



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. 2

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



Die große Kunstausstellung in Berlin

Von Adolf Rosenberg

2



Im Schlusse des ersten Artikels haben wir bei der Charakteristik der Werke des belgischen Bildhauers van der Stappen auf den Unterschied zwischen dem romanischen und dem germanischen Kunstgefühl hingewiesen, der sich zur Zeit am stärksten in der Plastik offenbart. Es fehlt zwar auch unter den deutschen Bildhauern nicht an schwachen Naturen, die sich von jeder fremden Strömung willig fortreißen lassen, wofür in diesem Jahre Gustav Eberlein in einer großen Gips- und mehreren kleinen Bronzegruppen aus der Geschichte des ersten Menschenpaars, die an die skizzenhafte Manier Meuniers erinnern, ein wenig erfreuliches Beispiel bietet. Aber die Mehrzahl der deutschen, insbesondere der Berliner Bildhauer hält doch mit Entschiedenheit an einer sorgfältigen Durchbildung aller Einzelheiten fest. Das ist eine nationale Eigentümlichkeit, die zum Teil aus der vielgeschmähten akademischen Schulung, zum größern Teile aber wohl aus dem norddeutschen Phlegma entsprossen ist, das diese Schulung begünstigt. Franzosen, Italiener und Belgier machen unsern Künstlern oft den Vorwurf, daß sie wie alle Deutschen Pedanten seien. Man kann ihnen aber, besonders den Franzosen, die erst in neuerer Zeit zur allgemeinen Kenntnis gelangte Definition Zolas entgegenhalten, nach der die Kunst nichts sei und sein dürfe als die Natur, durch ein Temperament gesehen. Die Naturstudien der deutschen Künstler sind nicht weniger eindringend als die der romanischen. Die Deutschen entwickeln dabei sogar eine viel größere Hingebung und Geduld, und die Geduld zügelt das Temperament noch mehr als die Naturanlage.

Die Berliner Bildhauer haben die Genialität ihres belgischen Kunstgenossen unbedenklich anerkannt, aber sie haben auch klar empfunden, worin ihre Überlegenheit über den Belgier wurzelt. Ihm geht wie fast allen Romanen das Gefühl für monumentale Würde ab. Die Romanen machen keinen innerlichen Unterschied zwischen der Genre- und der monumentalen Plastik. Es genügt, wenn der Unterschied durch die verschiedenen Größenverhältnisse veranschaulicht wird. Dazu kommt noch, daß der sonst so feinfühlige, so tief in das Individuelle eindringende Romane sehr leicht in ein theatrales, in

niemals tragisches, sondern höchstens nur weinerliches Pathos verfällt, wenn er aus der intimen Bildnerei zu monumentaler Wirkung emporzusteigen sucht. Darum geht der Deutsche kalt und unempfindlich an den zahllosen Denkmälern vorüber, die seit 1870 in Frankreich und Italien entstanden sind. Die nationale Empfindung und Empfindlichkeit spielen dabei gar keine Rolle. Italien ist uns sogar sehr sympathisch. Das darf uns aber nicht hindern, zu bemerken, daß die modernen Bildhauer Italiens nichts von dem monumentalen Gefühl geerbt haben, das ihre Vorfahren Donatello und Verrocchio bei den beiden berühmten Reiterdenkmälern in Padua und Venedig befeelt hat. Während man aber von den Denkmälern für Viktor Emanuel, Cavour, Garibaldi und andre Heilige des politischen Himmels Italiens nur sagen kann, daß sie vergrößerte Genregruppen sind, haftet den meisten französischen Denkmälern neben dem theatralischen auch ein grotesker Zug an. Das beste Beispiel dafür ist das Gambettadenkmal in Paris, und daß diese Neigung zum Grotesken nicht bloß der Ausfluß eines bis zum Wahnsinn erhitzten Patriotismus ist, beweisen die monumentalen Bildwerke Rodins, das Denkmal für Victor Hugo im Pantheon und die Statue Balzacs, die allerdings selbst für die Nerven der Pariser zu stark gewesen und deshalb von den Auftraggebern abgelehnt worden ist.

