



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Die große Kunstausstellung des Jahres 1897 : 3.
München

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



Die großen Kunstausstellungen des Jahres 1897

3. München



ährend sich die Berliner schweigend der Notwendigkeit beugten, auf eine internationale Ausstellung zu verzichten, und sich damit auf einen materiell unerfreulichen Ausgang ihres Unternehmens gefaßt machten, während die Dresdner nur still zu hoffen wagten, waren die Münchner ihres Sieges gewiß. In diesem Jahre mehr als zuvor. Die Sezessionisten, die der Ausstellung im Glaspalast schweren Abbruch gethan hatten, wenn auch nicht gerade auf materiellem, so doch auf geistigem Gebiete, mußten ihr Heim an der Prinzregentenstraße räumen, weil sie die Bauspekulation daraus vertrieb und sie keine größern Opfer mehr zu bringen vermochten, als es bereits geschehen war. Da München nur auf den Glaspalast als einziges Ausstellungslokal in großem Stile angewiesen ist, mußten also die Sezessionisten dort ein Obdach suchen, und es wurde auch ohne die Opfer persönlichen Ehrgeizes und persönlicher Machtfragen erreicht, nachdem die Diplomatie in der Kunst an den entscheidenden Stellen ihre Fäden gesponnen hatte und damit zu erwünschten Zielen gelangt war. Auf beiden Seiten freundliches Entgegenkommen. Die Sezessionisten forderten und erhielten eine eigne Jury, in sich zusammenhängende Räume, die sie nach ihrem eignen Belieben dekoriren konnten, und in den verschiedenen Kommissionen, die beinahe so zahlreich waren wie die des deutschen Reichstags, saßen wohl ebenso viele Sezessionisten wie Mitglieder der Künstlergenossenschaft. Auch der Präsident war ein Mann, den zwar die Künstlergenossenschaft gewählt hatte, der aber auch den Sezessionisten recht sein mußte, weil Lenbach eine künstlerische Persönlichkeit und zugleich ein Mann ist, an den sich so leicht niemand hinanwagt. Persönliches und Künstlerisches fließen dabei so dicht zusammen, daß eine Trennung des einen vom andern für Ausstellungsangelegenheiten verhängnisvoll sein würde.

Die Gewißheit des Sieges über die Ausstellungen in Berlin und Dresden war also so gut wie sicher. Die beiden Parteien, die bisher getrennt marschiert waren und doch dabei einige Siege errungen hatten, wollten jetzt vereint schlagen und schlagend das Anrecht Münchens auf den Namen der „deutschen

Kunststadt" nachweisen. Der äußere Erfolg ist diesem Feldzugsplan nicht günstig gewesen. Man kann sogar von einer Niederlage reden, wenn man sich an Außerlichkeiten halten will. Das Ausstellungs-Komitee hat sich genötigt gesehen, eine herbe Mahnung an die Einwohnerschaft Münchens, der „Kunststadt par excellence,“ wie man jetzt gern sagt, zu richten und ihr eine Strafpredigt wegen des überaus schwachen Besuchs der Ausstellung durch die Einheimischen zu halten. Man hat Vergleiche zwischen dem Besuch der Kunstausstellung und dem des neu erbauten, fast gleichzeitig mit ihr eröffneten Hofbräuhauses angestellt, und diese Vergleiche sind zu Gunsten des Hofbräuhauses ausgefallen. Das ist wenig ermutigend, aber es fragt sich, ob nicht die Leiter der großen Münchner Kunstausstellung selbst an diesem äußern Mißerfolg ein wenig schuld sind. Den Münchnern, die ohnehin an ein wohlfeileres Leben gewöhnt sind als die Großstädter Norddeutschlands, wird für eine Mark kein anderer Genuß geboten als der der Kunstwerke. Gartenanlagen, in denen sich das Publikum zur Erholung von den Strapazen der Kunstwanderung ergehen kann, fehlen, und Konzerte, die jetzt zum notwendigen Bestandteil jeder Ausstellung geworden sind, giebt es nicht. In Berlin hat man für die Hälfte des Eintrittspreises obendrein noch den Genuß eines Doppelkonzerts und anmutiger Parkanlagen mit Wasserflächen und Springbrunnen, und Dresden hat ebenfalls nach dem Beispiele Berlins das Belehrende und Erbauende mit dem Angenehmen verbunden. Daß in Dresden der Lokalpatriotismus stärker ausgebildet ist als in andern deutschen Großstädten, ist bekannt, und er hat ganz besonders zu dem Erfolg der Ausstellung beigetragen, wenn auch vielleicht die Mehrzahl der Besucher den meisten Kunstwerken gegenüber fremd und kühl geblieben ist. In Berlin ist der Ausstellungspark seit langer Zeit ein volkstümliches Vergnügungslokal, das auch wegen des billigen Eintrittspreises von Leuten besucht wird, die sonst nur wenig Kunstinteresse haben, durch äußere Reizmittel aber doch einmal in eine Kunstausstellung gelockt werden. Wir haben die Beobachtung gemacht, daß die Säle der Münchner Kunstausstellung an Sonntagnachmittagen eine erschreckende Leere zeigen, während sich in dem „banaischen“ Berlin, das keine „Kunststadt par excellence“ ist, ein dichter Menschenstrom vom frühen Sonntag vormittag bis zur Abenddämmerung durch die Räume der Ausstellung wälzt. Ob die Ausstellung einmal weniger gut oder gar schlecht ist, hat auf den Besuch nicht den geringsten Einfluß.

