

ND
567
K6
1925

UC-NRLF

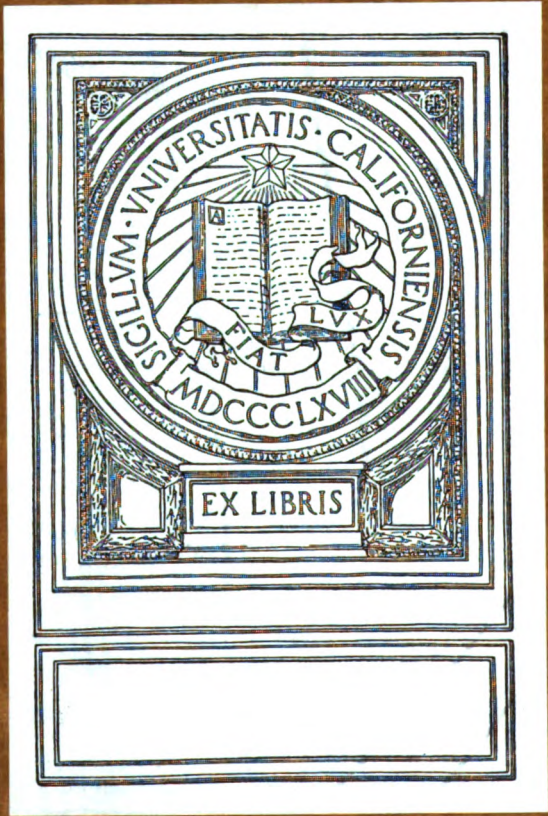


#B 363 227

Kultur-
geschichtliche
Monographien

Die moderne
Malerei
in Deutschland
von
Dr. Alfred Koeppen





Kulturgeschichtliche
Monographien
Nr. 7



Kulturgegeschichtliche Monographien

Begründet von Hanns v. Zobeltig

7

Die moderne Malerei in Deutschland

1925

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

Die moderne Malerei in Deutschland

von

Dr. Alfred Koeppen

Mit 134 Abbildungen, davon 67 farbig

Dritte Auflage

UNIV. OF
CALIFORNIA



1925

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing



ND 567
K6
1925

Alle Rechte, insbesondere das der Übertragung, vorbehalten.

American Copyright 1925 by Velhagen & Klasing
and Dr. Alfred Koeppen.

THE
AMERICAN
LIBRARY

Druck von Lischer & Wittig in Leipzig.

Vorwort zur dritten Auflage.

Die Überzeugung, daß es für die moderne und modernste Malerei in Deutschland an einem Buche fehlt, das im kurzen Zusammenhange die Entwicklung ihrer Geschichte, ihre Hauptströmungen vom Impressionismus zum Expressionismus, die Charakteristik ihrer Führer enthält und jedermann die Möglichkeit gewährt, zu dieser heiß umstrittenen Kunst Stellung zu nehmen, veranlaßte das vorliegende Werk.

Gewiß, es mangelt nicht an Literatur, aber sie ist verteilt in allen möglichen Zeitschriften, oder es sind mehr für gelehrte Kreise berechnete Werke oder in neuester Zeit Abrisse in dickleibigen Kunstgeschichten, die von dem Leser ein eingehenderes Studium erfordern oder voraussetzen. Dabei berücksichtigen diese oft allzusehr die Kunst des Auslandes. Mir erschien es aber notwendig, daß der gebildete Deutsche zuerst in seiner Heimatkunst Bescheid weiß und sie zu empfinden, begreifen und verstehen sucht. Nicht darauf kommt es an, alle Erscheinungen einer Kunstperiode oberflächlich kennen zu lernen, sondern an einer kleinen Auswahl der besten Werke zu einem Genuß und dadurch zu einem Verständnis zu gelangen. Deshalb habe ich mich beschränkt — aber mich auch befeißigt, einzelne Künstler und Werke eingehend zu würdigen. Auch will ich nicht nur durch den neuerdings beliebten kunstschriftstellerischen Stil mit babylonischer Sprachverwirrung blenden und in einen Taumel versetzen, sondern den Geist der Kunstwerke, ihre Zusammenhänge mit den geistigen Strömungen der Zeit in schlichter, anschaulicher und jedermann verständlicher Sprache schildern.

Es ist selbstverständlich, daß ich die Literatur über die Künstler und Kunstwerke der Gegenwart durchgegangen und vielen Verfassern zu Dank verpflichtet bin, da ich mich durch ihre Schriften bereichert habe; meine Hauptanregung aber empfing ich durch den persönlichen Gedankenaustausch mit den Künstlern selbst und durch stetes Versenken in ihre Schöpfungen. Indem ich jedwede Anregung auf mich wirken ließ, wollte ich das Wesen der „Modernen Malerei“ gleichsam als ein Erlebnis darstellen.

Viele Schwierigkeiten stellten sich der Arbeit entgegen. Manchen trefflichen Maler mußte ich zu meinem Bedauern weglassen, denn die Zahl ist zu groß, auch die der gleichwertigen Werke. Hat man auch vielen Künstlern homerische Gesänge gewidmet, so gibt doch erst ein Vergleich aller ihre Einstellung als Stern 1., 2., 3. Stärke. Soweit die abgelaufene Kunst Geschichte geworden ist, treten manche Künstler stärker ins Licht, andere wieder zurück und damit ergeben sich zwischen der ersten und letzten Auflage ganz von selbst Unterschiede. Zweck der Arbeit war auch kein Katalog, sondern Einführung in das Verständnis der verschiedenen Strömungen. Unter dem Abbildungsmaterial sind daher allerlei Änderungen zu verzeichnen, und die neueste Kunst machte eine Umgestaltung des Textes und Abbildungsmaterials durchweg notwendig.

An Ausbesserungen aller Art hat es sonst nicht gefehlt.

So hoffe ich denn, der neuen Auflage neue Freunde zu erwerben und sage dem Verlagshause Belhaven & Klasing für die Unterstützungen meiner Bestrebungen besonderen Dank.

Schreiberhau, Herbst 1924.

Dr. Alfred Rieppen.

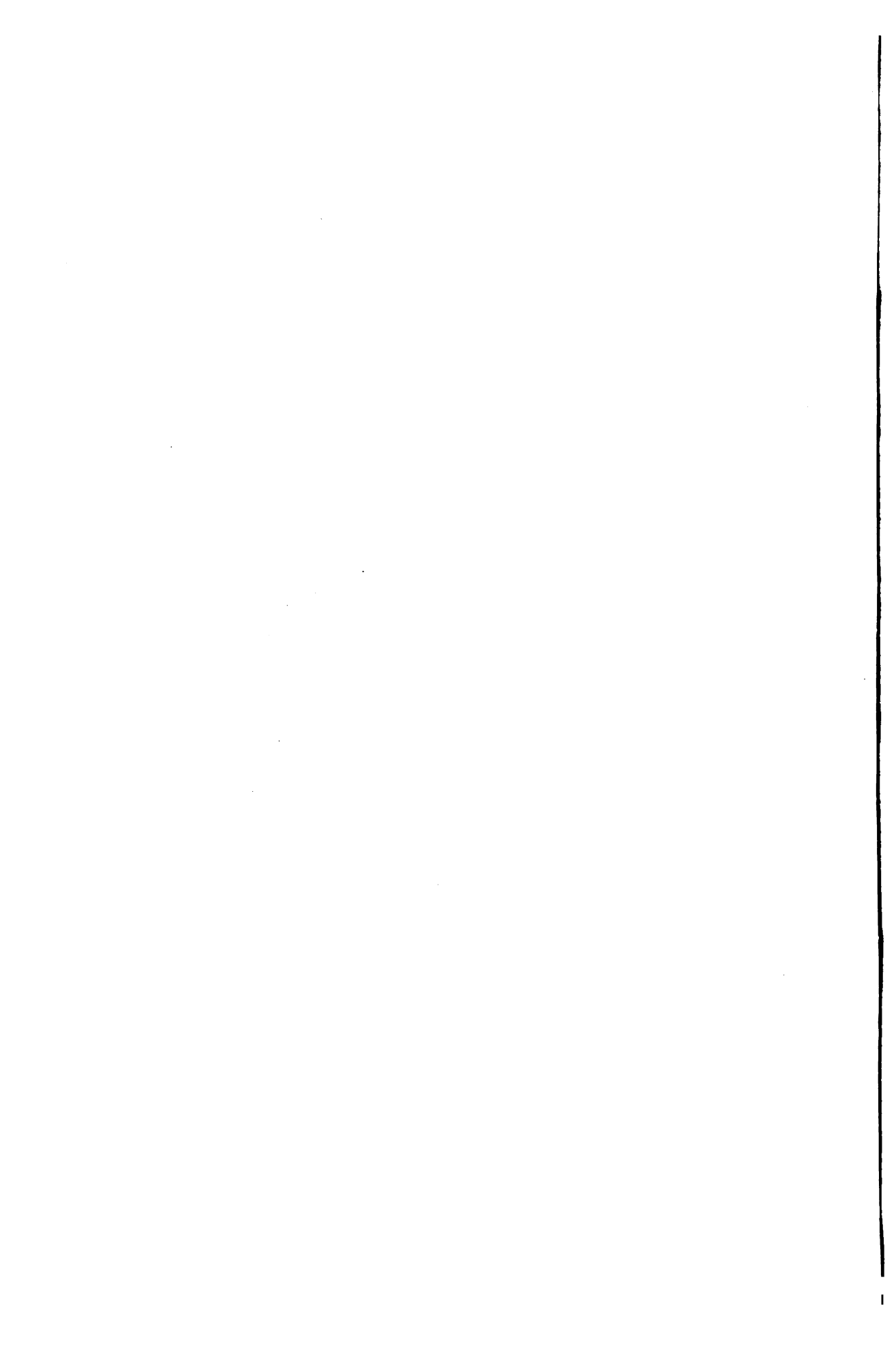




Abb. 1. Arnold Böcklin: Flora.
Nach der Aquarellgravüre im Verlage von Franz Hanfstaengl in München.

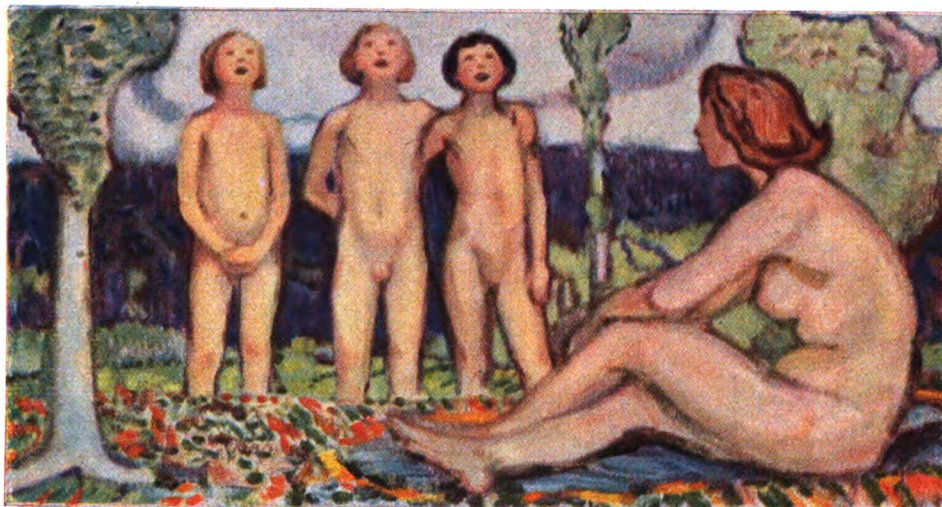


Abb. 2. Ludwig von Hofmann: Entwurf für ein Wandgemälde. (Su Seite 146.)

I. Zum Geleit.

Seburtstage sind Erinnerungstage . . . Feierstunden der Seele. Man hält Einklehr, denkt an Vergangenes zurück, betrachtet die Gegenwart und träumt von der Zukunft.

Die neue Auflage eines Buches ist ein Geburtstagsfest. Es kehrt nicht alle Jahre regelmäßig wieder, vielmehr in ungewissen Abständen, aber dann zittert es durch die Seele seines Urhebers, der die Verantwortung trägt und einsteht für seine Meinung. So sei denn zuvörderst das einst abgelegte Glaubensbekenntnis, an dem ich nichts zu ändern habe, heute gern wiederholt:

Ich glaube, daß nur heilige Liebe ein Kunstwerk schaffen kann und daß von dem Künstler wie von dem Redner gilt: „Wenn ich mit Menschen- und mit Engelzungen redete und hätte der Liebe nicht, so wäre ich ein tönend Erz oder eine klingende Schelle.“

Die Liebe, die ein Kunstwerk erschuf, muß uns unser Inneres ausfüllen, daß uns Sehnsucht überkommt, uns von dem Alltage zu befreien, uns in das Unendliche und Ewige der Natur hineinzufühlen, einen Einklang herzustellen zwischen ihr und uns. Darum verehren wir den Künstler als ein begnadetes Sonntagskind, weil er uns einen Trunk aus der Quelle der Ewigkeit reicht, unseren Leib mit neuer Kraft zu stählen.

Ich glaube, daß nur eine Seele frei von den Schlacken des Alltags Werke schaffen kann, die wieder zur Seele sprechen, eine gesunde und starke Seele, keine umdüsterte, sich abquälende, mit Fledermausflügeln, keine franke, die durch lüfternen Reiz aufgepeitscht wurde. Wehe, wenn sie ihr Gift auf den Markt spritzt und die Seiltänzer und Gaukler an sich zieht, daß sie dann wähnen, auch Künstler zu sein.

Nicht alles, was die geschäftskundigen Tempelwächter und Priester durch ihren Chor als Meisterwerke preisen, hat mit wahrer Kunst etwas gemein. Die Marktschreier und Ausrufer sind Diebe und Giftmischer, die die Seele des Volkes vergiften. Mit Geißelhieben müßten sie aus dem Tempel getrieben werden.

Das wahre Kunstwerk wird wie ein Kind in der Stille geboren. Ein Geheimnis umschließt es. Scheu wagt es sich an den Tag, wirbt um Liebe und



Abb. 3. Adolph von Menzel: Das Flötenkonzert. 1852.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 29.)

erringt sie langsam, da es immer aufs neue und herrlicher den heimlichen Schatz seiner Schönheit erschließt.

„Heilig sei uns die Kunst, die eine gesunde und starke Seele gebär.“

Und schaue ich nun in die Gegenwart, so sehe ich, wie die Kunst von gestern mit der von heute und morgen ringt, sehe den Kampf der „Ismen,“ ein Chaos fürchterlicher Art. Daran ist aber nicht der unselige Krieg mit seinen Folgen schuld; er hat die Kunst nicht aus den bereits zuvor betretenen Bahnen herausgedrängt, höchstens ihre Fahrt beschleunigt, die Phantasie und das Wollen der jüngeren Künstler beeinflusst. Noch leben der Impressionismus und seine Vertreter, aber er ist bereits „Geschichte“ geworden, während es unter dem roten Banner des Expressionismus brodeln und gärt. Die Jugend drängt heran, und die Künstler gleichen Brunnenbohrern. Während sie arbeiten, fördern sie Steine, Schlamm und stinkende Gase zutage, aber eines Tages wird einer die Quelle erschließen, die das heilende, segenspendende Wasser heraussprudeln läßt, um Tausende zu erquicken und die kranke Welt zu heilen.

Das aber ist mein Wunsch, daß es ein Deutscher sein möge, der den Brunnen seinem Vaterlande und damit der Welt zum Segen erschließe.

II. Moderne Kunsterziehung.

Um die wahre von der falschen, große tiefe und erhabene Kunst von der Trödelware des Alltags oder von den aus kranker Phantasie geborenen Schöpfungen unterscheiden zu können, muß der Mensch von Jugend auf erzogen, sein Auge gebildet worden sein. Wie aber steht es damit? Wohin man auch geht: Überall mit sehenden Augen wandelnde Blinde. Über die alte Kunst schnurren sie aus-

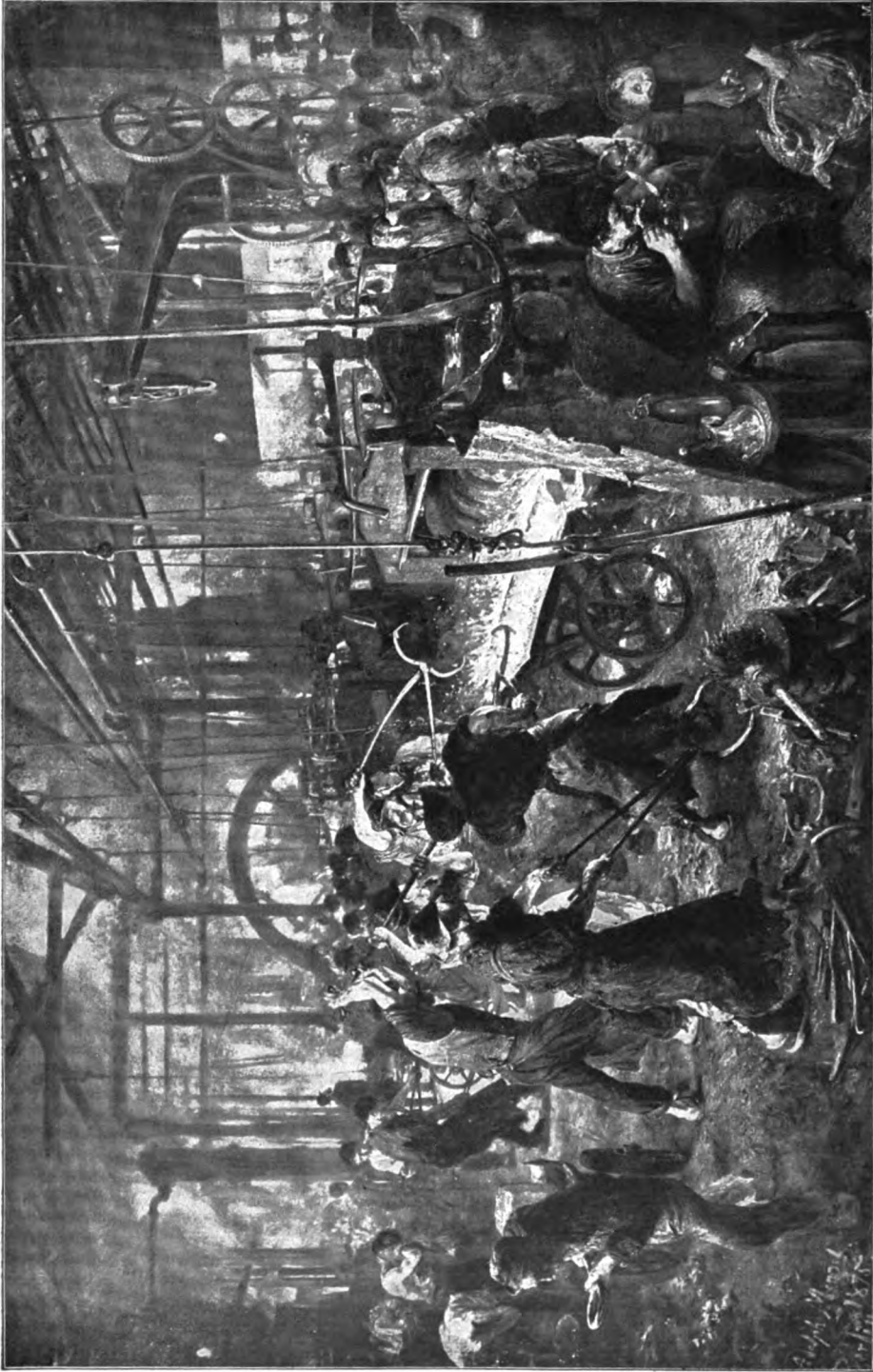


Abb. 4. Adolph von Menzel: Das Eisenwalzwerk. 1875. Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (3u Seite 92)



Abb. 5. Wilhelm Leibl: Die Pariserin.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.
(Zu Seite 36.)

wendig gelernte Papagei-
brocken her. Mit dem einst
verhöhten Impressionis-
mus haben sie sich all-
mählich abgefunden und
schimpfen nun wie ehe-
dem auf die gegenwärtige
Kunstrichtung, den Ex-
pressionismus.

Die Hauptschuld trägt
die verstandsmäßige Aus-
bildung der Jugend, die
nur selten mit den Augen
der Seele lernt. Kunst-
geschichte wurde bislang
auf den Schulen nicht ge-
lehrt, und in das Ver-
ständnis von Kunstwerken
führten nur wenige von
Lust und Liebe getrie-
bene Lehrer ihre Schüler
ein. O, daß die Jugend
lernen möge, daß jedes
Kunstwerk Empfindun-
gen ausspricht, daß sie
wieder Empfindungen
werden.

Glücklich, wer seines
Geistes einen Hauch ver-
spürte! Daher müssen wir
uns mit der Kraft der
Liebe in die einzelne

Schöpfung versenken und werden dann mit dem alten Brocken sagen:

Jetzt aber, da der Seele Augen
Durch meines Leibes Augen sehn,

Kann ich in Wahrheit dir gestehn.
Daß sie erst recht zum Sehen taugen!

Kunstwerke recht betrachten, heißt: wandeln auf den Wegen der Seele. —

Man soll nicht sagen: Was Hänschen nicht lernt, lernt Hans nimmermehr.
Und der alte Brocken hat ganz recht: unser körperliches Auge muß nur richtig
geleitet werden. Das geschieht aber nicht durch Belehrung in jener gekünstelten
aus Lateinisch, Griechisch, Französisch zusammengestoppelten Sprache mit ihren ge-
lehrt und geistreich klingenden Einfällen, mit dem um-die-Dinge-Herumreden, mit
dem Dugendstil der heutigen Lobfänger unserer Zeitschriften, sondern allein mit
einer von Empfindung und Phantasie getragenen Sprache, denn sie allein ist die
klingende Seele, die sich den Weg zur Seele bahnt.

Wir haben der Verstandesarbeiter Legionen, aber der gemühtiefen nur ein
kleines Häuflein.

Ein Kunstwerk ist keine mathematische Aufgabe oder es ist ein schlechtes Werk.
Man kann wohl zeigen, worin es sich von anderen unterscheidet, worin sein
neues Leben in der Technik oder im Inhalt liegt, wie es mit den Gedanken-
und Empfindungskreisen der Zeit zusammenhängt, aus welchen Strömungen es
geboren wurde, denn jede Kunst wird nur im Kampfe mit der älteren groß,
aber ein Rest bleibt immer zu lösen — ihn vermag nur unser tiefes Innere
zu fühlen.



Abb. 6. Wilhelm Leibl: In der Kirche. Gemälde in der Kunsthalle zu Hamburg.
Entstanden 1878—1882. (Zu Seite 36.)



Abb. 7. Max Liebermann: Der Hof des Waisenhauses in Amsterd. 1881. Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Bittoriastr. 85. (Su Seite 44.)



Abb. 8. Max Stebermann: Sachsischer in Saaren. 1887. (Bu Seite 44.)



Abb. 9. Wilhelm Trübner: Schloß Hemsbach. 1906. Im Besitz des Herrn Hermann Nabel, Berlin.
(Zu Seite 57.)

III. Aus vergangenen Tagen.

Das Bleibende in der Geschichte der Malerei bis zur Mitte des XIX. Jahrhunderts war die Verbindung von Zeichnung und Farbe, die Betonung der Lokalfarben und die Darstellung aller Gegenstände bei mittlerem Tageslicht. Wenn einige Maler wie Rembrandt, Tizian, Rubens als große Koloristen gerühmt werden, so verdanken sie dies einer Verschmelzung von Farbentönen, die Gefühle und Stimmungen durch den bald dunklen, dämmrigen, bald helleren, wärmeren oder goldigeren Ton auslösen. Das geheimnisvolle künstliche Licht hat Melodie und ist voller Musik.

„Die Farbe diente ihnen nur, wie jegliches der übrigen Darstellungsmittel, zur Erreichung der Einheit des Ganzen. Mit ihrer überzeugenden Kraft hebt sie somit die Form rundend hervor, und wo der Formenausdruck wahrhaft vollendet ist, breitet sie sich dann wieder wie ein von seinem Genie befehlter Hauch reizvoll über ihn aus.“

Dhne Farbenklänge war die Malerei bis in die Tage des Rokoko nicht denkbar gewesen; erst im Beginn des neunzehnten Jahrhunderts wurde ihr das schöne Kleid ausgezogen, und Klassizismus und Romantik befreiten es von den allzu bauschigen Formen und den verlorenen Spielereien des Barock und Rokoko. Indem sich die Maler in philosophische Betrachtungen verloren und Gedanken-



Abb. 10. Gotthard Kuehl: Studie zum Leihhausbilde. 1873. (Zu Seite 56.)

welten in monumentalen Kompositionen mit großzügigen Formen und rhythmischen Umrissen aufbauten, verurteilten sie die Farbe zur Bedeutungslosigkeit. Der Klassizismus bewahrte hierbei eine unnahbare Hoheit und war erfüllt von stolzer Männlichkeit und Einsamkeit, die Romantiker hingegen gingen den weicheren Regungen der Seele nach und liebten Schnsuchtsstimmungen voller Rührseligkeit und Schwärmerei.

Beide Kunstrichtungen bauten sich auf einem literarischen Sockel auf. Der Ästhetiker Winkelmann bildete ihn bei den Klassizisten und bestimmte den Inhalt der Bilder von Asmus Jakob Carstens, Bonaventura Genelli, John Flaxman, Friedrich Preller, die ihre Stoffe den Werken Homers und Dantes entlehnten oder in Landschaften die Welt der Griechen verherrlichten, wobei die Meister der Hochrenaissance, besonders Raffael und Michelangelo, die künstlerische Komposition und die Formensprache bestimmten. Bei den Romantikern ruhte die Gedanken- und Empfindungswelt auf den Schultern von Wackenroder, den Gebrüdern Schlegel, Tieck mit ihrer Liebe für das deutsche Mittelalter, während man bei den italienischen Meistern des fünfzehnten Jahrhunderts vor Raffael (den Quattrocentisten) das Vorbild für den Zusammenklang weicher Linien und Farben fand. Dabei verloren sich die romantischen Maler in mystische Träume und flüchteten sich in die Dome und Kapellen wie einst die frommen Mönche des Mittelalters. Sie begründeten in Rom die Schule der Nazarener, deren Führer Peter von Cornelius wurde.

Als Monumentalmaler hat dieser in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts wie ein Riese weit über Deutschland seinen Schatten geworfen. Ihm galt die Verkörperung der Idee des Übermenschlichen, Gewaltigen, Sittlichen, Erhabenen als das höchste Ziel. In einer heldenlosen Zeit lebend, suchte er in der Ver-



Abb. 11. Fritz von Uhde: Ein schwerer Gang. (Zu Seite 46.)

gangenheit die Vorbilder deutscher Größe und deutschen Denkens. So schuf er Riesenbilder und pflegte den Kartonstil, d. h. die Durchführung der Komposition in Schwarz-Weiß, wobei die Farbe zumeist nur ein Nothelfer war, denn er studierte die Natur so wenig, daß wir sie z. B. in seinen zahlreichen Briefen als Quelle niemals erwähnt finden. Inhaltlich war seine Kunst und die der Nazarener von großer Empfindung und Tiefe der Gedanken und der aristokratisch-religiösen Weltanschauung von Goethe, Boisseree, der Brüder Humboldt und Grimm verwandt. Die Bibel, Goethes Faust, religiöse Allegorien, antike und deutsche Sagen und Geschichten bilden die Themen der Werke von Cornelius, Overbeck, Veit, Schnorr von Carolsfeld. In ihrer Kunst war indes ein fremder Klang, der aus Italien herübertönte. Davon blieb nur die Kunst eines anderen, echt deutschen Mannes frei, die Alfred Rethels. Er pflegte den Kartonstil, bestimmte aber als Wesen des Monumentalen, daß die Handlung sich auf Hauptpersonen unter Ausschaltung von Nebendingen zu beschränken habe. Seine zeichnerische Form hat herbe Größe, da er die weichfließende Linie vernachlässigt, vielmehr eckig im Umriß und in der Modellierung ist und den Hauptakzent auf die Charakteristik legt. Den Inhalt seiner Kompositionen, die er als Fresken oder Holzschnitte ausgeführt hat, entlehnte er der Heldensage oder wählte den Totentanz zum Gegenstande. Unter allen Klassizisten und Romantikern hat Rethel wohl am stärksten auf die Künstler unserer Tage besonders für den Monumentalstil gewirkt.

Neben ihm erzählten Moritz von Schwind und Ludwig Richter in anmutigen Ölgemälden die Märchen des deutschen Volkes, wobei sie für die Farbentechnik in der Kunst der Vergangenheit Anleihen machten, ohne sich ernsthaft in ein Studium der Natur zu vertiefen. Was sie aber auch immer gaben, ob Wald oder Feld, Markt oder Gasse, Ritter oder Bauern — sie umkleideten alles mit Anmut und liehen jedem Wesen eine tiefe seelische Empfindung. Träumerisch, gemütlich, gefühlvoll, manchmal auch nicht frei von Schalk und Humor

ist die hervorstechende Note dieser und anderer Künstler wie Karl Spitzwegs, Theodor Hildebrandts. Die Vergangenheit schwebte den Menschen als ein Erinnerungsbild an schönere, bessere Tage vor, eine Auffassung, die wir im Landschaftsbilde, so bei Christian Morgenstern, Louis Gurlitt, ebenso auch im Gesichtsbilde von Karl Friedrich Lessing wiederfinden. Ohne Mönche, Räuber, Ritter und Einsiedler ist bei ihm die Natur nicht denkbar, wengleich er sich bemüht, den deutschen Wald und das Gebirge in großen Formen und unter fleißiger Beobachtung des atmosphärischen Lebens zu malen. Weiter wurde er der Begründer des romantischen Gesichtsbildes, das nichts anderes will, als sittliche Ideale in Freiheitskämpfern und Märtyrern verherrlichen, wobei er in Eduard Bendemann einen auf das Heroische gerichteten Mittkämpen fand.

Als eine Paarung des cornelianischen Kartonstiles und der romantischen Empfindsamkeit in Verbindung mit einschmeichelnden Farben kann das Werk Wilhelm von Kaulbachs gelten. Beim Anblick seiner Gesichtsbilder im Treppenhause des Neuen Museums in Berlin muß man aber zugestehen, daß sich dieser Meister allzeit vom Inhalt abhängig machte und ihm in der Komposition ängstlich gerecht zu werden versuchte. So kommt es, daß seine Fresken wie Unterrichts- und Anschauungsbilder wohl gegenständlich lehrreich, aber künstlerisch kraftlos, geistesarm und poesielos wirken, während Cornelius als ein königlicher Gebieter seine Komposition unter seine Gedankenwelt zwingt, so daß jene nur als ihr Resultat erscheint. Hingegen bedeutet Kaulbach durch die Einführung der Wasserglasfarbe einen entwicklungsgehistorischen Fortschritt für die Monumentalmalerei.



Abb. 12. Wilhelm Trübner: Das Urteil des Paris. 1901. (Zu Seite 57.)

