

gefragt wurde, als eine Anzahl von Kunstfreunden sich bereit erklärt hatte, der Nationalgalerie eine gewählte Sammlung moderner ausländischer Bilder, deren Erwerbung aus Sammlungsmitteln durch den Wortlaut der Begründungsurkunde ausgeschlossen ist, zuzuführen.

II.

Der Name Manets und die Zeit um 1870 sind genannt worden, um den Beginn der eigentlichen modernen Malerei zu bezeichnen. Das ist so zu verstehen, daß zu dieser Zeit in Frankreich, dem damals führenden Kunstlande Europas, die volle Rückkehr zur Natur, als dem ewigen Quell jeglicher künstlerischen Erneuerung, gefunden und dadurch die allen nachfolgenden Bestrebungen gemeinsame Grundlage geschaffen worden ist. Um eine Entdeckung, sei es eines Einzelnen sei es Mehrerer, hat es sich bei der Freilichtmalerei aber ebenso wenig gehandelt wie um die Aufstellung eines neuen Grundsatzes, der den ganzen bisherigen Kunstbetrieb als einen verfehlten und veralteten hätte erscheinen lassen: der Gegensatz galt nur den Verfallserscheinungen der vorhergehenden Kunst.

Da man aber erkannt hatte, daß solcher Verfall stets dort eingetreten war, wo nicht an die Natur sondern an bereits vorhandene Werke angeknüpft worden war, so hütete man sich, den gleichen Fehler etwa dadurch zu begehen, daß man nun an beliebige, dem modernen Empfinden besonders nahe stehende Künstler angeknüpft hätte, sondern ging auf die Quelle selbst zurück. Die Bezeichnung der Freilichtmalerei als der modernen Malerei im engeren Sinne des Wortes ist hier nur um der Bequemlichkeit und größeren Deutlichkeit willen gebraucht worden. Worum es sich handelt, das ist die Malerei des 19. Jahrhunderts überhaupt, die wirklich lebendige und daher zukunftsbeständige Malerei unserer Zeit; unter diesem Gesichtspunkte

aber bildet die Freilichtmalerei nichts anderes, als das zur Zeit letzte Glied all jener Bestrebungen, die unter dem Namen der Vorbereitung bisher erwähnt worden sind. In diesem Sinne moderne Kunst hat es in jeder emporstrebenden Zeit gegeben; eine sogenannte „Moderne“, die nur unserer Zeit zu eigen wäre und im Gegensatz zu aller Kunst der Vergangenheit stünde, mag ja für die Künstler selbst einen recht anspornenden Begriff abgeben, kann aber vernünftigerweise nichts anderes, als den Geist unserer Zeit bedeuten, also etwas wenn auch thatsächlich Bestehendes, so doch durchaus Wandelbares und dem Geist aller anderen Zeiten Gleichgeordnetes. Vom geschichtlichen Standpunkte aus läßt sich also mit dem Ausdruck „moderne Kunst“ nicht viel anfangen; betrachtet man dagegen das Moderne als Gegenstand einer Tagesfrage, so drückt das Wort in vollkommen ausreichender Weise den Gegensatz aus, um den es sich handelt.

Wohl wirft man der modernen Malerei alles Mögliche vor: sie behandle mit Vorliebe unerquickliche oder nichts-sagende Gegenstände, bevorzuge das Häßliche vor dem Schönen, sei naturalistisch, begnüge sich mit der rohen Wiedergabe der Natur, lasse es dabei aber an der nöthigen Vollendung fehlen und beruhige sich bei einer lüderlichen, skizzenhaften Durchführung; sie nehme nicht die nöthige Rücksicht auf die Bedürfnisse des Publikums, sondern mache *l'art pour l'art*; sie ver falle in ihrem Suchen nach Absonderlichem und Auffallendem in die stärksten Uebertreibungen, erweise sich als krank in ihren symbolistischen, als unmoralisch und auf den Umsturz aller sittlichen, gesellschaftlichen, religiösen Ordnung gerichtet in ihren tendenziösen Leistungen; sie folge blindlings allen Modeströmungen, lasse aber Idealismus und wahre Begeisterung vermissen — das sind doch wohl die wesentlichen Bedenken, die heutzutage die Gemüther aufregen und mit Schrecken erfüllen für eine Zukunft, der nun das junge Geschlecht entgegengehen

soll, wie man meint, ohne Stütze und ohne Ziel, weil keine Ideale der Vergangenheit mehr den Weg wiesen und somit kein fester Maßstab mehr bestehe, um gut und schlecht auseinander zu halten.

