



H. Billing: Rückseite der Kunsthalle zu Mannheim.

## Drei rheinländische Ausstellungen. (Mannheim, Düsseldorf, Köln.)

Ich beginne mit Mannheim, weil es als Ausstellung die konsequente Erscheinung und grundsätzlich zum mindesten beachtenswerter ist, als die beiden andern. Nicht in einer höchst persönlichen Auswahl liegt ihr Vorzug, wie meist berichtet und geglaubt wird; und wenn ich neulich an nicht geringer Stelle las, daß sie meist Werke ersten Ranges und wenige nur zweiten Ranges zeige, so scheint mir das gründlich falsch: ich könnte Werke fünften und sechsten Ranges nennen, die noch dazu an guter Stelle hängen, und der einzig betrübliche Eindruck dieser Ausstellung ist gerade der, daß man ein wenig verdrossen an dem allzuvielen, tonig-dekorativen Durchschnitt wird, obwohl doch Sachen darin hängen wie die kleine van Gogh-Landschaft „mit dem pointillierten Baum“, die Bilder von Karl Hofer, Klint und andererseits von Stuck und Schnopff, die eine leidenschaftliche Auseinandersetzung wahrhaftig verlangen. Und nicht was der persönliche Geschmack von Dill gesammelt hat, ist das Entscheidende — er ginge, dünkt mich, am liebsten in der Nacht herum und schmiss recht vieles hinaus, was gar nicht seines Sinnes sein kann — sondern wie aufgehängt und gestellt ist; und hierin ist tatsächlich ein Prinzip so grundsätzlich erfüllt, wie wirs noch nicht erlebten:

„Das Bild im Raum“. Das heißt: die dekorative Verwendung des Tafelbildes — wie der Plastik — im bürgerlichen Zimmer, und auch ein klein wenig im Museum, wie mir scheint.

Von Zeit zu Zeit befällt unsere Malerei ein wahrer Katzenjammer, daß sie gleich der Plastik von der Architektur als Mutter aller Künste losgerissen und als Staffeleibild eigentlich verächtlich sei. Nur was direkt an die Wand, in einen Raum hinein gemalt seinen dekorativen oder gar monumentalen Zweck erfülle, habe Wert; alles andere sei nur Surrogat. Eifertig wird dann das Staffeleibild auf seine dekorative Wirkung angesprochen, es wird Wand schmuck, Dekorationsgegenstand, Kunstgewerbe.

Es wird vergessen, daß eine Differenzierung durchaus noch nicht Verfall bedeutet, daß mit der Loslösung

jeder einzelnen Kunstart eine Verfeinerung und Vertiefung verbunden sein könne, daß, wie ein Goethesches Gedicht (Über allen Gipfeln ist Ruh) durchaus nicht des Rahmens einer großen dramatischen Dichtung bedürfe, auch ein Tafelbild ganz andere Werte entwickeln kann als nur seine dekorativen. Wenn wir Nachgeborenen vor einem Bild von Stefan Lochner, Grünwald, Rembrandt stehen, so bleibt uns nichts so fern als der Gedanke einer dekorativen Verwertung: über Jahrhunderte hinweg grüßt uns das Leben, zwingt uns eine Weltanschauung. Alle „gutgemalten Rüben“ und „dekorativen Wandflecken“ in Ehren: es dünkt mich eine herrliche Aufgabe, einen Rembrandt so einzubauen, daß seine ganze Herrlichkeit uns unwiderstehlich überfällt, aber es wäre ein Unsinn, ihn danach zu schätzen, ob er eine Stuben- oder Kirchen- oder Festhallenwand dekorativ zu schmücken vermag. Freilich ist nicht jedes Tafelbild von Rembrandt, und man könnte wohl unsere Maler in zwei Gruppen einteilen, ob man von ihren Bildern einen dekorativen Wert, eine Gebrauchsfähigkeit als Wand schmuck zum mindesten verlangen kann, oder ob sie durch höhere Qualitäten die Berechtigung zu einem eigenen Dasein haben. Nach dieser Unterscheidung gehörten dann die Bilder der Mannheimer Jubiläumsausstellung zur ersten Gruppe.

