



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

**Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Die großen Kunstausstellungen des Jahres 1897 : 2. Dresden

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

Erbschaft nicht verschlossen, wenn wir uns anstrengen, hineinzudringen, und kann es ihm doch sogar in einem der Geringste gleich thun, in dem hohen Ernst, womit er seine Verantwortlichkeit aufgefaßt hat. Hier gilt es Selbsthilfe, damit wird es wieder zu rechter Übereinstimmung kommen und wieder vorwärts gehen.

E. K.



## Die großen Kunstausstellungen des Jahres 1897

### 2. Dresden



aß in die Kunstverhältnisse Dresdens seit einigen Jahren ein neuer Geist eingezogen ist, kam den außerhalb Sachsens lebenden Kunstfreunden erst zur Kenntnis, als vor drei Jahren auf der Berliner Kunstausstellung mehrere Gemälde für die königliche Galerie angekauft wurden, die bei ihrer Vorführung in Dresden mehr Entsetzen als Freude erregten. Dresden hatte seit dem Beginn der siebziger Jahre, wo das Ausstellungswesen zuerst ins Kraut schoß, um sich dann schnell wie eine lästige Wucherpflanze zu verbreiten, zwei Jahrzehnte hindurch eine völlig neutrale Rolle gespielt. Die Ausstellungen in dem keineswegs einladenden Bauwerk auf der Brühl'schen Terrasse waren nur ein Markt für die sächsischen Künstler. Wer sich von auswärtigen daneben einfand, wurde geduldet, wenn auch nicht gerade mit freundlichen Augen angesehen. So schlichen diese Ausstellungen langsam durch die Jahre dahin, bis endlich durch den Neubau der Kunstakademie auch für ein würdiges Ausstellungsgebäude gesorgt wurde. Als dieses 1894 durch eine Ausstellung unter dem Patronat der Akademie eingeweiht wurde, glaubte man in Dresden aller Sorge um die Zukunft überhoben zu sein. Aber man hatte die Rechnung ohne die jugendlichen Titanen gemacht, die unter der Oberfläche von Alt-Dresden wühlten. Auch stellte sich sehr bald heraus, daß nur wenige von den Räumen, die für eine Ausstellung von Kunstwerken bestimmt waren, genügendes Licht empfangen, und bald pflanzte sich die Mißbilligung der neuen Räume von den Jungen zu den Alten fort. Über dem Erbauer des Akademie- und des Kunstausstellungsgebäudes, die ein von kurzfristigen Leuten vorgeschriebenes Bauprogramm zusammengeschmiedet hatte, hat sich das Grab geschlossen. Konstantin Lipsius war keine geniale Natur, aber ein tüchtiger Mann von großem Wissen und Können, und er wußte auch schwierige und undankbare Aufgaben zu bewältigen, besonders in seiner Stellung als Baubeamter des

sächsischen Staats, selbst wenn sein künstlerisches Gefühl gegen solche Aufgaben trotzig auffuhr. Es wäre also ein Unrecht gegen den Toten, wenn man ihm allein zur Last legen wollte, was andre mit ihm verschuldet haben, und vollends, wenn man ihm gar den Vorwurf machen wollte, daß er nicht scharf und weit genug in die Zukunft geblickt hätte.

Auch Dresden will jetzt eine Ausstellungsstadt sein wie München und Berlin. Es ist lange genug hinter den beiden Nebenbuhlerinnen auf dem Kunstmarkt zurückgeblieben, obwohl es als Kunststadt ältern Ruhm hat als sie, und seine Ansprüche haben durch das Wachstum der Stadt und durch die Hebung des Wohlstandes der Bewohner eine sichere materielle Grundlage gewonnen. Mit der Erweiterung der Stadtgrenzen und der Verschönerung und der größern Ausüstung der innern Stadt ist auch ein andrer Geist in die Bevölkerung eingedrungen, der sich politisch sogar zu revolutionären Äußerungen erdreistet hat und selbst auf den friedlichern Gebieten der Kunst und Litteratur eine auffällige Miene zeigt. Zuerst waren es zwei oder drei Männer in hochgebietender Stellung, die den Kampf gegen den Konservatismus in den Kunstanschauungen der Dresdner aufnahmen, dann gesellten sich zu ihnen journalistische Kampfhähne, und unter diesem doppelten Schutze thaten mehrere gleich fortschrittlich gesinnte Kunsthändler Ausstellungsräume auf, in denen immer das Neueste vom Neuen unter dem Beifallsgeschrei der radikalen Kunstkritiker dem verblüfften Publikum gezeigt wurde.

Zur weitem Vervollständigung dieses Werks wurde eine Reform der Kunstakademie unternommen, indem man Künstler, die als Verfechter der neuen Richtung viel gerühmt wurden, zu Lehrern berief. Diese gewagten Versuche sind nicht immer geglückt. Die weisen Herren haben nicht mit der Unbeständigkeit dieser Übermenschen gerechnet, die sich nur widerwillig in die Regeln des akademischen Unterrichts fügen, und es ist fraglich, ob die, die geblieben sind, noch lange aushalten werden. Ein Mann wie Gotthardt Kuhl braucht andre Luft zum Atmen als die Dresdner, wenn er nicht in philisterhafter Biedermeierei untergehen will, und Wallots schöpferische Kraft, die am Reichstagsgebäude gelernt hat, ihre Schwingen bis zu den Wolken zu erheben, wird auch bald erlahmen, wenn ihm außer seiner Lehrthätigkeit an der Akademie und an der technischen Hochschule nur Nutzbauten übertragen werden, bei denen der Künstler hinter dem Werkmeister zurücktritt.

