werden konnte, weil das Modell nach seiner Vollendung sofort in die Werkstatt des Marmorarbeiters geschafft werden mußte. Was wir an monumentalen Werken auf der Ausstellung zu sehen bekommen — das Kaiser Wilhelm-Denkmal für Liegnitz von Johann Boese, das Standbild Kaiser Friedrichs für Hagen i. W. von Emil Cauer, das Standbild Bismarcks für Mannheim von Emil Hundrieser und eine zur Aufstellung in Kassel bestimmte riesenhafte Figur des Landgrafen Philipp von Hessen von Hans Everding —, das sind alles fleißig durchgeführte, achtbare, von starkem monumentalem Gefühl durchdrungne Arbeiten; aber es fehlt ihnen der geniale, hinreißende Zug, der solche Denkmäler über die Massenproduktion erhebt, die mittlerweile ein verhältnismäßig hohes Niveau erreicht hat.

Auf dem Gebiete der idealen Plastik haben wir dagegen einige Schöpfungen von hervorragender Bedeutung zu verzeichnen, an erster Stelle einen nackten olympischen Sieger, der mit dem Siegesreis in der erhobnen Linken auf seinem Rosse ruhigen Schritts vorwärtsreitet, von Louis Tuillon in Rom, einem Schüler von N. Begas, der in jahrelangem Umgang mit der Antike die pathetische Formensprache seines Meisters völlig abgestreift, aber mit der edeln Einfalt der Antike ein durch und durch modernes Naturgefühl verbunden hat, wodurch seine Werke — er hat früher schon eine reitende Amazone geschaffen — eine ganz eigentümliche Stellung in der neuern deutschen Bildhauerkunst gewinnen. Eine kolossale Gruppe von Hermann Kotolsky, die Verspottung Christi — der leidende Heiland auf erhöhtem Standort zwischen einem römischen Soldaten und einem Phariseer, den Vertretern des fanatischen Heiden- und Judentums —, ist von so echtem religiösen Gefühl erfüllt, daß sie schon deswegen allein das lebhafteste Interesse aller Freunde der religiösen Kunst erwecken würde, wenn sie nicht auch den Vorzug eines ungemein wirksamen Gruppenaufbaus und einer energischen Hervorhebung der Gegensätze zwischen dem leidenden Heiland und seinen Peinigern hätte. Ein Grabmal von Hans Dammann ist diesen beiden Schöpfungen anzureihen, weil es sich durch seine Komposition über die Gemeinplätze der Grabmälerplastik erhebt, an denen es auf unsrer Ausstellung nicht fehlt, obwohl die Künstler, was zu ihrer Ehre

gesagt werden muß, in den letzten Jahren große Anstrengungen gemacht haben, um die Grabmalerplastik dem handwerksmäßigen Betrieb zu entreißen.

Ist es auch mit der Plastik großen Stils auf der diesjährigen Berliner Ausstellung schwach bestellt, so giebt sie ein desto vollständigeres Bild von der deutschen Kleinplastik. In idealen Gebilden, wie in Darstellungen aus dem modernen Leben entfaltet sie einen so großen Reichtum der Phantasie und der Erfindung und eine solche Virtuosität der technischen Ausführung, daß sie getrost mit Franzosen, Italienern und Belgiern in die Schranken treten kann. Daß sie den Bildnern dieser drei Nationen an Tiefe des Gemüts, an poetischer Gestaltung und an Humor überlegen ist, wollen wir dankbar als den, wir hoffen es, unerschütterlichen Grundzug des deutschen Wesens preisen.



## Maßgebliches und Unmaßgebliches

Unerfreuliches aus Preußen. Wer die Verhandlungen über die Kanalvorlage in Preußen mit unbefangener Aufmerksamkeit verfolgt hat, der wird je länger je mehr die Überzeugung gewonnen haben, daß die Opposition der konservativen Fraktionen im Abgeordnetenhaus eine weit über die wirtschaftliche und technische Frage dieses Kanalbaus hinausreichende Bedeutung hatte. Es ist in den Grenzboten schon wiederholt darauf hingewiesen worden, wie die Minister, die mit der Sache zu thun hatten, mit außerordentlicher Gründlichkeit und Sachlichkeit das dringende Bedürfnis nach der Ergänzung des Eisenbahnnetzes und namentlich der Eisenbahnverbindungen zwischen dem Osten und Westen durch eine leistungsfähige Wasserstraße begründet haben, und wie unklar, widerspruchsvoll und zum Teil rabulistisch auf der andern Seite die Einwendungen der konservativen Gegner waren. Schon die erste Lesung im Plenum vom 13. bis 18. April ließ die Grundfähigkeit der Opposition klar erkennen. Die Verhandlungen in der Kommission und die zweite Lesung im Plenum, die zur Zurückverweisung an die Kommission führte, beseitigten vollends jeden Zweifel daran, daß man es mit einer nicht allein grundsätzlichen, sondern auch „faktiösen“ Opposition zu thun hatte, und wenn die protokollierten Erklärungen und Anträge der konservativen Opponenten vielleicht noch einem Zweifel an diesem ihrem Charakter Raum gegeben hätten, so sorgte die Presse der Oppositionsparteien und ihre sonstige organisierte Agitation im Lande für eine Aufklärung aller Unklarheiten. Es braucht hier vorläufig auf die einzelnen Thatsachen nicht eingegangen zu werden, sie sind noch frisch in aller Gedächtnis.

Schon in dem Rest der zweiten und in der dritten Lesung der Vorlage im Plenum waren allerdings die Führer der Oppositionsparteien sichtlich bemüht, die Ablehnung so darzustellen, als entspringe sie aus rein sachlichen, in dem Kanalprojekt selbst liegenden Gründen, und vollends nach der Entscheidung bietet ihre Presse alles auf, die Geschichte in dieser Beziehung zu fälschen. Es wird ihr das zunächst der Masse der Parteigenossen gegenüber auch wohl gelingen, aber die Geschichte, die die Wahrheit sagt, wird diese konservative Kanal Kampagne zu würdigen wissen als das, was sie wirklich ist, als das, für was auch die Krone und ihre