Es ist darum keine Überhebung, wenn wir sagen, daß der monumentale Stil in der Plastik nur noch in Deutschland innerhalb der Überlieferungen der antiken und der Renaissancekunst mit Verständnis gepflegt und weiter entwickelt wird. Daß die Berliner Ausstellung gerade keine besonders glänzenden Beläge für diesen Satz aufzuweisen hat, ist nur ein Zufall. Sonst kann man in jeder großen und jeder kleinen Stadt auf Plätzen und Brücken, in Park- und Gartenanlagen, an Fassaden und in Vorhallen öffentlicher Gebäude genug Beispiele auch dafür finden, daß geist- und schwungvolle Erfindung sich sehr wohl mit peinlicher Gewissenhaftigkeit der Ausführung verträgt. Zwei typische Beispiele enthält aber auch die Berliner Ausstellung: das Bismarckdenkmal für Wiesbaden von Ernst Herter und das Denkmal von Gauß und Weber für Göttingen von Ferdinand Harzer. Beide Künstler sind keine eigentlich genialen Naturen, obwohl es ihnen in ihrer Jugend auch nicht an poetischer Erfindungskraft gefehlt hat. Sie sind dafür aber völlig klar über die Vorbedingungen monumentaler Wirkung, und ihre Auftraggeber haben immer die Gewißheit, daß sie eine vollkommen einwandfreie Arbeit abliefern werden. Das haben sie auch in diesem Falle gethan. Wer sich Bismarck nicht anders vorstellen kann, als in den kritischen Momenten seiner politischen Laufbahn, wo ihn nervöse und leidenschaftliche Erregung übermannte, der würde in der Herter'schen Figur sein Ideal nicht erreicht sehen. Der Künstler hat vielmehr von jeder augenblicklichen Erregung, von jeder für einen bestimmten Zeitabschnitt zurecht gemachten Individualisierung abgesehen und dafür alle Einzelzüge zu einem Gesamtbilde voll Ruhe und sichern Beharrens zusammengefaßt.

Harzer hat dagegen, weil es seine Aufgabe so mit sich brachte, eine intime, sozusagen genrehafte Auffassung gewählt. Die größte That, die aus dem Zusammenwirken von Gauß und Weber in Göttingen erwachsen ist, war die Erfindung des elektromagnetischen Telegraphen, und an diese soll das Denkmal erinnern. Zu dem in einem Lehnstuhle sitzenden Gauß, der einen Leitungsdraht in der Hand hält, neigt sich Weber etwas hinab. Beide sind trotz der gemessenen Ruhe in ihrer Haltung in lebhafter wissenschaftlicher Erörterung begriffen. Das liest man deutlich aus ihren Gesichtern heraus, die die Züge der beiden Gelehrten mit einer Lebenswahrheit wiedergeben, die nichts Charakteristisches vernachlässigt, aber sich doch noch in den Grenzen des monumentalen Stils hält. Auch dieser Künstler ist der Versuchung aus dem Wege gegangen, sein Werk durch eine Wendung ins Geniale interessant im modernen Sinne zu machen, wie es die Franzosen bei jedem Erfinder von zweifelhaftem Verdienste, bei jedem Bürgermeister, dem eine dankbare Gemeinde ein Denkmal errichtet, zu thun pflegen. Harzer läßt die beiden Männer nur durch die schlichte Macht ihrer Persönlichkeit wirken und verzichtet darum auch auf allegorische Zuthaten. Wer diese Sprache nicht mehr versteht, der beweist damit nur, daß er den Zusammenhang mit dem Wesen und der Entwicklung des germanischen Geistes verloren hat.

Wir ändern erkennen ihn ebensosehr in diesen schlichten Bildnisstatuen, die seit Schadow und Rauch immer unser Stolz und unsre Freude gewesen sind, wie in dem Streben jüngerer Künstler nach Vertiefung und Bereicherung des Ausdrucks bei religiösen und profanen Bildwerken, das sich von Jahr zu Jahr immer lebhafter kundgibt und besonders der religiösen Plastik schon zu großem Vorteil gereicht hat. In dem protestantischen Berlin und auch in dem übrigen protestantischen Deutschland hat die religiöse Plastik niemals geblüht, und sie hat auch seit der Erneuerung der deutschen Bildhauerkunst durch Schadow und Rauch keinen Nutzen gehabt von der allgemeinen Bewegung. Rauch verhielt sich innerlich gleichgiltig gegen sie, und sein Schüler Rietschel, der eine starke Begabung und Neigung für sie hatte, hat zwar einige religiöse Bildwerke geschaffen, die von eigner Teilnahme und tiefer Ergriffenheit zeugen, aber er hat keine gleichbegabten Nachfolger gefunden. Die religiöse Plastik blieb meist Handwerkern oder untergeordneten Künstlern überlassen, denen jede Arbeit willkommen war, wenn sie nur Brot gab, und wenn sich einmal ein erleuchteter Kirchenvorstand an einen hervorragenden Meister wandte, so wußte sich dieser zwar immer mit Anstand aus der unbequemen Angelegenheit zu ziehen, aber die religiöse Kunst kam dadurch nicht vorwärts, und ein Fortschritt war auch nicht zu erwarten, so lange unsre Plastik ausschließlich den Bahnen der Antike folgte.