Bei dem großen Aufschwung, den Dresden in den letzten Jahren genommen hat, wollen wir aber die Hoffnung nicht aufgeben, daß unsre Befürchtungen, die namentlich aus dem Mißverhältnis zwischen Wollen und Können erwachsen sind, unbegründet sein werden, und der äußere Erfolg der ersten internationalen Kunstausstellung in Dresden unterstützt diese Hoffnung. Die Dresdner haben mit ihren Lokal- und Sonderausstellungen in den letzten Jahren zwar immer ein kleines, aber doch ein freundliches Glück gehabt, weil sie gute Rechner und

darum auch Meister in der Beschränkung sind. Die Industrieausstellung von 1896 hat trotz der großen Konkurrentin in Berlin ohne Fehlbetrag abgeschlossen, und als Reingewinn ist der Stadt ein monumentales Ausstellungsgebäude am Rande des großen Gartens geblieben, das allen Ausstellungszwecken, selbst denen einer Kunst- und Kunstgewerbeausstellung durch provisorische Einbauten, durch Dekorationen und sonstige Anordnungen angepaßt werden kann. Die Probe darauf ist in diesem Jahre gemacht worden, und sie ist glänzend ausgefallen. Schwach oder ungenügend beleuchtete Räume wird es in jedem Kunstausstellungsgebäude geben, das auch nach außen hin seine Würde in künstlerischer Gestaltung offenbaren will. Aber so wenig Räume dieser von den Künstlern mit Recht gehaßten Art hat außer dem Dresdner kein andres Ausstellungsgebäude aufzuweisen. Ein besonderes Verdienst ist das ja heute nicht mehr, nach der großen Summe von Erfahrungen, die auf dem Gebiete des modernen Ausstellungswesens gesammelt worden sind, und zumal in Dresden nicht, wo ein gewaltiger Platz zur Verfügung stand, dessen einsame Lage durch keine für reichlichen Lichtzufluß gefährliche Nachbarschaft bedroht wird.

Bei weitem weniger beifallswürdig als das Gebäude, seine Dekoration und seine Einrichtung für den besondern Zweck ist sein Inhalt, wenn man nämlich den gewöhnlichen Maßstab internationaler Kunstausstellungen anlegt. Bisher hatte man geglaubt, daß diese alle Richtungen der Kunst eines Landes widerpiegeln müsse, um lehrreich und der Wahrheit entsprechend zu wirken. Es scheint aber, daß dieses Ziel in Deutschland, bei dem Wettbewerb anderer Nationen, die auch internationale Kunstausstellungen haben wollen, ohne schwere, unberechenbare Geldopfer nicht mehr zu erreichen ist. München hat diesen Umschlag der Stimmung so bitter erfahren wie noch nie zuvor. Die Franzosen, auf die man in München immer sicher gerechnet, mit denen man in schweren Zeiten sogar den letzten Trumpf ausgespielt hat, sind dort in diesem Jahre nur mit Werken vertreten, die die geringe Achtung der französischen Künstler vor Deutschland oder vielmehr vor dem deutschen Kunstmarkt mit unverschämter Aufrichtigkeit kennzeichnen, und in Dresden findet man auch nicht viel besseres. Die Leitung der Dresdner Ausstellung ist aber, wie es scheint, von vornherein so klug gewesen, auf ein Unternehmen im großen Stile zu verzichten. Sie hat sich mit einer pars pro toto begnügt, sie hat sich auf einen Ausschnitt aus dem modernen Kunstschaffen beschränkt, und um gleich aufs Ganze zu gehen, hat sie bei ihren Einladungen besonders die Künstler berücksichtigt, die sich am meisten von der Überlieferung entfernt haben, und von denen man eine Umwälzung in der modernen Kunst erwartet, deren Ziel vorläufig noch in tiefem Nebel verborgen ist.

Nicht bloß einzelne Künstler, sondern auch Künstlervereinigungen haben sich sowohl von jedem Zusammenhang mit der Kunstgeschichte als auch von den alten Künstlerverbänden losgesagt, um neue zu stiften. Der bekannteste

dieser Sonderbünde, die „Münchner Sezession,“ hat aber in München soviel zu thun gehabt, daß sie den Dresdnern nur einen Auszug aus ihren letzten Ausstellungen in München gewähren konnte. Man wird vielleicht einwenden, daß solche Außerlichkeiten, die bei den Sonderausstellungen fremder Nationen, die immer zwischen Berlin und München wandern, ebenfalls zu bemerken sind, auf den innern Wert einer Kunstausstellung keinen Einfluß ausüben könnten und dürften, daß es ganz gleichgiltig sei, ob ein Kunstwerk zuerst in München, in Berlin oder in Dresden gezeigt wird. Gewiß ist dieser Einwand für Kunstfreunde berechtigt, die das Gebotene behaglich zu Hause genießen wollen, ohne die Erwerbung weiterer Kunstkenntnisse durch unbequeme Reisen bezahlen zu müssen. Wer aber mit Ernst der modernen Kunstentwicklung folgen will, darf sich solche Reisen nicht verdrießen lassen. Die Wahrnehmungen, die er dabei macht, kann er durch Mitteilung den Daheimgebliebenen zu gute kommen lassen, wie es hier geschieht, und diese Wahrnehmungen laufen am Ende darauf hinaus, daß die meisten der Kunstwerke, die von ihren Urhebern auf die Wirkung in großen Ausstellungen berechnet worden sind, den häufigen Transport nicht vertragen: in dem Grade, wie ihre äußere Erscheinung an Glanz abnimmt, vermindert sich ihre geistige Wirkung. Und darnach hat der Beurteiler die Schwankungen in der Entwicklung jedes Künstlers abzuschätzen.

