

7. Internationale Kunstausstellung in München.

Von
Georg Kuchs.
I.

Die münchener Künstlerschaft hat sich wieder vereint im Vaterhause, im Glaspalast. Die Sezession ist heimgekehrt, nicht als reuiges Kind, sondern siegreich, gebietend, mit Auszeichnung empfangen, denn sie hat doch recht behalten. Diesen tapferen Künstlern muß stolz das Herz schwellen, wenn sie nunmehr im Glaspalaste Umschau halten und wahrnehmen, daß ihre Ausstellungsprinzipien nun auch von den Gegnern befolgt wurden, und daß es ihrem Auftreten zu verdanken ist, daß die Ausstellung im Glaspalaste im großen und ganzen jetzt auf einem höheren Niveau steht als vor der Sezession. Denn auch innerhalb der „Genossenschaft“ ist eine recht heilsame Scheidung eingetreten. Die „Luitpold-Gruppe“ hat sich aus dem großen Haufen ausgeschieden und, wie die Sezession, eigene Räume mit eigener Jury bezogen. Mit Ausnahme einzelner ehemaliger Sezessionisten gehören ihr die Männer des „gemäßigten Fortschrittes“ an: Firlé, Defregger, Palmié, Löffel, Leibl, Harburger, Willroider u. a. Sie haben streng zu Gericht gesessen über das, was man ihnen sandte, und auf diese Weise ging das Niveau in einer ganzen Reihe von Säulen mit Notwendigkeit in die Höhe. Für die Masse der Genossenschaft, für die „Kollegen“ ergab sich daraus der Zwang, sich zu beschränken. Man konnte nicht in dem eingebürgerten Schlandrian der früheren Jahre fortfahren und Wand um Wand mit Bildern vollhängen, wie sie gerade kamen. Der Platz war geschmälert worden, also mußte eine Auslese stattfinden. Immerhin finden sich hier nur einige versprengte Stücke von Wert,

denn jeder Künstler von besonderer Art ist bestrebt gewesen, entweder bei der Sezession oder bei den Luitpoldern ein Unterkommen zu finden.

Wenn wir uns erinnern, daß gerade die Forderung der Einschränkung und der verschärften Jury einst von der Sezession erhoben wurde, zur Sezession geführt hat, so muß uns nunmehr der Augenschein belehren, daß die Sezessionisten als Sieger zurückgekehrt sind. Ganz ohne Kompromisse pflegt es bei solcherlei Schiebungen nicht abzugehen, auch die Sezessionisten haben ein Zugeständnis gemacht, indem sie durch ihre Vertreter im Zentralkomitee ihre Zustimmung zu der von Lenbach angegebenen Einteilung und Ausschmückung des Glaspalastes votirten. Sezessionistisch wäre es z. B. gewesen, wenn auch aus den Kollektionen der Ausländer die Elite hervorgehoben und mit der deutschen Elite vereinigt worden wäre, wie das in den Salons an der Prinz-Regenten-Straße mit soviel Geschmack und Geschick durchgeführt war. Statt dessen ist die Trennung nach Völkern bedingungslos, Böcklin figurirt unter den Schweizern, Segantini unter den Italienern, Gari Melchers unter den Amerikanern. — Sezessionistisch wäre es weiterhin gewesen, wenn die dekorative Neugestaltung des Hauses nicht im Geschmacke der Renaissance erhalten, sondern denjenigen modernen Künstlern übertragen worden wäre, welche einen neuen Stil der Innenräume erstreben, einem Hermann Obrist, Otto Edmund, Pantof, H. E. v. Berlepsch, Martin Dülfer u. — Gänzlich unsezessionistisch ist endlich die verwunderliche „retrospektive Abteilung“. Lenbachs Plan ging dahin, an hervorragenden älteren Bildwerken zu zeigen, wie sich die Malerei der Neuzeit bis zu unseren Tagen entwickelt habe. Diese Idee hat etwas Bestechendes, leider nur ist sie unausführbar, mithin auch nicht ausgeführt. Es war ganz dem Zufall anheimgegeben, was man werde zeigen können, zufällig sind manche der älteren gut, zu-

fällig die meisten mittelmäßig oder doch uncharakteristisch vertreten.

Wir aber stehen nicht an, auch diese Ausstellung nach den Grundsätzen der Sezession für unsere Art umzuordnen und das Künstlerische auszufordern, ohne Rücksicht auf Gruppen und Nationen. Was gingen uns auch die Roheiten der Ungarn und Russen an, oder die technischen Uebungen der Amerikaner, die pöbelhafte Ware der Italiener und Spanier oder die nüchternen, immer gleiche Langeweile tüchtiger Niederländer und Düsseldorfer? Selbst über die Schotten und Engländer, Burne Jones, Watts und Greiffenhagen ausgenommen, die in der gegenwärtigen Kollektion ihr Mittelmaß nicht überschreiten, könnten wir nichts neues aussagen, und aus der stattlichen Reihe der Schweizer scheint uns, außer Böcklin, nur Hodler einer ästhetischen Betrachtung überhaupt zugänglich. Man sieht — das Ausland kommt als großer Komplex garnicht in Betracht; vielleicht, daß späterhin die Franzosen es versuchen werden, sich mit den Deutschen zu messen.

Von der Hand Arnold Böcklins finden wir sieben Werke: eine Landschaft, „Begegnung von Francesca da Rimini mit Paolo in der Hölle“, „Charon ein Brautpaar fahrend“, „Astolf reitet mit dem Haupte Drills davon“, „Meeresbrandung“, „Gott Vater zeigt Adam das Paradies“, „Abenteurer“ (aus dem bremer Kunstverein). Die drei zuerst aufgeführten Bilder interessieren uns, insofern jede, auch die geringere Produktion eines großen Mannes beachtenswert ist. „Astolf“ ist lehrreich. Aus dem Halse des kopflos auf dem Rosse dahingaloppirenden Drills sprudelt das Blut, es rinnt in roten Streifen über sein Koller, über sein Pferd, dessen rotes Sattelzeug und Riemenwerk den Eindruck des Blutrünstigen noch verstärkt: so ist aus einem einfachen Motive ein pathetischer Ausdruck gewonnen, und indem der Künstler rein malerisch denkt und Rot zu Rot ordnet, ohne das Stoffliche — ob Blut, ob Riemen — zu pointieren, fällt eben die stoffliche Wirkung weg, welche recht abscheulich wäre, und die ästhetische Harmonie tritt frei hervor. — „Gott Vater“, der sein jüngstes Geschöpf in den Garten Eden weist, der so lieblich anzuschauen, ist eines der populärsten Bilder dieses sonst, Gott Lob, so wenig populären Meisters. Der „Liebe Gott“ ist, trotz des scharlachroten, sternensbesäten Mantels und des hellblonden Zeus-Gelockes, als humoristische Figur aufgeführt, in jener echt deutschen Art, die durch Hans Sachs und den Prolog zu Goethes „Faust“ klassisch geworden ist. Prachtvoll ist auch der Humor des „Abenteurers“, dieses ungeschlachten, hünenhaften Condottiere, der auf seiner von tausend Irrfahrten ermatteten Kleppa ins ver-rufene Giland übermütig und sicher einzieht und sorglos das Schifflein vom Strande steuern läßt, ob ihn auch bleichende Gebeine an diejenigen mahnen, welche vor ihm versuchten dessen Herr zu werden, was allhier kommt, dessen nur Einer Herr werden soll, so sagen die Sprüche — „und der bin Ich.“