Es wurde erst anders, als unsern Künstlern — und das ist wesentlich das Verdienst der Kunsthforschung und der durch sie geförderten Populari-

sirung der alten Kunstdenkmäler und ihrer geschichtlichen Bedeutung — für die Gemütsiefe und Gefühlsinnigkeit der italienischen und deutschen Kunst der Gotik und Frührenaissance die Augen geöffnet wurden. Sind auch durch das Studium ihrer Schöpfungen manche Verschrobenheit, manche kindlichen und kindischen Altertümeleien in unsre Kunst hineingekommen, so wiegt sie der Gewinn reichlich auf. Er kam zunächst noch nicht der kirchlichen Plastik im eigentlichen Sinne, sondern der Grabdenkmälerplastik zu gute. Der wachsende Reichtum unsers Volkes hatte den Besitzenden, die zugleich etwas Kunstgefühl und Geschmack hatten, endlich klar gemacht, daß die Armseligkeit unsrer Friedhöfe mit ihren handwerksmäßigen Dutzendarbeiten in schroffem Gegensatz zu der prunkvollen Ausstattung unsrer Wohnräume stehe, die in reichen Häusern bisweilen schon das Aussehen von Museumsälen angenommen haben. Man besann sich endlich auf die Pflicht gegen die Toten, und so hat seit Jahren die Grabmälerplastik einen Aufschwung genommen, der sich nicht bloß, wie in Frankreich und Italien, in der Kostbarkeit der verwandten Stoffe, sondern auch in dem innern Werte der an Gräbern und in Gruftkapellen aufgestellten Kunstwerke offenbart. Wir haben hier dieses Aufschwungs, der unverkennbar auf das Studium der Grabmäler der italienischen Frührenaissance zurückzuführen ist, schon in frühern Jahren gedacht und freuen uns, feststellen zu können, daß er immer noch fortbauert, und daß unsre jungen Künstler, je mehr Aufträge ihnen zufließen, immer unabhängiger von ihren Vorbildern werden. Einige haben sogar schon in ihren ersten Arbeiten dieser Art eine volle Freiheit und Selbstständigkeit offenbart, wie z. B. Friedrich Hausmann in Frankfurt a. M. in einer Grabstele mit einer ein wehklagendes Mädchen tröstenden, allegorischen Figur; Albert Moritz Wolff in Berlin in einer in weite Trauergewänder gehüllten, weiblichen Gestalt, die ihr Haupt über eine Urne neigt, und Johannes Hoffart in Charlottenburg in einer sich auf einen Säulensumpf stützenden Figur, die als letzten Gruß eine Rose auf das Grab zu ihren Füßen fallen läßt.

Jetzt scheint sich aber auch die Vertiefung, die ernste Sammlung, das seelische Mitempfinden, das wir an diesen Grabfiguren bemerken, auf die eigentliche religiöse Plastik erstrecken zu wollen. Die Münchner, deren religiöse Kunst immer mit Italien in einem gewissen Zusammenhange geblieben ist, sind den Berlinern darin vorausgegangen, indem sie an die Plastik der italienischen, insbesondre der florentinischen Frührenaissance anknüpften, und dabei hatten sie noch den Vorteil, nicht bloß an den geistigen Charakter dieser Kunst, sondern auch an ihren stofflichen Inhalt anknüpfen zu können, weil das bayerische Volk in seiner großen Mehrheit katholisch ist. Die deutschen Künstler des überwiegend protestantischen Nordens haben dagegen einen viel schwierigeren Stand. Die katholischen Kirchen sind meist so arm, daß sie nichts für Kunstwerke ausgeben können, die nicht in den bekannten Werkstätten fabrikmäßig her-

gestellt werden, und die protestantischen Kirchenbauvereine und Kirchenvorstände sind, wenn sie Geld haben, meist so mißtrauisch, daß sie schon in dem unschuldigsten Versuch eines Künstlers, irgendwo ein Madonnenbild anzubringen, kryptokatholische Absichten wittern.

Wir sind uns wohl bewußt, daß wir damit ein Gebiet berühren, das sehr vorsichtig betreten werden muß, wenn man nicht stark entwickelte — berechnete und unberechtigte — Gefühle verletzen will. Wir wollen uns auch nicht weiter hineinwagen, sondern nur auf die Thatsache hinweisen, daß es trotz der Millionen, die der evangelische Kirchenbauverein zusammen gebracht und in und bei Berlin verwandt hat, bis jetzt noch nicht gelungen ist, eine der vielen neuen Kirchen im Innern so auszuschnücken, daß in dem Besucher nicht bloß das Andachtsgefühl während des Gottesdienstes rege erhalten wird, sondern auch sein Kunstgefühl in der Rückerinnerung an den heiligen Ort lebendig bleibt. Trotz des reichen Aufwands von Malereien, von Mosaiken, von reichem Schnitzwerk an Altären und Kanzeln, von plastischen Kunstwerken, farbigen Glasfenstern mit figurenreichen Darstellungen u. dgl. m. ist es bisher nicht geglückt, eine dieser modernen Kirchen dem Volke so lieb zu machen, daß sich die Volksstimme erheben und sprechen könnte: „Das ist unsre Kirche, dahin gehen wir!“ Wenn wir hier einer reichern, jedoch mehr auf intime, herzliche Wirkungen ausgehenden Ausschmückung unsrer protestantischen Kirchen das Wort reden, so bitten wir, uns nicht mißzuverstehen. Nichts liegt uns ferner, als eine Erneuerung jener devoten Kunst zu wünschen, die zum Bilderdienst geführt und dadurch die Gegenbewegung des Reformationswerks erzeugt hat, vor allem nicht des gedankenlosen Madonnenkultus, der die Grundlehren des Christentums verkehrt und dem germanischen Geist eine falsche Richtung gegeben hat, die ohne das kräftige Dreinschlagen Luthers zur völligen geistigen Erschlaffung, vielleicht gar zum Untergang des deutschen Volkstums geführt hätte. Ein andres Gesicht gewinnen aber diese Schöpfungen mittelalterlicher Kunst, denen die neuere noch nichts Überlegneres hat gegenüber stellen können, wenn man sie nicht mehr als Andachtsbilder, als Gegenstände der Verehrung, sondern als Kunstwerke schlechweg oder auch nur als Dekorationsstücke betrachtet. Dem Altar und der Kanzel möge auch in Zukunft jedes Bildwerk fern bleiben, das dem Wesen des protestantischen Kultus zuwider ist. Wir sehen aber keinen triftigen Grund, der gegen die Ausschmückung der Wände der Seitenschiffe und der Pfeiler oder Säulen des Mittelschiffs, des Chors, der Vorhalle usw. mit Bildwerken und beweglichen Gemälden sprechen könnte, unter der Voraussetzung natürlich, daß der Inhalt der Kunstwerke aus der evangelischen Überlieferung geschöpft wird, die in den Büchern des Neuen Testaments zusammengefaßt ist.

