



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Die große Berliner Kunstausstellung

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

Dies meine Überzeugung. Daß ich nicht wenige Gefinnungsgeoffen habe, weiß ich. Was sie zu thun gedenken, muß ich ihnen überlassen. Dem Redakteur der Hausblätter aber konnte dieser Thatbestand nicht verborgen sein. Ich halte daher seine kühne Behauptung für eines jener Mittel, wodurch die Partei die urteilslose, in ihrer Pietät gegen die geistliche Autorität nichts arges ahnende Menge in der Unwissenheit über die wahren Gefahren der Kirche erhält und die Schwächern unter den Geistlichen schreckt.

Liegnitz, 22. April 1870.

Zentsch, Kaplan.

So lautet der Entwurf, den ich noch habe. Bei der Reinschrift flossen mir noch einige starke Ausdrücke wie „katholischer Pöbel“ in die Feder. Dieses Wort machte sehr böses Blut, und ich habe es bereut, weil es mißverständlich auf den Umstand bezogen werden konnte, daß in gemischten Gegenden wie in Schlesien die katholische Bevölkerung vorherrschend den ärmern Klassen angehört. Ich hatte natürlich nur den Preßpöbel, namentlich den Redakteur der Hausblätter im Sinne. Von der gedruckten Erklärung finde ich in meinen Papieren kein Exemplar.

(Fortsetzung folgt)



Die große Berliner Kunstausstellung

Von Adolf Rosenberg



Wenn dieser Bericht, wie es die journalistische Hezjagd unsrer Tage verlangt, bald nach der Eröffnung der Ausstellung im Monat Mai geschrieben worden wäre, so hätte ich ihn wahrscheinlich mit einem Ausbruch der Entrüstung oder doch mit dem Bekenntnis tiefster Beschämung eröffnen müssen. Im Jahre des ersten Jubiläums des großen Krieges empfängt man die französischen Künstler, die sich so lange hartnäckig demütigem Liebeswerben verschlossen, die im Jahre 1891 sogar die der Mutter des deutschen Kaisers gegebne Zusage unter dem Druck einer Horde von Gassenjungen zurückgezogen hatten, mit den höchsten Ehren, giebt man ihnen Juryfreiheit und räumt ihnen die besten Säle ein! Und noch dazu nach langen Verhandlungen, deren Abschluß nur dadurch beschleunigt wurde, daß sich die von der Regierung unabhängige Künstlergenossenschaft des Salons auf dem Marsfelde schnell zur Beschickung der Berliner Ausstellung entschloß und die gegnerische Gesellschaft der Champs-Élysées darum nicht zurückbleiben konnte. Den Münchner Ausstellungen

gegenüber haben die französischen Künstler ihre Zurückhaltung längst aufgegeben, weil sie sehr fein zwischen Baiern und Preußen zu unterscheiden wissen. Sie und die Mehrzahl ihrer Landsleute hoffen noch immer auf eine Zersplitterung des deutschen Reiches, und darum sind sie höflich gegen die, die ihnen eine trügerische Fata Morgana in absehbarer Zukunft als Bundesgenossen gegen die verhassten Preussiens vorgaukelt.

