



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. 2

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



Die großen Kunstausstellungen in Berlin

Von Adolf Rosenberg

2



ie Malerei großen Stils, die längst totgesagte, die in den Bildern Hugo Bogels für Merseburg ein neues Zeichen ihrer unverwüßlichen, immer neue Keime treibenden Lebenskraft gegeben hat, steht zwar auch auf dem Programm der „Modernen“; aber sie wird nur sehr selten von ihnen gepflegt, vermutlich, weil das Wagnis im Verhältnis zu der Mühe, die am Ende doch aufgewandt werden muß, zu groß ist. Das Publikum, das den Hauptbestandteil unter den Käufern auf den großen und den kleinen Kunstausstellungen ausmacht, hat für Bilder großen Umfangs keinen Sinn, und die wenigen Kunstfreunde, die noch ein Verständnis für Bilder großen Stils haben, haben wieder keinen Raum für sie. So bleibt der Ankauf eines solchen Bildes durch die Vorstände der öffentlichen Sammlungen des Staats und der Städte die einzige Hoffnung der Künstler, die sich noch auf eigne Gefahr an solche Aufgaben heranwagen. Viel geringer ist diese Gefahr bei der Beteiligung an öffentlichen Wettbewerben, die jetzt auch häufig von Staatsregierungen und Gemeinden für Werke der Malerei ausgeschrieben werden. Dabei wird freilich in der Regel etwas Gegenständliches verlangt, entweder figürliche Darstellungen, die mit der Orts- oder Landesgeschichte zusammenhängen, oder etwas Sinnbildliches oder doch Gemeinverständliches, auf das sich auch der Laie einen Vers machen kann. Das Verlangen nach etwas Zweckmäßigem hat bei diesen Aufgaben immer noch die Oberhand, und diese Forderung, die als unbequemer Zwang empfunden wird, wird von den Modernen als unberechtigt verworfen. Sie haben sich längst die monumentale Malerei alten Stils, die doch von jeher etwas Gegenständliches als Mittel- und Angelpunkt geboten hat, nach ihrem Sinn umgedeutet und an ihre Stelle das rein Dekorative gesetzt, etwas noch ganz Unfaßbares, jedenfalls etwas ganz Willkürliches, bei dem nur soviel festzustehn scheint, daß eine dekorative Wandmalerei ungefähr den Eindruck eines orientalischen Teppichs machen soll, gleichviel was sie darstellt, oder ob sie überhaupt einen figürlichen oder auch nur symbolischen Inhalt hat.

Wer solche Ansichten bis zur äußersten Konsequenz verfolgt, der muß sich natürlich von öffentlichen Wettbewerben, die die Behandlung bestimmter Stoffe verlangen, fern halten. Einstweilen muß sich diese Art von dekorativer Malerei,