Zu diesen Betrachtungen haben uns besonders zwei große Bildwerke der Berliner Kunstausstellung, daneben auch einige Malereien angeregt. Diese Bild-

werke sind zwei figurenreiche Darstellungen, die, oben abgerundet, an die mittelalterlichen Schnitzaltäre mit ihren in verschiedenen Erhöhungen aus dem Hintergrunde herausgearbeiteten Figuren erinnern, nur daß sie in Gips hergestellt, also auf eine Ausführung in Stein berechnet sind. Das eine, von Hermann Hidding, einem Berliner Bildhauer, dessen Schaffen einen tiefinnerlichen, etwas mystischen Zug hat, stellt die auf einem Halbmond stehende, in den Wolken schwebende Jungfrau Maria mit dem Christuskinde dar. Sie tritt in starker Rundung, zum Teil fast frei gearbeitet, aus dem Hintergrunde hervor, und mehr oder weniger stark gerundet sind auch die sie umgebenden Engelsgestalten, die eine Art Glorie bilden. Sie halten eine Krone über ihr, einer der Engel schwingt ein Weihrauchgefäß, ein zweiter hält einen Rosenkranz, ein dritter küßt dem Kinde die Hand, und andre singen Loblieder. Das sind freilich zum großen Teil spezifisch katholische Züge, wir glauben aber, daß die Anmut der Madonna und der Engelsfiguren, die sowohl an Luca della Robbia als an unsre deutschen Meister Adam Kraft und Veit Stoß erinnern, auch streng gläubige Protestanten so gewinnen muß, daß sie an den Beigaben des katholischen Kultus keinen Anstoß nehmen werden. Es sind freilich rein persönliche Meinungen, die wir hier aussprechen, und wir wollen sie niemand aufzwingen. Wir glauben aber, daß die Kunstkritik die Pflicht hat, die religiöse Kunst, die, mit ernsthaften und ehrlichen Schöpfungen um die Gunst des Publikums werbend, auf Ausstellungen auftritt, aus allen Kräften zu fördern und zwischen ihr und den verschiedenen religiösen Anschauungen, vor allem der verschiedenen Konfessionen zu vermitteln.

Wenn auch zugegeben werden muß, daß bei dem Hiddingschen Relief der katholische Zug überwiegt, so darf das auch den Protestanten nicht verhindern, die reine Schönheit des Kunstwerks zu bewundern und dem eifrigen Streben des Künstlers nach zartem seelischem Ausdruck volle Anerkennung zu zollen. Bei dem zweiten Bildwerk, einer Darstellung des Kreuzestodes Christi, von Ludwig Vordermayer, können dagegen keinerlei konfessionelle Bedenken aufkommen. Der gekreuzigte Christus, dessen Lippen nach der Idee des Künstlers eben die Worte gehaucht haben: „Es ist vollbracht!“ tritt als Hauptfigur wiederum fast völlig frei gearbeitet aus dem Hintergrunde heraus, während die Schächer zu beiden Seiten mehr reliefartig behandelt sind. Am Fuße des Kreuzes sind nur die drei Blutzengen, Johannes, Maria und Maria Magdalena, zu einer Gruppe vereinigt, die sich ebenfalls zu voller plastischer Wirkung vom Hintergrunde loslöst. In der Körperbildung und in der Drapierung der Figuren zeigt sich mehr der Einfluß der zu voller Freiheit entwickelten Renaissance; aber der Ausdruck der Köpfe ist nicht minder wahr, tief und schlicht wie auf dem Hiddingschen Relief.