Diese Beobachtungen sollten den Münchnern zu denken geben. In ihrem Glaspalast, der nun schon fast dreißig Jahre lang für Kunstausstellungen herhalten muß, obwohl er zu einem ganz andern Zweck erbaut worden war, können sie nicht länger hausen. Sie mögen noch so schöne Einbauten von genialen Architekten machen, noch so stimmungsvolle „Augenblicksattraktionen“ von berühmten Meistern wie Lenbach herstellen lassen, über die Unbehaglichkeit, die frostige Öde und die schlechte, zum Teil kellerartige Beleuchtung vieler

Räume läßt sich durch einige glänzende Schaustücke niemand hinwegtäuschen, der Augen hat zu sehen.

Wenn sich also München durchaus darauf versteifen will, die „Kunststadt Deutschlands“ zu sein und zu bleiben, dann müssen Staat und Stadt zunächst für ein anständiges Ausstellungsgebäude mit allem Zubehör sorgen. Die künstlerischen Kräfte dazu sind in großer Zahl und Auswahl vorhanden, und an Geld scheint es auch nicht zu fehlen. Das sieht man an dem neuen Justizpalast von Friedrich Thiersch und an dem Neubau des bairischen Nationalmuseums von Gabriel Seidl.

Ein neues Kunstausstellungsgebäude würde aber im günstigsten Falle nur ein neues Reizmittel zu stärkerem Besuch der Ausstellungen bieten. Wie steht es aber um die Kunst, die dem neuen glänzenden Rahmen einen entsprechenden Inhalt zu geben hat? Wenn man die Ausstellung des Jahres 1897 zum Maßstabe nimmt, fällt die Antwort auf diese Frage nicht gerade zu Gunsten der autochthonen Kunst oder, vorsichtiger ausgedrückt, nicht zu Gunsten der Leiter der Ausstellung aus, die zu der Zugkraft der nationalen Kunst im weiteren Sinne kein großes Vertrauen zu haben scheinen. Die Sendboten des Komitees haben auch für diese „siebente internationale Kunstausstellung“ ihre Fangarme nach allen Ländern ausgestreckt, und sie haben auch viel Gegenliebe gefunden. Die sprach sich allerdings meist in Zahlen aus: die Anzahl der ausländischen Kunstwerke war beinahe größer als je zuvor und unzweifelhaft noch größer die Zahl der bemalten Quadratmeter. Noch niemals sind die Säle des Münchner Glaspalastes von so vielen „großen Schinken“ heimgesucht worden wie in diesem Jahre. Neben den Italienern und Spaniern, denen glückliche Landesnatur und glückliche Bedürfnislosigkeit den Aufwand großer Leinwand- und Farbmassen erleichtern, ist ein neues „Kunstvolk“ auf den Plan getreten: die Ungarn. Sie haben im vorigen Jahre eine „Millenniumsausstellung“ in ihrem Budapest gehabt, und einem so riesenhaften Ereignis vermochten nur Gemälde in entsprechendem Umfange gerecht zu werden. Die tausendjährige Geschichte der Magyaren ist reich genug an kriegerischen und politischen Massenaktionen, mit denen sich solche Gemälde sehr reichlich füllen lassen, und es fehlt auch nicht an Greuel- und Schreckensszenen, deren Darstellung dem Beschauer das Gruseln über die Haut jagt. Ein Teil dieser großen Historien, die in der Geschichte Ungarns schwelgen, wurde nun nach München gesandt, und das Stoffinteresse hat auch die Schaulust der Menge befriedigt. Alle Künstler und Kunstkenner aber wissen, daß diese Art von Malerei nicht in Pest, sondern in München und Paris erzeugt worden ist, und daß die Ungarn nur Nachahmer sind, allerdings sehr kühne und sehr glückliche. Denn sie werden ohne Ansehen ihrer Kunst von dem Patriotismus einer leidenschaftlich erregten Nation getragen, und ihre Bilder werden für die öffentlichen Sammlungen angekauft, während deutsche Maler, die ähnliches wagen, dieses Wagnis fast

