



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

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

Alte und neue Kunst in Berliner Museen

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

Manne, z. B. dem Beamten, nicht einmal, sich durch Abgabe eines weißen Zettels der Abstimmung zu enthalten.

Die Gemeindeordnung für die Rheinprovinz von 1845 bestimmte noch, daß die Gemeindeverordneten durch Stimmzettel zu wählen seien, die Gemeindeordnung von 1850, die bald wieder beseitigt wurde, schrieb dann die öffentliche Abstimmung vor, dies wurde aber mit Erlaß der spätern Städteordnungen wieder durchbrochen, da nach diesen die Wahl der Bürgermeister und Magistratsmitglieder durchweg durch Stimmzettel geschieht. Man muß also doch bei Einführung der öffentlichen Wahlen von den Vorzügen des Verfahrens nicht völlig überzeugt gewesen sein und seine Gefahren gefühlt haben, und so wird auch immer wieder die Wiederherstellung allgemeiner geheimer Abstimmung für alle politischen und Gemeindevahlen mit Grund gefordert werden.

Die Frage, ob das Dreiklassenwahlsystem für die Gegenwart berechtigt sei, ist noch nicht abgeschlossen, sie wird auch durch die Einführung in Hessen gegen den Widerspruch der Bevölkerung nicht abgeschlossen und immer wieder brennend werden. Nach den Erfahrungen in meiner amtlichen Thätigkeit kann ich es mir auch, ungeachtet der Resignation, worin die benachteiligten minder begüterten Bürger nach und nach versunken sind, nicht als möglich denken, daß sich dieses Wahlssystem in der Gemeindeverwaltung, insbesondere in den Städten noch lange wird halten lassen, weil die Voraussetzungen, von denen man bei der Einführung ausgegangen ist, nicht mehr zutreffen. Und wenn es in der Gemeindeverwaltung nicht mehr zu halten ist, so muß es auch für die Wahlen zum Abgeordnetenhaus fallen. Aber jeder patriotisch denkende Mann muß wünschen, daß die Reform nicht zu lange verzögert werde, denn zu lange verzögerte Reformen gehen nur zu oft über die Grenzen des Notwendigen hinaus und erzeugen dann wieder in andern Richtungen neue Übelstände.



## Alte und neue Kunst in Berliner Museen



u Ende des vorigen Jahres haben zwei Ereignisse in dem Berliner Kunstleben, über dem seit Jahren eine bleischwere Wolke lastet, eine gewisse Bewegung hervorgerufen. Es waren nicht künstlerische Thaten kraftvoller Persönlichkeiten — auf diese haben wir in dem kunstfreundlichsten aller Zeitalter längst verzichtet. Die Alten sind trotz des mächtigen Schutzes von oben müde und unlustig geworden, weil ihnen die Revolution von unten, die an den höchsten Stellen, wie es scheint, noch nicht in ihrer ganzen Gefährlichkeit gewürdigt wird, die