Wie viele möchten auch solche Bilder malen! Wie eine Krankheit besiel dieser Drang zahlreiche der Jüngeren: Bildwirkung wie bei Böcklin! Erfolg wie Böcklin! Sie bedenken nicht, daß Böcklin alt wurde, bis er dahin kam, daß es ein wahres Wort ist, auf das Cornelius Gurlitt kürzlich hinwies: „Stil ist altgewordener Realismus.“ Besonders die Malerei ist eine Kunst der Alten, der reifen, bedachtsam und weise geführten, kunst-

reichen, durch zäheste Uebung sicher und leicht gewordenen Hand, die Kunst des leidenschaftslosen, ruhig geöffneten, scharf erfassenden und unterscheidenden Auges, des stillen, satten oder entsetzten Herzens, der rüstigen Reife. Wenn unsere Jungen das bedächten, würde ihnen manche schmerzliche Blamage erspart bleiben. Wenn ihnen auch der begeisterungstüchtige Schwarm der Unrechten und der „Höheren“ zujauchzte — sie blamieren sich vor den Berufenen, indem sie davon ablassen, sorgfältig und aufrichtig sich so lange vor der Natur und unter der rücksichtslosen Kontrolle der Natur zu üben, bis eines Tages der gereifte Geist die gereifte Hand zur Höhe führt, zum Werke, zum Stil. Daß auf diesem Wege das Ziel erreicht wird, das haben wir nicht nur bei Heinz Heim gesehen, wir haben es im Vorjahre an den Tierstücken Hubert von Heydens nachgewiesen, die es uns heuer wieder bestätigen. Wir können auch auf Strobenz Hoffnung setzen, wenn er dem Geiste, der seine „Junge Liebe“ beseelt, treu bleibt und nicht wie Karl Hartmann („Heldenlieder“, „Waldfrau“), plötzlich von der Sucht nach dem Grotesken, Ungefögen und Schnurrigen befallen wird. Bei Leo Samberger liegt es nur daran, daß er endlich Anerkennung fände. Sein „Christus“ und seine „Madonna“ sind schrecklich und nur durch die elende Lage zu erklären, in der sich ein Künstler von höchster Begabung befindet, den einerseits die Toren als Lenbach-Nachahmer verleumden, andererseits die Bananen zum Porträtisten der Durchschnittsgattung erniedrigen wollen. Hier könnte ein Mäcen ein gutes Werk tun, das ihm die Nachwelt aus vollem Herzen danken wird.

Julius Exter („Urteil des Paris“) und Max Slovogt, zwei Künstler von ursprünglicher, starker Begabung, scheinen mir durch unnütze Theorien verführt. Es ist nicht recht glaublich, daß der Maler des „Charfreitag“ ohne Absicht wieder in eine solche Roheit und naturalistische Geiflosigkeit zurückzinken könne. Er hat wohl zu viel von den naturalistischen Effekthaschen unter den Litteraten gehört, gesehen und geglaubt. Nicht anders Slovogt („Scheherzade erzählt 1001 Nacht“). Sauf gehört zu den vielen Münchnern von hervorragendem Talente, die nicht wissen, was sie damit anfangen sollen. Er malt in den schwierigsten Tönen und Halbtönen einen toten Mann, an dessen Sterbebett ein Weib gebrochen niedersinkt („Tot“), ohne damit mehr zu erreichen, als daß der Kenner voll Hochachtung vor soviel Technik und Fleiß sich verwundert, warum das Ganze denn eigentlich da sei. Es ist kein Bild. So auch Corinth („Selbstbildnis“, „Trifolium“), nur daß er, in Verlegenheit um die Wahl des Stoffes, schon zu bedenklichen Schnurrpfeifereien greift, um wenigstens Effekt zu machen.

Groß aber ist die Zahl derer, welche, ohne bis jetzt eine beachtenswerte handwerksmäßige Schulung gezeigt zu haben, mit billigen Entlehnungen von Böcklin und anderen, mit Extravaganzen und mystisch tiefsinnigen Dummheiten bei den Gemeinden der verschiedenartigen snobs und „Höheren“ Beifall herausfordern und wohl gar erhalten. Man hat ihnen dieses Mal scharfer auf die Finger gepakt, aber sie fehlen doch nicht ganz. Ihre Verführung war Franz Stuck. Er hatte so sehr viel Glück, und es war doch garnicht zu bezweifeln, daß er Böcklin nachahmte, zuweilen bis über die Grenze des Erlaubten. Mag es immerhin sein, daß Stuck nicht den äußeren Spektakel erregt hätte, wenn er nicht die Motive Böcklins aufgegriffen hätte, wenn man keine

Rentauern, fetten Nymphen, mystischen Ahnungen und exaltierten Posen bei ihm gefunden hätte: als Künstler hat er sich damit sehr geschadet. Er wurde von sich und seiner Art abgelenkt — vielleicht findet er sich nie mehr ganz. Stuck war von Haus aus in doppelter Hinsicht so ursprünglich und so phänomenal begabt wie keiner der jüngeren Deutschen: als dekorativ-koloristischer Stilist und als Darsteller des Nackten, nichts lag ihm, dem Formenfreudigen, ferner, als Mystik, Gedanken-Symbolik, „Tiefe“ und andere Ueberflüssigkeiten, mit welchen der unfähige Litterat und der unfähige Maler seine an sich nichtigen Schildereien bei den „Höheren“ einzuschmuggeln pflegt. Er wurde aber von sich abgelenkt — von wem? Von jenem Litteraten? Vom „höheren“ Weibe? — und so folgte denn ein verfehltes Tafelbild dem andern, und nur verstoßen enthüllte er dem Kenner dann und wann seine ehrliche Natur. Zum Glücke entschleiert er sich in seinen neuesten Schöpfungen wieder einmal. Der „Bachantenzug“, übermütig, leuchtend, in wirksamer Farbenvereinfachung, lebensprühend und dekorativ — erinnert an Stucks Beruf zur Zierkunst, die Körper des Adam und namentlich der Eva auf dem „Verlorenen Paradies“ zeugen mit monumentaler Pracht von dem „koloristischen Plastiker“, der sie geschaffen hat. Im übrigen geht das Bild in den Intentionen weiter als die Begabung des Malers, die Landschaft ist matt, der Engel roh. Die beiden Porträts des Prinz-Regenten Luitpold sind akademisch-langweilig, Stuck ist eben kein Porträtist, d. h. ein mittelmäßiger, also keiner.