Alle diese einzelnen Bedenken wiegen nicht schwer, da sie, wenn auch theilweise begründet, vielfach doch auf mangelnder Kenntniß beruhen, also mit der Zeit sich werden beheben lassen. Worauf es allein ankommt, was allein den Zwiespalt — nicht nur unter den Künstlern selbst sondern auch im Publikum — begründet, das ist der feste Entschluß der modernen Künstler, auf eigenen Füßen zu stehen, sich nicht an das Vorbild der Vergangenheit zu halten, sondern neue, den Bedürfnissen unserer Zeit entsprechende Kunst zu schaffen. So lange man bei den Begriffen Natur, Eigenart, künstlerischer Ernst verweilt, kommt man in der Verständigung nicht um ein Haar breit weiter; denn alle diese Eigenschaften können die Vertreter der Alten mit eben demselben Recht für sich in Anspruch nehmen. Um Nachahmung oder Selbständigkeit handelt es sich allein.

Daher verurtheilen denn auch die Folgerichtigen unter den Gegnern die moderne Kunst von vornherein in Vausch und Bogen, ohne überhaupt auch nur ihre Werke sehen zu wollen, indem sie sagen, das Höchste, nicht zu Uebertreffende sei in der Kunst bereits geleistet worden, und uns bleibe daher nur übrig, uns durch Nachahmung diesem Ideal so weit wie möglich zu nähern; hier liege ein sicherer Kulturbesitz vor, den es zu bewahren gelte und der nur auf diesem Wege steter Neuaufwärmung lebendig erhalten werden könne; da sie das Schöne für etwas Absolutes, ein für alle Mal und überall Feststehendes halten, so kommt ihnen gar nicht in den Sinn, daß es neben dem Ideal der Antike noch andere gleichberechtigte Ideale, kurz neben dem Alten auch Neues geben könne, und sie verlachen daher alles Streben nach Neuem als schlechtweg aussichtslos. Mit

diesem Standpunkte sich auseinanderzusetzen wird es hier gelten. Zunächst aber muß ein Ueberblick über die Entwicklung der eigentlichen modernen Malerei gegeben werden.

Manet, der Schüler jenes Coutoure, bei dem in den fünfziger Jahren auch so mancher deutsche Künstler seine Ausbildung erhalten hatte, war seit dem Anfang der sechziger Jahre mit einer Reihe von Bildern, namentlich dem Doppelbildniß seiner Eltern, hervorgetreten, die durch ihre Abkehr von der üblichen Malweise die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf sich gezogen hatten; als aber der Maler im Jahre 1863 sein *Déjeuner sur l'herbe* und 1865 seine *Olympia* aus seinem Atelier entsandte, Gegenstände, die bis dahin mit so kaltblütiger Hintansetzung aller idealeren Regungen nicht gemalt worden waren, da wurde er vom Salon zurückgewiesen und mußte sich mehrere Jahre lang mit dem Salon des Refusés begnügen, bis ihm die Sonderausstellung seiner Werke bei Durand-Ruel im Jahre 1868 zu Anerkennung und Ruf verhalf. Bis dahin hatte von den älteren Malern nur der immer oppositionslustige Delacroix ein Wort der Anerkennung für ihn gefunden; von den Kritikern aber war namentlich Zola, der das Buch *Mon Salon* schrieb und später seine Kunstausätze unter dem Titel *Mes Haines* zusammenfaßte, warm für ihn eingetreten; später folgte Huysmans.⁴ In diesem ersten Zeitabschnitt seines Wirkens stand Manet noch unter ziemlich starkem Einfluß einerseits des Velazquez andererseits der Japaner, die damals gerade bekannt geworden und in Mode gekommen waren. Gegen Ende der sechziger Jahre aber, kurz vor dem Ausbruch des Krieges, fand er durch einen Zufall auch das Mittel, die luftumflossene und durch die farbige Umgebung bedingte Erscheinung der Dinge wiederzugeben, indem er eines Tages, als er die Frau des Malers de Wittis malen sollte, seine Staffelei aus dem Atelier in das Freie, in den Garten hinausstrug. Im Jahre

1871, nach Beendigung des Krieges, wurde dann jene Ausstellung bei Nadar in Paris eröffnet, die angesichts der Werke einer Reihe von Künstlern, die mit Manet das Streben nach einer frischen Erfassung des Duftes der Natur getheilt hatten — es waren Monet, Sisley, Pissarro, Renoir —, den Namen Impressionismus aufbrachte.⁵ Hier ist die eigentliche Geburtsstunde der modernen Malerei, jetzt vor gerade 25 Jahren, zu erblicken.

Neben Manet hatten zwei Künstler auf selbständigen Wegen dieser Entwicklung vorgearbeitet: Degas in Paris und Israels in Holland.