Was natürlich nur ein böser Scherz ist, aber doch auf die grundsätzlichen Vorzüge und Mängel dieser höchst durchgebildeten Veranstaltung hindeutet. Es ist in Mannheim jeder Raum zunächst als Einheit dekorativ ausgebildet worden unter Aufwendung großer Mittel und nach Angaben unserer besten dekorativen Kräfte, natürlich auf Grund der Raumbildungen von Billing, dem Baumeister der Kunsthalle, der auch die provisorischen Anbauten erstellt hatte. Schon in dem Kölner Ausstellungsbau hatte sich Billing als ein Meister gerade in der Raumbildung gezeigt, der es trefflich versteht, Räume der verschiedensten Ausdehnung zu einer Gesamtwirkung zu bringen, die man durchschreitend als eine glückliche und planvolle Abwechslung wohligh wahrnimmt. Bedenkt man dies, die monumentale Ruhe der äußeren Erscheinung sowie die Pracht und helle Schönheit des Kuppelraumes, hinter dessen Marmorsäulen das Licht zauberhaft einfällt und alles in einer alt-silbernen

Helligkeit frei und leicht erscheinen läßt, was doch zum Teil schwerster Marmor ist: so weiß man, wieviel von dem günstigen Eindruck dieser Ausstellung dem Baumeister zu verdanken ist; und danach den Künstlern und Werkstätten, die jeden einzelnen Raum im Sinn dieser festlichen Gesamterscheinung dekorativ ausbildeten.

Hierdurch war die Grundlage des Dillschen Planes erfüllt, der als Organisator natürlich auch hier entscheidend wirkte: der „Raum“, vom festlichen Saal bis zum intimen Zimmer, war in feinsten Vollendung fertiggestellt, nun kam das Bild in den fertigen Raum, aber nicht ihn bestimmend, sondern dekorativ schmückend. Hierbei sollte der Jahrmarkt- und Museumscharakter landläufiger Ausstellungen durchaus vermieden werden, jedes Bild sollte sich nicht nur dem Raum, sondern auch seinen „Mitbildern“ im gleichen Raum anpassen, so daß ein harmonisches Ensemble entstand.

Diesen Hauptteil seiner Aufgabe hat Dill unter Assistenz seiner Getreuen Hölzel und Hellwag selbst geleistet; und wenn man bedenkt, daß dabei Bilder von Gauguin, van Gogh, Thoma, Liebermann, Hofer, Lenbach, Sauter, Schönleber, Trübner, Dill und Nicholson gleicherweise untergebracht wurden, so wird man geneigt zur höchsten Anerkennung sein: die Aufgabe ist glänzend gelöst; man schreitet durch die Ausstellung mit dem Behagen, bei einem Kunstfreund des raffiniertesten dekorativen Geschmacks zu sein; und namentlich unsere Museen könnten hier lernen, was eine feine Hand mit gar nicht zu großen Mitteln vermag: wo durchaus nicht Werke ersten Ranges dem Arrangeur einen billigen Triumph schaffen, sondern wo mit dem Durchschnitt der heutigen Malerei in Europa — das Wort ist nicht

verächtlich gemeint — ein geschmackvolles Ensemble erreicht ist.

Freilich sind es von Anfang an für diesen Zweck ausgesuchte Bilder; Dill hat — als imaginärer Museumsdirektor — erst persönlich gesammelt, ehe er aufhing. Und hat sich dabei noch das Vorrecht genommen, viel mehr Werke einzuladen, als er hängen konnte, so daß er seinem Ensemble zuliebe bis zum Schluß aus nicht geringen Sachen die freieste Auswahl hatte. Dies ist ihm von den beteiligten Künstlern zum Teil sehr verübelt worden; ein zurückgesandtes Bild ist sonst ein „refüsiertes“; hierbei gewiß nicht: es konnte gleichwohl ein Meisterwerk wie eine Stämperei sein, was sich trotzdem nicht ins Ensemble schickte. Insofern hatte Dill diesmal die glückliche freie Hand, um die ihn alle „Hängekommissionen“ beneiden dürfen, die jedes Stück aufhängen müssen, was durch die Jury gekommen ist. Aber um das zu erreichen, was er erreicht hat, gab es keine andere Möglichkeit. Seine Aufgabe war von Anfang an prägnant gestellt und sie ist mit feinsten Präzision gelöst worden. Alle zukünftigen Ausstellungen werden mit dem hier erreichten Niveau rechnen müssen, wenn sie ernst genommen werden wollen.

Nun haben sich freilich einzelne Räume diesem Prinzip von Anfang an entzogen, indem sie wie der Klimt-, der Behrens-Saal von Anfang an unter bestimmten Voraussetzungen geschaffen wurden, so daß also das Kunstwerk selber nicht überall die sekundäre Rolle spielte. So sind zwar einige scharfe, auch schartige Sachen entstanden, die das Ensemble aber trotzdem nicht stören, es vielmehr bereichern, ihm gleicherweise die Langeweile eines zu sehr auf die Mitteltöne gestimmten Ensembles, wie die offenbare Ungerechtigkeit einer solchen Ausstellung gegenüber dem Kunstwerk nehmen.