Ohne Einfluß blieben die verführenden Irrfahrten Stucks auf Hierl-Deconco. Er hält sich auch nicht an Böcklin, er wirft seine Blicke weiter. Konnte man ihm im Vorjahre einen starken Anflug an Velasquez noch gerade so durchgehen lassen — denn ohne jeden Anflug wäre dieser arme Mann verloren —, so muß man dieses Jahr vor seinem großen Bilde „Fandango“, das eine spanische Tänzerin, in der Ecke zwei aufspielende Musikanten vorstellt, doch den Kopf schütteln. Fast dünkt es uns, als ob ein sehr bekanntes Bild von Sargent vorher daruntergemalt worden sei, aus welchem dann durch ein alle wesentlichen Züge des Originals pietätvoll schonendes „Entähnlichungsverfahren“ das Hierl'sche Ausstellungsobjekt hervorgezaubert worden sei. Schade, daß Sargent so berühmt ist, schade, daß jeder Kunstfreund seine Tänzerin kennt! Man würde „Fandango“ so gerne loben! Es sieht so vornehm und appetitlich aus, es imponirt durch diskrete, meisterliche Töne, es hat Grazie und verhaltenes Feuer, es pußt und reizt — welch' ein großer Künstler ist doch dieser — Sargent, daß er selbst als Palimpsest noch solche Wirkung tut!

Des Kontrastes halber treten wir sogleich vor einen ganz Selbständigen, Merkwürdigen, Trozigen, vor den Genfer Ferdinand Hodler. „Die Nacht“ und „Eurythmie“ sind die ersten Arbeiten seiner Hand, welche in Deutschland gesehen werden. In Paris hat bereits Puvis de Chavanne auf ihn hingewiesen als auf einen Maler des monumentalen Frescofiles, in der Schweiz hat man ihn dementsprechend mit großen dekorativen Aufträgen für Zürich bedacht, deren Ausführung man mit Spannung entgegenfiehet. Die einen preisen ihn so fanatisch, wie ihn die andern verdammen, uns aber bieten die beiden genannten Werke nicht genügenden Einblick in sein Schaffen, um ein sicheres Urteil begründen zu können. Hodler ist sicher unbeeinflusst von den Meistern der monumentalen Wandmalerei alter und

neuer Zeit, er ist von erschreckender Originalität, derb, wuchtig, fast bäuerisch. Er hält sich aufrichtig an die Natur und bestrebt sich, aus ihr „die große Linie“ herauszulesen, ohne willkürlich zu „idealisieren“. Die Farbe duldet er kaum, die Linie, der perspektivische Rhythmus, die einfachste Komposition und absichtlich primitive Charakterisierung des Seelischen, das sind seine Mittel. Nach dem, was wir hier sehen, zu schließen, ist er noch viel zu naturalistisch, zu brutal, um sich dem nähern zu können, was man Stil nennt. Fehlt es ihm an Geschmack? Fehlt es ihm an künstlerischer Weisheit in der Dynamik? Die Zukunft wird diese Fragen beantworten müssen, wenn wir seine Schöpfungen an den Stellen sehen können, für welche sie erfunden sind.

II.

Von den werdenden zu den Abgeschlossenen, deren künstlerische Entwicklung vollendet ist!

Wir wollen keine offenen Türen einrennen und uns bei den Meistern, welche zu neuen Bemerkungen nicht Anlaß geben, auch nicht zu überflüssigen Ergüssen hinreißen lassen. So bei Franz von Lenbach („Bismarck“, „Em. Seidl“, „Mommsen“, „Allmers“, „Vingg“ und einige Damen-Porträts), Albert Keller („Schlangenschwörung“, zwei weibliche Akte, Bildnis der Gattin Hermann Bahrs in Rot), Herkomer, Santer, Kühn, Kalkreuth, Skarbina, Leistikow u. s. w.

Manches Jahr ist es her, daß uns Fritz von Uhde zum letzten Male als der erschienen war, als den ihn die künstlerische Zeitgeschichte feiert. Heute, endlich, steht er wieder vor uns, fast in der alten Größe: „Christi Himmelfahrt“. Ein Geist, verwandt dem Tolstoj's und Dostojewskis, also auch dem der Evangelien, nach einem berühmten Zeugnisse, hat den Maler erfüllt. Er schildert die Wirkung des Inkommensurablen, dessen, das da kündigt von einem über alles Maß Glänzenden, Seligen, Freien, von etwas, das man gar nicht glauben kann, auf die, welche es glauben müssen, um leben zu können, auf die Mühseligen und Beladenen, auf die für das Mühlsal rettungslos Geborenen. Wie sie ihm nachsehen! Welch ein Schmerz, welch ein jubelnder, zweifelnder, anbetender, zerknirschter Schmerz! Wieviel Furcht, wieviel Verzückung, wieviel bangende, Erlösung fordernde Qual, wie wenig Hoffnung! — Wieviel Ueberraschung! Also er war es doch, der Sohn Gottes von der Rechten der Kraft, er steigt, er steigt — er schwebt hinweg — er ist nicht mehr unser, wir aber sind so erbärmlich; werden wir überhaupt noch etwas ohne ihn? Man stelle im Geiste eine Himmelfahrt aus der katholischen Renaissance daneben, die da dröhnt von menschlichem, freiem Jubel — man wird erkennen, wie christlich dieser Uhde ist! Hierzu stimmen auch seine Farben, das Grau in Grau, die plebejische Art, wie er blondes Haar angiebt, wie er die Trachten in Schmutz-Tönen anlegt. Wie einheitlich das Bild im Stile gelang, zeigt sich auch darin, daß es eines der wenigen Werke Uhdes ist, bei dem die moderne Tracht nicht stört. Christus ist hier möglich, ja er ist notwendig. Trotzdem ist gerade der Heiland, oder besser der „Evangelimann“, wieder die schwächste Figur, weniger im Ausdruck, als in der Haltung. Er stützt sich mit dem rechten Unterarme auf eine Wolke, wodurch der Eindruck des Aufsteigens gedrückt wird, und mehr der des „Baumelns“ entsteht. — Den „Hoffschauspieler Wohlmut als Richard III.“ wollen wir verschweigen. Uhde ist ein großer Dramatiker, aber gerade darum liegt ihm das Theatralische schlecht.