der wir grundsätzlich keineswegs ihre Berechtigung versagen wollen, mit der Ausschmückung von Räumen in Privathäusern begnügen, und es fehlt ihr auch nicht an Mäcenen, die ihr diese Räume zur Verfügung stellen. Der begabteste unter ihren Vertretern ist unzweifelhaft Ludwig von Hofmann, der sich allmählich aus einem Farbentaumel, der sich anfangs etwas wüßt gebärdete, zu einer Läuterung seines Farbensinns und seines Geschmacks emporgearbeitet hat und auch gegen die formale Durchbildung seiner Figuren in Zeichnung und Modellierung nicht mehr die gründliche Verachtung hegt, die seine Arbeiten lange Zeit für jeden unerträglich gemacht hat, der auch von einer dekorativen Malerei mehr verlangte als ein formloses und gedankenleeres Schwelgen in Farben. Die Ausstellung der Berliner Sezession führte eine Reihe von Bildern Ludwig von Hofmanns vor, die, zum Teil wohl der ältern Periode seiner Entwicklung angehörig, eine günstige Vorstellung von seinem reich ausgebildeten Farbensinn, nicht aber von seinem jetzt größer gewordenen Respekt vor der menschlichen Körperform gaben. Eine Ausnahme machte eine Eva, die sich, von Licht umflossen, noch in der paradiesischen Landschaft ihres Lebens freut. Das dekorative Ideal des Künstlers scheint darin zu gipfeln, daß er das Höchste erreicht zu haben glaubt, wenn er mit seinen Bildern die Wirkung von alten Wandteppichen (Gobelins) erzielt, aber in der Farbenpracht, die sie ursprünglich gehabt haben, nicht in dem verblaßten und verstaubten Zustande, worin wohl die meisten der alten Wandteppiche auf uns gekommen sind. Oder hatten sie von vornherein die gedämpften Farben, in denen sie uns heute erscheinen? Ist vielleicht in der Anwendung einer matten Tönung das feine und sichere Stilgefühl der Alten zu erkennen, die einen Unterschied zwischen dem gewebten und dem gemalten Bilde haben wollten? Diese Frage bedarf noch der Aufklärung. Jedenfalls ist das Streben der modernen Künstler darauf gerichtet, mit ihren dekorativen Malereien eine teppichartige Wirkung hervorzurufen, zugleich aber eine Farbenpracht zu entwickeln, die mit der der orientalischen Teppiche wetteifert. Diese kommen mit ihrem rein ornamentalen Charakter auch ihrem Ideal viel näher als die alten Gobelins mit ihren heroischen, historischen, idyllischen und Genredarstellungen und Landschaften, und Ludwig von Hofmann hat dieser Anschauung auch dadurch Ausdruck gegeben, daß er einem seiner Bilder den Titel „Ornamentale Landschaft“ gegeben hat. Figuren und Landschaft sollen also nur rein ornamental wirken, und danach würde das Gegenständliche, d. h. Figuren, die durch ihr Zusammensein etwas bedeuten, in dem Beschauer eine bestimmte, in Worten auszudrückende Vorstellung erwecken sollen, in dieser Art von dekorativer Malerei keinen Platz haben.

Ganz und gar steht Ludwig von Hofmann auf diesem Standpunkt nichtsagender Malerei übrigens nicht mehr. Er mag doch eingesehen haben, daß die Farbe allein nicht die genügende Symbolik hat, daß sich der Künstler durch sie allein auch dem Volke verständlich machen könnte. Und auf das Volk muß auch die moderne deutsche Kunst spekulieren, da sie von den „obern Zehntausend,“ denen die Kunsthändler auch noch mit der ausländischen Masseneinfuhr

von fragwürdigem Kunstgut jeglicher Art keine Ruhe lassen, nicht leben kann. So hat Hofmann im vorigen Jahre eine Szene aus dem Paradiese gemalt, in der Gottvater dem ersten Elternpaar seine Verheißungen und Warnungen erteilt. Während Adam in demütigem Gehorsam eifrig zuhört, hat sich Eva schon von dem Mahner abgewandt, und aus der Art, wie sie neugierig die Umgebung mustert, läßt sich leicht voraussehen, daß sie bei der nächsten Gelegenheit die Mahnung des alten würdigen Herrn in den Wind schlagen wird. Es lebt ein naiver Humor in diesem Bilde, das jetzt im städtischen Museum zu Magdeburg zu sehen ist, nichts Frivoles oder von absichtlichem Witz. So ursprünglich und einfältig war Dürers Humor, und an die alten italienischen und deutschen Meister knüpft auch Hofmann wie viele der Modernen an. Aber er ist selbständiger als die meisten unter ihnen, und seine Art der Naturauffassung, die etwas vom Schönheitsgefühl der italienischen Renaissance mit einer der besten Eigenschaften des deutschen Wesens, dem Humor, verbindet, jedenfalls entwicklungsfähiger als z. B. die gezwungne Atertümelei Hans Thomas, der seine Art der Darstellung gewaltfam auf die unbeholfne und befangne der altdeutschen Meister zurückgeschraubt hat, ohne ein Fünkchen Humors zu haben.

