



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

**Die Grenzboten**

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

Rosenberg, Adolf: Die großen Kunstausstellungen in Berlin. 1

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



## Die großen Kunstausstellungen in Berlin

Von Adolf Rosenberg

1



en Leitern der großen Ausstellung, die unter dem Schutze des Staats alljährlich in dem Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof stattfindet, wird ihre Aufgabe von Jahr zu Jahr schwerer gemacht. Wenn sie ihre Hände in den Schoß legen und den Zufall walten lassen, erhebt sich in der Presse ein allgemeines Begehgeschrei über das niedrige Niveau der Ausstellung, an dem nur die Überflutung der Ausstellungssäle durch die Werke der Berliner Künstler die Schuld trage. Es giebt nämlich keine zweite großstädtische Presse, die in Kunstangelegenheiten so wenig von Lokalpatriotismus angekränkt ist wie die Berlinische. Macht dann die Ausstellungsleitung alle möglichen Anstrengungen, das angeblich niedrige Niveau zu heben, und geht sie mit einiger Strenge gegen die Einheimischen vor, so setzt sie sich dem Haß und der Verachtung ihrer Kunstgenossen aus, aus denen schnell Verschwörergruppen hervorgehn, die sich mit grimmer Entschlossenheit zu gemeinsamem Vorgehn wappnen.

In diesem Jahre hat die Ausstellungsleitung ein ganz besonderes Mißgeschick gehabt. In der Absicht, einerseits der Sezessionsausstellung, die im vorigen Jahre viel Lärm in den Kreisen des sensationslüsternen Publikums von Berlin W. gemacht hatte, die Stirn zu bieten, andererseits das Gesamtniveau der Ausstellung wirklich zu heben, hat die Leitung das Ausland zu einer starken Beteiligung herangezogen und zugleich unter den Einsendungen der inländischen Künstler so fürchterlich Musterung gehalten, daß etwa 1300 Werke dem Schicksal der Zurückweisung verfallen sind. Dabei war, um den oft erhobnen Vorwurf gegen die Parteilichkeit der Juroren zu entkräften, in diesem Jahre ein umständlicheres Abstimmungsverfahren eingeführt worden, das eine sichere Gewähr gegen Laune und Willkür zu geben schien. Der Schmerz der Zurückgewiesenen ist darum nicht geringer gewesen; aber sie fanden in ihrem gerechten Schmerze einen Trost. Sie konnten sich darauf berufen, daß sie die Opfer einer übertriebenen Auslandliebe geworden waren, und hier wurde auch schließlich der Haken eingesetzt, an dem sich eine Protestbewegung halten konnte. Eine beträchtliche Anzahl von Mitgliedern des Vereins Berliner Künstler vereinigte sich zu einer Forderung, die der nächstjährigen großen Ausstellung, die wiederum als eine internationale geplant ist, eine andre Richtschnur geben sollte. Man hatte berechnet, daß in der diesjährigen Ausstellung nach Abzug der in den

Sonderausstellungen enthaltenen Werke auf Berlin und Umgebung nur 376 Werke der Malerei von 212 Künstlern, auf das übrige Deutschland und das Ausland dagegen 1044 von 556 Künstlern entfallen. Das ist allerdings ein Mißverhältnis, das auch der anerkannt wird, dem die Sonderinteressen der Berliner Künstlerschaft gleichgiltig sind. Der Ausstellungspalast bietet einen solchen Überfluß an Raum, daß man das eine thun kann, ohne daß man das andre zu lassen braucht. Es wäre möglich gewesen, eine viel größere Anzahl von Gemälden Berliner Künstler zuzulassen, ohne daß mehr als zwei Reihen übereinander gehängt zu werden brauchten. Denn man will einem Geschlecht, das sich in der Ausübung des Sports die größten Anstrengungen zumutet, bei der Betrachtung von Kunstwerken selbst die kleine Mühe ersparen, den Kopf zeitweilig in eine etwas unbequeme Lage zu bringen.

Das allgemeine Niveau der Ausstellung wäre durch ein größeres Maß von Nachsicht gegen die Arbeiten der Berlinischen Künstler kaum wesentlich herabgedrückt worden. Auch in den auswärtigen Sammelausstellungen, besonders in der französischen und in der der Münchner Luitpoldgruppe, fehlt es nicht an Werken, die über die Mittelmäßigkeit nicht hinausreichen. Zum mindesten können also die einheimischen Künstler verlangen, mit gleichem Maße gemessen zu werden wie die ausländischen. Das Gute geht auch in der Masse nicht verloren, wenn sich nur jemand die Mühe giebt, es zu suchen. Man nimmt überhaupt in Berlin viel zu viel Rücksicht auf die Eilfertigen, die für eine Kunstausstellung kaum einen halben Tag übrig haben und dann, nachdem sie sich durch die Ausstellungssäle müde gelaufen haben, unter dem Eindruck der Überfättigung ihr vorschnelles Urteil mit gleicher Emsigkeit unter die Leute bringen.

