



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Die akademische Kunstausstellung in Berlin

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



Die akademische Kunstausstellung in Berlin

Von Adolf Rosenberg



s soll in diesem Jahre das letzte mal sein, daß eine Einrichtung im Kunstleben Berlins, die über hundert Jahre bestanden, freilich sich nicht gerade immer bewährt hat, ihr verbrieftes Vorrecht übt. Die dreiundsechzigste Ausstellung der königlichen Akademie der Künste soll die Reihe abschließen, die 1786, bald nach dem Tode des großen Königs, begonnen hat. Wie in so viele Einrichtungen des Berliner Lebens, deren Bestand bis in alle Ewigkeit hinein gesichert schien, hat der gewaltige Umschwung seit 1871 auch in die Kunstausstellungen der Akademie den Keim des Todes gelegt. In dem Grade, als sich die notwendigen oder vermeintlich notwendigen Repräsentationspflichten Berlins als der Hauptstadt des deutschen Reichs mehrten, mußten auch alle öffentlichen Unternehmungen der Reichshauptstadt damit gleichen Schritt halten. Wir hatten bis 1874 aller zwei Jahre eine Kunstausstellung gehabt, die oft glänzend und überraschend, immer aber gebiegen und achtbar ausfiel. Dann wurden Jahresausstellungen durchgesetzt, von denen sich zehn Jahre lang keine einzige über die Mittelmäßigkeit erhob, und um diesem Jammer ein Ende zu machen, entschloß man sich zu internationalen Kunstausstellungen, deren erste durch das Säkularfest der akademischen Kunstausstellungen (1886) veranlaßt wurde. Der Rückschlag blieb nicht aus: auf das fette Jahr 1886 — fett nur deshalb, weil die Einnahme an Eintrittsgeldern größer war als je zuvor — folgten vier magre Jahre, und nachdem der Berliner Künstlerverein zur Feier seines fünfzigjährigen Jubiläums 1891 abermals eine internationale Ausstellung veranstaltet hatte, die die von 1886 an Umfang, Bedeutung und materiellem Erfolg weit übertraf, ist in diesem Jahre wieder ein Rückschlag eingetreten, der freilich erwartet worden ist, und zu dessen Abwehr oder Abschwächung man mehrere Mittel versucht hat.

Das wichtigste ist ein in aller Stille vorbereiteter Plan einer gründlichen Umgestaltung der großen Berliner Ausstellungen. Die Urheber dieses Plans sind anscheinend so vorsichtig und klug wie nur möglich zu Werke gegangen. Sie haben sich die alte Gegnerschaft zwischen Akademikern und unabhängigen Künstlern zu nütze gemacht und nach dem Sprichwort *Duobus litigantibus*

tertius gaudet eine Art Vorsehung spielen wollen, die die einander oft widerstrebenden Interessen der Akademie und der im Künstlerverein ihren Mittelpunkt findenden unabhängigen Künstler — es kommen dabei sowohl Macht- als Geldfragen in Betracht — zu versöhnen, am Ende aber eine noch im Dunkel gehaltne Persönlichkeit zum Meister aller Dinge unter staatlicher Autorität zu erheben sucht. Dieser Plan, der, wie man sich erzählt, besonders in einzelnen Kreisen der Düsseldorfer Künstler lebhaft Unterstützung gefunden haben soll, ist aber vorläufig gescheitert, und zwar — ganz gegen die Weltweisheit des angeführten Sprichworts — durch das einmütige Zusammenwirken der streitenden Parteien. Nach mehreren Beratungen von Vertretern der Akademie und des Künstlervereins ist der Entwurf zur Begründung einer „Landes- und Kunstausstellungs-Gemeinschaft“ ohne eingehende Erörterung grundsätzlich abgelehnt und ein neuer aufgestellt worden, der beiden Körperschaften gleiche Rechte gewährt, eine erspriessliche Thätigkeit in gemeinsamem Interesse sichert und der Ministerialbehörde nur das Recht der Oberaufsicht und die Entsendung eines Beirats einräumt.

Dieses entschlossene Vorgehen muß der Akademie als hohes Verdienst angerechnet werden, auch dann noch, wenn man bedenkt, daß es sich in diesem Streite auch für sie um Kopf und Kragen handelte. Es ist sehr leicht und immer der Wirkung auf urteilslose Leser sicher, wenn sich ein Kunstkritiker aus der Gefolgschaft der naturalistischen Litteratur in die Brust wirft, auf die Akademiker schimpft und beantragt, alle Antikentlassen, Altfäle und Meisterateliers von Staatswegen abzuschaffen. Darum ist es für den, der die Kunst höher stellt, als die Schlagwörter und Kriegsrufe fanatischer Parteigänger, eine tröstliche Beobachtung, daß sich in diesem Punkte, um den sich die Lebensinteressen des Ganzen wie der Einzelnen drehen, die Akademiker ihrer Würden und Vorrechte entäußert, daß sich Künstler mit Künstlern zusammengefunden haben.