Wie man im übrigen über die noch unfertige Kunst Ludwig von Hofmanns denken mag — das eine muß man von ihm rühmen, daß er seine Kunst bis jetzt noch nicht überschätzt hat. Es ist ihm wenigstens noch nicht eingefallen, sich an Wettbewerben um monumentale Malereien zu beteiligen, bei denen ausdrücklich Inhalt — geschichtlicher oder sinnbildlicher — verlangt worden war. Ein gleiches Maß von Selbsterkenntnis scheint der Führer der Berliner Sezessionisten, Max Liebermann, nicht zu haben, der seine Art naturalistischer Kleinkrämerei für so bedeutend hält, daß er, anscheinend in vollem Ernst, an dem Wettbewerb um die Wandgemälde für den Rathausaal in Altona teilgenommen hat. Seine Entwürfe waren nicht einmal dekorativ in dem jetzt üblichen Sinne des Wortes, sondern nur für die Ausführung im großen berechnet, nicht etwa auch groß gedachte Wiederholungen seiner bekannten Abschriften platter Wirklichkeit (Holzfäller und Holzsammler im Walde, Feldarbeiter u. dergl. m.). Aber seine blinden Bewunderer, namentlich die, die in der Presse das Wort führen, haben so oft an seinen im Grunde genommen doch immer kleinlichen, ängstlich am Modell haftenden und darum unfreien Bildern die Größe und Einfachheit der Naturauffassung gepriesen, daß Liebermann am Ende daraus die Zuversicht geschöpft hat, daß seine Kunst zu allem berufen sei. In Wirklichkeit bewegt sie sich aber in sehr engen Grenzen. Er ist nicht einmal findig innerhalb dieser Grenzen, es fehlt ihm die rechte Entdeckerfreude, und so begnügt er sich seit zehn Jahren damit, immer dieselben Motive abzuwandeln oder, wie es in der Ateliersprache heißt, zu Tode zu hegen. Der Schauplatz ist immer ein Wäldchen mit weit voneinanderstehenden Bäumen oder eine sich tief in das Bild erstreckende, von vorn gesehene Allee von Linden oder Buchen, durch deren Laubkronen die Sonnenstrahlen hindurchdringen, um auf den Köpfen und Kleidern der unten wandelnden Menschen

gelbe Tupfen zu malen. Nur die Staffage wechselt. Bald sind es holländische Waisenmädchen bei der Arbeit oder bei der Erholung, bald Frauen und Mädchen auf dem Kirchgang, bald Kinder, die zur Schule gehn. Diese hin und her hüpfenden Sonnenflecke sind allmählich zum Schibboleth geworden, an dem man einen echten Liebermann erkennt. Vor zwei Jahren hat er endlich wieder ein neues Motiv gefunden, das er seitdem auch schon mehreremal in Öl und Aquarell behandelt hat: badende Jungen, die sich am flachen Meeresstrande unter Aufsicht eines Badewärters tummeln. Ein alltäglicher Gegenstand, der vor Liebermann unzähligemale dargestellt worden ist, viel humorvoller, kecker und vor allem liebenswürdiger, als es Liebermann gelungen ist. Das hat aber seine Anhänger nicht gehindert, frohlockend auszurufen, daß jetzt erst — Manet wird über Liebermann ganz vergessen — die rechte Höhe der Freilichtmalerei erreicht worden sei. Daß die einzelnen Figuren der badenden Knaben noch deutlich die gesuchte, ausgeklügelte Modellstellung erkennen lassen, wird, mit Absicht oder wegen mangelnden Scharfblicks, übersehen. Überhaupt wurzelt die ganze Liebermannsche Kunst in reiner Verstandesarbeit. Auch das anscheinend rein Malerische auf seinen Bildern ist das Erzeugniß kluger Berechnung, nicht naiver Empfindung, und wie die Phantasie hat auch das seelische Element in der Charakteristik seiner Figuren keinen Platz. Über die allgemeine, fast typische Darstellung empfindungslosen Stumpfsinns geht er selten hinaus, darin steht er noch unter dem Grafen Leopold von Kalckreuth, von dem man wenigstens sagen kann, daß er in den Gesichtern seiner alten Bauern und Bäuerinnen eine ganze Leidensgeschichte von Mühsal und Arbeit lesen läßt. Wenn Liebermann gelegentlich dazu kommt, Bildnisse geistig bedeutender Personen zu malen, verfällt er in das entgegengesetzte Extrem. Er will dann wieder zu geistreich werden, und dadurch erhalten die Köpfe einen gezwungenen Ausdruck, der etwas grimassenhaftes hat.