Doch derjenige deutsche Künstler, welcher von allen, die auf dieser Ausstellung vertreten sind, aus der modernen Kunst die weitesten Konsequenzen gezogen hat und sie am meisterhaftesten zur Erscheinung bringt, der ist Heinrich Zügel, der erste Tiermaler unserer Zeit. „Tiermaler“ — wie lächerlich klingt nicht diese Kunstbezeichnung! Wohl versteht Zügel sein Handwerk aus dem Grunde, wohl hat er das Licht und alle seine Geheimnisse durchforscht, das Tier nicht nur seiner Erscheinung und Bewegung, sondern auch seinem Leben nach verstanden und geschildert — aber seine Werke sind ihrem geistigen Gehalte nach mehr. Sie zeugen von jenem „panischen“ Elemente, von jener höchsten und tiefsten Empfindung für das Natürliche, von jener Intimität mit der Erde, die Größe, die Pathos verleiht. Monumental tritt das Animalische hier vor uns, erhebend, ruhig, unabänderlich. Was Segantini mit homerischer Beredsamkeit von den kalten, dünnen Höhen nah den Firnen aussagt, das predigt Zügel von den schwülen, fruchtbaren Tiefen: die große Majestät des Tieres, das da mächtig schreitet, weidet und trinkt, das brünstig schweift und kämpft, gewaltig zeugt und mütterlich nährt.

wie in jener frühen Zeit des deutschen Theaters wurde sein Streben wieder vergessen, im Gegenteil, es trug wesentlich dazu bei, die Werke Shakespeares in ihrer wahren Gestalt auf die deutsche Bühne zu bringen.



VII. Internationale Kunstausstellung zu München.

Von

Georg Fuchs.

Das Kunstgewerbe.

„Kunstgewerbe“ ist eine sehr schlechte Bezeichnung für diejenige Art künstlerischen Schaffens, von welcher wir hier reden wollen, von welcher wir zum ersten Male im Zusammenhange mit einer deutschen Kunstausstellung reden können. Warum „Gewerbe“? Etwa weil Gewerbsleute, Handwerker beschäftigt werden müssen, um die Werke in Erscheinung treten zu lassen? Wer aber fertigt dem Maler Leinwand, Rahmen und Farben, wer dem Radierer die Platten? Brauchen die Maler etwa keine Handwerker? Und nun gar der Bildhauer? Warum betont man die Beteiligung nicht-künstlerischer, geschickter Hände gerade bei einer Gattung der bildenden Kunst? Ich vermute, weil sie ihren Namen zu einer Zeit empfing, wo die gesamte deutsche bildende Kunst noch unter den Vorurteilen eines gelehrten Bananensentumes litt, wo selbst die Landschaftsmalerei, jedwede „schlechthinige“ Kunst, die nicht Historien und sonstige Programme von vermeintlicher Bedeutung erläuterte, als zweiten Ranges belächelt wurde. Es wird an den Künstlern liegen, den Namen zu adeln. Man wird, so hoffen wir, das Wort „Kunstgewerbe“ auf ihre Leistungen anwenden, ohne damit mehr geben zu wollen, als eine Bezeichnung, ohne dabei die ursprünglich in dem Worte enthaltene Charakterisierung als „Halb-Kunst“ überhaupt noch zu percipieren.

Das ästhetische Deutschland erwacht. Wir haben erkannt, daß es eine „Kunst um der Kunst willen“ gibt, eine Kunst ohne historische, philosophische, mystische, religiöse, soziale u. u. Tendenzen, ja daß die Kunst erst anfängt, wo das alles längst, längst aufgehört. Wenn auch die Musiker, die einstweilen noch die Orchester beherrschen, Programm-Musik schreiben, Musik, die etwas „bedeuten“ soll, wenn auch in der Literatur und Poesie die einstweilen noch Herrschenden der reinen Dichtung nicht selten abhold sind — das Beispiel der Malerei, des „Kunstgewerbes“ zeigt mit unumstößlicher Sicherheit den Weg der Entwicklung, den Weg der Siegenden. — Mit dieser Erkenntnis sind wir aber auch ehrlicher geworden. Wir fangen an, uns der hohen Worte zu schämen, die sonst ertönten, wenn von den freien Künsten und ihrem Zwecke die Rede war, der mannigfaltigen Lügen, mit denen wir das Falsche zu legitimieren, als das „einzig Wahre“ hinzustellen trachteten. Wir sagen nachgerade frank und frei: ja, die Kunst hat einen Zweck! Wir haben gelogen, wir haben den Unzulänglichen, die den heimlich stets begehrten Zweck nicht erfüllen konnten, zu Liebe gelogen. Was liegt uns am „document humain“ als solchem? Nichts, gar nichts. Nur der üble Ehrgeiz jedes deutschen Kunstfreundes, als Kunst-, Litterarhistoriker gelten zu wollen, als Kritiker von Fach zu sprechen, sich den Anschein zu geben, als ob er prüfe und urteile wie einer, der es von Berufs wegen tut — nur

der war Schuld, daß wir vorgaben, wir wollten in der Seele des Künstlers lesen, sein und seiner Zeit Wissen und Fühlen erkennen u. s. w. Das lehrhafte Interesse hatte jedes andere überwogen — zuletzt nannte man es euphemistisch das „psychologische“.

Mehr wie einmal hat man schon die Galerien und die Ausstellungen als „Unsinn“ öffentlich bezeichnen hören. Wir sagen auch offen: die bildende Kunst soll unsere Häuser schmücken, unsere Stuben, unsere öffentlichen Hallen. So äußerte sich in allen früheren Zeiträumen das „Interesse“ an der Kunst, sonderlich in den Zeiten, wo sie am herrlichsten blühte. So ist es ehrlich, so ist es naiv. Gelehrte und Kritiker haben noch vieles andere zu bedenken — was aber geht das uns an? Wüßten wir alle, die so empfinden, wie recht sie haben! Getrauten sie sich nur, es recht oft, laut und gebietend zu sagen! Es wäre zum Heile unserer Kunst. Nur so kann es verhindert werden, daß unsere Künstler unter dem Banne unaufrichtiger Theorien verbildet werden, so massenhaft sich in einen sogenannten „Individualismus“ verrennen, wie es heute an der Tagesordnung ist. Wir hatten im Principe die Befreiung der Kunst, als das „l'art pour l'art“ bei den Führenden selbstverständlich geworden war; wir werden auch wieder Freude an der Kunst haben, wenn wir uns ganz ehrlich und einfach an das halten, was wir empfinden. Das ist noch ein Schritt weiter — weiter, weil er die Emanzipation vom „Buche“, vom „Professor“, vom „Schöngeist“ bedeutet. — Und weil dieser Schritt ebenfalls von den Führenden getan wurde, haben wir jetzt ein modernes, schöpferisches Kunstgewerbe, eine Kunst der Verzierung der Räume und der Gebrauchsgegenstände. Diese Kunst geht in der angeedeuteten Weise unmittelbar aus der modernen Malerei hervor, denn sie ist ja nichts als die wiedererwachte Freude am rein künstlerischen, das man immer um sich haben möchte. Ihre Vertreter sind fast alle Maler oder Bildhauer gewesen, oder sind es noch. Denn die Malerei und Plastik sind im Grunde genommen nur Arten dieser großen Kunst. Die Werke des Malers sind erst dann ins Leben gedrungen, Leben geworden, wieder geworden, wie sie es in der Seele des Künstlers waren, wenn sie im Leben einen Platz organisch ausfüllen, d. h. sinngemäß verzieren. Was in den Galerien hängt, ist tot; es hat im besten Falle für den Leben, der gerade davor steht, der sich darauf konzentrieren will und kann. Es ist gelehrtes Material, Lehrmittel. Daher neuerdings die Geringschätzung der Galerien. Es ist nun ganz und gar kein Unterschied zu machen zwischen dem Tafelbilde, das etwa eine Landschaft, ein Tierstück, ein Bildnis vorstellt, dem dekorativen Wandgemälde und dem gestickten oder gewebten Wandschmucke. Beide haben dem Leben gegenüber nur den Zweck, eine Fläche schön, kunstvoll auszufüllen. Der Besitzer hat sie dafür ausgesucht, besser wäre es, wenn er sie, wie früher üblich, dafür bestellen wollte. Noch deutlicher ist das Verhältnis bei der Plastik: wo wäre eine Grenzlinie sicher zu ziehen in der Skala skulptureller Gestaltungen vom Figürlichen bis zum keramischen? Nirgends, wenn es nicht nach gelehrten Grundsätzen geschieht, welche eben nur für die Wissenschaft Geltung beanspruchen können und sollen. Und wiederum müssen wir betonen: es ist ein Fortschritt, daß wir nicht mehr nur ein wissenschaftliches Interesse an der Kunst haben, sondern ein lebendiges Bedürfnis nach ihr, Freude an ihr auch ohne einen gelehrten Wert konstatiert zu sehen; wie ich zu sagen pflege: Deutschland will ästhetisch werden.