Die Künstlergruppe, die gegen den internationalen Charakter der nächsten Ausstellung Einspruch erhoben hatte, hatte also wenigstens den Schein des Rechts für sich, und sie war auch klug genug gewesen, ihren Protest nicht auf die Spitze zu treiben. Das Ausland sollte nach ihren Absichten nicht völlig ausgeschlossen werden, Einladungen an auswärtige Künstler sollten aber nur insoweit ergehen, „als es sich um zweifellos bedeutende Werke handelt, und den Berlinern der Platz durch diese Einladungen nicht unnötig beschränkt wird.“ Obwohl diese Forderung unter den Mitgliedern des Künstlervereins eine große Mehrheit fand, hat sie keine Aussicht durchzudringen. In den obern Regionen unserer Kunstverwaltung scheint vielmehr jetzt eine Strömung vorzuherrschen, die die Beteiligung der fremden Nationen an den Ausstellungen in dem dem Staate gehörigen Gebäude am Lehrter Bahnhof begünstigt. Es ist sogar die bisher unwidersprochen gebliebne Nachricht verbreitet worden, daß man den mißvergnügten „Nationalisten“ unter den Künstlern zu verstehn gegeben habe, daß man entschlossen sei, dem Künstlerverein den erst nach vielen Anstrengungen errungenen Anteil an der Leitung der Ausstellung und damit auch an ihrem Gewinn wieder zu nehmen, falls sich so reaktionäre Gelüste wie die kundgegebenen wiederholen sollten.

Wie berechtigt auch die Klagen der Berliner Künstler über ihre Zurücksetzung sein mögen, so wird doch die große Zahl der Kunstfreunde damit einverstanden sein, wenn den Berliner Ausstellungen fortan ein internationaler Charakter gegeben wird. Es ist nur wenigen vergönnt, sich durch häufige und weite Reisen einen Überblick über die Kunst anderer Völker zu verschaffen, und daß das Bedürfnis danach vorhanden ist, hat der Erfolg der ersten internationalen Kunstausstellungen in München gelehrt. Wer nicht die Mittel besaß, nach Paris und London, nach Brüssel, Antwerpen und Amsterdam, nach Wien, Rom und Mailand zu reisen, der konnte sich ganz gut mit einem Besuch der Münchner Jahresausstellungen behelfen, die ihre Pforten für die ausländischen Künstler immer weit geöffnet hielten. Wie die Münchner Künstler, die anfangs ebenso sehr eine Schädigung ihres Erwerbs gefürchtet hatten wie jetzt die Berliner, schnell die aus der Konkurrenz des Auslands erwachsenen Nachteile verwunden haben, so werden es auch die Berliner thun. Wie schwächlich wäre eine Kunst, die durch Aufrichtung von nationalen Schranken in ihrer Existenz gegen die Erzeugnisse des Auslands geschützt werden müßte! Im Grunde genommen handelt es sich aber nicht um die Furcht vor den rein idealen Zielen eines solchen Wettkampfs, sondern um rein materielle Interessen. Man befürchtet eine Verringerung des Absatzes heimischen Kunstguts, wenn dem ausländischen unbeschränkte Einfuhr gestattet wird. Diese Einfuhr wird aber durch die privaten Kunsthändler seit Jahren in so beständig wachsendem Umfange betrieben, daß eine Abschließung der großen Berliner Jahresausstellung gegen das Ausland nur den Umsatz der Kunsthändler vergrößern würde.

Man mag die Sache drehen und wenden, wie man will, man wird immer zu dem Ergebnis gelangen, daß im Kunstverkehr das Nationalitätsprinzip nicht mehr aufrecht erhalten werden kann, vielmehr unbedingte Freizügigkeit gewährt werden muß. Wenn die künstlerische Art eines Volkes darüber zu Grunde geht, so hat sie von jeher auf schwachen Füßen gestanden, und das wollen wir doch von unsrer deutschen Kunst nicht glauben. Wie sie sich freilich jetzt gebärdet, hat sie nur noch so wenig von den traulichen, gemütvollen Zügen unsrer Volksseele, daß man sie fast verloren geben möchte. In den Zeiten der ärgsten politischen Zerrissenheit, der elendesten Kleinstaatswirtschaft hat die deutsche Kunst in voller Kraft gestanden. Je nachdem sie von Fürsten- oder Volksgunst getragen wurde, hat sie diese Kraft in Schöpfungen großen Stils und idealen Inhalts oder in Schilderungen deutschen Volkstums und deutscher Natur gezeigt. Seitdem aber die lange Sehnsucht aller Patrioten gestillt, der Traum der Romantiker in Erfüllung gegangen ist, und ein einheitliches politisches Band alle deutschen Staaten und Stämme umschlingt, hat die deutsche Kunst mehr und mehr ihren romantischen Zug eingebüßt, und allmählich ist auch ihr Zusammenhang mit dem Volke lockerer geworden. Wenn wir uns in der Kunst und in der Litteratur unsrer Zeit umsehen, scheint es fast, als sähen viele deutsche Künstler, Schriftsteller und Dichter eine Ehre darin, durch rasche Aneignung alles Fremdländischen ihr Anpassungsvermögen im günstigsten