Nun macht man gerade bei den Mitgliedern der Münchner „Sezession,“ wenn man auch nur ihre Dresdner Ausstellung mit der Münchner vergleicht und nicht weiter zurückgreift, die Beobachtung, daß sich die äußern Eindrücke schon nach Ablauf eines Jahres abstumpfen, ohne daß die geistige Grundlage oder, wie die Herren gern sagen, das „geistige Fluidum“ durch die absonderliche Oberfläche stärker hindurchwüchse. Und außer auf die neue Technik, die sich mit der alten Überlieferung völlig zu brechen vermaß, hatten die Sezessionisten doch auch auf den neuen und tiefen Gedankeninhalt gepocht, wenigstens die Stimmführer, neben denen freilich allerlei kleines Volk herlief, das nur durch technische Kunststücke und Gewaltthaten von sich reden machte. Was es mit dem neuen Gedankeninhalt auf sich hat, zeigen uns Dresden und München, wo die „Sezession“ die Summe von etwa drei Arbeitsjahren vorführt, sehr deutlich. Mit der alten Bildersprache haben die Herren ganz und gar nicht gebrochen, und zwischen der überlieferten Technik und der neu erfundenen ist der Zusammenhang auch nicht völlig zerrissen worden. In Dresden sieht man ein Bild Fritz von Uhdes, das einen Zug von Reifigen in spätmittelalterlicher Tracht darstellt, die beim Herausreiten aus dem Walde einen kometenartigen Stern erblicken. Es sollen die heiligen drei Könige sein, die auf ihrer Wallfahrt nach Bethlehem das verheißene Wahrzeichen erblicken. Die grelle Lichtwirkung im einzelnen und der malerische Gesamton weisen auf Rembrandt, und an Rembrandt schließt sich auch Uhdes „Himmelfahrt Christi“ in München an, wenn auch der holländische Meister, selbst in den fast uner-

gründlichen Tiefen seines Hellsdunkels, nicht so schonungslos mit menschlichen Gestalten umgegangen ist, wie es dem Münchner Künstler, besonders bei der unbeschreiblich verunglückten Figur des gen Himmel fahrenden Heilands, beliebt hat. In einigen Köpfen derer, die dem Heiland nachschauen, hat sich Uhde allerdings zu einer gewissen Tiefe der Charakteristik herbeigelassen. Aber wie selten ihm diese gelingt, beweisen am besten seine Bildnisse, die fast immer nur die stumpfe Oberfläche wiedergeben, ohne das Leben, das dahinter thätig ist. Franz Stuck, der zweite der Führer der Sezession, verliert sich mehr und mehr in grobsinnliche, dekorative Wirkungen und enttäuscht dadurch schmerzlich die Hoffnungen derer, die von ihm eine Wiederbelebung der großen Kunst idealen Stils erwartet und mit voreiliger Sicherheit prophezeit hatten. Der von den Nachgöttinnen verfolgte Frevler (in Dresden), eine Abwandlung eines oft von großen und kleinen Künstlern verkörperten Gedankens, die nichts wesentlich neues bietet, fesselt nur durch die malerische Stimmung, nicht durch Tiefe und Originalität der Charakteristik, und ganz darauf verzichtet hat Stuck bei der Vertreibung des ersten Menschenpaares aus dem Paradiese (in München), indem er die beiden Vertriebenen nur von der Rückseite ihrer Körper zeigt, die zwar gewaltige Fleischmassen, aber keine Spur von Gemütsbewegungen enthüllen.

Die jüngern Mitglieder der Sezession suchen natürlich ihre künstlerische und materielle Förderung in der Nachahmung ihrer Führer. Julius Exter schließt sich mehr an Uhde an, und Christian Speyer, der fröhliche Militärmaler, ist auf den Gedanken gekommen, die bei seinen Studien in Pferdeställen und auf Manövern gewonnenen Kenntnisse in einem großen Triptychon zu verwerten, das, ganz im Stile von Stuck gemalt, im Mittelbilde den Ritt der apokalyptischen Reiter durch die Luft darstellt, über eine Landschaft, deren idyllische Reize wir aus dem Predellbilde kennen lernen. Wir müssen uns, wenn wir hinter dem vorwärtsdrängenden Strom der Zeit nicht zurückbleiben wollen, an diese technischen Ausdrücke für mittelalterlichen Kirchenschmuck gewöhnen. Ein moderner Maler vermag die Fülle der Gesichte, die ihn bedrängt, die ihm schlaflose Nächte und thatenlose Tage bereitet, nicht mehr auf einem Bilde zu gestalten. Er bedarf einer Ergänzung, eines Kommentars, und dazu hat das Triptychon der mittelalterlichen Kirchen ein willkommenes Hilfsmittel geboten. Für religiöse und profane Malereien, auf denen große Gedanken breitgetreten werden sollen, ist das Triptychon Mode geworden, und wer heute auf einer Ausstellung etwas erreichen will, der sucht sich eine Komposition aus, die sich auf drei Tafeln ausstrecken läßt. Es hat das sogar einen materiellen Nutzen. Ein Münchner Maler, namens Richard Kierner Schmid, hat ein solches Triptychon von riesigen Maßen gemalt, das in der Mitte den „Garten in Eden“ und auf den schmalen Seitenflügeln Adam und Eva darstellt, und dieses Ungeheuer hat den Vorzug gehabt, für die Dresdner Gemäldegalerie angekauft zu werden. Das große Mittelbild, das das Paradies noch in un-