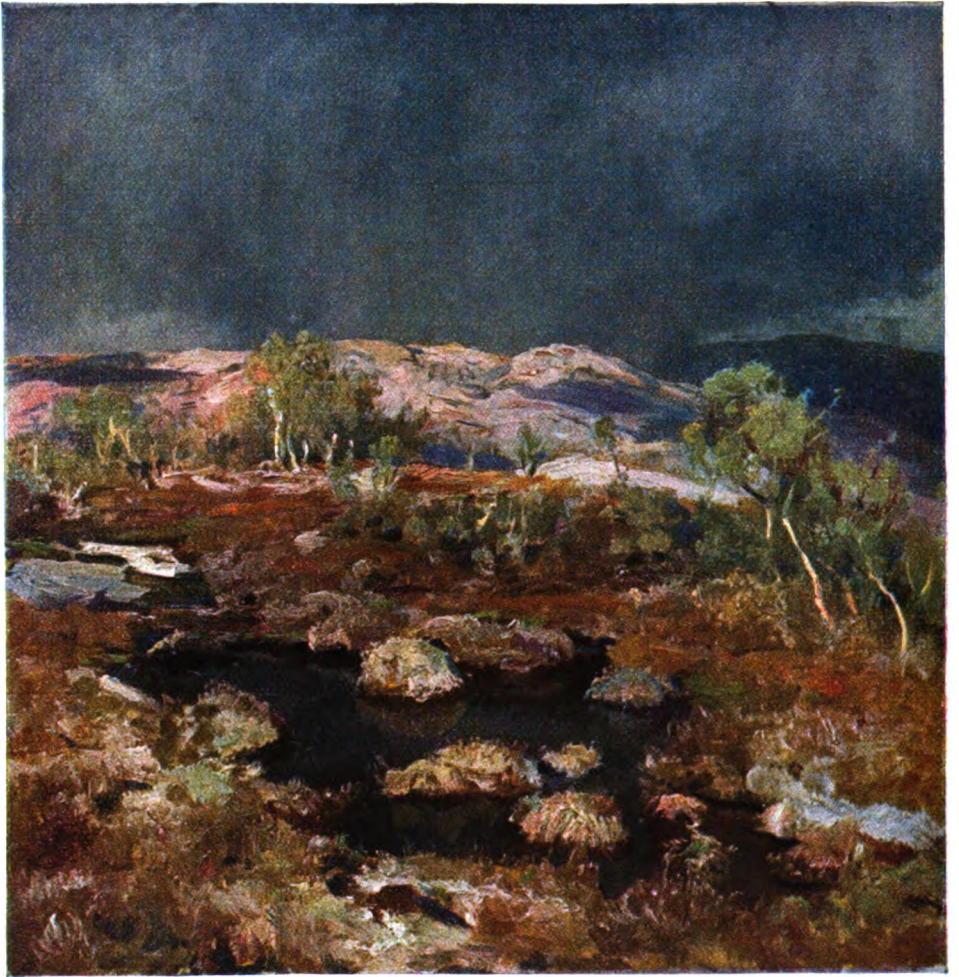


Abb. 13. Eugen Bracht: Hochmoor in Norwegen. (Zu Seite 73.)

Überhaupt erfaßte die Sehnsucht nach Farbe in der Mitte des Jahrhunderts weitere Kreise, und als die Belgier Edouard de Biefve und Louis Gallait ihre Geschichtsbilder mit der getreuen Wiedergabe des Gegenständlichen in glänzenden Farben, die in eine purpurne Gesamstimmung eingetaucht waren, mit schillernden Stoffen und festlichem Schmuck in Deutschland ausstellten, glaubte man, die Kunst eines Rubens sei zurückgekehrt. Die deutsche Malerei geriet unter den Einfluß der Belgier und Franzosen, vornehmlich Delaroches und Delacroix'. Karl von Piloty und Hans Makart malten nunmehr Riesenbilder, stellten Staatsaktionen, Geschichte in theatralischer, dekorativer Auffassung dar und suchten als farbenfrohe Techniker durch die Glut der von ihnen verwendeten Unterma- lung mit Asphaltfarben Kaulbach zu übertrumpfen. Sie gerieten dabei in eine bei allem Prunk äußerliche Theatralik, die dem auf der Bühne jener Zeit herrschenden Meininger Stil verwandt war.

Etwas abseits von dieser auf hohem Rothurn wandelnden sogenannten real- koloristischen Schule wandte sich eine romantisch-realistische Nebenströmung, ohne Gelehrsamkeit oder Kenntnis des antiken und germanischen Sagenkreises voraus- zusetzen, an die weitesten Kreise des Volkes. Sie pflegte die einfache und schlichte

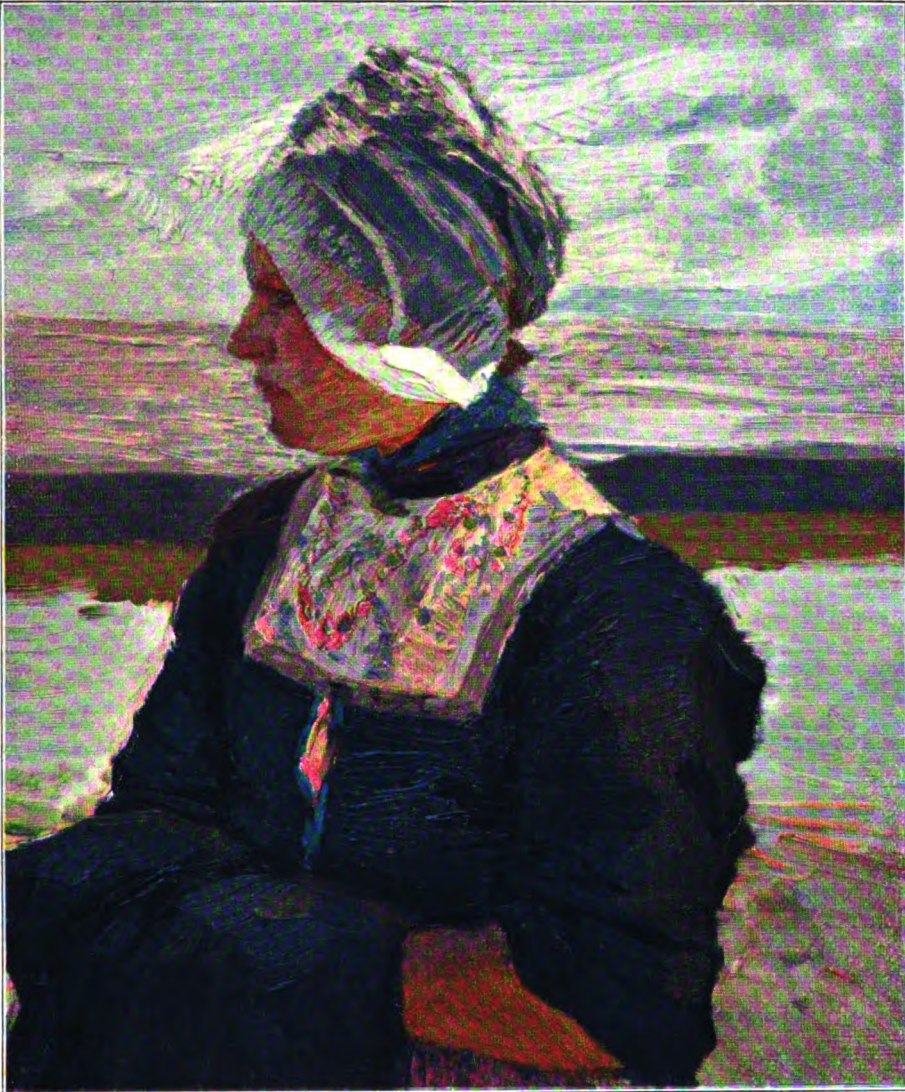


Abb. 14. Gans von Bartels: Mädchen aus Volendam. Skizze.
(Zu Seite 65.)



Abb. 15. Wilhelm Sperl: Die Wäscherin. Original im Besitze der Kunsthandlung Friß Gurlitt in Berlin. (Zu Seite 62.)

Erzählung, herausgeboren aus dem Volksempfinden, sowie das Bildnis. Man ist gewissenhaft peinlich in der Wiedergabe des Vorwurfs, strebt nach guten Kompositionen im Sinne der alten Meister, freut sich an einem Inhalt ohne große Erfindung und ist harmlos kindlich und gemütlich. Das Zarenlied aus Vorhings „Zar und Zimmermann“ spiegelt die Grundmelodie dieser Malerei. Der Druck der Reaktion in dieser Zeit des sogenannten Biedermeiers ließ eben keine Taten, nur Träume und Wünsche aufkommen. Was Karl Steffek, Julius Schrader, Gustav Richter, Karl Becker, Paul Thumann, Gustav Spangenberg, Rudolf Henneberg in Berlin schildern, gleicht einer schmackhaften Bettel-suppe, ist von äußerlicher Gefälligkeit, und die Zeichnung verbindet sich mit der Farbe zu einem geschickten und gefälligen Duett. Man sieht Helden frisiert wie Tenöre und anmutige Frauen im Gretchenkostüm mit dem Augenausschlag verliebter Sopranistinnen. Andere Künstler, namentlich in der Düsseldorfer Schule, waren lebenswürdige Erzähler, vortreffliche und vollendete Zeichner von einer treffenden Charakteristik. Sie haben um die Darstellung von Volkstypen und Charakteren ihrer Tage kulturgeschichtliche Verdienste und zum erstenmal Heimatkunst geschaffen, wennschon sie dem Häßlichen geflissentlich aus dem Wege gingen und die Natur, die Bauernstuben und die Menschen darinnen allzeit im Sonntagskleide sahen.

Diese Wirklichkeitsmalerei artete unter ihren geistesverwandten Nachfolgern und Nachahmern bis in unsere Tage hinein zur Unnatur aus. Die Farbenpoesie in den Familienblättern wurde immer süßlicher und schien ihre Modelle aus dem Wachsfigurenkabinett geborgt zu haben. Es handelte sich oftmals überhaupt nicht um Kunst, sondern ums Geschäft. So wurde das große Publikum verführt und sein Geschmaek vergiftet.



Abb. 16. Gotthard Kuehl: Im Waisenhause zu Lübeck.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 48.)

Neben diesen von der Volksgunst getragenen Künstlern wollten feinsinnigere und dichterisch veranlagte Naturen das geheimnisvolle Seelenleben der Dinge erfassen, gingen darum in der genauesten Naturwiedergabe auf, suchten nach der Poesie der Farbe und der Beleuchtung, ohne die Zeichnung in ihren Bildern zu vernachlässigen. Man muß hier an den Berliner Franz Krüger, den Wiener Ferdinand Waldmüller, den Hamburger Philipp Otto Runge, den Dresdner Kaspar David Friedrich und besonders den Berliner Karl Blechen denken, der Farbenproblemen nachging und seine Bilder mit ihren reich gebrochenen Linien durch Licht und Farbe siegreich zusammenhielt. Alle diese Maler und besonders der letztgenannte haben bereits die kommende Zeit geahnt und, ohne es zu wollen, vorbereitet, denn ein Blechen schreckte schon nicht davor zurück, den rauchenden Fabriksschlot inmitten einer märkischen Flußlandschaft oder eine Berliner Stadtansicht von seinem Fenster aus als Farbenerlebnis zu malen.

Aus der stillen Kunst dieser naturalistischen Unterströmung mit ihren farbenfrohen Wirklichkeitschilderungen klingt der Wunsch, die Natur technisch neu zu erobern, als ein notwendiges Ergebnis hindurch.

IV. Vom neuen Geist.

Die Geburtsstunde der modernen Malerei war gekommen. An ihrer Wiege standen zwei Herolde, die eine neue Zeit und einen anderen Geist verkündeten: der Sozialismus und die Naturwissenschaft. Beide bestimmen in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts das Denken und Fühlen der Menschen. Jener scharte um sein rotes Banner Tausende zur Vernichtung des gegenwärtigen Klassenstaates mit seinen Vorrechten, die Geburt und Stand geben, und wollte an die Stelle des herrschenden Kapitalismus mit seinem unausbleiblichen Drohnetum die Verstaatlichung des gesamten Privateigentums und aller Produktionsmittel auf demokratischer Grundlage setzen. Alle Bürger sollten nicht nur auf



Abb. 17. Otto S. Engel: Friesische Mädchen auf der Düne. Studie. (Zu Seite 73.)

dem Papier, sondern in Wirklichkeit gleichberechtigt sein, die Arbeit nach körperlicher und geistiger Veranlagung teilen und ihre Früchte genießen, ebenso sich ohne Ausnahme aller geistigen Errungenschaften erfreuen. Damit war den bisher herrschenden Ständen und Klassen ein Kampf auf Leben und Tod angesagt, dessen unmittelbare Zeugen wir gegenwärtig noch sind. Von den Utopien der ersten Sozialisten, eines Lassalle und Marx, sind viele begraben worden, aber die Bewegung ist lawinenartig gewachsen und erhebt im Kommunismus ihr furchtbares Gorgonenhaupt. In Deutschland hat sich diesen Kämpfen niemand entziehen können; ein jeder, weß Standes er auch sei, muß sich mit der sozialen Frage beschäftigen. Im Zusammenhang mit ihr ist die Geschichtschreibung eine andere geworden, da der Forscher der Vergangenheit mit wirtschaftlichen Fragen gegenübertritt und untersucht, wieweit Kapital, Industrie und Volksmasse die geschichtliche Entwicklung beeinflussten. An die Stelle der Herrschergeschichte trat die Geschichte des Volkes.

Nicht minder kräftig leuchtete die Naturwissenschaft in das Gehirn und die Verstandestätigkeit der Massen hinein. Zwischen Himmel und Erde ließ sie nichts ununtersucht. In die Tiefe der Erde bis zum vulkanischen Feuer hinab, in die Himmelsewigkeit bis zu den entlegensten Sternen drang das Forscherauge, überall Rätsel lösend und Wunder offenbarend. Viele Gebiete wurden neu bearbeitet, ja vollständig neu erschlossen, wie Chemie, Physik, Astrophysik, Geologie, Meteorologie, Geodäsie, Elektrotechnik und Photographie, die sämtlich als Einzelwissenschaften aufgebaut und für die Praxis nutzbar gemacht wurden. So wurde das ganze Weltall aufgelöst zu Milliarden von Einzelwesen und Erscheinungen, Atomen und Funktionen. Der Traum des Horaz ist zur Wahrheit geworden: „Nil mortalibus ardui est!“ Mit magnetischer Kraft zog die Naturwissenschaft die Philosophie in ihren Bannkreis, die wie einst in den Zeiten Heraklits aber-



Abb. 18. Jakob Jilberts: Die Galtig im Spätfommer. (Su Seite 68.)

mals zu einer Naturphilosophie wurde. Der Glaube an die Dogmen erhielt Erschütterungen, der Wunderglaube fand an natürlichen Erkenntnissen seine Grenzen, die natürliche Schöpfungsgeschichte bekämpfte dualistische Vorstellungen. Neue Probleme brachten einen nie dagewesenen Kampf der Weltanschauungen mit sich. Festgefügt steht allein der Felsenturm der katholischen Kirche und wehrt die Modernisten ab, während die Feste des Luthertums und des Protestantismus aus ihren Mauern die ungläubigen Scharen zu Tausenden ziehen sieht. Zwischen beiden züngelt die Flamme des Monismus auf und verkündet eine neue, auf Naturerkenntnis aufgebaute einheitliche Weltanschauung, die den Menschen lehrt, sich als ein Glied in die ewige Unendlichkeit einzuordnen und die Harmonie zwischen ihr und sich herzustellen.

Dieser Umschwung der Geistesströmungen, hervorgerufen durch die Entdeckungen der Naturwissenschaft und die sozialen Fragen, hat technisch und inhaltlich die Malerei durchsetzt.

V. Neue Probleme.

Die Lehrmeisterin einer jeden großen Kunst war die Natur, und jeder Künstler sollte nur ihr folgen. Das hatten die älteren Maler, die Akademiker, zwar nicht vergessen, aber doch stets mit einem Auge auf die großen Vorbilder geschickt

und sich nicht selten nur als Erben einer großen Vergangenheit gefühlt. Ihre Gemälde entstanden nicht draußen in der Natur, sondern im Atelier — es sind oft freie Umdichtungen gewesen, darum in den Farben auch weit entfernt von der Natur. Nun tritt in bewusster

Gegensätzlichkeit das Umgekehrte ein: man beschränkt die Arbeit im Atelier, geht hinaus in die freie Natur und gibt das Dichten auf.

Das Feld, die Wiese, der Bauer, der Arbeiter, der weite Himmel darüber sind Atelier und Modell zugleich. Die Künstler malen frisch vom Fleck weg, entwerfen Studien, in denen es allein auf das Festhalten der Tonwerte, der

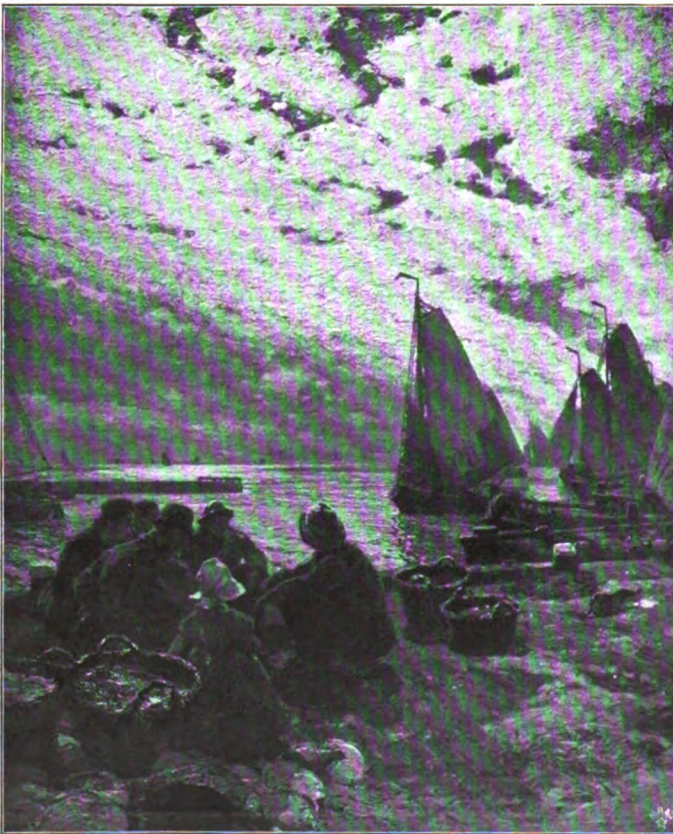


Abb. 19. Hans von Bartels: Mondnacht am Zundersee.
Copyright 1896 by Photographische Gesellschaft, Berlin. (Zu Seite 65.)



Abb. 20. Ludwig Dettmann: Durch die Brandung. (Zu Seite 69.)

Licht- und Schattenverteilung ankommt; die kleine Skizze wird dann ins Große übertragen und im Atelier vollendet. Nicht wie früher sind Zeichnung und Farbe verbunden, folgt der Pinsel dem Bleistift, der Kohle und Kreide, sondern die Palette triumphiert. Daher zeigt die Technik ein grundverschiedenes Aussehen.

Neue Lehren waren in der Optik aufgestellt worden, eingehender war das Sonnenlicht auf seine Zusammensetzung hin von den Physikern, namentlich von Bunsen, Kirchhoff, Helmholtz, untersucht worden; man lernte das Spektrum eines jeden Lichtkörpers kennen. Die Naturwissenschaft lehrte die Zerlegung des weißen Lichts in sechs Farben, zeigte weiter, daß es drei Grundfarben, rot, blau, gelb, gibt und daß alle übrigen Farben durch ihre Mischung entstehen. Man teilte nunmehr die Farben ein in primäre, sekundäre und tertiäre und nannte alle diejenigen, welche zusammen ein weißes Licht geben, Komplementärfarben. Lassen wir die Strahlen zweier verschiedenfarbig leuchtender Körper zusammenfließen, so ergeben sie einen neuen Farbenton, so z. B. ergeben blau und gelb: grün. Die modernen Gemälde sehen zumeist in der Nähe wie ein Tuschkasten oder eine Palette aus: die Farben mischen sich durcheinander, sehen wie durchknetet aus, so daß die Tafeln einem Gebirge voll Erhebungen und Vertiefungen solcher kleinen Körperchen gleichen. Kein Künstler trägt mehr fertige Lokalfarben, Violett, Orange oder Grün auf die Leinwand, sondern zerlegt diese in ihre Primärfarben und mischt sie durcheinander. Aber die von ihnen ausgehenden Lichtstrahlen haben die Eigenschaft, daß sie bei einem größeren Abstände für unser Auge zu einem neuen Farbenton zusammenfließen. Eine gemalte Wiese etwa erscheint in der Nähe als eine breite farbige Masse, bei weiterem Abstände, unter einem bestimmten Winkel betrachtet, zeigt sie ein gesättigtes Grün mit vielen Schattierungen.

Es ist zuviel gesagt, wollte man behaupten, daß die Impressionisten nach einem naturwissenschaftlichen Rezepten arbeiteten, aber man muß die fein aus-



Abb. 21. Hans Herrmann: Blumenmarkt in Amsterdam. Studie. (Zu Seite 68.)



Abb. 22. Ludwig Dettmann: Sonntagmorgen auf Föhr. (Zu Seite 69.)



Abb. 23. Josef Sternberg: Sommernachmittag. 1901. (Zu Seite 72.)

gebildeten Nerven, den Farbensinn bewundern, der es versteht, Farben so auf die Leinwand zu tragen, daß sie wie eine lebendige organische Substanz zusammenwirken. In dieser Technik lag zunächst der gewaltige Unterschied und Fortschritt einer neuen Malerei im Vergleich zur gesamten früheren.

Von einem weiteren wichtigen Einflusse auf sie war die Entwicklung der Photographie, da sie als unbarmherzige Kritikerin über unser Auge eine scharfe Kontrolle ausübt. Sie zeigte die feinsten Tonabstufungen, lehrte eine andere Art des Naturausschnittes und der Flächenbehandlung. Die großen Gegensätze von Licht und Schatten konnte der Künstler mit ihrer Hilfe genau studieren, rasch vorübergehende Bewegungen und Stimmungen mit vollkommener Genauigkeit festhalten, die Bildung der Wolken, das Verhältnis der nahen und der entfernten Gegenstände zueinander zuverlässig beobachten.

Die Parole, die nun ausgegeben wird, heißt: Licht und Luft; sie steht unter dem Schlagworte *Pleinairismus*, d. h. Freilichtmalerei, weil die Künstler die Natur im vollen Sonnenlichte, das Organische des Lichtes malen, oder unter dem Schlagwort *Impressionismus*, weil man sich abmüht, den momentanen Eindruck des Gegenständlichen, der Bewegungen und Stimmungen blitzschnell als ein Erlebnis festzuhalten.

Ihr Hauptbestreben ging nun dahin, alles in seiner Wesenseigentümlichkeit in möglichst persönlicher Sprache zu gestalten, den Dingen bis auf den Grund zu gehen. Was Flaubert einst den jungen Guy de Maupassant lehrte, scheint für die Mehrzahl der Maler ein Geleitwort geworden zu sein:



Abb. 24. Paul Crodel: Dorfstraße. Berliner Sezession 1901. (Zu Seite 70.)

„Alles, was man beschreiben will, muß man so lange und genau studieren, bis man ein Neues darin entdeckt, was noch kein Mensch vor einem gesehen und geschildert hat. In all und jedem liegt etwas Unerforschtes, im Kleinsten findet sich etwas Neues.

Es handelt sich darum, dieses Etwas zu entdecken. Um ein loderndes Feuer zu beschreiben, einen Baum in der Ebene, muß man dieses Feuer, diesen Baum so lange beobachten, bis sie keinem anderen Feuer, keinem anderen Baume mehr gleichen. Nur so wirkt man originell und unmittelbar.

In der ganzen Welt gibt es keine zwei ganz gleichen Sandkörner, zwei gleiche Fliegen, zwei gleiche Hände oder Nasen; diesen Unterschied zu entdecken und auszudrücken, so bestimmt, so klar, daß diese Dinge mit keinem der gleichen Art zu verwechseln sind, bildet die Hauptaufgabe des realistischen Schriftstellers.

Wenn du an einem Krämer, der vor seinem Laden sitzt, an einem Pförtner, der seine Pfeife raucht, an einer Droschkenhaltestelle vorbeigehst, schildere mir diesen Kaufmann, diesen Pförtner, ihre Haltung, ihr ganzes Wesen mit einem Satze derartig, daß ich sie mit keinem anderen Krämer, keinem anderen Pförtner verwechseln kann; und zeige mir durch ein Wort, wodurch sich ein Droschkenpferd von fünfzig anderen, die ihm vorangehen oder ihm nachfolgen, unterscheidet.

Was man auch schildern will: es gibt nur ein Wort, um es zu charakterisieren und ihm Leben zu verleihen.

Es handelt sich darum, dieses Wort, dieses Zeitwort, dieses Eigenschaftswort so lange zu suchen, bis man es gefunden hat, und niemals darf man sich mit dem ‚ungefähr‘ und ‚beinahe‘ begnügen; die zweite Aufgabe ist dann, diesem Worte den richtigen Platz anzuweisen, daß es wirkt, hervorsticht, daß es neu erscheint und klingt, daß es dem Leser in der Umrahmung der anderen Worte auffällt.“



Abb. 25. Karl Langhammer: Abend. (Zu den Seiten 73 u. 81.)



Abb. 26. Theodor Hagen: Frühling am Bach. (Zu Seite 73.)



Abb. 27. Richard Kaiser: Am Buchsee. Berliner Sezession 1901. (Zu Seite 70.)

Man könnte die Auffassung Flauberts auch so ausdrücken, wie dies Goethe getan hat:

„Diese charakterische Kunst ist die einzig wahre, wenn sie aus innerlicher, eigener, selbständiger Empfindung um sich wirkt, unbekümmert, ja, unwissend alles Fremden, mag sie aus rauher Wildheit oder aus gebildeter Empfindsamkeit geboren werden, sie ist ganz und lebendig.“

VI. Die Vorläufer.

Es ist für Deutschland gleichgültig, ob die Anregung von Paris, England oder Schottland ausging, ob Menzel vor oder gleichzeitig mit den französischen Malern neue Gesetze und Probleme entdeckt hatte, denn die Kunst war international geworden und verwandte Ideen beherrschten den Kulturkreis des Abendlandes. Konnte man in früheren Jahrhunderten trotz der strengeren Abgeschlossenheit der Völker schon schwerlich von einer rein nationalen Kunst sprechen — für Deutschland fast nur für die Zeit der Kölner Schule bis zu den Tagen Albrecht Dürers —, so kann man dies später und in unseren Tagen überhaupt nicht mehr. Die Schnelligkeit des Verkehrs und der Verbreitung durch neue Illustrationsmittel schaffen eine internationale Kunst, deren engere Heimat sich nur durch Mundarten verrät.

Für die moderne Malerei wurde jedenfalls Paris der Brennpunkt und das Dörfchen Barbizon in der Nähe von Paris ihr Bethlehem. Hier wurde nämlich



Abb. 28. Otto Reiniger: Landschaft. 1901. (Zu Seite 73.)

um 1830 herum eine neue Art der Naturanschauung und der Landschaftsempfindung geboren, die in Millet den feinsinnigsten Verkünder fand und von Courbet in naturalistischem Sinne weiter entwickelt und auf das Leben auch in der Stadt übertragen wurde. Indem Courbet Licht- und Luftprobleme in Angriff nahm, bereitete er den Impressionismus und den Pleinairismus vor, den Manet, Degas, Bissarro und besonders Monet u. a. zur Herrschaft bringen sollten.

Diese Entwicklung mit der ihr später folgenden hat die deutsche Kunst stark befruchtet und ihr von den siebziger Jahren an die Wege gewiesen.

Zwei Künstler bereiten ihr in Deutschland den Übergang von der älteren zur neueren Richtung vor: Adolph von Menzel und Wilhelm Leibl.

Menzel hatte sich bis zum Jahre 1855, also bis zum vierzigsten Lebensjahre, als Zeichner und Maler des Geschichtsbildes betätigt und das Leben Friedrichs des Großen, die Lage des Rokoko, mit feinem Verständnis für Farben und Beleuchtungseffekte gemalt und zwar im Sinne eines Geschichtsforschers; er hat als solcher mehr geleistet als ein Wilhelm von Archenholz mit der „Geschichte des Siebenjährigen Krieges“, denn sein bleibendes Verdienst wird es sein, die Gestalt des großen Preußenkönigs so hingestellt zu haben, daß sie in der Volkspheantasie keiner Schwankung mehr unterliegt. Seinem Volke und dem Hohenzollernhause hat er damit gleichzeitig den allergrößten Dienst erwiesen, wobei man aber nie vergessen darf, daß er jene Zeit nur als Maler erobern wollte.

Also muß man auch bei rechter Würdigung des „Flötenkonzerts“ (Abb. 3) wie der „Tafelrunde Friedrichs des Großen“ von den malerischen Qualitäten des Bildes ausgehen und darüber den Historiker vergessen, der er eigentlich nur im Nebenamte war. Wie in dem „Flötenkonzert“ das Licht vom Lustre auf den spiegelblanken Parkettfußboden fällt, haltmacht auf den Gesichtern, auf den Samt- und Seidenroben der großen Gesellschaft und überall ein buntes Spiel von Reflexen hervorrufft, ist von seltenem Rhythmus und Leben. Und wenn dieses Werk aus dem Zeitalter des Rokoko heraus empfunden und wiedergegeben, geradezu als



Abb. 29. Fritz Overbeck: Sommerzeit. (3u Seite 82.)

