



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

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

Rosenberg, Adolf: Die internationale Kunstausstellung in Berlin. 3

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

Er glaubte rastlos, Wahrheit auszufinden,  
Und doch in Wahrheit denkend war er nie.

Er wollt es nicht; vielleicht daß ers nicht konnte.  
Glanzlichte Nebel ließ er um sich schweben,  
Drin schönes Truggefühl ihn warm durchsonnte.

Von einer Welt des Blendungs Scheins umgeben,  
Mit weit vermeintem, engem Horizonte,  
Ein edles Herz, ging er, ein Kind, durchs Leben.

Was wir begründen wollten: über das Religiöse kommt er nirgends und bei niemand hinweg; er bleibt in der dagegen gerichteten Kritik stecken und hat die in „Nirwana“ begonnene Antikritik und die Folgerungen daraus seitdem völlig liegen lassen.

(Schluß folgt)



## Die internationale Kunstausstellung in Berlin

Von Adolf Rosenberg

3



aß sich die spanischen Maler Luis Alvarez und Francesco de Pradilla und außer ihnen noch eine stattliche Anzahl romanischer und slawischer Kunstgenossen die Fähigkeiten erworben haben, eine weite Leinwandfläche mit derselben Fülle und Kraft natürlichen, frisch quellenden, durch naturgroße Figuren verkörperten Lebens zu bedecken, mit der sie ein spannenlanges Augenblicksbild aus dem Treiben der Straße auszustatten wissen, ist eine Beobachtung, die den, der nur das Fertige sieht und nicht Gelegenheit hat, auch von dem Werden der Dinge Kenntnis zu erhalten, aufs höchste überraschen muß. Diese Gelegenheit wird aber selbst dem, der sich pflichtmäßig mit allen Erscheinungen des modernen Kunstlebens beschäftigt, nur in sehr unzureichendem Maße zu teil. Je häufiger sich die internationalen Kunstausstellungen wiederholen, desto mehr kommen wir zu der Überzeugung, daß das Wissen des Einzelnen auch in diesem scheinbar begrenzten Felde nur Stückwerk ist, und daß es in dem Grade lückenhafter und unzuverlässiger wird, als der internationale Verkehr erleichtert wird und die Keime europäischer Kultur — der germanischen wie der romanischen —, die in zurückgebliebenen Ländern Europas und in

der neuen Welt gepflanzt worden sind, zur Entwicklung kommen und ihre lebenskräftig gewordenen Sproßlinge zur Veredlung wieder nach den Hauptkulturstätten der alten Welt zurücksenden. Wer heute aus eigener Anschauung und mit wissenschaftlicher Gründlichkeit über die moderne Kunstbewegung, über ihre treibenden Kräfte, über das Werden und Gedeihen ihrer Bahnbrecher und Führer, über ihre Absichten und wirklichen Erfolge ein erschöpfendes Urteil abgeben will, der muß ein Nomadenleben führen. Es genügt dabei nicht, daß er die bekannten Mittelpunkte der Kunstübung und Kunstlehre besucht und beständig zwischen ihnen hin- und herreist, um sich „auf dem Laufenden“ zu erhalten, es genügt nicht, daß er Zutritt zu den Ateliers und zu den Privatgemächern der Kunsthändler erhalten hat, er muß auch den Spürsinn eines Detektivs, den opferwilligen Langmut eines Handlungsreisenden und die Findigkeit eines Geschäftsmannes besitzen, der auf der Suche nach neuen Mustern für seine „Branche“ ist. Selbst unter den idealsten Voraussetzungen, bei denen Zeit und Geld, also die beiden Machtmittel, an denen wir gegenwärtig den geringsten Überfluß haben, die Hauptrolle spielen, würde sich eine solche Aufgabe nur zum Schaden dessen durchführen lassen, der sie übernimmt. Auf der internationalen Jagd würde er bald den Blick für das, was jedem Volke eigentümlich ist, für den nationalen Grundton verlieren, er würde den Zusammenhang zwischen dem Einzelwesen und dem gesamten Volkstum übersehen, und im günstigsten Falle würde er brauchbare Bausteine zu einer Geschichte der Künstler in Lebensbeschreibungen, nicht zu einer Geschichte der Kunst zusammentragen.