Was Liebermann an freier Erfindungskraft und an Phantasie zu wenig hat, hat Hans Thoma zu viel. Er sollte in diesem Jahre, wie im vorigen Leibl, der eigentliche Held der Berliner Sezessionsausstellung werden, aber zur Übernahme dieser Heldenrolle ist seine Kunst nicht stark und urwüchsig genug, und was die Hauptsache ist, er ist kein Maler im eigentlichen Sinne des Wortes. Die Modernen haben ihn auf ihren Schild gehoben, weil er jahrzehntelang zu den Einsamen und Verkannten gehört hat. Ein Bahnbrecher auf den Pfaden der vorwärtsschreitenden Kunst ist er aber nicht. Wenn man ein aus der Politik geläufiges Wort auf ihn anwenden darf, so giebt es in der Kunst der Gegenwart kaum einen ärgern Reaktionär als Hans Thoma. Bis in den Anfang der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts reichen die Bilder zurück, die in der Ausstellung zu sehen waren. Auch wenn man sein ganzes übriges Lebenswerk hinzuzieht, wird man nichts andres sagen können, als daß sich der jetzt siebzigjährige Künstler während der ganzen Zeit seines Schaffens jederzeit willig fremden Einflüssen hingegeben hat, und daß dabei eigentlich nicht mehr Persönliches herausgekommen ist, als ein träumerischer Zug, als eine stille,

genügsame Einklehr in den Frieden der Natur, die aber leider fast immer — einige wenige Schwarzwald- und Taunuslandschaften abgerechnet — mit unvollkommenen Mitteln zur Anschauung gebracht ist. Wir wollen es dahin gestellt sein lassen, ob die Art der Darstellung Thomas, namentlich die unsäglich steife und hölzerne Zeichnung und Modellierung seiner nackten Figuren, die auf der Berliner Ausstellung besonders in einer „Engelswolke,“ einer Schar in den Wolken schwebender Kindergestalten, mißfällig und die im übrigen poetische Auffassung geradezu zerstörend auftrat, aus einer wirklich naiven Naturanschauung, wie sie etwa die Holzschnitzer des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts hatten, erwachsen ist, oder ob nur eine absichtliche Altkümelei, die sich interessant machen will, vorliegt. Aber auch im ersten Falle wird jeder, der es mit dem Fortschritt der Kunst ernst meint, und sich nicht bloß mit dem Glauben an Autoritäten begnügt, das gewaltsame Zurückschrauben unsers jetzigen Könnens auf eine Kunststufe des Mittelalters als ein unkünstlerisches Verfahren ablehnen müssen. Ein Künstler, der sich mit Absicht über das bessere Können seiner Zeit hinwegsetzt und die wirkliche Unbeholfenheit früherer Jahrhunderte, vielleicht gar mit einem großen Aufwand von Geschicklichkeit, künstlich nachahmt, schließt sich damit selbst aus dem lebendigen Fluß der Kunstbewegung seiner Zeit aus. Heute wird er noch von der Gunst seiner Gemeinde, die er sich, wie jeder Sonderling in unsrer Zeit, gesammelt hat, getragen, er ist wohl auch etwas in die Mode gekommen, soweit sie durch die Einwirkung des Kunsthandels auf gewisse öffentliche Galerien und private Sammlungen, auch auf die Salons der Finanzaristokratie in den Großstädten gemacht wird; aber in der Kunstgeschichte wird er nur unter den Nachahmern genannt werden können, die nicht stark genug waren, ihre eigne Seele gegen andre, mächtigere Seelen zu schützen. Thoma hat nicht bloß nach den alten Meistern geschaut, nach den deutschen und italienischen des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, sondern auch nach Böcklin, und in dem Dorfgeiger von 1873, einem Bilde, worin sich seine Persönlichkeit noch am deutlichsten kundgiebt, glaubt man sogar die Einwirkung der romantischen Weise des Frankfurter Meisters Eduard von Steinle zu erkennen. Was Thoma selbst an persönlichem Eigentum seiner Kunst mitbrachte, läßt sich auch jetzt noch an seinen Landschaften ermessen. Danach hätte er vielleicht ein wirklich bedeutender Künstler werden können, wenn er sich nur um die Natur, nicht um die Künstler um ihn herum gekümmert hätte. Einen völlig reinen Genuß gewähren auch seine Landschaften nicht. Man sieht es ihnen an, daß sie nicht reine Naturabschriften, sondern komponiert und stilisiert sind. Das dabei gezeigte Stilgefühl hindert den Künstler aber nicht, an der Bildkante einen Baum oder eine Staffagefigur von oben nach unten durchzuschneiden, sodaß man nur die eine Hälfte sieht.