Lichte zu zeigen, und ihrer Regsamkeit ist es in der That gelungen, die Fremden auf ihren lange behaupteten Sondergebieten nicht nur zu erreichen, sondern vielfach auch zu übertreffen. Das Auftreten der deutschen Künstler und Kunsthandwerker auf der Pariser Weltausstellung hat dem Auslande und insbesondere den Franzosen die Augen über die gewaltigen Fortschritte geöffnet, die Deutschland im letzten Jahrzehnt gemacht hat. Die von Kaiser Wilhelm II. mit kräftiger Hand begonnene Weltpolitik ist unzweifelhaft nicht bloß dem Handel und der Industrie, sondern auch der Kunst und dem Kunstgewerbe zu gute gekommen. Es fragt sich nur, ob nicht die gebietende Stellung, die wir im internationalen Konzert errungen haben, mit dem drohenden Verlust unsers Volkstums zu teuer erkauft worden ist.

Die Berliner Kunstausstellung bietet in den Sonderausstellungen der einzelnen Nationen, die trotz der Lockungen des großen Völkerjahrmarkts an der Seine auch der Einladung Berlins gern gefolgt sind, reichen Stoff zum Nachdenken über diese Frage. Man möchte danach beinahe den Satz aufstellen: Je kleiner das Land, desto zäher hält es an seiner Nationalität fest, soweit sie sich durch die Kunst zur Anschauung bringen läßt. Es kann sich dabei zumeist nur um den Inhalt der Darstellungen handeln, da die Ausdrucksmittel der Kunst durch die Leichtigkeit des modernen Verkehrs und die erzieherische Einwirkung der internationalen Kunstausstellungen überall so ziemlich gleich geworden sind. Auch der Deutsche, der wegen der Schwerfälligkeit und Pedanterie seiner Technik von jeher das Stichelblatt des Wizes der ausländischen, namentlich der französischen Kunstkritiker gewesen war, hat sich diese Ausdrucksmittel, die vornehmlich in Paris, der hohen Schule der Kunst, erfunden und ausgebildet worden sind, angeeignet. Einen Unterschied in ihrer Anwendung macht nur das Temperament des einzelnen Künstlers oder seine persönliche Neigung, je nachdem sie sich gegen Fremdes abschließt oder dieses willig aufnimmt.

Der nationale Charakter einer Kunst kann sich also nur noch im Inhalt, nicht mehr in der Form ihrer Erzeugnisse kundgeben. Am stärksten tritt er uns in der Kunst der nordischen Völker entgegen, denen die Natur ihrer Heimat viel karglichere Gaben spendet als den Völkern Mittel- und Südeuropas. Mit um so heißerer Liebe sind die Maler bestrebt, die schnell vorübergehenden Reize der Pracht des Sommers festzuhalten. Am liebsten aber verweilen sie bei den eigentümlichen, einem fremden Auge schwer zugänglichen Schönheiten, die die nordische Natur im Winter enthüllt. Die schwedischen Maler sind durchweg Virtuosen der Schneelandschaft. Welche Fülle von Tönen wissen sie bei der wechselnden Beleuchtung des Tages und des Frühabends der Schneedecke abzuzulauschen, mag sie sich über weite Ebenen strecken oder an Bergabhängen emporsteigen. Die Schweden haben dabei den Vorzug, mit ihrer Kunst einen jungfräulichen Boden zu bearbeiten. Sie sind noch völlig Herren im eignen Hause, während das benachbarte Norwegen seit länger als zwei Menschenaltern von fremden Malern, namentlich von deutschen, nach allen Richtungen aus-

gebeutet wird, freilich zumeist nur auf der Jagd nach sogenannten romantischen Motiven, deren die Fjords mit ihren hochragenden Felsenwänden und die bald lieblichen, bald wilden Thäler des Hochgebirges in unererschöpflicher Fülle zu bieten scheinen.