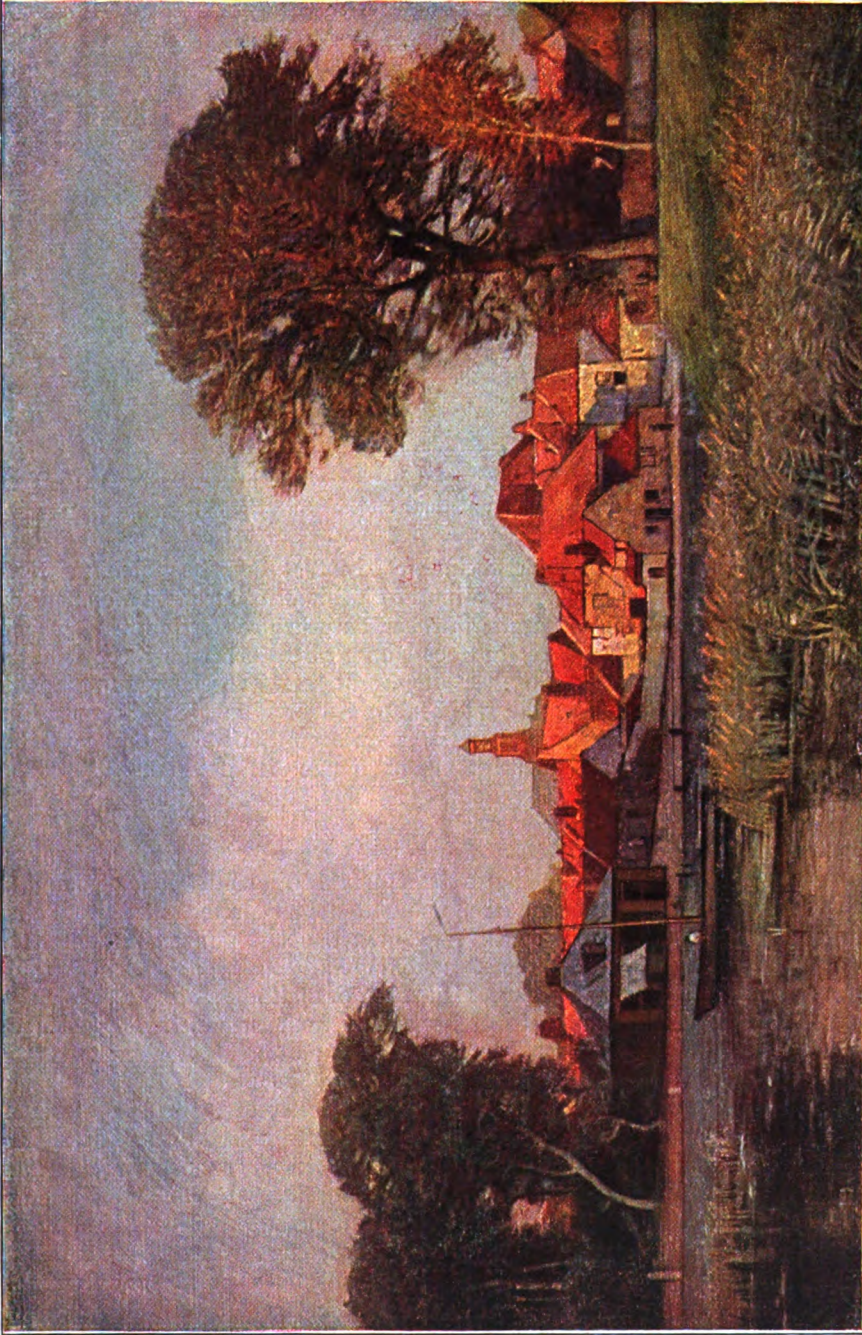


Abb. 30. Guffen Schönleber: Holländische Stadt. (S. Seite 73.)



Abb. 31. Walter Leistikow: Grunewaldsee. (Zu Seite 78.)

eine Illustration aus jenen Tagen erscheint, so bleibt es doch das Resultat künstlerischer Abwägungen, vornehmlich im Hinblick auf die altmeisterliche Komposition. Dabei welche Schärfe in der Charakteristik der dargestellten Personen! Jede ist anzusehen als Ausdruck einer Idee, die das ganze Werk beherrscht: der Eindruck der Musik, der Zauber, den ein einzelner als Solist, als Führender auf die Mitwirkenden sowohl als auch auf die lauschenden Zuhörer ausübt: Gruppen, geordnet um einen beherrschenden Mittelpunkt, der in der Gestalt des Flöte spielenden Königs sichtbar vor aller Augen steht. Man könnte dieses Werk auch „Ein“ Flötenkonzert nennen und würde die Macht der Musik geschildert finden, wobei die Personennamen völlig gleichgültig werden.

Später wandte sich Menzel den neuen Problemen der Freilichtmalerei zu, die ihn nach einem Aufenthalt in Paris im Jahre 1855 völlig gefangennahmen. Er versuchte die Wirklichkeit zu erobern, und mit Kohle, Kreide, Tusche, Wasser, Öl betätigte er sich auf allen Gebieten der Malerei. Mit staunenswertem Fleiß hat er Tausende von Bildern gemalt: Landschaften, Tiere, Arbeiter, Festzüge, Straßen, Plätze, Idyllen, Innenräume, Stilleben, dramatische Kämpfe, das Leben des Volkes wie der vornehmen Welt, Bilder von vergangenen Zeiten und Augenblicksbilder des Tages. In seiner Kunst ist im Keime alles enthalten, was die späteren Zeitgenossen entwickeln sollten, nur weisen in vielen Arbeiten immer wieder Züge auf den Meister als einen Übergangskünstler hin. Es gilt dies vom Inhalt ebensogut wie von der Technik. So stimmte er als erster in dem „Eisenwalzwerk“ (Abb. 4) einen Lobgesang auf jene Industrie an, die die kommenden Jahrzehnte beherrschen und unser Vaterland aus einem ackerbautreibenden zum Industriestaate verwandeln sollte. Dem Zeitalter der Dampfkraft und Maschinen ist hier ein dauerndes Monument errichtet; es ist die Einleitung einer neuen Zeit, die unter dem Zeichen des Eisens steht, und es setzte weiter demjenigen Stande ein bleibendes Denkmal, der zum mitbestimmenden Faktor der zukünftigen sozialen Gesetzgebung berufen war, um als Herrscher über die Kräfte des Feuers, Wassers und der Erde zu gebieten. Damit hatte Menzel eine revolutionäre Tat vollzogen mit der Wirkungskraft einer Lassalleschen Programmrede auf wirtschaftlichem Gebiete. Der Untergang des historischen Theaterbildes, des Salon- und Gesellschaftsstüches, der



Abb. 32. Benno Becker: Die Bergstadt. Berliner Sezession 1901. (Zu Seite 73.)

Dorfgeschichten war gekommen. Goethes „Greift nur hinein ins volle Menschenleben!“ war wieder zu Ehren gebracht. Ein Werk von solcher malerischen Kraft war seit Rembrandts Tagen nicht gemalt worden. Einem Sprühregen von aufleuchtenden Farbensfunken gleicht es. Das Licht, das vom Himmel flutet, das sich mühsam durch den aufsteigenden Qualm und Rauch des Maschinenraumes hindurchringt, die rote Blut, die von dem sprühenden Eisen einen grellen Feuerchein den Arbeitern entgegenwirft, ist ein Kampf natürlicher Gewalten, und in seiner überlegenen Größe, als ihr Bezwinger steht der Mensch unter ihnen. Die Farben sind mit breitem Pinsel auf die Leinwand gesetzt, und impressionistisch ist jede Einzelheit wie zufällig erfaßt. Trotzdem ist das Werk komponiert, denn mit gewissenhafter Treue sind alle Einzelheiten zu einer geschlossenen Einheit verbunden, die ein Gefühl für den Raum, die Linie und Farbe durchfließt. Dabei trat nicht wie bisher ein einzelner als Held innerhalb eines Gruppenbildes auf, sondern die Masse, so daß das Ganze wie ein Ausschnitt, ähnlich einem photographischen Bilde, erscheint. Trotz der unzweifelhaft modernen Sprache verrät sich das „Eisenwalzwerk“ in einem für die Kunstwerke älterer Richtung bezeichnenden novellistischen Kennzeichen als Übergangswerk: die Frau des Arbeiters, die das Mittagessen gebracht hat, blickt aus dem Bilde unvermittelt heraus und tritt zu den Beschauern in Beziehung. —

In der Unverdroffenheit, mit der Menzel hinfort nur die Wirklichkeit schilderte, liegt ein Stück jener peinlichen Berichterstattung, die die Gegenwart beherrscht. Nichts wird vergessen und dabei die Seele der Masse gemalt, so in der „Abreise König Wilhelms I. zur Armee“. Der lange Zug der Feststraße mit der erwartungsvollen Menge aller Stände wird zu einem Augenblickeindruck, dabei ordnen sich die Einzelheiten der Massenwirkung unter, ja jede Person wird



Abb. 33. Max Liebermann: Im Hofengarten. Berlin, Sammlung Max Böhm. (3u Seite 40.)



Abb. 31. Karl Sogemeister: Vorfrühling. (Su Seite 78.)

zu einem Tonwert im Raume. Aber das erzählende Beiwerk altmeisterlicher Art fehlt nicht: so Genrefiguren wie der Zeitungsjunge, der wachsame Hund und der Leser des Extrablattes. Das in Wasser- und Deckfarben gemalte Bild ist von seltener Durchsichtigkeit der Töne, die durch das über der Straße liegende Tageslicht zusammengehalten werden. Den braunen Galerieton, der den Werken von Knaut, Lessing, Schrader eigen ist, vermissen wir hier. Ergreifend ist der Inhalt: die Liebe, die das Volk mit seinem König verband, jenes Gefühl der Zusammengehörigkeit in ernststen und schweren Stunden. Eine erhebende patriotische Stimmung liegt über dem Ganzen.

Alle Werke Menzels, die das Volksleben behandeln, sei es, daß er uns die Brunnenpromenade zu Rissingen, ein Gartenlokal, eine Straße, das Innere eines Theaters, eines Eisenbahnabteils, eines Fabrikraumes oder Tierbilder malt, zeigen die Reizbarkeit seiner Nethaut für Farbenspiele, die stets von vollendetem Zusammenklang sind. Die Größe des Menzelschen Kunstwerks liegt im Rhythmus der Farbe und des Lichtes. In der Wiedergabe der Dinge als malerischer Erscheinungen im Raume lag trotz manchem novellistischen Zuge des Künstlers das Moderne und das Bahnbrechende seiner Kunst.

Neben Menzel steht als ein Eigner und Vorläufer Wilhelm Leibl da. Um das, was die Zeitgenossen um ihn malten, hat er sich nach den Sturm- und Drangjahren nicht gekümmert. Man hat ihn in Deutschland verfannt und verlacht, in Paris umjubelt, und seine Werke mußten um teures Geld für Deutschland wiedererworben werden. Er verbrachte seine Tage unter Bauern, weil seiner stierkräftigen Natur das Landleben gefiel und ihn unter den Kulturmenschen der Großstadt, wo er aufgewachsen war, Einsamkeit beschlich. So wurde er schlechthin Bauernmaler und schrieb ehrlich, sachlich die Natur ab. Bei einem Vergleich mit Menzel kommt er freilich schlecht weg, da ihm die Größe der Phantasie fehlt und der Stoffkreis seines Schaffens gar zu beschränkt und einseitig ist. Man kann ihn schwerlich zu denjenigen Künstlern zählen, die die große Welt in sich aufnehmen, verarbeiten und das Geschaute als ein innerliches Erlebnis darstellen; er blieb allzeit ein objektiver Forscher.

Man bewundert darum auch mehr das „Wie“ seiner Kunst, als daß man sich für sie erwärmt oder begeistert, zumal man viele Einzelheiten wie die gemalten Hände, Schürzen, Wieder als rein technische Virtuosenstücke betrachten muß. Gleichwohl hat er Kunstwerke geschaffen, die das Wort l'art pour l'art rechtfertigen und die Bewunderung des Feinschmeckers herausfordern, da sie ausschließlich durch ihre Qualitäten entzücken. Er hat der landläufigen Unterhaltungskunst und allem Konventionellen durch neue Anschauungen ein Ende bereitet. Bei inniger Betrachtung seiner Männer- und Frauengestalten, seiner Bauerntypen und Bildnisse entdeckt man, daß er allezeit das Kassige aufgespürt und die malerische und zeichnerische Ausarbeitung dem Stoff angepaßt hat, woraus sich die großen Gegensätze in seinen Werken erklären, die in seinen jüngeren Jahren Frans Hals und Rembrandt, in den späteren van Eyck und Holbein d. J. zum Vorbilde gehabt zu haben scheinen. Es sind Werke von solcher Eigenart der Pinselführung, der Auffassung und des Ausdrucks, daß man schwerlich in Deutschland einen ihm verwandten Künstler nennen könnte. Er hat bald in ganz altmeisterlicher Weise braun in braun gemalt, dann wieder Dinge bei mittlerem Tageslicht oder virtuos als Pleinairist festgehalten. Bei ihm saß jeder Ton; Suchen und Versuchen hatte er nicht nötig. Er malte die Reize des zerstreuten, flimmernden Sonnenlichtes bald im Freien, bald wenn es durch die Fenster ins Innere tritt. Soweit seine Bilder dem Genre angehören, zeigen sie trefflich den Unterschied zwischen alter und neuer Auffassung, da er jederzeit auf rührselige Geschichten verzichtete und ihn allein das Objekt als malerische Erscheinung interessierte.

Wir sehen z. B. eine alte Frau, die soeben ihr karges Mahl verzehren will, das durch ein Stück Brot auf dem Tischchen vor ihr angedeutet ist; vorher aber



Abb. 35. Adolf Hölzel: Dachauer Moor. (Zu Seite 81.)

läßt sie dankbar den Rosenkranz durch ihre Finger gleiten und hält in ruhiger Haltung, den Sinn nach innen gekehrt, ihre Andacht ab. Die Bitternis des Lebens ist in welken, müden und vergrämten Zügen und in den Händen, die die Spuren unermüdlicher Arbeit zeigen, nur allzu wahr geschildert

Was hätte nun wohl ein Anekdotenmaler aus demselben Vorwurf gemacht? Zu der alten Frau wäre vielleicht eine Kage mit gekrümmtem Buckel gekommen, oder ein kleiner Enkel, ein Hosenmaß, der in seinem Beinleidchen den üblichen Effektzipsel zeigt und sich an die Großmama anshmiegt, die ihrerseits die Hand streichelnd auf sein blondes Lockenköpfchen legt. Daß Leibls Auffassung die höhere und vornehmere ist, vor allen Dingen auch ein größeres Können erfordert, muß jeder Urteilsfähige einsehen und zugeben. Nicht durch die erzählende Behandlung des Stoffes, für die jeder Begabte Duzende von Spielarten erfinden kann, will er erwärmen, sondern für die Person, deren Lebensinhalt, Geschichte und Charaktereigenschaften er niederschrieb. Er überläßt es den Betrachtenden, sie wieder herauszulesen, und verlangt die tiefste Versenkung in den Gegenstand, der nicht durch äußere Zutaten erklärt oder durch leichte Erzählungen schmachthaft und leicht bekömmlich gemacht werden soll.

Leibl hat seine Modelle gern dem Bauernleben entnommen, weshalb man ihn, freilich mit Unrecht, den Bauernmaler genannt hat. Aber anders als Defregger und Bautier malt er sie, nicht in dem amüsanten Unterhaltungston des „Salontirolers“ (ein Bild, gewiß mehr von belletristischem Interesse für den Großstädter, der einst im Hochgebirgskleide einige Wochen lang den Tiroler spielte), sondern bei häuslichen Beschäftigungen, die die Erzählung ausschließen. Es sind



Abb. 36. Franz Hoch: Erntezeit. (Zu Seite 73.)

ernste, in sich gefehrte Menschen, plump, schwerfällig oder wie feine Mädchengestalten mit treuherzigen und gutmütigen Augen. Ein konzentriertes Menschentum wird sichtbar.

Ein Meisterwerk Leibl'scher Bauernbilder sind „Die Frauen in der Kirche“ (Abb. 6). Man könnte es auch nennen: „Die drei Lebensalter“, denn das Verhältnis jener drei Frauen zueinander ist das von Großmutter, Mutter und Tochter. Jede derselben ist dargestellt in ihrer Andachtsübung, aber wie verschiedenartig

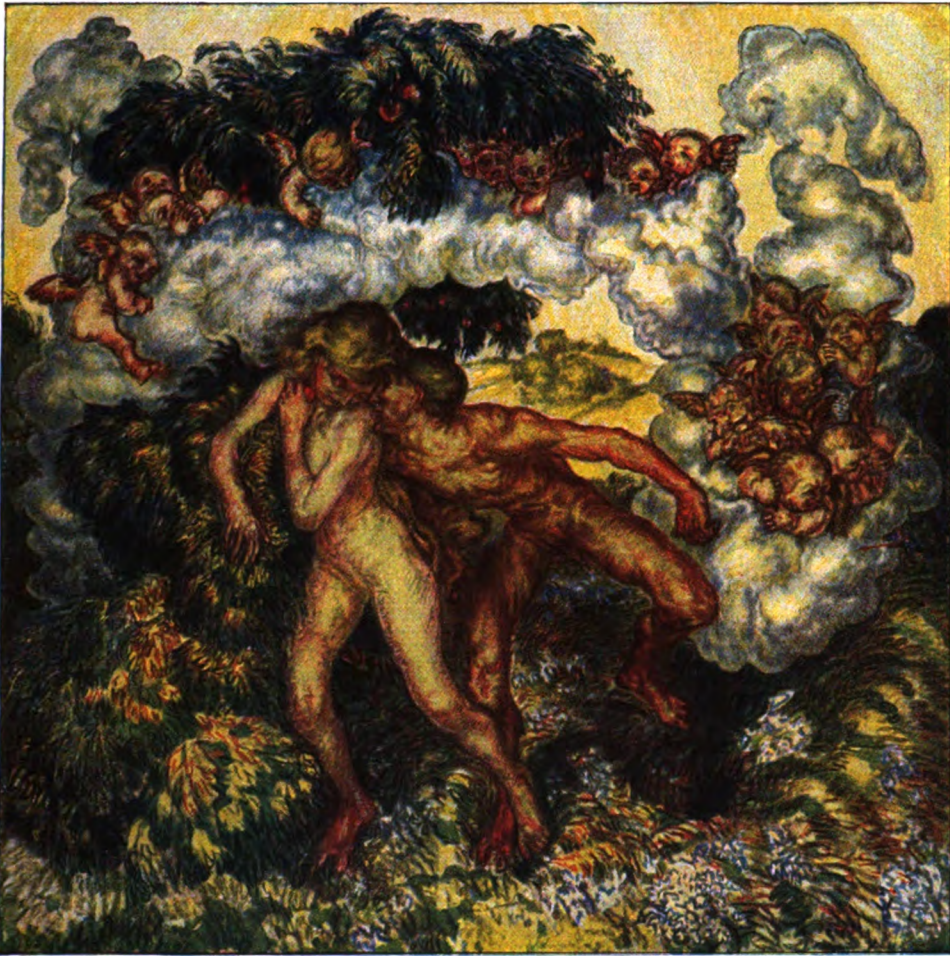


Abb. 37. Arthur Illies: Paradies. (Zu Seite 73.)

ist der Grad der Innigkeit ihres Gebets. Ganz versunken in die Andacht ist die zusammengesunkene Gestalt der Großmutter, die das Buch in ihren steifen Händen festhält, Zeile für Zeile andächtig liest, damit ihr schwaches Auge nur ja kein Wort übersehe; sie stellt den in sich gefesteten Glauben dar, der frei ist von allem Zweifel. Die Frau zu ihrer Rechten, an Jahren die jüngere, ist in die Knie gesunken und hat ihren Blick glaubensinnig auf einen Punkt, vielleicht auf eine Heiligenfigur gerichtet, und die ineinandergelegten Hände, die den Rosenkranz tragen, verraten die Inbrunst, mit der sie ihrem Heiligen die Erfüllung ihrer Wünsche abringen möchte. Die Andacht des jungen Mädchens ist äußerlicher. Ruhig und gelassen sitzt sie da, wie es der Anstand der Kirche erfordert; — ihr lächelt noch das sonnige Glück der Jugend, und die Enttäuschungen im Leben haben sie noch nicht mit harter Hand berührt; ihr Wünschen ist daher noch kein sehnstüchtigstes Verlangen wie bei der Mutter und ihr Glaube schickt sich noch nicht in die geduldig stille Gottergebenheit der Großmutter.

In seiner Farbengebung ist dieses Werk, genau wie die vorigen, auf die Gegensätze von Hell und Dunkel gestellt, und innerhalb der Diagonale des Bildes finden wir einerseits in der lichten Kirchenwand und der weißen Schürze des

Mädchens, andererseits in der dunklen Empore und der schwärzlichen Kirchenbank die ruhenden Tonwerte, die die übrigen harmonisch zusammenhalten.

So hat Leibl niemals den Boden der Wirklichkeit verlassen, denn er war zu sehr mit der Scholle, auf der er lebte, verwachsen. Das Ding wollte er voll und ganz erfassen, und der Forschergeist unserer Zeit hat in ihm eine Persönlichkeit hervorgebracht, die dem Naturforscher verwandt mit Lupe und Mikroskop in das Rätsel des Lebens eindringen wollte. Seine Pinselführung, zumal in seiner älteren Zeit, hat etwas von der derben Breite eines Velazquez oder Goya. Er setzt aus farbigen Flecken die Erscheinung, das Bild zusammen und hat diese Technik besonders für Bildnisse angewendet. In anderen Werken ist er sorgfältig wie ein Kupferstecher, der Strich für Strich setzt und durch seine peinliche Arbeit in das innere Leben der Dinge eindringen will. Man kann Leibl nach seiner Technik einen Alten, aber ebensogut einen Pleinairisten nennen. Seine Bilder können ruhig neben die Gemälde vergangener Jahrhunderte gehängt werden, und man wird nur aus dem Inhalt und der geistigen Auffassung sie als Werke unserer Zeit erkennen, die über alles Bericht erstattet haben will. Er war einer der objektivsten Künstler.

Leibls sowohl wie Menzels Verdienste liegen darin, daß ihre Gemälde keine gemalten Erzählungen sind, sondern erzählende Malereien.

Von anderen Vorläufern der pleinairistisch-impressionistischen Kunst, wie z. B. von Eduard von Gebhardt, wird in späteren Kapiteln die Rede sein.

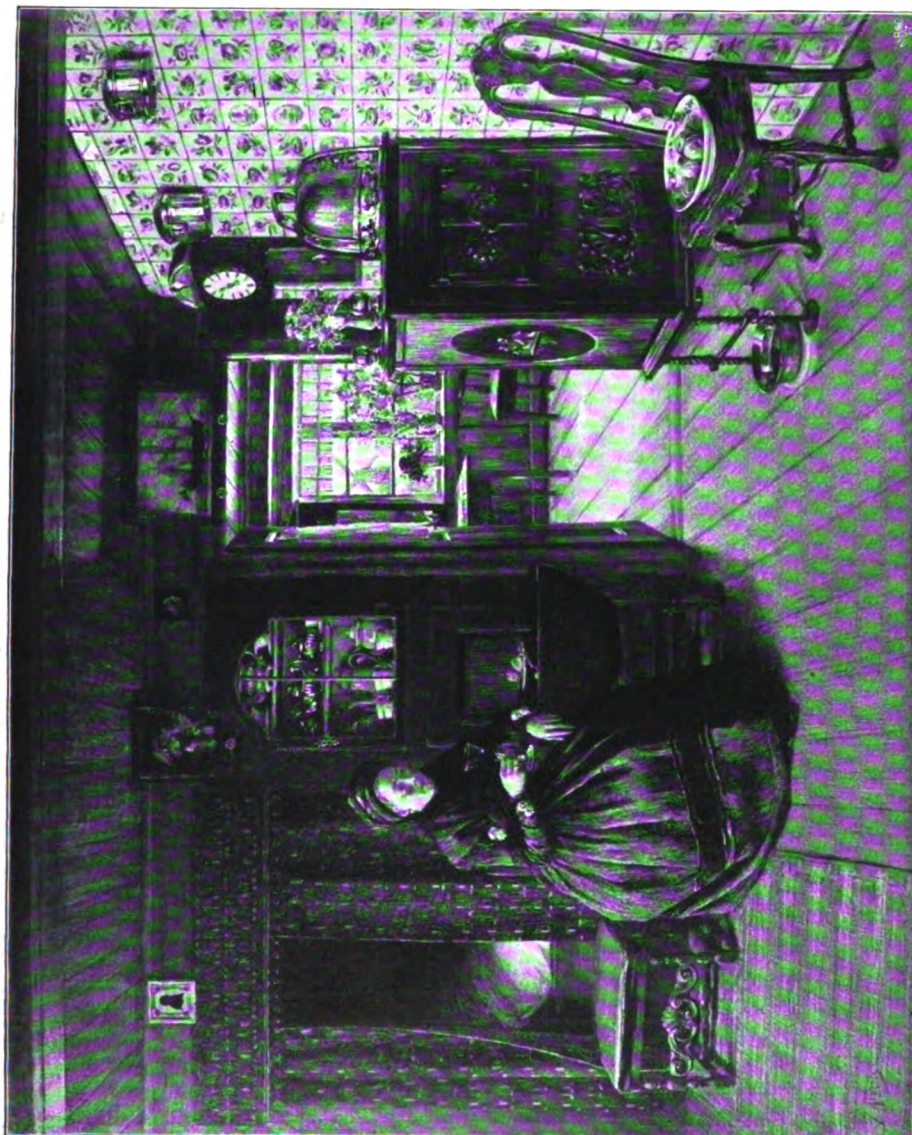
VII. Die Impressionisten.

Wo es Licht, Luft, Farben und Gegenstände gibt, findet der Maler hinfort künstlerische Motive, bald auf dem Lande, im Bauernhause, in den Werkstätten der Großstadt, den Salons, den Theatern, auf Bällen, bald im häuslichen Kreise. Der Inhalt sinkt zur Bedeutungslosigkeit herab. Wie die Farben ineinanderklingen und verschmelzen, Licht und Schatten miteinander ringen, Licht und Luft die Gegenstände umspielen, wird zum Genuß.

Aber die Führerschaft im Konzert der Maler des Lichts zu streiten und zu rechten erscheint überflüssig; die Weiterentwicklung lag eben in der Luft.

In Berlin war es Max Liebermann, in München Fritz von Uhde.

Beide sind nach Überwindung erlernter Schulkunst durch die Pariser Ateliers gegangen, haben ihre Motive häufig in Holland gefunden und sind in der Wahl der Stoffe einander recht verwandt. Sie malten Landschaften mit arbeitenden Bauern, holländische Dörfer mit ihren Einwohnern, Arbeiter und Frauen in Werkstätten, das Leben der Großstadt im Freien und in den Häusern. Uhde hat später diese Darstellungswelt zum Teil verlassen und sich besonders als religiöser Maler betätigt. Die Arbeiten Liebermanns sind kaum treffender zu kennzeichnen als durch seine Worte über die Gemälde des Franzosen Degas: „Sie machen zuerst den Eindruck einer Momentaufnahme; er weiß so zu komponieren, daß es nicht mehr wie Komposition aussieht, er scheint das ganze Bild in der Natur gesehen, die Szene, die er darstellt, unmittelbar belauscht zu haben; und bei genauer Betrachtung entdecken wir unter der scheinbaren Momentaufnahme die höchste Kunst in der Komposition; der novellistische Inhalt ist vollständig in Form und Farbe umgesetzt.“ Liebermann malte Bauern und Arbeiter in der freien Natur in großen Figuren- oder Interieurbildern. Eintönig fließt ihr Leben dahin, sie arbeiten auf dem Felde, spinnen in der Stube Flachs, bereiten Konserven, trocknen die Wäsche u. dergl. Es sind Leute, die früh ihr Tagewerk beginnen, spät am Abend wieder aufhören, denen immer und immer wieder das Wort Arbeit an die Ohren tönt und deren Los es ist, eine billige Arbeitskraft zu sein. Die



Биб. 98. Яааа Яилбертс: Яриффяя Ятубе. (8у Яетте 87 у. 89.)



Abb. 39. Otto Modersohn: Häuser am Bach. (Zu Seite 82.)

Gleichförmigkeit der Beschäftigung hat ihre Nerven für feinere Gefühle abgestumpft und sich in ihre Gesichtszüge tief eingegraben. Gewiß, das sind keine schönen Gesichtszüge und Hände. Not und Entbehrung sprechen aus jedem Antlitz. Es ist der Typus des Arbeiters und der Arbeiterin „mit ihrer unsympathischen und naturechten Häßlichkeit und den kleinseligen Zügen der niedrigen Lebenssphäre, das frühgealterte und mißbrauchte Lasttier“. Aber nicht um die Geschäfte der Sozialdemokratie zu besorgen, wie mancher gemeint hat, wählte der Künstler solche Modelle, sondern die bittere Wahrheit in seinen Werken ist eine Begleiterscheinung des malerischen Vorwurfs, und man kann den Künstler nicht anklagen, weil er aus Freude an diesem und in dem Bestreben, ihn möglichst naturwahr zu gestalten, Tatsachen wiedergab, die, bequem oder unbequem, nun einmal nicht weggeleugnet werden können. Es ist in solchen Werken nicht die fröhliche, sondern die sorgengequälte Menschheit dargestellt.

Der Inhalt des Gemäldes ist dem Künstler aber gleichgültig gewesen. Ihn reizt nur die Freude an dem Spiele des Sonnenlichts, das das Laub der Bäume färbt, durch Blätter und Zweige fällt, überall lustig hin und her hüpfst, haltmacht auf den Gesichtern, den Kleidern und Röcken. Alles wird wahr und doch wie zufällig abgeschrieben. Alte Männer in dem Garten erscheinen nicht etwa als Hauptsache, sondern sitzen hier natürlich, zufällig oder auch aus Gewohnheit, wie



Bild. 40. Ludvig III: Fiskerboote. (Su Seite 79.)



Abb. 41. Rudolf Schramm-Bittau: Fütterung der Gänse. (Zu Seite 86.)

in einem anderen beliebigen Garten Schulbuben und Schulmädchen oder auf einer Promenadenanlage oder im Biergarten Männer und Frauen. Niemals löst sich aus dem Bilde eine Hauptfigur, als „Akteur“ heraus, wie gewöhnlich bei Knaus, Becker, von Werner, und ist des Beschauers wegen da oder tritt zu ihm in Beziehung. Ihnen ist es ganz gleichgültig, ob sie jemand beobachtet oder nicht. In der scheinbar absichtslosen, beinahe photographischen Auffassung lag eben das Moderne, und die Abgeschlossenheit, Abgeschlossenheit und das Fertigsein mit der Welt da draußen konnten kaum anders ausgedrückt werden. Die Stimmung hat die Unterhaltung im Inhalt abgelöst.

Der Künstler schwelgt in Farben, so in dem kräftigen Ziegelrot, das für ihn charakteristisch geworden ist. Wie versteht er es, gebrochene Töne in ihren Abstufungen darzustellen; prismatisch ist das Licht aufgelöst und umfließt die Gestalten mit goldigem Schein. Licht und Leben, wohin unser Auge schaut! Wie fein sind ferner die Linienführung und die Raumwirkung berechnet! So z. B. im „Waisenhause zu Amsterdam“ (Abb. 7). Die Grundlinien des Hofes bilden fast ein Dreieck, aber seine Grenzen werden an der einen Seite durchbrochen, und die gestörte Gerade bringt eine Öffnung in die sonst regelmäßige Fläche hinein. Die räumliche Vorstellung ist bis zur Illusion gesteigert und doch: wie unbeabsichtigt erscheint alles geworden.