Solche Schrullen werden erst besonders auffällig, wenn man sie im Spiegel der Karikatur sieht, wenn sich erst das Heer spekulativer, aber sonst denkfauler Nachahmer an die Fersen eines sogenannten Bahnbrechers heftet, der im Grunde

genommen selbst nur Nachahmer ist. Auch Thoma hat schon eine ansehnliche Zahl solcher Nachäffer im Gefolge. Es fehlt ihm aber auch nicht an Nachfolgern, die sich die gesunde Grundlage seiner Kunst, die naive Naturanschauung der altdeutschen Meister, angeeignet haben, damit aber die volle Freiheit der modernen Darstellungsweise verbinden. Die Bekanntschaft eines solchen, flug berechnenden und doch poetisch empfindenden Künstlers haben wir erst im Oktober in der Schultischen Ausstellung in Berlin gemacht. Es ist der Maler Edmund Steppes in München, der in seinen Wald- und Wiesenlandschaften strenge, aber naturwahre Zeichnung aller Einzelheiten bis auf die am blauen Himmel dahinsiegelnden Wölkchen mit genauer Beobachtung der Gesetze der Linearperspektive verbindet. Die Luftperspektive berücksichtigt er freilich nicht, und wer ehrlich sein will, der muß bekennen, daß die sogenannte Luftperspektive, die uns die modernen Maler so trügerisch zur Beschönigung ihrer Abneigung gegen detaillierende Zeichnung vorgaukeln, in Wirklichkeit für ein normal gebildetes Auge bei ruhiger Tagesbeleuchtung nicht vorhanden ist. Sie zeigt sich nur bei bewölktem Himmel oder bei der Abenddämmerung und auch dann nur in Gegenden, wo des Abends Dünste aus der Erde steigen und die Umrisse aller Gegenstände undeutlich und mit der Umgebung verschwimmen machen. Bei gleichmäßiger Tages- oder gar bei greller Sonnenbeleuchtung wird ein gesundes Auge nichts von der Luftperspektive gewahr; nur vielleicht wenn es die Wimpern schließt und durch den Spalt hindurchblinzelt, und auch dann ist das Flimmern der Luft nur eine Augentäuschung, die freilich eine neue Richtung der Malerei, die impressionistische, begründet hat.

Da diese Malerei für kranke Augen neuerdings an ihrem schnell errungenen Glanz stark verloren hat, wollen wir bei ihr nicht weiter verweilen. Weder die große Kunstausstellung noch die der Sezession hatten neue Offenbarungen dieser Gattung von Malerei aufzuweisen. Daß auf der der Sezession die Führer der Impressionisten, Monet und Pissarro, vertreten waren, ist wohl nur der Beteiligung des Kunsthandels verdankt worden, der bei der Ausstellung der Sezessionisten noch stärker mitzusprechen scheint als bei der großen Kunstausstellung. Die fremden Künstlernamen dienen nur dazu, dem Publikum Sand in die Augen zu streuen. In Wirklichkeit kümmern sich die ausländischen Künstler blizwenig um die deutschen Ausstellungen. Die Vermittler zwischen ihnen und dem deutschen Publikum sind immer die Kunsthändler, und nur in größern Zwischenräumen, wenn in Deutschland internationale Kunstausstellungen unternommen werden, spinnt sich durch die Abgesandten der deutschen Künstlervereine ein Verkehr zwischen deutschen und ausländischen Künstlern an, dessen Früchte dann auf den Ausstellungen zu Tage treten — nicht immer zur Freude der deutschen Unternehmer, die in ihrem hellen Idealismus den Ausstellungsbesuchern etwas ganz besonderes bieten wollten und dann zu ihrem Schaden sehen mußten, daß dieses ganz besondere auch stark gekauft wurde.

Diese Erfahrung ist in diesem Jahre auch der Leitung der großen Kunstausstellung nicht erspart geblieben, und sie wird sie vielleicht noch öfter machen,

da eine jährliche Ausstellung in dem einmal gegebenen Rahmen nur durch die Mitwirkung des Auslands zugkräftig erhalten werden kann. Dasselbe gilt von der Jahresausstellung im Münchner Glaspalast. Für kleine Eliteausstellungen wie die der Münchner und der Berliner Sezession kann die Mitwirkung des Auslands auf die Dauer geradezu gefährlich werden, und diese Gefahr ist auch schon von der Leitung der Münchner Sezessionsausstellung erkannt worden. Von Jahr zu Jahr ist die Beteiligung des Auslands geringer geworden, ob durch einen unerklärlichen Zufall oder durch absichtliche Beschränkung, das mögen die Diplomaten entscheiden, die mit den innern Angelegenheiten der Münchner Kunstpolitik besser vertraut sind als wir.