Die Schweden lassen sich gern die Franzosen des Nordens nennen, und sie haben auch bei jeder Gelegenheit gern mit den Franzosen geliebäugelt und mit ihnen Verbrüderungsfeste gefeiert. Diese Neigung ist auch auf die Kunst von Einfluß gewesen. Im Gegensatz zu den Norwegern, die ihren Schwerpunkt zeitweilig in Düsseldorf fanden, haben die Schweden ihre Kunst immer in Paris zu verfeinern gesucht. In neuerer Zeit soll diese Liebe jedoch sehr erkaltet sein, und dafür scheint auch die Gesamtphysiognomie der schwedischen Ausstellung in Berlin zu sprechen, die verschwindend wenige französische Züge aufweist. Man darf sich freilich nach dieser Sonderausstellung, die offenbar mit großer Sorgfalt ausgewählt worden ist und darum auch ein ungemein harmonisches Gesamtbild gewährt, kein Urteil über die schwedische Malerei im ganzen bilden. Wir haben vor vier Jahren eine Sammelausstellung schwedischer Bilder in Berlin gesehen, die ein andres Gesicht zeigte. Die Mehrzahl der an ihr beteiligten Maler mit einem Prinzen des königlichen Hauses an der Spitze steuerte im Fahrwasser der französischen Impressionisten und Naturalisten. Es wird also mit der Kunst in Schweden ebenso bestellt sein wie bei uns. Zwei Richtungen gehn nebeneinander her, sich gelegentlich wohl auch kreuzend, meist aber einander bekämpfend: die eine, die sich in schlichter Wahrheitsliebe an die Natur hält und sie mit allen Mitteln, die Zeichnung und Malerei bieten, wiederzugeben sucht, und die andre, der die Liebe zum Gegenständlichen nichts gilt, die das Naturobjekt nur zum Tummelplatz von Laune und Willkür macht. Danach möchte man glauben, daß bei der zweiten schwedischen Ausstellung in Berlin die Absicht geherrscht hat, im Gegensatz zu der ersten auch die andre Seite der schwedischen Malerei zu zeigen. Wenn diese Annahme richtig ist, so ist diese zweite Seite unzweifelhaft die bessere. Sie spricht mit noch vielen andern Anzeichen dafür, daß der allmächtige Einfluß der französischen Kunst auf die übrige Europas gebrochen ist, und daß in allen Kulturländern ein Selbstständigkeitsgefühl erwacht ist, das sich gegen die übrigens selbstgewählte Vormundschaft der Franzosen auflehnt, und danach wäre auch die schwedische Ausstellung in Berlin gleich der dänischen, belgischen und holländischen, die freilich kleiner und darum weniger maßgebend sind, als der Vorbote einer vollkommenen Umwälzung im nationalen Sinne anzusehen.

Noch etwas kann man bei den Schweden bemerken. Gleich stark wie ihre Liebe zur heimatlichen Natur ist ihre Freude an ihrem Volkstum und an ihrer vaterländischen Geschichte. Die Richtung der Sittenmalerei, die bei uns durch Knaut, Bantier, Defregger und viele andre gepflegt wurde und, wenn auch spärlich, noch gepflegt wird, scheint freilich in Schweden nicht oder nicht mehr vorhanden zu sein. Ein Bild, wie die lustige Bauernhochzeit in Dalekarlien von Olaf Arborelius, der mit dem noch talentvollern Anshelm Schulz-

berg zu den ersten Meistern der Winterlandschaft in Schweden gehört, steht in der schwedischen Ausstellung vereinzelt da. Künstler wie der charaktervolle Norweger Tidemand, der mit starker Hand in die Tiefen der Volksseele griff und uns die herrliche Kraft eines urwüchsigem Volkstums in seinen Bildern offenbarte, mag es in den vereinigten Königreichen nicht mehr geben. Aber die Freude am Volkstum ist noch insofern rege geblieben, als die Maler wenigstens die koloristischen Reize der Volkstrachten zu schätzen wissen und ihre grellen Farben, ohne sich vor Disharmonien zu fürchten, mit sichtbarem Wohlgefallen zum Mittelpunkt ihrer koloristischen Stimmungsbilder machen. So wirkt auch die Hochzeitsgesellschaft in Dalekarlien von Arborelius, die sich eben zu einer fröhlichen Schlittenfahrt anschickt, vornehmlich durch den Gegensatz der farbigen Trachten zu der Symphonie der weißen Töne, und die Innenräume mit Frauen und Kindern, die Emerik Stenberg ebenfalls nach Motiven aus Dalekarlien gemalt hat, haben neben der unerschrocknen Farblust ein lediglich ethnographisches Interesse. Das Psychologische tritt bei diesen Darstellungen ganz zurück. Das wird jetzt mehr von den Malern der naturalistischen Richtung in Schweden und Norwegen aufgenommen, die sich mit Leidenschaft in die Nachtseiten des menschlichen Daseins vertiefen und mit Lust im Elend wühlen.