Man muß sich in die Bilder vertiefen, um ihren Reichtum zu würdigen. Das Format des Gemäldes ist schon beeinflussend für die Phantasie. Der Raum ist selten begrenzt. Dadurch erhält unsere Phantasie freies Spiel. Zumeist kann man in das Werk Linien hineinziehen und wird nirgends eine Parallele finden, wohl aber ein Zickzack der Bewegungen. In der Aufhebung jeder Symmetrie liegt das Geheimnis der Raumwirkung. Die Verteilung von hellbeleuchteten und im Schatten liegenden, daher an Helligkeit nachlassenden Farben erhöht die Illusion. In dem Gemälde „Flachscheuer“ folgt unser Auge der Führung der Balken an der Decke nach rechts und vergrößert unwillkürlich den Raum (Abb. 8). Dieser Bewegungsrichtung folgen die von links nach rechts schreitenden Frauengestalten; ihre Richtungslinie wird von einer aus der Tiefe nach dem Vordergrund zuschreitenden Frauengestalt unterbrochen. Der Führung der Linien gesellt sich



Abb. 42. Hugo Vogel: Fliegende Ochsen. Ausschnitt. (Zu Seite 91.)

die des Lichtes, das von links her durch die Fenster auf den Kopf und Rücken der gebückt dastehenden Arbeiter und Arbeiterinnen fällt, die Flachsfäden entlang läuft, alle Gestalten im Raume umfließt und sich ringsum verliert. Zieht man also Linien in das Bild hinein, so entsteht eine Zickzackbewegung, die die Raumvorstellung vermittelt, ohne daß sich dies etwa dem Beschauer aufdrängt. Man bewundere alle Einzelheiten, dann erst genießt man die Stimmung, den stillen Zauber ruhiger Arbeit. Der Schaffende muß ein ernster Arbeiter sein, das erfordert der Kampf ums Leben, und aus diesem Gefühl heraus sind die Gestalten geschaffen; dabei sind sie körperlich vorzüglich erfaßt, stehen greifbar im Raum wie losgelöst von der Fläche.

Liebermann hat die Natur selten allein, sondern immer in Beziehung zum Menschen gemalt; man kann ihn eigentlich nicht recht einen Landschaftler nennen, und doch hat er in vielen Werken, „die Natur in ihrer Einfachheit und Größe — das Einfachste und Schwerste“, wie er selbst sagt, zu geben versucht, so z. B. in dem Strandbilde „Badende Jungen“. Trotz scheinbarer Zufälligkeiten wirkt das Ganze als eine geschlossene Einheit und bewahrt bildmäßige Wirkung; alle Form und Farben werden im Sonnenlichte aufgelöst, es schimmert und durchleuchtet die Wellen, durchzittert die Luft, umfließt die Gestalten — das Ganze eine Impression!

Liebermann war allezeit nur Maler, nur Farbentechniker, der viel gelernt hat und sich schmiegsam an die Franzosen und an Israels anzupassen wußte.



Abb. 43. Oskar Frenzel: Ruhe in den Dünen. Skizstudie. (Zu Seite 86.)

Er besaß viel Handgelenk und eine erstaunliche Sicherheit des Blickes, schnell und sicher das Geschehene festzuhalten, so daß viele Arbeiten oft wie Skizzen anmuten. Die Kunst des Malens besteht im Fortlassen. Seine Phantasie war allezeit auf das Malerische allein gerichtet und unabhängig vom Gegenstande — er hat das „Wie“ über das „Was“ gestellt und stets nur nach der malerischen Ausdrucksform für seine Sinneswahrnehmungen gesucht. Da er nie dem Massenempfinden diente, fand er selten den Beifall der Menge.

Sein Nebenbuhler, Fritz von Uhde, gewann schneller die Herzen, denn er vernachlässigte nicht die literarische Zutat und ließ in den gegenständlichen Darstellungen stets sein Herz mit reden, erfüllt von einer Vorliebe für das Weiche, Stille und einem gewissen Hang für das Weibliche.

In Bildern wie „Auf dem Heimwege“, „Ein schwerer Gang“ (Abb. 11) lebt ein religiöses Gefühl, denn in ihnen ist mitfühlende und Trost spendende Liebe geschildert, und in dieser „Armeleute-Malerei“, wie man sie spottelnd getauft hat, erklingt eine stille Aufforderung, zu trösten und mitzuhelfen.

Anderer Bilder bringen Gegensätze, Stimmungen voll sonnigen Glückes und Heiterkeit, wie „Kinderstube“, „Modellpause“, „Im Garten“, „Sonnige Tage“, die später eine Fülle ähnlicher Arbeiten hervorriefen, fast alle Uhdes Kinder und von großer Familienähnlichkeit. Als ein vielseitiger Künstler, der mit gleicher Liebe fast jedes Ding, Menschen, Tiere, Vögel, Blumen, das Licht und die Luft, die Lebende wie die tote Natur als malerische Erscheinung auffaßt, zeigt der Münchner Meister mit Liebermann große Verwandtschaft.

Beide wollen Licht malen, so daß alles hell und sonnig erscheint. Da in der Natur jeder Ton von der allgemeinen Helligkeit bestrahlt wird, so gibt es in der Wiedergabe auch weder ein absolutes Schwarz, noch absolutes Weiß, wie es die Alten malten. Um dies zu erreichen, durchstreicht Liebermann z. B. seine Farben stets mit reinem Weiß.

Sie wurden die Schöpfer des Arbeiterbildes, wobei Liebermann das Leben, wie Leibl, rein objektiv, in mehr epischer Form dargestellt; Uhde, eine mehr lyrische Natur, hat mit subjektiver Anteilnahme zugleich das Mitleid, das die

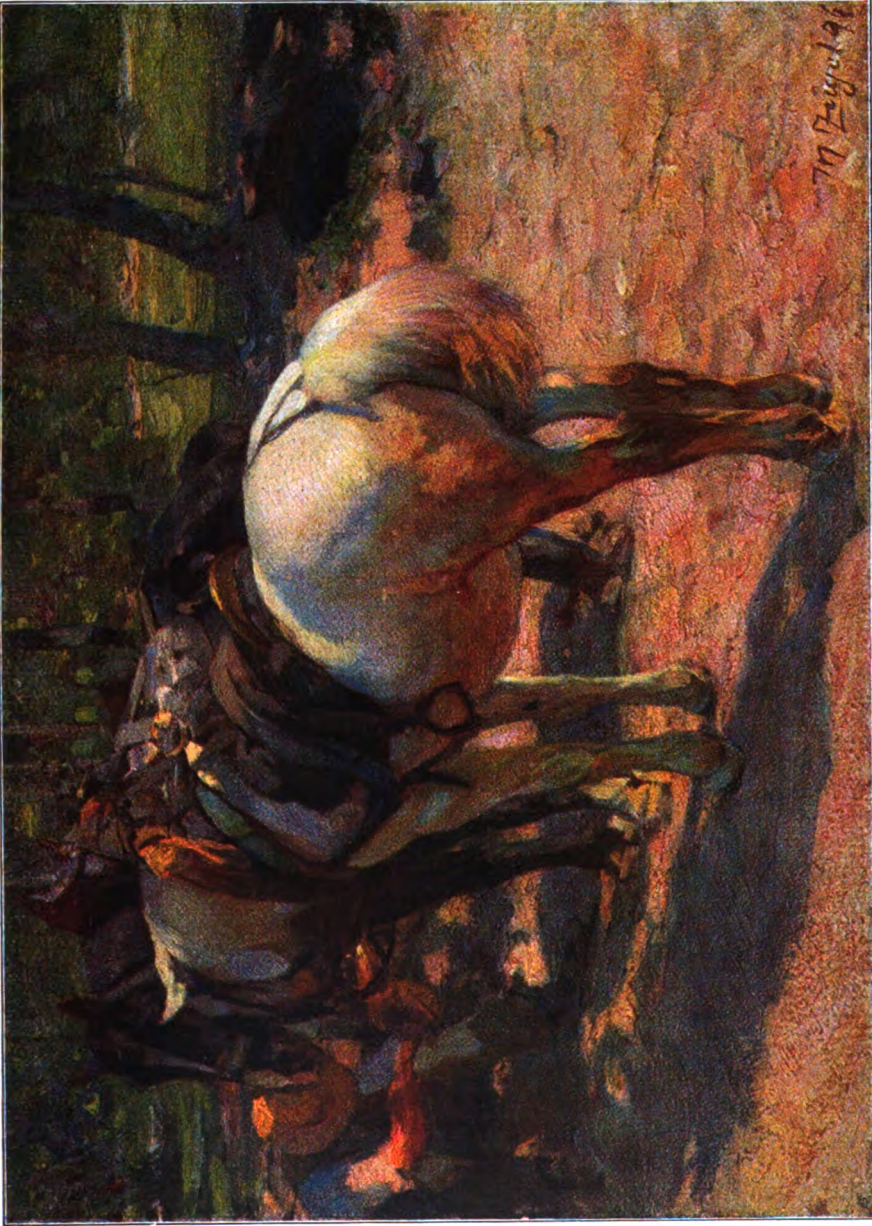


Abb. 44. Heinrich von Sigel: Mittagsrast. (Zu Seite 86.)



Abb. 45. Karl Banger: Mutter und Kind. 1901. (Zu Seite 92.)

soziale Strömung unserer Zeit für die Armen hervorgerufen hat, mitgemalt. Jener will nur das Auge an der Poesie des Lichts und der Farbe erfreuen, dieser sucht nach einer Ausöhnung für unsere Empfindung. Und was früher inhaltlich als nicht hoffähig für die Kunst verworfen wurde, die Lebensatmosphäre zumal der unteren Gesellschaftsklassen, gilt diesen Künstlern der Darstellung würdig.

In den Bildern beider Meister dürften die Geseze des Impressionismus und Pleinairismus summarisch enthalten sein, sie sind die Eckpfeiler, auf denen die moderne Malerei ruht. Neben ihnen stehen aber noch andere kräftige Träger, wie Gotthard Kuehl, Wilhelm Trübner, Franz Skarbina, Ludwig Dettmann, Graf Leopold von Kalkreuth, Frh. Hugo von Haber-mann u. v. a., die zu gleicher Zeit den Bau aus der Erde hoben und ihnen folgten Jüngere wie Hermann Groeber, Ernst Liebermann, Alfred Nickisch.

Gotthard Kuehl malte, wo er auch weilte, was er vorfand: in Lübeck die alten Häuser mit ihrem Innenleben, in München und Dresden das Innere der Kirchen, von seinem Atelier in Dresden aus die Brühlische Terrasse, die Augustusbrücke und im Erzgebirge die Bergleute bei ihrer Arbeit.

In den Werken, die sich heute in den öffentlichen Galerien befinden und als Kuehlsche Kunst bekannt sind, sehen wir klare, durchsichtige Farben, oft kalt und glanzlos, zumal in der Verwendung gelber und blauer Töne; dann wurde er in den Tönen dunkeler und schummeriger, ging auf Stimmungen aus und pflegte das moderne Helldunkel, das reizvoll in fein abgetönten Innenräumen wirkt, wo bald ein roter, blauer oder gelber Ton den Grundton bildet. Der Meister verschmäht gleich den anderen Nebenbuhlern die grellen Kontraste, und liebt fein abgetönte Rhythmen.

In seinem „Waisenhaus“ können wir die Kuehlsche Kunst vielleicht am besten bewundern (Abb. 16). Das Gemälde ist ein Triptychon und erzählt das Leben



Abb. 46. Angelo Jant: Schitzeljagd. 1911. (Zu Seite 86.)

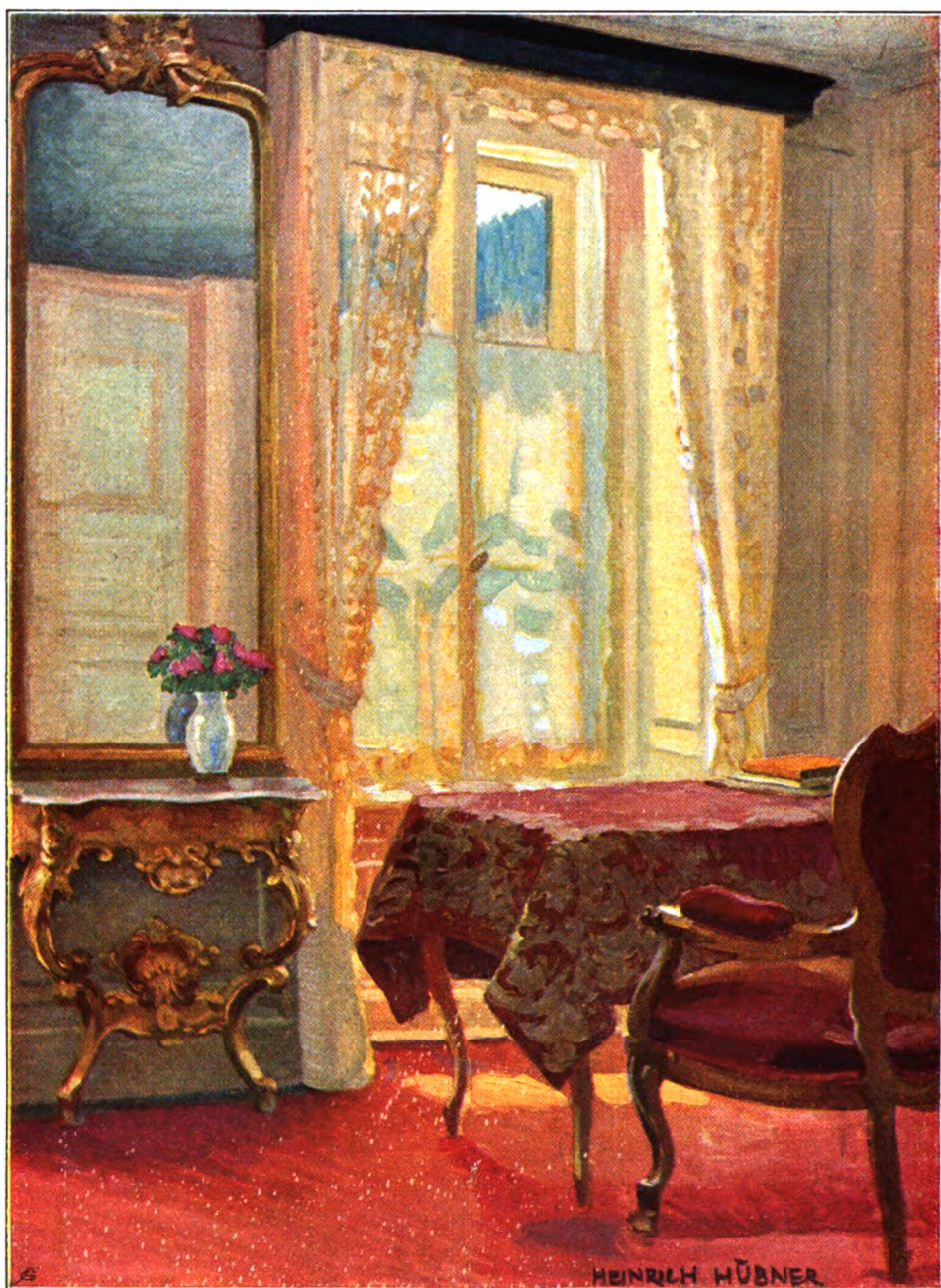


Abb. 47. Heinrich Hübner: Interieur. (Zu Seite 87.)



Abb. 48. Gotthard Kuehl: Aus dem Arbeitszimmer des Künstlers. (Zu Seite 87.)



Abb. 49. Karl Schuch Stilleben. (Zu Seite 87.)



Abb. 50. Georg Meffon: Stilleben. (Zu Seite 87.)



Abb. 51. Robert Sterl: Schiffsteher an der Bølge. (Su Seite 91.)



Abb. 52. Fritz Scholl: Die Ackerfien. 1888. (Zu Seite 82 u. 88.)

der Kleinen. Gleichförmig fließt es zwischen Spiel, Arbeit und Gebet dahin, und für die Braven und Folgsamen gibt es dann zur Belohnung eine gute Suppe. Eine Erzählung! Aber ein großer Unterschied zwischen dieser kleinen Welt und jener à la Knaus und Bantier: ihrem Subjektivismus tritt objektive, still belauschte Wiedergabe gegenüber. Hier ist nichts auf den Erfolg hingearbeitet, wir finden keine drolligen, süßen, weinenden, streitenden Kinder, sondern den Geist des Waisenhauses, wo alles wie am Schnürchen geht. In die Gesichtszüge dieser Kinder wurde der Ernst des Lebens bereits früh geschrieben, und ob sie mit der Puppe spielen, schreiben, essen, in die Kirche gehen oder in der Küche ihre Suppe empfangen . . . ein sozial psychologisches Empfinden geht hindurch: die Regel, die Pünktlichkeit in allen Verrichtungen, die schablonenhafte Ordnung. Die Räume der Schule, der Kirche, der Küche sind in Licht gebadet und die Gegensätze von Licht und Schatten so abgewogen, daß sie zur Gliederung des Raumes beitragen. Nirgends haben wir tiefe schwarze Schatten, sondern helle, vom Licht umspielte Töne.

Sozialer Geist erfüllt die Mehrzahl der Bilder, wie z. B. „Im Leihhause“ (Abb. 10). Stillere Friede umfängt weiter seine Innenräume, die zur Andacht und Sammlung einladen.



Abb. 53. Otto Poppel: Im Münchner Hofgarten.

Über Gotthard Kuehl, ja über Liebermann und Uhde geht in Kühnheit der Technik der Frankfurter Wilhelm Trübner hinaus, dessen Kunst die äußersten Folgerungen des Impressionismus zieht (Abb. 9, 12 u. 86). ■

Seine Gemälde werden einem großen Publikum wohl stets nur als Skizzen, als Farbenexperimente erscheinen, und ihre technischen Feinheiten vermag nur der Liebhaber und Kunstkennner auszukosten. Ob es sich um Landschaften, Bauern, Arbeiter, allegorische, mythologische Figuren, Akte, Reiter, Bildnisse handelt: alles ist dem Leben der Farbe gewidmet. Man darf ihn, der nicht umsonst durch die Schule Leibls gegangen ist, zu den größten Koloristen der Gegenwart zählen. Reck und breit ist seine Pinselführung, und aus großen farbigen Flecken setzt sich das Gemälde zu-

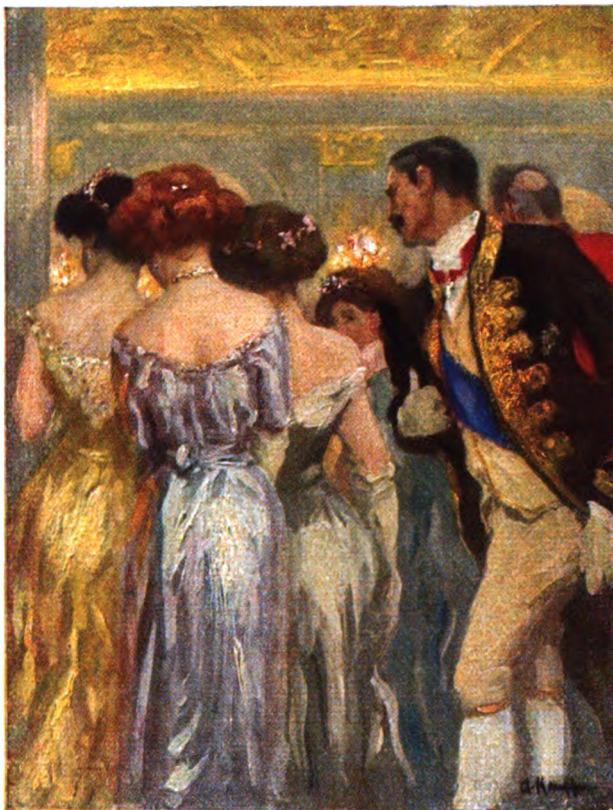


Abb. 54. Arthur Kampf: Hofballerinnerung (Zu Seite 90.)

sammen. Die blauen Töne des Himmels, das Grün der Blätter sind in einer unerreicht kühnen Weise und so sicher nebeneinander „hingepaßt“, daß man über die damit erreichte Naturwahrheit staunen muß. Wie er malt keiner das Grün der Bäume, der Gräser, das Dunkel in versteckten Zweigen, den hellen Sonnenglanz, der auf den Fensterscheiben liegt. Das Literarische hat er verachtet und in seinen mythologischen oder allegorischen Darstellungen sieht man, daß sie aus der Freude entstanden sind, das Spiel farbiger Reflexlichter auf nackten Körpern festzuhalten. So ist die Bezeichnung „Meditation“ wohl mehr zur äußerlichen Unterscheidung des Bildes von anderen ähnlichen gewählt worden, vielleicht sollte überhaupt keine Allegorie gegeben werden, sondern die Taufe ist dem fertigen Bilde gefolgt. Fast wunderbar sieht so eine Gestalt aus, so daß ein Witzbold gemeint hat, sie litten am Fleckentypus. Aus dem Experimentieren kam der Künstler übrigens nie heraus. Seine ältesten Bilder sind in Leibls Manier fleckig und dunkel gemalt: dann aber hellte sich die Palette auf, und es folgte eine Zeit, wo braune und namentlich giftigrüne und blaue Töne immer und immer jubilierten.

Charakteristisch ist das „Paris-Urteil“ (Abb. 12). Wie vorzüglich fließen hier die Flecke für den, der das Werk bei richtiger Beleuchtung und Entfernung sieht, zusammen. Aus den beigegebenen Attributen erkennen wir in den drei Rückenfiguren Hera, Aphrodite und Athena; neben Hera sitzt auf dem kahlen Ast eines Baumes ihr Wappentier, der Pfau, an Aphrodite schmiegelt sich Eros mit dem pfeilgepickten Köcher, und Athena hat Helm und Schild an einen Baum gelehnt.



Abb. 56. Graf Leopold von Kalckreuth: Geimtebrende Werftarbeiter auf der Elbe. 1884. Gamburg, Kunsthalle. (Su Seite 91.)



Abb. 56. Karl Bantzer: Seltsamer Bauernanzug. Studie. (Su Seite 88.)

Paris ist durch einen Hund, der zwischen ihm und Hera steht, als Hirt erkenntlich. Er ist im Begriff, den Schönheitsapfel der Aphrodite zu reichen. In der Haltung der Himmelkönigin Hera liegt Erstaunen über das für sie unbegreifliche Urteil ausgedrückt, Athena wendet sich mißmutig ab.

Das Bild, das einem oberflächlichen Beobachter „hingeschmiert“ erscheint, vereinigt, bei liebevoller Versenkung in das Bild eine Summe von gut durchdachten Zügen.

Das Moderne liegt in diesem Werke in der Übersetzung der alten mythologischen Erzählung in eine neue Sprache und in der psychologischen Behandlung der Charaktere. Aber ich muß ehrlich bekennen, bei dieser Malerei nie warm geworden zu sein. Sie bleibt die Frucht von Studien und Überlegungen, der Inhalt paßt schlecht zum Format, das viel zu klein ist und nicht genug in die Breite geht.

Was ist nun das Gemeinsame der impressionistischen Werke? „Statt der verstandesmäßigen Malerei der Akademie mit dem Rezept von Lokal-, Licht- und Schattentönen versuchten die Maler, wie sie ihn sahen, jeden Ton auf der Palette zu mischen und auf die Leinwand zu setzen. Die Schulpflicht lehrte: Das Licht

ist kalt, Schatten warm. Die Impressionisten piffen darauf und malten Licht und Schatten rot, violett, grün, wie und wo sie es sahen.“ In der früheren Kunst erscheint jedes Werk auf den ersten Blick komponiert. Dagegen ist die Komposition bei den Modernen zu einem hohen künstlerischen Geheimnis geworden und offenbart sich nicht sofort sichtbar für jedermann.

Ist der Inhalt der Werke älterer Kunst erfüllt von einer harmlosen Gemütlichkeit, so sind die Impressionisten ernst geworden und verschönern die bittere Wirklichkeit nicht, sondern schreiben sie ehrlich, fast photographisch ab. Eine geistvolle Auffassung, individuell infolge der ungleichen Empfänglichkeit des Auges für die Farben, hat



Abb. 57. Robert Haug: Ausschnitt aus einem Bilde „Auf dem Wege zur Fuchsjagd“. 1913.



Abb. 58. Leo Putz: Gartenfest. (Zu Seite 83.)



Abb. 59. Robert v. Haug: Kampf im Kornfelde. (Zu Seite 104.)

die Natur und das Leben zum Stimmungsbilde umgestaltet. In der älteren Kunstrichtung waren es der Inhalt und die Form, die Phantasie des Was, die die Musik machten, in der impressionistischen sind es die Farben, die Phantasie des Wie.

Dieser Geist des Naturalismus hat alle ihm folgenden Künstler mit Ernst und Gewissenhaftigkeit erfüllt und aus den Malern gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts Eroberer und Entdecker gemacht. Sind in den Werken von Liebermann, Uhde, Kuehl und Trübner bereits die Hauptgesetze moderner Kunst enthalten, so sind diese vielfach abgewandelt und bereichert worden zumal von jenen Künstlern, die sich weniger universell, sondern mehr als Spezialisten betätigten oder als Kompromißler Neues und Altes zu vereinen suchten.

Wie früher kann man auch heutzutage von dem Landschafts-, Bauern-, Arbeiter-, Familien- und Gesellschaftsbilde, oder wenn man glaubt, daß das moderner klingt: von dem topographischen, ethnographischen, sozialen Bilde reden. Die Beschäftigung mit den einzelnen Stoffgebieten deckt die tiefgehenden Unterschiede zwischen dem Einst und Jetzt noch besser auf.

Fast alle modernen Ausstellungen zeigen, daß die Landschaftsmalerei um die Wende des Jahrhunderts die Herrschaft hat, eine natürliche Folge der Freilichtmalerei, da die Maler hinaus auf das Land zogen, wo sie bequem Licht, Luft, Farben studieren und die Reize jeder und sei es der unscheinbarsten Gegend entdecken konnten.

Der Boden für das intime Sehen war schon früher durch Künstler wie Waldmüller, Blechen vorbereitet worden. Aus diesem Kreise löst sich einer als Eigener aus, der die Welt für sich betrachtete, ohne sich durch den Pleinairismus beirren zu lassen, ein Geistesverwandter Leibls ohne seinen herrschenden Einfluß: Wilhelm Sperl. Er malte die Natur in den Farben altmeisterlich, aber voll Empfänglichkeit für sonnige Helligkeit bei meist subtiler Pinselführung (Abb. 15).

Die Titel seiner Bilder („Heimkehr“, „Urlauber“, „Auerhahnjäger“) klingen anekdotenhaft; erst später malte er Stimmungsbilder in modernem Geiste, den Frühling mit seinen weißblühenden Bäumen oder symbolisierte ihn als „Gärtnerin“, die im schattigen Garten steht, wo dunkle Rosen verschwiegen glühen und



Зібб. 80. Ґіртһур Кампф: Про патріа. 1917. (8и Ґетте 104.)



Abb. 61. Fritz Erler: Ausschnitt aus dem Hauptfresko im Sitzungssaale
der Münchner Rückversicherungsgesellschaft. (Zu Seite 83 u. 156.)



Abb. 62. Richard Winternitz: Quartett. 1901. (Zu Seite 91.)

der Goldglanz der Sonne hier und dort aufleuchtet. Er malte mit innerer Freude alles, was sein Auge sah: die Abhänge und Wiesen vor seinem Hause mit den wirren, schwankenden Halmen, den zitternden Gräsern, den sich wiegenden Köpfen der Glockenblumen; er erfand nichts hinzu, sondern die Natur erscheint ihm in ihrer schlichten Einfachheit am schönsten. Gern erfüllt er, wie in dem farbensatten Bilde „Die Wäscherin“ (Abb. 15), die Landschaft mit Staffage, wobei die Figuren sich stets als organischer Bestandteil unterordnen. — Sperl malte in modernem Geiste ohne moderne Technik und gab allezeit Naturpoesie.

Während er still und ruhig, nur wenig beachtet, seinen Weg ging, tobte das Kampfgeschrei der Pleinairisten in der Landschaftsmalerei laut. Sie wurde ja das Versuchsfeld für neue Probleme, und wunderbarlich genug waren oft die Ergebnisse. Die Sucht, eigenartig zu sein, legte sich allmählich, und die Farben verloren das Brutale und Schreiende. Gegen die Akademie-Landschaft trat zuerst reaktionär der helle, in allen Farben spielende Naturausschnitt auf. Man malte Kohlfelder, Wiesen, schmutzige Straßen und Sümpfe, rote Stämme, blaue Kronen, ornamental stilisierte Waldränder, langweilige Gegenden ohne Charakter; dann ist man zu kräftigeren, dunkleren Farben zurückgekehrt.

Auf jene älteren, wenig erfreulichen Werke will ich nicht eingehen, dagegen auf jene abgeklärten Schöpfungen, die als Meisterwerke moderner Landschaftsmalerei dastehen, und ferner nur auf jene Künstler, die eine eigene Farbensprache sprechen und die Landschaft unter verschiedenen Gesichtspunkten in luminaristischer, koloristischer, architektonischer, stilistischer, dekorativer Auffassung erforscht haben.

Liebermanns Programm: die Natur in ihrer Einfachheit und Größe aufzufassen, ist von vielen aufgestellt und befolgt worden, so von Hans von Bartels, der in seinen Strand- und Seebildern die Unendlichkeit, das Überwältigende der Stimmung beobachtet hat.

Bartels war einer der fleißigsten Künstler und hat sich um die Entwicklung der Aquarellmalerei hochverdient gemacht. Sein Malverfahren ist ebenso eigenartig wie die beabsichtigte Wirkung; er setzt die Gouache-Malerei eines Menzel



Abb. 63. Graf Leopold von Kalckreuth: Unser Leben währet siebzig Jahre.
Dresdener Ausstellung 1901. (Zu Seite 88.)

und Hilbrandt fort und hat ihr zu neuem Glanz und Ruhm verholfen. Fast alle seine Bilder sind auf Papier gemalt. Jedem seiner Gemälde gingen viele Studien voraus, die er mit Aquarell-, gewöhnlich aber mit Ölfarben in der Natur entwarf: im Moment wollen sie den Tonwert und den Charakter des Gegenstandes zugleich scharf und trefflicher erfassen. Aus vielen Einzelstudien ent-

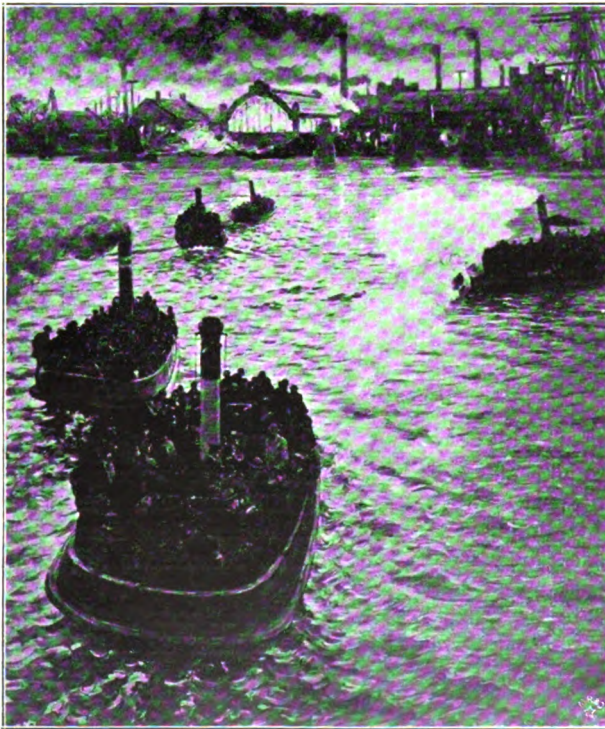


Abb. 64. Friedrich Kallmorgen: Frühmorgen.
Dresdner Ausstellung 1901. (Zu Seite 91.)

steht das fertige Gemälde, das seine Vollendung im Atelier erhält. Die Komposition ist wohlüberlegt, jede Figur geordnet, dabei aber stets als ein notwendiger Bestandteil der Gesamtkomposition aufgefaßt, und wie Liebermann dünkt auch Bartels Mensch, Vogel, Schiff, Kahn, Segel nur eine farbige Erscheinung, deren charakteristische Form man unter der formlosen, farbigen Hülle ahnen muß.