Zugespißt hat sich dieser Kampf zwischen staatlicher Autorität, Überlieferung und Interessengemeinschaft erst, als die dreiundsechzigste Ausstellung der Akademie längst eröffnet war. Die akademische Körperschaft scheint aber gewußt zu haben, daß ihr schwere Kämpfe zur Behauptung ihres alten Ansehens bevorstehen, und sie hat darum an ihre Mitglieder den Ruf ergehen lassen, durch Sonderausstellungen alter und neuer Werke zu zeigen, daß die Akademie keine Bewahranstalt verstaubter Perücken und verrotteter Zöpfe sei. Dieser Aufforderung sind die Mitglieder der Akademie leider nicht so bereitwillig und eifrig nachgekommen, wie es der Würde dieser Körperschaft geziemt hätte und zur Widerlegung billigen Spotts und Hohns nötig gewesen wäre. Es ist überall nur Stückwerk zu stande gebracht worden, das dem Kenner der heimischen Kunst wenig oder nichts Neues bietet und dem Fremden eine lückenhafte, zum Teil sogar höchst unvorteilhafte Vorstellung von der neuern deutschen

Kunst gewährt. Man hat in Berlin, München, Paris und London schon Sammelausstellungen der Werke Adolf Menzels gesehen; aber keine ist in ihrem Inhalt und nach ihrer äußern Einrichtung kläglicher ausgefallen, als die auf der letzten Ausstellung der Akademie. Knaus ist mit einer stattlichen Anzahl älterer und neuerer Werke vertreten; aber sie lassen nicht erkennen, worin eigentlich die nationale Bedeutung dieses Meisters für uns liegt. Es sind meist Bildnisse von Herren, Damen und Kindern aus den Kreisen der Berliner Geldaristokratie, an und für sich fesselnd durch die scharfe, geistvolle Charakteristik, die so viel vom innern Leben giebt, als überhaupt herauszuholen ist, und durch die bestechende Technik, die geschmackvolle Anordnung, die zwar aus dem Studium der alten Niederländer, insbesondre Terborchs und Meissoniers, abgeleitet sind, daneben aber auch einen modernen und einen persönlichen Zug haben. Aber von dem Genremaler Knaus, der früher so tief in das deutsche Volkstum und die deutsche Volksseele hineingeschaut hat, daß die Franzosen vor solchen Bildern wie vor neuen Offenbarungen standen und ausnahmsweise einmal nicht von Nachahmung ihrer Kunst und von deutschen Philistern reden konnten, sieht man in dieser Sonderausstellung nichts. Die karten spielenden Schusterjungen, ein altes, durch den Stich verbreitetes Bild, und die Schulknaben, die auf dem Erdboden liegend mit einander raufen, bieten für diesen Ausfall eine nur mäßige Entschädigung, wenngleich der Humor dieser Darstellungen in einer Zeit, wo der Mehrzahl der deutschen und ausländischen Genremaler der Humor gänzlich abhanden gekommen zu sein scheint, dankbar begrüßt werden muß.

Am reichsten und vielseitigsten ist die Sonderausstellung Eduard von Gebhardts gestaltet worden, auf den alle, die es mit unsrer Kunst ernst meinen, mit nicht geringerem Stolz blicken als auf Menzel und Knaus. Je mehr sich Fritz von Uhde, von dem man eine Verinnerlichung der religiösen Malerei in Übereinstimmung mit der modernen Anschauung von der Gleichberechtigung aller Menschen vor dem Mittler erwartete, in naturalistische Schrullen und koloristische Experimente verliert — der „Ostermorgen“ (Christus erscheint der Magdalena als Gärtner) ist ein besonders bezeichnendes Beispiel für die letzten Ausartungen seiner Manier —, desto höher steigt Eduard von Gebhardt in unsrer Schätzung. Wie Uhde, bietet uns auch Gebhardt meist nur Malerei aus zweiter Hand. Aber die erste Hand, aus der er sie entnimmt, ist doch eine deutsche, während wir bei Uhde niemals vergessen und übersehen können, daß er seinen Naturalismus nicht der Natur, sondern zuerst den Franzosen abgesehen hat. Gebhardt hat dagegen sein Bestes von den alten, uns stammverwandten Niederländern, von Dürer und von Holbein gelernt, und da man durch Haffer und Meider den Wert seines eignen Besitztums am besten kennen lernt, wissen wir auch längst, was wir an Holbein besitzen, zu dessen einsamer künstlerischer Höhe alle Prahlucht der Franzosen ihren Jean Clouet