Auch die zweite Ausstellung der Berliner Sezession, die im Gegensatz zur ersten die Heranziehung des Auslands auf ihr Programm gesetzt hatte, hat nicht viel ausländische Kunst gebracht. Es hat zwar nicht an den berühmten Namen gefehlt, die jetzt so ziemlich auf jeder größeren Kunstausstellung zu finden sind; aber die Werke, die die Namen Whistler, Lavery, Brangwyn, Raffaelli, Segantini, Andreas Born usw. trugen, waren keineswegs geeignet, diesen Namen in den Augen der Kenner moderner Kunst neuen Glanz zu verleihen. Man konnte vor diesen und andern Werken ausländischer Künstler die fatale Empfindung nicht los werden, als ob hier armselige Brocken von den wohlbesetzten Tafeln der Reichen gefallen wären, als ob für uns Deutsche die geringste Kunstware des Auslands immer noch gut genug wäre. Eine dieser vielumwobnen Auslandsgrößen, der Pariser Maler Jacques Emile Blanche, hatte seine Gunst ziemlich gleichmäßig auf die beiden rivalisierenden Ausstellungen verteilt. Der Leitung der „großen“ war es nämlich gelungen, eine stattliche Anzahl französischer Künstler zu einer Sammelausstellung zu bewegen, und da Blanche sich weder dieser versagen noch den Sezessionisten einen Korb geben wollte, erschien er auf beiden Ausstellungen. Offenbar wird ihm das Malen sehr leicht, da er sich nicht viel mit vorbereitender Denkarbeit abgiebt. Er malt immer dieselbe Dame — er nennt sie „Lucie“ —, die, in weißem oder lichtfarbigem Kleide, entweder mit einer Handarbeit oder mit Blumenpflege beschäftigt, meist aber in süßes Nichtsthun, in sanfte Melancholie versunken ist. Nur der Raum, wo diese Lucie ihr Wesen treibt, ist immer ein anderer. Je nachdem der Salon oder das Boudoir oder das Vorzimmer, wo sie sich gerade aufhält, auf blau, grün oder violett gestimmt ist, erstrahlt auch die Dame in den entsprechenden Farbenreflexen. Dieser Mann gilt in Paris und somit auch in Frankreich für einen großen Künstler! Wie stolz dürfen wir sein, daß wir in dem Münchner Hans Borchardt einen Künstler haben, der dieselbe Gattung der Malerei pflegt wie der Franzose und diesem mindestens ebenbürtig, wenn nicht gar überlegen ist. Denn er belebt seine nicht weniger fein beleuchteten Innenräume mit zwei, auch drei Figuren, die ihre stille Beschaulichkeit bisweilen sogar durch wichtige Handlungen, wie Kaffee- oder Theetrinken, unterbrechen. Wer die Lehren der Kunstgeschichte nicht vergessen hat, wird bemerken, daß diese durch und durch Modernen wieder an die altniederländischen Innen-

raummalen, an Terborch, Pieter de Hooch, Jan Steen, Adriaen van Ostade usw. angeknüpft haben. Nur daß sie das Dämmerlicht, unter dem sich flüchtige Zeichnung und schlaffe Modellierung bequem verbergen lassen, viel eifriger pflegen als jene fleißigen Alten, die sich auch bei schlechter Bezahlung keine Mühe verbrießen ließen.