An Höflichkeit gegen diese haben es die Franzosen, nachdem sie einmal die Einladung angenommen hatten, auch nicht fehlen lassen. Beide Künstlergesellschaften haben sogar dafür gesorgt, trotz der Kürze der gegebenen Zeit eine Art Eliteausstellung zustande zu bringen. Der alten Gesellschaft, die ihre Ausstellungen in dem Glaspalaste der Champs-Élysées veranstaltet, fehlt freilich der Glanz der berühmtesten Namen: Laurens, Bonnat, Carolus-Duran, B. Constant. Nur Bouguereau bringt mit einer Allegorie der Perle, die in der Gestalt eines jungfräulichen Mädchens den geöffneten Schalen einer Muschel entsteigt, den Ruhm der alten Schule in Erinnerung. Sie stirbt aber keineswegs mit den Alten aus. Ihre Anhänger sind nicht minder zahlreich und unternehmungslustig als die Gefolgschaft der Naturalisten, Impressionisten, Pointillisten, Spiritualisten, Mystiker u. s. w., die ihr Hauptquartier in dem Ausstellungspalaste des Marsfeldes haben, daneben aber noch über viele Privatausstellungen von Kunsthändlern, sogenannte Cercles, auf deutsch „Ringe“ verfügen. Auch die Richtung der französischen Malerei großen Stils hat sich seit fünfzig Jahren in ihrem Inhalt nicht viel geändert. Die alte Lust an grauenvollen Schilderungen aus allen Perioden der Weltgeschichte ist heute noch ebenso lebendig wie die Freude an der Darstellung des nackten menschlichen Körpers in allen, auch in den verwegenen Stellungen und Lagen. Nur daß alles heute, dem Zuge der Zeit entsprechend, ins Kolossale und Massenhafte gesteigert wird. Wenn früher ein Bach, eine Quelle, ein Fluß durch eine, durch vier oder fünf Gestalten nackter Mädchen versinnlicht wurde, so wird jetzt ein Massenaufgebot veranstaltet. Ein junger Künstler, Fernand Le Quesne, malt einen von hohen Felsen herabstürzenden, mächtige Baumstämme und Steinblöcke mit sich fortwälzenden Wildbach, von dessen Kaskaden nackte Mädchen, die einen mit vollem Behagen, die andern bei heftigem Widerstande mit fortgerissen werden. Hier ist der fromme Glaube der alten Griechen, die Bäume, Wiesen, Bäche und Flüsse mit Elementargeistern belebten, zum Spiel einer wilden Phantastik gemacht worden, die am Ende nur darauf hinaus läuft, die Virtuosität des Künstlers in der Darstellung nackter weiblicher Körper in den gewagtesten Stellungen im hellsten Lichte zu zeigen. Das ist ihm auch gelungen. Nicht geringer ist diese Virtuosität auf Wenckers Bilde einer nackten Sägerin, die sich im Waldesschatten des Wildes harrend an einen Baum lehnt, auf der Versuchung des heiligen Antonius durch eine nackte Teufelin von E. Bourgonnier, auf der Jagd der Diana von Axilette, dem

mit nackten Leichen bedeckten Schlachtfeld, über das Christus wehklagend schreitet, von Dancer u. s. w. Wencker und Bourgonnier verbinden mit der Virtuosität der Zeichnung auch noch eine stärkere koloristische Kraft, als sie Le Duesne hat.

Aber die Zeit ist vorüber, wo diese zeichnerische und malerische Virtuosität in der Behandlung des nackten Körpers alleiniges Besitztum der Franzosen war. Alle Welt ist bei ihnen in die Schule gegangen, und am meisten haben davon die kalt, aber sicher spekulirenden Yankee's profitirt, die allmählich in der französischen Hauptstadt eine Künstlerkolonie gebildet haben, deren Mitglieder ihren Lehrern zum Teil schon weit über den Kopf gewachsen sind. Auch die Deutschen sind nicht zurückgeblieben. Zuerst haben sich die Bildhauer zu einer vollkommenen Beherrschung des nackten menschlichen Körpers emporgerungen, und jetzt haben es auch die Maler dazu gebracht. Nur fehlt ihnen noch der Mut, ihre Kraft, ihre Zeit und ihr Geld an so umfangreiche Sensationsstücke wie Le Duesnes Wildbach zu wagen. Daß es ihnen weder an zeichnerischer und malerischer Fertigkeit, noch an der dazu nötigen Erfindungsgabe gebricht, beweisen die an Tizian und Palma den Ältern erinnernde, nur auf einen kühnlichen Ton gestimmte Frühlingsidylle mit der auf einer Wiese lagernden, nur leicht mit einem Schleier verhüllten Mädchengestalt im Vordergrunde von Müller-Schönefeld in Berlin, das Larchetto amoroso (ein verliebter Satyr bläht zwei Waldnymphen auf seiner Querpfeife ein Liebeslied vor) von Hans Koberstein, die auf Ruhebetten ausgestreckten üppigen Mädchengestalten von Max Ring und Bernhard Zickendraht, die auf einem Pantherfell ruhende Dryade von Emil Glöckner und die am Rande eines Weihers im Baumeschatten lagernden Frauen von Max Pietschmann in Dresden, das Liebespaar in der Abenddämmerung einer Uferlandschaft von Karl Wünnenberg in Kassel und mehrere andre. Man sieht daraus, daß der Unterricht an den deutschen Kunstakademien und Kunstschulen so gründlich umgestaltet worden ist, daß die jungen Künstler, wenn sie wollen und nicht vor der Zeit ihre Kraft in skizzenhafter Produktion verzetteln, mit einer vollständigen, jeder ausländischen Konkurrenz gewachsenen Ausbildung von der Schule ins Leben treten können.