verlorenem Zustande darstellt, ist die Hauptsache: eine Landschaft, deren Hauptbestandteil der Apfelbaum ist, den der Künstler mit einer gelben Kreislinie umzogen hat, vermutlich, weil er nicht jedem Beschauer seines Bildes das Verständnis für die Situation zutraut. Die Bäume haben, wie es bei einem richtigen Symbolisten selbstverständlich ist, rote und safrangelbe Blätter, die Wiese ist allerdings grün, sieht aber wie Spinat aus, und wo dieser wunderbare Garten aufhört, dehnt sich bis tief in den Horizont hinein eine Meeressfläche, deren tiefe Bläue sich mit der grünen Wiese und den roten Blättern zu einer Dissonanz der Farben verbindet, die nur krankhaften Augen einiges Wohlgefallen erregen können. Wer kann sich aber heute vermessen, auch nur eine Krankheit unsrer an zahllosen Gebrechen leidenden Zeit heilen zu wollen? Am allerwenigsten ist ein donnerndes Pathos das Allheilmittel. Ein Savonarola würde heute mit Hohngelächter überschüttet werden, und selbst ein Abraham a Santa Clara würde in der Gemeinde der Skeptiker und der Virtuosen eiskalter Blasfröheit nur noch ein mitleidiges Lächeln über seine Ausdrucksweise erwecken, da sie der greisenhafte Cynismus unsrer Jugend längst zu weit größerem Raffinement ausgebildet hat.

Auf den schmalen Flügeln des Niemerschmidschen Triptychons sieht man die ganzen Figuren von Adam und Eva, silbergrau auf grauem Grunde, aber nicht gemalt im gewöhnlichen Sinne, sondern in Flachrelief dargestellt. Max Klinger ist wohl der erste gewesen in unsrer Zeit, der, vermutlich durch Studium altflorentinischer Kunst angeregt, auf großen Bildern Plastik und Malerei verbunden hat. Ein Parisurteil war das erste Werk dieser Gattung, und seitdem sind sieben Jahre verflossen, ohne daß er etwas rechtes aus seinen Versuchen herausgezogen hätte. Sein „Christus im Olymp,“ den er in diesem Jahre in der sonst nur wenig durch ihren Inhalt hervorragenden Kunsthalle der Leipziger Gewerbeausstellung, in einem eigens auf richtige Höhenverhältnisse und richtige Lichtzufuhr konstruirten Saale ausgestellt hat, ist nur eine ins Riesige gesteigerte, aber nirgends vertiefte Wiederholung jener auf die Verbindung von Malerei und Plastik gerichteten Versuche. Wenn ein Künstler aufhört, mit den wirklichen Verhältnissen, unter denen wir leben und alle Geschlechter vor uns zu leben gezwungen und gewohnt waren, zu rechnen und seinen durch den zufälligen Besitz materieller Mittel geförderten Launen schrankenlos nachgeben kann, so ist das eine Ausnahmeerscheinung, die man je nach dem Standpunkt, den man einnimmt, als krankhaft oder als das Erzeugnis eines Geistes von „michelangelesker“ Größe bezeichnen kann. Aber eine künstlerische Regel daraus ableiten zu wollen, wäre für junge Künstler geradezu eine gefährliche Verirrung, zu der der Ankauf des Niemerschmidschen Bildes für die Dresdner Galerie leider ermuntert. Wenn wir nicht irren, hat insbesondre diese Art der Verbindung von Flachrelief mit Öl- und Temperamalerei ihre besondre Pflege in dem Lande des Nebels und der Grillen, in England, gefunden, wo

man, um dieses abenteuerliche Zwittergeschöpf auch sprachlich als solches zu kennzeichnen, dafür den Ausdruck *gessopainting* (Gipsmalerei) erfunden hat.