Bis zu seinem Todesjahre 1883 wirkte Manet fort und schuf eine Reihe ernst komponirter, von Leben erfüllter und mit Farbe gesättigter Bilder, die sich in den Galerien der Zukunft nebst denen von Degas den Meisterwerken der Vergangenheit anreihen werden. Während dieser Zeit breitete sich die neue Auffassungsweise allmählich über ganz Europa, mit Ausnahme Englands, aus. In Paris selbst machte Bastien-Lepage den Pleinairismus salonfähig, wofür ihm Degas das Beiwort eines Bouguerau des Impressionismus anhing; ihm folgte bald darauf Dagnan-Bouveret. Liebermann war wohl der erste Deutsche, der diese Bahnen, und zwar mit einer Entschlossenheit beschritt, die ihn Genüge finden ließ an der Rolle eines Pfadfinders und Pioniers der Zukunft. Ihm folgte zu Ende der siebziger Jahre, doch ganz seine eigenen Wege suchend, Klinger, anfangs als Radierer, dann als Maler; weiterhin, zu Anfang der achtziger Jahre, Uhde mit seinem Christus als Kinderfreund von 1884 und der Reihe seiner übrigen tief empfundenen biblischen Bilder. Kühl endlich brachte uns das sonnendurchtränkte Innenbild, ein Stück echt deutscher Gemüthlichkeit. Weitere Namen anzuführen ist hier nicht am Platz; im Jahre 1890, nach zwanzigjährigem Ringen und Kämpfen, war

die junge Kunst allerorten so weit gekräftigt, daß sie den Entschluß fassen konnte, ihren Weg getrennt von den Vertretern der landesüblichen Malerei fortzusetzen; in Paris wie in München kam es zu der Sezession.

Eine gesonderte Betrachtung erfordert die Entwicklung der Monumentalmalerei während dieser Zeit. Sie bildet ja die Blüthe, das höchste Ziel, den Prüfstein einer jeden gesunden Kunstentwicklung; in ihr erst findet eine jede Zeit ihren umfassenden und dauernden Ausdruck. Daß die moderne Kunst auf den bisherigen Bahnen der Griechenmalerei à la Raphael und der Historienmalerei à la Kaulbach nicht vorwärtsschreiten konnte, ist klar: denn monumental gestalten läßt sich nur, was man genau kennt, was man vollkommen beherrscht; diese Lebenskraft wohnt aber dem Gestaltenkreise der Antike für uns nicht mehr bei. Aus der Alltäglichkeit läßt sich der Stoff für monumentale Gebilde auch nicht ohne weiteres entnehmen; denn eine Erhebung über das zeitlich Bedingte, ein ewig-menschlicher Gehalt bilden die nothwendigen Voraussetzungen dieser Kunstart. Will der Künstler also, um Kraft und Halt zu gewinnen, seinen Standpunkt auf der Erde bewahren und doch einer höheren, außergewöhnlichen Ordnung angehörende Gebilde schaffen, so bleibt für ihn nur die Möglichkeit übrig, Gestalten seiner Phantasie, die ja für ihn leibhaftig und greifbar vorhanden sind, weil er sie aus der Natur geholt hat, mit der ganzen Kraft und Fülle auszustatten, die ihm das eindringendste Studium der Natur ermöglicht.

Freilich hat in unserer Zeit der Maler bei solchem Streben mit ganz besonderen Schwierigkeiten zu ringen. Die Monumentalmalerei bildet im Verein mit der Skulptur und Architektur jenes Gesamtkunstwerk, das Klinger als das Erzeugniß der Raumkunst bezeichnet.⁶ Nun ist aber unsere Skulptur, durch die ewigen banalen Denkmalaufgaben demoralisirt, auf die Bahn

einer ganz unberechtigten Selbständigkeit gerathen, die sie zum Zusammenwirken mit den Schwesterkünsten und zu einer Unterordnung unter die Bedürfnisse des Ganzen sehr wenig geeignet erscheinen läßt; und die Architektur hat, abgesehen von den Eisenkonstruktionen, nur wenig Gelegenheit gefunden, sich an der Lösung neuer, aus der Zeit hervorgehender Aufgaben von innen heraus zu betheiligen; der Zusammenschluß der Künste bleibt also erst noch zu suchen. Dies ist der Grund, weshalb so manche unserer Maler sich aufs Bildhauern verlegen, wozu leicht auch noch das Baumeistern hinzukommen kann. Aber wenn auch einzelne Künstler der Vergangenheit, wie Lionardo, Raphael, Michelangelo, alle drei Künste gemeinsam betrieben haben, so ist das doch kein normaler Zustand, sondern nur die Folge ganz besonderer, überströmender Begabung. Als Ergebnis bleibt übrig, daß unsere Monumentalmalerei des nöthigen Haltes durch die beiden anderen Künste ermangelt und daher mit der Schwierigkeit zu kämpfen hat, daß sie sich die Flächen, die ihr zur Verfügung gestellt werden, erst für ihre besonderen Zwecke zurechtmachen muß, statt sie gleich in der geeigneten Form fertig vorzufinden. Dadurch fällt für sie, ebenso für die Staffeleimalerei, die jetzt ihre Bilder für Ausstellungen und Galerien statt für bestimmte Räume malen muß, eine wesentliche Quelle der Schaffensbegeisterung, der wohlthätige Zwang, der durch den gegebenen Raum auf die Phantasie ausgeübt wird, fort.