Freude am Schaffen verdirbt, und die jungen Revolutionäre arbeiten schon zehn Jahre daran, daß, wie ihre Lobredner sagen, der gährende Most in ihren Schläuchen endlich zu trinkbarem Weine werde. Aber bis jetzt gährt der Most immer noch, und selbst die Weisesten unter den neuen Kelterern vermögen nicht zu sagen, wann sich der Most endlich abklären wird. Inzwischen darbt alles. Am meisten die Revolutionäre selbst, und nächst ihnen die Kunsthändler, die seit 1871 nach sieben fetten Jahren sieben magre gehabt haben und jetzt schon wieder auf zwölf Jahre zurückblicken, von denen gerade das letzte so traurig ausgefallen ist, daß man nach den Ursachen solcher Wirkungen fragt. Wir haben hier weder die geschäftlichen Interessen der Künstler noch die der Kunsthändler zu vertreten, wir übernehmen nur die Rolle des ehrlichen Maklers, der zwischen dem unpersönlichen Begriff Kunst und dem unpersönlichen Begriff Publikum vermittelt. Nach den Beobachtungen des Maklers nun, der mit voller Objektivität nur die Bewegungen eines Marktes nach Angebot und Nachfrage festzustellen hat, stellt sich die Lage des Kunstmarktes jetzt so dar. Der radikale Bruch zwischen alter und neuer Kunst hat sich auch in den Kreisen der Käufer vollzogen. Die reichen Leute, die früher Tausende für Bilder von Menzel, Knautz, A. und D. Achenbach, Bantier, Piloty, Defregger, Grüzner, A. v. Werner, Karl Becker, E. v. Gebhardt usw. ausgegeben haben, erfahren jetzt durch die Mehrzahl der politischen Tagesblätter, auch durch die alten Kunstzeitschriften, auf die sie früher geschworen hatten, daß der von ihnen erworbne Bildertram ganz und gar nichts wert sei. Bisher war der Respekt dieser Revolutionäre, hinter denen ein leeres Nichts steht, wenigstens vor Menzel und Lenbach stehen geblieben. An Lenbach haben sie sich, trotz seiner vielfachen, angriffsfähigen Schwächen, auch jetzt noch nicht hingewagt, vielleicht weil sie wissen, daß Lenbach ein Mann ist, der nicht mit sich spaßen läßt, vielleicht auch, weil er jetzt als Präsident der Münchner Künstlergenossenschaft aus strategischen Gründen geschont werden muß. Aber gegen den bisherigen rocher de bronze des norddeutschen Realismus, gegen Menzel, ist nun auch eine Mine gelegt worden, freilich nicht von einem der zum Umsturz geneigten Maler, sondern von einem Kunstbeamten, dem das Wohl der größten deutschen Sammlung deutscher Kunstwerke des neunzehnten Jahrhunderts anvertraut worden ist. Es ist Hugo von Tschudi, ein Österreicher schweizerischer Abstammung, der als Nachfolger Max Jordans Direktor der königlichen Nationalgalerie in Berlin geworden ist. Seine Ernennung hatte allgemein überrascht; es waren einige Männer genannt worden, deren persönliche Kunstanschauung mit der des Kaisers nahe verwandt war, jedenfalls oft die Billigung des Kaisers gefunden hatte. Als dann die Sache anders kam, fand man sich schließlich mit dem Gedanken ab, daß der bisherige Direktorialassistent an der Gemäldegalerie im alten Museum ein unbeschriebnes Blatt wäre. Erst abwarten, dann urteilen! Lange haben wir nicht zu warten brauchen. Nachdem einige

unbequeme Sonderausstellungen zum Gedächtnis verstorbener Künstler, wie sie Jordan zur Freude und Erhebung vieler Kunstfreunde, zum Vorteil der Kunstforschung eingeführt und bis zuletzt durchgeführt hatte, geschäftsmäßig erledigt worden waren, zeigte der neue Direktor sein wahres Gesicht. Seine Studien waren lange Zeit nur auf das Gebiet der alten Kunst gerichtet. Nachdem er sich in Wien durch die Herausgabe eines Prachtwerks über die Landesgemäldegalerie in Budapest bekannt gemacht hatte, kam er zu Anfang der achtziger Jahre nach Berlin und dann bald in die Schule Wilhelm Bodes, wo er meist mit Katalogisierungsarbeiten beschäftigt wurde. Was davon sein Eigentum oder das Eigentum Bodes ist, vermag nur der Eingeweihte zu unterscheiden. Als eigne litterarische Persönlichkeit ist Tschudi, wenn man von einigen fachwissenschaftlichen Untersuchungen im „Repertorium für Kunstwissenschaft,“ in dem „Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen“ usw. absieht, eigentlich erst in einem Artikel der wunderbaren, in den Grenzböten gründlich, über Verdienst gründlich abgefertigten Zeitschrift Pan hervorgetreten. Da lernen wir denn einen Mann kennen, dem die Bildnisse Menzels „nur ärmlich geraten“ erscheinen, weil Menzel nicht „in die Tiefe des Charakters dringt.“ Bisher hatten wir immer das Gegenteil geglaubt und Menzel, auch wenn er uns die knorrige Seite seiner künstlerischen Physiognomie nicht vorenthalten hat, gerade als gründlichen Kenner des menschlichen Charakters, der menschlichen Seele bewundert. Diese Bewunderung hat auch das Ausland, insbesondere Frankreich mit uns geteilt. Die Franzosen haben das selbst in der Zeit, wo die Wunden des großen Krieges noch bluteten, laut und lebhaft anerkannt. Und nun will uns ein Mann von schweizerischer Abstammung, der über Wien nach Berlin gekommen ist, unsern Menzel verkleinern, den nationalsten Künstler, den wir überhaupt haben, den einzigen, der aus dem Boden Preußens zu einem Riesen gewachsen ist, der überall, wo er mit einem Öl- oder Gouachebilde, einer Zeichnung oder einer Radirung erscheint, den Ruhm der deutschen Kunst mehrt! Dabei ist Menzel nichts weniger als international in seiner Gesinnung. In dem Augenblick, wo wir diese Zeilen schreiben, klingt in unsern Ohren noch die Mahnung des Meisters nach, die er am 1. Mai bei dem Festessen zur Eröffnung der großen Kunstausstellung — als Antwort auf eine überraschende Huldigung — an seine Kunstgenossen gerichtet hat. Sie sollten, so sagte er in kurzen, abgebrochenen Sätzen, auch wieder einmal der deutschen Kunst den Enthusiasmus entgegenbringen, den sie bisher immer für die fremde Kunst übrig gehabt hatten.