nicht hinaufzuschrauben vermocht hat. Fast alle schlechten Holbein haben sich in neuerer Zeit als gute Clouets entpuppt, und auf diese Thatfache sollten wir ein höheres Gewicht legen als auf die Ehrenbezeugungen, die die französischen Naturalisten für ihre deutschen Schüler abfallen lassen, auf die Medaillen und ehrenvollen Erwähnungen, die Liebermann, F. von Uhde, G. Ruehl, Fräulein Dora Hitz, Fräulein Breslauer und andern zuteil werden, oder gar auf die Herrn Liebermann erwiesene Ehre der Mitgliedschaft der Société nationale (d. h. doch „französischen“) des beaux-arts. Ein Franzose würde eine solche Auszeichnung von deutscher Seite mit Entrüstung und tragischem Pathos zurückweisen, der Deutsche nimmt sie als „internationaler“ oder vielmehr „supranationaler“ Mann ruhig an und freut sich vielleicht auch darüber, daß die Zeitungen davon Notiz nehmen und die Unparteilichkeit der Franzosen rühmen. Das geschieht ein Jahr nach der Berliner Kunstausstellung von 1891, die den Franzosen wieder einmal den Anlaß zur Enthüllung ihres pöbelhaften, von der Straßenrevolte diktierten Chauvinismus gegeben hat!

Eduard von Gebhardt hat sich an seine Vorbilder aus dem fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert nur insoweit angeschlossen, als er von ihnen die Trachten, die eigentümliche Befangenheit der Körperbildung, die die Wahrheit über die Schönheit stellt, oder vielmehr das Zufällige an einem Individuum einem aus einer Reihe von Einzelwesen abstrahierten Typus vorzieht, die mehr auf scharfe Betonung der Lokalfarben als auf Gesamttön und Stimmung haltende Färbung und gewisse Einzelheiten der äußern Anordnung angenommen hat. Sein eignes künstlerisches Verdienst liegt in der Charakteristik der Köpfe, in der Analyse der Seele, in der Herauslösung des geistigen und seelischen Lebens selbst aus anscheinend stumpfsinnigen Wesen. Aus einer großen Zahl von Studienköpfen nach der Natur lernen wir sein Verfahren kennen, wie er allmählich der Persönlichkeit, die er für seine Zwecke brauchbar erfunden hat, beizukommen sucht, wie er die charakteristischen Züge immer stärker hervorhebt und am Ende den Kopf zum Gefäß einer religiösen Empfindung oder zum Träger eines begeisternden oder sittlich erhebenden Gedankens macht. Das ist auch eine Art von Idealisierung, bei der auch ein häßlicher Kopf gleichsam von innen heraus veredelt wird. In den fertigen Bildern, denen diese Naturstudien gedient haben, in denen aus der evangelischen Geschichte wie in den Einzelfiguren und Genreszenen aus dem Reformationszeitalter, sind Umgebung und Trachten mit den aus dem modernen Leben gezogenen Menschen so eng verwachsen, daß nur selten eine Figur an Maskerade oder an die Pose des Modells erinnert. Wie innig Eduard von Gebhardt trotz seiner alttümlichen Neigungen mit der Natur vertraut ist, erfahren wir noch besser aus seinen Bildnissen, in denen er weder mit Holbein noch mit Quentin Massys liebäugelt, sondern ohne Mittelsleute auf die Natur losgeht. Was

er uns an alten und jungen Herren und Damen, an jovialen, weinfrohen und in sich gefestigten Naturen, die sich ohne besondere feelische Empfindlichkeit ihres Daseins freuen, oder an nervösen Gemütsmenschen, an Denkern und Grüblern vorführt, hat zwar meist einen philiströsen Zug, aber es ist doch Natur, und zwar gesunde Natur, und das ist sehr viel in einer Zeit, wo der Begriff Natur zum Schlachtruf für eine Horde von Sansculotten geworden ist, die die schlimmsten Schändungen an dem Heiligtum der Natur verüben.