Eine Leistung hatte die klassische Schule bei uns in Deutschland gezeitigt, und zwar eine solche, die voraussichtlich von der Geschichtsschreibung der Zukunft als die höchste unseres Jahrhunderts überhaupt anerkannt werden wird: das Lebenswerk Alfred Rethels. Doch der Meister verfiel frühzeitiger Umnachtung, als er kaum begonnen hatte, seine gewaltigen Entwürfe auszuführen; die Nachfolger aber blieben aus.

Was Delacroix, Ingres, die Belgier auf dem Gebiete der Monumentalmalerei schufen, erwies sich als nicht lebensfähig, weil nicht aus dem eigenen Innern geboren. Millet und Manet blieb es versagt, ihre Riesenträume, die Ausmalung des Pantheons und des Pariser Stadthauses, auszuführen. Marées, in dessen Geist das goldene Zeitalter wieder neu auflebte, ging einsam seinen Weg und vermochte es nicht, seinen Gebilden greifbaren Ausdruck und dauernde Gestalt zu verleihen. Als der Erste, der, vom Geiste der Neuzeit durchdrungen, seine Gebilde mit hellem Licht übergieß und in leuchtende Farbigkeit kleidete, trat in Deutschland Prell mit seinen Fresken im Berliner Architektenhause hervor. Gesellschaft suchte wohl in seinen Allegorien der Berliner Ruhmeshalle manche Errungenschaften der modernen Malerei seinen idealen Zwecken dienstbar zu machen, vermochte sich jedoch nicht genügend von den Banden des Kartonsstils zu befreien.

In vollem Umfange den Zwecken der Monumentalmalerei dienstbar gemacht erscheint die Freilichtmalerei dann in den Fresken Puvis de Chavannes' und Besnards in Paris, den Szenen aus dem Leben der heiligen Genovefa des Ersteren im Pantheon, von 1886, und Besnards Darstellungen in der Ecole de Pharmacie (1884/85 und 88), sowie den Tageszeiten in der I. Mairie (1887), welche Werke jetzt die hohe Schule für die gesamte jüngere Künstlerschaft Europas bilden. Hier ist Leben und Empfinden unserer Tage, ohne Pathos, aber mit wohlthuender, verständlicher und erhebender Wärme, in einer künstlerischen Sprache vorgetragen, die den im höchsten Sinne dekorativen, d. h. raumschmückenden Zweck stets im Auge behält, indem sie, ohne von der Naturwahrheit abzugehen, Form und Farbe in erster Linie als raumfüllende und raumbelebende Bestandtheile handhabt. Wenn auch Puvis de Chavannes der Vorwurf gemacht werden kann, daß er in der Ausnutzung der Farbe nicht weit

genug gegangen sei und daher leicht blutleer, anämisch erscheine, so läßt es Besnard in dieser Hinsicht, wenn seine Gedanken auch keinen so hohen Flug nehmen, an Kraft und Tiefe nicht ermangeln.

Jetzt drängt auch in Deutschland alles Sehnen und Hoffen nach der Lösung dieser Aufgabe, der Verschmelzung der Naturwahrheit mit dem Gebilde höherer, über die Natur hinausgehender Ordnung. Klinger, der seit mehr als einem Jahrzehnt unausgesetzt danach ringt, dieses Ziel zu erreichen, hat in seiner bekannten Schrift über Malerei und Zeichnung einen Unterschied zwischen diesen beiden Kunstgattungen aufstellen wollen, der dahin geht, daß die Zeichnung, als von der Farbe unabhängig, an die Natur nicht gebunden sei, daher einen höheren Gedankenflug gestatte, während die Malerei in der Nachahmung der Natur ihr höchstes, ja ihr einziges Ziel finde. Wäre dies richtig, so wäre die Monumentalmalerei nicht nur, die sich nach Klingers eigenem Ausspruch ja den Forderungen des raumschmückenden Zweckes zu fügen hat, sondern die Malerei überhaupt, als eine schöpferische Kunst, unmöglich. Denn die Nachahmung der Natur, als ein besonderer Zweck, schließt alle anderen Zwecke aus. Die Kunst will aber doch nur, darüber werden Alle einig sein, die Gebilde der Phantasie zur Darstellung bringen, ist also, nach der Sprache des täglichen Lebens, zwecklos.