Es würde für die Öffentlichkeit vollkommen gleichgiltig sein, was Direktor von Tschudi über Menzel denkt und schreibt, wenn nicht gerade ihm das Wohl einer Kunstsammlung anvertraut wäre, die die vollendetsten Schöpfungen Menzels zu ihren köstlichsten Schätzen zählt und gerade in den unvergleichlichen Porträtstudien zu dem Bilde der Krönung Wilhelms I. in Königsberg

das beste Material besitzt, um Tschudis absprechende Meinung über Menzel als Bildnismaler zu widerlegen. Wir haben in Berliner Blättern mit Schrecken gelesen, daß es in der Absicht des neuen Direktors liege, alle Bilder, die sich auf die preußische Geschichte beziehen, aus der Nationalgalerie auszusondern und aus ihnen den Grundstock zu einer Art von historischem Nationalmuseum, vielleicht gar einer Filiale des Hohenzollernmuseums zu bilden. Die Folge wäre dann, daß auch Menzels Flötenkonzert in Sanssouci, seine Tafelrunde Friedrichs des Großen, die Skizze zu seinem Königsbilde und die Abfahrt König Wilhelms zur Armee im Juli 1870 verbannt werden würden. Das Gegenständliche eines Bildes, der Inhalt, hat eben in den Augen der Vertreter der modernsten Kunst, der ihnen gleichgesinnten Galeriedirektoren und ihrer Wortführer in der Tagespresse keinen Wert mehr. Die Erzähler müssen aus den Galerien verbannt werden, damit das Publikum nicht mehr am Stoffe kleben bleibe, sondern so sehen lerne, wie es die großen und kleinen Tyrannen des modernen Geschmacks haben wollen.

Wir wären geneigt, jene Andeutung Berliner Blätter für grundlos oder übertrieben zu halten, wenn nicht die erste, zu Ende vorigen Jahres veranstaltete Ausstellung neuer Erwerbungen der Nationalgalerie, das eine der beiden im Anfang dieses Aufsatzes erwähnten Ereignisse in dem Berliner Kunstleben, zum guten Teil das Gepräge der Kunstanschauungen des neuen Direktors trüge. Es handelt sich im ganzen um etwa achtzig Gemälde, Zeichnungen und Bildwerke, deren Kosten aus drei verschiedenen Quellen geflossen sind: aus dem Dispositionsfonds des Kaisers, aus den Mitteln der Akademie der Künste, der die Hälfte des Überschusses der Kunstausstellung von 1895 nach den Bestimmungen zum Ankauf von Kunstwerken zur Verfügung stand, und, wie in dem Vorwort zum Katalog dieser Sonderausstellung gesagt wird, aus Mitteln, „die von einer Reihe hochherziger Berliner Kunstfreunde der Direktion zur Verfügung gestellt wurden.“ Diese Mittel erlaubten es — und nun kommen die Äußerungen, die über Tschudis Stellung zur modernen Kunst keinen Zweifel mehr übrig lassen —, „eine Anzahl von hervorragenden fremdländischen Werken anzuschaffen, die für die Erkenntnis der modernen Kunstentwicklung einschneidende Bedeutung haben. Ohne einen Blick auf das Ausland wird ein tiefergehendes Verständnis auch der deutschen Kunst der neuern Zeit nicht möglich sein. Die Mehrzahl der großen Anregungen und Wandlungen, die sich während des neunzehnten Jahrhunderts auf künstlerischem Gebiete ereigneten, sind von England und Frankreich ausgegangen und haben erst nachträglich die deutsche Produktion in ihre Kreise gezogen. Vieles, was in dieser letztern unvermittelt und schwer erklärlich scheint, gewinnt, in den Zusammenhang der allgemeinen Kunstbewegung hineingestellt, Berechtigung und Wert. Neben dem historischen ist es auch das rein ästhetische Interesse, das zwingt, den fremden Meistern an der Seite der einheimischen in einem Museum der

modernen Kunst Platz einzuräumen. Gerade die Bahnbrecher, jene, über die man zuerst lacht und sie(!) dann nachahmt, sind die starken Individualitäten, die ihre Zeiten überdauern.“

