



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Die große Kunstausstellung in Berlin. 1

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

hat sich aber alles Strafrecht aus der Blutrache entwickelt; der gerichtliche Zweikampf — die Bataille —, wie ihn ausdrücklich die „Assisen“ für das Königreich Jerusalem erwähnen, beruht auf altgermanischer Sitte; L. v. Ranke in seiner Weltgeschichte ist unser Zeuge.

Wir glauben, daß mit der Kaiserlichen Verordnung über den Zweikampf das Notwendige und Rechte geschehen ist: möglichste Einschränkung der Anwendung durch die Verweisung an ein Schiedsgericht, aber Anerkennung des Zweikampfs mit der bewehrten Faust als einer ultima ratio in gewissen auf gesetzlichem Wege nicht genügend austragbaren Fällen, wobei die Autorität des Gesetzes und des Staats durch die gesetzliche Bestrafung gewahrt bleibt. Auch der Mann aus dem Volke läßt sich den Appell an die unbewehrte oder anders bewehrte Faust als ultima ratio nicht wegdisputiren, ja sogar erwählte Vertreter des Volkes, die berufensten Hüter der Autorität der Gesetze, haben in neuester Zeit wiederholt diesen Appell nicht verschmäht. Mit der Einschränkung auf die schwersten Fälle müssen die Konflikte zwar seltner aber auch schwerer werden, eine Entwicklung, wie sie auch bei Völkerkämpfen — Kriegen — zu beobachten ist. Daß für den Einzelzweikampf wohlbegründete Bräuche und Regeln bestehen, die nicht ungestraft übertreten werden, ist vom Standpunkte der Sittlichkeit und Menschlichkeit eine erfreuliche Bestätigung dafür, daß Sitte und Gesetz auch in solchem äußersten Falle noch Vorschrift und Maß geben.

Auch die volkstümliche „heilige“ Feme sorgte für Gerechtigkeit nach den Rechtsanschauungen ihrer Kreise, weil und so lange die ordentlichen Gerichte dazu außer stande waren.



Die große Kunstausstellung in Berlin

Von Adolf Rosenberg

1



ie allgemeine Bilderschau, die alljährlich, jetzt gemeinschaftlich von der Akademie der Künste und dem Verein Berliner Künstler, in dem Landeskunstausstellungsgebäude in Moabit veranstaltet wird, ist und bleibt doch das Hauptereignis im Berliner Kunstleben eines Jahres, wie sehr sich auch die Leiter der privaten Kunstausstellungen, d. h. die Kunsthändler den Winter und Frühling über beifern mögen, die Neugier und Wissbegier des großen Publikums durch die Vorführung immer neuer verwunderlicher Kunstwerke rege zu halten. Zwei oder drei dieser rastlosen Leute wollen sogar den Versuch machen, auch während

des Sommers ihre Sammel- und Sonderausstellungen fortzusetzen. Aber der Sommer ist solchen Unternehmungen in Berlin niemals günstig gewesen, und die Parkidylle, in deren Mitte das Landesausstellungsgebäude eingebettet ist, lockt so mächtig, daß die Kunst in Berlin während des Sommers nur dort blüht, wo sie sich mit der Natur verbunden hat.