Diese ganze Theorie, die den Ausgangspunkt und das Endziel des künstlerischen Schaffens, die Naturnachahmung, mit seinem eigentlichen Wesen und seinem Zweck verwechselt, entspricht auch gar nicht der Wirksamkeit, die Klinger selbst entfaltet hat, er, der gerade an die Spitze der Phantasielünstler gestellt wird. Sie enthält viel für den Künstler Anregendes und praktisch Verwendbares, bildet aber doch wohl nur einen Nothbehelf, eine Ausrede, die durch die besonderen Umstände hervor-

gerufen ist, aber keine Gewähr der Dauer in sich trägt. In einer ähnlichen Lage, wie der, worin sich Klinger jetzt befindet, äußerte Cornelius, „der Pinsel sei der Verderb der Malerei geworden, er führe von der Natur ab zum Manierismus“; Klinger wiederum meint, die „Körperhaftigkeit“, also die volle Naturnachahmung, sei für die Malerei alles, die „Idee“ aber müsse sich, wenn sie zur Darstellung gelangen wolle, in die Zeichnung flüchten, die allein die für deren Ausdruck erforderliche Bewegungsfreiheit gewähre. So lange es bei diesem Zwiespalt von Malerei und Zeichnung, von Naturbild und Phantasiebild bleibt, werden auf der einen Seite, wie bei Cornelius, nur Kompositionen, auf der anderen Seite, wie bei Klinger, nur Naturstudien geliefert werden können; Klinger selbst aber hat bereits bewiesen, daß er sich in der Landschaft wenigstens und gelegentlich auch in den Figuren, wie auf den Kreuzträgerinnen in seinem „Olymp“, von der Natur freizumachen vermag; so kann denn auch gehofft werden, daß die Deutschen noch den Weg finden werden, der sie zur vollen Höhe monumentaler Malerei emporzuführen vermag. Auch Ludwig von Hofmann ist in diesem Zusammenhange zu erwähnen.

Mögen auch noch so viel Ausstellungen an den bisherigen Leistungen der modernen Malerei gemacht werden, mag ihr vorgeworfen werden, daß sie in der Verwendung des freien Lichtes zu weit gehe, es selbst dort einzuführen suche, wo die geschlossene Beleuchtung weit häufiger am Platze ist, wie z. B. bei den Bildnissen, daß sie auf die schöne Leuchtkraft der Farbe unnöthigerweise verzichte, daß sie sich zu ängstlich an die Natur halte und ihr gegenüber zu wenig wählerisch verfare, so betrifft dies alles Punkte, die sicherlich noch einst in befriedigender Weise werden geregelt werden, ja die schon längst geregelt worden wären, wenn ein festerer Zusammenhang zwischen dem Künstler und seinem Abnehmer bestanden hätte, wenn den modernen

Künstlern bereits früher die Gelegenheit geboten worden wäre, ihre Kräfte an großen Aufgaben zu versuchen und zu üben, und wenn ihnen dabei die Freiheit eingeräumt worden wäre, ihren Schöpfungen nach Künstlerrecht jene Gestalt zu geben, die ihnen als die richtige und nothwendige erscheint. Dem steht aber jener unheilbare Zwiespalt entgegen, der die modernen Bestrebungen von vornherein und unbesehen verwerfen läßt und trotz aller gegentheiligen Behauptungen jene Unduldsamkeit ausübt, die nur zu leicht im Gefolge der Macht sich einstellt. Wohl hört man von allen Seiten den Ruf nach Gesundheit erschallen; gilt es aber, Künstler, die hiefür die Anlage haben, mit der Lösung einer solchen Aufgabe zu betrauen — ich brauche nur an Thoma, Kalkreuth, Olde, Kampf, Stremel, Lührig zu erinnern —, so heißt es: das sind Naturalisten, sie ermangeln des Ideals; zum Ausmalen historischer Kostümstücke oder antiker Staatsaktionen hielte man sie allenfalls für gut genug: aber ihnen die künstlerische Gestaltung des gewöhnlichen, uns umgebenden Lebens, das allein doch für uns verständlich und interessant ist, wenn es nur richtig angefaßt wird, anzuvertrauen, hat man nicht den Muth, da man davon eine lähmende Einwirkung auf jene Art von Idealismus befürchtet, der mit so viel Mühe und doch so jammervollem Erfolge in den Schülern, in den höheren Töchtern, in dem Volke großgezogen wird; sind es doch hauptsächlich die Bildungsstätten des Volkes, die die Wandflächen für die Monumentalmalereien zu bieten haben.⁷