Wir haben diesen langen Absatz aus der Vorrede einschließlich ihres groben Stilfehlers wörtlich wiedergegeben, weil er über die Art, wie Tschudi die Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts begriffen hat, und wie er über die Bestimmung der Nationalgalerie denkt, die für seine Beurteilung nötigen Aufklärungen giebt. Die „Nationalgalerie“ wäre also ein überwundener Standpunkt, und wir hätten uns nun an das „Museum der modernen Kunst“ zu gewöhnen. Die Inschrift an der Vorhalle des Tempelgebäudes lautet aber immer noch „Der deutschen Kunst.“ Aus der prächtigen Festrede, die der frühere preußische Kultusminister Dr. von Goßler am 20. März bei der Feier der Akademie der Künste zum hundertsten Geburtstage Kaiser Wilhelms I. gehalten hat, haben wir erfahren, daß der Kaiser diese Inschrift selbst festgesetzt hat, indem er aus dem ihm vorgelegten Entwurf „König Wilhelm der deutschen Kunst“ die beiden ersten Worte strich. Nun soll das alles anders werden, und die Inschrift, die der Kaiser selbst gewählt hat, soll ihren Inhalt verlieren.

Der geistvolle Amtsvorgänger des Herrn von Tschudi hat einmal in einer Festrede bei Eröffnung einer internationalen Kunstausstellung in Berlin gesagt, daß es schädlich sei, wenn sich die deutschen Künstler immer nur in dem eignen Spiegel befähen. Internationale Kunstausstellungen sollten ihnen die Einseitigkeit ihrer Anschauungen nehmen, und er gab auch schon zu verstehen, daß es nützlich wäre, wenn auch ausländische Kunstwerke für deutsche Sammlungen angekauft würden. Wir sind keineswegs blind gegen das Körnchen Wahrheit, das in dieser Äußerung liegt, und Jordan ist auch, so lange er die Macht hatte, mit Ankaufen fremder Kunstwerke sehr vorsichtig gewesen. Wenn wir der Sache auf den Grund gehen, so liegt auch gar kein Anlaß dazu vor, daß die öffentlichen Sammlungen durch Aufwendung staatlicher Gelder die Vermittlung zwischen den deutschen und den fremden Künstlern herstellen. Das Geschäft, die deutschen Künstler nach und nach von ihrer Nationalität zu entwöhnen, wird hinreichend durch die großen internationalen Ausstellungen in München, Berlin und Dresden und durch die privaten, aller drei Wochen und noch häufiger ihren Inhalt wechselnden Ausstellungen der Kunsthändler besorgt, die überwiegend ausländische Kunstwerke und solche Werke deutscher Künstler, die die Ausländer nachäffen, auf den Markt bringen, unter lebhaftem Beifall aller „modernen“ Kunstschriftsteller und der gleichgesinnten Galeriedirektoren, die schützend die Fittiche ihrer amtlichen Würde über ihre Pioniere in der Presse breiten. Wenn nun einmal durchaus Frankreich, eigentlich nur Paris, als das Vorbild aller sflavischen Auslandsanbeter in Geschmacksachen gelten soll — warum nehmen sie sich nicht auch ein Beispiel an der kühlen Zurückhaltung,

die die französische Regierung bei ihren Ankäufen für das Luxembourgmuseum, die „französische Nationalgalerie,“ gegen das Ausland beobachtet? Ankäufe fremdländischer Kunstwerke sind dort ganz selten. Man will das National-eigentum im Lande behalten; wenn trotzdem Werke von Nichtfranzosen angekauft werden, so werden meist solche berücksichtigt, deren Urheber in Frankreich leben und dort ihr Geld verzehren. Wie überall, wird der dienstfeilige deutsche Michel auch bei diesen Ankäufen in Paris am schlechtesten behandelt. Aber Schläge und Fußtritte reizen keineswegs so sehr seinen Stolz, daß er etwa auf den Gedanken käme, gleiches mit gleichem zu vergelten. Im Gegenteil, er reißt die Thüren seiner Museen so weit weit wie möglich auf, um so viele französische Kunstwerke — um diese handelt es sich meist — hereinzulassen, wie er erlangen kann, nicht bloß in Berlin und Dresden, sondern auch anderwärts. Für solche Sachen haben wir immer noch heidenmässig viel Geld, nur nicht für Kriegsschiffe zum Schutz unsrer Küsten, unsers überseeischen Handels und der deutschen Ehre auf den Weltmeeren! Wenn wenigstens für das schöne Geld wirklich echtes ausländisches Kunstgut in unsre überfüllten Sammlungen hineingepfercht würde! Aber ein moderner Galeriedirektor müßte sich ja vor seinen Gefinnungsgenossen schämen, wenn er Werke der „altmodischen“ Richtung ankauft! Er schwimmt mit Wonne in der naturalistischen Strömung, und so genießen wir das erhebende Schauspiel, daß für die deutsche Nationalgalerie dank der Geldspende „hochherziger Berliner Kunstfreunde“ Bilder von Courbet, Manet, Monet, Degas, den Führern des französischen Naturalismus und Impressionismus, und ein Ölgemälde und drei Zeichnungen von dem ihnen geistesverwandten Italiener Segantini angekauft worden sind. Da diese und andre Werke von Franzosen und Belgiern durchweg Schenkungen sind, so trifft ja den Direktor der Nationalgalerie nicht der Vorwurf, Staatsgelder für zweifelhafte Erwerbungen aufgewendet zu haben. Er hat genommen, was ihm geboten worden ist. Aber es entsteht doch die Frage, ob die Vertreter so extremer Richtungen überhaupt einen Platz in einer Sammlung verdienen, die der „deutschen Kunst“ gewidmet ist.