Es ist darum begreiflich, daß ein Künstler, dessen Werk von der Ausstellungsjury zurückgewiesen wird, darin nicht bloß eine Kränkung seiner künstlerischen Ehre, sondern auch eine schwere Schädigung seines Erwerbs sieht, die einzelne Sanguiniker sogar als die völlige Untergrabung ihres materiellen Daseins, als eine Vernichtung ihrer künstlerischen Fähigkeiten und eine dringende Einladung zum Selbstmord betrachten. Stärker als je zuvor hat sich der Verdruß der Abgewiesenen in diesem Jahre Luft gemacht, vielleicht nur darum, weil sich ein Berliner Lokalblatt, das außer dem Sport, die ausführlichsten und zuverlässigsten Nachrichten über Kapitalverbrechen, Unglücksfälle und Skandalgeschichten der Hauptstadt zu bieten, noch den andern betreibt, Generalvertreter der öffentlichen Meinung, d. h. in diesem Falle der Meinung der Berliner zu werden, der unglücklichen Zurückgewiesenen mit liebevollem Mitleid angenommen hat. Man hat ein wahrhaft erschütterndes Schmerzgeschrei gehört; aber keiner der Gequälten hat den Mut gehabt, dem Publikum seinen Namen zu nennen. Die Künstler, die sich so oft und bitter über die Anonymität der Kritik beschwert haben, hüllen sich in düsteres Schweigen, wenn sie eine Niederlage erlitten haben, die doch nach ihrer und ihrer Genossen Meinung keine ist. Wenn die Mitglieder der Jury wirklich so blinde Geister, so niedrige Seelen sind, daß sie aus Neid und anderer Niedertracht keinen aufkommen lassen, der etwas kann, sondern nur die ihnen unschädliche Mittelmäßigkeit wohlwollend schützen, so wählt doch andre Juroren. Ihr habt das Recht und die Macht dazu, wenn ihr nur Mitglieder des Künstlervereins werdet! Aber viele dünken sich zu vornehm dazu, und nicht selten sind ihnen die Aufnahmebedingungen lästig. Man wird finden, daß den anonymen Schreibern und Schreibern nicht einmal der einfachste Grundsatz des bürgerlichen Sittengesetzes, daß Rechte auch Pflichten voraussetzen, geläufig ist. Was ihnen aber vor allem fehlt, ist der Mut, ihre Überzeugung auch öffentlich zu vertreten, nicht in Zeitungsartikeln, die sie mit ihrem Namen unterzeichnen, sondern mit der Ausstellung der zurückgewiesenen Werke. Ruft doch das Publikum zum Richter an, wenn ihr das Urteil der gewählten Preisrichter, trotzdem daß ihr euch schriftlich zur Unterwerfung darunter verpflichtet habt, nicht anerkennen wollt! Aber bis jetzt hat noch nicht ein einziger der Zurückgewiesenen den Mut und die Entschlossenheit gehabt, an das besser zu unterrichtende Publikum zu appelliren. An stürmischen Versammlungen hat es nicht gefehlt. Es sind sogar viele Namen in der Presse genannt worden, aber unter ihren Trägern war keiner, der zu den Zurückgewiesenen gehörte.

Als man die Namen prüfte, fand man, daß es dieselben waren, die, ohne in ihren Interessen selbst geschädigt zu werden, doch immer dabei sind, die Harmonie in der Berliner Künstlerschaft zu stören und eine ähnliche Erscheinung wie die der Münchner Sezession herbeizuführen. Daß sie für die Zurückgewiesenen ganz und gar nichts erreicht haben, werden diese inzwischen zu ihrer Enttäuschung gefühlt haben. Keine öffentliche Ausstellung der zurückgewiesenen Bilder, kein öffentlicher Protest — was in der scharfen Aprilluft kühn unternommen wurde, ist in der Suniwärme eingeschlafen. Die Reisezeit ist gekommen, und da die mächtigen Förderer des Naturalismus Berlin den Rücken gekehrt haben, müssen die Zurückgewiesenen schweigen, weil sie aus Diskretion ihre Sache nicht selbst führen können. Ein Porträtmaler, der Unglück gehabt hat, muß das mit der von ihm verlangten gesellschaftlichen Gewandtheit maskieren, und ein Kupferstecher oder Radierer muß ebenfalls strenges Stillschweigen beobachten, wenn er nicht durch einen verschuldeten oder unverschuldeten Mißerfolg seine Auftraggeber, die bei der Lage des heutigen Kunstmarkts nicht mehr unter den Vorständen der Kunstvereine, sondern hauptsächlich unter den Kunsthändlern zu suchen sind, stutzig und mißtrauisch machen will.

Die Jury hat in diesem Jahre zum erstenmal den Versuch gemacht, mehr die Klagen und Beschwerden des Publikums und der Presse, als die der Künstler zu berücksichtigen. Man hat mit Recht darüber geklagt, daß der Laie, der die vielen großen und kleinen Räume des Ausstellungsgebäudes durchwandert, einen wirklichen Kunstgenuß mit unverhältnismäßigen körperlichen Beschwerden erkaufen muß, und daß viele durch vorzeitige Ermüdung abgeschreckt werden, alle Räume zu durchmustern, und dadurch oft um die Besichtigung von Kunstwerken gebracht werden, die den Besuch der Ausstellung gelohnt hätten. Man hat immer nachdrücklicher nach beschränkten Ausstellungen verlangt, in denen das Gute nicht von der Mittelmäßigkeit erdrückt werde, und gerade Künstler sind es gewesen, die diese Forderung als berechtigt anerkannt und durchgeführt haben. Es waren die „Sezessionisten“ in München, die aber diese Frage insofern einseitig behandelten, als sie unter der Mittelmäßigkeit nur die Werke der Künstler verstanden, die nicht zu ihrer Vereinigung gehörten. Es scheint, daß sich auch in Berlin der ganze Streit um diesen Punkt dreht. Die Jury hat, wie eines ihrer Mitglieder in einer verlangten Zuschrift an das erwähnte Lokalblatt erklärt hat, eine kleine „Eliteausstellung“ veranstalten wollen, um einen behaglichen Kunstgenuß zu ermöglichen; aber sie scheint bei ihrer Arbeit der Aussonderung und Beschränkung gerade die am meisten getroffen zu haben, die, durch die Sonderausstellungen der gefälligen Kunsthändler verwöhnt, hinter großen, hochtönenden Phrasen nur kleine, wichtige Dinge verbergen. Es ist sogar angeblich vorgekommen, daß Werke von Schülern dieser „Meister“ Aufnahme gefunden haben, während Werke der „Meister“ selbst schnöde zurückgewiesen worden sind.