Die Bezeichnung „Kunstgewerbe“ widerstreitet also der historischen Entwicklung, wie die im Münchener Kataloge von 1897 beliebte Titulatur „Kleinkunst“ dem Wesen der Kunst zuwiderläuft: es ist eine große Kunst, Malerei und Plastik sind nur Arten derselben. Man hat mitleidig den „Kleinkünstlern“ nur zwei kleine Kämmerlein überlassen, man hat sie bei der Neuausgestaltung der Innen-Architektur des Glaspalastes gnoriert. Sie treten gleichwohl so außerordentlich kräftig auf, daß ich nicht erstaunen werde, wenn sie über kurz oder lang herrschen und auch den alten Glaspalast mit ihrem jungen Geiste erfüllen werden. Die Renaissance-Kuberei der Münchener Professoren, der Würdenträger jenes Kunst-Rähwinkels, welches sich einbildet, daß man um seinerwillen die Residenz an der Isar eine Kunstmetropole heißen — was vermag die auf die Dauer gegen einen so kräftigen Trieb? Ob sich die staatlichen Kunstgewerbeschulen auch abwenden — diese Kunst wird doch emporblühen, gerade deshalb emporblühen, denn die bequeme Angewohnheit des Reichsdeutschen, alles von staatlichen bürokratischen und behördlichen Institutionen zu erwarten, taugt da, wo Neues geschaffen werden soll am allerwenigsten, wenn sie überhaupt zu etwas taugt. — Unsere Zuversicht wird noch wesentlich gestärkt, wenn wir nach dem Auslande, nach England, Amerika und Frankreich blicken. Was dort möglich war, ist bei uns auch möglich, denn Deutschland ist auf dem Wege, der erste Industriestaat der Welt, also reich zu werden. Die ostelbischen Starosten und agrarischen Hunnen werden diese Kulturentwicklung doch nur vorübergehend hemmen können: also an Auftraggebern wird es nicht fehlen. In den Kabinetten der „Kleinkunst“ hat man deshalb auch einige ausländische Erzeugnisse aufgestellt, um den reichen Leuten Deutschlands zu zeigen, was bei den reichen Leuten anderer Länder Mode ist — denn damit sind sie bekanntlich immer noch zu fördern. Da sind die berühmten Gläser von Tiffany (New-York), und die der Glashütte Gallé in Nancy, meistens Camée- Vasen in vielfarbigen Pasten. Merkwürdige Dinge, die Gallé, dem symbolistischen Hange unserer Zeit nachgebend, mit Versen von Baudelaire, Hugo, Gautier, Heine, Verlaine, Maeterlinck u. a. erläutert. Ferner finden wir Keramik von Clément Majsier, Petschafte und Tintensaß von Morren, einen Teppich, nach Angabe von Lemmen in Brüssel geknüpft u. c. Man soll daran erkennen, daß es anderwärts schon lange üblich ist, die Dinge, welche man täglich gebraucht oder um sich hat, schön zu gestalten und nach eigenen Ideen zu verzieren. Die ausländischen Erzeugnisse, besonders die englischen, werden bei uns vielfach nachgeahmt. Wir übergehen die Künstler, welche sich hiermit beschäftigen, weil sie zur Entwicklung eines selbständigen deutschen Kunstgewerbes nichts beitragen.

Dieserjenige Künstler jedoch, welche mit Erfolg bestrebt sind, original zu schaffen und zu einem eigenartigen Stile durchzudringen, scheinen mir — vorläufig — in drei Gruppen gesondert zu sein. Erstlich bemerken wir, daß die Mehrzahl derselben auf dem Wege von der Malerei zum „Kunstgewerbe“, auf jenem eingangs von mir dargestellten Entwicklungsgange noch nicht am Ende angekommen ist. Sie stehen in der Mitte und schwanken noch zwischen malerischen und dekorativen, ornamentalen Ideen und Empfindungen hin und her. Als Typus dieser Gruppe kam H. E. v. Berlepsch gelten. Er ward zuerst bekannt als ein außerordentlich begabter Landschaftler, der Aehrenfelder und blumige Wiesen vortrefflich darzustellen verstand. Er liebt sie noch, er will sie auch