Auch die französische Historienmalerei großen Stils greift, wie gesagt, gleich der Darstellung des Nackten, zu den stärksten Mitteln, um sich die Herrschaft über die Massen zu erhalten. Eine Probe davon ist uns in einer unbeschreiblichen Blut- und Greuelzene von Ferdinand Roybet zu teil geworden, dem Blutbad zu Nesles durch Karl den Kühnen, der nach der Eroberung der Stadt in die Kathedrale eintritt und die dort geflüchteten Einwohner, Greise, Frauen und Kinder ohne Unterschied von seiner Soldateska niedermegeln ließ. Der Maler hat dem Beschauer nichts erspart; er hat den hohen weiten Raum mit Blut und Leichen, mit Sterbenden und mit angstvoll einen schrecklichen Tod erwartenden Frauen und Kindern angefüllt. Selbst von den Emporen

der Kirche werden Menschen, tote und lebende, auf die unten zusammengebrängte Menge herabgestürzt. Aber noch viel schneller als im Leben schwächt sich im Bilde der Eindruck des Grauens und Entsetzens, des Abscheus und Ekels ab. Je öfter man das Bild sah, desto mehr wurde man gewahr, daß es im Grunde nur ein gewaltiger Theatereffekt ohne wirkliche tragische Empfindung ist. Man konnte an jeder Figur das Modellstudium im einzelnen, bei den toten oder sterbenden Frauen besonders den kunstvoll gelegten Faltenwurf der Prachtgewänder beobachten. Solche glatte, von Neuheit funkelnde Gewänder nach den Schrecken einer Belagerung, einer Flucht, einer Zeit qualvoller Todesangst? Wer Roybet und seine Werke von früher kannte, wußte ohnehin, daß es ihm nur auf ein Bravourstück angekommen war, weil er die Ehrenmedaille des Salons haben wollte, und weil er wußte, daß diese nur durch ein Riesenbild von betäubender Wirkung zu erringen ist. Er hat seinen Zweck erreicht, und die französischen Kritiker, die den Humbug schnell durchschauten, haben weidlich über den Mann gespottet, der einmal über seinen eignen Schatten springen wollte. Bei uns hat das länger gedauert. Denn Roybets Bild wurde in dem Ehrensaale des Ausstellungsgebäudes so angebracht, daß es eine ganze Wand einnimmt, und daß jeder, der die Ausstellung betrat, sofort durch das Riesenbild gefesselt und — wenn er schwache Nerven hat — auch niedergeschmettert wurde.

Durch solche und ähnliche grobe Mittel ist der Erfolg der Franzosen in Berlin, der von diensteifrigen Franzosenanbetern schnell in alle Welt hinausgeschrieen worden ist, zustande gekommen. Die Franzosen haben nach den mehrjährigen Experimenten in München genau gewußt, was sie den Deutschen — auch in Berlin — bieten mußten und durften, um ihrer gewohnten Siege sicher zu sein, und darnach haben sie ihre Sendungen wohl berechnet. Der erste Eindruck ist denn auch überwältigend gewesen. In den ersten drei Wochen stauten sich die Besucher in den französischen Sälen zu Massen, die jede freie Bewegung unmöglich machten. Der Boden für die freundliche Aufnahme alles dessen, was von Frankreich kommt, ist, wie bekannt, nirgends so gut vorbereitet wie in Berlin. Das in der deutschen Reichshauptstadt auf dem Gebiete der Litteratur und Kunst herrschende Judentum ist mit den Franzosen aufs innigste verwandt. Gallier und Juden beherrschen gleichmäßig der für die erstern schon von Cäsar bemerkte Trieb nach beständigen Neuerungen, die Unruhe Mhasvers, das Verlangen nach neuen Erregungen, weil die regsame Natur beider Volksstämme kein Verweilen am Augenblick, keinen ruhigen Genuß an dem geistig Erworbenen zuläßt. Diese Unruhe hat aber auch in der Stimmung zu Gunsten der Franzosen eine Wandlung herbeigeführt. Die Begeisterung verschwand so schnell, wie sie gekommen war. Das Ungewöhnlichste war zum Alltäglichen geworden, und als die den Ton angegebende Gesellschaft Berlins, die sich in den französischen Sälen jeden Nachmittag zu geräuschvollen