Ist aber in diesem Urteil nicht eine Nemesis, ein Akt ausgleichender Gerechtigkeit zu erkennen? Bei der den Atem raubenden Schnelligkeit der modernen Kunstentwicklung sind die Meister des vorigen Jahres, die kurz vorher selbst ihre Meister vom Lehrstuhl herabgestoßen hatten, um sich an ihre Stelle zu setzen, in diesem Jahre schon wieder zu überwunden Größen geworden, die von ihren eignen Schülern zur Seite geschoben sind, weil ihre Kunst mit allzu leichter Mühe zu erlernen war. Es ist ein Wechselspiel der Kräfte, das zur Heiterkeit stimmen könnte, wenn man nicht gewahr würde, daß unsre Kunst dabei Gefahr läuft, wenn auch nicht ganz zu Grunde zu gehen, so doch an dem besten Teil ihres Wesens zu verlieren, an dem Reichtum und der Tiefe des geistigen Gehalts, der von der Besonnenheit und Gediegenheit der technischen Ausführung getragen wird.

Das sind die beiden Forderungen, an denen jeder festhalten muß, der es mit der deutschen Kunst ernst meint, dem es vor allem daran liegt, daß sie ihr eignes Wesen behaupte. Man darf nicht müde werden, diese Forderungen immer wieder zu erheben, auch wenn sie zuletzt banal klingen oder, was alle Tage geschieht, von den Aposteln des Fortschritts als philiströs und reaktionär verschrien werden. Auch die Beobachtungen, die wir auf der diesjährigen Berliner Kunstausstellung machen, nötigen uns dazu. Dem ruhigen Beobachter erscheint sie nicht schwächer als eine ihrer letzten Vorgängerinnen. Aber die nervösen Besucher, die von einer Kunstausstellung prickelnde Erregungen ihrer schlaff gewordenen Nerven erwarten, wie etwa von der Aufführung eines neuen Schauspiels der modernen deutschen Donskuren Hauptmann und Sudermann, finden nicht genug „sensationelle“ Kunstwerke, und damit ist ihr Urteil fertig. Es giebt jedoch noch Leute, die so unverdorben, so wenig von Blasirtheit befallen sind, daß sie gerade in diesem Mangel einen Vorzug sehen, zumal wenn sie sich erinnern, daß die „Sensation“ fast immer vom Auslande besorgt wurde. Diesmal haben sich ausländische Künstler zwar auch beteiligt, aber doch nicht in solchen Massen, wie man sie in München zu sehen gewohnt ist. Franzosen fehlen wie immer, und es ist wohl nur einem Zufall zuzuschreiben, daß sich eine Reiterstatuette Friedrichs des Großen aus vergoldeter Bronze von dem mehr durch seine orientalischen Bilder als durch seine plastischen Arbeiten bekannten Gérôme nach Berlin verirrt hat. Zum Glück ist es eine unbestreitbar schwache Arbeit. Sonst würden sich unsre Förderer der heimischen Kunst, die sich ihre Begeisterung immer aus Frankreich holen, zu einem Subelrufe darüber erhoben haben, daß sich ein Franzose — und noch dazu ein großer! — herabgelassen hat, den Preußenkönig, den man auch den großen nennt, zu modelliren!

Spanier und Italiener sind, wie immer, mit gefälliger Verkaufsware erschienen, finden aber in diesem Jahre weniger Käufer als sonst. Es scheint, daß auch ihre Zeit vorüber ist, was sie freilich selbst durch ihre Massenpro-

duktion verschuldet haben. Allmählich werden auch naive Kunstkenner gewahr, daß den feinen Miniaturmalern ihre verblüffenden Farbkunststücke nicht allzu schwer fallen können, wenn sie so viele auf den Markt bringen, und daß selbst bei einem wirklich bedeutenden Künstler wie Benlliure y Gil die äußere Routine die Innerlichkeit der Empfindung weit überwiegt. Und wir leben doch nun einmal in einer Zeit, in der auch vom Künstler verlangt wird, daß er das Innere seiner Menschen dem Beschauer so bloßlegt, wie der Entdecker der Röntgenstrahlen das Knochengeriüst und die Weichteile im lebenden Körper. Auch die zu einem unverhältnißmäßig großen Umfang gesteigerten Genrebilder der Spanier aus ihrem Volksleben machen keinen Eindruck mehr, weil hier an die Stelle der ursprünglichen Feinmalerei eine grobe dekorative Behandlung getreten ist. Ein unerfreuliches Beispiel dafür bietet ein Zug von berittenen Wallfahrern, der auf einer staubigen Landstraße dem Beschauer gerade entgegenzukommen scheint. Der Maler, Biniegra y Lasso, hat sonst zu denen gehört, die man mit Pradilla, Villegas und Benlliure zusammen nannte.