immer mit ihrem eignen Gelde bezahlen müssen. Die Direktoren deutscher Galerien sind natürlich unschuldig an dieser für hochstrebende Künstler unerfreulichen Thatfache. Sie haben seit Jahren keine Räume und auch kein Geld mehr übrig für große Historien ihrer Landsleute, aber für kleine, intime Bildchen französischer Impressionisten und Naturalisten findet sich bisweilen noch ein Plätzchen, weil ein „bißchen Französisch“ immer noch ganz wunderbar schön ist.

Der imponirende Eindruck, den die großen spanischen und italienischen Geschichtsbilder zuerst 1883 und dann von Jahr zu Jahr immer mehr gemacht haben, hat sich schnell abgestumpft. Mit den wachsenden Erfolgen haben die Italiener und Spanier geglaubt, in den jährlichen Münchner Ausstellungen eine unverfiegliche Quelle des Absatzes zu finden. Aber schon nach zehn Jahren war der Kunstmarkt, trotzdem daß er sich von München über ganz Deutschland ausbreitete, so vollgestopft, daß die großen Historienbilder nur noch selten untergebracht und die kleinen Feinmalereien bald wie Erzeugnisse des Kunstgewerbes geschätzt und bezahlt wurden. Die Italiener und Spanier sind in ihrem Fatalismus mit diesem Sturz ihrer Preise zufrieden gewesen, und sie malen ruhig weiter, so lange ihr Weizen blüht. Daß sie sich so oft wiederholen, ist nicht so sehr ihre Schuld, als die der unersättlichen Ausstellungsjucht in Deutschland und in den andern Ländern, die natürlich von Agenten jeglicher Art, die unter dem Namen Kunsthändler ihr schmarozendes Gewerbe treiben, eifrig geschürt wird. So stark kann aber die Täuschung nicht gewesen sein, daß nun mit einemmale alle die Spanier und Italiener, die wir vor einem Jahrzehnt noch für wirkliche Künstler gehalten hatten, zu Kunsthandwerkern und Farbenschwindlern herabgesunken wären. Männer wie Villegas, Benlliure y Gil, Augusto Correlli und Francesco de Pradilla werden trotz starker Produktion immer die Bedeutung beanspruchen dürfen, gewisse Richtungen der modernen Malerei bis zu einem Höhepunkt geführt zu haben, von dem kein weiterer Ausblick, sondern nur ein Abstieg nach der andern, entgegengesetzten Seite möglich ist. Ein Bild wie Pradillas Maisernte in Terracina, bei der die fröhliche Betriebsamkeit der die gewonnenen Maiskolben zu sicherem Transport sammelnden Frauen und Kinder durch den Einbruch einer gefräßigen Gänseherde gestört wird, vereinigt in der Wahrheit der Schilderung, in der Schärfe der Beobachtung, in dem Natürlichkeitssinn und der zarten und doch malerisch freien, koloristisch reizvollen Ausführung alle Vorzüge, die wir an Meissonier und Menzel zusammen bewundern.

Wenn man den höchsten Maßstab ästhetischer Schätzung anlegt, sind freilich solche Kleinmalereien nicht würdig und auch nicht kräftig genug, den tiefsten Grund der Menschheit aufzuregen. Das haben aber auch die Ungarn trotz ihrer großen Leinwandflächen nicht vermocht, auf denen geschickte Virtuosen der Farbe und immer auf den Effekt gestimmte Theaterregisseure die Eroberung