Zusammenkünften vereinigte, die geistreichen Plaudereien über die sich bekämpfenden Künstlergesellschaften des Salons der Champs-Élysées und des Salons des Marsfeldes satt bekommen hatte und überdies die Zeit für Helgoland, Norderney, Misdroy und Tirol gekommen war, wurden die französischen Säle mit einemmale unheimlich leer. Man sah außer den durchreisenden Fremden, die flüchtigen Fußes durch alle Säle eilen, meist nur einige ernsthafte Kunstfreunde, die sich in die Reize der köstlichen Medaillen und Plaketten von Chaplain, Victor Peter und Bernier vertieften, die gegenwärtig zwar stark von der Laune des Tagesgeschmacks getragen werden, in Wirklichkeit aber staunenswerte Kunstwerke der Kleinplastik sind. Sie stehen ihren italienischen Vorbildern aus der Blütezeit der Renaissance nicht nach, übertreffen sie sogar noch an Feinheit der Charakteristik im Porträt, an Umfang der Darstellungen und an der Technik in Bronzegebü.

Noch stärker wurde der Rückschlag gegen die anfängliche Begeisterung für die Franzosen, als von Woche zu Woche die Listen der verkauften Kunstwerke veröffentlicht wurden. Auf die Franzosen fiel davon nur ein kleiner Teil: ein mystisches Bild von Gaston La Touche, das den verklärten Heiland, den leiblichen Augen der Anwesenden unsichtbar, als Protektor von Werken der christlichen Nächstenliebe (Sterbende trösten, Kranke pflegen, Hungrige speisen) darstellt, wurde — eine höchst seltsame Wahl! — für das städtische Museum in Magdeburg angekauft, ein schlüpfriges Bild und ein paar Werke der Kleinplastik gingen in die Hände von Kunsthändlern oder in Privatbesitz über. Ein Geschäft haben die Franzosen also nicht gemacht; sie müssen sich eben mit dem Ruhm oder vielmehr mit dem schnell erzeugten und ebenso schnell wieder verhallten Lärm begnügen. Es fragt sich nun, ob diese Erfahrung, die dieses ungemein scharf rechnende Volk übrigens seit einiger Zeit auf allen auswärtigen Ausstellungen macht, die Franzosen zu einer abermaligen Beschickung der Berliner Ausstellung ermutigen wird. Sollte es für das nächste Jahr noch geschehen, so hat die Ausstellung von 1895 der großen internationalen des nächsten Jahres insofern einen wesentlichen Dienst geleistet, als sie den Schaden, den die deutsche Kunst durch das erste geschlossene Auftreten der Franzosen in Berlin erlitten hat, auf sich genommen hat. Man sagt zwar, daß sich der Berliner nicht so leicht verblüffen lasse; aber in diesem Jahre ist ihm diese Beschämung doch nicht erspart geblieben. Im nächsten Jahre wird er die Franzosen mit kältern Blicken betrachten, und diese Abkühlung des Urteils wird hoffentlich zu einer ruhigeren und vernünftigeren Würdigung der heimischen Kunst beitragen, vorausgesetzt, daß die Ausstellungskommission nicht wieder den Ausländern die besten Plätze und die besten Säle einräumt und den Werken der deutschen Künstler durch Zerstreung in entlegne Kabinette jede Möglichkeit einer imponirenden Gesamtwirkung nimmt.