Besonnener und solider sind doch die Engländer, die, wenn uns auch diese Nation aus vielen Gründen zuwider ist, uns doch in vielen Dingen als Vorbild dienen sollten, besonders im Beharren am eignen Wesen. Gerade dieses Wesen ist der Mehrzahl unsers Volkes unverständlich, und es schadet auch ganz und gar nicht, daß es so bleibt. Wir wollen keine englischen Möbel und Tapeten, und wir wollen auch nicht die Malereien von Burne-Jones und Walter Crane, was die deutschen Reiseprediger auch reden mögen. Burne-Jones ist ein Träumer, der aber für seine angeblich neuen Gedanken auch nur die alten Formen der italienischen Maler des fünfzehnten Jahrhunderts gefunden hat, und Crane hat sich aus dem Studium der Antike, der Florentiner des fünfzehnten und der Hellmalerei des neunzehnten Jahrhunderts einen Stil zurecht gemacht, der wohl frange Gemüter einigermaßen erheben, aber starke keineswegs befriedigen kann. Seine in Berlin ausgestellten „Schwanenjungfrauen,“ Mädchen, die man wohl in gleicher Größe, aber selten in gleicher Körperfülle in England findet, dürfen, obgleich sie schon vor vier Jahren gemalt worden sind, als ein Muster seiner Malerei gelten. Es sind blutleere Gestalten, Köpfe ohne Ausdruck und Seelenleben, und wenn man sieht, wie die nackten Mädchen nach dem Bade im Teich in das abgelegte Schwanengefieder hineinkriechen, wird man die Empfindung nicht los, daß hier ein ungenirtter Maskenball im Freien seinen Abschluß gefunden hat. Ein anderer englischer Maler, der in seinem Vaterlande beinahe so hoch geehrt wird wie Crane, Robert Fowler, ist mit vier Bildern erschienen, auf denen er die Natur, die gegenwärtige Menschheit und den antiken Götterhimmel mit gleicher Liebe, aber auch mit gleicher Neigung für nebelhafte Verschleierung aller Formen umfaßt. Man sieht auf einem Schiffsverdeck einen alten Matrosen im Kreise jüngerer Gefährten während ruhiger Meeresfahrt, man sieht einen Hügel, auf dem Apollo

steht, zu dem einige Musen hinaufklettern, man sieht auch etwas von landschaftlichen Formen — aber man muß, auch wenn man sonst alle Vorbedingungen zum Mystiker erfüllt, doch etwas mehr sehen können, um über den Inhalt dieser Bilder ins Klare zu kommen. Eine Notwendigkeit, sich einiger Maler wegen in die Tiefen des Mystizismus zu versenken, liegt für den parteilosen Kunstfreund auch nicht mehr vor. Bevor er sich noch diese Mühe auferlegt hat, ist von Paris schon die Parole ausgegeben worden, mit dem Mystizismus aufzuhören. Die Geschäfte damit sind zu schlecht gegangen, vermutlich weil sie das Heer schwachfüßiger Pfuscher, das jedem Leithammel gedankenlos nachtrötet, gründlich verdorben hat. Es soll zwar nach der Meinung der Völkerpsychologen in England mehr Narren geben als anderswo, und es wird darum wohl noch eine Zeit lang dauern, bis die künstlich angefachte Begeisterung für Prärassaeliten und Mystiker, für Burne-Jones, Walter Crane und ihr ganzes Gefolge von Zeichnern und Kunsthandwerkern wieder der Erinnerung an die alten Herrschergebiete der englischen Kunst, an die Bildnis-, Genre- und Landschaftsmalerei gewichen ist. Wie toll sich aber auch die Bewegung auf dem Markte des englischen Kunstgewerbes und der Kunst, die diese Bewegung hervorgerufen, geberden mag — wir haben doch soviel aus der Geschichte der englischen Kunst gelernt, daß wir wissen, daß sie nicht lange dauern wird. Die klugen und besonnenen Engländer werden, wenn sie auch jetzt anscheinend in der Minderheit sind, mit der Zeit den Geschmack schon wieder in vernünftige Bahnen leiten, und wenn das Ausland inzwischen auf den englischen Möbel- und Dekorationsstil hineingefallen ist, so werden selbst die in künstlerischen Dingen konservativen Engländer diesen Erfolg auf das Konto ihrer Überlegenheit in der Reklame und in der Überlistung des Kontinents buchen. Die echte englische Kunst, die von Gainsborough, Reynolds, Wilkie, Turner u. a., die kommenden Jahrhunderten das englische Volkstum im Bilde überliefern und lebendig erhalten wird, ist vornehmlich bei Millais und Herkomer zu suchen. Millais ist tot; aber man empfindet die Bedeutung seines Wesens, indem man schon alle seine Werke sammelt und in englischen oder, wenn möglich, in Nationalbesitz zu bringen sucht. Herkomer schafft dagegen noch in gewaltiger Kraft, die er leider bisweilen verzettelt. Seine Radierungen wollen wir gern als künstlerische Erzeugnisse gelten lassen, die seinen Ölgemälden und Aquarellen gleichkommen; aber um sich mit der Erfindung von neuen Druckverfahren abzulagen, die den erfindenden Künstler von dem reproduzierenden unabhängig machen und dem Drucke das Aussehen von getuschten Zeichnungen geben sollen, dazu sollte die Zeit eines Künstlers, der zu den größten Bildnismalern unsers Jahrhunderts gehört und auch in die erste Reihe unsrer Genremaler treten könnte, wenn er dem volkstümlichen Genre größere Bedeutung beimäße, zu kostbar sein. Wie hoch wir ihn gerade als Bildnismaler zu schätzen haben, hat er uns wieder durch zwei kürzlich