Wir hätten weniger Umstände gehabt, wenn wir diese beiden Arbeiten als Kunstwerke an und für sich, ohne Rücksicht auf einen kirchlichen Zweck, be-

trachtet hätten. Wir wissen aber, daß die religiöse Kunst ohne innigen, lebendigen Zusammenhang mit der Kirche nicht bestehen, und daß sie sich ohne ihn nicht weiter entwickeln kann. Eine Museumspflanze ist sie nicht und soll sie auch nicht sein, ganz abgesehen davon, daß sich die meisten unserer Museumsvorstände nur noch um die religiöse Kunst oder vielmehr um die Kunst biblischen Inhalts kümmern, wenn sie sich in einen möglichst schroffen Gegensatz zur kirchlichen Überlieferung stellt. Die Berliner Ausstellung hat uns nun — und darin liegt vielleicht ihre hauptsächlichste Bedeutung für die spätere Zeit — in der Überzeugung bestärkt, daß die Mehrzahl der Künstler, die sich mit religiöser Plastik und Malerei beschäftigen, ernstlich bemüht sind, wieder den Zusammenhang mit der Kirche zu gewinnen, und daß sie in dieser Absicht wieder in die Bahnen des Idealismus einlenken, der allein die Kunst mit dem Glauben versöhnen kann.

Auch für die Malerei wollen wir nur zwei Beispiele statt mehrerer anführen, weil sie für zwei Richtungen bezeichnend sind: Christus und seine Jünger durch ein Gehölz schreitend nach dem Schriftwort „Und sie folgten ihm nach“ von August von Brandis, und der Ostermorgen — der Auferstandne vor Maria Magdalena an der Grabesthür — von Gustav aus der Dhe. Brandis ist ein Realist, der wohl manches von Fritz von Uhde gelernt hat, aber darnach strebt, seine eckigen, unbeholfenen Gestalten wenigstens durch die Farbe zu idealisieren. Er ist ein moderner Realist, der sich, wenn man das Gleichnis wagen darf, den Prachtmantel der venezianischen Koloristen um die schlotterichten Glieder geschlagen hat. Er hat auch schon einmal mit einer Hochzeit zu Kana an Umfang und Reichtum der Komposition und an Mannigfaltigkeit der Einzelheiten mit den Venezianern, insbesondere mit Paul Veronese gewetteifert. Sein Kolorit zeigte jedoch noch manche Roheiten, noch lange nicht die aus der Tiefe herausstrahlende, stille Glut der Venezianer, die auch ihren lebhaftesten Schilderungen noch den Grundzug sanfter Harmonie verleiht. Er wird vielleicht noch in jenes Prachtgewand hineinwachsen. Zunächst scheinen ihn aber das Seelenleben, der geistige Inhalt seiner Figuren mehr zu beschäftigen als ihre körperliche Hülle oder gar die Sorge um eine vorteilhafte, koloristische Ausstattung ihrer Gewänder. Sein Christus hat etwas in seinem Wesen, das auf die, die ihm als die Werkzeuge seines Willens folgen sollen, rein einschläfernd wirkt. Ob der Künstler wirklich daran gedacht hat, die zauberische Gewalt Christi über Herzen und Geister nur durch natürliche, wenn auch nur wenigen Menschen zu Gebote stehende Mittel zu erklären oder nicht — der Beschauer empfängt jedenfalls den Eindruck, daß hier ein höher organisierter Mensch eine unwiderstehliche Macht über schlichte Menschen von geringer Verstandeskraft ausübt. Wenn uns auch manches auf diesem Bilde abstoßt, so können wir doch herzlich froh sein, daß uns in dieser Zeit immer noch religiöse Bilder gemalt werden, die zu denken geben.

Im Gegensatz dazu befriedigt das zweite Bild, das wir als Beispiel herangezogen haben, mehr unser Schönheitsgefühl. Wir sehen zwei Gestalten voll Hoheit, Würde und Anmut vor uns, hineingestellt in eine Landschaft, deren einzelne Teile offenbar auf gründlichen Naturstudien beruhen, die aber in der Komposition, in dem feierlichen Rhythmus der Linien und im Kolorit — ohne merklichen Zwang — mit dem Hauptmotiv des Bildes, der Offenbarung des Auferstehungswunders in der Stille des Ostermorgens, in Einklang gebracht worden ist. Dieser Künstler hat einen ganz andern Weg eingeschlagen als August von Brandis und hat dasselbe Ziel erreicht, ohne sich von der Natur weiter zu entfernen, nur daß er die Natur mit andern Augen betrachtet. Es ist der alte Weg, den die Künstler wählen, die immer noch beflissen sind, die Wahrheit in der Schönheit zu suchen, und es ist nicht zu leugnen, daß die Mehrzahl der Freunde religiöser Kunst ihnen folgt. Die vorurteilslosen unter ihnen sollten aber beide Richtungen mit gleichem Wohlwollen und gleicher Unbefangenheit verfolgen, weil ihre Vertreter sichtlich mit ernstem Willen zu ernstern Thaten bereit sind.