Seine Fischer und Seelente sind voll gesunder Naturkraft, ernst und schweigsam wie die See, auf der sie bei Sturm und Wetter groß geworden sind. Das einförmige Nebelland der Küste, das zarte Silbergrau, das die mit Feuchtigkeit geschwängerte Luft durchzieht, die feierliche Eintönigkeit der Meeresfärbung und der Dünen

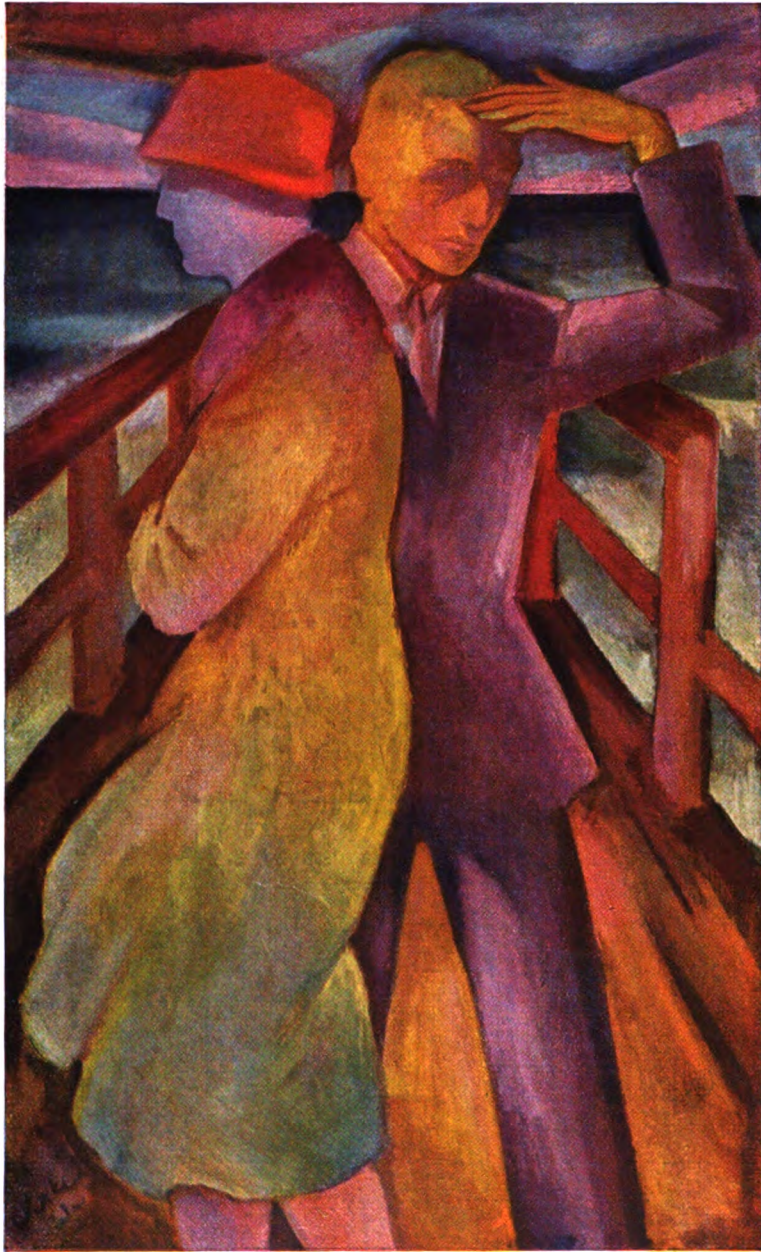


Abb. 65. Erich Wastle: Auf der Seebrücke.
Selbstbildnis des Künstlers mit seiner Gattin. (Zu Seite 115.)



Abb. 66. Franz Starbina: Allerseelen. 1895. (Zu Seite 91.)

bilden einen wirkungsvollen Hintergrund, von dem sich die hohen Gestalten abheben (Abb. 14 u. 19).

Gleich den alten holländischen Meistern Everdingen, van de Velde, de Blieger war Bartels ein Spezialist von einer schwer zu erreichenden, eigenartigen Größe; dabei ein Stimmungskünstler, der bald lyrische Gedichte, bald Dramen malte.

In der Wahl der Stoffe ist ihm Hans Herrmann verwandt, dessen holländische Stadtbilder, mit dem bewegten Leben am Strande, im Hafen, in den Straßen außerordentlich beliebt wurden (Abb. 21), weil er gegenständlicher als Bartels ist und behaglich das breite, moderne Leben, das flache Land mit seinen



Abb. 67. Hans Baluschek: Kohlenfahren. Berliner Sezession 1901. (Zu Seite 90.)

dumpf und stumpf dahindämmernden Bewohnern, den Strand am Meere, Männer und Frauen in ihrer Betätigung, endlose Ebenen usw. schildert. Der graue, silberige Farbenton der Atmosphäre hält alle diese Erscheinungen zusammen. Seine Gemälde sind anschaulich und plastisch, von räumlicher Wirkung und von einer feinen, gewählten Tonstimmung; ein beschauliches, idyllisches Element lebt in ihnen.

Ebenso hat Ludwig Dettmann das Leben und Treiben an den Küsten, auf dem Wasser gemalt, bald ruhen seine friesischen Männer und Frauen in idyllischer Ruhe von weiter, schweigsamer Meeresküste umgeben, bald sehen wir sie in der anstrengenden Arbeit der Schiffer, die „Durch die Brandung“ (Abb. 20) das Fahrzeug steuern. Dettmanns Farben sind breit und wuchtig, erheben sich unausgeglich, grell reliefartig von der Fläche (siehe auch Abb. 22).

Die Zahl der Landschaftler ist kaum zu übersehen. Immerfort tauchen neue Namen auf, und das Können der meisten ist recht tüchtig. Die neuen Lehren haben schnell Schule gemacht. Ein paar seien noch besonders hervorgehoben. So Jakob Alberts, der die unendliche Weite, das Grenzenlose der Natur, vor dem der Mensch sich als ein Nichts fühlt, in seinen blühenden Halligen immer wieder malt (Abb. 18). Es sind eintönige Inseln, diese Halligen von Ostfriesland. Unermeßlich strecken sie sich in die Weite, im Sommer bedeckt mit blauen Blümchen, den sogenannten Bonnesdagen, darüber die reine Luft und in der Ferne die hell leuchtende See, belebt von silbernen Mäwen. Nur ein paar Fischerhütten heben sich wie Erdwälle auf der aufgeworfenen Furt ab. Mit unendlicher Liebe sind auf den Bildern von Alberts alle Einzelheiten zusammengetragen, kein Blümchen, kein Halm vergessen, und dennoch ist der Künstler allen Werten der Farben, des Lichts gerecht geworden. Und welches Gefühl für



Abb. 68. Louis Corinth: Salome. (Zu Seite 101.)

die Weite und die Feinheit der Lufttöne! Hier fehlt jede Erzählung, aber die Liebe, mit der die vielen Einzelheiten gesehen und gemalt wurden, erweckt Liebe.

Die Stimmungen der Natur werden sichtbar. Man könnte von einem romantischen Einschlag reden. So malt Paul Crodel die sich ballenden Regenwolken, deren Bewegung man verfolgt, während man in bewegten Bäumen das Rauschen des Windes zu hören glaubt. Die Wolken bilden einen wirkungsvollen Hintergrund bald für Wiesen mit Herden oder für rote schiefe Häuser der „Dorfstraße“ (Abb. 24). Nicht minder feierlich sind die phantasievollen und poetischen Buchenlandschaften von Richard Kaiser (Abb. 27). Wie Hermann Mafius in seinen prachtvollen Erzählungen die Bäume als seelenbegabte, uns innerlich verwandte Wesen darstellt, so malt Kaiser die Natur. Hell und goldig leuchtet der Himmel über Äckern und Wiesen, die Wolken spiegeln sich in der klaren Flut des Sees, schweigend steht in der Ferne der Wald, und am Rande des Wassers ragen Buchen mit knorrigem Stamm zu den Wolken empor — gute Freunde, die zusammen aufgewachsen, deren Zweige und Äste sich ineinander schlingen und nun gemeinsam allen Stürmen Trotz bieten, markige Gestalten voll Charakter.

In solchen Werken feiert die Natur ein Auferstehungsfest. — Das war ein nie gehörtes Klingen und Singen, denn die Impressionisten spielten eine neue Harfe. Sie begrüßten mit zitternden Händen und trunkenen Augen das leuchtende Morgenlicht, die von Blütenduft erfüllte Luft, den goldenen Glanz an den zarten Blüten der Bäume, malten, wie der Sonnenstrahl über den Stafetzaun



Abb. 69. Fritz von Uhde: Lasset die Kindlein zu mir kommen. Ausschnitt.
(Zu Seite 97.)



Abb. 70. Paul Goeder: Das Bild des Herrn. Copyright 1901
by Photographische Gesellschaft, Berlin. (Zu Seite 103.)

fliegt oder breite Schatten auf den braunen Waldboden wirft, malten das Licht als das Element des Lebens, das alles umhüllt und verbindet, das wie ein lebendiger Odem die Natur durchströmt

Vergeblich sucht man in der früheren Kunst nach einer Landschaft wie Olof Fernbergs „Sommernachmittag“ (Abb. 23). Diese undefinierbaren und leuchtenden Farben! Die ganze Farbenskala des Sonnenspektrums ist aufgelöst. In der Luft, in den Kronen der Bäume, auf den Dächern der Scheunen, in den Schatten der Bäume webt und flimmert das Licht. Jeder Gegenstand scheint innerlich durchleuchtet zu sein. Wir empfangen einen sinnlich-wohligen Eindruck. In den gelben, weißen, violetten und grünen Farben atmet der warme Sommernachmittag. Man fühlt in dieser

Arbeit das Glaubensbekenntnis ihres Urhebers, der einmal sagte, daß jedes im Atelier gemalte Bild mehr oder weniger Schwindel sei und nur die ehrliche Arbeit vor der Natur bis zum letzten Pinselstrich ein künstlerisches Ergebnis bringen könne.



Abb. 71. Eduard von Gebhardt: Das Abendmahl.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 92.)

Zu der epischen und lyrischen Auffassung der Landschaft gesellt sich weiter die dramatische. So besingt Otto Reiniger (Abb. 28) den brausenden Strom, den rauschenden Wald und die starrenden Felsen, wenn der Sturm die Bäume durchrüttelt und die Wasserwogen des Bergstromes mit elementarer Gewalt uns entgegendonnern. Breit und wuchtig ist seine Malweise, als wollte er in den kühnen Farbenreflexen mit einem Strich den überwältigenden Eindruck festhalten.

Gedämpftere, fast melancholische Akkorde von ernster Feierlichkeit erklingen in Benno Beckers „Toskanischen Landschaften“ wieder. Sie atmen Ruhe und Einsamkeit, und wenn der Herbst naht und aus den Wassern zarte Nebel aufsteigen, dann hüllen sie die „Bergstadt“ (Abb. 32) mit einem blauen Schleier ein. Wehmut und Sehnsucht durchzittert dieses zarte Blau, auf dem die anderen Farbtöne harmonisch abgestimmt ruhen.

Gemalte Gedichte möchte man diese Landschaften nennen, und es könnten hier noch eine Menge tüchtiger Künstler genannt werden, die im gleichen Sinne schaffen; es sei nur an Eugen Bracht (Abb. 13), Otto S. Engel (Abb. 17), Theodor Hagen (Abb. 26), Franz Hoch (Abb. 36), Arthur Illies (Abb. 37), Wilhelm Keller-Keutlingen, Gustav Kampmann, Karl Langhammer (Abb. 25), Georg Müller-Breslau, Peter Paul Müller, Hans von Volkmann, Gustav Schönleber (Abb. 30), Carlos Grethe, Karl Walser, Karl Hagemeister (Abb. 34), Hermann Groeber, Hans Looschen, Hans Olde, Ernst Oppler, Alfred Rickisch erinnert.

Wenn je innige Liebe die Künstler mit der Natur verband, so in unseren Tagen, wo sie nicht müde werden, immer wieder ihre Schönheiten zu schildern. Ja, ihr besonderes Verdienst ist die Entdeckung, daß auch die langweiligste Gegend Reize besitzt, wenn man sich nur mit Liebe in sie versenkt. So wurden sie die Schöpfer einer deutschen Heimatkunst.

Wie Theodor Fontane in seinen „Wanderungen durch die Mark Brandenburg“ ihre Landschaft zu Ehren gebracht hat, so Walter Leistikow in seinen

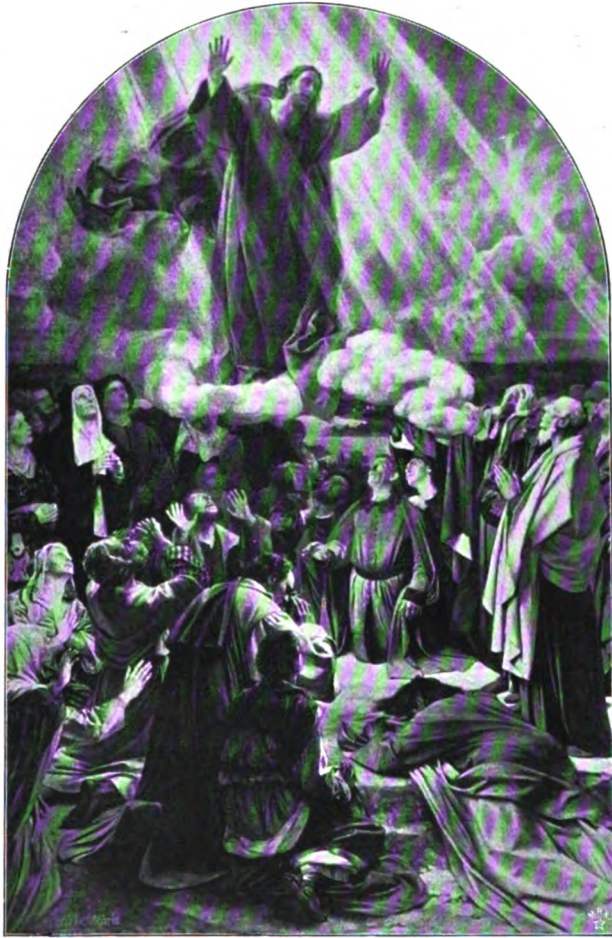


Abb. 72. Eduard von Gebhardt: Himmelfahrt Christi.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.
(Zu Seite 92.)



Abb. 73. Adolf Hoelzel: Die Anbetung.



Abb. 74. Willi Geiger: Der heilige Sebastian. (Zu Seite 118.)



Abb. 75. Karl von Marr: Der Jüngling zu Nain. (Ausschnitt.)
Verlag von Franz Hanfstaengl, München. (Zu Seite 104.)

Bildern. Er malte die Heide und die Seen in Wasserfarben, Tempera, Öl, oder er radierte sie.

Seine Gemälde haben zum Teil ein dekoratives Element, sind häufig stilisiert, tektonisch erfasst, oder die Wirkung ist durch breite, nebeneinander gesetzte Flächen erzielt worden; stets aber stellt die Landschaft eine in sich geschlossene Komposition von bildmäßiger Wirkung dar. Niemals haben seine Werke etwas Gesuchtes; sie scheinen mit leichter Mühe gemalt, wobei der Künstler zur Erreichung der Wirkung wohl Einzelheiten unterdrückte, die ein „grober“ Naturalist nicht ver-



Abb. 76. Fritz von Uhde: Verkündigung an die Hirten.
Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 99.)



Abb. 77. Max Steyeggt: Der verlorene Sohn. (8u Seite 102.)

gessen würde. Seine Landschaften wirken instrumentiert: bald ist ihm der Baum nur ein Farbenwert, dann wieder ein Individuum voll Charakter und mit seelischem Leben wie in Richard Kaisers Arbeiten erfüllt. Seine Farbe hat meist einen weichen, sammetartigen Ton; oft ist sie in allen Schattierungen aufgetragen, bald wiederum zart verrieben und dann ein Ausdrucksmittel der Stimmung in der Landschaft.

Leistikow ist ein malender Dichter. Der stille Abendfriede senkt sich über den „Grunewaldsee“ (Abb. 31); die braunroten Stämme der Kiefern, die auf sanften Bodenerhebungen seine Ufer umstehen, leuchten auf und werfen lange Schatten auf den braunen Waldboden. Das verschwiegene Dunkel des Waldes, das die Stämme umschließt, die spiegelklare Flut des Sees, in der sich die Bäume widerspiegeln, der helle Himmel über den Kiefern, deren Laubkronen sich unter dem Schleier der hereinbrechenden Dämmerung wie



Abb. 78. Otto Lange: Kirchgängerin.
Mit Erlaubnis des Verlages Emil Richter, Dresden. (Zu Seite 115.)



Abb. 79. Karl Caspar: Die drei Marien am Grabe. Gemälde von 1917. (Zu Seite 118.)

Wolken zusammenballen — ein Stimmungsgemälde von unendlichem, wahrhaft poetischem Zauber:

Auf die düstern Kiefern Hügel
 Legt sich kupfern lezte Sonne,
 Sanft wie über weichen Sammet
 Schmeicheln Winde drüber hin.
 Eine kurze Spanne weilt sie
 Goldbraun auf den schwarzen Wäldern,
 Bis ihr milder, süßer Schimmer
 Blöthlich wie ein Lächeln stirbt.

Schweremütiger Ernst und feierliches, friedliches Schweigen klingen durch die wenigen Farbenflächen, die ornamental-dekorativ miteinander abgestimmt sind.

Wie Leistikow die Mark, so wurde Ludwig Dill nicht müde, die Umgebung von München, die weiten Moosniederungen bei Dachau an der Amper zu malen (Abb. 40). In der Umgebung dieses Marktfleckens kann einem wohl das Herz aufgehen, wenn man am frühen Morgen auf dem Schloßberge steht: in der Ferne erglänzen die schneebedeckten Höhen der Alpen, dann folgen niedrige, bewaldete Hügelketten, und zu unseren Füßen liegt die weite Ebene, in deren Wassern sich die Wolken spiegeln. In der Tat ein Fleckchen Erde, recht einladend für den Maler, denn selten findet er so die verschiedenartigsten Bestandteile der Landschaft vereinigt: Gebirge, Wald, Ebene, eine Flußlandschaft, ein Dörfchen mit einem malerischen Hintergrunde und mit Einwohnern als natürlichen Modellen. Wohin sich sein Auge wendet, immer wieder wird er landschaftliche Reize entdecken: da lockt ihn ein alter, knorriger Weidenstamm, dort ein Stück Land mit welligen Ackerfurchen und darüber hängend zerfetzte Wolken. Wie mannigfache Farbenspiele kann hier das Auge beobachten, wenn sich morgens die Nebel vom feuchten Wassergrund heben oder abends Dorf und Kirche mit einem weißen

Schleier umhüllen. Ertönen dann von der Kirche die Glocken, so zieht Feiertagsstimmung herauf.

Hier fühlte sich der Künstler als Mensch und wurde zum Einsiedler, der dem Leben der Großstadt entflieht und mitten in der bauerlichen Einfachheit wie ein Naturkind lebt. Er liebt das Land und wandert durch die Sümpfe und Bäche wie ein Arbeiter in großen, plumpen Wasserstiefeln; vom frühen Morgen bis zum späten Abend liegt er draußen und ist unermüdlich tätig, die malerischen Reize dieser begrenzten Welt im Bilde festzuhalten. Was Ludwig Dill hier suchte und fand, war der Zusammenklang von Form und Farbe in der Landschaft, jene glückliche Verbindung von feinschattierten Farbentönen, die wie ein musikalischer Akkord sich auf einem Grundtone aufbauen, jene schlichte, einfache Art, mit nur wenig Farben doch den malerischen Reiz des Gesamteindrucks festzuhalten, jene Kraft, diese Farbentöne so zu beseelen und zu beleben, daß sie unsere Seele in mitempfindende gleiche Schwingungen versetzen.

Das ist nunmehr das ästhetische Programm der Dachauer Schule geworden. Es ist ein abgeklärter Impressionismus voll romantischen Empfindens, denn diese Künstler wollen die Natur mit all ihren Zufälligkeiten nicht etwa photographisch abschreiben, sondern nur das Stückchen Natur malen, das die Gesetze des künstlerischen Programms in sich schließt; sie komponieren eine Landschaft aus einzelnen Studien und schaffen auf diese Weise ein Bild, das zwar in und vor der Natur

entstanden ist, gleichwohl diese nach malerischen Gesichtspunkten organisch neu gestaltet. So werden die zufällig in der Natur verstreut vorkommenden Formen mit Bewußtsein neu zusammengesetzt, die Natur wird stilisiert und es zieht ein dekoratives Element in die Bilder.

Bei allen Vorzügen zeigen die Landschaften etwas von dem grüblerischen Geist, der Untersuchungen über den Zusammenklang von Farben und Formen, von Licht und Luft anstellt.

Die technischen Mittel, die Dill und die ihm Verwandten gern für ihre Schöpfungen benutzen, sind meist Wasserfarben, die auf weiches, sammetartiges Papier



Abb. 80. Wilhelm Leibl: Bildnis.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 36 ff.)



Abb. 81. Hugo Freiherr von Habermann: Vor dem Ball. (Zu Seite 107.)

Künstler sind um Dill tätig gewesen; einige von ihnen ragen besonders hervor, wie Karl Langhammer (Abb. 25) und Adolf Hölzel, der das Dekorative der Landschaft mit feinen, koloristischen Stimmungswerten zu verschmelzen weiß und die Natur oft durch die Staffage belebt.

Die stille Welt-abgeschiedenheit und Abgeschlossenheit, der weiche, oft elegisch-melancholische Charakter dieser Bilder enthält etwas von dem Pessimismus derer, die dieser

in irgendeinem feinen Farbenton, tiefgrün, grau oder mattgelb, aufgetragen werden. Für die Komposition, die mit wenigen Strichen entworfen wird, ist von vornherein die Verteilung der Flächen maßgebend. Das Ganze wirkt tonig und ist von einer seltenen Durchsichtigkeit und Leuchtkraft der Farben. An ruhigen, einfarbigen Wandflächen sollen diese Bilder als sinniger Schmuck wie feingeschmückte Teppiche wirken. Dill hat diese Technik mit vielem Glück für venezianische Wasserlandschaften verwendet, wo er sattonige, breite, von scharfen Umrissen begrenzte Flächen nebeneinander aufbaut.

Viele geistesverwandte



Abb. 82. Louis Corinth: Bildnis des Pianisten Conrad Ansoerge. Im Besitz der Sezessionsgalerie in München. (Zu Seite 108.)

Welt mit ihren harten Anforderungen nicht gewachsen, ihr so gern entfliehen möchten, um in der Einsamkeit, versunken in ein andächtiges Anschauen der Natur, Genesung für ihre Seele zu finden. Feierlich wie ein Lied, weihervoll wie ein Choral, ein Erinnerungsbild, das uns mit Sehnsucht erfüllt — das ist die Stimmung der Dachauer Landschaften.

Wie über dem einst kaum gekannten Dachau am deutschen Kunsthimmel Sterne aufgegangen, so über dem Moordorf Worpswede am Weyerberg in der Nähe von Bremen. Wer kannte diese Gegend! Schnell durcheilte sie die Postkutsche, durchbrauste sie die Eisenbahn, kein „Baedeker“ wußte von ihrer Schönheit zu berichten: glattes, flaches Land, hier und da eine kleine, hügelige, mit Kiefern



Abb. 83. Dora Sig: Dämmerung. (Zu Seite 108.)

bestandene Bodenerhebung, wenig korn- und weizentragende Felder, überwiegend Moorboden, durch den sich die Hamme und kleine Kanäle schlängeln, armselige Hütten der Einwohner, die hier mit der Scholle verwachsen sind, ein Stück Volkstum, losgelöst vom großstädtischen Leben, jeder Kultur fast bar — das war Worpswede bis vor kurzer Zeit.

Bei weitem nicht so verlockend konnte die Gegend erscheinen wie das vorher geschilderte Dachau; als aber im Jahre 1895 in Bremen die Maler von Worpswede ausstellten und später in München und Dresden, da war der Name dieses Dorfes in aller Munde. Entdecker kann man jene sechs

Künstler, Fritz Mackensen (Abb. 52), Karl Winnen, Fritz Overbeck (Abb. 29), Otto Morderohn (Abb. 39), Hans am Ende, Heinrich Vogeler, nennen. Wenn je der Beweis dafür geliefert worden ist, daß die unscheinbarste Land-

schaft schön ist, sobald ein empfängliches und empfindungsreiches, künstlerisch veranlagtes Auge mit der Macht der Liebe sie sieht, so ist dies den Worpswedern glänzend gelungen. Eine für das Naturempfinden geradezu kunstzieherische Tat ist hier vollbracht worden.

Kein Führer bestimmte durch die überlegene Kraft seiner Naturauffassung und sein dichterisches Können wie in Dachau die Richtung dieser Schule. Ihre Bilder hatten ein verwandtes Aussehen untereinander und stehen in einem gewissen Gegensatz zu der Dachauer Schule mit ihren verschwommenen traum- und schattenhaften Farben, denn das Kolorit der Worpsweder ist glut-, glanz- und temperamentvoll; ein Böcklin könnte ihr Pate gewesen sein. Auch betonen sie nicht wie jene die ornamentale Fläche. Dem Pleinairismus in

seinen extremen Formen, in seinen differenzierten Farbenspielen gehen sie aus dem Wege; sie bevorzugen kräftige Farben, und zwar die, die sie bei der Beobachtung der Landschaft in dem Augenblicke der Darstellung wahrgenommen haben. Ihnen ist die Natur eine solche der Lust und Freude, des Ernstes und der Schwermut, in der ganz aufzugehen und sich mit ihr eins zu wissen den höchsten Genuß des Menschen ausmacht; und jene Liebe, die sie trieb, in diesem Boden feste Wurzel zu fassen, sich auf ihm dauernd niederzulassen, klingt in ihren Werken wieder. —

Eine besondere Stellung nahm die „Scholle“ ein, eine Vereinigung von Malern, die durch den ihre Richtung bezeichnenden Sammelnamen andeuteten, daß sie ein jeder seine eigene Scholle beackern wollen. Sie waren Individualisten. Zu ihnen gehörten: Fritz Erler (Abb. 61), Erich Erler, Walter Georgi, Max Eichler, Leo Fuß (Abb. 58), Adolf Münzer. Ihre besondere Eigenart ist eine feste impressionistische Vortragsweise in Verbindung mit einem dekorativen Zug, und der Wunsch, Bild und Raum in Beziehung zu setzen. Ihr Programm bedeutete eine Frontstellung gegen die Einseitigkeiten des Pleinair. Sie brachten durch den Reichtum, die bunte Pracht und Frische der Farben, durch kühne Verbindungen und Kontraste Leben in die Richtung. Ihr Vortrag ist oft breit und flächig. Es ist weiter eine impressionistische, dekorative Genremalerei, die freilich ein großes Format liebt und dadurch oft plakatmäßig wirkt. Ihre Auffassungen sind übrigens auch auf die Bildnisse übertragen worden. Indem sie ihre Arbeiten in den Dienst des Steindrucks stellten, haben sie ferner volkstümliche Kunst und Liebe zur Heimat in weite Kreise getragen.



Abb. 84. Max Liebermann: Rudolf Virchow. 1894.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Vittoriastr. 35.
(Zu Seite 106.)

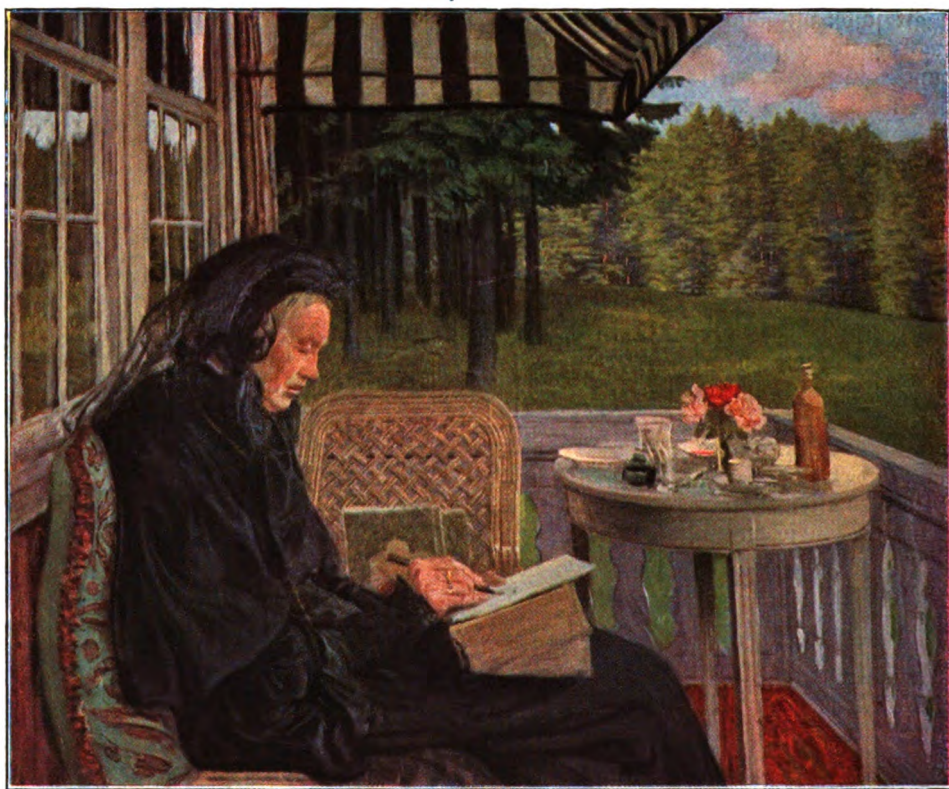


Abb. 85. Graf Leopold v. Kalckreuth: Frau Zacharias auf der Veranda. 1904.
Hamburg, Kunsthalle. (Zu Seite 106.)

Eine gemeinsame Lehre klingt durch die moderne Landschaftsmalerei: die Natur ist überall groß und schön, man muß nur Empfindung und Gemüt besitzen, ihre Sprache zu verstehen. Der Schöpfer, der sie schuf, malte in ihr das farbenprächtigste Bild, und der Mensch hat nicht nötig, seine armseligen Gedanken voll rührfeliger Erzählungen in sie hineinzutragen.

Nicht um der Natur willen freilich sind wir da, sondern als ihr Teil, abhängig von ihr; sie ist mitbestimmend für unser Denken und Fühlen, wirkt auf unsere Stimmungen ein und zwingt durch ihre Offenbarungen, den Geist eines höheren Gesetzes, einer erhabenen Harmonie anzuerkennen. Indem der Landschaftsmaler zum Spezialisten wurde und das Leben aller Dinge in der Natur untersuchte, sah er, wie sich im Kleinsten das Gesetzmäßige und die Größe des Weltgeistes offenbart, und wurde zu ihrem Lobsänger.