In Berlin haben wir freilich noch keine Ursache zu schwerer Klage. Wenn Akademie und Künstlerverein auch oft im Streite lagen, so sind sie doch in der Bekämpfung der schädlichen Einwirkungen des Naturalismus und in der Ausschließung seiner groben Ausschreitungen einig gewesen. Aus den Erlebnissen einer Kunsthandlung, die mit den Erzeugnissen des Naturalismus jahrelang ein verderbliches Spiel getrieben hat, werden andre, die den Versuch machten, mit ihr zu wetteifern, vielleicht eine heilsame Lehre gezogen haben. Hoffentlich wird ein öffentliches Ärgernis wie die „Ausstellung der Elf“ nicht so bald wiederkehren. Es müßte denn sein, daß sich das deutsche Volksgewissen am Ende ganz einschläfern ließe und der deutsche Michel wieder in seiner Glorie erstünde.

Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet erlangen die Sonderausstellungen der Akademiker, von denen die des Aquarellisten Passini, des Landschaftsmalers Gustav Schönleber in Karlsruhe und der Hauptwerke des im vorigen Jahre gestorbenen Geschichtsmalers Gustav Spangenberg durch ihren Umfang und ihren Inhalt wenigstens ein richtiges Bild der künstlerischen Individualitäten geben, trotz ihrer Lücken und Schwächen gewissermaßen eine pädagogische Bedeutung. Den jungen Stürmern und Drängern kann nicht oft und eindringlich genug das, was wir besitzen und beseßen haben, und was sie gegen höchst zweifelhafte Theorien und Experimente preisgeben wollen, vor Augen geführt werden. Leider hat man sich aber mit der Vorführung nachahmenswerter Muster, in denen entweder das nationale Element zu starker Geltung kommt, oder die sich durch hohe Entwicklung der malerischen und bildnerischen Technik auszeichnen, nicht begnügt. Vielleicht aus Furcht, daß die Räume des großen Gebäudes wegen der Münchner Konkurrenz nicht anständig gefüllt werden könnten, hat man auch Sonder- und Sammelausstellungen von solchen Künstlern zugelassen, deren Berechtigung zu einer solchen Bevorzugung stark bezweifelt werden muß. Mit diesen Sammelausstellungen ist in den letzten Jahren von spekulativen Kunsthändlern ein so arger Mißbrauch getrieben worden, daß die Akademie, oder wer sonst für die Anordnung der Ausstellung verantwortlich ist, diesen Weg nicht hätte betreten sollen. Wenn ein Künstler die Akademie durchgemacht hatte und durch ein Staatsstipendium, einen akademischen Preis oder die Unterstützung eines reichen Vaters oder Onkels in die Lage gekommen war, eine Studienreise nach Italien, dem Orient oder

Südamerika zu machen, war es das erste, was er nach seiner Rückkehr in die Heimat that, daß er, theils aus eignem Antrieb, theils freilich auch durch die Ausstellungswut der Kunsthändler veranlaßt, eine Sammelausstellung seiner unterwegs in Öl und Aquarell gemachten Studien und Zeichnungen veranstaltete, um der staunenden Welt zu zeigen, welch neues großes Genie über Nacht entstanden war. Wenn mit solchen Ausstellungen ein ethnographisches oder geographisches oder ein andres wissenschaftliches Interesse verbunden war, konnte man sie sich noch gefallen lassen. Aber am Ende kamen allerhand naturalistische Bernegroße und Sensationsmacher hergelaufen und kramten ihren ganzen Atelierplunder vor den Augen des Publikums aus. Eine Aufwärmung derartiger Ausstellungen war also mindestens überflüssig und jedenfalls nicht geeignet, das Ansehen eines von so vielen mißlichen Nebenumständen begleiteten Unternehmens zu heben. Wenn wir auch die Aquarelle des Münchner Hans von Bartels — Strandlandschaften, Dorfansichten, Straßenbilder und Innenräume aus Holland, Rügen, Bornholm u. s. w. — wegen ihrer gesunden Naturanschauung und ihrer großen Kraft in der malerischen und plastischen Darstellung gern wiedersehen, so darf man doch, selbst angesichts des Guten und Besten, nicht vergessen, daß das Wesen der modernen Ausstellungen darin liegt, daß sie uns den Fortschritt, nicht das Verharren oder, wenn ein Fortschritt nicht zu finden ist, doch stofflich immer etwas Neues zu bieten haben, wenn sie nicht ihre Berechtigung verlieren sollen. Mit den Sonderausstellungen von Hans Thoma, Franz Stuck, Wilhelm Trübner u. a. hätte uns die Ausstellungsleitung aber aus rein ästhetischen Gründen verschonen müssen, um so mehr, als alle bisherigen Massenaufzüge dieser Sonderlinge der modernen Malerei aller Orten auf den entschiednen Widerstand des großen Publikums gestoßen sind.