Dann, um nach der gebührenden Schätzung wieder auf die scherzhafte Unterscheidung der Malwerke in die beiden Gruppen zurückzukommen, derjenigen, von denen eine dekorative Wirkung zum mindesten verlangt werden muß, und derjenigen, die eigentlich zu schade dafür sind: wenn vorhin gesagt wurde, daß diese Ausstellung einen Durchschnitt durch die heutige Malerei in Europa darstelle, so müßte jetzt genauer gesagt werden, daß sie dies unter dem dekorativen Gesichtspunkt tut, d. h. wohl sind Werke durchaus anderer als dekorativer Art aufgehängt, aber durchaus nur soweit, als sie sich dekorativ einfügen, und so haben wir eine vollkommene Darstellung des einseitigen Geschmacks-Standpunktes in der Kunst erhalten, der Gegnern wie Freunden von großem Wert sein muß und eindringliche Lehren und Überraschungen gibt, z. B. die, daß Werke, deren einzigen Wert man im Dekorativen sah, dies eigentlich gar nicht sind. Und ich sehe nicht ein, warum dies verschwiegen werden soll: geht man ganz im Sinn der Aufgabe die Säle durch, die Bilder auf ihren dekorativen Geschmacks-wert prüfend, so muß man zum Schluß erkennen, daß aller Engländer, Franzosen und Schotten ungeachtet die Bilder des Meisters selbst die Anforderungen an ein dekoratives Bild am reinsten und konsequentesten erfüllen. Insofern ist der Dillsaal tatsächlich das Herz dieser Ausstellung.



H. Billing: Treppenaufgang in der Kunsthalle zu Mannheim.

Das ist durchaus ehrlich und ohne Nebensinn gemeint, obwohl ich grundsätzlich — wie schon angedeutet wurde und nun ausgeführt werden soll — Bedenken gegen eine solche Ausstellung überhaupt und besonders gegen eine Schlussfolgerung aus ihrer Bedeutung in diesem Ensemble für den Kunstwert eines Bildes habe. Daß an malerischer Qualität die vier Trübner-Bildnisse aus den siebziger Jahren, daß in der einfachen Gewalt und Größe der Empfindung die Birke von Thoma und an Leidenschaft und Kraft der Malerei die schon genannte von van Gogh Höhepunkte ganz anderer Art sind, die sich wohl dem dekorativen Geschmack einfügen, deren Wert aber weit über diese ihre Nebenbedeutung hinaus geht: das sind so ein paar Noten, um das Thema der modernen Kunst in Europa mit ganz anderer Kraft anzuschlagen. Wenn tatsächlich mit dem dekorativen Wert im Raum die Aufgabe oder die Möglichkeit des Tafelbildes erschöpft wäre: dann ständen wir allerdings vor der modernen Staffeleibildmalerei als einem schwächlichen Surrogat der Kunstwirkungen in früheren Zeiten, dann wäre die Tafel ein Notbehelf und eigentlich die ganze Malerei in beweglichen Goldrahmen die überflüssige Spielerei einer überdifferenzierten Kultur, also Dekandenz, wie man vor zehn Jahren unaufhörlich sagen hörte.

Treten wir aber aus diesem Ensemble zurück vor die Werke unserer Großen vormals und heute, so faßt uns bald einiges andere ans Herz. Wir fühlen: nicht um irgend etwas Dekoratives zu machen, sind diese Tafeln bemalt, sondern aus einer menschlichen Leidenschaft heraus, die — gleich dem genannten Gedicht von Goethe — sich in ein Sinnbild zusammendrängte, zu der Niederschrift einer Weltanschauung in einem besonderen Gefühlszustand. Ein Tropfen, der die ganze Welt spiegelt: das Gedicht tut es — kraft der geheimnisvollen Kunst ihres Schöpfers — mit ein paar Worten, davon ein jedes für sich alltäglich ist, ein Bild mit ein paar Farben, eine Musik mit den armseligen Tönen, die ein jedes Kind auf dem Klavier abtippen kann. Ein Maler ist nicht nur ein scharfes Auge, und ein hochentwickelter Geschmack in Farbe oder Linie: er ist zugleich ein Mensch, an dem diese Dinge haften, den sie quälen, der mit ihnen ringt, der — mit Bewußtsein oder nicht — die Schöpfung der Welt in seinen Werken weiterführt, der Gruß, den die Menschheit über Jahrhunderte hinaus sich austauscht, die geheimnisvolle Kunde vom Leben, tiefer aus dem Gefühl heraufgeholt, als aller Verstand der Wissenschaft sie zu geben vermag. Nur um Geschmack zu haben und zu bilden: dazu