Herr von Tschudi hat freilich in dem Vorwort des erwähnten Katalogs daran erinnert, daß schon die Sammlung des Konsuls Wagner, die „den Grundstock der Nationalgalerie bildet, mehrere für die ausländische Kunst der dreißiger Jahre wichtige Gemälde, insbesondere von den Hauptmeistern der belgischen Historienmalerei“ — es kommen namentlich Gallait und de Bièsvre in Betracht — enthält. Aber gerade diese Berufung sollte zu tieferm Nachdenken und zur Besonnenheit mahnen. Schon vierzig Jahre nach dem Triumphzug der belgischen Historienmaler durch Deutschland sind sie so gut wie vergessen, und kaum ist noch irgendwo in der lebendigen Malerei unsrer Tage ein Nachklang ihres Wirkens zu spüren. Sollte nicht ein gleiches Schicksal, vielleicht noch schneller, den französischen und italienischen Naturalisten und Impressionisten,

deren Bilder jetzt ihren Einzug in die deutsche Nationalgalerie gehalten haben, beschieden sein? In Frankreich taucht schon jetzt hie und da die Meinung auf, daß Courbet, der Bahnbrecher des französischen Naturalismus, ein überwundener Standpunkt sei. Wie lange wird es dauern, bis auch Manet daran kommt, zum alten Eisen geworfen zu werden, wenn man auch jetzt noch in Paris den Verlust seines für die Berliner Nationalgalerie angekauften Bildes „Das Treibhaus“ als eine Art von nationalem Unglück betrauert. Selbst ein so ernsthaftes Blatt wie die *Chronique des arts*, das Beiblatt der *Gazette des beaux arts*, hat diesen Verlust beklagt. Das hat sie aber nicht gehindert, in der Nummer, die diesem Schmerzensruf folgte, dem neuen Direktor der Nationalgalerie ein sehr ehrenvolles Zeugnis auszustellen. In einer Korrespondenz aus Deutschland heißt es in der Nummer vom 26. Dezember vorigen Jahres: „Von der Zeit, wo Herr von Tschudi zur Direktion der Berliner Nationalgalerie gelangt ist, datirt für dieses Museum ein Fortschritt, der mit einem seltenen Glück von Initiative, Kampf und Urtheil bewerkstelligt worden ist.“ Dann folgt eine Liste der Erwerbungen, und die Korrespondenz schließt mit folgendem Dithyrambus: „Dank der Energie und dem Vertrauen des Herrn von Tschudi kann ein so neuer Geist herrschen und eine Kunst aufzwingen, die vielleicht in Frankreich besser erkannt, aber sicherlich weniger gut verteidigt wird als in Preußen. Und während diese modernen Werke eine offizielle Weihe erhalten, werden Stücke, die nur eine gewöhnliche Geschicklichkeit (une *habilité banale*) aufweisen oder das Mittelmaß des Talents nicht überragen, in die Provinzmuseen und sogar in die Speicher verbannt. Es ist dabei ein doppelter Nutzen: Fortschritt und Reinigung.“

Wir wollen zur Ehre des deutschen Namens annehmen, daß diese „Korrespondenz aus Deutschland“ nicht von einem Deutschen, sondern von einem Franzosen geschrieben ist, weil sie von Beleidigungen des deutschen Nationalgefühls frogt. Die Werke deutscher Künstler sind also gerade gut genug, in den Provinzmuseen oder in den Magazinen der hauptstädtischen Museen untergebracht zu werden, damit Platz für französische Kunstwerke gewonnen werde! Es wäre hier ein Anlaß, in patriotischer Entrüstung aufzuzucken. Aber damit verliert man sein Spiel gegenüber den phlegmatischen Cynikern, die die deutsche Kunst der Gegenwart, die nicht im Fahrwasser der „Moderne“ segelt, mit Schmutz bewerfen und immer mit höhnischem Grinsen auf ihre Abgötter in Frankreich und ihre bedientenhaften Nachahmer in Deutschland hinweisen. Nur rein sachlich bemerken wir, daß die Provinzen in Preußen genau soviel politisch und wirtschaftlich wie die Hauptstadt Berlin bedeuten, und daß die Fürsorge der Staatsregierung zwischen Berlin und irgend einer Provinzialhauptstadt sachlich keinen Unterschied zu machen hat. In seinem Verhältnis zum Reich hat Berlin nur dadurch sein Übergewicht vor den Hauptstädten der übrigen Bundesstaaten, daß es der Sitz des Reichstags und der meisten Zentral-