Es ist überflüssig, noch weiter die Gründe zu erörtern, die trotz eines reichen, zum Teil wertvollen Materials den ungünstigen Gesamteindruck einer Ausstellung herbeigeführt haben, zu der weder die Veranstalter noch die Aussteller großes Vertrauen gehabt zu haben scheinen. Aus allen Ecken und Enden guckt auch hier, wie auch auf andern Gebieten unsers öffentlichen Lebens, Zerfahrenheit, Planlosigkeit und Ermattung heraus, und darüber kann nur eine Zusammenziehung aller Kräfte nach dem Innern, nicht eine Zersplitterung nach allen auswärtigen Seiten, ein Wettlauf um eine Weltausstellung u. dgl. m. hinweghelfen. Wichtiger als diese traurige Beobachtung, die wir hier nicht weiter ausführen wollen, obwohl Grund genug dazu vorhanden wäre, ist für unsern Zweck die Frage, ob die Berliner Kunstausstellung von 1892 neben dem bekannten Alten, was meist immer noch gut ist, auch etwas Neues und Verheißungsvolles gebracht hat, natürlich soweit die deutsche Kunst in Betracht kommt. Diese Frage kann im allgemeinen, wenn auch nicht für jeden Zweig der Malerei und Plastik im besondern — von der Architektur sehe ich hier

wegen ihrer dürftigen Vertretung ab —, bejaht werden. Am meisten, deutlichsten und wirkungsvollsten stellen sich, wie seit zwanzig Jahren stets, die Fortschritte der Landschaftsmalerei dar, die in keinem Lande der Welt zu gleicher Vielseitigkeit entwickelt worden ist, und zwar sowohl nach der technischen wie nach der stofflichen Seite. Der den Germanen im Blute steckende Wandertrieb, der schon so viel Unheil angerichtet hat und noch anrichtet, schlägt hier einmal zum Segen aus. Als die Franzosen vor sechzig Jahren den Orient für die Landschafts- und Genremalerei entdeckten oder „eroberten,“ wurde großes Hallo erhoben, das noch heute nachklingt, weil man sich in Frankreich gewöhnt hat, alles Nichtfranzösische schlechthin als minderwertig anzusehen und die deutsche Landschaftsmalerei unbesehen als romantisch, phantastisch, stimmungslös und akademisch zu verdammen. In Wahrheit haben die deutschen Landschaftsmaler in neuerer Zeit Eroberungen gemacht, von denen sich die Franzosen trotz ihrer weit ältern Kolonialpolitik nichts träumen lassen. Wir legen dabei nicht den entscheidenden Wert auf die Neuheit des Motivs. Ferdinand Bellermann und Eduard Hildebrandt haben schon vor vierzig Jahren südamerikanische Urwald- und Flußlandschaften gemalt, und demnach würde ein junger Berliner Maler namens Karl Denike, der zwei Jahre lang in Brasilien, Paraguay und Argentinien seine Studien gemacht hat, nicht als Entdecker zu gelten haben. Aber welch ungeheuern Fortschritt in der Technik, in der unbefangenen, von keiner romantischen Schönfärberei angekränkelten Art des Sehens und in der Wahl der Motive, die keinen Unterschied zwischen dem dankbar malerischen und dem schlichten, an sich reizlosen Naturauschnitt macht, stellen die Landschaften Denikes dar, insbesondere die „Palmenlichtung im Urwald von Paraguay,“ über der trotz der tropischen, alle Mitteltöne gleichsam aufzehrenden Beleuchtung ein Hauch poetischer Stimmung schwebt! Nicht die Ausdehnung ins Weite ist das Hauptverdienst der neuern deutschen Landschaftsmalerei, sondern die mit dieser Ausdehnung gleichen Schritt haltende Entwicklung der Darstellungsmittel, die den atmosphärischen Erscheinungen und dem plastischen Charakter, dem Wechselnden wie dem Bleibenden gerecht werden. Manche dieser malerischen Entdeckungsreisen fallen freilich in das Gebiet jugendlichen Sports, dessen geglückte Thaten man noch nicht in die Jahrbücher der deutschen Kunstgeschichte eintragen darf. Wir machen aber die Beobachtung, daß auch ernste, gereifte Männer und Greise ungeachtet aller drohenden Strapazen und Entbehrungen immer wieder zu der Quelle zurückkehren, aus der ihre Phantasie und ihre Gestaltungskraft die erste Begeisterung geschöpft haben. Auch dieser Drang nach häufigem, unmittelbarem Verkehr mit der Natur gehört zu den Eigentümlichkeiten des deutschen Volkscharakters, die wir in hohen Ehren zu halten haben. Daß er sich bisweilen zum Heroismus und zur Selbstaufopferung erhebt, haben wir erst vor kurzem an dem Orientmaler Wilhelm Genz erfahren, der noch ein Jahr vor seinem Tode seinen siechen