H. Billing: Blick in den Kuppelraum der Kunsthalle zu Mannheim.

wäre der Aufwand um die Kunst zu groß, ihre tiefste Wirkung und eigentliche Aufgabe beginnt erst da, wo ihre Wurzeln sich dem religiösen d. h. dem Urgrund aller Gedanken über die rätselhaften Gründe des Daseins verflechten. Insofern ist der Durchschnitt, den wir in Mannheim in so klarer Glätte sehen, einer, der das innerste Wesen der Kunst nicht berührt.

Wenn sich danach die Betrachtung den beiden andern Ausstellungen zuwenden soll, hält sie zunächst erschrocken inne vor einer großen Kluft; und sie erkennt: daß sich überhaupt kritische Einwendungen solcher Art erheben konnten, ist schließlich auch wieder ein Beweis für den ausgesprochenen und edlen Charakter dieser Ausstellung, neben der man die beiden andern nicht in einem Atem nennen darf. Sie ist erstens ein Ganzes und dann als solches doch ersten Ranges, das Musterbild einer Ausstellung, wie sie allein — von andern anders natürlich — gemacht werden sollten.

\* \* \*

In Köln und Düsseldorf sind Bilder aufgehängt, in Köln mehr gute und in Düsseldorf mehr schlechte; die alte Auffassung als Kunstmarkt, in Köln durch den Sammlerfleiß namentlich von Fritz Westendorp auf ein angenehmes Niveau gebracht, in Düsseldorf ganz wieder — nach zwei charaktervollen Ausstellungen — im Stil der „Berliner Großen“, die unterdessen doch selbst den Berlinern zu rückständig geworden ist. Beides im Grunde Berlegenheits-Ausstellungen: in Köln wollte man — zuungunsten des Defizits — die von der Ausstellung des Kunstfreunde-Verbandes stehengebliebenen Gebäude noch einmal verwerten; in Düsseldorf mußte nach zweijähriger Pause der Millionen-Kunstpalaß vom

bedenklichen Geruch einer Zwecklosigkeit befreit werden. In Köln konnte man sich — durch keine eingeseffene Künstlerschaft bedrängt — mit der persönlichen Einladung das Gute suchen und das Schlimme vom Halse halten; in Düsseldorf war man auf die Gegenseitigkeit einheimischer und auswärtiger Kunstverbände angewiesen, und rettungslos allem Kitsch ausgesetzt, den die Verbände zu senden beliebten.

Und um hiervon zuerst zu sprechen: das ist den Düsseldorfern von München, Berlin, Weimar und Wien aus in einer Weise geschehen, daß einem die Haare zu Berge stehen. Wenn ich Düsseldorfer Maler und ihretwegen nur mit einem Schokoladenplakat aus dieser Ausstellung hinausjuriert worden wäre, also aus meinem eigenen Haus, und sähe dann im Saal der Münchener Kunstgenossenschaft das erbärmlich gepinselte Zeug: ich würde weiß Gott als ein moderner Michael Kohlhaas mein Recht suchen. Etwas Traurigeres als Organisation kann man sich schwerlich denken. Und wenn man in eingeweihten Kreisen in Düsseldorf vorher hörte, man müsse die zu oft refüsierten grollenden Künstler einmal loslassen: so hat man dies nicht einmal getan, die Düsseldorfer Säle haben durchaus eine gute Haltung, losgelassen ist nur die malende Meute in Berlin und München.