Auch die Neigung der schwedischen Maler zu ihrer vaterländischen Geschichte spricht für die Stärke ihres nationalen Bewußtseins. Wenn man von einem umfangreichen Bilde mit lebensgroßen Figuren absieht, auf dem Graf Rosen, der Direktor der Kunstakademie in Stockholm, einen außerhalb Schwedens wenig bekannten Vorgang aus der ältern Geschichte des Landes, die Auferweckung der im Sarge liegenden Königin Dagmar durch das Gebet und die Glaubensstärke ihres Gatten geschildert hat, beziehen sich alle historischen Bilder der schwedischen Ausstellung auf den Nationalhelden, auf Karl XII. und seine von kriegerischen Abenteuern erfüllte Zeit. Gustav von Cederström und Gustav Ankarcrona sind unablässig bemüht, die Erinnerung an den Heldenkönig, der eigentlich in seiner maßlosen Großmannsucht die von Gustav Adolf begründete Machtstellung Schwedens für immer vernichtet hat, rege zu erhalten und durch ihre glänzende Darstellungsgabe der Bewunderung ihrer Landsleute zu empfehlen. Wir sehen den am Fuße verwundeten König auf einer Anhöhe über einem Flußufer, wie er, zur Unthätigkeit verdammt von seinen Offizieren umgeben, einer Schlacht folgt, die sich unten in der Flußebene entwickelt, wir sehen seine Krieger in kleinen Trupps durch Feindesland streifen, und wir wohnen dem Feldgottesdienste bei, der vor jedem Kampfe abgehalten wird. Die Absicht und der Inhalt dieser Darstellungen sind dem Ausländer gleichgiltig; aber auch er wird gefesselt durch die Kraft der Charakteristik und der koloristischen Schilderung, von der sie durchdrungen sind, vor allem aber durch die Begeisterung der Künstler, die aus ihnen spricht.

Wie sieht es dagegen in Deutschland, einst der Hauptpflegestätte der Geschichtsmalerei und der Malerei großen Stils, aus? Die Erinnerung an den

großen Krieg von 1870 und 1871, dem wir doch die Grundlage zur gegenwärtigen Machtstellung Deutschlands verdanken, ist schon so verblaßt, daß die große Ausstellung unter 1700 Bildern nur noch drei enthält, die Epifoden aus den Kämpfen in Frankreich in genrehafter Auffassung schildern. Auf umfangreiche Darstellungen lassen sich die Künstler nur noch auf besondere Aufträge ein, weil die Erfahrung sie gelehrt hat, daß auf einen Verkauf solcher Bilder an öffentliche Sammlungen oder an reiche Privatleute nicht mehr gerechnet werden kann. Die Vorstände unsrer Museen haben schon aus räumlichen Gründen eine heilige Scheu vor dem Ankauf umfangreicher Bilder jeglicher Art, wenn sie sich nicht etwa, was häufig der Fall sein soll, grundsätzlich gegen diese Art von Geschichtsmalerei, überhaupt gegen die Geschichtsmalerei alten Stils ablehnend verhalten.

Die Geschichtsmalerei würde allmählich in Deutschland ganz zu Grunde gehn, wenn sich nicht gelegentlich die Staatsregierungen ihrer Pflicht, die Malerei großen Stils zu pflegen, erinnerten. In neuerer Zeit hat man in Preußen und in Sachsen nach längerer Pause wieder einen energischen Anlauf dazu genommen. Für die Berliner Ausstellungen kommen freilich nur die im Auftrage der preussischen Staatsregierung ausgeführten Bilder in Betracht, da die sächsischen Künstler eine auffallende Zurückhaltung gegen Berlin üben. Sogar die Dresdner Sezessionisten haben die Ausstellung ihrer Berliner Gesinnungsgenossen in diesem Jahre im Stich gelassen.

Es ist erfreulich, daß die preussische Staatsregierung bei der Erteilung von Aufträgen zu Gemälden und Bildwerken nicht bloß die Staatsgebäude, sondern auch die der Gemeinden, insbesondere also die Rathäuser berücksichtigt, und dem Gemeinwohl kommt auch die Errichtung von Monumentalbrunnen zu gute, die die Staatsregierung seit einiger Zeit ebenfalls auf ihren Haushalt für Kunstzwecke gesetzt hat. Im vorigen Jahre ist ein solcher Brunnen auf Staatskosten für Bromberg in Auftrag gegeben worden, und in diesem Jahre ist der schlesischen Stadt Oppeln dieselbe Gunst zu teil geworden.

Zur Gewinnung geeigneter Künstler schlägt das Kultusministerium, zu dessen Ressort die öffentliche Kunstpflege gehört, seit einiger Zeit zwei Wege ein. Entweder sie erteilt einen Auftrag einem Künstler, der sich dieses Vertrauens durch seine bisherigen Leistungen würdig erwiesen hat, oder sie schreibt einen allgemeinen Wettbewerb, freilich immer nur an preussische Künstler, oder einen engern unter einer beschränkten Anzahl von Künstlern aus. Vor Mißerfolgen ist der Besteller in beiden Fällen nicht sicher. Ein allgemeiner Wettbewerb ist schon deshalb kein unbedingt sicheres Mittel zur Erlangung des bestmöglichen oder eines auch nur relativ guten Entwurfs, weil sich erfahrungsgemäß nur selten hervorragende Künstler an allgemeinen Wettbewerben beteiligen. Sie wissen meist ihre Zeit nützlicher zu verwenden, und oft werden sie auch durch die Zusammensetzung des Preisgerichts abgeschreckt, dem sie nicht die nötige Unbefangenheit zutrauen. Die überwiegende Mehrheit der Künstler, insbesondere der Architekten, ist freilich den allgemeinen Wettbewerben günstig

gefinnt, weil nur auf diesem Wege ein unbenmittelter, durch keinen höhern Schutz geförderter Künstler in die Öffentlichkeit dringen und zu allgemeiner Anerkennung gelangen kann. Das ist ein unleugbarer Vorteil dieser Wettbewerbe, der aber nur unter der Voraussetzung vorhanden ist, daß sich das Preisgericht bei seinen Urteilen der strengsten Objektivität befleißigt. Daß diese jedoch nur selten vorhanden ist, ist bei der Beschaffenheit der menschlichen Natur so begreiflich, daß es keines Hinweises auf besonders drastische Fälle bedarf.