Der Archäologe und der Erforscher der Kunst des Mittelalters und der nachfolgenden Zeit bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts ist in einer weit günstigeren Lage, weil er eine abgeschlossene Welt von Denkmälern vor sich hat, deren geschichtliche Entwicklung in ihren Grundzügen feststeht oder doch festgehalten werden kann. Dem Forscher, der sich mit der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts beschäftigt, wächst das Material täglich unter den Händen zu. Er hat nicht das Recht, eine Gruppe von Denkmälern, wie etwa der Archäologe die etruskischen Spiegel oder die römischen Sarkophage, als abgegrenzt anzusehen, sondern er muß jeden Augenblick gewärtig sein, daß das Urteil, das er auf Grund seiner Beobachtungen und Vergleiche in eine sichere Formel gebracht zu haben glaubt, durch eine neue Erscheinung verändert oder völlig umgestoßen wird.

Bei so mißlichen und schwankenden Grundlagen der forschenden Tätigkeit sind große internationale Kunstausstellungen immer noch von hohem Wert, einem Werte, der ihre Schattenseiten reichlich aufwiegt. Man kann sie, wenn sie sich nicht in zu kurzen Zwischenräumen wiederholen, als Merksteine in der Entwicklungsgeschichte der neuern Kunst, die mit einem ganz andern Zeitmaß gemessen werden muß als die der ältern, gelten lassen, und wenn das von den

einzelnen Nationen gebotene Material von Behörden, Künstlergenossenschaften oder einzelnen urteilsfähigen Männern mit Sorgfalt ausgewählt worden ist, so kann man sich wenigstens der Zuversicht hingeben, daß das auf diesem Wege erreichte Gesamtbild eine Vorstellung von dem giebt, was man zur Zeit in dem betreffenden Lande am höchsten schätzt oder für ein besonders charakteristisches Merkmal hält. Daß unüberwindliche Hindernisse, unberechenbare Zufälle, menschliche Eitelkeit und gewinnsüchtige Kunsthändler dem Gesamtbilde gewisse Züge aufprägen, die nicht mit der Wirklichkeit übereinstimmen und den Beurteiler irre führen können, ist bei einem Werke, an dem viele Hände mitarbeiten, selbstverständlich. Nachteiliger als die Einmischung hochgestellter Kunstmächte und kaufkräftiger Händler, mit denen man es nicht gern verderben mag, ist die Zurückhaltung hervorragender Künstler, die freilich bei der Berliner Ausstellung nur in sehr vereinzeltten Fällen vorgekommen ist.

So fehlt z. B. in der spanischen Abteilung einer der ersten Geschichts- und Genremaler des Landes, der oben genannte Francesco de Pradilla, der die Fähigkeiten, im großen und im kleinen gleich groß zu sein, in sich vereinigt. Seit etwa einem Jahrzehnt kennen und schätzen wir diesen Künstler, der die Geschichtsmalerei großen Stils wieder zu Ehren gebracht hat, indem er die Natur an die Stelle der akademischen Überlieferung und der schematischen Komposition gesetzt hat, und der zugleich in der realistischen Schilderung des modernen Lebens, in der Kunst, das flimmernde, unablässig bewegte Treiben einer mit Menschen und Tieren erfüllten Straße mit den genau der Wirklichkeit entsprechenden Mitteln der Malerei wiederzuspiegeln, mit jedem Klein- und Feinmaler wetteifert. Dieses Doppelgesicht seiner Kunst bringt ihn in enge Verwandtschaft mit unserm Menzel, der leider die Malerei großen Stils nicht so gepflegt hat, wie es den großen Gaben, die die Natur ihm geschenkt hat, entsprochen hätte. Als er Lust und Kraft hatte, monumentale Aufgaben zu bewältigen, war die Zeit noch nicht da, die solchen Unternehmungen günstig war, und als die Zeit erfüllt war, da hatte Menzel nicht die Kraft, wohl aber, wie es scheint, die Lust verloren, sich mit großen Flächen abzumühen, zumal da ihm kleine Skizzen, Studien und Federzeichnungen, Adressen und Diplome, Gouachemalereien und Aquarelle mit Goldstücken bedeckt wurden. Dadurch, daß Menzel seine gewaltige Kraft fast zwei Jahrzehnte lang gleichsam in kleiner Münze ausgegeben hat, hat er unzweifelhaft für die Erkenntnis der Kulturgeschichte unsrer Zeit viel gethan. Er hat, falls seine bemalten Pappen, Pergamente und Papiere so widerstandsfähig sind wie die Miniaturen und Handschriften des Mittelalters, den spätern Jahrhunderten ein reiches Material erschlossen, von dem wir wenigstens das eine schon jetzt mit Sicherheit behaupten können, daß es unsern Nachkommen kein durch Schmeichelei oder Schönfärberei entstelltes Abbild der Menschen unsers Zeitalters überliefert. Menzel hat sich aber nur begnügt, Randverzierungen zu den Blättern zu zeichnen, auf denen die Geschichte der