Es liegt kein Widerspruch darin, wenn wir einen Künstler, dessen Formsprache realistisch ist, trotzdem zu den Idealisten rechnen. Eduard von Gebhardt hat uns durch eine lange Reihe von Schöpfungen gezeigt, daß sich die Darstellungsmittel des Realismus sehr wohl mit idealistischer Grundanschauung vereinigen lassen, und gerade die Kraft seines Idealismus hat mit der Zeit selbst die Leute, denen seine Ausdrucksweise gesucht und erkünstelt vorkam, zu ehrlichen Bewunderern umgewandelt. Mit der Macht, die nur dem wahren Künstler eigen ist, hat er uns schließlich gezwungen, seine Bilder sozusagen mit seinen Augen anzusehen, an das zu glauben, woran er selbst aus inniger Überzeugung glaubt, uns die Vorgänge der biblischen Geschichte im Spiegel des deutschen Volkstums schauen zu lassen, ohne daß jemand noch dabei eine Vergewaltigung seines bessern Wissens empfindet. Am Ende ist uns sogar die kräftige, herbe Kost, die uns Eduard von Gebhardt verabreicht, lieber geworden als das gedankenlose Spiel mit schönen, aber leichten Phrasen, in das die religiöse Malerei, insbesondere die Illustration der Bibel in den fünfziger und sechziger Jahren ausgeartet war, um schließlich durch den Franzosen Doré in widerliche Unnatur verdreht zu werden. Gerade in den letzten Jahren ist Gebhardts Kraft ungemein schöpferisch gewesen, und es scheint, als wollte er sie jetzt auch mehr als bisher dem Alten Testamente zuwenden. Seinem mit dem Engel ringenden Jakob, den die Dresdner Galerie vor vier Jahren angekauft hat, ist jetzt ein Elias in der Wüste gefolgt, den der Engel des Herrn aus dem Schläfe weckt, um ihn zu seiner langen Reise zu stärken. Es ist eine derbknöchige Gestalt mit großen Füßen und Händen, dieser Prophet Gottes, aber aus den Augen, die er zu dem ihn an der Schulter rührenden, himmlischen Boten erhebt, aus der Geberde seiner Linken spricht das gläubigste

Vertrauen, die vollste Ergebung in den Willen Gottes. Sein Kopf hat nicht den geringsten Zug, der an den hergebrachten biblischen Männertypus, insbesondere an den Patriarchen- und Prophetentypus erinnert. Es ist der Kopf eines kräftigen Mannes aus dem deutschen Volke, dem man es schon zutraut, daß er zur Not vierzig Tage und vierzig Nächte laufen kann, und der Engel sieht auch aus wie ein blondköpfiger, deutscher Bauernbursche; aber gerade diese Eigentümlichkeiten, zu denen sich noch, hier als besonders wirksam, die echt deutsche Heide Landschaft gesellt, von der eben die Schatten der Nacht weichen, entsprechen durchaus der Naivität, der Einfachheit der biblischen Erzählung, deren Geist, man mag sich umsehen, wo man will, von keinem andern Künstler so tief und innig erfaßt wird wie von Eduard von Gebhardt.

Dieselbe Förderung wie die religiöse Malerei fordert übrigens nicht minder dringend die profane Geschichtsmalerei und die Malerei großen Stils. Wenn nicht noch im August die monumentalen, von Hermann Prell für den Palast der deutschen Botschaft in Rom ausgeführten Malereien hinzugekommen wären, würde über die wir unsern Lesern in einem besondern Artikel berichtet haben, würde man nach dem Bestande der Berliner Ausstellung glauben, diese Gattung der Malerei sei in Deutschland völlig eingeschlafen, und mit der Geschichtsmalerei sei es auch in Deutschland nicht besser bestellt. Streng genommen wird sie eigentlich nur durch Anton von Werners Bild „Kaiser Wilhelm der Große auf dem Sterbelager“ vertreten. Was man auch über die Fähigkeiten dieses viel bewunderten, aber auch viel geschmähten Künstlers denken mag — er ist, alles in allem genommen, schließlich doch der einzige unter unsern Malern, der eine große Leinwand auch mit einem großen und bedeutenden Inhalt zu füllen und nicht selten auch den großen Stil zu treffen weiß. Es ist nicht zu leugnen, daß manche seiner großen Geschichtsbilder den Eindruck von mühsam auseinander geredeten Kompositionen machen, die gerade für eine kleine Illustration ausgereicht hätten. Wo er aber nicht durch das Zeremoniell, durch höfische und andre Rücksichten in enge Grenzen gebannt wird, wo er einmal seinem sonst oft niedergehaltenen Temperament folgen kann, da weiß er mit dem großen Stil auch eine wahre und tiefe Empfindung zu verbinden. Bei unserm Bilde macht der Gegenstand gewiß sehr viel, aber auch wenn man seine Mitwirkung in Abzug bringt, bleibt noch genug übrig, was das persönliche Verdienst des Künstlers im günstigsten Lichte erscheinen läßt. Daß er jedes falsche Pathos vermieden hat, ist bei der ganzen Anlage seiner Kunst, die immer bescheiden der schlichten Wirklichkeit folgt, selbstverständlich. Nur eine Bewegung Bismarcks, der, mit Moltke am Fußende des Bettes stehend, diesen mit der Hand umfaßt, als sei er plötzlich vom Schmerze übermannt worden, und als müsse er sich an jemand halten — diese Bewegung ist von vielen befremdlich gefunden worden, weil sie mit dem Wesen des ersten Kanzlers nicht gut vereinbar erscheint. Wir wissen aber aus vielen Zeugnissen, daß es