Die Verteidiger der allgemeinen Wettbewerbe pflegen gewöhnlich auf Ballot und sein Reichstagsgebäude hinzuweisen. Aber trotz der unablässigen Anstrengungen gewisser Fanfarenbläser, die von diesem Bauwerk eine neue Periode der Kunstgeschichte datieren wollen, ist die öffentliche Meinung oder, wie man früher sagte, die Volksstimme noch weit entfernt, das Haus des deutschen Reichstags als „den Gipfel der Vollkommenheit“ oder gar als eine erhebende Offenbarung der neuern deutschen Kunst zu preisen. Auch die Ergebnisse der letzten vom preußischen Kultusministerium veranstalteten Wettbewerbe, die in der großen Kunstausstellung zu sehen sind, sind keineswegs so befriedigend ausgefallen, daß sie zu Gunsten dieser Einrichtung ins Feld geführt werden können. Schon die Wettbewerbe um eine Tauf- und Hochzeitsmedaille sind hinter den Erwartungen, die man bei der Neuheit und Dankbarkeit der Aufgabe hegen durfte, weit zurückgeblieben. Unsrer hervorragendsten Bildhauer hatten es unterlassen, sich den unberechenbaren Wechselfällen der Abstimmung eines Preisgerichts auszusetzen, und unter den jüngern Bewerbern waren genial thuende Willkür, künstlerischer Übermut oder völlige Verständnislosigkeit für den Ernst und die Bedeutung der Aufgaben in der Mehrheit. Ein günstigeres Ergebnis hatte der Wettbewerb um einen Monumentalbrunnen für Bromberg gehabt. Das Preisgericht hatte die Wahl unter einer Reihe tüchtiger Entwürfe. Wenn es den, in dem sich ein hohes Maß von genialer, schwingvoller Erfindung im Verein mit Kühnheit des Aufbaus und der Gruppierung offenbarte, mit dem ersten Preise auszeichnete, so war das sein gutes Recht. Ein Mißgriff aber war es, daß dieser Entwurf, der drei Gruppen aus der Sintflut inmitten eines weiten Wasserbeckens darstellt, also nicht das segenspendende Element, sondern nur die erbarmungslos verheerende Kraft des Wassers schilderte, auch zur Ausführung bestimmt wurde, und noch dazu auf einem Platze vor einer Kirche und in der unmittelbaren Nähe zweier Schulgebäude.

Nach dem Ausfall dieses Wettbewerbs konnte es nicht Wunder nehmen, daß unter den Bildhauern, die sich an dem zweiten Wettbewerb um den Brunnen für Oppeln beteiligt haben, eine völlige Verwirrung und Ratlosigkeit um sich gegriffen hat. Unter zweiundsiebzig eingelieferten Entwürfen war nicht ein einziger, der der Ausführung hätte zu Grunde gelegt werden können. Der gedankenreichste und auch in der plastischen Gestaltung reifste unter ihnen, der von Gustav Eberlein, überstieg schon durch seine Anlage soweit die ausgeworfne Summe, daß an seine Ausführung nicht gedacht werden konnte, auch wenn der Künstler nicht ausdrücklich auf jede Auszeichnung verzichtet hätte,

weil er im Eifer seines Schaffens den im Preisanschreiben vorgesehenen Maßstab überschritten hatte. In der Mehrzahl der Entwürfe trat eine so überaus klägliche Gedankenarmut, ein so erschreckender Mangel an monumentalem Gefühl zu Tage, daß das Preisgericht in seiner Verlegenheit keinen andern Ausweg gefunden zu haben scheint, als zehn der wenigstens in der Form am ernsthaftesten durchgebildeten Entwürfe herauszugreifen, sie mit gleichen Preisen auszuzeichnen und fünf ihrer Urheber zu einem zweiten Wettbewerb aufzufordern. Wenn man von Eberlein und zwei oder drei andern absieht, hatten sich an dem Wettbewerb nur jüngere, zumeist völlig unbekannte Künstler beteiligt. Bewährte Bildner von Ruf und Ansehen, an denen Berlin gerade jetzt ungewöhnlich reich ist, insbesondere die Meister der Brunnenplastik, wie z. B. Otto Lessing und C. von Uchtritz, hatten sich ferngehalten. So abschreckend hatten die überraschenden Urteilsfindungen in den letzten Konkurrenzen, besonders in der Bromberger Brunnenkonkurrenz gewirkt!