Jahre 1866 bis 1890 verzeichnet ist; an den großen Ereignissen dieses Vierteljahrhunderts und an vielen ihrer Träger ist er vorübergegangen, ohne sie besonders zu bedenken, wenigstens nicht in Arbeiten, die er für die Öffentlichkeit bestimmt hat. Diese Vernachlässigung, die sich freilich aus der mächtigen Subjektivität des Künstlers erklärt, den nur das Sympathische, das seinem Wesen und seiner Kunst Entsprechende zur Darstellung reizt, ist umso bedauerlicher, als eine Zeichnung, ein Bild Menzels zugleich eine Kritik bedeutet, eine Kritik freilich, deren Strenge und Schärfe an Übertreibung grenzt. Zu seiner Sicherheit in der Charakteristik der von ihm beobachteten Menschen ist Menzel aber nicht etwa durch bloße Inspiration oder Intuition oder sonst eine Gabe des Himmels gelangt, sondern durch die unablässige Übung seiner Hand, durch die stetige Schulung in der halb oder ganz naturgroßen Wiedergabe seiner Modelle. Aus seinen Studien nach Gipfen mit und ohne Beleuchtung, nach Waffen, Trachten und Ausrüstungsgegenständen, nach Menschen und Dingen jeglicher Art wissen wir, daß er immer zuerst seine Vorarbeiten in großem Maßstabe machte, ob er ein Großes oder ein Kleines vorhatte, und aus dieser Vorübung des Blickes und der Hand erklärt sich die Richtigkeit und Sicherheit der Wiedergabe der Wirklichkeit in den kleinen Ölgemälden und Gouachemalereien, auf denen man in unmittelbarer Nähe nur scheinbar willkürliche und formlose Farbflecke sieht, bis sich in einiger Entfernung die Farbflecke vom Hintergrunde lösen, Gestalt gewinnen und den unmittelbaren Eindruck des Lebens widerspiegeln.

Auch von Francesco de Pradilla wissen wir, daß er in derselben Art finnt und schafft. Auch für winzige, anscheinend sorglos hingestrichne Figuren macht er Naturstudien in großem Maßstabe, die er dann für seinen Zweck zusammenzieht, ohne daß etwas von der Ursprünglichkeit der Auffassung verloren geht. Es ist wohl als sicher anzunehmen, daß Luis Alvarez, der auf unsrer Ausstellung die spanische Geschichtsmalerei am wirksamsten vertritt, in derselben Weise verfährt. Er hat drei Bilder ausgestellt, deren Figuren von verschiedenartigem Maßstabe sind: auf einem sogenannten Kostümbilde mit drei Figuren aus der Zeit des französischen Einfalls in Spanien, einem Offizier und zwei Damen in einem Boudoir, denen der galante Krieger den Hof macht, etwa in Viertelnaturgröße, auf einer im Einklang mit der Stimmung etwas dunkel getönten Versammlung von Leidtragenden zu Ehren eines Toten, der in einem angrenzenden Raume aufgebahrt ist, etwa in Zweidrittel Lebensgröße, und auf einem den Felsensitz Philipps II. beim Escorial darstellenden Geschichtsbilde in überlebensgroßem Maßstabe. In allen drei Größenverhältnissen hat er die gleiche Sicherheit der Hand und des Urteils darüber gezeigt, was bei dem einen notwendig, bei dem andern zulässig und bei dem dritten überflüssig ist, um überall dieselbe starke Wirkung zu erzielen, die in dem Beschauer die Illusion der Natur hervorrust, mag der als Einfassung dienende