Anton von Werner bei seinen geschichtlichen Bildern jederzeit mit der Wahrheit sehr genau genommen hat, und wenn er sich hier wirklich eine poetische Freiheit erlaubt hat, so darf er sich darauf berufen, daß das deutsche Volk seine beiden nationalen Helden am liebsten in inniger Vereinigung sieht und sich selbst durch die Macht der Thatfachen dieses ideale Bild nicht gern trüben läßt. Nicht gering sind auch die koloristischen Vorzüge des Wernersehen Gemäldes. Das Dunkel des Sterbezimmers, das nur durch die brennende Lampe auf dem Nachttisch matt erhellt wird, hat dem Künstler die Möglichkeit geboten, seine schon mehrfach erprobte Virtuosität in der Behandlung des Helldunkels hier von neuem zu bewähren.

Was daneben noch von Bildern geschichtlichen Inhalts auf der Berliner Ausstellung zu sehen ist, geht über die Illustration eines Vorkommnisses, dessen Bedeutung ohne eine längere Erläuterung unklar bleibt, nicht hinaus. Hauptsächlich kommen zwei Bilder in Betracht, die der Kaiser bestellt hat. Das eine, von Hermann Knackfuß gemalt, hält eine Episode aus der Geschichte des Hohenzollernschen Fürstenhauses im Mittelalter fest: Friedrich IV., Burggraf von Nürnberg, empfängt vom Kaiser Heinrich VII. vor den Thoren Roms, wohin er den Kaiser zur Krönung begleitet hat, den Ritterschlag, im Angesichte feindlicher Scharen, die den Deutschen den Einzug in die Stadt verwehren wollen. Es ist ein fleißig durchgeführtes, sichtlich auf gründlichen geschichtlichen und archäologischen Studien aufgebautes Bild, das in heller Farbenpracht leuchtet; aber ein andres Gefühl als das der Freude an buntem Pomp wird dadurch schwerlich befriedigt. Auf dem andern Bild, einem Werke des polnischen Malers Adalbert von Kossak, wird wenigstens unser patriotisches Herz durch die Ehrung erfreut, die hier altpreussischer Tapferkeit erwiesen wird. Es ist die lebendige Schilderung einer Episode aus den Kämpfen, die das preussische Heer im Winter des Jahres 1814 auf seinem Marsche nach Paris zu bestehen hatte: das westpreussische Grenadierregiment bricht sich unter der Führung des Prinzen August von Preußen mit dem Bajonett durch die französische Reiterei Bahn.

Wie hoch wir auch die materielle und moralische Unterstützung anschlagen, die der Kaiser der Malerei großen Stils und der Geschichtsmalerei zu teil werden läßt, so ist doch vorauszusehen, daß der Kaiser allein ihren Verfall oder vielmehr ihr allmähliches Verschwinden von unsern Ausstellungen auf die Dauer nicht aufhalten kann. Auch die Verdienste und die Bemühungen der Verbindung für historische Kunst wollen wir nicht unterschätzen; aber ihre Mittel sind beschränkt im Verhältnis zu der Aufgabe, die hier zu lösen ist. Die vom Staate unterstützten Museen scheinen ebenfalls an die Grenze ihrer Aufnahmefähigkeit gelangt zu sein, und überdies werden viele von ihren Leitern zur Zeit von einem Geist beseelt, der der historischen Malerei nichts weniger als günstig ist. Eine wesentliche Förderung wäre dagegen von der Kunstpflege

der größern Städte zu erwarten, die wesentlichste aber von den vielen reichen Leuten, die sich ein Beispiel an der Opferwilligkeit der reichen Franzosen und Engländer nehmen sollten, die mit einander wetteifern, ihre öffentlichen Museen mit Kunstwerken zu beschenken. Unsere Kunst soll durchaus in das Volk getragen werden, weil man sich von ihr eine sittliche Erhebung und geistige Veredlung der Massen verspricht; dazu müssen aber vor allem die reichen Leute noch mehr helfen, als bis jetzt einzelne von ihnen — das soll gern anerkannt werden — gethan haben.