Dfens im Jahre 1686, die Schlacht bei Zenta, den Landtag von Torda, die Verkündigung der Königswahl an den jungen Matthias Corvinus und eine Greuelzene aus dem Leben der wahnsinnigen Elisabeth Bathory dargestellt haben. Das gesteigerte Nationalgefühl macht es nicht allein; es muß auch etwas wirkliche Kunst, nicht gemachte Kunst dabei sein. An der Masse liegt es nicht. Es giebt auch unter den Ungarn viele echte Künstler. Aber sie scheuen sich nicht um die dunkeln Ereignisse der ungarischen Geschichte, die nur in den politischen Klubs der Hauptstadt und ihren Ablegern in den Komitaten ein verständnisvolles oder auch verständnisloses Murren der Bewunderung erregen, wenn sie zur Stärkung gegenwärtigen Heldennutts bei Parlaments- oder Komitatwahlen heraufbeschworen werden. Von diesen echten Künstlern waren in München leider nur zwei erschienen: der Tiermaler Pallik, ein Spezialist in der Malerei von Schafen, der, wenn er so fortfährt, diesen bei Lebzeiten stets verkannten Tieren noch den Stempel des Heroentums aufdrücken wird, und der Landschaftsmaler Bela von Spanyi, dessen Ansicht einer alten Burg der Frangipani am Adriatischen Meere auch etwas heroisches, freilich in anderm Sinne, an sich hat. Vor dieser großen Natur werden selbst realistische Landschaftsmaler gedrängt, sich unter dem Zwang der großen Linien und der fatten Farbentöne zu beugen, die ihnen überall in die Augen springen und leuchten, und die sie nur durch den Versuch eigner Bemeisterung zur Ruhe zum Gewinn für künstlerischen Besitz bringen können.

Daß die Lust der italienischen Maler an der Wiedergabe des fröhlichen, glitzernden Scheins unter einer meist wohlwollenden Sonne nicht allzu üppig ins Kraut schieße, dafür sorgt schon der Naturalismus, der wie ein Wurm an allen künstlerischen Erzeugnissen unsrer Zeit nagt. Die italienische Litteratur ist in ihrer nationalen Eigenart längst dabei zu Grunde gegangen. Indem sie mit vollen Segeln in das Fahrwasser der Franzosen einlief, ist sie auch auf den Sand geraten, als das günstige Wasser bei jenen plötzlich abließ. In der ernstesten Musik, in der die Franzosen umgekehrt immer die Schüler der Italiener geblieben sind und es trotz der neumodischen Koketterie mit Wagner noch sind, haben die heutigen Italiener allerdings einen neuen Anlauf genommen. Sie haben die musikalischen Kunststücke, die ihre Vorfahren mit weiser und glücklicher Hand auf drei- und vieraktige Opern verteilten, zusammengepreßt und in einer Stunde die Nerven ihrer Zuhörer durch musikalischen Spektakel so erregt, daß der Jubel am Schlusse dieser Ohrenpeinigung immer wie eine Art Freudenbezeugung klang, zum Dank dafür, daß endlich diese grellen Dissonanzen zur Ruhe gekommen waren. Für diese Art von musikalischer Kunst wurde auch ein Name gefunden, der schnell zu einem Begriff für alle geistigen Erzeugnisse dieser Gattung wurde: „Verismus.“ Auf deutsch heißt das ganz einfach Streben nach Wahrheit oder Liebe zur Wahrheit. So schlichte Worte würden aber in der internationalen Welt, auf die Spektakel-

stücke wie die *Cavalleria rusticana*, die *Bajazzi* und *A Santa Lucia* berechnet sind, keine Wirkung machen. Also mußte ein neues Wort erfunden werden. Aber allzulange hat der Zauber dieses neuen Wortes trotz einer emsigen Reklame, die von einem Meister in diesem Fach betrieben wurde, nicht vorgehalten. Mascagni und Leoncavallo haben mit ihren musikalischen Kleinigkeiten sehr schnell abgewirtschaftet, und als sie Anläufe zu höhern und edlern Zielen der Kunst nahmen, mußte sie die traurige Erfahrung machen, daß das Publikum, dessen Ohren sie durch die größten sinnlichen Reize übersättigt hatten, diesen Aufschwung mit ihnen nicht mitmachen wollte.