Raum eng oder weit sein. Diese fast unfehlbare Sicherheit des Seh- und Darstellungsvermögens kann nur durch beständigen Umgang mit der Natur erreicht werden, und das ist eine unter den vielen Lehren, die unsre deutschen, insbesondere die in Berlin thätigen Künstler aus der internationalen Ausstellung ziehen können, wenn sie wollen. Wir verkennen dabei keineswegs die ungleich vorteilhaftere Lage, in der sich die südromanischen Künstler gegenüber ihren nordischen Genossen befinden: sie wachsen mitten in der Natur, mitten im Volke auf, dessen lebhaftes Geberdensprache, dessen ausdrucksvolles Mienenspiel den plastischen, nachbildenden Sinn frühzeitig erweckt, beständig rege erhält, schärft und schließlich zum Wettstreit mit der Natur selbst befähigt. Dagegen führt der Bildungsgang unsre deutschen Künstler von der Akademie mit einer Unterbrechung durch eine meist nur kurz bemessene und flüchtige Studienreise, die überdies nur der Minderzahl der akademisch gebildeten, auf ihre eigne Kraft und die akademischen Preise und Stipendien angewiesenen Kunstjünger ermöglicht wird, in die eigne Werkstatt, wo die Sorge um das tägliche Brot für lange Zeit das Hauptziel des künstlerischen Strebens bleibt. Die technische Vorbildung ist in den meisten Fällen unzureichend, und wenn einmal wirklich ein energischer junger Mann die Zeit gewinnt, ein aus dem Drange seines Herzens geschaffenes Kunstwerk zur Vollendung zu bringen, so giebt es trotz der besten, idealsten Absichten, trotz starken Aufschwungs der Phantasie doch an allen Ecken und Enden der technischen Mängel genug, die an dem Künstler haften geblieben sind, obwohl er einen von weisen Männern sehr scharfsinnig und systematisch aufgebauten, akademischen Unterrichtskursus, vielleicht sogar summa cum laude oder mit dem großen zweijährigen Reisestipendium, durchgemacht hat.

Wir haben auch nach dem Ergebnis der Berliner internationalen Kunstausstellung nicht die geringste Ursache, an der Triebkraft des deutschen Kunstgeistes zu zweifeln oder gar über seinen Niedergang zu klagen. Wenn wir aber sehen, wie Tüchtiges und Bedeutendes von andern Nationen mit weit geringerm Aufwande des Staates geleistet wird, so wird uns doch der Gedanke nahegelegt, ob der in Deutschland übliche akademische Unterricht mit seinen Vorbereitungs- und Gipsklassen, mit seinen Ateliers und seinen Unterweisungen in Nebenfächern (Ästhetik, Poesie, Kunstgeschichte, Perspektive u. s. w.) wirklich den Zweck erreiche, der diesem großen Aufwande von Lehrern und Lehrstunden entspricht, und ob nicht durch Vereinfachung und Verkürzung des akademischen Unterrichts Mittel erübrigt werden könnten, die den Kunstjüngern das unmittelbare Studium nach der Natur — sei es in der Heimat, sei es auf Reisen — ermöglichen. In sehr vielen Fällen ist erst der fertige Künstler, der bereits etwas erworben hat, in stande, seinen Anschauungskreis durch Reisen zu erweitern, und dann sind nicht wenige schon so stumpf und steif geworden, daß auch der fremde, frische Wind, der ihnen in die Ohren bläst, kaum noch

etwas von ihrem in fast handwerklicher Thätigkeit erworbenen Phlegma zu ändern vermag.