Immerhin hängt die neuerdings in allen Ländern plötzlich in die Mode gekommene Form des Triptychons oder, wie die Fremdwörterjäger ohne Achtung vor der Logik sagen, des „Dreibildes“ mit der Überlieferung zusammen, solange sie sich auf religiöse Darstellungen erstreckt. Doch ist auch hierbei nicht zu übersehen, daß die Flügel eines mittelalterlichen Triptychons dazu bestimmt waren, umgeklappt zu werden, um das Mittelbild zu verdecken, das als das Kostbarste und Bedeusamste nur an hohen Festtagen gezeigt wurde. Bei dem modernen Triptychon fällt aber die Rücksicht auf die Zweckmäßigkeit weg, und die tote Form ohne Sinn ist geblieben. Bei einem Triptychon Walter Firlés, das in München zu sehen war, war die Dreiteilung insofern durch den Gegenstand, eine Darstellung der heiligen Nacht, gerechtfertigt, als das Mittelbild ein ärmliches Gemach mit der Madonna und dem in der Krippe liegenden Kinde darstellte, während auf dem rechten Seitenbilde ein Engel andächtig durch das Fenster hineinsieht, und auf dem linken Seitenbilde ein anderer Engel durch die offenstehende Thür Hirten und Feldarbeiter hineingeleitet, um das holde Wunder zu schauen. In München sah man aber auch Triptycha, auf denen Kapitel aus modernen naturalistischen Romanen erzählt oder Phantasien überreizter Künstlergehirne zu Gestalten geformt waren. Der belgische Maler Léon Frédéric hatte in Berlin ein Triptychon unter dem Titel „Die Arbeit“ ausgestellt, auf dessen Mittelbilde man ein weit sich ausdehnendes Ackerland sah, während die zu seiner Bestellung nötigen Gerätschaften und Werkzeuge die Seitenflächen füllten. Vollends zu einer Spielerei hat Gotthardt Kuehl, gegenwärtig der Hauptvertreter der modernen Richtung in Dresden und, soweit die Künstler in Betracht kommen, der Mittelpunkt der auf eine völlige Umwälzung der bisherigen Anschauungen zielenden Bewegung, die Mode herabgedrückt. Seine „Spezialität“ ist die Schilderung der Infassen der Versorgungs- und Waisenhäuser in den Niederlanden und in seiner Vaterstadt Lübeck, und eine besondere Vorliebe hat er für die rotröckigen Waisenkinder des Amsterdamer Bürgerwaisenhauses, wobei es nicht immer klar ist, ob ihn das stets geschäftige, aber doch nicht freudlose Leben dieser Armen mehr interessiert oder ihre roten Röcke. Auf dem in Dresden ausgestellten Triptychon, das er ihnen gewidmet hat, um endlich einmal aus dem Vollen schöpfen zu können, bricht jedenfalls die Freude an der scharlachroten Farbe so ungestüm hervor, daß die Geschichte selbst seinen begeistertsten Verehrern zu bunt oder vielmehr zu rot geworden ist. Denn diese Farbe beherrscht alle drei Teile des Bildes in einem Grade, daß trotz gewisser Feinheiten des Hell-dunkels niemand mehr von dem feinen koloristischen Geschmack, den man bisher an den Bildern Kuehls gerühmt hat, zu reden wagt. Mit dieser Verirrung in der koloristischen Haltung des Bildes stimmt auch sein Inhalt überein.

Während auf dem rechten Flügel die Rückkehr der Mädchen aus der Kirche, auf dem linken Flügel ihr Schulunterricht dargestellt ist, führt uns das Mittelbild ihre Thätigkeit in der Küche, bei der Verteilung der Suppe an die Kleinen vor. Vom materialistischen Standpunkte aus mag ja diese Anordnung richtig sein; aber man wird zugeben, daß die ursprüngliche Bedeutung des Triptychons durch solche Ausartungen zur Farce, zum bloßen Atelierwitz herabgewürdigt wird.

Daß Phantasten, Symbolisten und Mystiker an dieser Modethorheit sehr stark beteiligt sind, ist selbstverständlich, wird uns aber durch die Ausstellung in Dresden, die ja den stärksten Auszug aus der modernsten Kunst bietet, den man bisher an einem Orte genossen hat, noch ausdrücklich bezeugt. Eine besonders auffallende Leistung auf diesem Gebiete hat Fritz Mackensen in einem dreiteiligen Bilde zur Schau gestellt: „Trauernde Familie.“ Er ist das Haupt oder doch das begabteste Mitglied einer Malerkolonie, die sich vor etwa drei Jahren in Wörpswede, einem Dorfe bei Bremen, niedergelassen hat, um, wie vor einem halben Jahrhundert die Meister von Fontainebleau, von allen Einflüssen der modernen Kultur und der alten Überlieferung unberührt, ganz der Natur zu leben. Seit zwei Jahren treten sie auch bereits mit den Erzeugnissen ihrer Kunst auf den großen Ausstellungen in geschlossener Reihe auf. Was sie aber bisher geschaffen haben, namentlich auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei, ist teils von einem maßlos trüben und trocknen Naturalismus beherrscht, teils von einer überschwänglichen Phantastik, die uns nur seltene Ausnahmestände der Natur vor die Augen zaubert. Nur Mackensen hat sich im vorigen Jahre in der Schilderung eines Gottesdienstes im Freien zur Frühlingszeit mit lebensgroßen Figuren als ein scharfer Charakterzeichner bewährt, der die Leute, die er zu malen unternahm, gründlich kennen gelernt und alles herausgeholt hatte, was aus den verschlossenen Seelen dieser niederdeutschen, hartköpfigen Marsch- und Geestlandsbewohner ans Tageslicht zu ziehen ist. Auf dem neuen Bilde, dessen Mittelteil eine trauernde Familie aus dem Handwerker- oder Arbeiterstande am offenen Sarge eines kleinen Mädchens darstellt, hat er diese Kraft der Charakteristik noch zu größerer Schärfe und Härte gesteigert. Zugleich ist aber auch die Farbe so hart, spröde und trocken geworden, daß man auch nicht mehr koloristische Gründe anführen kann, die das Mißverhältnis zwischen dem Umfang des Bildes und seinem geistigen und sachlichen Inhalt rechtfertigen. Auf dem Mittelbild tritt uns das Alltagsleben in seiner trübseligsten Erscheinung, die menschliche Gestalt in trauriger Verkümmernng durch harte Arbeit entgegen; die Absicht der Seitenbilder ist, durch Phantastik über das Elend des Erdenlebens hinwegzuhelfen: links ein tief in Schnee gehüllter Friedhof mit einem Kindergrab, rechts derselbe Schauplatz; aber ein Engel hat das Kind aus seiner dunkeln Gruft geholt und führt den neuen Engel sanft in das himmlische Reich.