Die Ausstellungskommission darf freilich auf die Vorwürfe, die ihr wie

jeder ähnlichen Körperschaft gemacht werden, erwidern, daß sie auch den deutschen Künstlervereinigungen, die sich darum beworben haben, eigne Säle oder eine zusammenhängende Reihe von Kabinetten zur Verfügung gestellt habe. So haben die Düsseldorfer einen eignen Saal erhalten, worin sie eine sehr glücklich getroffene Auswahl von Gemälden aus den letzten zwei Jahren vereinigt haben, und die Münchner Sezessionisten treten ebenfalls als scheinbar „kompakte Majorität“ gegenüber den überall verstreuten Mitglieder der Genossenschaft des Glaspalastes auf. Sind aber nicht diese auf Absonderungen gerichteten Bestrebungen ein beschämendes Zeugnis dafür, daß der alte deutsche Partikularismus, fünfundzwanzig Jahre nach der Begründung der Bruderschaft, wieder stark ins Kraut geschossen ist? Haben wir wirklich eine deutsche Kunst und nicht etwa bloß eine Münchner, eine Düsseldorfer, eine Berliner u. s. w.? Und wo sind denn die nationalen Verschiedenheiten zu suchen? Etwa darin, daß die Münchner in blindem Eifer den Franzosen nachlaufen, und daß die Berliner, denen man die Franzosenfreundschaft stets am meisten vorgeworfen hat, in ihrer Kunst jetzt die geringsten ausländischen Einflüsse erkennen lassen? Ein arger Mißbrauch mit dieser Isolirung, mit dieser Ausbeutung von mehr oder weniger erzwungnem Sonderrecht wird aber getrieben, wenn die Münchner Sezessionisten unter ihrer Flagge fremdes Gut einschmuggeln und in ihrem Gefolge Spanier, Italiener, Holländer, Skandinavier, Schotten, Engländer u. s. w. marschieren lassen. Im großen Publikum, das mit den Satzungen dieses internationalen Bundes nicht vertraut ist, können die Münchner Sezessionisten dadurch leicht den Verdacht erregen, als ob sie sich mit fremden Federn schmücken wollten.

Es ist eine der wichtigsten Lehren der diesjährigen Berliner Ausstellung, daß die moderne „Kunstpolitik“ nur heillose Verwirrungen anrichtet, und daß sie, selbst bei strenger Sonderung der lokalen Vereinigungen, nur eine jämmerliche Karikatur auf das endlich überwundene Elend der deutschen Kleinstaaterei und der Politik sein würde. Mögen sich das die Leiter der Ausstellung von 1896, die unter verschiedenen Gesichtspunkten sehr wichtig werden kann, gesagt sein lassen! Man kann vielleicht dagegen einwenden, daß wir auf die großen Jahresausstellungen in Berlin und München einen zu hohen Wert legten, daß sie nur große Jahrmärkte seien, die einmal gute, einmal schlechte Waren bringen und darnach ihre Geschäfte machen, daß sie aber über die wirklichen Fortschritte der Kunst wenig unterrichteten. Es komme am Ende auf dasselbe heraus, ob einer jährlich oder aller vier oder fünf Jahre eine große Kunstausstellung besuche oder studire. Das ist richtig, wenn man die Entwicklung der modernen Kunst vom Standpunkte des Historikers betrachtet, der sein Welt- oder Kulturbild immer nur mit großen, charakteristischen Strichen zeichnet. Aber für seine Arbeit bedarf er des Sammelfleißes derer, die ihm den Stoff zusammentragen, und wie es nun einmal die allgemeinen Verhältnisse unserer

Kultur mit sich gebracht haben, sind die großen Kunstausstellungen der Hauptort, auf dem man den Stoff sammeln kann. Man darf sie also nicht vornehm ignoriren, sondern muß sie nehmen, wie sie sind. Auch ist es nicht der Kunstkritiker allein, der auf sie zur Bereicherung seines Wissens und zur Kontrolle seines Urteils angewiesen ist. Immer häufiger finden wir in den biographischen Nachrichten über junge Künstler, die durch eine schnelle That oder durch lange Arbeit bekannt geworden sind, die Notiz, daß sich dieser oder jener nach Absolvirung der Klassen einer Akademie durch das Studium der großen Kunstausstellungen in München, Berlin, Paris weitergebildet habe. Mehr hat er dann nicht gebraucht; denn ein scharfes Auge und ein findiger Kopf haben dort alles, was sie wünschen. So sind denn diese Kunstausstellungen zu mächtigen Triebfedern der künstlerischen Bildung geworden, und die Folge davon ist, daß die Künstler, die auf diesen großen Tummelplätzen von Gut und Böse gelernt haben, selbst so schnell wie möglich auf denselben Kampfplatz treten wollen. Es ist schließlich der einzige Ort, wo man entweder berühmt werden oder wenigstens ein Bild oder eine Skulptur verkaufen kann. Der Staat, die Kunsthändler, das Publikum — alle finden sich hier zusammen, und dazu winken noch Medaillen, und wo diese abgeschafft sind, sorgt ein Teil der Presse dafür, daß kein Licht unter den Scheffel gerät.