Körper nach Nordafrika trug, weil es ihn trieb, die bei einem frühern Aufenthalt in Tunis und Marokko gewonnenen Eindrücke zu vertiefen und darnach sein weiteres Schaffen einzurichten.

Gewisse Richtungen der Landschafts- und Marinemalerei sind freilich Zierpflanzen einer Liebhaberei, deren Dauerhaftigkeit nicht zu berechnen ist. Seit 1888 hat sich in Berlin eine Kolonie von Marinemalern gebildet, die so schnell an Mitgliefern zugenommen hat, daß ein Zusammenhang zwischen dieser Neubildung und den Neigungen des jetzigen Kaisers klar ist. Eine Pflanzstätte hatte die Marinemalerei immer in Berlin; jetzt ist sie aber zur Treibhauskultur geworden. Ein gleiches gilt von der Nordlandsmalerei, von den Schilderungen norwegischer Fjorde, Gebirgsthäler, Inseln und Strandlandschaften. Sie hatte früher, schon seit dem Ende der vierziger Jahre, ihren Sitz in Düsseldorf gehabt, dessen Akademie die norwegischen und schwedischen Kunstjünger an sich zog und festhielt. Jetzt hat Düsseldorf seine führende Rolle an Berlin abgegeben, wohin die deutschen und skandinavischen Nordlandsmaler übergesiedelt sind, vielleicht in der Meinung, daß man das Eisen schmieden müsse, so lange es warm ist. Daraus hat sich eine Massenproduktion entwickelt, der man zum Glück nicht nachsagen kann, daß sie an Tiefe und Gründlichkeit verliere. Es ist sogar ein förmlicher Wettlauf entstanden, der sich bisweilen, ganz wie beim Sport, um ein bestimmtes Motiv dreht. Drei unsrer ersten Nordlandmaler, Adelfsteen Normann, von Eckenbrecher und Fritz Grebe, haben das Naeröthal von Stalheim aus gemalt, jeder in einer andern perspektivischen Verschiebung der das Thal überragenden Spitzen und Kuppen, und die Berliner Marinemaler haben mit einander gewetteifert, alle Nuancen des Meerwassers bei ruhiger, leicht bewegter und stürmischer See, bei allen nur möglichen Wandlungen des Dunstkreises zu ergründen und koloristisch festzuhalten, und zwar mit einer Virtuosität, daß man am Ende doch zu dem Glauben geführt wird, daß die Kunst — wenigstens in einzelnen ihrer Gebilde — der Natur gleichkommen könne. Die Marinen mit Schiffsporträts und mit Darstellungen von Schiffsmanövern, die Jagd- und Tierstücke und die militärischen Genrebilder, die sich hoher Neigung erfreuen, wollen wir nicht nach ihrem künstlerischen Verdienst beurteilen. Aber eines kommt zum andern, und schon die Wahrnehmung eines Schusses, einer Förderung von hoher Seite ist ein Sporn für die Kunst, auch wenn diese Förderung zunächst mehr an dem Stoff als an der künstlerischen Form haftet.

Aus der Landschaftsmalerei und zwar aus ihrer jüngern realistischen Richtung, die hauptsächlich nach dem Ausdruck einer starken Stimmung strebt, ist auch das Bild erwachsen, das auf unsrer Kunstausstellung in Bezug auf selbständige Erfindung und die Bethätigung eignen Denkens die erste Stelle einnimmt: eine nach Art der mittelalterlichen Triptycha aus drei Abteilungen, einem breiten Mittel- und zwei schmälern Flügelbildern, bestehende, durch ihren