Es ist noch nicht lange her, daß die Wortführer der „neuen Kunst“ die Parole ausgegeben hatten, daß der Inhalt eines Kunstwerks nichts bedeute, daß die Form, aber nur die neue, ungewöhnliche alles sei. Schneller, als sie geahnt haben, ist der Rückschlag eingetreten. Die neue Technik ist so rasch das Gemeingut aller ihrer Anhänger geworden, vermutlich weil sie sich sehr leicht erlernen ließ, daß sie heute bereits unausstehlich langweilig geworden ist, und man bleibt schon wieder gern vor Bildern stehen, die uns, wenn auch von jedem koloristischen Reiz entblößt, wenigstens etwas zu denken und zu sagen geben, wie das Triptychon des Einsiedlers von Worpsswede.

Es ist wenigstens ein Gewinn, wenn auch nur ein kleiner, den wir aus den deutschen Abteilungen der Dresdner Ausstellung ziehen. Was bliebe aber übrig, wenn wir die Sonderausstellungen der fremden Künstler, die jetzt als die Stützen der modernen Kunst gepriesen werden, auf ihren geistigen Gehalt prüfen wollten? Aus dem beinahe vollständigen Material der Dresdner Ausstellung greifen wir nur zwei Proben heraus: den belgischen Bildhauer Konstantin Meunier und den französischen Auguste Rodin.

Die belgische Plastik hat sich etwa seit einem Jahrzehnt auf den europäischen Ausstellungen in ungewöhnlichem Maße hervorgethan, bei weitem mehr als die Malerei, die als willfährige Schleppenträgerin der Franzosen alle Narrheiten mitmacht, die in Paris aufstauen und jedesmal bald wieder verschwinden. Die Bildhauer Belgiens lassen sich im großen und ganzen in drei Gruppen teilen, wobei wir die alten Begriffe beibehalten, weil sie verständlich sind, wenn sie sich auch nicht vollkommen mit der Sache decken. Die eine Gruppe arbeitet im Stile der Überlieferung, im Anschluß an die Antike, oft auch im Anschluß an die Gotik, und ihre Vertreter befriedigen vorzugsweise das Bedürfnis der Kirchen und sonstigen Andachtsstätten. Die zweite Gruppe sucht tiefe und große Gedanken in engem Anschluß an die Natur, an die wirkliche Erscheinung zu verkörpern, und da ihre Mitglieder gelernt haben, den menschlichen Körper mit großer Virtuosität zu beherrschen und den Menschen ihrer Umgebung bis tief in die Seele zu sehen, bilden sie Einzelfiguren und Gruppen, in denen sie die kühnsten und gewaltsamsten Bewegungen mit scheinbar spielender Leichtigkeit zur Anschauung bringen, oder sie schaffen in Porträtbüsten täuschende Abbilder wirklichen Lebens. Die bedeutendsten Vertreter dieser Richtung sind zur Zeit van der Stappen und Jules Lambeaux. Lambeaux ist freilich, wie man sich auf der Dresdner Ausstellung überzeugen konnte, mehr ein Virtuose der Form, dem die gewagteste Stellung und Bewegung gerade die liebste ist, und der mit lustiger Reckheit den strengen Gesetzen der Plastik ein Schnippchen schlägt. Dagegen ist van der Stappen ein ernster Künstler, der die Wucht und Würde des monumentalen Stils fast immer zu erreichen weiß und daneben ein trefflicher Porträtbildner ist. Aber nicht diese Künstler, in denen noch etwas von dem edeln Feuer der Wappers, Gallait und de Wiëve lebt, gelten

als die Führer der belgischen Plastik, sondern die dritte Gruppe, die Naturalisten, an deren Spitze Jules Lagae und Meunier stehen. Lagaes Bildwerk „Die Sühne,“ zwei halbnackte Greise, fleischlose, jammervoll anzuschauende Gerippe, die, von einer unbekanntem Schuld gedrückt, gefesselt nebeneinander herwanke, war bereits in München und Berlin zu sehen, ehe es nach Dresden kam, und hier wird es seine dauernde Stelle behalten, weil man diesen Gipfel des Naturalismus trotz der durchaus skizzenhaften Behandlung der Figuren für würdig erachtet hat, der königlichen Sammlung im Albertinum einverleibt zu werden. Dieselbe Auszeichnung ist einem kolossalen Hochrelief von Meunier widerfahren, das die Industrie durch die Gestalt mehrerer Hochöfenarbeiter oder Schmiede symbolisieren will. Meunier bewegt sich nämlich mit seiner Kunst fast ausschließlich unter den Arbeitern des großen Bergwerkbereichs im Becken von Charleroi, und er bemüht sich seit Jahren, in zahllosen großen und kleinen Gips- und Bronzefiguren, in Ölbildern, Aquarellen, Pastellen und andern Zeichnungen das Los dieser Armen und Elenden, dieser „Enterbten des Glücks“ zu schildern. In Dresden hat man ihm einen besondern Saal eingeräumt, der an siebenzig solcher Schöpfungen enthält: Bergleute, Buddler, Schmiede, Minenarbeiter, Kohlenzieher, Glasbläser, seltner Feldarbeiter, zum größten Teile als Einzelfiguren, zum kleinern zu gemeinsamem Tagewerke verbunden. Bei den meisten dieser kleinen Bronzefiguren ist nur der Kopf sorgfamer durchgeführt, sozusagen herauspolirt, Körper, Extremitäten, Kleidungsstücke sind mit Absicht nur roh skizziert, bisweilen nur angedeutet. Was uns aber die Köpfe zu sagen haben, ist Stumpfsinn, Gleichgiltigkeit, Unzufriedenheit, Unmut, Erbitterung, alles fast bis zur Grimasse, bis zur Frage gesteigert. Die Kunst soll und darf gewiß nicht an den Nachtseiten des menschlichen Lebens, an Schuld, Elend, Mühsal und hartem Frohdienst vorübergehen. Wenn sie aber aus solchen Schilderungen, die noch dazu sachliche und künstlerische Übertreibungen enthalten, ein Gewerbe macht, erniedrigt sie sich zur Tendenzmacherei und hört auf, Kunst zu sein.