an seinen Töpfen und Möbeln nicht missen. So kam er dazu, seine kunstgewerblichen Schöpfungen mit malerisch-gedachten Verzierungen zu beschmücken und bemalen. Zu ihm ist eben der malerische Sinn noch stärker als der dem kunstgewerblich Schaffenden eigen. Sinn für das Material. Er zeigt uns Schreibtische und Bücherschränke von Zirbel- und Buchenholz. Aber er verzichtet vollkommen darauf, daß von Gott und der Natur so überaus köstlich geschaffene Material selbst wirken zu lassen, den konstruktiven Gedanken aus diesem herauszufassen — er verzichtet darauf, es in kräftigen Flächen zu breiter Entfaltung zu erheben, es in Leisten und Hohlfehlen seiner eigensten, physiologischen Beschaffenheit entsprechend zu benutzen, nein er verdeckt es mit Schnitzwerk und Malereien, Pflanzenmotiven und Fragen. Das Schmiedeeisen setzt solchem Verfahren größeren Widerstand entgegen. Berlepsch mußte mit diesem Materiale schon mehr paktieren. Es kamen denn auch zwei prächtige Handluchter zu stande, während ein paar Wandluchter nur deshalb mißraten sind, weil der Künstler mit aller Gewalt ein Drachennmotiv durchzwingen wollte, statt das Eisen in den ihm entsprechenden einfachen Spiralen und Biegungen schmieden zu lassen. Ebenso bei Pankof ein Vergessen des Materials und des konstruktiven Zweckes zu gunsten malerischer Gelüste, noch mehr bei Erler (Fries, Wandgemälde, Bucheinbände). Ein Glasfenster von Erler — offenbar Kautendelein und Nickelmann — verunziert das ganze erste Kabinet. Es gibt leider Gottes auch bildende Künstler, die nicht umhin können, die albernen Symbolistereien und tiefseinsollenden Geberden der modernsten „Poeten“ und „Rusiker“ mitzumachen. — Otto Eckmann rückt dagegen dem eigentlichen ornamentalen Bilden bedeutend näher. Er will das Ornament, aber er hatte es in früheren Zeiten zu lange mit der Malerei versucht, um nun mit der vielleicht erwünschten Schnelligkeit ans neue Ziel kommen zu können. Wir sehen von ihm eine große, in Scherrebek gewebte Wanddekoration, welche in ihrem ganzen Charakter nicht von einem stark stilisierten Bilde abweicht: eine Sumpflandschaft bei Abend ist dargestellt, nicht zum Motive umgedeutet, wenigstens nicht durchaus. So verhält es sich auch mit den kleineren Webereien, den „Schwänen“ und „Möven“. Sie könnten gerade so gut Tafelbilder, Zierleisten, Buchdeckel sein, sie sind nicht ausschließlich als Webereien denkbar, nicht ausschließlich für Wolle und Webstuhl erfunden. Wir wünschen dem Künstler zu seinem bedeutenden Talente frischen Mut: er greife zu und balle den Stoff und bewähre die prägende Faust! Nichts ist törichter, als wenn einer von Kunstbegabung sich an das Darstellen der Außenwelt hält. Der Naturalismus und seine Theorien, das wissen wir doch, ist eine Erfindung der Schwachen, derer welche die prägende Faust haben, sündemal sie dieselbe nicht haben.

Der Karlsruher Keramiker Länger erstrebt gleichfalls das Ornament. Er hält sich an Pflanzenmotive, ist über den philiströsen Naturalismus ziemlich hinaus und doch noch etwas zu pedantisch, zu gleichförmig um als Mann von eigenem Stile gelten zu können — bis jetzt. Er hat jedoch zu seinem Glücke nicht mit malerischen Reminiszenzen zu kämpfen wie so viele, wie namentlich auch Niemer-schmid, welcher glaubte, man könne mit Glasflüssen hantieren wie mit Delfarben und so jenes kindliche Glasfenster verbleien ließ, auf dem ein Laven-Tennis-Spiel vorgeführt wird. Wo ihn aber die Gespenster der Malerei in Ruhe lassen müssen, da erscheint er als einer der begabtesten und reifsten unter diesen Künstlern. Der von ihm

entworfenen Schrank aus edlem Eichenholze ist köstlich. Riemerschmid empfindet die Poesie des Materials, er weiß welche konstruktiven Ideen gewissermaßen a priori im Materiale schlummern, er versteht den Reiz der Maserung zur Geltung zu bringen, er hat eigene formale Einfälle, wenn man auch noch merkt, daß er bei den Engländern in die Schule gieng. Er ist noch etwas unpraktisch, der „Gebrauchswert“ seines Schrankes ist nicht recht zu definieren, das Möbel ist noch Selbstzweck. Allein man kann mit Bestimmtheit annehmen, daß Riemerschmid sich bewähren wird, wenn er vor eine Aufgabe mit unabänderlichen praktischen Daten gestellt wird.

Eine zweite Gruppe sind die Architekten, in München Dülfer und Fischer. Sie knüpfen an das Empire an, weil an diesem die stilistische Tradition der Innendekoration seiner Zeit abriß. Sie wollen von da aus bis zum modernen Empfinden und den Bedürfnissen der Neuzeit weiter bauen. Ein zwingender Grund zu diesem Umstichweise ist nicht zu ersehen. Eher scheint mir der alte, deutsche, gelehrte Pendant dahinter zu stecken. Zimmerhin: sie wollen etwas Neues, sie wollen etwas schaffen, sie wollen nicht immerfort den Urväter-Hausrat kopieren. Darum verdienen sie unsere Sympathie.

Endlich fehlt es auch nicht an solchen, welche vom Einflusse der Malerei und von den Einflüssen anderer Stilarten gleich unberührt sind, von denen man sagen muß, daß sie sich nur bemühen die Innendekoration und die Gebrauchsgegenstände ihrem Zwecke, ihrem konstruktiven Wesen und Material entsprechend möglichst praktisch und möglichst schön zu gestalten. Sie sehen ganz davon ab etwas abbilden, in ihren Verzierungen irgend wie naturalistisch erscheinen zu wollen, sie empfinden aus dem zu schmückenden Gegenstände heraus, aus seinem konstruktiven Organismus, sie denken für das Material, nicht willkürlich. Ihr Ziel ist ein ornamentaler Stil, der bald Motive aus der Natur, bald geometrische Gestaltungen, bald freie Visionen zur Grundlage hat. Unter diesen muß Hermann Obrist als der Führer gelten; durch ihn ist diese ganze Bewegung erst so recht in Fluß gekommen. Ich habe auch in diesen Blättern schon öfters auf ihn, als den eigentlichen Regenerator und Reformator unseres Kunstgewerbes hingewiesen. Er ist Innenarchitekt des großen Stiles. Kein bestimmtes Kunsthandwerk, etwa die Stickerei, wemgleich er in dieser bisher am meisten geschaffen hat, bindet ihn. Er zeigt uns diesmal eine Truhe aus Eichenholz mit Schmiedeeisen-Beschlägen und einen Kronleuchter für elektrisches Licht. Er hat für Keramik entworfen und erhofft, daß es ihm bald vergönnt sein wird, alles, was wir das „Innere“ eines Hauses nennen, vom Größten bis zum Kleinsten, bis zum Salzfäß und zum Aschenbecher nach seinen Ideen zu gestalten. Erst wenn diese Künstler dazu herangezogen werden, so als Innen-Architekten ein Ganzes zu formen, erst dann können sie ihren Beruf erfüllen. Ja Obrist und seine Schule gehen noch weiter: sie wollen auch die Facaden in ihren Wirkungskreis ziehen. Teile derselben gehören ihnen ja ohnedies: Fenster, Gitter, Säune, Thore usw. Allein sie denken auch hier ans Ganze, der Architekt soll ganz nach den praktischen Bedürfnissen bauen, die Fenster da anbringen, wo er sie braucht, ebenso die Türen, die Pfeiler usw. Dem Künstler soll er es dann überlassen, daraus ein künstlerisch einheitliches Ganze zu machen, wenn er, der Baumeister, nicht etwa selbst zugleich solch ein Künstler ist.