Wenn auch die religiöse und die historische Malerei jetzt zu leiden haben, so ist daraus keineswegs zu schließen, daß es der Malerei im allgemeinen schlecht gehe. Im Gegenteil. Obwohl sich nicht wenige Kritiker beflissen haben, in Berlin und auswärts die Meinung zu verbreiten, als sei die diesjährige Berliner Kunstausstellung die schlechteste von allen bisherigen gewesen, hat dieses alljährlich wiederkehrende Geschwätz nicht den geringsten Einfluß auf die Kauflust des Publikums geübt. Nur hat sich diese fast ausschließlich auf die Nippesachen der Kunst, auf Einzelfiguren, Studienköpfe, kleine Genrebilder und Naturauschnitte von intemem Reiz und auf größere Landschaften beschränkt, die in den Salons und in den „guten Stuben“ eine stattliche Wirkung machen und vielleicht auch noch durch die daran haftenden berühmten und bekannten Namen dem Kunstverständnis der Besitzer ein ehrenvolles Zeugnis ausstellen. Darf man darin schon ein Anzeichen des sinkenden Geschmacks erkennen, der für ein Geschlecht bezeichnend ist, das im Bewußtsein eines stetig steigenden Wohlstandes im Schutze einer gewaltigen, überall Furcht gebietenden Macht langsam dem Sybaritentum entgegengeht? Wir wollen uns gegen diese Besorgnis erregende Vorstellung so lange wehren, bis die Anzeichen deutlicher und drohender werden; schon um der Landschaftsmalerei willen, die der alte Stolz der deutschen Kunst ist und gerade jetzt unter der Gunst des Publikums am meisten gedeiht. Wo ist aber die deutsche Genremalerei geblieben, die über ein halbes Jahrhundert ein ebenso kostbares Kleinod der deutschen Kunst war? Wir sehen uns überall um und finden nichts. In Berlin sind Düsseldorf, München und Karlsruhe durch Sonderausstellungen von beträchtlichem Umfang vertreten; aber die Genremalerei, die Art der Malerei, die zum Volke ging und aus dem Volke ihre Kraft schöpfte, scheint verschwunden zu sein. Ein paar elegant gemalte Bilder aus den großstädtischen Salons mit ihrer geschminkten und gepuzten Staffage und ein paar „Glendebilder“ aus der jüngern Düsseldorfer Schule können für diesen Verlust nicht entschädigen. Giebt es kein andres deutsches Volkstum mehr als dieses, das sich nur in scharfen Gegensätzen kundgiebt?

Wir müssen mit dieser Frage schließen, weil wir jetzt noch keine Antwort darauf wissen. Eine Kunstausstellung, selbst wenn sie mit der größten Umsicht und mit den reichsten Mitteln veranstaltet wird, kann auch nicht den aus-

reichenden Stoff dazu geben. Zumal in diesem Jahre, wo sowohl in Berlin als in München eine große Erschlaffung im Wettkampf um die Vorherrschaft in der Kunst oder doch im Kunstausstellungsweisen Deutschlands eingetreten ist. Wir haben es darum vorgezogen, in dieser Charakteristik der Berliner Kunstausstellung mehr den Nachdruck auf hoffnungsvolle und entwicklungsfähige Keime als auf Zeichen des Verfalls zu legen, die, wie wir noch hoffen wollen, vielleicht trügerisch sind.



Märchenhafte Romane



s ist eine Halbgattung, das weiß ich wohl, aber ich habe dafür eine ganz besondere Vorliebe, und da ich nicht Professor der Literaturgeschichte bin, so kann ich sie verantworten. Das ist aber so gekommen. Ich habe immer sehr viele Romane gelesen, wir sollen ja darin das Leben, das uns umgibt, wiederfinden und verstehen lernen. Im Leben ist aber vieles nicht so, wie wir es wünschen, und gar vieles ist auch persönlich dem einen und dem andern von uns quer gegangen; man denkt darum lieber nicht daran und spinnt mit seinen Gedanken einen andern Faden weiter. Läßt man sich nun von der Erzählung eines Romans leise und behaglich weiter treiben, plötzlich rennt man an eine fatale Erinnerung, an einen Stein, eine Klippe, die unmittelbar vom Leben hereinragt und uns den Weg verlegt, die Mechanik unsrer Gedanken ist auf einen toten Punkt geraten, und wenn das noch öfter geschieht, möchte man den Roman am liebsten wegwerfen, oder man liest ihn nur mit Überwindung aus einer Art Pflichtgefühl weiter. Das ist im Märchen und in der phantastischen Erzählung anders. Wir werden gerade so fest gehalten, wenn die Darstellung gut ist, als wenn sich um ganz wirkliche Dinge handelte, aber wir sehen nicht in alle Winkel und stoßen uns nicht an jeder Ecke; es ist, als stünden wir den Gegenständen etwas ferner, sodaß wir nicht alles sehen, und namentlich nicht das Unangenehme. Auch das Triebwerk sehen wir nicht, nur den Effekt, die Erscheinung, und die Gesetze des Handelns sind nicht völlig die unsers Lebens. Und anstatt uns unsanft ins Leben hineinzustoßen, giebt diese künstlich dichtende Erzählung unserm kritischen Verstande Rätsel auf, prüft die Stärke unsers Glaubens und entläßt uns mit Bildern, die uns beim Weitergehen wie farbige Reflexe noch eine Weile unterhalten können. Gern suche ich mir vorab aus einem Haufen neuer Romane einige heraus, die ihrem Titel nach etwa dieses zu leisten versprechen, und die Schlußabrechnung zwischen Hoffnung und Erfüllung gewährt mir immer außerdem noch ein Vergnügen.