vollendete, in Berlin ausstellte Werke gelehrt: das Bildnis des Prinzregenten Luitpold von Bayern und das des „Generals“ Booth. Bei dem ersten wird man sich daran erinnern, daß Herkomer ein geborner Bayer ist, und daß seine Kunst trotz seiner englischen Erziehung und seiner englischen Lebensgewohnheiten und Anschauungen doch einen deutschen Charakter und vor allem deutsche Gesundheit behalten hat. Indem er die Gestalt des Prinzregenten mit einem warmen Goldton umgab, scheint es fast, als habe er mit Rembrandt, zum mindesten aber mit Lenbach wetteifern wollen, und wie hoch man auch diesen als Ergründer der menschlichen Seele schätzen mag — als Koloristen hat ihn Herkomer mit diesem Bilde jedenfalls übertroffen, und eine so vornehme Auffassung, wie sie Herkomer hier gezeigt hat, trifft man bei Lenbach selten. Bei dem Bildnis des wunderlichen Heiligen Booth fesselt nicht so sehr das Kolorit, das hier freilich keine großen Reize entfalten konnte, als die Schärfe der Charakteristik, die wie eine Offenbarung auf uns wirkt. Aus dem seltsamen Gemisch von Schlaueit, Energie, vertrauenerweckendem Wohlwollen und bis zum Fanatismus gesteigerter Glaubensfreudigkeit, das uns aus diesen verwitterten Zügen entgegenblickt, begreifen wir wohl, wie es diesem Manne gelingen konnte, viele Tausende, ja Millionen von Menschen am Narrenseile zu lenken und sie daran festzuhalten.

Die Schotten, die vor sieben Jahren beinahe eine Revolution in der deutschen Kunst hervorgerufen, aber glücklicherweise nur ein paar Schwachköpfe um den letzten Rest ihres Verstandes gebracht haben, sind von der Bildfläche der deutschen Ausstellungen fast ganz verschwunden. Nachdem sich die deutschen Künstler von ihrem ersten Schrecken erholt hatten, haben sie den Glasgower boys bald die Geheimnisse ihrer verblüffenden Kunst abgelernt, und als man den Mut faßte, sie in ihre Elemente zu zerlegen, fand man, daß die Glasgower nur eine alte Weisheit mit einem aus bunten Lappen zusammengesetzten Kleide maskirt hatten. Schon vor dreihundert Jahren haben die Holländer ebenso tief wie sie und noch tiefer in die Naturseele hineingeschaut, und je bescheidner, anspruchsloser, armseliger der Naturausschnitt war, an dem sie ihre große Kunst erprobten, desto größere Triumphe feierten sie. Auch das bunte Modekleid hatten die Schotten von den Impressionisten und Naturalisten geliehen, die allerdings — das wollen wir unsrer Zeit gern zugestehen — eine im wesentlichen moderne Erscheinung sind.