Wie wenig übrigens die akademische Lehre und Auszeichnung von Künstlern geachtet wird, die jetzt in Künstlergenossenschaften, in Ausstellungskomitees und Richterkollegien das große Wort führen, lehren zahlreiche Vorkommnisse aus der neuesten Zeit. Der Senat der Berliner Kunstakademie hat für dieses Jahr auf das ihm zustehende Recht der Veranstaltung jährlicher Kunstausstellungen verzichtet, und die Vereinigung freier Künstler, der „Verein Berliner Künstler“ hat die Sache in die Hand genommen, um dem Publikum zu zeigen, daß freie Männer mehr vermögen als eine akademische Körperschaft, die in ihrer Geschäftsführung wie in ihrem Urteil von andern Grundsätzen ausgeht. Diese Körperschaft hat im vorigen Jahre einer Künstlerin für ein mittelmäßiges Bildnis eine kleine goldne Medaille verliehen. Diese flößte aber der freien Künstlerschaft, die jetzt das Heft in der Hand hat, nicht den geringsten Respekt ein. Als die Künstlerin mit einem noch schwächern Porträt vor der diesjährigen Jury erschien, wurde sie trotz des Schutzmittels der akademischen Medaille abgewiesen.

In München wird Fritz von Uhde, der radikalste aller naturalistischen Neuerer, der neuerdings seine Schilderungen von Vorgängen aus dem Neuen Testament, seine Porträts und seine Genrebilder aus dem modernen Leben mit aschgrauem Dunst erfüllt, aus dem die Lokalfarben nur in schwer bestimm- baren Nuancen ans Licht treten, zum Vorsitzenden der Gesamtjury gewählt, die über die Aufnahme der Kunstwerke zu entscheiden hat und dadurch oft ein Urteil fällt, das nicht bloß dem aufstrebenden Kunstjünger, der zum erstenmale ausstellt, den Weg in die Zukunft verbaut, sondern auch manchem gereiften Künstler bittere Stunden bereitet. Indem man einen Mann von einer so scharf ausgesprochenen extremen Richtung, die nichts anderes neben sich duldet und von einer grundsätzlichen Abneigung gegen alles beherrscht wird, was mit den Akademien, der akademischen Überlieferung und dem akademischen Unterricht zusammenhängt, zum Vorsitzenden der Gesamtjury wählt, fordert man die Meinung heraus, daß mit einer solchen Wahl auch entsprechend Farbe bekannt wird, und diese Meinung ist auch nicht getäuscht worden. Man braucht nur unter den Abgewiesenen herumzuzufragen, und man wird hören, daß nicht immer der absolute Wert, sondern allein die „Richtung“ der Aussteller die Abweisung erklären könne. Also auch in der freien Künstlerschaft Münchens eine starke Abneigung gegen die Akademien und den akademischen Unterricht, dessen Überflüssigkeit allerdings durch nichts drastischer bewiesen werden kann als durch Fritz von Uhdens „Kinderstube,“ deren charakteristisches Merkmal eine gründliche Verachtung der Regeln der Perspektive ist, die zu den Unterrichtsgegenständen in den Vorbereitungsclassen der Akademien gehört.

Als Anton von Werner vor siebzehn Jahren auf das Andringen der freien Künstlerschaft Berlins zum Direktor der dortigen Hochschule für die

bildenden Künste, der mit der Akademie verbundenen Lehranstalt, ernannt wurde, glaubten die Fürsprecher dieser Wahl damit den verropften und verrotteten Zuständen der Akademie ein Ende zu machen. Heute, nachdem ein anders denkendes Geschlecht herangewachsen ist, nachdem die Wortführer von damals stille Männer geworden sind oder sich doch von den dreisten Naturalisten überschreien lassen, würde es kaum noch überraschen, wenn Anton von Werner, den der souveräne Wille der Künstlerrepublik vor anderthalb Jahrzehnten auf den Schild erhoben hat, von derselben Macht wieder gestürzt und in die Kumpellammer verwiesen würde, die schon so viele Akademiendirektoren und Akademiker aufgenommen hat. Die Bereitschaft und die Lust dazu scheinen in vielen unruhigen Köpfen schon vorhanden zu sein.