Ebenso wenig aber wie die Naturwissenschaft zum Atheismus führt, sondern vielmehr zu religiösen Gedankengängen, freilich nicht im kirchlich dualistischen Sinne, ebenso brachte diese moderne Landschaftsmalerei eine Vertiefung der Erkenntnis des unendlich ewigen Lebens, schenkte uns einen religiösen Kultus: die Sehnsucht, einen Einklang zwischen uns und der Natur herzustellen.

★

★

★

Gleiche Wandlungen von der früheren zur modernen Kunst machte auch die Darstellung des Tieres als Teil der Landschaft durch.

Bei den alten Niederländern bildete es bald nur die Staffage, wie bei Adriaen van de Velde, bald war es ein Charakterstück oder ein Bildnis wie bei



Abb. 83. Wilhelm Trübner: Reiterbildnis. 1902.
Im Besitz des Herrn Hermann Nabel, Berlin. (Zu Seite 40, 57 u. 106.)

Paul Potter, oder es tritt im Kampfe mit dem Menschen, in Jagdbildern und Tierhagen auf, wie solche Rubens und Snyders liebten.

Die Tiermaler in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts hatten ihre sentimentale und literarische Betrachtungsweise der Landschaft auch auf das Tierstück übertragen, so Otto Gebler, der die Schafe in satirischer Weise und doch süß als Kunstkritiker malte, oder Gabriel Max, der dazu Affen verwendete; oder es überwiegt wie bei Paul Meyerheim, Joh. Adam Klein, A. von Kloeber das erzählende Genre.

Meyerheim schildert die Tiere in ernstern und drolligen Situationen, den Löwen, wie er im Käfig einen Regenschirm zerreißt oder sich zum Repräsentanten königlicher Herrschergröße, zum Haustyrannen und Familienvater aufwirft — kurz seine Tiere sind ohne Handlungen nicht denkbar, sie sind Schauspieler. Es gibt aber nichts Begriffswidrigeres, als den Gesichtsausdruck des Tieres zu vermenschlichen, weil dadurch in sein Seelenleben ein falscher Zug getragen wird. Das mag in den Humoresken von Adolf Oberländer in den „Fliegenden Blättern“ erlaubt sein, aber nicht im Gemälde. Daher sind auch die in altmeisterlicher Manier gemalten Tiererzählungen des großen Humoristen verfehlt, weil sie nur in der wüthig zugespitzten Zeichnung Lebensberechtigung haben. Mit den hübschen Geschichten realistischer Schilderkunst räumte Teutwart Schmitson mit seinen fein empfundenen Charakterbildern auf und pflegte als erster eine malerische Wiedergabe ohne literarische Zutat.

Die Modernen gingen darüber hinaus und beobachteten das Tier allein als malerische Erscheinung im Raume und organischen Bestandteil in der Natur, so Heinrich v. Zügel (Abb. 44), Rudolf Schramm-Zittau (Abb. 41), Hubert von Heyden, Oskar Frenzel (Abb. 43), der monumental wirkende Viktor Weißhaupt, ferner Anton Braith, Franz Hochmann, Emanuel Hegenbarth, Karl Storch, Franz Gräffel, Karl Kayser-Eichberg u. a.

Der Führer dieser Künstler ist der Münchner Heinrich v. Zügel. Er zeichnet mit dem Pinsel, trägt die Farben pastos auf und stellt Rinder, Schafe, Hunde, Pferde unter allen möglichen effektvollen Beleuchtungen dar: auf der Weide, beim Pflügen, im Stall, am Bachrand, im Wasser, unter grünen Bäumen, durch deren Zweige und Blätter das Sonnenlicht fällt, wobei die Landschaft vernachlässigt wird, aber die Körperformen und die Eigenart der Bewegungen und die Charakteristik recht eindrucksvoll in Erscheinung tritt. Freilich läßt sich über diese Bilder keine hübsche Geschichte wie über eine Menagerie oder einen Zirkus erzählen, denn das Tierbild wurde ebenso wie die Landschaft zum Stimmungsbilde. Bedauerlicherweise ist der Kolorismus bei Zügel, noch mehr bei seinem Schüler Rudolf Schramm-Zittau oft so fest und kühn, daß die Farbe zu körperlich wirkt und das Gegenständliche darunter leidet.

Eine Verbindung der Landschafts- und Tiermalerei, wo also das eine um des anderen willen da ist, im Sinne der alten Niederländer, aber unter impressionistischer Auffassung, finden wir bei dem Berliner Oskar Frenzel, in dessen Arbeiten das liebe Vieh nicht als Versuchstier für Farbenexperimente, sondern als empfindungsbegabtes Geschöpf aufgefaßt wird.

Jene früher beliebten, von dramatischer Kraft erfüllten Tierbilder, die den Menschen im leidenschaftlichen Kampfe mit der Tierwelt schildern, sind mit der Fortentwicklung der Kultur seltener geworden; man müßte auch gegen die Gewohnheiten des Impressionismus nicht vor und in der Natur, sondern aus der Erinnerung malen. So trifft man an Stelle von Eber-, Bären- und Löwenjagden das nunmehr aufkommende Sportbild, ein Erzeugnis der modernen Malerei. Man kann da z. B. an Tennisturniere und Pokolspieler von Ernst Oppler denken. So hat ferner Angelo Jank einmal eine Schnitzeljagd mit modernen Amazonen gemalt (Abb. 46). Ein echt impressionistisches Werk, in dem eine sorg-

fältig zeichnerische Durchbildung, wie wir sie bei Rubens und Snyders finden, naturgemäß wegfallen mußte. Das Ganze ist nur ein photographisch gefeher Momentausschnitt aus der Natur, wird doch von dem einen Reiter nur der hintere Teil seines Pferdes sichtbar. Blyartig sind die Bewegungen erfaßt, die Reiterin auf dem feurigen Apfelschimmel scheint im Sattel zu fliegen. Das Ganze macht in der Ausarbeitung darum auch einen recht nervösen und skizzenhaften Eindruck.

*

*

*

Das Leidenschaftliche und Dramatische fehlt der impressionistischen Kunst wie ihrer Zeit, die sich statt dessen in der Literatur an Wust und Wortschwall berauscht. Man liebt den Genuß ohne Aufregung. Für ihn bietet nun das Stilleben reichlich Gelegenheit. Was vor dem Auftreten der Pleinairisten als solches ausgegeben wurde, waren Leckerbissen, so hübsch, daß dem Beschauer die Gflust nach ihnen überkam, oder es wurde ein erzählender Inhalt hinzuerfunden, indem man gelegentlich Kinder oder Tiere als Vertreter der dem Betrachtenden aufsteigenden Gefühle beigesellte.

Als Bahnbrecher hiergegen ging Karl Schuch voran, der zu denen um Leibl gehörte. In seinen Stilleben sind die alltäglichsten Dinge zu einem Farbenarrangement zusammengestellt. Eine geheimnisvolle Leuchtkraft geht von ihnen aus, da das Licht des Tages der Träger der malerischen Formen ist und in feinen Abstufungen ohne prismatische Strahlenbrechung die Gegenstände umspielt. Eine innere Freude spricht aus solchen Arbeiten, die wohlthuend anheimelt (Abb. 49).

Ob man das von den impressionistischen und pleinairistischen Stilleben auch nach Jahr und Tag wird sagen können?

Emil Orlik, Bernhard Pankof, Lovis Corinth, George Moisson (Abb. 50), Adolf Münzer, Frau Begas-Parmentier und viele andere malten Blumen in Köppingschen Gläsern, die sich einer besonderen Wertschätzung erfreuen, gewiß auch aus Freude an dem Zusammenklang der Farben, weniger an dem Gegenständlichen, aber es lebt in diesen Arbeiten etwas Experimentelles; man malt, wie die Sonnenlichter die Gläser und Schalen umspielen, ihre Wände durchleuchten und im Wasser zittern, wie sie die Feldfrüchte oder Phantasiesträucher in bunten, schillernden, gebrochenen Farben überfluten. Es sind interessante Dekorationsstücke ebenso wie die Tierstilleben, die heute wie einst bei den alten Niederländern gepflegt werden; es sei hier auf Charles Tooby hingewiesen, der ein Geistesverwandter von Karl Schuch ist.

Wie einst Nicolas Maes, Terborch, Adriaen van Ostade aufgeputzte Küchen- oder Künstlerstuben durch die Beleuchtung und Anordnung der Ausstattungsstücke zu einem malerischen Ganzen verbanden und dem an und für sich Toten durch den ordnenden Geist poetisches Leben verliehen, so in unseren Tagen unter Führung von Menzel Maler wie Gotthard Kuehl (Abb. 48), Carl Blos, Heinrich Hübner (Abb. 47), Jakob Alberts (Abb. 38); sie füllten als Pleinairisten den alten Wein in neue Schläuche, malten aus musikalischem Empfinden in fein abgetönten Farbenschwüngen, indem sie mit liebevollem Verständnis auf das heimliche Leben in der unbefleckten Natur eingingen, ohne unserem niederen leiblichen Sinn zu schmeicheln.

Das Stilleben soll erfreuen wie ein bunter Strauß, den wir banden, oder wie eine Blume, mit der wir uns schmückten. —

*

*

*

Nächst der Landschaft, dem topographischen Bilde, erfreut sich das Bauern-, Arbeiter-, Bürger- und Gesellschaftsbild, also das soziale, eifrigster Pflege. Der Inhalt dieser Bilder ist durch Leibl, Liebermann und Uhde bestimmt worden.

Diese setzten die Gestalten mitten in den Alltag des Lebens hinein und gaben Augenblicks- und Zufallsbilder unter Mitwirkung des Milieus. Ähnliche Arbeiten sind fast von allen Modernen in großer Zahl gemalt worden. Aus ihr fallen

einige auf, wo der Mensch zum Symbol oder auch zum Typus erhoben wird, wie in Bildern des Grafen Leopold von Kalckreuth (Abb. 63). Wer freilich hier, verleitet durch eine frühere Kunst, Gedantentiefe und Größe sucht, ist enttäuscht, denn sie sind ursprünglich wohl kaum aus der Idee geboren worden, sondern der Wiedergabe einer reizvollen Silhouette, eines malerisch anregenden Vorwurfs ist der Titel gefolgt. Die Einzelgestalten kehren oft wieder, die Bäuerin mit dem Runengeficht, den schlaff gewordenen Brüsten, im Gegensatz dazu die derbe, sinnlich reife Dirn und das zumeist in Farben, die keinen rechten Frohsinn aufkommen lassen.

Großzügiger behandelt der Worpsweder Fritz Mackensen ähnliche Stoffe. Mensch und Natur werden zur Einheit, die Bauern sind plumpe, ungelenke, in der Hütte oder im Kahn, beim Aekern und beim Stechen des Torfes aufgewachsene Naturkinder, mit stillen, in sich gefehrten Gesichtern, sonnengebräunter Hautfarbe, in groben Kitteln und Gewändern, schweigsam und ernst wie die Scholle. In dem Gemälde „Die Scholle“ (Abb. 52) überschneiden die Gestalten beim Pflügen groß den Horizont. Die Landschaft ist freilich perspektivisch nicht ganz glücklich, wirkt aber doch feierlich; goldne Wolken leuchten über dem langgestreckten Ackerfelde, dem dahinter schimmernden Birkenhain und dem am Boden dahinkrauchenden Haufe zur Rechten. Hier ist alles bodenständig, und der Titel des Bildes deckt sich mit seinem Inhalt.

Das mühselige Leben der Bauern und Fischer bei der Arbeit, ihre schwer-

fällige Fröhlichkeit malten u. a. Ludwig Dettmann, Oskar Frenzel, Karl Banzler, dessen Gemälde „Beim Tanz“ (Abb. 56) zu einem kulturgeschichtlichen Bilde des rauhen und armen Oberhessens wird. Den Künstler regte vornehmlich das dekorative Leben des Vorwurfs an: die kurzen Röcke der Bäuerinnen, die beim wirbelnden Herumdrehen wellenlinig sich aufbauschen, die breiten, rotgelben Pelserinen, die gleichfarbigen Schürzen und Kopfbedeckungen, die sich von den graublauen Röcken der Männer und dem Hintergrunde des Himmels in breiten Flächen grell abheben. Durch die Verteilung der bunten Farben in dem sonst eintönigen Graublau gewinnt das Bild einen unruhigen Eindruck, der recht wohl zu der Tanzbewegung der sich dicht gedrängt drehenden Paare stimmt. Und was als charakteristisch für die

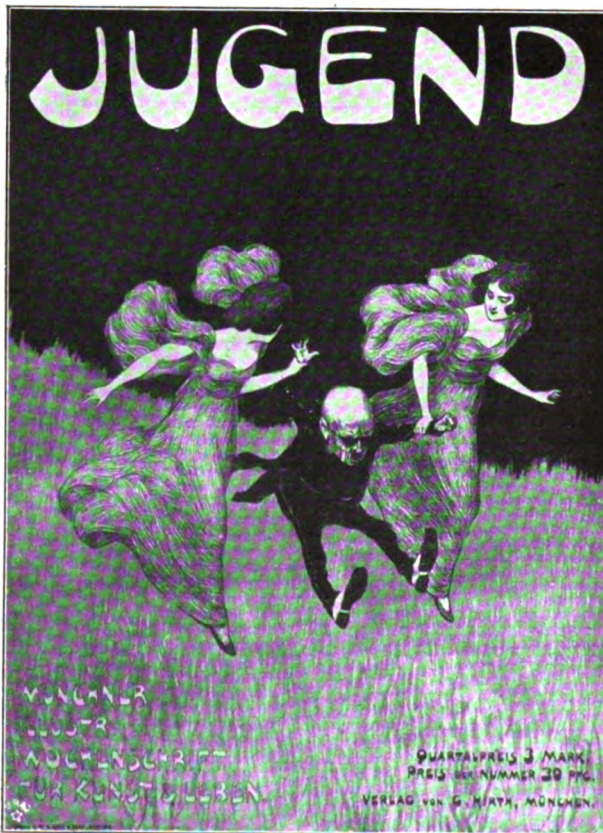


Abb. 87. Ludwig von Zumbusch: „Jugend“.
Aus der Münchner „Jugend“. (Zu Seite 108.)



Abb. 88. Carl Strathmann: Weiblicher Kopf. (Zu Seite 108.)

Bauernbilder aus unserer Zeit angesehen werden muß, der sich gleichbleibende Ernst in allen Lebenslagen, findet sich auch hier in den Gesichtszügen wieder. Alles Gefühl scheint in den Körper zurückgezogen, und nirgends leuchten lachende Lust und heitere Fröhlichkeit aus den Mienen.

Die holländischen Kleinmeister des siebzehnten Jahrhunderts, Terborch, Pieter de Hooch, Ostade, Gabriel Metsu haben gern das Intime des häuslichen Lebens gemalt. Geistesverwandte Bilder von schöner Tonabstufung, voll musikalischer Empfindung malte Jakob Alberts. Gewiß hat mancher, der seine „Friesische Stube“ (Abb. 38) gesehen hat, nicht gewußt, was er an und in diesem Werke bewundern soll. Durch ein Vorzimmer flutet das Licht in die reich dekorierte Stube, den Besel der Bäuerin. Mit stiller Liebe sind alle Gegenstände, die bunten Kacheln des Ofens, die feinen Schnitzereien der Stühle, die Blumen des roten Bettvorhanges, die Gerätschaften innerhalb des Schrankes gemalt — eine bewundernswerte Kleinmalerei. Und inmitten dieser kleinen Welt die Bäuerin, wie sie sich an einem Gläschen Wein labt. Alle Gegenstände sind umspielt vom Sonnenlicht. Die Linienführung ist so vorzüglich, daß der Raum plastisch wie in einem Stereoskopbild wirkt. Wenn wir auf dem Lande weilen und als stille Beobachter einmal durch die Fenster in die Stube eines solchen Bauernhauses schauen, wo alles so sauber, blank, schmuck und heimisch wirkt, dann regt sich wohl der Wunsch: hier möchtest du in stiller Beschaulichkeit, zurückgezogen von dem Lärm der Welt, für kurze Zeit rasten. Es ist das stille Glück im Winkel gemalt worden.

Manchem dünkt ein solches Werk prosaisch, weil er die schlichte Einfachheit, das Kennzeichen wahrer Poesie, nicht fühlt. Gewiß, Jakob Alberts gehört wie

viele unserer Landschaftler nicht zu den universellen Naturen; er ist ein Spezialist, der die Schranken seiner Kunst kennt und sich auf ein Gebiet beschränkte, ohne seine Kraft zu zersplittern; man kann seine Malereien nicht zu Unrecht mit feinen Dialektbüchungen vergleichen, und das ist gewiß ein hohes Lob.

Das getreue Abbild von Land und Leuten, die Erschließung des oberbayerischen, des hessischen, niederdeutschen, elsässischen Volkslebens mußte in der früheren Kunst der Realisten als nationale Tat angesprochen werden. Was Knaus, Bautier, Defregger in humorvollen Bildern vorbereitet haben, wurde von den Modernen unter Weglassung der früher üblichen Novellistik fortgesetzt: an die Stelle der Erzählung trat das Charakteristische im volkstündlichen Sinne. —

Wie der Schilderung von Land und Leuten erging es der unserer Großstädte und ihrer Gesellschaft. Die rührseligen Gesellschaftsstücke, die von guter alter Zeit erzählen, als der Großvater die Großmutter nahm, die Salondamen und Helden, die Kaffeehaus schilderungen und Weinproben im Sinne von Hasenclever, Eduard Grüzner verschwanden; man malte, als ob es sich um einen Bericht für eine illustrierte Zeitung handelte. Paul Höniger und Hans Baluschek (Abb. 67) führten den Beschauer an die letzten Häuser der Großstadt, mitten unter das Volk, die Plebs, und stellten oft seine Gese, den Auswurf der Menschheit, Zuhälter, Dirnen, Kaschemmenbrüder, Leichenfledderer und ähnlich sauberes Gelichter dar. Zuweilen gibt es auch erfreulichere Bilder: Volksbelustigungen auf der Wiese, nach der Drehorgel tanzende Kinder, allerlei fleißige Leute an Stätten ernster Arbeit. Es sind leider nur zu oft allzu ehrliche Abschriften des Lebens, die den Charakter eines Steckbriefes haben und als malerische Leistungen recht trocken und nüchtern wirken. Das häufig große Format der Bilder ist für den armseligen Inhalt gar zu anspruchsvoll. Immerhin mögen sie zukünftigen Geschichtschreibern wertvolle Kulturdokumente bieten.

Die Mehrzahl dieser Milieuschilderungen ist höchst unerfreulich, zumal sie wie Übungsaufgaben des Pleinair anmuten. Wie nebensächlich in solchen Bildern die Menschen sind, zeigt eine Arbeit von Arthur Kampf „Der Hofball“ (Abb. 54): Haare, entblößte Nacken, Diademe, Seidenroben, gestickte Uniformen, alles umflutet von Kerzenglanz — das ist das Bild, ein auf der Palette entstandenes Farben-ragout-fin. Anziehender und prickelnder, weniger trocken malte Albert von Keller mit feinfühligem Farbenempfindungen vornehmlich das Milieu der oberen Zehntausend, elegante Damen in Samt- und Seidenroben, zugleich mit heimlicher Freude an dem Duft und Zauber, den Vornehmheit auf uns ausübt, und an dem Geheimnisvollen der Nervosität. Diese Damen erzählen von keinem Leben mühseliger Arbeit, sorgenvoller Entbehrungen, sondern von raffiniertem Luxus, in dem sie nicht einmal Sättigung und Befriedigung finden. Es sind meist zarte, bleiche Gestalten mit feinumränderten Augen, die ebenso wie ihre schmalen weißen Hände die nervöse innere Unruhe ihrer Lebensanschauungen verraten (Abb. 117). Keller malte weiter Festräume, wo auf reich besetzten Tafeln die Kerzen leuchten, Zimmer in vornehmster Ausstattung mit schwerseidenen Vorhängen, eleganten Ruhebetten, weichgepolsterten Sesseln, feinen Decken und Tierfellen, in gewählten Anordnungen und gesuchten Farbenzusammenstellungen, die für das Leben dieser Personen als einzig mögliche Umgebung wirken.

In der Großstadt bot für die Maler das Reich des künstlichen Lichts, des Abends, wenn die elektrischen Birnen glühen und ihr Licht im Kampfe mit dem der Gaslaternen liegt, ein großes Feld. Sie malen das Leben auf der Straße, das im Lichtschein unter hellbelegten Brücken blinkende Wasser, erleuchtete Dampfschiffe, führen uns in die Theater oder den Zirkus, stellen die Tänzerin auf der Bühne dar oder holen sich ihre Stoffe aus festlich erleuchteten Ballsälen oder dem gemütlichen Familienzimmer, wo man häuslich um den Tisch beim Scheine der Lampe beisammen sitzt. Alle diese Gemälde beweisen, daß es der



Abb. 89. Dschar Kokoſchka: Porträtgruppe. Nationalgalerie, Berlin. (Zu Seite 118.)

modernen Kunst hauptsächlich auf Lichtprobleme ankommt. So malte Franz Skarbina bewegte Impressionen, Bilder aus St. Pauli in Hamburg, Straßenszenen aus Berlin und Berliner Cafëräume. Unter den luministischen Bildern steht obenan: „Allerseelen“ (Abb. 66). Mitten in der Großstadt, umgeben von hohen Häuserzügen, liegt ein Kirchhof. In langen Reihen Grab an Grab, über und über mit Blumen bedeckt, im Glanz brennender Kerzen erstrahlend. Draußen ist es Herbst, entblättert stehen die Bäume, und die weißen Kreuze und Steine „ragen hoch in stummer Trauer“. Der rotgelbe Schimmer der flackernden Kerzen, der Kampf der Lichter mit dem verdämmernden Tag, das Spiel der rötlichen Reflexe, die über die schwarzen Gewänder der trauernden Gestalten, die bleichen und ernsten Gesichter, die weißen marmornen Grabmäler gleiten, ist von einem einzigen Eindruck. Die Besucher der Gräber, die in ernster Andacht den Verstorbenen eine Gedächtnisfeier darbringen, sind ganz versunken in ihr Liebeswert und wissen nicht, daß sie belauscht werden, daß ihre liebende Trauer das Auge eines Malers erfreut.

Angeregt von Menzel sind die Künstler zumal in jüngster Zeit an die Stätten der Arbeit geeilt, so Graf Kalkreuth (Abb. 55), Carlos Grethe, Ulrich Hübner, Friedrich Kallmorgen (Abb. 64), Hans Baluschek, Robert Sterl (Abb. 51), Fritz Dßwald, Walter Klemm, Hermann Pleuer, Leonhard Sandrock, Hugo Vogel (Abb. 42). Ihre Arbeiten sind erfüllt von dem Drang, das der Wirklichkeit entlehnte Motiv zu einem malerischen Ereignis und majestätischen Erlebnis zu gestalten und in gewaltigen Akkorden zusammenzuschließen. Vom Leben des Leblosen erzählen diese Werke. Es sind technische und inhaltlich geistreiche Impressionen.

Als intime Schilderer des Gesellschaftsbildes haben Hans Borchardt Richard Winternitz (Abb. 62), Rudolf Nißl, Theodor Hummel, Philipp Klein, Robert Weise u. a. koloristisch reizvolle Arbeiten geschaffen. In allen solchen Arbeiten stecken Gefühlswerte, die wir in der Kunst anderer

Länder, vornehmlich Frankreichs, vergeblich suchen. Es ist das eben die besondere deutsche Note. Der deutsche Impressionismus ist so seelenlos, wie man ihn oft gescholten hat, nie gewesen.

*

*

*

Sieht man von den immer wiederkehrenden Schilderungen des Lebens ab, wie es sich in den Salons, auf der Straße, im Theater, in den Cafés in seiner bunten Farbenwelt äußert, so sind unsere Künstler um Stoffe geradezu verlegen. Man wandte sich dem Sittenbilde zu. Zum beliebten Vorwurfe wurde die Verherrlichung der Mutter, so in Arbeiten von Hugo Bogel, die eine vornehmerere Auffassung zeigen, von Karl Banger, (Abb. 45), Julius Exter, die das Glück der jungen Mutter zu einem Stimmungsbilde gestalten und sie in den Zauber flimmernden Lichts einhüllen. In anderen Werken werden die Motive den Bildern der Niederländer entlehnt, einem Gabriel Metsu oder Terborch. Man malt das Licht, das den schneeigen Nacken, die entblößten Schultern und die zarten Roben der jungen Mädchen überhaucht, die am Flügel musizieren wie in Bildern Ernst Opplers, oder die vor dem Spiegel das Haar ordnen wie in dem Gemälde von Ludwig Herterich das aus einem intimen Naturstudium hervorgegangen ist, wie die Wiedergabe des glänzenden gelblichen Seidenstoffes zeigt. Dekorativ elegant ist die Gestalt posiert und alles Nebenächliche vermieden. Die Doppelansicht des jungen Mädchens ist so wirkungsvoll, daß man nicht weiß, was man zuerst bewundern soll, den Wohlklang der geschmeidigen Rückenfigur, die duftige Farbe des Kleides, den Goldton des Nackens oder die dunklen, verlangenden Augen des zurückgespiegelten Gesichts.

*

*

*

Die schönste Verbindung von Naturalismus und Idealismus hat nun die moderne Malerei im religiösen Bilde erfahren, das bis zu dem Auftreten von Menzel, Liebermann und Uhde in traditionellen Bahnen daherging. Als das Schönheitsideal der Kirchenmaler, die nach den Klassizisten und Romantikern tätig sind, galten für die Gestalt Christi und der Heiligen schön geschwungene Linien und glatte Farben. Man malte Menschen, die nie und nirgends gelebt haben, erfüllt von sentimentalem Theaterblut, wie es Gustav Richter, Heinrich Hofmann und Paul Thumann taten.

Eduard von Gebhardt wollte im Gegensatz hierzu die Handlung von der Bühne in die wirkliche Welt verlegen und, ohne die Kirche zu verlezen, die verschiedenen Parteien und Geistesströmungen versöhnen, dabei aber auch dem Rationalismus gerecht werden. So versuchte er, den Protestantismus durch das Kostüm der Lutherzeit und durch einen neuen, aus gelehrter Erwägung gewonnenen Christus- und Aposteltypus zu gewinnen. Aus pathologischen Gründen schuf er den seelisch leidenden, gottergebenen Dulder, den asketischen Propheten und entkleidete Jesus der früher üblichen königlichen Würde und des äußeren Pathos. Den Köpfen seiner Heiligen und Apostel gab er reale Typen von großer, fast rechteckiger Schädelform. Nur fehlte diesen durchweg vorzüglich modellierten Gestalten, abgesehen von denen des „Abendmahls“ und einiger anderen Werke, die Wärme inneren seelischen Lebens. Der fromme Glaube und die innere religiöse Überzeugung sind einer äußerlichen Augensprache und sich oft wiederholenden Gesten gewichen.

In der Komposition lehnt er sich an die guten alten Bilder an, ist stets wohlüberlegt, von sicherem Geschmack, so daß seine Bilder den Vergleich mit alten Meisterwerken aushalten. Als Maler bezeichnet er in technischer Beziehung kaum einen Fortschritt, da er sich von dem Galerieton seiner Vorbilder nicht immer hat befreien können, und wo er neue, z. B. dekorative Wirkungen erstrebte, bisweilen recht äußerlich war. So lehrt in seinen Bildern der schöne Faltenwurf immer wieder, den er im Atelier so gut um die Gestalten ordnete, oder, wie in seinen beiden „Kreuzigungen“ und der „Himmelfahrt Christi“, dekorativ-barock



Abb. 90. Willi Jaedel: Bildnis von Frau Bierg. (Zu Seite 118.)



Abb. 91. Max Beckmann: Gesellschaft. Ölgemälde. 1913.
Verlag von Paul Cassirer, Berlin. (Zu Seite 107.)

über die Figuren ausgebreitet hat. Man muß das künstlerische Ringen Gebhardts anerkennen, ohne jedoch in seiner religiösen Malerei die Lösung moderner Gedankenprobleme zu finden.

Die beste Arbeit bleibt sein „Abendmahl“, das im Jahre 1870 für die religiöse Malerei wegen der psychologischen Behandlung des Themas Aufsehen erregte (Abb. 71). Realismus und Idealismus sind hier glücklich vereint. Um Christus herum sitzen an der Tafel die Jünger, ihrem Alter nach zwischen dem Jünglings- und Greisenalter. Jesus ist der Mittelpunkt. Er hat die Worte gesprochen: „Einer unter euch wird mich verraten“, und unter ihrem Banne befindet sich nun die Tischgesellschaft. Die stille Ergebung, die in Christi schmerz erfülltem Gesicht liegt, hat sich auf die Apostel übertragen. Die einen schauen den Heiland ungläubig fragend an, ein anderer naht ihm bekümmert, der Nachbar zur Linken ist in stilles Nachdenken versunken, ein dritter versucht Trost zuzusprechen dem, der zu Tränen erschüttert ist und sein Antlitz verbirgt, und der Apostel am Ende der Tafel ist von stillgrimmer Wut erfaßt und ballt die Faust. Jeder einzelne Kopf eine fein durchmodellerte Arbeit, nur käme man schwerlich auf den Gedanken, daß der aus dem Zimmer herausziehende Judas Ischariot



Abb. 92. Theo von Brochhusen: Feldarbeit. (Zu Seite 114.)

ein nichtswürdiger Verräter ist. Man hat eher das Gefühl, daß die Bekümmernis der Tafelrunde ihm peinlich ist und er sich darum so geräuschlos wie möglich entfernen will.

Das, was ein Leonardo da Vinci inhaltlich so einzig dargestellt hat: die gewaltige Erregung und Entrüstung über die fluchwürdige, verräterische Tat eines ihrer Angehörigen, ist hier einer stillen, inneren Erregung und Trauer gewichen. Dramatisch sich in Szene setzende Leidenschaft wiederzugeben war E. von Gebhardt verjagt. Den Gestalten ist mehr eine nach außen hin wirkende Größe eigen.

Während dieses Werk kein bestimmtes Zeitgepräge aufweist, ist in anderen Arbeiten (aus dem Jahre 1873) die Begebenheit in die Lutherzeit verlegt worden. Dabei wirken Bilder wie die „Himmelfahrt Christi“ gleich einem gestellten Lebensbild (Abb. 72). Da sind alle Figuren sorgfältig für sich studiert, die Köpfe durchmodelliert, Gewandstudien ge-



Abb. 93. Franz Marc: Kauernder Stier. (Zu Seite 118.)