Wenn wir von dem Berliner Mag Liebermann, in dessen Kunst wir übrigens nicht einen einzigen germanischen Zug zu erkennen vermögen, und den wir deshalb willig dem Auslande, insbesondrer den Franzosen überlassen, und von seinen Gefolgs Männern absehen, scheinen Impressionisten und Naturalisten gegenwärtig in Belgien und Holland den größten Anhang zu haben. Die Schlimmsten unter ihnen, wie z. B. der Amsterdamer Breitner, der Maler von Straßenbildern aus holländischen Städten, sind in Berlin allerdings nicht ver-

treten. Sie kommen nur, wenn man Jagd auf sie macht, was ja die Veranstalter der vorjährigen Dresdner Ausstellung mit ganz ungewöhnlichem Erfolge gethan haben. In Berlin ist man schon mit Franz Courten's und H. W. Mesdag zufrieden. Mesdag hat übrigens seinen Naturalismus in den letzten Jahren zu einer künstlerischen Ruhe abgeklärt, durch die er bisweilen, wie z. B. bei der Nacht auf dem holländischen Diep, sogar zu großartigen Wirkungen gelangt, wenn der Beschauer nur die Vorsicht anwendet, bei der Betrachtung seiner Bilder einen gehörigen Abstand zu nehmen. Auch bei dem Belgier Courten's ist diese Vorsicht dringend nötig. Dann wird man gewahr, daß unter der rauhen naturalistischen Hülle eine feingestimmte, für Poesie empfängliche Seele lebt, die es nicht verschmäht, gelegentlich auch in Mondscheinlyrik zu schwelgen. Der Dordrechter Landschaftsmaler B. M. Koldewey, der Amsterdamer H. W. Sansen, der meist Straßenansichten zur Herbst- und Winterzeit bei trübem, schwerem Himmel malt, und der belgische Genre- und Landschaftsmaler Evarist Carpentier sind Vertreter einer frischen, gesunden Naturanschauung, die mit ihrer schlichten Wahrheitsliebe poetische Empfindungen wohl vereinbar halten. Bei Constantin Meunier, der, wie bekannt, Bildhauer und Maler zugleich ist, scheint jede Hoffnung, daß auf seine traurigen Menschen und seine trübseligen Landschaften jemals ein Schimmer von Poesie fallen werde, ausgeschlossen zu sein. Er ist auf unsrer Ausstellung, da ein großer Teil seiner Bildwerke und Malereien erst im vorigen Herbst dem Berliner Publikum durch die Kunsthandlung von Keller und Reiner vorgeführt worden ist, nur mit einer Pastellzeichnung vertreten, einem grau-grünen, in ein graues Dämmerlicht gehüllten Ausschnitt aus dem belgischen Kohlen- und Fabrikzentrum im Hennegau, mit einer Brücke in der Mitte. Diese eine Probe seiner Kunst genügt aber, um die, die mehr oder vielleicht gar alles von ihm kennen, daran zu erinnern, daß Meunier, wie hoch oder wie niedrig man ihn schätzen mag, jedenfalls einer der einseitigsten Künstler unsrer Zeit ist. Wenn er wirklich, wie seine Verehrer behaupten, ein Idealist ist, so hat sein Ideal jedenfalls keine Flügel. Es kriecht am Boden und wälzt sich im Staube. Selbst für die Phantasie ist in Meuniers Schöpfungen kein Raum. Er hängt an seinen Modellen, und selbst wenn er den Versuch macht, sich über ihre Welt zu erheben und Gegenstände aus der evangelischen Geschichte darzustellen, wie z. B. die Rückkehr des verlorenen Sohnes oder den am Kreuze sterbenden Heiland, so bekommen wir immer nur die von Arbeit und Entbehrung aufgeriebenen, vertrockneten und verkümmerten Gestalten zu sehen, die, mit Blusen, Schurz-fellen und Holzschuhen bekleidet, schon in langen Prozessionen an uns vorüber-gewandelt sind. Der wahrhaft große Künstler steht über seinem Stoff. Sein hoher Standpunkt bewahrt ihn vor Einseitigkeit und Engherzigkeit, und so lange Meunier nicht die Kraft gewinnt, sich zu dieser Freiheit und Unabhängigkeit zu erheben, wird man ihn nicht zu den großen Künstlern zählen dürfen.