Endlich scheint auch hierin ein Wandel zum Besseren sich anbahnen zu wollen, und mit Stolz können wir feststellen, daß Sachsen auf dieser Bahn vorangeschritten ist. Das Publikum freilich folgt nur langsam nach. Und liest man irgendwo die Behauptung, heute werde kein Verständiger mehr an dem gesunden Kern der Bewegung zweifeln, so klingt das wie Hohn

gegenüber den Thatsachen. Bezeichnenderweise ist es gerade die Majorität unter den Gebildeten, die den hartnäckigsten Widerstand leistet, Männer voll Ernstes, Wohlwollens und Einsicht, denen sonst die Wahrung der geistigen Güter heiligste Lebensaufgabe ist. Handelt es sich aber um eine Frage der Kunst, so ist es für sie vollkommen ausgemacht, daß jedes Streben in moderner Richtung mit allen Mitteln niederzuhalten ist. Die Voraussetzung, daß sie sich für die moderne Kunst interessirten und deren Bestrebungen als der Förderung werth betrachten könnten, würden sie als eine Beleidigung ansehen.

Hier zeigt es sich, daß es sich bei dem „Kampf um die neue Kunst“ nicht etwa bloß, wie gewöhnlich behauptet wird, um eine Lebensfrage der Künstler selbst handelt, deren Lösung man ruhig ihnen allein überlassen könnte, sondern um eine Frage der Kultur und der Weltanschauung. Dies ist der Grund, der alle diejenigen, die sich berufsmäßig mit der Erforschung der Kunst beschäftigen, dazu veranlaßt, sich auf die Seite der jungen Künstlerschaft zu stellen, nicht wegen des Freilichtes, des Impressionismus oder des Realismus, sondern weil diese Künstler sich von den Banden einer einengenden Ueberlieferung befreien, sich auf eigene Füße stellen wollen und dies der einzige Weg gewesen ist, auf dem auch in früheren Zeiten die Kunst hat zur Größe gelangen können. Nur Adolf Rosenbergs ist auf der anderen Seite stehen geblieben; was er in den „Grenzboten“ und in der „Post“ und was als Vertreter der älteren Künstlerschaft Lenbach in Gelegenheitsreden gegen die modernen Bestrebungen vorbringt, das wird von unserem besseren Publikum und den Tagesblättern mit Wonne als Trost in diesen schweren Zeiten entgegengenommen.⁸ Es klingt so beruhigend gruselig, wenn den Vertretern der modernen Richtung Naturalismus, Materialismus, ja gar Atheismus vorgeworfen wird. Aber sind so große Worte am Platz, wo es sich einfach

um den Widerstreit ehrlicher Ueberzeugungen, um die Frage handelt, ob die Kultur einen feststehenden oder einen ewig wandelbaren Begriff bilde?

Auf allen anderen Gebieten des geistigen Lebens, in der Wissenschaft, in der Politik, ja selbst in der Religion ist doch der fortschrittliche Gedanke der Entwicklung zum Durchbruch und zur Anerkennung gelangt; allein im Bereiche der Kunst soll es heißen: das Ideal liegt hinter uns, nicht vor uns; alles, was nöthig und möglich ist, ist schon ausgeführt worden; für uns und alle Zukunft bleibt nur die stetig erneute Wiederholung übrig. Ist das nicht niederdrückend, ein Hohn auf die Kunst, ein Herabziehen der Kunst ins Handwerkliche? Und weshalb? Um Hekuba, um verstorbener Ideale, um einer abgestandenen Aesthetik willen.

Wenn Lagarde vor Jahren darauf hinwies, der Vorwurf, daß es der modernen Jugend an Idealismus fehle, sei nicht berechtigt, der Idealismus sei vorhanden, jetzt wie stets, nur werde ihm die Nahrung vorenthalten, so bildet ein solches Verhalten der Kunst gegenüber einen erneuten Beweis hierfür.⁹ Ist in der Neuzeit irgendwo Idealismus zu suchen, so findet er sich bei der jungen Künstlerchaft, die nicht müde wird, ihren Zielen nachzustreben, obwohl ihr nur Schwierigkeiten und Enttäuschungen bereitet werden.

Soll denn wegen der Gefahren, die mit einem Wandel der Anschauungen unleugbar verbunden sind, die Entwicklung erbarmungslos hintangehalten werden? Ist es denn erlaubt, an Stelle des frischen Brotes des Lebens, weil man sich daran etwa den Magen verderben könnte, die harten Kiesel der Antike der kommenden Generation zu bieten? Und sorgt nicht jede Zeit schon dafür, daß die Gegensätze sich ausgleichen und die Ausschreitungen beseitigt werden, wenn man nur den Grundsatz des *laissez aller* richtig und vollständig anwendet?