Die höchste Steigerung hat diese rohe Art zu skizziren, die der Tod jeder wahren Plastik ist, durch den Franzosen Rodin erreicht. Er arbeitet an einem Denkmal für Viktor Hugo, einer Aufgabe, zu der übrigens seine bombastische Art vortrefflich paßt, und als Proben davon hat er einen Kopf des Dichters und eine Verkörperung der innern Stimme(!), vermutlich als Sockelfigur, aufgestellt. Beide Werke machen den Eindruck von roh behauenen Marmorblöcken, die noch nicht über die erste Anlage gediehen sind, etwa wie die Köpfe von Michelangelo's Mediceerdenkmälern oder wie seine Gruppe der Grablegung Christi im Dome zu Florenz oder gewisse Madonnen, die er aus Verdruß unvollendet gelassen hat, weil er sich bei der Marmorarbeit verhasen hatte. Die Werke Rodins sind aber nicht Marmorarbeiten, sondern Gipsabgüsse, die schon von vornherein auf das Fragmentarische berechnet waren, weil das Un-

Es ist noch nicht lange her, daß die Wortführer der „neuen Kunst“ die Parole ausgegeben hatten, daß der Inhalt eines Kunstwerks nichts bedeute, daß die Form, aber nur die neue, ungewöhnliche alles sei. Schneller, als sie geahnt haben, ist der Rückschlag eingetreten. Die neue Technik ist so rasch das Gemeingut aller ihrer Anhänger geworden, vermutlich weil sie sich sehr leicht erlernen ließ, daß sie heute bereits unausstehlich langweilig geworden ist, und man bleibt schon wieder gern vor Bildern stehen, die uns, wenn auch von jedem koloristischen Reiz entblößt, wenigstens etwas zu denken und zu sagen geben, wie das Triptychon des Einsiedlers von Worpsswede.

Es ist wenigstens ein Gewinn, wenn auch nur ein kleiner, den wir aus den deutschen Abteilungen der Dresdner Ausstellung ziehen. Was bliebe aber übrig, wenn wir die Sonderausstellungen der fremden Künstler, die jetzt als die Stützen der modernen Kunst gepriesen werden, auf ihren geistigen Gehalt prüfen wollten? Aus dem beinahe vollständigen Material der Dresdner Ausstellung greifen wir nur zwei Proben heraus: den belgischen Bildhauer Konstantin Meunier und den französischen Auguste Rodin.

Die belgische Plastik hat sich etwa seit einem Jahrzehnt auf den europäischen Ausstellungen in ungewöhnlichem Maße hervorgethan, bei weitem mehr als die Malerei, die als willfährige Schleppenträgerin der Franzosen alle Narrheiten mitmacht, die in Paris auftauchen und jedesmal bald wieder verschwinden. Die Bildhauer Belgiens lassen sich in großen und ganzen in drei Gruppen teilen, wobei wir die alten Begriffe beibehalten, weil sie verständlich sind, wenn sie sich auch nicht vollkommen mit der Sache decken. Die eine Gruppe arbeitet im Stile der Überlieferung, im Anschluß an die Antike, oft auch im Anschluß an die Gotik, und ihre Vertreter befriedigen vorzugsweise das Bedürfnis der Kirchen und sonstigen Andachtsstätten. Die zweite Gruppe sucht tiefe und große Gedanken in engem Anschluß an die Natur, an die wirkliche Erscheinung zu verkörpern, und da ihre Mitglieder gelernt haben, den menschlichen Körper mit großer Virtuosität zu beherrschen und den Menschen ihrer Umgebung bis tief in die Seele zu sehen, bilden sie Einzelfiguren und Gruppen, in denen sie die kühnsten und gewaltsamsten Bewegungen mit scheinbar spielender Leichtigkeit zur Anschauung bringen, oder sie schaffen in Porträtbüsten täuschende Abbilder wirklichen Lebens. Die bedeutendsten Vertreter dieser Richtung sind zur Zeit van der Stappen und Jules Lambeaux. Lambeaux ist freilich, wie man sich auf der Dresdner Ausstellung überzeugen konnte, mehr ein Virtuose der Form, dem die gewagteste Stellung und Bewegung gerade die liebste ist, und der mit lustiger Keckheit den strengen Gesetzen der Plastik ein Schnippchen schlägt. Dagegen ist van der Stappen ein ernster Künstler, der die Wucht und Würde des monumentalen Stils fast immer zu erreichen weiß und daneben ein trefflicher Porträtbildner ist. Aber nicht diese Künstler, in denen noch etwas von dem edeln Feuer der Wappers, Gallait und de Biefve lebt, gelten