behörden ist. Ein offizielles Kunstzentrum ist es nicht, und darum haben Ankäufe für die Berliner Nationalgalerie in Deutschland keineswegs die Bedeutung wie in Frankreich Ankäufe für das Luxembourgmuseum in Paris, der Hauptstadt, die wirklich das Herz von Frankreich ist. Um so schwerer ist die Beleidigung für die preußischen Provinzen, wenn von Berlin aus in einer französischen Kunstzeitschrift die Nachricht verbreitet wird, daß mittelmäßige Bilder, die der Berliner Nationalgalerie nicht mehr würdig sind, an die Provinzialmuseen verteilt werden sollen. Wir nehmen an, daß es sich zur Zeit noch um unreife Pläne handelt. Aber eine Warnung halten wir für nötig, in der Hoffnung, daß sie irgendwo an entscheidender Stelle Gehör finden werde. Es liegt in den ewigen Gesetzen alles menschlichen Schaffens, das sich zwischen Werden und Vergehen abspielt, daß Kunstwerke ebenso schnell veralten wie jedes andre Werk von Menschenhand. Es ist möglich, daß selbst Menzel, den wir jetzt als den ersten unsrer Kunst schätzen, diesem Schicksal — wenigstens in einem Teil seiner Werke — nicht entgehen wird. Diese Erwägung muß aber gerade den Hüter einer öffentlichen deutschen Sammlung dazu treiben, nur Werke solcher Künstler zu erwerben, die in dem Plane seiner Sammlung liegen. Wenn er sich in diesen Grenzen hält, wird ihm die Nachwelt auch dann keinen Vorwurf machen können, wenn er sich einmal geirrt hat. Er hat dann wenigstens der Devise auf dem ihm anvertrauten Kunsttempel „der deutschen Kunst“ gedient, und niemand wird sagen können, daß er deutsches Geld dem Auslande zugewandt habe, während die deutschen Künstler während seiner Amtsführung gedarbt haben. Wir sind darauf gefaßt, daß man diesen Standpunkt als engherzig, philisterhaft, verbohrt bezeichnen wird, aber wir können uns darauf berufen, daß der wirkliche Erbauer und Förderer der Berliner Nationalgalerie, Kaiser Wilhelm I., den vaterländischen, den deutschen Charakter dieser Sammlung immer entschieden betont hat. Schon in seiner Kabinettsordre vom 16. März 1861 hatte König Wilhelm nur von „einer vaterländischen Galerie von Werken neuer Künstler“ gesprochen, und niemals ist ihm der Gedanke an eine Sammlung internationaler Kunstwerke gekommen. Der frühere Kultusminister von Goltz hat im Anhang zu seiner erwähnten Gedächtnisrede eine Anzahl von Aktenstücken veröffentlicht, die über die Sorge des Kaisers um die Vermehrung der Nationalgalerie seit 1871 im einzelnen unterrichten. Es war für den Kaiser durchaus selbstverständlich, daß nur deutsche Künstler in Betracht kämen, und nur in wenigen Fällen ist es vorgekommen, daß Schenkungen ausländischer Kunstwerke mit Rücksicht auf die Geber nicht abgelehnt wurden.

Wir sind nicht so pessimistisch, daß wir glauben, es könne unter der Herrschaft des Enkels jetzt anders kommen. Nach allem, was verlautet, ist Kaiser Wilhelm II. den Naturalisten und Impressionisten durchaus nicht hold, und so wird diese Episode der „Schenkung Berliner Kunstfreunde“ an die Nationalgalerie hoffentlich nur eine Blase in dem unruhigen Meer unsrer Zeit

bilden, die schnell zerplatzen wird. Die unruhigen Köpfe werden ohnehin nichts mehr daraus lernen, da sie in den Berliner Privatausstellungen schon Bilder gesehen haben, die Manet, Monet, Degas und Konforten weit hinter sich lassen. Es ist also anzunehmen, daß die Berliner Nationalgalerie mit ihren Fortschrittsgeklüften zu spät gekommen ist.