Auch in der Malerei hat sich ein Streben nach ähnlichen grellen Wirkungen, die auf möglichst scharfe Kontraste gestellt sind, seit einigen Jahren zur Geltung gebracht, natürlich unterstützt von derselben Macht der Reklame, die sich dabei nur den besser klingenden Namen *Kunstkritik* beigelegt hat. Aus Mailand, dem Hauptsitz des italienischen Radikalismus in Politik, Litteratur, Musik und Theater, ist auch diese Art von Malerei entsprossen. Dort hat ihr Hauptvertreter, der ehemalige Schweinehirt Segantini, den seine Landsleute ihren zweiten Giotto nennen, weil sein Talent beim Zeichnen eines seiner Schutzbesohlenen entdeckt worden ist, seine künstlerischen Studien gemacht, und dort hat er auch sofort ein volles Verständnis für seine Genrebilder aus dem Volksleben, vor allem für seine Darstellungen aus dem Leben der Bewohner der italienischen Alpen gefunden, die er meist inmitten ihrer einsamen Gebirgsnatur bei ihren Beschäftigungen, bei ihrem harten Ringen um die kärglichen Gaben dieser Natur vorführt. Fest wie aus Holz geschnitzt stehen diese Menschen auf armseligen Matten oder Feldern, die von schneebedeckten Bergen umgeben sind, in einer grellen, gleichmäßig kalten Beleuchtung. Luftperspektive giebt es für diesen Maler nicht, weil er sie in seinen Hochgebirgslandschaften auch nicht bemerkt hat, und für malerische oder gar romantische Lichtwirkungen hat er nicht das geringste Interesse. Sie würden ihn auch nur in seiner Absicht stören, die darauf ausgeht, das bis zum Stumpfsinn ausgeartete Elend dieser Armen in seiner ganzen Trostlosigkeit, auf die nicht einmal die erhabne Natur einen versöhnenden Schimmer fallen läßt, mit möglichst grellen Farben zu schildern. Mit Darstellungen aus dem angeblichen *Zammerleben* der „Proletarier der Arbeit“ in den großen Städten ist heute nicht mehr viel zu machen. Das „majestätische“ Elend der Ackerbauer, die bei der steten Sorge um ihre Scholle, zu der sie sich unablässig hinabbeugen müssen, beinahe zu stumpfsinnigen Bierfüßlern geworden sind, ist von dem Franzosen Jean François Millet schon viel früher bis auf den Grund ausgebeutet worden. Darum blieb für Segantini, der übrigens Millet fleißig studirt und ihm gewisse Kunstgriffe nachgeahmt hat, nichts andres übrig, als auf die höchsten Berge zu steigen. Er hat sich auch, nachdem er einmal auf dem internationalen Kunstmarkt eine Größe geworden ist, deren Wert durch Zahlen ausgedrückt wird, in einer ein-

samen Alpengegend niedergelassen und malt dort seine großen und kleinen Bilder in zähem, wie zu Eis erstarrtem Farbauftrag ruhig weiter, weil er weiß, daß viele närrische Sammler in Amerika und Deutschland und auch wohl einige Galeriedirektoren in Deutschland sehnsüchtig auf seine Bilder warten, auf denen sie sogar das entdecken, was außer ihnen niemand sieht: Feinheit des Tons. Segantini ist aber nicht bloß ein Maler, der an Gebirgsbauern, an Hirten und Feldarbeitern klebt; in seiner Einsamkeit kommen ihm auch phantastische Eingebungen, und ein Produkt davon war ein kuriozes Bild, das unter dem Titel „Die Kindesmörderinnen“ in Dresden zu sehen war. Eine Überschwemmung, durch einen ausgetretenen Fluß verursacht, hat ein ganzes Thal heimgesucht, und dieser Zufall ist von einigen Weibslenten benutzt worden, mit sich selbst und den Früchten leidenschaftlicher Stunden ein Ende zu machen. Sie haben sich in die gelbgrauen Gewässer gestürzt, und nun, da sich die Flut verlaufen hat, hängen die Leichname der Mörderinnen und ihrer Opfer in den Kronen niedriger Weidenbäume! Trotz seiner bukolischen Neigungen steuert Segantini also auch auf das Sensationelle hinaus, und kürzlich hat er sich entschlossen, sogar in großem Stile Sensation zu machen. Er will für die Pariser Weltausstellung in seiner harten, traurigen Art ein Panorama der italienischen Alpen malen, das in einem besondern Gebäude untergebracht werden soll, weil es an Größe alles bisher in dieser Gattung von Malerei geleistete übertreffen wird. Er hat seinen Plan selbst in einer in Mailand erscheinenden Tageszeitung mit Pathos auseinandergesetzt, und die dortige Presse hat ihm jubelnd zugestimmt, weil es sich ja um ein Unternehmen handelt, das für Paris bestimmt ist. Man erkennt daraus, daß aus der Bauernmalerei allmählich auch die Bauernschlauheit herauswächst.

Es ist auch nicht ausgeschlossen, daß mit solchen Gewaltmitteln ein bestimmter Zweck verfolgt wird. In allen Kunstländern, die bisher von Frankreich oder eigentlich nur von Paris abhängig gewesen waren, macht sich nämlich seit einiger Zeit ein starker Drang nach Unabhängigkeit geltend, nur nicht in Deutschland, das sich unter dem erst neuerdings aufgenommenen Soche noch zu wohl zu fühlen scheint. Die Künstler aus aller Herren Ländern sind lange genug nach Paris gepilgert, um schließlich den Franzosen ihre Kunstgriffe, ihre Blender und ihre „Schlager“ abgelernt zu haben. Und sie sind bald noch weiter gegangen als ihre Lehrmeister. Die Schotten, insbesondre die Glasgower Schule, haben den französischen Impressionismus derart übertrumpft, daß Monet, Sisley und Pissarro, seine Hauptsäulen, völlig in Vergessenheit geraten waren, bis die Dresdner Ausstellung dieses Jahres darauf aufmerksam machte, daß sie immer noch leben und malen, und sogar vernünftiger und manierlicher malen als die Schotten. Der Mystizismus und Pointillismus, d. h. die Auflösung der Flächen und Rundungen in der Malerei durch farbige Punkte auf andersfarbigem Grunde haben in Belgien fanatische Anhänger ge-