Inhalt zusammenhängende Komposition von Ludwig Dettmann. Der Künstler hatte bisher in Strand- und Dünenlandschaften, in Flußuferpartien, in Schilderungen von Wiesen, Feldern und blühenden Obsthgärten eine glückliche Begabung für die Erfassung des Stimmungsgehalts und ein malerisches Darstellungstalent gezeigt, das die Öl-, Aquarell-, Gouache- und Pastelltechnik mit gleicher Fertigkeit beherrschte, bisweilen auch in dem Streben nach starker, plastischer Wirkung zu tadelnswerten Ausschreitungen neigte. In dem dreiteiligen, in Öl gemalten Bilde, das den Titel „1. Mose 3“ trägt, ist der Landschaft zwar eine hervorragende Stellung eingeräumt, aber die Figuren haben daneben eine durchaus selbständige Bedeutung und sind darnach auch mit großer Sorgfalt, man möchte fast sagen im großen Stil durchgeführt. Das Motiv, der Sündenfall, der Fluch der Erbsünde und die Erlösung durch den Mittler, der der Welt Sünde trägt, ist im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert ein beliebter Gegenstand künstlerischer Darstellung gewesen. Allgemein bekannt sind die cyklischen Bilder der beiden Cranach. Wie ganz anders im Vergleich zu jenen pedantischen Schriftauslegungen hat aber der moderne Maler diesen Gedanken gestaltet! Im Hintergrunde des linken Flügelbildes steht der Engel mit dem flammenden Schwerte vor dem verlorenen Paradiese. Vor ihm breitet sich eine dicht mit weißen Lilien, den Sinnbildern der Unschuld, besäte Wiese aus, die ein Bächlein von dem Vordergrunde scheidet, wo sich im Grase die Schlange, die Verführerin, ringelt. Auch ohne die typischen Figuren des ersten Elternpaares ist diese Symbolik so deutlich, daß sie überall verständlich ist, wo man die Bibel liest und kennt, und mit solchen Voraussetzungen darf jeder Künstler rechnen, so lange die menschliche Gefittung und Bildung in dem Zusammenhange ihrer Entwicklung noch nicht unterbrochen ist. Es ist gewiß bezeichnend, daß selbst ein Künstler, der nach seiner ganzen Naturanschauung durch und durch Realist ist, die Symbolik nicht entbehren kann, obwohl es ihm geglückt ist, für einen uralten Gedanken eine neue und eigentümliche Ausdrucksform zu finden. Diese tritt noch stärker in dem Mittelbilde hervor, das an und für sich völlig realistisch erfunden und ausgeführt ist, aber durch den Zusammenhang mit den Flügelbildern auch eine symbolische Bedeutung erhält. Bei Sturm und Regen im Spätherbst bewegt sich ein armseliger Leichenzug eine zwischen Feldern bergan führende Landstraße aufwärts: ein von zwei Männern gezogener Handwagen mit dem Sarge darauf, zwei andre Leichenträger dahinter und dann ein paar Leidtragende, die mit aufgespannten Schirmen gegen Wind und Regen kämpfen. Links vom Wege Landleute, die beim Kartoffelausmachen in ihrer Arbeit inne halten, im Hintergrunde ein paar Gestalten, die, im Regen und Nebel nur undeutlich sichtbar, scheu zurückblicken. Es ist der modern-realistische Kommentar zu den Worten der Schrift: „Verflucht sei der Acker um deinetwillen, mit Kummer sollst du dich darauf nähren dein Leben lang. Dornen und Disteln soll er dir tragen, und sollst das Kraut

auf dem Felde essen. Im Schweiß deines Angesichts sollst du dein Brot essen, bis daß du wieder zu Erde werdest, davon du genommen bist.“ Über diesen trost- und hoffnungslosen Fluch hebt das rechte Flügelbild hinweg. In himmlischen Sphären empfängt der Heiland der Welt, nicht in thronender Majestät, sondern in der Gestalt, in der er auf Erden gewandelt ist, die Gläubigen, denen das Himmelreich ist. Der Maler hat sich auf drei Figuren beschränkt, wohl in der Absicht, keinen Vergleich mit klassischen Darstellungen des jüngsten Gerichts herauszufordern. Ein weltlicher oder geistlicher Fürst in prunkvollem, mittelalterlichem Ornat kniet demütig vor dem Erlöser, neben ihm steht ein greiser, auf Krücken gestützter Bettler, und zwischen ihnen blickt ein kleines Mädchen aus dem Volke scheu zu Christus auf, hinter dem das Kreuz und rechts und links davon ein gothischer Dom und eine italienische Kuppelkirche, vermutlich die Sinnbilder des Protestantismus und des Katholizismus, sichtbar sind.