Viel höher steht sein Kunstgenosse und Landsmann Charles van der Stappen, der in Berlin eine noch reichhaltigere Sammelausstellung seiner neuern Werke veranstaltet hat, als im vorigen Jahre in Dresden. Es sind meist Bronzen mit schwarzgrüner Patinirung, einige bronzirte Gipsabgüsse, zwei silberne oder versilberte Tafelaufsätze und zwei Arbeiten aus Elfenbein und vergoldetem Silber. Die beiden letzten sind nicht bloß um ihrer selbst willen, sondern auch technisch und kunsthistorisch interessant. Das einzige, was die kostspielige Phantasie des Königs Leopold, der Kongostaat, seinem Mutterlande bisher eingebracht hat, ist eine starke Einfuhr von Elfenbein. Dieser kostbare Stoff ist in Belgien so billig geworden, daß der König ihn den Künstlern zur Ausführung umfangreicher Arbeiten anbieten konnte, und flugs stieg in ihnen der Gedanke auf, die Goldelfenbeinkunst der alten Griechen, die Phidias zur Herstellung seiner Götterbilder verwendet hat, wieder ins Leben zu rufen. Die ersten Versuche dazu sind in großer Zahl auf der vorjährigen Brüsseler Ausstellung gezeigt worden, und es hat auch nicht an dem Triumphgeschrei gefehlt, das sich bei jeder Neuerung erhebt. Wenn wir die beiden Arbeiten van der Stappens als Maßstab der Beurteilung nehmen dürfen, so scheint uns keine Ursache zu einem Triumphgeschrei zu Gunsten der modernen Technik vorzuliegen. Wir dürfen aber auch nicht verschweigen, daß uns nicht ein einziges Denkmal erhalten ist, das uns die spärlichen Notizen der alten Schriftsteller über die griechische Goldelfenbeinkunst erläutern könnte. Vielleicht sind aber die Versuche der belgischen Bildhauer dadurch lehrreich, daß sie uns an Beispielen über die Grenzen der Elfenbeinbildnerei aufklären. Eine fast lebensgroße Büste einer Frau, die den Zeigefinger der rechten Hand gegen den Mund erhebt, von dem phantasiereichen, aber bisweilen etwas schwer verständlichen Künstler „geheimnisvolle Sphinx“ genannt, ist in allen nackten Fleischteilen aus Elfenbein geschnitten, während der den Hinterkopf von der Stirn bis zum Nacken bedeckende Helm und ein Brustpanzer aus vergoldetem Silberguß bestehen. Die koloristische Wirkung dieser Zusammensetzung ist keineswegs kräftig. Das Gold ist stumpf, und die Flächen des Elfenbeins, von denen man eigentlich eine Spiegelung erwartet hätte, sind auch stumpf und kalt. Der Gesamteindruck ist der, den man von archaischen Statuen des griechisch-römischen Altertums empfängt. Es ist wahrscheinlich, daß Phidias und seine Vorgänger von ihren Kultbildern nur eine solche Wirkung erwarteten. Sie sollten aus der Ferne angesehen und angebetet werden, und daraufhin waren sie in ihrer Einzelbildung und in ihrer farbigen Stimmung berechnet. Für unsre Zeit wird die Wiederbelebung dieser immerhin schönen Kunst nur dem Kunstgewerbe zu gute kommen. Das Elfenbein ist einmal das Material geduldiger Kleinbildnerei geworden, und es wird kaum jemals wieder aus diesem Betriebe herausgezogen werden. Das hat van der Stappen selbst mit dem zweiten in Berlin ausgestellten Elfenbeinwerke gezeigt, dem er den Titel In

hoc signo vinces! gegeben hat. Es ist der Triumph des Kreuzes über die Dämonen der Finsternis und der Sünde, die durch den köpflings herabstürzenden Luzifer personifiziert werden, der unten einem lauernden Drachen zum Opfer wird. Die aus vergoldetem Silber gebildeten Gestalten sind mit großem Kompositionsgeschick um eine Säule herumgewunden, auf deren oberer Platte eine aus Elfenbein geschnitzte weibliche Figur steht, deren schlanke Lenden von einem Panzer umgürtet sind. Ihre Rechte erhebt ein schwertartig gebildetes, mit Edelsteinen besetztes Kreuz. Hier überschreitet die Elfenbeinfigur nicht die Grenzen, an die wir gewöhnt sind, und alle Feinheiten, die wir an den Elfenbeinschnitzereien des siebzehnten Jahrhunderts und an den modernen Wiener und Berliner Arbeiten bewundern, kommen hier zur schönsten Geltung. Die Goldelfenbeinkunst in großem Stile ist aber durch die an und für sich sehr dankenswerten Bemühungen der Belgier noch nicht über die ersten, nur mäßig befriedigenden Versuche hinaus gediehen.