Auf dem Wege eines Wettbewerbs, und zwar eines zweimaligen, sind auch die vier Gemälde aus der Geschichte von Altona gewonnen worden, die Ludwig Dettmann im Staatsauftrage für den Saal des Rathauses dieser Stadt gemalt hat. Trotz der schönen Erfolge, die Hermann Prell mit der Erneuerung der Freskomalerei auf Grund langjähriger Studien erzielt hat, ist dieses Verfahren, das nach der klassischen Überlieferung das vornehmste Ausdrucksmittel der monumentalen Malerei ist, unsern Malern nicht sympathisch. Einerseits aus Bequemlichkeit, weil es ihnen schwer ankommt, den gewohnten Dunskreis ihres Lebens auf ein paar Monate zu verlassen und zugleich die Annehmlichkeiten ihrer Werkstatt aufzugeben, andrerseits, weil sie meinen, daß sie ihre koloristischen Absichten mit den Mitteln der Freskomalerei nicht verwirklichen können. Dieser Grund mag stichhaltig für den sein, der die von den Meistern der Renaissance gegebenen Gesetze der Monumentalmalerei mißachtet und eine architektonisch eingefasste Wandfläche ebenso gut wie eine aufgepannte Leinwand nur als Tummelplatz für seine koloristischen Launen betrachtet. Daß sich ein Vertreter der modernen Richtung dieser Freiheit in vollem Umfange bedienen würde, wenn man ihn einmal mit einer monumentalen Aufgabe betraute, war vorauszusehen. Die „Modernen“ haben immer darüber geklagt, daß ihnen niemals Gelegenheit gegeben werde, das wirkliche Maß ihrer Kraft an einer Aufgabe großen Stils zu erproben, und es scheint, daß diese Klagen nicht ohne Einfluß auf die Entscheidung geblieben sind, die nach der zweiten Konkurrenz zu Gunsten der Entwürfe Dettmanns ausgefallen ist, obwohl diese in monumentaler Auffassung hinter nicht wenigen der andern Bewerber zurückblieben und lediglich durch die pikante koloristische Behandlung interessierten. Was in einer kleinen Farbenskizze pikant und fesselnd ist, kann aber leicht bei der Ausführung in kolossalem Maßstabe an diesen Vorzügen verlieren, und diesem Mißgeschick ist Dettmann nicht entgangen. Die geistreiche, skizzenhafte Behandlung, die bei kleinen Staffeleibildern auf empfängliche Gemüter ihre Wirkung selten verfehlt, taugt für einen großen Maßstab schlechter-

dings nicht. Die feinen Lichtwirkungen gewinnen nicht, wenn sie in die Breite gezogen werden. Man braucht dabei nur an ein bekanntes Beispiel aus der Kunstgeschichte zu erinnern, an Gerhard Dous seine Kabinettstücke bei Kerzenbeleuchtung oder Herdfeuerschein, die von seinen Nachahmern, besonders von Schalcken, vergrößert, aber auch vergrößert wurden und schließlich in hohle Manier ausarteten. Bei der Vergrößerung der Dettmannschen Skizzen trat aber auch ihr bedenklicher Mangel an monumentaler Haltung in voller Blöße hervor. Diese kolossalen Bilder sind — darüber kann keine Meinungsverschiedenheit herrschen — nur vergrößerte Illustrationen geschichtlicher Vorgänge, deren politische und ethische Bedeutung nur oberflächlich gestreift ist. Am stärksten tritt dieser Mangel auf dem vierten, den Einzug der Bundestruppen am 23. Dezember 1863 darstellenden Bilde hervor, das auf der Höhe einer rasch hingeworfenen Zeichnung für eine illustrierte Zeitung steht.

Wenn man, was wir jedoch nicht glauben wollen, die Absicht gehabt hat, die Unfähigkeit der modernen Malerei für die Lösung von Aufgaben großen Stils an einem drastischen Beispiel zu demonstrieren, so ist das jedenfalls in vollem Maße gelungen. Denn Dettmann ist einer der begabtesten unter den Vertretern der modernen Richtung, ein ausgezeichnete Kolorist, der vor den schwierigsten Farbenschauspielen, die die Natur einem scharfen Beobachter bietet, nicht zurückschreckt. Seine Begabung wurzelt auch mehr in der Landschaft als im Figürlichen. Das Zeichnerische und Plastische ist ihm weniger geläufig als das Landschaftliche, worin er seinen koloristischen Stimmungen freien Lauf lassen kann. Um so mehr hätte man sich hüten sollen, ihn vor eine Aufgabe zu stellen, der er nicht gewachsen war. Als Mensch hat er diese Auszeichnung übrigens schwer büßen müssen. Bei der Begründung der Berliner Sezession stand er an der Spitze dieses Unternehmens. Als er aber den berechtigten Wunsch äußerte, seine in Aquarellen auf Leinwand gemalten Bilder auch in Berlin zu zeigen, und sich die Räume der Sezessionsausstellung dafür zu klein erwiesen, nahm er die Gastfreundschaft der großen Kunstausstellung in Anspruch, die ihm auch bereitwillig unter Einräumung der einen Hälfte des Ehrensaals gewährt wurde. Dieses Verbrechen an der Sezession wurde damit geahndet, daß Dettmann ausscheiden mußte — ein Beweis mehr dafür, daß bei der Berliner Sezession Machtfragen vor Kunstfragen gehen, daß ihr persönliche Zwecke höher stehn als rein künstlerische.