Ja, wird aber gesagt, wenn man den alten Kulturstandpunkt aufgibt, so verliert man jeden festen Maßstab für die Beurtheilung des Werthes der Kunstwerke. Bequem freilich ist es, sich einen festen Maßstab zu bilden. Aber ist er auch so fest, wie man glaubt, ist er nicht jeweils durch die Mode und das Tagesbedürfniß, durch ein Vorurtheil, das sich Verbreitung zu schaffen gewußt hat, bedingt und somit doch veränderlich? Die Antike gilt ja nun freilich seit bereits fast anderthalb Jahrhunderten als solcher Maßstab, und sie genoß in der Renaissancezeit dieselbe Verehrung. Aber dazwischen hat das Ideal der Gothik, im 17. Jahrhundert der Naturalismus, dann das Ideal des Rokoko geherrscht, und wir würden den Erzeugnissen dieser Zeiten nicht gerecht werden können, wenn wir nicht an sie jedesmal den besonderen Maßstab anlegen wollten, den sie erfordern. Wollte nun die moderne Kunst ebenso einen Maßstab aufstellen, für den bindende Geltung verlangt würde, so würde sie dem Grundsatz, der sie ins Leben gerufen hat, untreu werden. Dies ist die Klippe, die es zu umschiffen gilt. Die Kunst darf nicht zur Mode werden, sondern muß sich ewig verjüngen aus dem Quell der Individualität, der seine Nahrung aus der Natur zieht. Denn jede Zeit hat ihre besonderen Aufgaben, und ganz unmerklich, in stetigem Fluß verschieben sich die Bedürfnisse der Menschheit, die wir unter dem Namen Geschmack zusammenfassen. Diesem ewig wandelbaren, aber thatsächlich stets vorhandenen Geschmack zum Ausdruck zu verhelfen ist die Aufgabe der Kunst, wie die Wissenschaft die stetig wechselnde Erkenntniß festzuhalten hat. Da der Geschmack etwas Positives, wenn auch nicht ein für alle mal Feststehendes ist, wie Richard Avenarius dies in seiner für die neuere Geschichtsforschung grundlegenden biomechanischen Erkenntnißlehre nachgewiesen hat, so giebt es thatsächlich zu jeder Zeit einen bestimmten Maßstab für den Kunstgehalt eines Werkes,

nur ist er nicht in anderen Werken zu finden, sondern allein in der Schöpferkraft des einzelnen Künstlers.¹⁰ Wo etwas frisch aus dem Empfinden des Künstlers und somit dem Empfinden der Zeit entspringt, den Bedingungen des Materials genügt und den Eindruck der Natur in überzeugender Weise wiedergibt, da handelt es sich um ein Kunstwerk, das immer neu, gut aber nur dann sein wird, wenn es all diesen Erfordernissen genügt. Wie ein alter Philosoph, wohl Montaigne, sagt: *le propre de l'homme est d'inventer, d'être soi et non pas un autre.* Das bedingt freilich, daß der Betrachter jedem einzelnen Künstler, ja jedem einzelnen Werk eines Künstlers gegenüber immer wieder einen neuen Standpunkt einzunehmen hat. Dies ist die Betrachtungsweise, die der feinsinnigste Kunstfreund unserer Zeit, der zu früh verstorbene Conrad Fiedler, in allen seinen Schriften vertreten hat, und die ihn auch befähigt hat, in seinem erst jüngst wieder zugänglich gemachten, aber bereits vor 15 Jahren geschriebenen Aufsatz über „modernen Naturalismus und künstlerische Wahrheit“ mit einer Freiheit des Urtheils sich über das Wesen der modernen Kunst zu äußern, die ohne gleichen dasteht.¹¹

Diejenigen, die jetzt gleichgültig oder feindselig den Bestrebungen der modernen Malerei gegenüberstehen, übersehen aber namentlich eines: nämlich daß die Kunst nicht nur, wie sie meinen, zum Vergnügen und zur Erbauung des Publikums und weiterhin allenfalls zur Erhaltung der Künstler selbst dient, sondern auch eine materiell sehr hoch anzuschlagende nationale Aufgabe zu lösen hat.¹² Die Frage, ob es sich dabei um ein Interesse der geistigen Kultur handelt, bleibt hier völlig aus dem Spiele. Der Wettbewerb eines Volkes mit den übrigen ist aber in ungemein hohem Grade dadurch bedingt, ob es auf dem Gebiete des Kunstgewerbes, das dauernde, weitverbreitete, mannigfaltige und stets wechselnde Bedürfnisse auf dem ganzen Erd-