Das zweite der beiden Ereignisse in dem Berliner Kunstleben, die den Anlaß zu diesem Aufsatz gegeben haben, war die erste Lebensäußerung des „Berliner Museumsvereins,“ der in aller Stille am 28. April 1896 begründet worden ist. Damit sind die langen Mühen des Direktors der Gemäldegalerie und des Museums von Skulpturen der christlichen Zeit, Dr. Wilhelm Bode, der als die eigentliche Seele des Vereins zu betrachten ist, gekrönt worden. Da die durch den Staatshaushalt zur Verfügung gestellten Mittel zur Vermehrung der königlichen Sammlungen den hochfliegenden Plänen und dem glücklichen Erwerbungs-talent Bodes nicht genügen, war er schon bald nach Übernahme seines Amtes bestrebt, Kunstfreunde zur Hergabe ihrer überflüssigen Mittel für Museumszwecke zu bewegen. Was in Frankreich von vielen reichen Leuten als selbstverständliche Ehrenpflicht angesehen wird, den Louvre alljährlich um bedeutende Kunstwerke zu bereichern, konnte unsern deutschen oder — in diesem Falle — preußischen Landsleuten nur sehr langsam und mit Mühe beigebracht werden, obwohl, wie erst jüngst aus Anlaß der Forderungen für Marinezwecke statistisch nachgewiesen worden ist, Deutschland mindestens so viele reiche Leute hat wie Frankreich. Der Unterschied ist nur der, daß die reichen Franzosen ihr Geld viel vornehmer auszugeben wissen und viel mehr Kunstfinn haben als die reichen Leute in Deutschland. Wer Gelegenheit hat, bei uns in reichen Kreisen zu verkehren, wird mit Staunen bemerkt haben, wie Leute, die ein Jahreseinkommen von einer oder mehreren Millionen haben, oft die kleinlichsten Bedenken tragen, wenn sie dreihundert oder fünfhundert Mark für ein in Öl gemaltes Konterfei ihrer werten Person ausgeben sollen. Erst in neuester Zeit ist hierin eine Wendung zum Bessern eingetreten, indem einige Erzmillionäre den Entschluß gefaßt haben, sich von jungen Künstlern malen zu lassen, die zu den bevorzugten Bildnismalern eines hohen Herrn gehören und sich diese Ehre von andern natürlich entsprechend bezahlen lassen.

Bodes Regsamkeit und Energie ist unter diesen Verhältnissen um so höher anzuschlagen. Freilich hat er, wie aus dem von ihm verfaßten ersten Bericht über die Thätigkeit des Museumsvereins hervorgeht, noch mit mancherlei Schwierigkeiten zu kämpfen. Man liest da allerlei von Vorschüssen, von vorläufigen Erwerbungen, von „leihweiser Überlassung“ von Kunstwerken usw. Die wirklichen Schenkungen bestehen meist aus Werken der Kleinplastik und einigen Gemälden untergeordneten Ranges. Klarheit über die Zwecke des Vereins wird erst gewonnen werden, wenn der Verein die Rechte einer juristischen Person erlangt haben und dann seine Satzungen veröffentlichen

wird. Zunächst scheint es, als ob die Mittel des Vereins dazu dienen sollten, durch rechtzeitiges Einschreiten den Verkauf hervorragender Kunstwerke ins Ausland zu verhindern, und daß dies geschehen wird, dafür bürgt die Wachsamkeit Bodes, die allerdings, wie man sich bei dem schwankenden Gesundheitszustande des verdienstvollen Mannes nicht verhehlen kann, nur auf seinen zwei Augen steht. Vorläufig haben wir darum noch nicht zu sorgen. Dank den Mitteln des Vereins ist es gelungen, den Franzosen eine Perle der französischen Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts abzujauchen, ein fast einen Quadratmeter großes Bild, das als die einzig beglaubigte Tafelmalerei des namentlich durch seine Miniaturen bekannten französischen Malers Jean Fouquet gilt, wenn der Beweis für seine Urheberschaft auch nur durch einen Vergleich mit seinen Miniaturen geführt werden kann. Ob nun das Bild wirklich von Fouquet herrührt oder von einem andern, sicher ist, daß es die Schöpfung eines Künstlers ist, der ein großer Charakterdarsteller war, etwa in der Richtung der van Eyck, nur noch größer und herber in der Auffassung. Das Bild stellt zwei Personen dar, wie aus dem Vergleich mit einer Miniatur Fouquets hervorgeht, den französischen Schatzkanzler Etienne Chevalier in andächtiger Haltung vor einem unsichtbaren Gegenstande der Anbetung und seinen ihn empfehlenden Schutzpatron, den heiligen Diakonus Stephan, der wohl ebenfalls eine Porträtfigur ist, zu der ein hagerer Laienpriester oder Mönch Modell gesessen hat. Beide Figuren werden erst verständlich, wenn man weiß, daß man nur die eine Hälfte eines Diptychons vor sich hat, dessen andre Hälfte, eine Madonna mit dem Kinde von Engeln verehrt, sich im Museum zu Antwerpen befindet. Auffällig ist, daß diese zweite Hälfte dem Berliner Teile in Malerei und Charakteristik bedeutend nachsteht.