Wenn man dann noch den volkswirtschaftlichen Nutzen dieser Ausstellungen in Anschlag bringt, wird selbst der strengste Cato seinen Widerspruch fallen lassen und, wenn er mithelfen und nicht grollend beiseite stehen will, wenigstens versuchen müssen, Methode in den Unsinn zu bringen. Auch grinst ihm — wenigstens in Berlin — der Göthe des Erfolgs ins Gesicht. Woher ist mit einemmale nach sieben magern Jahren das Geld in die Welt gekommen? Noch niemals sind auf einer Berliner Kunstausstellung so viel Kunstwerke verkauft worden wie in diesem Jahre. Selbst die mit einem außergewöhnlichen Aufwand in Szene gesetzten Münchner Kunstausstellungen haben, auch wenn die Bayreuther Festspiele oder die Oberammergauer Passionsspiele den sommerlichen Fremdenstrom verdoppelten und verdreifachten, niemals einen materiellen Erfolg erzielt, wie die diesjährige Ausstellung in Berlin. Trotzdem daß München für den Reiseverkehr des Hochsommers ein Knotenpunkt ist, der nur auf Umwegen vermieden werden kann, gehen die Erträge der dortigen Kunstausstellungen von Jahr zu Jahr zurück. Es liegt gewiß zum großen Teil an der Beschaffenheit der beiden Kunstausstellungsgebäude, die den Besucher, der seine Wanderung durch die Säle beendet hat, nicht mehr zu fesseln vermögen. Darum hält sich auch die eingeborne Bevölkerung, d. h. der Mittelstand, der die Klassen füllt, von den Kunstausstellungen fern, während dieselbe Bevölkerungsklasse in Berlin nachmittags und abends den Hauptbestandteil der Besucher bildet. Es ist eben ein altes Gesetz der Mechanik des menschlichen Geistes, daß jeder Anstrengung die Abspannung, jedem Aufwand von

Enthusiasmus der Rückschlag der Ernüchterung folgt, und dieser Rückschlag kann nur ausgehalten werden, wenn der angestrengte Geist durch eine Ruhe des Körpers wieder zu der Fähigkeit gelangt, neue Eindrücke aufzunehmen.

Es ist mir durchaus klar, daß ich mit diesen Erörterungen eine äußerst triviale Weisheit vortrage. Aber in München ist man hinter diese Weisheit noch nicht gekommen, oder man fürchtet sich, mit den Kunstausstellungen auch noch des Abends den Biergärten und Kellerwirtschaften Abbruch zu thun, weil man dadurch den Zorn der gewaltigen Bierbrauer heraufbeschwören könnte, hinter deren Sonderinteressen die Kunst in München immer noch zurückbleiben muß. Vielleicht ist es ein Trost für die Münchner Künstler, daß eine Anzahl ihrer Bilder, die auf den Münchner Ausstellungen unverlangt geblieben sind, in Berlin Käufer gefunden haben, in dem schönen Berlin, dem sonst jeder gesinnungstüchtige Münchner Sezessionist ein vernünftiges Kunsturteil rundweg abspricht. Es wäre jedoch thöricht, aus diesen Ankäufen einen Schluß auf den gegenwärtigen Kunstgeschmack zu ziehen. Naturalistische Bilder sind auch Berlinern und Ausländern in beträchtlicher Zahl abgenommen worden. Aber man weiß aus langen Erfahrungen, daß es reiche Onkel, Väter und noch reichere Kommerzienräte und Großindustrielle giebt, die sich für ihr gutes Geld den Spaß machen, eine Stümperei, ein Kinkerlitzchen oder eine grobe naturalistische Schmiererei anzukaufen, um Philister zu verblüffen. Zum Glück kommen die meisten solcher Genie- oder Schwabenstreiche ans Tageslicht, und am Ende sind beide Teile, der Maler und der Käufer, die Enttäuschten, der Maler, weil er einen Mäcen gefunden zu haben glaubt, der ihm alle seine Bilder in Baufsch und Bogen abkauft, und der voreilige Mäcen, weil er zuletzt, auch wenn sein Geldbeutel ausreicht, nicht mehr weiß, wo er all die riesengroßen Darstellungen von Bauern, Kindern, Schweinen und Schafen unterbringen soll.