funden, die an Kraftanstrengung und an Methode in der Tollheit ihre französischen Vorbilder völlig in den Schatten stellen, und der rohe Naturalismus eines Manet und Degas erscheint bereits im milden Lichte einer entschuldbaren Verirrung, wenn man daneben die Bilder einiger besonders weit vorgeschrittener Holländer, besonders des Amsterdammers Breitner betrachtet, der auf seinen Straßenszenen aus der Großstadt in Formlosigkeit des Farbauftrags schwelgt und sich mit Hohn über die einfachsten Grundlagen der Zeichnung und Modellierung hinwegsetzt. Dieser Cynismus imponirt aber so gewaltig, daß diesem Manne auf allen deutschen Ausstellungen die großen Medaillen zufallen, die bisher den Franzosen als ein selbstverständliches Anrecht zuteil geworden waren. Die deutschen, insbesondre die Münchner Künstler sind natürlich nicht zurückgeblieben. Nur brachten sie ein größeres Maß von Bescheidenheit und den heiligen Ernst mit, der sie hinderte, die burlesken Sprünge gallischer Neuerungsucht scherzhaft zu nehmen oder sie gar durch größere gymnastische Kunststücke zu übertreffen. Sie haben zwar auch ihre Nichtigkeiten auf großen Leinwandflächen ausgekrant; aber als sie sich endlich dazu entschlossen hatten, waren ihnen die Italiener, Spanier, Russen und Ungarn, die über mehr Leichtfinn oder über mehr Geld gebieten, zuvorgekommen.

So sehr wir auch die verblendeten deutschen Künstler beklagen, die bei diesem internationalen Wettlauf zu kurz gekommen sind, ebenso sehr erfüllt es uns mit Befriedigung, daß endlich einmal die Legende von der Überlegenheit der französischen Kunst über die aller übrigen Völker Europas zerstört worden ist. Daß die siegenden Mächte keine Lichtbringer sind, sondern nur zu weiteren Werken der Vernichtung schreiten werden, stört uns in unserm Behagen nicht. Mögen sie draußen machen, was sie wollen! Wir wollen nur unsre deutsche Kunst in ihrer Ursprünglichkeit zu erhalten suchen. Die Hoffnung dazu giebt uns der Charakter des Gesamtbildes der europäischen Kunst, das wir aus den drei Ausstellungen dieses Jahres in Berlin, Dresden und München gewonnen haben. Der Bann, den die Franzosen fast fünfzig Jahre ausgeübt haben, ist gebrochen. Der Zwist, der vor sechs Jahren die Pariser Künstler in zwei feindliche Lager getrieben hat, ist auch der französischen Kunst und ihrer moralischen Wirkung auf das Ausland nachteilig geworden. Die französischen Künstler treten auf auswärtigen Ausstellungen nicht mehr geschlossen auf, und nur einigemal ist es in München und Berlin gelungen, die beiden Parteien zu Sonderausstellungen zu bewegen, die aber nur dem imponiren konnten, der niemals Pariser Kunstausstellungen besucht hatte. Von Jahr zu Jahr sind diese Almosen, die aus Paris für deutsche Kunstausstellungen abfielen, kärglicher geworden, und in diesem Jahre haben sich die französischen Maler und Bildhauer, wenn man von einigen Reklamemachern und einigen Geschäftsmännern absieht, gegen die Werbungen aus München und Berlin so kühl oder eigentlich so beleidigend verhalten, daß wir begierig sind, wie lange die Geduld

des deutschen Michels noch ausreichen wird, solche Fußtritte ruhig zu ertragen.