Von den übrigen teils geschenkten, teils geliehenen Kunstwerken sind noch zu nennen ein männliches Porträt von Memling, der Studienkopf eines Juden von Rembrandt, eine kleine, intime Landschaft von Ruysdael, ein glasirttes Madonnenrelief von Luca della Robbia, eine dem Tilman Riemenschneider zugeschriebene bemalte Holzstatue und die Steinfigur eines französischen Königs, die vermutlich vom Hauptportal der Kathedrale zu Rouen stammt, ein sehr kostbares Stück, da Proben französischer Plastik des dreizehnten Jahrhunderts in deutschen Museen noch nicht zu finden sind.

Der Anfang ist so glücklich gemacht worden, wie es in Deutschland nur möglich war. Das ist allein das Verdienst Bodes, das ihm niemand bestreiten kann, und wir wünschen nur, daß er sich ungeteilt dieser schönen Aufgabe widmen möge. Leider hat ihn in den letzten Jahren die Neigung gefaßt, sich auch mit der modernen und — im Gegensatz zu seinen frühern Studien — sogleich mit der allermodernsten Kunst zu beschäftigen. Er ist ein eifriger Parteigänger der „Modernen“ geworden, die außer Klinger, Liebermann, Uhde und andern dieser Art alle übrigen verachten. Gemeinschaftlich mit ihnen läuft

er Sturm gegen die Kunstakademien, die er für Brutstätten von Stümpfern hält, und bei dieser Polemik ist ihm das Mißgeschick begegnet, daß er sich in einem Aufsatz über die Berliner Akademie zur Feier ihres zweihundertjährigen Bestehens in der unter seiner Obhut stehenden Zeitschrift Pan, um seine vernichtende Kritik der jetzigen Zustände der Akademie zu rechtfertigen, auf eine Kabinettsordre Friedrichs des Großen vom 21. Januar 1786 berief, die weder unter diesem, noch unter einem andern Datum jemals erlassen worden ist. Diese Unvorsichtigkeit, die dadurch noch schlimmer wurde, daß Bode aus der angeblichen Kabinettsordre Einzelheiten „in freier Umschreibung“ mittheilte, hat den Direktor der Kunstakademie, A. von Werner, gereizt, der Sache auf den Grund zu gehen, und das Ergebnis seiner Bemühungen, das er in einem Aufsatz des Januarhefts der Deutschen Revue ausführlich geschildert hat, war, daß Bode nicht nachweisen konnte, woher er seine Nachrichten über die Kabinettsordre Friedrichs des Großen geschöpft hatte. Er entschuldigte sich damit, daß er den Aufsatz auf einer Reise nach Italien habe schreiben müssen, und daß er nach Vollendung des Aufsatzes „das Konzept und die Exzerpte nicht mit zurückgebracht habe.“ Auf den Artikel Werners hat er bisher nichts erwidert. Er hat die Kabinettsordre immer noch nicht nachweisen können. Er würde die erlittne Schlappe leicht in Vergessenheit bringen, wenn er in Zukunft darauf verzichtete, sich auf einem Gebiete zu bewegen, das ihm erst in spätern Lebensjahren bekannt geworden ist. Die Förderung der alten Kunst würde durch eine solche Zurückhaltung nur gewinnen, und die moderne Kunst würde wieder andre, vielleicht richtigere Wege einschlagen, wenn die trefflichen Direktoren von Gemäldeansammlungen alter Meister sich nicht in den Gang der lebenden Kunst einmischen, sondern sich wieder auf ihre eigentlichen, viel wichtigeren Aufgaben besinnen.



## Die Tierfabel

Von Heinrich Schurz (in Bremen)



Die ganze menschliche Geschlechter, die einst ruhmvoll geglänzt haben, zuletzt aussterben und vergehen, so verschwinden auch manche Kunstgattungen, denen einst die Besten ihre Kraft widmeten, und die der allgemeine Beifall begünstigte, zuweilen in überraschend kurzer Zeit aus der Litteratur. Meist sind es Gewächse aus fremden Zonen, die, auf den heimischen Boden übertragen, sich