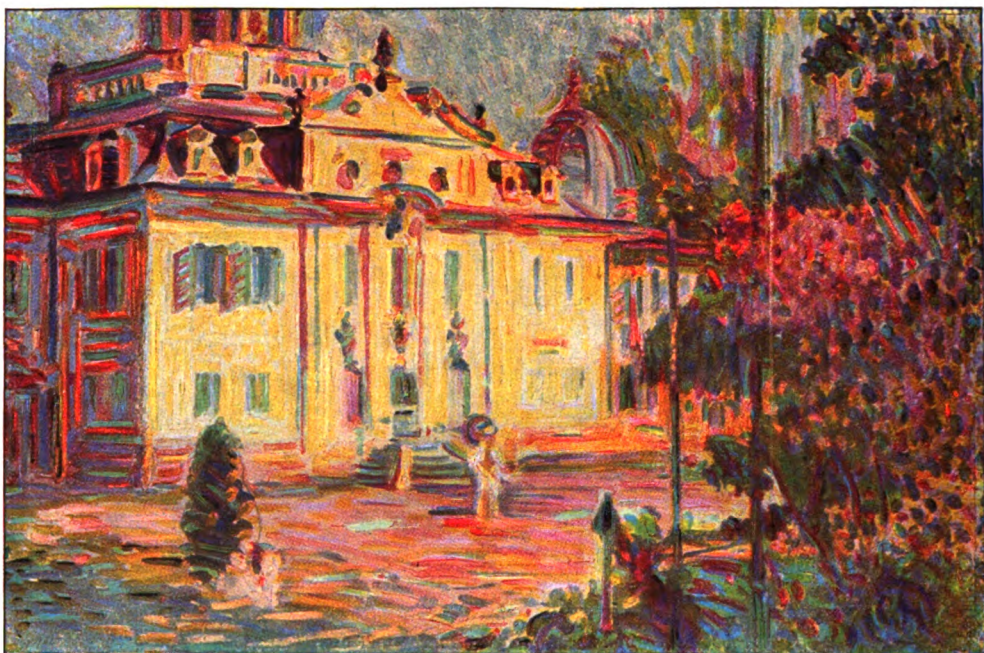


Abb. 91. Curt Herrmann: Schloß Belvedere bei Weimar. Gemälde. (Zu Seite 114.)

macht, die Gruppen aufgebaut und geordnet, aber das Wunder erregt keinen Eindruck und bleibt unglaubwürdig, da die Handbewegungen sowie die himmelwärts gerichteten Blicke äußerliche Zutaten ohne inneres Leben sind. In guter Haltung kniet in der Mitte ein Jünger, faßt in die wohlgeordneten Falten seines Gewandes und erhebt in bedächtiger Pose die Rechte. Der aufrecht stehende Greis bewahrt trotz des überwältigenden Wunders den äußeren Anstand des frommen Kirchenbesuchers oder geistlicher Herren und legt die Hände sorgfältig aneinander. Wie die Männer und Frauen Jesus nachschauen, ist wohl kaum weniger äußerlich; ihre starren, gleichförmig aufgerissenen Augen wirken eintönig. In der am Boden liegenden ohnmächtigen Gestalt mit dem Gebhardt'schen dekorativ wirkenden Mantel,



Abb. 95. Wassili Kandinsky: Komposition Nr. 6. (Zu Seite 119.)

in den von Licht geblendeten knienden Aposteln und den aufrecht stehenden Figuren sollten die Grade der Wirkung des Wunders geschildert werden. Dadurch daß Christus mitten aus der Gesellschaft, die ihn umsteht, plötzlich in einer Lichtwolke empor schwebt, wird Gebhardt dem Wunder der Himmelfahrt gewiß gerecht, aber der Eindruck dieser Be-



Abb. 96. Karl Schmidt-Rottluff: Oldenburger Marschlandschaft. 1909.

gebenheit wirkt nicht überwältigend, da die leidende Gestalt des Erlösers eher Mitleid erweckt und der Vorstellung von der göttlichen Kraft und Majestät widerspricht. Die Szene erforderte einen über das irdische Leid triumphierenden Gott, und mir will scheinen, als ob Gebhardt nicht den Erlöser, sondern den Erlösten in modern spiritueller Auffassung dargestellt hat.

Rücksichtsloser als der Düsseldorfer Maler verließ Fritsch von Uhde die Traditionen.

Wie die großen Meister der Vergangenheit Christus und die Heiligen in ihrem Zeitkostüm darstellten, ja seine Gestalt ihrer Zeit anpaßten, wohl auch wie Dürer und Holbein das eigene Antlitz auf das Christi übertrugen, ebenso Uhde. Weiter erfolgte eine Umstellung im sozialen Geist. Christus wird jetzt zum Heiland der Armen und Enterbten, ein blonder Germane aus unseren Tagen, und seine Gesellschaft besteht aus Bauern und Handwerkern. Werke, wie „Lasset die Kindlein zu mir kommen“ (Abb. 69), „Komm, Herr Jesu, sei unser Gast“ sind Neudichtungen. In einer Bauernstube ist um den großen Tisch, auf dem die dampfende Schüssel mit dem Mittagessen steht, die Familie versammelt und das Tischgebet wird gesprochen: „Komm, Herr Jesu, sei unser Gast und segne, was du uns bescheret hast!“ Der felsenfeste Glaube, daß der Heiland das Mahl segnen wird, und die Worte: „Wo zwei oder drei in meinem Namen versammelt sind, da bin ich mitten unter ihnen!“ werden hier sichtbar. Jesus ist in diesen

Kreis getreten, um an dem Tische Platz zu nehmen. Mitten in seinem Volke als die sichtbare Macht, an die alle glauben, steht er da; es ist nicht möglich, ihn fortzudenken, ohne dem Werke seinen geistigen Mittelpunkt zu nehmen.

Uhde hat für seine Gestalten im Gegensatz zu Gebhardt auf ein historisches Gewand verzichtet, es sind schlichte Alltagskleider, wie sie das Milieu bedingt. Durch alle Bilder geht eine stille Innigkeit, Einfachheit und etwas allgemein Menschliches; sie künden die von Dogmen nicht eingeschnürte Religion des Herzens.

Rein künstlerisch genommen haben wir in Uhdes Werken stets farbige, in ihren Gegensätzen wohlwogene Werte, und man weiß schwerlich zu sagen, was den Künstler mehr gereizt hat: das rein Malerische der Vorgänge oder die Poesie seines Stoffes. Dabei hat er einen Ausgleich zwischen pleinairistischer Technik und der den Deutschen angeborenen Fabuliertkunst und Gefühlsinnigkeit gefunden. Wenn man aber als klassisch schön die glückliche Harmonie zwischen Inhalt und äußerer Form bezeichnet, so haben wir in vielen Bildern Meistererschöpfungen. Moderner Geist lebt in der geistigen Auffassung des Stoffes. Rein menschliches Empfinden wird uns allzeit verehrungswürdig, ja heilig erscheinen. Nicht im verzückten, pathetischen Augenaufschlag, im frommen Mienenspiel und in der gefalteten Hand, nicht im Heiligenschein, in frommen Marterwerkzeugen und sonstigen Attributen der Kirchenbilder liegt die Heiligkeit, sondern in der tiefinnerlichen Reinheit und Wahrheit der menschlichen Empfindung.



Abb. 97. Paul Baum: Winterlandschaft. 1895. (Ausschnitt.) (Zu Seite 114.)



Abb. 98. August Madsen: Spaziergang. (Zu Seite 119.)

Uhde lehrte wie Rembrandt, daß es nicht auf die äußere formale Schönheit, sondern auf die innere sittliche Lauterkeit ankommt. Wie aus neuem Geist geboren, erscheint diese Kunst der Gebhardts gegenüber. Der fromme, blinde Glaube an das Wunderbare und Mystische ist im Schwinden begriffen, und man sucht, wenn überhaupt, nur nach natürlichen Erklärungen. Die Menschlichkeit des Nazareners und die große Lehre der Liebe, die in dem werktätigen Christentum heute gefördert wird, die Religion des Herzens, ist Uhdes Thema.

So hat der Meister die from-

men Geschichten des Wunders und des Überirdischen entkleidet wie in der „Verkündigung an die Hirten“ und die Begebenheit rein malerisch als wirkliches Geschehnis aufgefaßt (Abb. 76).

Dunkle Nacht liegt über den Feldern und Hügeln, Lämmerwolken bedecken den Himmel, hie und da blinkt ein Stern hindurch. Als sich plötzlich die Wolken teilen und helles Licht die Nacht durchleuchtet, erwachen die Hirten, die an dem Hügel lagen, stehen auf und gehen dem Licht, das das Dunkel der Nacht durchbricht, entgegen. Und von der Höhe des Berges schreitet vorsichtig, sein langes, weißes Gewand mit der Hand anmutig schürzend, der Engel hernieder, ihnen frohe

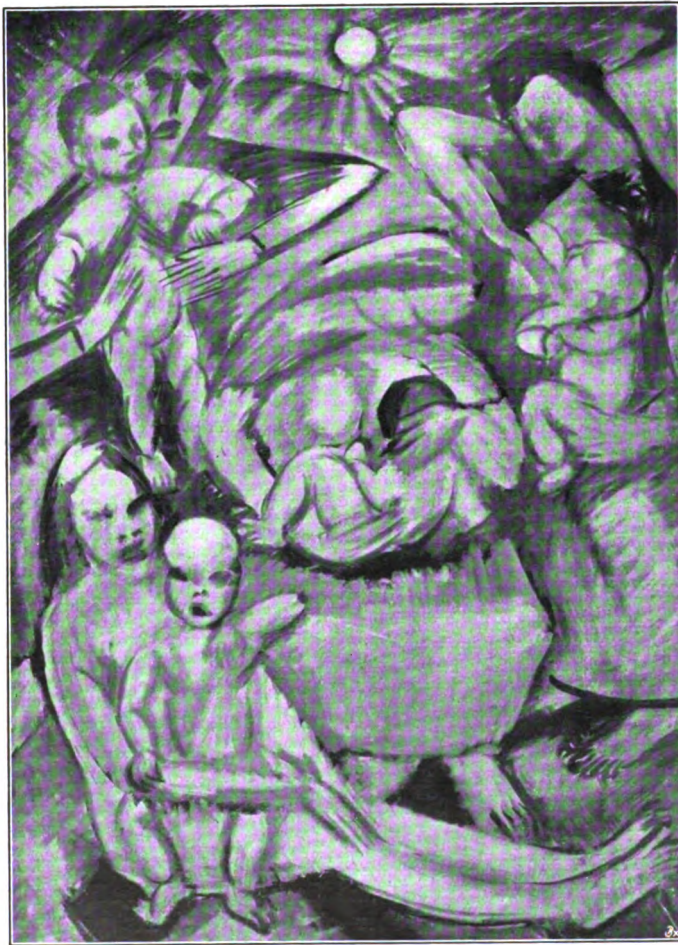


Abb. 99. Max Beckstein: Mütter. 1913.



Abb. 100. Lyonel Feininger: Schiffe. 1924. (Zu Seite 115.)

Botschaft zu verkünden. Gläubig nehmen sie diese auf: Demut, Ehrfurcht, schwärmerischer Glaube liegen in ihren Blicken: ihre sehnstüchtigen Wünsche sind erfüllt. — Wurde nicht das Evangelium den Armen gepredigt, sollten sie nicht von ihrem Leid befreit werden! Die soziale Botschaft, von der die Bibel berichtet, wird sichtbar und verklärt. Die Poesie des Lichts ist ergreifend; es durchzittert in rhythmischen Wellen die Landschaft. Von oben herniederstrahlend umfließt es vom Rücken her die Gestalt des Engels mit überirdischem Glanz, durchflutet die Hirtenchar, deren Köpfe und Oberkörper durch den scharf auffallenden Schein plastisch herausmodelliert werden. Wie ein verklingender Ton gleiten dann die Lichtstrahlen über den Hügel, über die Schafherden und verlieren sich in das nächtliche Dunkel der Landschaft.

Durch die geschickte diagonale Lichtführung erreicht Uhde gleich seinem großen Vorbilde Rembrandt die überzeugende Wirkung der Vision; nur bricht das Licht nicht aus geheimnisvoller Quelle hervor, sondern ist ein natürliches Licht: bald Sonnen- und Mondschein, Lampen- und Fackelbeleuchtung, wie sie einst Holbein der Jüngere liebte. Rembrandt setzt das Wunder dadurch wirksam in Szene, daß die Hirten und Herden in wilder Flucht davonjagten; bei Uhde vernehmen sie vertrauensvoll die Botschaft.

Diese religiöse Malerei hat viel Widerspruch erfahren, weil man Konfession und Religion verwechselte und sie durch die katholische oder protestantische Brille betrachtete. Wie man aber ohne Zugehörigkeit zu einer bestimmten Konfession tief religiös veranlagt sein kann, ebenso kann auch in einem Gemälde tiefes religiöses Empfinden leben, ohne daß es einen Platz in der Kirche beansprucht.

Uhde hat Schule gemacht, sein Geist lebt bei Walter Firlé, Ernst Zimmermann u. a. Sie kamen aber, unselbständigere Naturen, nicht über die Nachahmung hinaus und Firlé, eine mehr effektiſche Begabung, machte bei ſeinen Zeitgenossen und jeder neu auftommenden Richtung Anleihen und ſuchte, um dem Geſchmack des Publikums entgegenzukommen, die neue Technik des Pleinairismus mit den Anforderungen an die traditionellen Kompositionen der Kirchenmalerei zu verſöhnen. Andere Künſtler gingen über Uhde fort und ſteuerten dem Naturalismus zu wie Lovis Corinth, Max Slevogt und in jüngſter Zeit Max Beckmann.

Corinth hat religiöſe Gemälde geſchaffen von ſeltener Verbtheit des Inhalts wie des Gefühlslebens. Uhde war Lyriker, Corinth iſt Pathetiker und Dramatiker. Herkömmliche traditionelle Kompositionen fehlen auch bei ihm völlig. Schilderungen der Kreuzigung, der Kreuzabnahme, der Beweinung, des heiligen Antonius, der Salome (Abb. 68) werden als Tagesereigniſſe gemalt. Maria iſt eine von Leid heimgeſuchte alte Frau, Maria Magdalena eine junge Braut, die Jünger erſcheinen als Blutsverwandte oder Brüder des Herrn, andere Perſonen als Zuſchauer. Jeſus ſelbſt tritt als ein geiſtig überlegener Prophet auf. Dabei hat Corinth eine große Freude an kühn heruntergemalten Akten. Indem er ſich von allen akademiſchen Regeln loſlöst, ſetzte er ſich mit Abſicht in Gegenſatz zu der kirchlichen Schönmalerei. So erklärt ſich auch, daß er dem Anmutigen und Gefälligen aus dem Wege geht und geſleißentlich das Häßliche an ſeine Stelle ſetzt; er wirkt dadurch oftmals abstoßend, geradezu brutal, und ſeine Bilder ſcheinen nur für ſtarke Nerven berechnet zu ſein. Die Kunſt eines Matthäus Grünewald,



Abb. 101. Emil Nolde: Rote Abendwolken. Barmen, Kunstverein. (Zu Seite 118.)

des Meisters von Aschaffenburg, ist in der Kunstgeschichte schon längst heilig gesprochen worden, und das kann für Lovis Corinth ein Wechsel auf die Zukunft sein, den heute freilich ein großes Publikum immer noch „zu Protest gehen“ läßt.

Keine Darstellung beweist dies augenscheinlicher als das hier so gern behandelte Thema „Salome“. Sie erscheint im Schauspiel, in der Oper, als Tänzerin, zumeist um sinnliche Wollust zu verkörpern, die den Gegenstand ihrer Liebe und Zuneigung, koste es auch, was es wolle, für sich gewinnen will und in der Nacht eine perverse Befriedigung für ihre nicht befriedigte Leidenschaft und ihre entflammten Glutten sucht und findet. So stellte sie auch Corinth inmitten roher Henker und ihrer Dienerschaft vor den Arkaden des königlichen Palastes dar, wie sie dem ihr in einer blauen Schüssel entgegengehaltenen Haupte des Täufers die Augen öffnet . . . ein halbnacktes Weib mit jungen Reizen mustulösen, nackten Henkern gegenübergestellt. Angesichts dieses Bildes entsteht allerdings die Frage, ob man nicht auch, ohne die Gefühle von Tausenden zu verletzen, sein malerisches Können beweisen kann.

Das Soziale im religiösen Bilde unserer Tage macht sodann eine Arbeit von Max Slevogt außerordentlich anschaulich (Abb. 77). Es ist ein Triptychon; die beiden Flügelbilder sind die Einleitung zu dem Haupt- und Mittelbilde. Das eine zeigt den verlorenen Sohn in der Gesellschaft liebedlicher Dirnen in einem Café chantant, wie man solche früher gern in der Großstadt unter den verlockenden Namen „Zu den drei Orientalinnen“ oder „Zu den fünf Zirkassierinnen“ findet, das andere einen innerlich gebrochenen Menschen, einen Paria der Gesellschaft, in einer dunklen Scheune. Im Mittelbilde findet die Begegnung zwischen Vater und Sohn im Elternhause statt. Beide Flügel bilden in der farbigen Behandlung einen fein ersonnenen Gegensatz: die ausgelassenste Daseinsfreude, die im Schlemmen mit liebedlichen, feilen Dirnen einen ekelregenden Anblick gewährt, ist in grellen Farben gemalt, während die Scheune in Dunkel gehüllt ist, aus dem der zusammengekauerte Mensch aufleuchtet. Das zerstreute Licht des Tages liegt über dem Mittelbilde und gleicht wohlthuend die Gegenätze aus. Man bedauert nur, daß die Farbe zu körperlich wirkt und namentlich der linke Flügel in der Skizze stecken geblieben ist.

Man meint den Bericht eines Lokalblattes zu sehen. Dabei ist die Ausarbeitung der Idee gut überlegt. Wie sich der verlorene Sohn zu seinem Vater wagt, eine in Lumpen gehüllte, die Blößen nur notdürftig deckende Gestalt, wie er über die Schwelle tritt, vorsichtig die Tür öffnet und die Hand bittend und abwehrend zugleich nach Art eines Bettlers hebt, der befürchten muß, hinausgeworfen zu werden — das ist von einer seltenen Sicherheit im Erfassen des Augenblicks. Von eindringlicher Überzeugung ist der starre Schreck des Vaters, der wie vor einer nie geglaubten Erscheinung erbebt, dessen zitternd erhobene Hände die Erschütterung der Seele und des ganzen Körpers verraten: Schreck, Furcht, Staunen, Entsetzen malen sich in seinen Gesichtszügen. Der neben dem Vater stehende Bruder des Verlorenen gibt seinen Unwillen mit Staunen zu erkennen. — Über die Lebenswahrheit vergißt man fast ganz die Räumlichkeit der Wohnung, in der sich der Vorgang abspielt. Trotz Wohlhabenheit eine wohlthuende Einfachheit. Mit größtem Geschick wird die Vorstellung des Raumes durch die halbgeöffnete Tür, die das Zimmer in zwei Teile teilt, vermittelt und zugleich in feinsten Charakterisierung eine Scheidewand zwischen Vater und Sohn errichtet. Das Ganze ein Griff ins volle Menschenleben, jenseits der überlieferten kirchlichen Auffassung und nach Inhalt und technischer Ausführung völlig modern.

An diese Künstler schloß sich Max Beckmann an, der um den malerischen Ausdruck für seine inneren Erlebnisse rang. Seine religiösen Bilder, die Kreuzigung, sind ebenso wie der Titanensturz oder der Untergang der Titanik ins Barocke gesteigerte Kunst mit tintorettenhaftem Pathos, eingehüllt in einen orgiastischen Farbentaumel.



Abb. 102. Arnold Böcklin: Das Spiel der Wellen. 1885.
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 126.)

Unter dem Einfluß rationalistischer Anschauungen hat man weiter die Lehren des Spiritismus, Hypnotismus und Somnambulismus in die biblischen Stoffe getragen, um das Wunder psychologisch und physiologisch zu ergründen. Ohne gerade technisch modern zu sein, war hier Gabriel Max der Führer. Ihm folgten Albert von Keller und Paul Hoecker (Abb. 70) in der Schilderung der Auferweckung von Jairi Töchterlein, ans Kreuz geschlagener Hexen oder der Verherrlichung verzückter Nonnen, Werke, die bereits von phantasievollen Vorstellungen ausgehen.

Das Konfessionsgemälde ist in der naturalistischen Schule verweltlicht, ja in das Alltägliche herabgezogen worden und hat sich außerhalb kirchlicher, durch den Ideenkanon festgezogener Grenzen gestellt, da vom Dogmatismus zum Rationalismus keine Brücke führt und die Kirche höchstens den Einzug der neuen Technik, aber ohne Wandlung des traditionellen Inhalts gestatten könnte.

★

★

★

Gleich der religiösen Malerei wurde die historische aus ihrer führenden Stellung zurückgedrängt. Wie sich zur Zeit Friedrichs des Großen kein großer Dichter und Maler für Kossbach und Leuthen fand, so für die Zeit Wilhelms I. niemand für ein Heldendrama Sedan oder für ein monumentales Gemälde. Die Beschäftigung mit der Lösung wirtschaftlicher Fragen unterdrückte den Sinn für die Geschichte. Dem Volke liegt sein Wohl und Wehe näher; es verlangt, wie einst die Zeitgenossen Rembrandts im siebzehnten Jahrhundert, ein Abbild seines Lebens und seiner Taten.

Adolph von Menzel hatte daher als Vertreter realistischer Anschauungen stets die Wirklichkeit im archäologischen Sinne an der Hand zuverlässiger Quellen

rekonstruiert. Ebenso verfahren Anton von Berner, Wilhelm von Diez, der als Realist im Sinne der holländischen Genremalerei des achtzehnten Jahrhunderts tätig war und eine saubere, dünne, emailleartige Farbentechnik liebte.

Bei der größten Zahl der geschichtlichen Repräsentationsbilder, die in den achtziger und neunziger Jahren geschaffen wurden, war der Staat oder Fürst der Besteller, wodurch sich die Arbeit von selbst in den Dienst dynastischer Interessen oder der Tagesereignisse stellte. Der Künstler sieht sich bei solchen Aufgaben soviel Wünschen, Einflüssen und Schwierigkeiten gegenüber, daß man ihm in billiger Gerechtigkeit manches nachsehen muß und froh sein darf, wenn er für die Zukunft wenigstens geschichtlich brauchbare Illustrationen geschaffen hat, wie es bei Anton von Berners Gemälden der Fall sein dürfte. Freilich sind solche Werke für die Entwicklung der Malerei ohne entscheidende Bedeutung, haben aber den Vorzug, kommenden Zeiten und allen denen, die überhaupt kritischen Sinn besitzen, einen Wertmesser für gute und schlechte Kunst zu bieten. Leider blieben andere Arbeiten hinter den Bernerschen zurück wie die Apotheose Ferdinand von Kellers „Einzug Kaiser Wilhelms I.“, ein Werk ohne Tiefe der Phantasie, recht äußerlich in der Erfindung, von einem mehr dekorativ opernhaften Charakter. Es erscheint in der Glut seiner Farben als ein Abglanz der Matart-Pilott-Schule.

Neue Wege gingen Arthur Kampf, Karl von Marr (Abb. 75), Hugo Bogel, Hermann Prell, Fritz Roeder und Peter Janssen aus Düsseldorf, indem sie nach einem Ausgleich zwischen der Tradition und neuen Forderungen suchten. Kampf war von allen wohl der bedeutendste. Er ist ein Geistesverwandter E. von Gebhardts, und seine Studienjahre in Düsseldorf sind in seinen älteren Werken durchzufühlen. In Gemälden wie „Friedrichs Ansprache an seine Generale“, „Gebet nach der Schlacht bei Leuthen“, „Professor Steffens' Rede in Breslau“ ist ein gesunder Realismus vorhanden. Er begnügte sich nicht mit dem konventionellen Arrangement, sondern gab temperamentvolle, dramatische Kompositionen. Langsam bequeme er sich zum Naturalismus, wobei ihm seine gute handwerkliche Ausbildung zustatten kam. Er hat oft zwischen alter und neuer Kunst zu vermitteln gesucht (Abb. 60).

Noch mehr als das Repräsentationsbild verschwand das Schlachtenbild. Das ist eine natürliche Folge der impressionistischen Malerei, die ja nur von dem Erlebnis des Augenblicks ausgeht, andernfalls sie auf Rekonstruktionen mit Zuhilfenahme örtlicher und zahlloser geschichtlicher Studien angewiesen wäre, wie sie Menzel und die großen Schlachtenmaler Franz Adam und Georg Bleibtreu ausführten, die über jeden Soldaten, jede Uniform, jedes Achselstück Rechenschaft ablegten und historisch-realistische Bilder malten, die das Herz alter Invaliden und Mitkämpfer wegen des sachlichen Interesses mit Freude erfüllten. Unsere Modernen wie Paul Hoyer, Robert von Haug (Abb. 59), Ludwig Dettmann gaben Paraden und Manöverbilder, in denen das Historische eine Nebenrolle spielt. Wo man aber wagte, denkwürdige Ereignisse in moderner Auffassung zu schildern, wie z. B. Dettmann in den Wandgemälden im Rathaus zu Altona, sieht man, so bei dem „Einzug der Truppen“, schließlich doch nur ein beliebiges Großstadtbild, in dem die Feststimmung der Stadt das eigentliche Thema bildet. Der Standpunkt hoch oben auf den Häusern gestattet den Blick über ein breites, mit Zuschauern besetztes Dach, über Mansarden, Galerien, bunte Fahnen auf die sich durch die Stadt windenden Straßen, durch welche Truppen ziehen. Mit dem Künstler wird man zum Zuschauer und hineingerissen in den Festjubiläum, der aus den Häusern und Fenstern, von Giebeln und Dächern erklingt. So ist das Geschichtsbild zum Genre umgewandelt und damit dem Pleinairismus Genüge geschehen.

Einen Wandel brachte der Krieg. Zahlreiche Bilder in impressionistischer Auffassung führen auf seinen Schauplatz, so von Dettmann, Ernst Liebermann, Hans Looschen, Brandenburg, in denen das Entsetzliche in Einzelszenen festgehalten ist.



Abb. 103. Arnold Böcklin: Gefilde der Seligen. 1878.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 126 u. 128.)

Neue Wege ging auch die Bildnismalerei. Die alten Meister haben die Einheit des Körpers und der Seele betont, den Menschen als eine geschlossene Welt dargestellt, seinen Stand, seinen Beruf, Wirklichkeitsbilder voller Schärfe gegeben, wie Dürer in dem Hieronymus Holzschuher, Hans Holbein in dem Bürgermeister Meyer, oder sie ließen sich von einer mehr dichterischen Auffassung leiten, wie Rembrandt, der Menschen wie aus der Erinnerung malte, in der Absicht, die Seele, das geheimnisvolle Innenleben unter Zuhilfenahme eines künstlich verklärenden Lichtes aufleuchten zu lassen. Gegen solche anerkannten Vorbilder wird jeder Maler unserer Tage, der etwas Neues bringen will, schwer anzukämpfen haben.

Was in Deutschland in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts an Bildnissen gemalt worden war, ist herzlich schlecht. Phil. Veit, Ph. D. Runge, Wilhelm von Kaulbach wollten, ähnlich den Landschaftern ihrer Tage, das Bildnis von allen Zufälligkeiten befreien, sie standen unter der Lehre Windelmanns, daß eine Form um so edler und idealer sei, je mehr sie ein Gemeinsames ausdrücke. Spätere Künstler wie Ludwig Knaus malten ihre Modelle in der Umgebung des Alltags. So wird ein Helmholz durch Studierzimmer, Folianten, Werkzeuge, kurz die Attribute seines Berufes charakterisiert, oder die Maler gefallen sich in prunkvollen Ausstattungsstücken wie Max Koner, oder verreiben die Farben glatt und gefällig wie Konrad Kiesel, und es entsteht die Marktware mit dem süßlichen Anstrich.

Die Impressionisten wollten etwas anderes. Sie waren meines Erachtens auf jedem Gebiete glücklicher als auf diesem, denn in der Landschaft haben Mensch, Tier, Baum, Pflanze — kurz jeder Gegenstand nur den Wert eines Steinchens im Mosaikbilde, aber keinen Einzelwert; alle Dinge zusammen ergeben erst die Bildwirkung. Zwischen der Landschaft und dem Menschen als Bildnis herrscht ein gleiches Verhältnis wie zwischen Landschaft und Architekturbild;

nur durch die Loslösung der Einzelerrscheinung aus dem Gesamtbilde können ihre Eigenarten wirkungsvoll in Erscheinung gebracht werden. Damit das Bild des Verewigten jedermann so vor Augen stehe, wie man ihn aus langem Vertrautsein oder täglichem Umgange kannte, muß der Maler sein Modell umlauern, es scharf und ständig beobachten, will er alle seine Eigenheiten, die Summe seines ganzen Wesens wie in einem Spiegel geben. Das aber ist selten das Bild eines flüchtigen Augenblickes, gesehen in Zufallsbewegungen oder in einem Naturausschnitt unter grünen, violetten, roten, blauen Farben und Lichtreflexen. In unserer Vorstellung haften immer bestimmte Umriffe, Formen und Farben. Wir sehen die Modellierung des Kopfes, haben die Augen, den Blick, strengen Ernst oder freundliches Lachen in der Erinnerung, fühlen den Druck der Hand, wissen, wie das Modell für gewöhnlich zu sitzen und sich zu halten pflegte, worauf es Wert in seiner Kleidung legte. Das ist eine Summe von Eigenschaften, die der Maler, will er ein getreues Bildnis geben, nicht unterschlagen kann. Die malerischen Werte sind unlösbar an die sachlichen gebunden. Diese von den alten Meistern stets berücksichtigten Gesichtspunkte haben die Freilichtmaler aufgegeben. Sie setzten die Menschen in den Garten, in eine Laube, schilderten ihn gehend, in einem unbewachten Augenblick dem Licht und der Luft ausgesetzt. Das Gegenständliche wurde zugunsten von Licht-, Luft-, Bewegungs- und Farbenproblemen vernachlässigt und das Modell zu einer Farbenercheinung im Raume. Darüber ging sehr oft die erforderliche Ähnlichkeit verloren.

Impressionismus und Pleinairismus können aber sehr wohl mit den gefunden Forderungen an das Bildnis vereinigt werden, nur muß der Künstler einen Ausgleich zwischen beiden finden. Die Impression muß derart vorbereitet sein, daß in dem scheinbaren Augenblicksbild alle Charakterzüge aufgefangen erscheinen.

Wilhelm Leibl knüpfte an die alten Meister Velasquez, Goya an und hat, wiewohl er scheinbar frisch vom Fleck weg und ebenso, wenn er im Freien malte, den Augenblick gut abgepaßt und vollendete Charaktere geschaffen.

Auch Liebermann entschied sich für den Ausgleich. Er schließt sich an Rembrandt an, nur vertauschte er das künstliche, reich von Gold durchtränkte Licht mit dem die Farben zersehenden Sonnenlicht, um seinen Gestalten die Lebenssicherheit und Daseinsfreudigkeit zu geben, wobei er sie aber gleich seinem Vorbilde gegen einen sachlich unbestimmten Hintergrund von vornehmer Ruhe setzte (Abb. 84).