als die Führer der belgischen Plastik, sondern die dritte Gruppe, die Naturalisten, an deren Spitze Jules Lagae und Meunier stehen. Lagaes Bildwerk „Die Sühne,“ zwei halbnaakte Greise, fleischlose, jammervoll anzuschauende Gerippe, die, von einer unbekanntem Schuld gedrückt, gefesselt nebeneinander herwanke, war bereits in München und Berlin zu sehen, ehe es nach Dresden kam, und hier wird es seine dauernde Stelle behalten, weil man diesen Gipfel des Naturalismus trotz der durchaus skizzenhaften Behandlung der Figuren für würdig erachtet hat, der königlichen Sammlung im Albertinum einverleibt zu werden. Dieselbe Auszeichnung ist einem kolossalen Hochrelief von Meunier widerfahren, das die Industrie durch die Gestalt mehrerer Hochöfenarbeiter oder Schmiede symbolisieren will. Meunier bewegt sich nämlich mit seiner Kunst fast ausschließlich unter den Arbeitern des großen Bergwerkbereichs im Becken von Charleroi, und er bemüht sich seit Jahren, in zahllosen großen und kleinen Gips- und Bronzefiguren, in Ölbildern, Aquarellen, Pastellen und andern Zeichnungen das Los dieser Armen und Elenden, dieser „Enterbten des Glücks“ zu schildern. In Dresden hat man ihm einen besondern Saal eingeräumt, der an siebenzig solcher Schöpfungen enthält: Bergleute, Puddler, Schmiede, Minenarbeiter, Kohlenzieher, Glasbläser, seltner Feldarbeiter, zum größten Teile als Einzelfiguren, zum kleineren zu gemeinsamem Tagewerke verbunden. Bei den meisten dieser kleinen Bronzefiguren ist nur der Kopf sorgfamer durchgeführt, sozusagen herauspolirt, Körper, Extremitäten, Kleidungsstücke sind mit Absicht nur roh skizziert, bisweilen nur angedeutet. Was uns aber die Köpfe zu sagen haben, ist Stumpfsinn, Gleichgiltigkeit, Unzufriedenheit, Unmut, Erbitterung, alles fast bis zur Grimasse, bis zur Frage gesteigert. Die Kunst soll und darf gewiß nicht an den Nachtseiten des menschlichen Lebens, an Schuld, Elend, Mühsal und hartem Frohdienst vorübergehen. Wenn sie aber aus solchen Schilderungen, die noch dazu sachliche und künstlerische Übertreibungen enthalten, ein Gewerbe macht, erniedrigt sie sich zur Tendenzmacherei und hört auf, Kunst zu sein.

Die höchste Steigerung hat diese rohe Art zu skizzieren, die der Tod jeder wahren Plastik ist, durch den Franzosen Rodin erreicht. Er arbeitet an einem Denkmal für Viktor Hugo, einer Aufgabe, zu der übrigens seine bombastische Art vortrefflich paßt, und als Proben davon hat er einen Kopf des Dichters und eine Verkörperung der innern Stimme(!), vermutlich als Sockelfigur, aufgestellt. Beide Werke machen den Eindruck von roh behauenen Marmorblöcken, die noch nicht über die erste Anlage gediehen sind, etwa wie die Köpfe von Michelangelos Mediceerdenkmälern oder wie seine Gruppe der Grablegung Christi im Dome zu Florenz oder gewisse Madonnen, die er aus Verdruß unvollendet gelassen hat, weil er sich bei der Marmorarbeit verhasen hatte. Die Werke Rodins sind aber nicht Marmorarbeiten, sondern Gipsabgüsse, die schon von vornherein auf das Fragmentarische berechnet waren, weil das Un-

vollendete, das im Entwurfe stecken Gebliebne in unsrer greisenhaften Zeit, die sich lieber an Trümmern als an abgerundeten Kunstwerken begeistert, unendlich interessanter, weil rätselhafter ist.

Auch bei einer längern Wanderung durch die Irrgänge der modernen Kunst, zu der uns die Dresdner Ausstellung noch ein weites Feld eröffnet, würden wir immer zu demselben Ergebnis kommen: Gedankenarmut und Mangel an schöpferischer Kraft verbergen sich unter allerlei gleißenden Flittern und grellfarbigen Fähhchen und Lappen, und der Erfolg der Spekulation bleibt nicht aus, indem eine gedankenlose Menge in Begeisterung über die Wunder und Kniffe der neuen Techniken ausbricht. So werden die modernen Zimmereinrichtungen des Pariser Kunsthändlers Bing, die ein Hohn auf den gesunden Menschenverstand sind, die Gemälde der belgischen Punktierer und Symbolisten, der holländischen „Breitmalen,“ deren Bilder ein Mosaik aus Farbenflecken sind, der schottischen Träumer und der englischen Phantasten mit gläubiger Bewunderung hingenommen, und der Same, der davon ausgeht, fällt leider auf empfänglichen Boden.

Der Deutsche hat diese unheilvolle Neigung seit Jahrhunderten, und wir wissen, daß sie unheilbar ist. Schon vor fünfzig Jahren hat einer, den das deutsche Volk zu seinen größten Helden zählt, dagegen geeifert. „Ich möchte den Herren, die so gern ihre Ideale jenseits der Vogesen suchen, eines zur Richtschnur empfehlen, was die Engländer und Franzosen auszeichnet. Das ist das stolze Gefühl der Nationallehre, welche sich nicht so häufig dazu hergiebt, nachahmungswerte und bewunderte Vorbilder im Auslande zu suchen, wie es hier geschieht.“ So sprach Bismarck am 15. Juni 1847 im Vereinigten Landtage.

Es fehlt ja auch jetzt nicht an Augenblicken, wo das „Gefühl der Nationallehre“ unter uns wieder aufflammt. Dürfen wir dazu den Beschluß rechnen, den die Dresdner Bürgerschaft kürzlich unter der Führung ihres Oberbürgermeisters gefaßt hat, den Beschluß, im Jahre 1899 eine Ausstellung der deutsch-nationalen Kunst und des nationalen Kunstgewerbes zu veranstalten?