Auch die französischen Maler, die sich an der großen Berliner Kunstausstellung beteiligt haben, haben nicht das Beste, was sie gerade hatten, nach Berlin geschickt. Dazu war die Zeit so schlecht wie möglich gewählt. Aber einige, wie z. B. Jules Lafebvre und Benjamin Constant, haben sich doch der Verpflichtung erinnert, die ihnen ihr Name auferlegt, und ein paar vortreffliche Bildnisse geschickt. Vor zwanzig Jahren hätten sie vielleicht in Berlin noch einen Sturm der Bewunderung erregt; aber heute stehen sie fast auf einer Höhe mit den Leistungen unserer Bildnismaler mittlern Ranges. An die Genialität eines Lenbach, wie unbändig er sich auch gebärden, wie sehr er sich auch in der Vernachlässigung der Zeichnung und Modellierung und der bisweilen geradezu barbarischen Behandlung der Hände und Arme seiner Opfer verfühndigen mag, reicht doch keiner von den Franzosen, auch keiner von den Engländern und Amerikanern, Whistler, Sargent, auch Herkomer mit einbegriffen, heran. Sogar der an Temperament und künstlerischer Individualität schwächere Friedrich August Kaulbach hat sich von jenen Eigenschaften eines Bildnismalers, die früher als spezifisch französisch galten, so viele angeeignet, daß er als Frauenmaler auf gleicher Höhe mit den besten Franzosen steht. Das bedeutet, mit dem höchsten Maßstabe gemessen, nicht viel. Aber es muß hervorgehoben werden, solange noch nicht die Legende von der absoluten Überlegenheit der französischen Kunst unter unsern Landsleuten völlig befeitigt ist.

Einen gewaltigen Schritt dazu hat der Massenbesuch der Pariser Weltausstellung gethan, vielleicht am meisten die Beobachtung, daß die aus der Ferne kritiklos angestaunte „Hauptstadt der Welt“ in ihrer gesamten Kultur während der letzten zwanzig Jahre stehen geblieben ist, daß die dritte Republik das Erbe der napoleonischen Herrschaft, soweit es der äußern Gestaltung der Stadt Paris zum Segen gereicht hat, sehr schlecht verwaltet hat, und daß Paris namentlich in seinen umständlichen und unvollkommenen Verkehrsverhältnissen hinter denen der meisten deutschen Mittelstädte zurücksteht. Diese Beobachtung hat zu einer Ernüchterung geführt, die auch auf die Beurteilung der Werke der bildenden Künste herabstimmend eingewirkt hat. Im lärmenden Pathos sind uns die französischen Baukünstler, Bildner und Maler immer noch überlegen. Aber unsere Kunst hat längst den Ehrgeiz aufgegeben, sich mit den Franzosen gerade auf diesem Gebiete zu messen. Sie hat erkannt, daß die große theatrale Gebärde etwas spezifisch gallisches ist, und daß der germanische Kunstgeist sein höchstes Ideal in der stillen Größe sieht, die sozusagen von innerm Feuer durchleuchtet wird. Das ungeheure Aufgebot von plastischem Bierat, mit dem die Schöpfer der Pariser Weltausstellungsbauten, auch der

zu dauernder Erhaltung bestimmten beiden Kunstpaläste, ihre Armut an Erfindung bekleidet haben, hat den Deutschen nicht mehr imponiert, nachdem in Deutschland eine gesunde Gegenbewegung gegen diese Art lügnischer Scheinarchitektur aufgekommen ist. Was die Deutschen an der französischen Architektur immer am meisten bewundert haben, die monumentale Größe und Strenge im Verein mit vollkommener Zweckmäßigkeit, scheint den französischen Architekten des jetzigen Geschlechts verloren gegangen zu sein. Die französische Architektur hat sich damit in dieselbe Reihe mit ihren Schwestern, der Malerei und der Plastik, gestellt, die immer in der pathetischen Phrase und der berückenden Sinnlichkeit die beiden Pole gesehen haben, zwischen denen sie sich hin und her bewegen.

Es fehlt natürlich auch in Frankreich oder vielmehr in Paris — denn die Kunst außerhalb von Paris spielt in der französischen Kunstbewegung keine Rolle — nicht an Künstlern, die als grimmige Gegner der Phrase und des theatralischen Pathos ihre Freude an den einfachsten, oft auch einfältigsten Ausdrucksmitteln suchen. Sie glauben damit der Natur viel näher zu kommen als alle ihre Vorgänger, sie glauben auch in dem ewigen Kampf zwischen Luft und Licht feinere Nuancen und Übergänge wahrgenommen zu haben, die sogar den erleuchteten Geistern der frühern Jahrhunderte entgangen sind. Es braucht eigentlich nicht mehr gesagt zu werden, daß es sich dabei nur um Landschaftsmaler handelt. Die moderne Malerei glaubt nämlich ihre Farbenprobleme nur an der Landschaft lösen zu können, und aus diesen Bestrebungen sind uns allmählich die Offenbarungen geworden, als deren höchste immer noch der Impressionismus gilt. In Deutschland wenigstens. Denn in Paris ist der Impressionismus, nachdem er seine Schuldigkeit gethan hat, das Pariser Publikum ein paar Jahre lang zu unterhalten oder zu ärgern, längst aus der Mode gekommen. Er scheint nur noch ein dankbares Publikum in Deutschland zu finden, wo einige spekulative Kunsthändler, die mit dem Pariser Vertrauensmann der Impressionisten in geschäftlicher Verbindung stehn, die Begeisterung ihrer Kunden für diese Abart französischer Kunst zu entflammen suchen. Sie finden dabei sogar eine freiwillige Unterstützung in deutschen Kritikern, die auch Ruijsdael und Hobbema für geringe Maler erklären, weil ihrem Scharfblick die flimmernde Pracht des Himmels entgangen ist, der sich den Impressionisten des neunzehnten Jahrhunderts aufgethan hat.