kreise zu befriedigen hat, den Kampf mit den übrigen Völkern bestehen kann. Das Kunstgewerbe aber ist von der Entwicklung der hohen Kunst durchaus abhängig. Wird Deutschland einst auf dem Weltmarkte, und diese Zeit muß kommen, in Bezug auf die Erzeugungskosten der Industrieartikel unterboten werden, so büßt es an Reichthum und somit an Machtstellung ein; hat es aber die Zwischenzeit benutzt, um seine Kunst und damit weiterhin sein Kunstgewerbe zur Höhe nationaler Kraft zu entwickeln, so kann es als Sieger aus dem Kampfe hervorgehen und wird seine Macht alsdann nur noch erweitern. Von der Pflege der alten Kunst ist ein solches Ergebnis nicht zu erwarten, darüber werden Alle einig sein; nur wo die Jugend, die Begeisterung, das Streben nach vorwärts vorhanden ist, kann auf Erfolg gerechnet werden. Die Sorge um die Macht und die Dauer Deutschlands sollte doch wohl die Angst um den Verlust der paar alten Ideale, die mehr als reichlich durch neue ersetzt werden würden, überflügeln können. Um dies Entweder — Oder handelt es sich jetzt thatsächlich. Möchte nicht noch mehr Zeit verloren und der Kunst endlich jene Förderung und Aufmunterung, die zu fordern sie ein gutes Recht hat, gewährt werden, bevor es zu spät ist.

Der nächste Anlaß zu einer folgenschweren Entscheidung steht sogar bereits unmittelbar vor der Thür. Vor wenig Tagen noch äußerte der Generalkommissar der Pariser Weltausstellung von 1900, Geheimrath Richter, hier in Dresden: im allgemeinen könne Deutschland dem Wettbewerb getrost ins Auge sehen, „nur die verhältnißmäßig noch sehr junge Kunstindustrie werde keinen leichten Stand haben; auch sie aber werde Erfolg haben, wenn sie sich bemühe, mit dem Künstler Hand in Hand zu arbeiten.“ Frankreich, England und Amerika, drei gefährliche Mitbewerber, gilt es zu bestehen. Die Zeit ist kurz, ja kaum noch zu rechnen. Der gefährlichste dieser Rivalen,

Frankreich, verfügt über eine Jahrhunderte alte Schulung der Hand, des Auges, des Geschmacks. Vergleicht man aber die gleichförmigen, durchweg gediegenen, jedoch wenig Kraft und Eigenart zeigenden Erzeugnisse der französischen Malerschule in den beiden Salons mit der Fülle der Talente, die auf den deutschen Kunstausstellungen zu Tage treten, so braucht man keine Besorgniß zu haben, sobald nur diesen Talenten wirklich die Gelegenheit geboten wird, ihre Kraft der Industrie und dem Gewerbe dienstbar zu machen.

Hier bietet sich also ein Feld, wo echter Patriotismus sich bethätigen kann, da aus der besonderen Stammesart der Künstler seine beste Kraft schöpft; hier findet auch der Reichthum ein Gebiet, wo er fruchtbringend an der gemeinsamen Arbeit der Nation theilzunehmen vermag, statt sich, wie bisher, gleichgültig von der Kunstpflege abzuwenden, als von einer Sache, die ihn nichts angehe und höchstens unter dem Gesichtspunkte der privaten Kapitalanlage für ihn in Frage kommen könne.

Der Segen wird ein tausendfacher sein, Lebensmuth und Freudigkeit werden wieder auferstehen, denn es wird ein Ziel gefunden sein, wofür man leben kann, das des Lebens werth ist.

Aber freilich gilt es einen raschen, kühnen Entschluß!

Anmerkungen.

Diese beiden Vorträge sind, bis auf kleine stilistische Aenderungen unverändert, so abgedruckt worden, wie sie am 13. und 20. Dezember 1896 im Sächsischen Kunstverein zu Dresden gehalten worden sind.

Troßdem dem Verfasser von befreundeter Seite nahegelegt worden ist, den mehrfach vorkommenden Ausdruck Antike durch Klassizismus zu ersetzen, hat er sich nicht dazu entschließen können, da das Wort Antike, welches nun einmal in unserer Zeit die üble Nebenbedeutung bekommen hat, den Sinn besser wiedergiebt als das Wort Klassizismus. Neben wir von der Antike in gutem Sinn, so bedienen wir uns des Ausdrucks Griechische Kunst, der auch die guten römischen Leistungen als Schößlinge der Kunst Griechenlands mit umfaßt.