Als ein Schüler Obrist's muß August Endell in sofern gelten, als er theoretisch durchaus mit ihm über-

einstimmt, als auch er ganz und gar nur für den praktischen Zweck, das konstruktiven Wesen des Gegenstandes und das Material denkt, als er jedes Naturalisieren vermeidet, das Ornament verlangt und im angeführten Sinne „zum Ganzen strebt“. Wir sehen von ihm Frieze in Stucco, bei denen man gerade nur noch ahnt, daß Naturmotive den Ausgang bildeten, Meertiere oder Pflanzen. Technisch erscheint Endell hier noch unfertig. Dagegen gehören die nach seinen Angaben von Rinni Gulbranson gewebten Decken und Portieren zum Besten.

Verwandten Geistes ist außerdem die Familie von Heider, welche prächtige Vasen und Nischen ausgestellt hat.

Wir scheint, als ob diese von Obrist inaugurierte Richtung, der sich Eckmann, Berlepsch, Riemerschmid u. a. immer mehr nähern werden, in Zukunft maßgebend sein wird. Wir wollen damit nicht gesagt haben, daß die anderen hinter Obrist dem Talent nach zurückstehen — das wird sich erst später beurteilen lassen —, sondern nur darauf hinweisen, daß es für Obrist und Endell, die ihre künstlerische Tätigkeit sofort beim Kunstgewerbe begannen, viel leichter war auf den richtigen Weg zu kommen, als für die Maler. Trotz alledem ist es sehr zu wünschen, daß sich recht viele junge Maler diesem auch materiell aussichtsreichen Zweige der Kunst zuwenden mögen. Die Dilettanten und Halb-Dilettanten werden es ohnedies tun, und wahrscheinlich auch die „Malgiger!“ — weil es nun einmal hie ist. Die Malgiger!, jene präziösen jungen Herren aus sehr guter und sehr reicher Familie, welche die elegantesten Kravatten und die niedlichsten kleinen Freundinnen haben, die eigentlich nur „arbeiten“, ut aliquid focisse videatur und damit Papa mit dem Wechsel keine Schwierigkeiten macht. Die kleine Freundin ist eigentlich ihr Talent. Man zeichnet, pastelliert, aquarelliert, radiert ihre Reize: sie räkelt sich pittoresk in einem Schaukelstuhle, sie vergräbt sich mit koketter Verschämtheit in ein Eisbärenfell, sie zieht rote Pantöffelchen an, sie sitzt träumerisch auf dem Bettchen und baumelt mit den schwarzstrümpfigen Beinchen. Sie versteht sich zu kleiden — er zahlt es gerne — sie hat Sinn für Farben-Zusammenstellung: das ist ja schon beinahe „Kunstgewerbe“! Sie hat ja eine gute Schule durchgemacht auf all den Ateliers, wo man Thee schlürft, Zigaretten verpafft, wo man die Köpfe zusammensteckt und japanische Perversitäten studiert, wo man den erotischen Klatsch der Kunst- und Theaterwelt herumflüstert, wo man sich nicht geniert, wo ein originelles Strumpfband, eine verrückte Schleife, eine „prärafaelitische“ Geste genügt, um die Herren auf die Kniee zu zwingen und ihre Häupter mit künstlerischen „Ideen“ zu erfüllen. Vor dieser Mühe möge das gesunde neue Kunstgewerbe bewahrt bleiben! Wir veröffentlichen hier absichtlich den Steckbrief des Malgiger's, um vor ihm zu warnen. „Chic sein“ ist in unserer Zeit gleichbedeutend mit der Gefahr zu Grunde zu gehen, wenn auch angenehm. — Die neue deutsche Kunst des Innen-Raumes ist bereits „chic“ — sie soll aber mächtig werden.





7. Internationale Kunstausstellung zu München.

Die ausländische Abteilung.

Von

Georg Fuchs.

Wir haben schon im Vorjahre an dieser Stelle auf den immer deutlicher werdenden Rückgang der französischen Malerei hingewiesen. Die winzige Kollektion, welche gegenwärtig im Glaspalaste beherbergt wird, bestätigt unsere Auffassung. Nicht als ob die französische Kunst überhaupt im Niedergange sei! Im Gegenteil! Es findet nur eine Verschiebung statt, indem die Talente von der Delmalerei großen Stiles abgezogen werden, um sich auf den jungen Gesilden der Kleinkunst, der Illustration, der Plakate, der Lithographie, des Holzschnittes zu tummeln. Hier sind noch Entdeckungen zu machen; hier läßt sich mit neuen, frischen Ideen unbehinderter und erfolgreicher wirtschaften, als in der schwerfälligen und einer erdrückenden Tradition belasteten Delmalerei.

Wir stehen in Deutschland im Anfange einer ähnlichen Entwicklung: unsere jungen „Kleinkünstler“, welche auf dieser Ausstellung einen eminenten Erfolg errungen haben, welche der Ausstellung geradezu erst Physiognomie verliehen, rekrutieren sich in überwiegender Mehrheit aus den Kreisen der Maler. Leider gibt uns die französische Abteilung keine Gelegenheit, diesen Prozeß eingehender zu verfolgen. Man hat sich ziemlich ausschließlich auf Delgemälde beschränkt. Darunter befinden sich nur vereinzelte Werke von künstlerischem Range, etwa die Landschaften Cazins, die algerischen Studien Besnards, „Der verlorenen Sohn“ von Burnand, und die aristokratischen Damenbildnisse von Blanche. Aman Jean vereinigt drei seiner seltsamen Frauentypen zu einem Triptychon, dem er durch Beschriften irgend eine „tiefere Bedeutung“ einzugeheimnissen versucht. Er malte auch die Augen grün und die Posen bizarr. Nur die milden, unjagbar weichen Töne erinnern uns an den poesievollen Schilderer weiblicher Verfeinerung, zarter Nervosität und müder, fühlbarer Träume. Alle diese überragt Gandara. Er ist der Höhepunkt einer Entwicklung. Alles, was wir unter Eleganz, Chic, Grazie, Ueberfeinerung und diskret vibrierender, vornehm verhaltener Sinnlichkeit verstehen, das faßt er in Eins, das wird bei ihm zu einer Schönheit. Er ist einer jener Poeten der übergroßen Kultur, der Aesthetie gewordenen Sinnlichkeit. Jeder Nerv zum eraltetsten Genuße befähigt, doch in Schönheit gehalten und so zwischen flackernder Begierde und hebeitsvoller Haltung zitternd, zuckend, schwellend: das bildet er. Man sehe sein Frauenbildnis, man koste diesen schwülen Zauber in den beiden kleinen Zeichnungen, die ein schlankes Mädchen, auf einem Divan ruhend, mit genial hingezogenen Umrissen darstellen. „Ruhend?“ nein. Sie hält sich ruhig — aber sie ist Flamme — nur ein leiser Hauch aus lechzendem Munde streife diesen bebenden Busen, und sie wird in ausschweifender Eier aufklappen. Wundervoll sind seine dekorativen Gemälde, Parklandschaften mit Fontänen, Statuen und tiefen Durchblicken, recht für Augen, die keine Schranken und Wände ertragen, die mit nie gestillter Sehnsucht den schön geschweiften Linien und ersterbenden Tönen folgen — weiter und weiter ausschweifend.