Bisher scheint sich dieser Enthusiasmus für die französischen Impressionisten in Deutschland nur auf die Kunsthändler und einen Teil der Kunstkritiker erstreckt zu haben. Unfre Künstler scheinen dagegen noch so wenig Vertrauen zu dieser Ausdrucksweise zu haben, daß sie lieber alle andern Moden mitmachen als diese. Auch die zweite Ausstellung der Berliner Sezession hat keine Zeugnisse dafür beigebracht, daß der Impressionismus trotz der eifrigen Propaganda der Kunstausstellungen in Deutschland Boden gefunden habe. Sogar ein so vielgewandter und allen fremden Einflüssen zugänglicher Künstler wie Franz Skarbina, der in dieser Ausstellung mit zehn seiner neusten Werke

vertreten war, hat bisher für die vielgepriesenen Vorteile dieser Darstellungsweise noch kein Verständnis gezeigt. Er war einer der ersten unter den deutschen Malern, die den Spuren der Franzosen nachgegangen sind, der sich mit der Wiedergabe der kompliziertesten natürlichen und künstlichen Lichtwirkungen durch die Mittel der Malerei abmühten, und es ist ihm auch gelungen, in seinen Straßenbildern aus Paris, Berlin und andern Großstädten bei Tageslicht, Abenddämmerung und nächtlichem Dunkel den besten Franzosen gleichzukommen. Damit war, wie es scheint, das Ziel seines Ehrgeizes erreicht. Vor der Nachäffung ausländischer Marotten hat er sich gehütet, und einige seiner neusten Arbeiten, ein paar Architekturbilder aus Berlin und der Mark und eine höchst sorgfältig in der energischen Art seines früheren Vorbildes Menzel durchgeführte Kreidezeichnung, zwei Grenadiere aus der friedevicianischen Zeit auf Schildwache, lassen sogar darauf schließen, daß der Künstler vor Beschäftigung mit rein koloristischen Problemen müde geworden ist, und daß er dem Gegenständlichen in seinen Bildern wieder mehr Raum gewähren will. Auch darin mag man ein Anzeichen dafür erkennen, daß der französische Einfluß, der in den achtziger und neunziger Jahren unserer deutschen Kunst fast verhängnisvoll zu werden drohte, wieder im Schwinden begriffen ist, zumal da Skarbina unter seinen sezeffionistischen Kunstgenossen nicht vereinzelt dasteht.

Es soll nicht geleugnet werden, daß die „Anekdotenmalerei,“ d. h. die möglichst breite Erzählung einer rührenden oder lustigen Geschichte das rein künstlerische Interesse an einem Bilde in der deutschen Malerei allmählich so stark in den Hintergrund gedrängt hatte, daß eine kräftige Gegenbewegung unausbleiblich war. Sie ist freilich insoweit über das Ziel hinausgeschossen, als sie mit einem fast allgemeinen Kehraus endigte, und ihr zuletzt nichts weiter übrig blieb als das rein Malerische. Nachdem dieses aber nach allen Richtungen hin gründlich ausgeprobt war, begann sich doch wieder die echt deutsche Sehnsucht nach dem Inhalt eines Kunstwerks einzustellen. Sie macht sich jetzt noch erst in den wunderlichsten Sprüngen bemerkbar; daß sie aber rege geworden ist, ist eine der wenigen erfreulichen Beobachtungen, die wir in der Ausstellung der Berliner Sezeffionisten gemacht haben, die ja wohl zusammen mit ihren Münchner Gesinnungsgenossen als die „Wettermacher“ in der deutschen Kunst angesehen werden.