Daß sich ungeachtet dieses Mißerfolgs die unleugbaren Fortschritte der modernen Malerei, die nicht ungenützt bleiben dürfen, sehr wohl mit den wohlbegründeten Gesetzen der monumentalen Malerei vereinigen lassen, hat Hugo Vogel in den Wandgemälden gezeigt, die er im Auftrage des Kultusministers für den Sitzungssaal des Ständehauses in Merseburg, ebenfalls auf Leinwand in Temperafarben, ausgeführt hat. Vogel hat sich schon auf dem Gebiete der Geschichtsmalerei durch eine Reihe trefflich komponierter, groß aufgefaßter und durch Kraft der Charakteristik ausgezeichnete Bilder bewährt, und dieselben Vorzüge fanden sich auch in einer Reihe von Wandgemälden im Berliner Rathaus wieder, die zugleich eine angemessene Unterordnung unter die Architektur

und ein reifes Verständnis für die Forderungen des monumentalen Stils zeigten. Als die Wahl der Kunstbehörde für die Ausführung der Merseburger Bilder auf Vogel fiel, durfte sie von vornherein eines günstigen Erfolgs sicher sein, und in der That hat der Künstler die auf ihn gesetzten Hoffnungen nicht nur in vollem Maße erfüllt, sondern auch den Beweis geliefert, daß die monumentale Geschichtsmalerei, die man längst begraben glaubte, sehr wohl noch einer weiteren Entwicklung und damit einer neuen Blüte fähig ist. In weiser Berücksichtigung der Notwendigkeit, daß ein Wandgemälde nicht wie ein auf die Mauer geklebtes Staffeleibild, sondern rein dekorativ, etwa wie ein an der Wand hängender Gobelin wirken soll, hat er die Farben gedämpft und auf eine kühle, lichte Tonart gestimmt, die besonders dem mittlern Bilde zu gute kommt, das die Landung Ottos des Großen und seiner Gemahlin Editha am Elbufer bei Magdeburg im Jahre 943 und ihren Empfang durch Geistliche und Bürger mit einem weiten Blick über den Fluß und seine Umgehung bei hellem Sonnenglanz darstellt. Der Beschauer hat vor diesem Bilde die Empfindung, als ob sich der Raum erweiterte, die Wand sich öffnete und ihm ein Blick in ungemessene Fernen aufgethan würde.

Die „Modernen,“ die sich gegen die Lehren der Kunstgeschichte hochmütig verschließen, sind immer zu sehr geneigt, solche Erfolge auf die Rechnung der neuen Hell- und Freilichtmalerei zu setzen. In Wahrheit ist diese Art von Hellmalerei aber so alt wie die Wandmalerei selbst. Schon die altrömischen Maler haben sich, wie wir aus den in Pompeji und Rom aufgefundenen Mauergemälden wissen, zu diesen Grundsätzen der Hellmalerei bekannt, und die Italiener des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts, zum Teil auch noch die Cinquecentisten, haben, bewußt oder unbewußt, daran festgehalten. Vogel selbst ist von dem vorbildlichen Wert dieser Malereien, die auch dem modernen Künstler noch genug Geheimnisse der Technik enthüllen, so überzeugt, daß er trotz seiner modernen Neigungen erst eine Reise durch Italien zu einem gründlichen Studium der alten Wandmalereien gemacht hat, bevor er an seine Arbeit ging.

Die Ausstellung der Wandgemälde für Merseburg hat dem Künstler den Anlaß geboten, in einer Reihe von Staffeleibildern einen Rückblick auf das letzte Jahrzehnt seines Schaffens zu geben. Ein ungemein vielseitiger Künstler, leistet er auf fast allen Gebieten der Malerei gleich hervorragendes: im Genre, in Innenräumen mit zahlreichen Figuren, in einzelnen Charakterstudien und im Bildnis. Sein erlesener Geschmack in der Anordnung und sein Geschick in der Erfassung des Individuellen haben ihn zu einem unsrer besten Bildnismaler gemacht. Aus allen seinen Bildern spricht ein ungemein fein und reich entwickelter Sinn für das Kolorit und zugleich die Fähigkeit, die schwierigsten koloristischen Aufgaben mit spielender Leichtigkeit zu lösen.