Wir wollen uns bei Betrachtung dieses Bildes des Sprichworts erinnern, daß eine Schwalbe keinen Sommer macht. Aber es ist doch ein Ansaß vorhanden, aus dem die Hoffnungen für die Fortbildung und die Zukunft der religiösen Malerei, die durch die Entartung des Uhdischen Naturalismus grausam gestört worden sind, wieder belebt werden könnten. Dieses Anzeichen einer bessern Zeit steht auf unsrer Ausstellung nicht vereinzelt da. Auch die ideale und die historische Malerei hat einen neuen, verheißungsvollen Aufschwung genommen, die eine in einem großen auf Gobelinleinwand gemalten dekorativen Bilde, das einen Elfenreigen am buschigen Ufer eines Flusses an einem Sommerabend mit großer Anmut und fein entwickeltem Schönheitsgefühl schildert, von Max Koch, die andre in einem Vorgang aus den Kämpfen der Römer und Germanen (Rettung eines von römischer Übermacht verfolgten Germanen und seiner Familie in das Dunkel der heimischen Wälder und Sümpfe) von Ernst Henseler in Berlin und in dem durch höchst energische und mannichfaltige Charakteristik der zahlreichen Figuren ausgezeichneten, in überlebensgroßem Maßstabe ausgeführtem Gemälde „Professor Steffens begeistert zur Volkserhebung im Jahre 1813 zu Breslau“ von Arthur Kampf in Düsseldorf.

Schon diese Bilder allein würden die Erinnerung an die letzte der unter dem Protektorate der Akademie veranstalteten Kunstausstellungen eine Zeit lang lebendig erhalten, wenn nicht auch noch die Bildhauerkunst ein Wort mitzusprechen hätte. Wir haben noch niemals zuvor eine so große Fülle von Bildwerken in kolossalem Maßstabe in einer Kunstausstellung vereinigt gesehen wie hier in diesem Jahre. Die in Auftrag gegebenen Denkmäler für die beiden ersten Kaiser des neuen deutschen Reichs gehen schnell ihrer Vollendung entgegen, und die Künstler beeilen sich, wenigstens Teile des Geschaffnen zu zeigen. Manches erhebt sich nicht über die Schablone, manches ist auch dürftig, weil

die Mittel gefehlt haben; aber das meiste ist doch groß gedacht und würdig ausgeführt, so besonders die beiden mit Sockelfiguren versehenen Reiterdenkmäler Kaiser Wilhelms des Ersten für Elberfeld und Mannheim von Gustav Eberlein. Im Durchschnitt steht die Plastik in allen ihren Zweigen, von der monumentalen bis zur Kleinbildnerei, höher als die Malerei. In der Kleinplastik sind die deutschen Bildner den italienischen an Fingerfertigkeit gleich, an Schönheitsgefühl sogar überlegen, und an ganz eigentümlichen Schöpfungen fehlt es auch nicht. Der „Philosoph von Sanssouci in seinen letzten Stunden,“ Friedrich der Große, im Lehnstuhl sitzend, von zwei Windspielen umgeben, von Harro Magnussen ist eine Charakterstudie, in der der Naturalismus zur Natur zurückgekehrt ist und doch in der Ergründung einer seelischen Stimmung Großes geleistet hat, und die nackte Gestalt eines jungen, auf einem Ruhebett schlummernden Mädchens von Robert Toberenz ist eine vollendete Verkörperung der Kunstlehre: Kunst und Natur sei eines nur! Trotz der unvorteilhaften Gesamterscheinung der Berliner Kunstausstellung ist also nicht der mindeste Anlaß vorhanden, das Ungeschick der Unternehmer etwa mit dem Hinweis auf einen Rückgang unsrer Kunst zu entschuldigen.



Weltgeschichte in Hinterwinkel

Aus den Denkwürdigkeiten eines ehemaligen Schneiderlehrlings

Von Benno Rüttenauer

Erstes Kapitel

das mit einer Zeitung anhebt und mit einer Predigt schließt



Ich hatte meine Ziegen eingetrieben und saß, die Stunde des Mittagessens erwartend, mit gekreuzten Beinen auf dem Arbeitstische des Vaters, der heute auswärts schneiderte. Vor mir auf meinen Knien lag der neue Uniformrock des Polizeidieners Gartumb von Schillingsberg. Dem stolzen Kleidungsstücke aus zweierlei Tuch fehlten, damit es in schönster Vollendung prange, nur noch die großen gelben Messingknöpfe. Diese sollte ich annähen.

Aber meine Hände lagen einstweilen müßig im Schoß, und ich sah durch das offene Fenster, zwischen den hochroten Geranienblüten hindurch, nach dem Hause unsers Nachbarn drüben, des Gerbers, der mit einem Zeitungsblatt in der Hand vor seiner Thür stand und zwei mit Rechen und Sensen von der Heumahd heimkehrenden jungen Bauern etwas vorlas.