Es wäre thöricht, nach diesen und ähnlichen Beobachtungen nun den Ruf zu erheben: Fort mit den Akademien! Das Beispiel Frankreichs belehrt uns, daß gerade eine Akademie, die Pariser Ecole des beaux-arts, die im Grunde daselbe ist wie unsre deutschen Kunstakademien und Kunstschulen, der Fels ist, an dem sich alle Brandungen der Künstlerleidenschaften und der Künstlerrevolutionen brechen. In keinem Lande ist soviel auf die Akademie, die Akademiker und die Hauptkunstschule des Staates geschimpft worden wie in Frankreich, und in keinem Lande hat der akademische Unterricht so große Erfolge erzielt wie in Frankreich, hat er in gleichem Maße die Überlieferung fest gegründeter, unverletzlicher Kunstregeln trotz aller Stürme bewahrt und behauptet. Nach jeder naturalistischen oder irgendwie anders gearteten revolutionären Episode ist die französische Kunst immer wieder zu dem Grundsatz zurückgekehrt, daß die künstlerische Thätigkeit die Form zu achten, nicht zu zerstören hat, und diese Erkenntnis hat die französische Malerei immer wieder auf die Höhe gebracht, wenn sie schon einer gänzlichen Auflösung und Zerrüttung nahe war. Was die Ecole des beaux-arts in Paris beginnt, setzt die französische Akademie in der Villa Medici in Rom fort. Sie erleichtert ihren Schutzbefohlenen das Leben in Rom, bietet ihnen einen Anhaltspunkt und läßt sie im übrigen frei ihre Wege gehen, nur daß sie alljährlich einmal von ihren künstlerischen Studien Rechenschaft abzulegen haben. Durch eine solche nicht lästige Kontrolle, durch einen sichern Rückhalt wird mancher junge Mensch, der sich plötzlich einer neuen, verwirrenden Welt mit einer eignen Kunst und einem eignen Leben gegenüber sieht, vor nagenden Zweifeln, oft vor gänzlicher Mutlosigkeit geschützt, bisweilen auch vor dem Untergange bewahrt.

Die in Deutschland auf dem Gebiete des Kunstunterrichtes und der Kunstpflege maßgebenden Personen haben sich gewiß schon oft mit der Frage beschäftigt, ob nicht die Errichtung einer dem archäologischen Institut ähnlichen Zentralstelle für junge Künstler dem gegenwärtig üblichen Stipendienwesen vorzuziehen sei, und in Preußen sind auch schon vorbereitende Schritte gethan worden, um eine solche Anstalt ins Leben zu rufen. Daß sie reich ausgestattet

werden muß, wenn sie Nutzen bringen soll, ist selbstverständlich, und es könnte ohne stärkere Belastung des Staatshaushaltes geschehen, wenn man sich entschließen könnte, den Unterricht auf den heimischen Kunstakademien und Kunstschulen zu vereinfachen und mehr auf den technischen Teil zu beschränken. Vorlesungen über Ästhetik, Dichtkunst und sonstige Hilfswissenschaften sind heute an Kunstschulen so gut wie überflüssig, da sich jeder Kunstjünger mit geringen Kosten in den Besitz von Lehrbüchern setzen kann, deren er bedarf, um die Lücken seiner Bildung auszufüllen, und wer das Ideal, dem er nachstrebt, nicht bereits in seinem Herzen trägt, ehe er in die Vorbereitungsclassen tritt, dem trichtert es auch kein Lehrer der Ästhetik, kein Erklärer von ausgewählten Stücken aus der poetischen Litteratur ein.

Viele Leser werden die hier vorgetragenen Meinungen vielleicht zu radikal finden. Man solle das Gute, wenn auch viel Schlechtes und Verwerfliches mit daranhängt, nicht wegwerfen, ehe man nicht vollkommen sicher ist, etwas Besseres dafür zu erhalten. Gewiß! Aber es ist kein Sprung ins Ungewisse, den wir vorschlagen. Das staunenswerte Auftreten der spanischen Malerei auf der Berliner Ausstellung giebt uns die Gewähr, daß auf andern Wegen, als den unsrigen, viel mehr zu erreichen ist, und noch mehr, als es die Spanier vermocht haben, wenn es uns gelingt, dem deutschen Idealismus, der Schaffenskraft deutscher Phantasie die künstlerischen Ausdrucksmittel zu verschaffen, deren sie zur überzeugenden Verkörperung ihrer Gedanken bedürfen. Die Spanier haben ihre Reise meist in Rom erlangt, wohin sie mit einer Vorbildung gekommen sind, die bei dem primitiven Zustande der kärglich ausgestatteten Lehranstalten in Spanien nicht über das Technische hinausgediehen ist. Auch in Rom sind sie mehr auf eignes Fortkommen in den Werkstätten dort anfässiger Landsleute als auf die Unterstützung des Staates angewiesen. Und doch — welch ein lebendiger Aufschwung in der Geschichtsmalerei, die man in Deutschland schon begraben glaubte, weil die Manier schließlich die Natur getötet hatte!