In der Gruppe *In hoc signo vinces!* wie in der geheimnisvollen Sphing macht sich ein Hang zum Mystizismus und Symbolismus bemerkbar, der auch in andern Werken des belgischen Künstlers hervortritt. Eine weibliche Büste mit nach rechts gewandtem Kopf, dessen harte Züge von unbarmherziger Kälte und grausamer Entschlossenheit zeugen, nennt er *l'impériouse Chimère*, das auf deutsch ungefähr eine Chimäre bedeutet, der sich der Unglückliche, in dessen Kopfe sie sich einmal festgesetzt hat, nicht mehr entziehen kann. Außer dem Kopf und den Schultern ist nur die rechte Hand, die vorn auf der Brust das Hemd zusammenhält, sorgfältiger durchgebildet. Unten ist die Büste nur skizziert; aber aus dem roh behandelten Gips tauchen noch in nebelhaften Umriffen die Oberkörper zweier weiblichen Gestalten auf, die vermutlich auch etwas chimärenhaftes symbolisieren sollen! Eine liegende weibliche Gestalt, die unterwärts von Wellen umspült wird, ist eine Personifikation des Meeres. Aber der Künstler begnügt sich nicht mit dieser allgemein verständlichen Symbolik. Die Gestalt breitet auch beide Arme aus, die Hände öffnen sich, und die Finger strecken sich wie Krallen aus. Damit soll die unersättliche Gier des alles verschlingenden Meeres veranschaulicht werden, auf die auch der geöffnete Mund des Weibes deutet!

Charles van der Stappen wäre aber ebenso einseitig wie Meunier, wenn er nur Symbolist und Mystiker wäre. Er ist als Porträtbildner ein Realist von höchster Lebendigkeit und Schärfe der Charakteristik, wie außer mehreren Bildnisbüsten und Reliefs besonders die halblebensgroße Bronzestatue *Wilhelms des Schweigensamen* bezeugt. Was ihn aber weit über Meunier erhebt, ist der Reichtum und die Kühnheit seiner Phantasie. In Berlin lernen wir sie nur aus zwei Tafelaufsätzen kennen, deren einer, aus mehreren Teilen bestehend, in dem überreich bewegten figürlichen Beiwerk die Legenden und Zünfte der Stadt Brüssel darstellt, überragt von dem Erzengel Michael, dem Schutz-

patron der Stadt, der den Satan niederwirft. Der andre, eigentlich nur ein geschweiftes, hochrandiges Becken zur Aufnahme von Blumen, ist überaus anmutig von vier halbnackten jungen Mädchen und zahlreichen Kinder- und Tierfiguren belebt, die die vier Tageszeiten versinnlichen. Weit kühner sind der große Chimärenbrunnen, mit dem van der Stappen einen Platz auf der vorjährigen Brüsseler Ausstellung geschmückt hat, und der erhalten worden ist, und der Entwurf zu einem noch nicht ausgeführten Denkmal der Fruchtbarkeit, dessen geniale, freilich den uns vertrauten Begriffen von monumentaler Würde durchaus widersprechende Erfindung ich nur nach Photographien beurteilen kann. Man muß sich überhaupt von den überkommenen, ästhetischen Schulbegriffen völlig loszumachen suchen, wenn man der Mehrzahl der Werke van der Stappens gerecht werden oder sie wenigstens verstehen will, und selbst wenn einem das gelingen sollte, wird man dennoch durch einzelne Reliefs des Künstlers, wie z. B. die Wäscherinnen, die Quelle, die Aufopferung geradezu abgestoßen werden. Hier tritt uns ein krasser, die plastische Form zu Gunsten der malerischen völlig preisgebender Naturalismus entgegen, in dem sich van der Stappen mit Meunier begegnet, der ihn vielleicht auch etwas beeinflusst haben mag. Hier empfinden wir deutlich, wie scharf die Grenze gezogen ist, die romanisches Kunstgefühl von germanischem scheidet. Aber wir sind doch objektiv genug, um in van der Stappen einen bedeutenden Künstler zu achten, der zwar manche von den krankhaften Neigungen seiner Zeit teilt, aber doch sichtlich nach den höchsten Zielen der Kunst strebt.



Volkskonzerte



n neuerer Zeit erheben sich immer mehr Stimmen — auch die Grenzboten haben schon dafür gesprochen —, die die Einrichtung sogenannter Volkskonzerte verlangen. Hier und da haben gemeinnützige Gesellschaften, haben Behörden schon versucht, diesem Verlangen zu entsprechen. Von einer Stelle meldet man die Gründung eines „großen“ Volkshors, an einer andern will man von Zeit zu Zeit die Beethoven'schen Sinfonien vor den Oberklassen der Volksschulen auführen. Im allgemeinen hat man sich dafür entschieden, die Programme der von den Musikvereinen veranstalteten Abonnementskonzerte einige Tage später gegen freien oder sehr billigen Eintritt zu wiederholen.

Eins bleibt bisher an dieser menschenfreundlichen und im Grundgedanken