Das einzige Heilmittel wäre vielleicht der Geldpunkt. Eine kostspielige Gastfreundschaft, der am Ende so schlecht gelohnt wird, ist eine Sache, bei der vielleicht auch die bayerische Gemütlichkeit aufhört. Noch sind die Ergebnisse der Abrechnungen über die drei großen Kunstausstellungen nicht in die Öffentlichkeit gedrungen. Nur aus den Kreisen der schmerzlich Beteiligten hat man gehört, daß die Dresdner Ausstellung ohne Verlust abgeschlossen hat. Über den letzten Abrechnungen der Ausstellungen in Berlin und München liegt noch Dunkel. Aber das lange Schweigen läßt auch nicht viel Erfreuliches hoffen. Etwas Erfreuliches wäre es aber doch, wenn endlich einmal den Fanatikern für die internationalen Ausstellungen für geraume Zeit die Lust nach solchen gewagten Unternehmungen verginge. Wenn sie zunächst am Geldbeutel gestraft werden, der ihrer Obhut anvertraut ist, werden sie vielleicht auch einmal auf den Gedanken kommen, zu fragen: Was haben eigentlich die internationalen Kunstausstellungen zur Förderung der einheimischen Kunst beigetragen?

Die Antwort, die die Münchner Sezessionisten, die sich doch als die Träger der vom Auslande eingeführten „modernen“ Bestrebungen aufspielen, auf diese Frage gegeben haben, klang nicht gerade stolz und verheißungsvoll. Gerade bei der ersten Ausstellung, die die beiden feindlichen Parteien wieder unter einem Dache vereinigt zeigte, haben die Sezessionisten fast völlig versagt. Wir haben schon darauf hingewiesen, daß sie weiter nichts vermocht haben als alten Most in neue Schläuche zu füllen, daß die neuen Schläuche sich aber sehr schnell abgenutzt haben. Die neuen Ausdrucksmittel, die man sich von den Franzosen, den Schotten, den Holländern u. a. geborgt hat, sind nach allen Richtungen so stark erschöpft worden, daß man sich jetzt bestürzt fragt, was denn eigentlich Neues daran gewesen ist. Es ist, als ob die Neuerer plötzlich in eine Sackgasse geraten wären, aus der sie weder vorwärts noch rückwärts heraus können. Indessen freuen sich die Philister, die sich durch das Revolutionsgeschrei einer jauchzenden, vom Freiheitsdrang benebelten Menge in ihrer Ruhe nicht stören ließen, ihrer Zähigkeit. Sie, die Alten, und ihre junge, sich stetig mehrende Gefolgschaft haben in diesem Kunstkampf — für das Jahr 1897 wenigstens — den Sieg errungen. Wenn es später einmal Geschichtschreiber geben sollte, die ephemere Ereignisse wie internationale Kunstausstellungen, die sich alle Jahre wiederholen, für Zeit- oder Gradmesser der Kunstbewegung halten könnten, werden sie vielleicht als dauernden Gewinn zwei Werke herausheben, die durch die Münchner Kunstausstellung von 1897 zuerst bekannt geworden sind: Defreggers Kriegsrat der tirolischen Helden von 1809 und die Studie zu einem (inzwischen vollendeten) Bildnisse Mommsens von Lenbach. Defregger ist einer von denen, die mit zäher Energie an der einmal eingeschlagenen nationalen Tonart festhalten, und wenn auch Lenbachs

Kunst aus dem Studium Tizians und Rembrandts erwachsen ist, so hat er doch wenigstens keinen französischen Zug. Und als Charakteristiker hat auch er etwas Nationales! Bei dieser geistvollen Detaillirung des Mommsenschen Kopfes, bei dieser Offenbarung intimster Seelenforschung können wir doch an niemand anders als an Dürer denken.

Die wunderlichen, in einigen Zimmern vereinigten Erzeugnisse der gewerblichen oder, wie man jetzt nach französischer Art sagt, der „dekorativen“ Künste, auf die die Münchner ganz besonders stolz gewesen sind, und die sie sogar als den Beginn einer neuen Ara ausgerufen haben, wird ein ernster Kritiker ebenso wenig ernst nehmen wie die in Dresden zur Schau gestellten Zimmereinrichtungen des Herrn Bing, der die „neue Kunst“ mit genialer Handbewegung aus dem Armel geschüttelt hat. Wir kennen diese „neue Kunst“ seit dem Jahre 1875, wo sie uns zuerst mit patriotischem Jubel als die „Kunst unsrer Väter“ vorgestellt wurde. Sie verfügt über eine anscheinend unerschöpfliche Maskengarderobe. In jedem Jahre erscheint sie vor uns in einem andern Narrenkleid, und jedesmal wird uns das neue Kostüm als das einzig richtige, für alle Menschen passende Normalkleid gepriesen. Diese Modekünstler wissen vor lauter Freiheitsbestrebungen und Reformbedürfnissen gar nicht, daß sie eigentlich die schlimmsten Tyrannen des Geschmacks sind. Wenn sie nur etwas konservativer wären! Allmählich gewöhnt sich der friedliebende Mensch auch an eine Tyrannei, die sich mehrere Jahre gleich bleibt. Aber die modernen Tyrannen haben nicht einmal die Tugend der Beharrlichkeit, und so dürfen wir uns denn mit Zuversicht der Erwartung hingeben, daß die nächstjährige Münchner Kunstausstellung, die übrigens auf den kostspieligen Stolz, eine „internationale“ zu heißen, verzichten will, uns wieder eine völlig neue „dekorative“ Kunst bringen wird, die die langen Winterabende des ablaufenden und die lustigen Karnevalsitzungen des kommenden Jahres zur fröhlichen Reise bringen werden.