Die französische Plastik entwickelt sich ähnlich wie die Malerei. Auch hier ist der Zug zum Kleinen vorherrschend und auch in der gegenwärtigen Kollektion deutlich ausgeprägt. Wir sehen ganz entzückende kleine Skulpturen: die Tänzerinnen und hölzernen Pokale von Carabin, Petschaft und sonstiges Geräte des Schreibtisches von Morren, leichte feine Figürchen von Wallgren, eine versilberte Statuette der „Jungfrau von Betlehem“ von Fremiet und dekorativ gehaltene Charakterköpfe, Masken und Büsten von Fir Majeau. Dieser versteht sich sonderlich auf den Ausdruck junger Mädchen-Gesichtchen, auf das „Kätzchenhaft-begierliche“, das geheimnisvoll-lächelnde, schalkhafte Wissen um böse Dinge in den unschuldigen Seelen. Ein Meisterstück moderner Charakteristik ist endlich Niederhausern's Büste des Dichters Paul Verlaine. Der Künstler hat in diesem häßlichem Dichterhaupte, das die psychologischen Dilettanten so gern mit ihrer zudringlichen Weisheit und Neugierde schändeten, in dieser qualvollen Vereinigung von Verbrechen, Laster, Verachtung, Raserei und Genialität das Wesentliche packend herausgearbeitet: die Schöpferkraft. Wie ein „gleißender Wurm“ glänzt es ihm im Auge, boshaft, grimmig lächelnd aber stolz und selbstbewußt, das: „Ich kann!“

Große Skulptur, wie man sie von Meuniers Meisterhand in Dresden sieht, findet sich in München nicht. Es sind zwar gerade aus Belgien zahlreiche plastische Arbeiten herbeigeht worden, von jener Art, bei der man über die pflichtschuldige Hochachtung vor technischem Geschicke nicht hinauskommt. Sehr flott modellirte Skizzen hat Paolo Troubekoy aus Mailand geschickt, darunter eine Büste Segantini's, der selbst wiederum glorreich vertreten ist, und eine Statuette, „nach dem Ball“, von entzückender Pose. Ein anderer Italiener, Tancrede Pozzi, stellte einen ehernen Kasten auf mit der Bezeichnung „Das Weib, Gedicht in Skulptur.“ Das erinnert verdächtig an „symphonische Dichtung“. Es ist auch etwas Aehnliches: wenig schlechte Musik, bei der sich Vieles und „Tiefes“ denken läßt. Ein gescheiter, phantasieroller Jüngling könnte daraus die ganze Weltgeschichte, Physik und Metaphysik entwickeln, um uns am Ende aber doch zugestehen zu müssen, daß die plastische Gestaltung eine recht schwächliche ist. Aber das scheint ja neuerdings als nebensächlich zu gelten: nur „Tiefe“, tief wie Richard Wagner, tief wie Max Klinger, tief wie Friedrich Nietzsche — ob die Verse, die Musik, die Malerei, die Modellierung etwas taugen, das ist einerlei — nur „Tiefe!“ Die Mystik ist die neueste Mode der Barbarei.

Die italienische Malerei präsentiert sich, wie immer, mit einem stattlichen Lager bunter, gangbarer Ware. Dazwischen auch vortreffliche Landschaften von Gola und dreißig ausgezeichnete Pastelle von Feragutti. Illustrationen zu der berühmten „Vita dei Campi“ von Giovanni Verga. Von Grosso sehen wir zwei pompaste Porträts. Die Italiener halten ihn ja für ihren größten Maler. In dem berühmten Plebisit von Venedig bekam er die meisten Stimmen. Freilich, der gewaltige Giovanni Segantini, vor dessen monumentale Tafeln wir wiederum mit inniger Ehrfurcht treten: Der ist kein Mann, über den der Pöbel zu Gericht sitzen will und — darf.

Die Spanier bieten viele ihrer miniaturhaft durchgepinzelten, rot und goldig flimmernden Bildchen zum Kaufe an. Sie haben sehr viel natürliche Begabung für das Berückende gewisser Farben-Harmonien und Mariano Fortuny, der Jüngere, hat wohl im Gefühle der Wahlverwandtschaft die Blumenmädchen aus Richard Wagner's „Parsifal“ in Tempera dargestellt. („Des Gartens Zier und duftende Geister.“) Villegas kann sich sogar dann nicht einmal von drohnenden Afforden trennen, wenn er zur banalsten Tendenz-Malerei heruntersteigt, wie sie etwa vor zehn Jahren auch in Deutschland Mode war, („Kontrast.“) Andererseits weicht Sorolla („Segelflicker“) ganz von dieser National-Eigentümlichkeit ab. Sein mit großer Bravour gemaltes Bild könnte ebensogut von einem Pariser Pleinairisten herrühren und zwar von keinem geringen.

Diese Pariser Internationalität ist der Fluch der sich mit großer Kraft regenden amerikanischen Kunst. So Großes auch die neue Welt auf dem Gebiete der angewandten Kunst geleistet hat, weil sie sich in der Ausgestaltung des Hauses nur von dem heimatlichen Bedürfnisse und Empfinden leiten ließ, so wenig wirklich künstlerisches prästiert sie in der Malerei, eben weil sie hier von der Heimat losgelöst erscheint, in Paris, im Orient, in Holland und München, in Spanien und in Indien studiert und ewig studiert und sich im allgemeinen auf ein künstlerisch-einfaches Naturerfassen nicht bestimmen will. Vielleicht wird der großartige Entwicklungsgang der angewandten Kunst auch die „freien Künste“ jenseits

des Oceans mit sich reißen. Dann wird die Malerei der neuen Welt mit derjenigen der führenden Völker der alten Welt erst in die Schranken treten können. Begabung ist reichlich vorhanden; man verfolge nur das Schaffen eines Bisbing, Melchers, Pearce, Hitchcock u. a.

Der Rest der auswärtigen Abteilung, die Säle für Schottland, England, Belgien, Holland enthalten Werke von längst bekannter Qualität, die uns keine Veranlassung zu eingehender Besprechung geben. Die russische Kollektion ist ohne jede Bedeutung, die ungarische nur für das ungebildete Publikum von Interesse. „Was soll uns der Graus?“ —