An solchen Spiegelfechtereien hat es auch bei den Ankäufen auf der diesjährigen Kunstausstellung nicht gefehlt. Ein scharfer Beobachter, der durch langjährige Erfahrungen mit den Schleichwegen des Kunsthandels, mit Schiebungen und Vorschiebungen einigermaßen vertraut geworden ist, läßt sich aber durch solches Blendwerk nicht täuschen. Er lernt bald die wirklichen Ankäufe, d. h. die, die aus innerm Antrieb, aus wahrer Freude an dem Kunstwerk entstanden sind, von den gemachten unterscheiden, und so hat er denn auch in diesem Jahre die erfreuliche Wahrnehmung gemacht, daß der Teil des kaufenden Publikums, der sich nicht durch fremdes Urteil leiten läßt, das Echte und Gute selbst in den verstecktesten Winkeln ausgespäht hat.

Damit habe ich nun die volkswirtschaftlichen Interessen, die mit einer Kunstausstellung verknüpft sind, so gründlich berücksichtigt, daß die Leser dieses Kunstberichts mit Recht fragen werden, was denn eigentlich an Kunst und besonders an neuer Kunst auf der Berliner Ausstellung zu sehen sei. Die Antwort auf diese Frage, namentlich auf ihren zweiten Teil, ist sehr diplomatisch

zu fassen. Wenn Künstler — wir denken dabei nur an die deutschen — sich alljährlich an einer Ausstellung beteiligen, darf man nicht jedes Jahr nach Fortschritten spüren. Man kann froh sein, wenn man einen Stillstand, ein Verharren auf der einmal gewonnenen Höhe beobachtet. Wir können auch froh sein, wenn Männer wie Knaut, Menzel, Graf Harrach, H. Esche, A. von Werner, Holmberg, Wenglein, Ernst Körner — ich greife nur ein paar Namen aus der Zahl der allgemein bekannten auf unsrer Ausstellung vertretenen Maler heraus — noch recht lange in der gleichen Art und Kraft weiter schaffen, die wir schon seit Jahrzehnten an ihnen schätzen. Sie bilden den alten Stamm in dem Kampfe mit den vom Ausland eingeführten, der deutschen Kunst feindlichen Elementen, weil sie unsre nationale Eigenart am reinsten bewahren. Die Berliner Plastik, auf die wir sonst immer zählen durften, können wir in diesem Jahre nicht zu Hilfe rufen. Es scheint, daß die Massenfertigung der Kaiser- und Kriegerdenkmäler der letzten zwei Jahrzehnte ihre Kräfte so stark in Anspruch genommen hat, daß sie darüber keine Zeit zur Vertiefung gefunden hat. Gegen das oberflächliche Pathos dieser Art von Plastik macht sich schon seit längerer Zeit eine Reaktion geltend, die noch niemals so energisch hervorgetreten ist wie in diesem Jahre. Sie ging von München aus, wo einige junge Bildhauer an die italienische Frührenaissance, besonders an die florentinische anknüpften, und in ihrem Stil Madonnenbilder in Büsten- und Reliefform, biblische und mythologische Figuren, Porträtbüsten und Reliefs u. dergl. m. ausführten. Sie fanden in Berlin nicht weniger Nachahmer als in München, und heute ist in der jungen deutschen Bildhauerkunst das üppige Schwelgen im Barockstil fast völlig durch die strenge Askese der italienischen Frührenaissance verdrängt worden. Das Relief kann nicht flach und körperlos genug sein, und wo es nicht wirkt, hilft man ihm mit Bemalung nach. In den runden Bildwerken wird streng auf eine äußerst schwächliche Körperbildung gehalten: Arme, Beine und Oberkörper müssen so dünn und ätherisch sein, daß ihre Inhaber jeden Augenblick bereit sein können, zu den himmlischen Sphären zu entschwinden. Dieser Fanatismus hat wenigstens das Gute gehabt, daß die jungen Bildhauer auf einem Umwege zu dem Arquell der Plastik, zur Antike zurückgeführt worden sind. Ein junger Berliner Künstler, L. Tuillon, hat mit einem Erzeugnis seiner römischen Studien, einer auf ihrem Rosse des feindlichen Angriffs gewärtigen Amazone von schlankem, edelm Körperbau, den Weg gezeigt, auf dem die deutsche Plastik zurückzukehren hat, um frische Kräfte zu sammeln. Dem Bildhauer selbst aus dieser ersten Äußerung seiner Kraft ein günstiges Horoskop für seine Zukunft zu stellen, müssen wir jedoch ablehnen.