So kann man der Leitung dieser Ausstellung den Vorwurf nicht ersparen, daß sie das schwer zurück-erworbene Ansehen von Düsseldorf bedenklich aufs Spiel gesetzt habe: der fremde Besucher wird entsetzt diese gewissenlos angefüllten Säle durchwandern und im Gesamtgefühl einer schlecht gemachten Ausstellung übersehen oder vergessen, daß die jungen Düsseldorfer selbst sich ehrlich um Anerkennung bemühen. Ihre Säle sind denen der Berliner Sezession, des Karlsruher und des Nordwestdeutschen Künstlerbundes zum mindesten gleichwertig: in Bretz, Clarenbach, Hardt und Liefegang usw. bilden sich für die niederrheinische Landschaft charaktervolle Darsteller heraus, in Plückerbaum und Ophay entwickeln sich originelle Phantasten: nimmt man die Bewährten dazu, von Gregor von Bochmann, der in seiner „verlassenen Heerstraße“ eins der besten Bilder der ganzen Ausstellung brachte, bis zu Ritzenhoven: so ergibt sich ein reicheres Bild als z. B. von München, wo die „Scholle“ nach der ersten Verblüffung bedenklich abflaut mit ihren auf Leinwand unmäßig vergrößerten Jugend-Titelblättern, und wo weder die Sezession noch die Luitpoldgruppe an Charakter gewinnen.

Da bin ich nun doch fast wieder in die Besprechung von Gruppen und Grüppchen geraten, an denen die deutsche Kunst und Kunstberichterstattung ebenso leidet, wie diese Ausstellung daran gescheitert ist. Die Kölner haben sich klugerweise davon frei gehalten: Sie haben nicht allzuviel Bilder, gleich welcher Herkunft in reichlichen Abständen — daß keins das andere störe — nebeneinander aufgehängt, wie sie gerade paßten. Man kann

nicht sagen, daß dabei etwas Glänzendes herausgekommen sei, aber auch nichts Geringes: ihr einziges Unglück ist, daß die Mannheimer gleichzeitig mehr Geld, einen Dill und ein Prinzip hatten: an dieser Konkurrenz wird in diesem Jahr wohl alles andere scheitern. In einem allerdings sind sie den Düsseldorfern wie den Mannheimern dennoch überlegen: in den ausgestellten Wohnräumen, von denen wohl noch besonders gesprochen werden muß.

Hier fühlt man sich auf einmal wieder mitten in einer Bewegung, in der alles in Wachsen und Strömen und also auch das Nebensächliche nicht überflüssig ist; während einen beim Durchwandern der bilderüberfüllten Säle das traurige Gefühl einer sinn- und leidenschaftslosen Überproduktion nicht verläßt: es sei denn, daß wie in Mannheim das persönliche Arrangement so grundsätzlich ist, daß man zu den Grundfragen der Kunst geführt wird, in denen denn auch das Geringere wieder begreiflich wird. Man kann sich ja nicht verhehlen, daß ein wenig viel Ausstellungen kommen und daß sie in Gefahr sind, Bestandteile der Fremden-Industrie (das modernste aller Wörter) zu werden. Für den Künstler bedeuten sie in ihrer Vorführung zum Auffälligen, Sensationellen unbedingt eine Gefahr und eine Hinderung: für das Verhältnis des Volkes zur Kunst, für die Verwendung der Werke könnten sie gleichwohl wichtige Anregungen geben, wie die Mannheimer Ausstellung überzeugend beweist.

Ausnahmen müßte man von solcher Betrachtung von vornherein so intime Dinge wie die Aquarellausstellung, die in Düsseldorf angegliedert ist. Die Technik schließt das Sensationelle ziemlich aus; sie hat in ihrer konsequenten Ausbildung (d. h. wenn sie rein, unvermischt durch Gouache, Pastell usw. geübt wird) fast etwas von höchstem Kunstgewerbe; andererseits bleibt sie dem Künstler näher und wird so immer mehr den Künstler und Liebhaber eine Augenschau sein als dem Publikum. So rettet man sich aus den entsetzlichen Münchener Sälen in Düsseldorf gern in die gerade hier anschließenden stillen Räume der Aquarelle.

Und noch eins fordert jedenfalls einen andern Standpunkt: die Sonderausstellungen eines Künstlers: in Düsseldorf z. B. Lenbach und der Zeichner Greiner, in Köln Drlik, in Mannheim Stuck und Khnopff. Es sind Dinge für sich in einer Ausstellung, mit denen man sich in grundsätzlicher Stellung zu den betreffenden Künstlern abfinden muß. Hierzu wären auch die dekorativen Bilder von L. von Hofmann zu nennen, die in dem Saal der Plastiken zu Düsseldorf so hoch aufgehängt sind, daß sie als Gobelins sehr schön und ruhig wirken.

Hiermit wäre der Kreis dieser Arbeit, der nur die drei Ausstellungen als solche wägen, nicht den Einzelheiten nachgehen wollte, geschlossen. Nun hätte die eigentliche Arbeit dieser Zeitschrift zu beginnen, aus dem Guten hier wie dort das Eigenartigste den Lesern nahe-zubringen.

W. Fischer.