Die Herren und Damen, die sich jahraus jahrein in diesen Strudel stürzen, wissen nicht, welch einen schweren Schaden sie anstiften. Produzenten und Konsumenten oder, einfacher gesagt, Handwerker und Käufer werden stutzig und auffällig gemacht. Beiden haben die kunstgewerblichen Zeitschriften mit ihren phantastischen Aufsätzen und noch mehr phantastischen Abbildungen das Vertrauen geraubt und zuletzt die Köpfe verdreht. Die Spekulanten unter den Handwerkern stürzen sich auf die neue Kunst, sie machen Reklame, und die biedre Einfalt des deutschen Handwerkers bricht mutlos zusammen. Aber auch die Spekulanten werden ihrer Berwegenheit nicht froh. Es fehlt nicht an Leuten, die alle Moden mitmachen, auch die tollsten, um vor ihresgleichen damit zu prunken. Aber die Masse der Käufer, die dem Künstler, der angeblich jedes Werk, auch einen Schrank, eine Truhe oder ein Bücherbrett nur einmal schafft, ebenso nötig ist wie dem Fabrikanten der Duzendware, hält

sich scheu zurück. Sie kauft nicht bei den Reformatoren des modernen Geschmacks, weil dieser Geschmack nicht der ihrige ist, und sie fürchtet, sich zu blamieren, wenn sie bei den alten biedern Werkmeistern kauft.

Um solche volkswirtschaftlichen Fragen kümmern sich natürlich die jugendlichen Reformatoren unsrer Kunst nicht. Für ihr schöpferisches Gemüt giebt es nur den Erfolg des Augenblicks. Besonnene Volkswirte dürfen aber fragen: Wohin soll das führen? Weil der Kunstmarkt mit Bildern und Bildwerken — dank der internationalen Kunstausstellungen! — völlig gesättigt ist, hat sich eine Schar von Künstlern auf das Kunstgewerbe gestürzt. Die Arbeit ist noch viel leichter, als wenn einer Skizzen und Studien malt. In München ist der erste Vorstoß der Künstler auf diesem Gebiet in großem Umfange versucht worden. Wir haben die weitere Entwicklung abzuwarten. Aber es wird kein erfreuliches Schauspiel sein, wenn dieser verderbliche Kampf zwischen Kunst und Kunstgewerbe, der nur in einer scharfen Trennung endigen kann, noch fortgesetzt wird.

Berlin

Adolf Rosenberg



Neue Romane



n der Hoffnung, unsern Lesern noch einige hübsche erzählende Bücher unter den Christbaum legen zu können, stöberten wir unsern Vorrat an neuen Erscheinungen noch einmal durch und gerieten nach verschiedenen erfolglosen Leseversuchen auf: Gelandet von Maria Janitschek, eine der im Verlage der Romanwelt in Berlin erschienenen „Kurzen Geschichten,“ die wir um des Namens der Verfasserin willen mit einiger Hoffnung begannen. Der Roman fängt auch ganz gut an, etwas sehr temperamentvoll freilich, aber das liebt man ja jetzt vielfach, jedenfalls erweckt der Eingang eine gewisse Erwartung. Wir werden in das junge Eheglück eines elsässischen Gutsbesitzers geführt. Herr Zorn von Rufach wird wie ein verwöhnter, gutmütiger großer Junge geschildert, den eine zarte, fast ätherische Frau von einem ganz entgegengesetzten Sinn und Geschmack unmerklich zu regieren beginnt, bis er es eines Tages nach vielen vergeblichen Versuchen von ihr erreicht, daß sie zu einem Spazierritt mit ihm ein Pferd besteigt. Nun verunglückt sie auf schreckliche Weise, der Mann aber kommt dem Wahnsinn nahe, entläßt sein Personal, verschließt Haus und Hof und geht mit seiner kleinen Tochter auf Reisen. In Basel engagirt er einen Diener und eine Bonne, die sich nach kurzer Zeit als Ehegatten herausstellen. Beide sind in ihren Leistungen ausgezeichnet, sie haben wegen