Wie oft haben wir es in den letzten fünfundzwanzig Jahren erlebt, daß ein junger Maler oder Bildhauer, der durch einen glücklichen Wurf der Geld einer Kunstausstellung geworden war, schon nach wenigen Jahren in das Dunkel

der Vergessenheit geriet oder sich in geschäftsmäßige Massenarbeit oder gar in widerwärtige Manier verlor! Darum ist es jedenfalls sicherer, nicht die Rolle des Propheten zu spielen. Oft nimmt die Entwicklung auch einen umgekehrten Gang. So ist z. B. aus dem Düsseldorfer Historienmaler der alten Schule, Hugo Vogel, ein realistischer Porträt- und Genremaler geworden, der trotz mancher Abschweifungen in den Irrgarten des Naturalismus zu den charaktervollsten Erscheinungen des Berliner Kunstlebens gehört, und der Bildnismaler Max Koner, der jahrelang weiter nichts that, als Kaiserbildnisse in feierlicher Repräsentation oder in mehr intimer Auffassung, meist nach bestimmten Aufträgen, zu malen, hat sich mit großer Energie vor der Gefahr, ein Manierist zu werden, geschützt und uns in seinen neuesten Bildnissen von Privatpersonen durch eine Schärfe und Feinheit der Beobachtung überrascht, die uns die Hoffnung einflößt, daß in Koner der Berliner Porträtmalerei wieder einmal ein Talent von der Bedeutung Gustav Richters erwachsen werde.

Wir lassen also alle Prophezeiungen. Wenn man aber alles zusammen betrachtet, so hat die deutsche Kunst nicht die geringste Ursache, dem großen Wettbewerb im nächsten Jahre mit Besorgnis entgegenzusehen. Sie kann es mit der ganzen Welt aufnehmen. Nur müssen es die Leiter der Ausstellung verstehen, Alte und Junge zu den höchsten Anstrengungen zu ermuntern und sie nicht durch die klägliche Rücksicht auf die Ausländer abzuschrecken.



Maßgebliches und Unmaßgebliches

Meineidsprozesse. Wenn eine Angelegenheit, die zwar hochwichtig ist, aber nicht unmittelbar den Geldbeutel irgend einer einflußreichen Klasse berührt, heute noch die gebührende Beachtung fände, so würde der Essener Prozeß eine großartige Bewegung für baldige Abschaffung des Zeugeneides oder wenigstens des Boreides entfesseln, denn die unzähligemal, namentlich auch in den Grenzboten, besprochne Widersinnigkeit dieser Einrichtung ist darin aufs grellste hervorgetreten. Schröder wird aus einer Versammlung christlicher Vergleute hinausgewiesen. Der Gendarm Münter folgt ihm auf dem Fuße. Beim Ausgange fällt Schröder hin, von Münter gestoßen, wie er selbst behauptet, wie dagegen Münter behauptet, weil er in der Eile gestolpert ist oder betrunken war. Die Deutsche Berg- und Hüttenarbeiter-Zeitung erzählt den Vorgang nach Schröders Auffassung. Ihr Redakteur wird angeklagt. Schröder und sechs Eideshelfer beschwören ihre Lesart, Münter,