Daß die von den spanischen Geschichtsmalern gewählten Vorwürfe sehr viel zu der überraschenden Wirkung ihrer Gemälde beitragen, wollen wir nicht in Abrede stellen. Der Sessel König Philipps II. von Luis Alvarez, den wir schon erwähnt haben, ist ein teils von der Natur gebildeter, teils künstlich zugerichteter Felsenthron in der Nähe des Escorial's, wo der spanische König die Vorträge seiner Räte anhörte, in der sichern Hoffnung, in dieser wilden, grauennerregenden Einsamkeit von keinem Verräter belauscht zu werden. Die Huldigung der portugiesischen Würdenträger vor der Inez de Castro, die, aus ihrem Grabe hervorgeholt, neben dem Könige Dom Pedro I., ihrem Gemahle, thront, von Salvador Martinez Cubells ist ein Vorgang, der kein andres Gefühl als das des Entsetzens hervorrufen kann, und das Spoliarium von Juan Luna y Novicio, der unterirdische Raum des römischen Amphitheaters,

in den die zerrissenen Leichname der in den Kampfspielen getöteten Gladiatoren hinabgeschleift werden und wo sie ihrer Kleidungsstücke beraubt werden, ist die Wiedergabe eines so blutigen Schauspielers, daß man nur bedauern kann, daß sich so viel Kunst zu so viel Roheit verstanden hat. Aber wenn man das Gefühl des Ekels überwunden hat, so bleibt doch die Kunst, und diese Kunst, die sich mit der Natur völlig in eins setzen und, wenn es not thut, sie auch völlig überwinden kann, ist das Nachahmenswerte, nicht die Sucht nach nervenaufregenden Stoffen. Es scheint, daß diese Lebendigkeit der malerischen Darstellung nur im Süden erlernt werden kann, und darum werden unsere Kunstbehörden wenigstens den Versuch machen müssen, unsern Kunstjüngern die Möglichkeit zu gewähren, ihr Talent durch längern Aufenthalt im Süden Europas mehr zu entfalten, zu kräftigen und zu vertiefen.



## Die freie Bühne und der Naturalismus

Von Friedrich Roeder



n der Juliausgabe der Westermannschen Monatshefte teilt Herr Dr. Otto Brahm mit, daß die Berliner freie Bühne, deren Mitbegründer und deren Seele er war, keine Aufführungen mehr veranstalten werde. Er benutzte diesen Anlaß, sich über seine Absichten bei Errichtung der freien Bühne und das Wesen des naturalistischen Dramas auszusprechen, wobei er zu dem Schlusse kommt, das deutsche Theater werde naturalistisch sein oder es werde gar nicht sein. Das ist nicht allzu tragisch zu nehmen, da das deutsche Theater unter allen Umständen „sein“ wird, so oder so, und welche Richtung auch vorübergehend auf ihm herrschen möge. Der Lärm, den die ganze Angelegenheit verursacht hat, wird mit dem Schluß der Berliner Bühne nicht verschwinden, da die Eröffnung anderer Bühnen derselben Art in Aussicht steht. Bei den Ansprüchen, die für die darauf zur Darstellung gelangenden Stücke erhoben werden, daß sie eine neue dramatische Kunst bedeuten, dürfte es von allgemeinem Interesse sein, zu untersuchen, ob auf den Bahnen, die diese neue Kunst wandelt, die Kunst überhaupt zu finden sei.

Herr Dr. Brahm teilt die dramatische Kunst ein in die heitre und in die hohe, und es ist gerade die hohe Kunst, wie sie von ihm aufgefaßt wird, der