Ebenso wie er arbeiteten Corinth, Uhde, Oppler, Kalckreuth (Abb. 85), Julius Exter, Max Slevogt, Lesser Ury, Hermann Groeber. Corinth hat einmal den Komponisten Konrad Ansohn in irgendeinem Garten wie in Unterredung mit dem Maler gemalt (Abb. 82). Der Garten als Hintergrund, die Bäume, der Stuhl, dessen Formen völlig in Farbe aufgelöst wurden, und die Haltung sind photographiemäßig aufgefaßt. So setzt ein Lichtbildkünstler Herrn Neumann oder Lehmann auch. Packend und vollendet geformt ist freilich der Kopf mit dem durchgeistigten Ausdruck. In ihn wurde alle Eindrucksraft des Bildes gelegt. Beachtenswert ist, daß der Maler das Modell wohlüberlegt in den Schatten setzte, so daß es ein gleichmäßig zerstreutes Licht erhellt. Dadurch blieb es von tanzenden Lichtflecken und Tupfen verschont, und der Park mit den kleinen dahinhuschenden Sonnenflecken wirkt nur wie ein im Hintergrunde ausgespannter weicher Teppich. — Trotz vorgetragener Bedenken hat die Freilichtmalerei hier ein Meisterwerk geschaffen.

Aber auch zu Verirrungen führte sie. Anders vermag ich Wilhelm Trübners jüngere Bildnisse nicht zu kennzeichnen, denn seine älteren sind schlechtthin Arbeiten im Leiblschen Sinne und gleich diesen vollendet. Was entdeckt man aber auf seinen letzten für merkwürdige Gestalten! Sie gehen, stehen oder liegen unter grünem Blätterdach und haben grünesprenkelte Gesichter und Hände, die sich diese Verfärbungen genau so gefallen lassen müssen, wie eine weiße Weste oder eine blaue Uniform. Ist diese Beleuchtung etwa das Charakteristische und Bleibende? Das

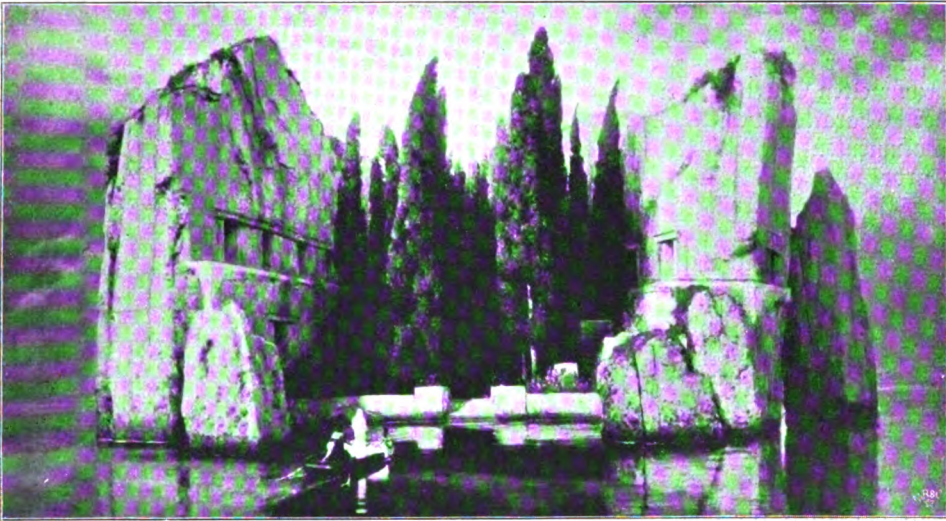


Abb. 104. Arnold Böcklin: Die Toteninsel. Dritte Fassung. 1883.
Mit Genehmigung der Photographischen Union in München. (Zu Seite 125.)

sind einfach reizvolle Untersuchungen und schülerhafte Übungen, die man aber nicht als ernste Kunst immer wieder ausstellen soll. Viel glücklicher sind Trübners Reiterbildnisse auch nicht, denn Roß und Reiter sind derart gleichwertig behandelt, daß man im Zweifel sein kann, ob es sich um Pferde- oder Menschenbildnisse handelt (Abb. 86). Angesichts solcher Bilder kehrt heute mancher zur großen Kunst in Tizians und Velasquez' Reiterbildnissen zurück, wo bei aller Vorzüglichkeit in der Wiedergabe des Tieres unser Auge dank dem wohlwogeneren Aufbau über das Pferd hinweg zum Reiter, als zur Hauptfigur, gelenkt wird. — Aus der Schule der genannten Künstler ging der Berliner Max Beckmann hervor, der Familienbildnisse gemalt hat und das Gruppenbild wiederbeleben will (Abb. 91). Was man Liebermann in seinem Hamburger Gruppenbild (Direktor Woermann im Kreise von Kollegen) zum Vorwurf machen muß, daß es auseinanderfällt, gilt auch für Beckmanns Arbeit. Sie ist geistvoll hingeworfen, aber man wird das Gefühl der angeordneten Stellung und anbefohlenen Haltung nicht los. Das Ganze löst sich in interessante Einzelheiten auf.

Eine besondere Beachtung verdienen die Bildnisse Hugo von Haber-manns (Abb. 81).

Jeder, der seinen Namen ausspricht, denkt an Damenbildnisse, die so eigenartig aufgefaßt und wiedergegeben sind, daß die Handschrift ihres Urhebers unverkennbar ist. Seine Pinselführung hat persönliche Lebendigkeit, gleicht einer schön geschwungenen Haarlocke. Man staunt über die sicher hingesehten Farben, die prickelnde, geistreiche Auffassung, die Wiedergabe von Samt und Seide, den Faltenwurf der Gewänder und bedauert, daß diese Handschrift in der Modellierung des Kopfes und besonders der Hände, die allzu gelenkig erscheinen, in Übertreibungen verfällt. Man hat Habermann verhöhnt, seinen Stil beißend den Korkenzieher- oder Boafonstriktor-Stil genannt und damit den arabeskenartigen Charakter seiner Kunst getroffen. Man übersah nicht die Eigenart, aber man lehnte sie ab. Und doch wohnt ein inneres Leben in diesen Köpfen, wie flüchtig sie auch hingeworfen erscheinen. Diese Frauen sind Geschöpfe voller Launen, oberflächlich, sinnlich, leidenschaftlich, nervös und überreizt; es ist das Weib, das sich von den Fesseln der Moral seiner Rasse befreien möchte und im Kampfe gegen die Geseze der Gesellschaft seine Kräfte vorzeitig verbraucht. In geistreicher Psychologie sind

die Nerven jener Damen bloßgelegt worden, die an der Grenze stehen, wo sich Welt und Halbwelt berühren. Es sind Typen, und der äußeren dekorativen Auflösung der Erscheinung im Bilde ist ihr Inneres, der Wunsch, sich von eingewurzelten Sittengesetzen zu befreien, und ihr zwischen Gut und Böse schwankender Charakter verwandt. So werden diese Bildnisse zu kulturgeschichtlichen Dokumenten für eine kommende Zeit. Habermann ist durchaus neu in Form, Farbe und Inhalt — seine Kunst hat Stil. „Es ist das Innere des Geistes, das sich im Widerschein der Außerlichkeit als Inneres auszudrücken unternimmt“ (Hegel). Man kann ihn als Vorläufer des Expressionismus bezeichnen, denn er hat seine innere Anteilnahme in einer ihm ganz eigenartigen Ausdrucksform umgesetzt.

Eigenartig waren auch frühere Bildnisse von *Dora Hüb* (Abb. 83). Nicht das Leben in seiner gesunden, frischen Fülle, umstrahlt von den zitternden Tönen des Lichts tritt uns entgegen, sondern etwas Weltfremdes liegt über ihren Gestalten, die von zarten, silbergrauen Schleiern umhüllt sind. Es ist ein modernes *Sfumato*. Sie ziehen an uns vorüber, als grüßten sie uns mit stummem Gruß — liebe Bekannte, deren Bild wir im Herzen tragen. Eine ähnliche Auffassung finden wir auch bei *Reinhold Lepsius*.

Aus diesen Bestrebungen heraus hat sich weiter ein dekorativ-ornamentaler Stil entwickelt für das Kunstgewerbe, für musivische Arbeiten, Glasmalerei und Weberei, auf die hier nur hingewiesen werden soll, und sodann für den Buchschmuck und die Illustration, die zur Malerei innige Beziehungen unterhalten.

Man versteht den Geist dieser Arbeiten, wenn man sich in Zeichnungen und Bilder von *Heinrich Vogeler*, von *Fidus-Höppener*, *Georg Barlösius*, *Franz Stassen* und *Karl Strathmann* vertieft. *Vogeler* stilisiert Figuren, die sich ungesucht in den Raum fügen; geschickt weiß er Schrift und Bierwert zu verbinden und läßt sich die Ornamente aus innerer Gesetzmäßigkeit herausentwickeln.

Fidus offenbart in seinen Bierleisten und Zeichnungen eine ausgeprägte zeichnerische Einbildungskraft; er liebt jugendliche Männer- und Frauengestalten, die als Symbole des Seelenlebens erscheinen. Eine paradiesische Unschuld umgibt ihre Nacktheit, ihre Empfindungen werden in Linien und Formen umgesetzt, die freilich oft in der Ekstase ein wenig übertrieben wirken. Höchst eigenartig sind Zeichnungen, die wie ein atavistisches Erinnern an das Brausen der Urzeiten unseres Erdenballs erinnern. In allen ein tiefes, man möchte sagen, heiliges Naturgefühl.

Eigenartig sind die Arbeiten von *Karl Strathmann*, der mit einem erstaunlichen Fleiß winzige Biermotive ausführt, wie sie einst die Maler von *Murano* und die *Japaner* in ihren Emailledekorationen liebten. Man hat ihn nicht mit Unrecht den *Crivelli* unserer Tage genannt. Figuren und Landschaft gehen ein seltsames Spiel ornamentaler Linien und phantastischer Linien ein (Abb. 88). Ein fröhlicher Humor lacht oft auf, und es ist, als ob sich der Künstler über sich selbst lustig machen wollte. Aber es muß doch wohl als Verschwendung an Kräften bezeichnet werden, wenn solche Arbeiten ins große überseht werden.

Der Einfluß der modernen Malerei erstreckt sich endlich noch auf die fröhliche Kunst, den Humor und die Satire. So haben unsere Zeitschriften ein ganz verändertes Aussehen bekommen. Der *Witz* flüchtet sich nicht mehr, wie in den „*Fliegenden Blättern*“, ausschließlich in die karikierende Linie, sondern in die Farbe, und die heiteren Blätter der „*Jugend*“ (Abb. 87) und die satirischen des „*Simplizissimus*“ haben sich abgesehen von ihrem aufpeitschenden Inhalt die Gunst der großen Masse durch die Farbe mit ihrer bildmäßigen Wirkung erworben. Weiter feiert die moderne Malerei in der Plakatkunst, ihrem Straßenkinde, mit den marktschreierischen Flächen in reinen Farben und der geistreichen Linien Sprache wahre Triumphe. Hier kann der Maler unabhängig schalten und seiner Phantasieschöpfung den größten Spielraum lassen.



Abb. 105. Hans Thoma: Sommermorgen. 1893. (Zu Seite 137.)

So hat der Schrei nach der Farbe auch die Zweige des Kunstgewerbes durchdrungen.

*
Prüft man nun alle Äußerungen des Impressionismus auf den verschiedenen Gebieten und soll die Frage beantworten: Hat er neue und vor allen Dingen bleibende Werke geschaffen?, so gerät man in Verlegenheit. Das Neue liegt von seiner Geburt an klar vor Augen. Es war eine Notwendigkeit, und unverkennbar sind die Fortschritte auf technischem Gebiet; so hat es in der Vergangenheit niemals eine Zeit gegeben, wo man von einer so unermüdlischen Phantasie des „Wie“ sprechen kann. Kein Wunder, daß er Schule gemacht hat und sich innerhalb eines Menschenalters die Welt eroberte. Er hat eine Mission erfüllt, wie



Abb. 106. Arnold Böcklin: Schweigen im Walde.
Photographieverlag der Photographischen Union in München. (Zu Seite 126.)



Abb. 107. Hans Thoma: Frühlingskonzert. (Zu Seite 134.)

auf anderen Gebieten Graf Zeppelin, Edison, Röntgen. Aber eins fehlte der gesamten Richtung, wie vorzüglich auch Einzelleistungen waren, wie feinsinnige Künstlernaturen auch auftraten — die große Persönlichkeit, die sich die neue malerische Technik souverän unterwarf und aus einem Guß ein Gesamtwerk schuf, das das Geſetz in ſich und in allen Einzelheiten enthielt, denn Max Liebermann, dem manche dieſe Palme zuerkennen möchten, iſt doch mehr der große Virtuoſe, aber ſeinen Werken fehlt die Tiefe, die klingende Seele, die wir mit Namen wie Dürer, Rembrandt, Rubens, Cornelius, Menzel verbinden.

VII. Im Kampfe um den Expressionismus.

Während die Impressioniſten ihr ſieghaftes Panier entfalteten und um ſich immer mehr Truppen ſammelten, kam langſam ein kleines Häuflein von Malern angerückt, ihnen den Sieg ſtreitig zu machen. Sie wollten die biſherigen Leiſtungen in der Wiedergabe von Licht und Luſt durch wiſſenſchaftliche Rezepte



Abb. 108. Karl Haider: Abendlandschaft. (Zu Seite 134.)

übertrumpfen. Die neue Gesellschaft trat mit einem in seiner Art unerhörten Tamtam auf, mit einer an Selbstvergötterung grenzenden Reklame: „Bitte, treten Sie näher, meine Herrschaften! Einzig! Noch nie dagewesen! Die Erlösung vom Gehirnschwund der Vergangenheit! Los von der Panoptikumkunst! Es hat noch nie eine Kunst gegeben! Die wahre Kunst naht! Obacht! Sie ist körperlos! Herrschaften! Die Seele muß durchleuchtet werden! Bitte hier zu sehen: ‚Die modernste Malerei!‘“

Es gab zunächst einen Krach, denn diese neuen Helden waren Revolutionäre wie einst die Begründer der Sezessionen. Sie verhöhnten und verspotteten; ihr Trabantenkreis schrie Hosianna! Die Kritik tobte, und die Feiglinge schwiegen, aus Furcht, sich zu blamieren, weil vielleicht in dieser Malerei doch später als unsterblich erkannte Werte stecken könnten. Man kann ja nie wissen! Es kam zur „Neuen Sezession“, zur „Brücke“, zum „Sturm“, „Blauen Reiter“ u. a. Gruppen.

Nun muß von vornherein zugegeben werden, daß ein feinnerviges künstlerisches Sehen sehr wohl an eine Erweiterung der Darstellungsmittel, an neue Werte denken konnte, da der Pleinairismus auf einen toten Punkt angelangt war und seine Rezepte verbraucht hatte. Die Revolution kam langsam. Die Bewegung ging wieder von Paris aus. Der hier lebende Holländer Vincent van Gogh malte in reinen Farben, setzte Rot, Blau, Grün und Gelb, besonders Goldgelb mit unregelmäßigen Pinselstrichen oft arabeskenartig verschlungen auf die Leinwand, malte derb pastos mit der Hand, dem Pinsel, dem Spachtel, drückte wohl gar die Tube auf die Leinwand. Nach einer weiteren Steigerung der Leuchtkraft strebten die Neoimpressionisten, auch Pointillisten genannt, die die Vibration des Lichtes und der Luft durch Zerlegung des Farbeindrucks in seine Elemente malen wollten. In folgerichtiger Weiterentwicklung ging man von den durch-



Abb. 109. Hans Thoma: Sommer. Im Besitz von Albert Wilmann in Frankfurt a. M. (3u Seite 196.)

einander gemischten zu den reinen, und zwar im Spektrum benachbarten Farben über und setzte diese auf die Leinwand in feinen Strichen oder als mosaikartige pastose grüne und rote, blaue und gelbe Tupfen. Der Erfolg war eine weithin kraftvoll strahlende Farbe, ein Flimmern und Leuchten von Licht und Luft, daß die Pleinairbilder dagegen altmeisterlich wirkten. Diese Bilder von Georges Seurat, Maximilian Luce, Edmond Croix, Paul Signac haben stark auf die deutsche Kunst gewirkt. Hier sollte Curt Herrmann ihr Wortführer werden. Er sagt einmal über die neue Richtung, den Neoimpressionismus oder Pointillismus, daß dieser die erste Kunstform sei, welche strenge, natürliche Gesetze für die Malerei aufstellte, die große Lehre vom Licht verkünde und beweise, daß die ganze farbige Erscheinungswelt in den Grundfarben des Prismas erstrahle und die Malerei ihre höchsten farbigen Wirkungen nur erreichen könne, wenn sie alle trüben Erdfarben, Schwarz und gemischtes Grau von der Palette verbanne und nur die reinen Farben des Prismas nach optischen Gesetzen nebeneinander in kleinen Partikeln Punkten, (daher der Name) oder Strichen auf die Leinwand setze. Später wurde eine Reihe anderer Gesetze, zum Beispiel das über die Komplementärfarben und die Reinheit der Linie, davon abgeleitet. Curt Herrmann predigte außer den reinen Farben noch die reine Harmonie der Linie in der Komposition unter Zuhilfenahme der mathematischen Formel vom goldenen Schnitt, nach der sich zwei Teile einer Linie $(a + b)$ nach der Formel verhalten: $a : b = a : b + a$. Obwohl die Lehre nicht ganz neu und in der früheren Kunst längst und oft nachgewiesen worden war, ohne als Dogma zu gelten, wirkte die Auffrischung nicht ungeschickt; Aufbau und Farbensprache der Bilder waren so gesetzmäßig festgelegt (Abb. 94).

Was aber heißt überhaupt „reine Farben, reine Harmonie“? Wirken nicht auch unreine Farben harmonisch? Hat man nicht gerade an den Werken eines Tizian, Giorgione, Rubens, Rembrandt die Harmonie der Farben gerühmt, von ihrer Musik gesprochen, was man trotz aller wissenschaftlichen Begründung gegenüber den gepunkteten Bildern schwerlich kann! Sie lassen kalt, weil wohl die einzelnen Teile des Bildes, aber nicht das Ganze auf einen Farbenakkord aufgebaut ist, der einen vollen Klang ergibt.

Die meisten Bilder der Neoimpressionisten blieben eben technisch in der Schullehre stecken, die malerischen Rechenaufgaben ließen Seele und Gemüt verkümmern, um so mehr, wenn mittelmäßige Begabung sich an das Rezept wagte. Der Inhalt ist meist geradezu kläglich. Ansprechende Leistungen findet man eigentlich nur im Stilleben, da das Rezept hier schon bei der Auswahl des Gegenständlichen und seiner Zufälligkeiten im voraus berücksichtigt werden konnte. Bei ihrer Eintönigkeit mußte die Technik zum Manierismus führen, den persönlichen Stil abtöten, um an seine Stelle eine Stillehre zu setzen. Künstler wie Paul Baum (Abb. 97), Theo v. Brockhusen (Abb. 92), Richard Stremel, Dreydorf haben Werke geschaffen, deren Urheber man leicht verwechseln kann. Daß sodann die Seele der Beschauer von solchen Werken mehr gepackt wird als von denen der Impressionisten und alten Meister wage ich zu bezweifeln. Man merkt die Absicht und man ist verstimmt. Die Neoimpressionisten übersehen, daß die Technik nie Selbstzweck, sondern nur Ausdrucksmittel sein darf. So ging die von den Impressionisten glücklich erreichte Einheit zwischen Inhalt und Form bei diesen Neutönern wieder verloren.

Der Neoimpressionismus kann heute als überwunden gelten, darf aber als sein Verdienst buchen, Grundlagen geschaffen zu haben, auf denen sich ein neues Stilgebäude erheben konnte. Denn die neuen Erkenntnisse führten zur Entwicklung neuer Ideen, in deren Bahnen sich nunmehr die Malerei bewegte. Es reifte der Expressionismus heran, der inneres Fühlen und Empfinden zum Ausdruck bringen wollte, und unter Zuhilfenahme konstruktiver Elemente in Verbindung mit den reinen Farben nach einer Vereinfachung der Darstellungsmittel strebte und im

Gegensatz zu der impressionistischen Formlosigkeit zur Konstruktion zurückkehrte und nach einer Verbindung von Formeinheiten, von Linie und Farbe (Synthese) strebte. Er sagte sich von der Natur los und stellte sich neue schöpferische Aufgaben, verwarf das Abschreiben der Natur bis zur Illusion, verwandte die Natur also gleichsam nur als Rohstoff und baute aus inneren Empfindungen Bilder auf.

Die Wege, die eingeschlagen werden, sind verzweigt und durchkreuzen sich. Unter Führung der in Paris lebenden Maler Pablo Picasso, Le Fauconnier, Denis, Derain u. a. kam die Lehre vom Kubismus auf.

In dem Schlagwort ist das Programm als mathematisch Geometrisches gekennzeichnet; es soll die schlichte, abstrakte Form im Liniengerüst und in Maßverhältnissen (Kubus, Rhombus, Tetraeder) die Hauptsache werden.

Man hatte sich an der organischen Zusammensetzung des Lichtes und der täuschenden Wiedergabe des Naturbildes satt gesehen. Nun sollte alles in eine Welt von Formen umgewandelt, in seine Formbestandteile zerlegt werden. Wie es also früher der Farbe, so erging es jetzt der Form. So sollte z. B. ein Kopf, ein menschlicher Körper, ein Schiff, ein Haus, ein Baum, ein Gelände aus den ihnen innewohnenden Urformen architektonisch aufgebaut werden. Man teilt die Fläche auf, wägt die Masse nach ihren Werten ab und stellt Beziehungen zueinander her. Es steckt in diesem Programm etwas mathematisch Konstruktives. Die Farben der Kubisten wachsen sich zu Flächen in reinen Farben von großer Leuchtkraft aus, die aber in ihrem starken Kontrast oft hart, zuweilen bunt und grell wirken. Die Malfläche der Leinwand wurde als Fläche behandelt und ohne Rücksicht auf Perspektive und Raumillusion aufgeteilt. Man ist ehrlich und versucht keine Täuschung. Es ist für den Beschauer nicht gerade schwer, ein mit Bewußtsein durchgeführtes System von geraden, senkrechten und schräglaufenden Linien zu erkennen und weiter, daß hier ein Violett, ein Blau, ein Gelb, ein Grün in ihrem Nebeneinander zu einem lautklingenden Akkord gestimmt werden. So lebt das ganze Bild als ein bewußter Organismus, in den man sich hinein fühlen soll.

Die deutsche Kunst, die sich stets von der französischen ins Schlepptau nehmen ließ, pflegte demzufolge den Kubismus, und Maler wie Pechstein, Erich Heckel, Hans Purrmann, Ernst Kirchner, A. Bloch, Melzer, Franz Marc, Lyonel Feininger u. a. gelten als gewichtige Vertreter. Vor ihren Werken möchte ich daselbe wie von den neoimpressionistischen sagen: „Man merkt die Absicht, und man ist verstimmt.“

Die reinsten Leistungen wurden hier wie dort in Stilleben und Landschaften geschaffen, sonst bliebe der Kubismus geradezu zur Karikatur verurteilt, denn erfahrungsgemäß sehen sich Pflanzen, Tiere, Menschen gar nicht aus Formen zusammen, sondern erscheinen als Einheit. Nur kindlicher Sinn, primitives Formvermögen von Negern und Indianern stellten bisher so die Dinge dar, vielleicht oft mit der Absicht, Dämonisches zum Ausdruck zu bringen: der menschliche Körper wird zum Fetisch und das Gesicht zur Maske. Kunstwerke werden aber aus innerem Gefühl und Phantasie geboren und können methodisch nie allein und nimmer nach wissenschaftlichen Rezepten und physikalischen Gesetzen trotz ihrer sonst schätzenswerten Hilfe aufgebaut werden, ohne Geist und Gemüt zu ertöten. Man kann eben nicht die Natur „gesetzmäßig“ machen, sie auf Formeln bringen, ohne ihren Reichtum zu vernichten.

Es soll nicht geleugnet werden, daß in den Bildern manches Reizvolle an Einzelheiten sich findet und von ihnen ein Seelenklang ausgeht, was freilich für den Beschauer eine Neueinstellung verlangt. Früher prüfte man den Wert eines Bildes nach dem Inhalt oder nach der Ausführung. Man fragte: Was ist das? Wie ist das gemalt? Heute lautet die Frage: Wie fühle, wie empfinde ich das? Die Antwort angeichts der Gemälde von Lyonel Feininger, (Abb. 100), Erich Wasthe (Abb. 65), Otto Lange (Abb. 78) u. a. ist wohl nicht ganz einfach; es sollen Gefühle geheimster, seelischer Erregung ausgelöst werden.

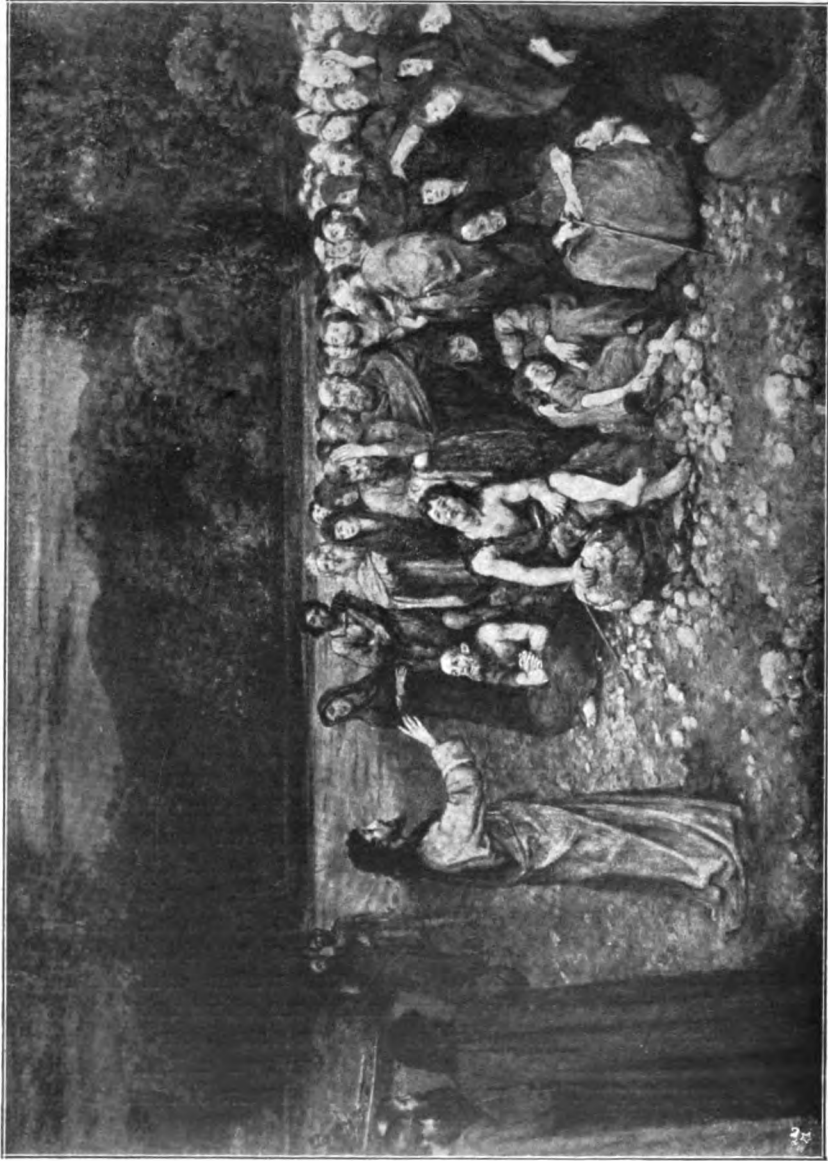


Abb. 110. Hans Thoma: *Im See Genesareth*. 1877. (Su Seite 186)

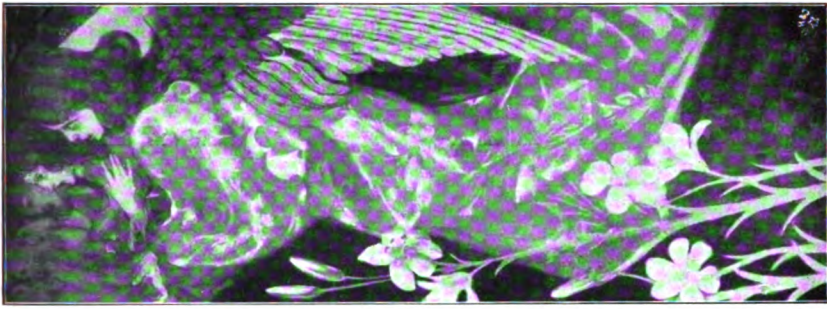


Abb. 111. Julius Exter: Karfreitag. (8u Seite 188.)

Der Kubismus war nicht der einzige vom Expressionismus beschrittene Weg. Ohne völlig auf die Natur zu verzichten, versuchten andere Maler Bilder „zu bauen“. Die Franzosen Paul Cézanne, Gauguin, Henry Matisse wurden Vorbilder. Cézanne legte alles Gewicht auf Umriß, Linie und große Flächen, Farbenakkorde und strebte auf solchem Wege nach einer Vereinfachung der Darstellungsmittel. Er liebte Stilleben, Landschaften und sah auch die Menschen als solche an, wobei er dem Rhythmus des Bildes zuliebe Bäume und Menschen frei stilisierte. Gauguin ging dem Primitiven nach und suchte und fand auf der Insel Tahiti seine von Kultur wenig beleckten Modelle, in denen er in freier Stilisierung das Paradiesische schildert, während Henry Matisse menschliche Körper wie Schemen sitzen, tanzen und wandeln ließ. Die Linie ist das Zauber- mittel, alle Empfindungen auszudrücken, und die Farbe wird oft zum Symbol. Das Ganze — ein Klang, eine Melodie!

In Deutschland sind mehrere Männer als bahnbrechend zu bezeichnen: Emil Nolde (Abb. 101), Franz Marc (Abb. 93), Erich Heckel.

Franz Marc, der leider im Weltkrieg fiel, ließ in visionär geschauten Bildern Melodien erklingen, wobei er sich in Farbe sowie Linienführung sehr freie Übersetzungen zur Erzielung der Harmonie gestattete. So malte er blaue Pferde, rosa Kühe, orange-gelbe Affen. Dabei haben manche Arbeiten Bewunderung erregt, wie der „Kauernde Stier“. „Die Urkraft des jungen Tieres, das im Schlaf alle Wachstumskräfte sammelt, ist mit ein paar entscheidenden Strichen souverän umschrieben.“ In anderen Arbeiten war Marc Kubist und baute Merkwürdigkeiten auf, die man getrost als Programm-Malerei bezeichnen kann, wie den „Turm der blauen Pferde“, zu der man getrost einen Führer braucht, wie auch zu Erich Heckels bekannter gewordenen „Brügger Madonna“.

Das heute beliebte Streben, die Künstler in Gruppen und Ismen einzuordnen, versagt gegenüber den Expressionisten. Wir haben es hier mit Persönlichkeiten zu tun, die ihr Innenleben, ihre Seele in Linien, Formen und Farben ausklingen lassen. Man sieht verwandtschaftliche, gemeinsame Beziehungen, gegenseitige Bereicherungen. Sie sind Wahlverwandte mit einem Gang zum Visionären, Phantastischen und Mystischen. Wer Arbeiten von Weisgerber, Willi Geiger (Abb. 74), Heinrich Nauen, Heinrich Heidner, Willy Jaeckel, Caspar (Abb. 79), Mathy vergleicht, wird dieses ohne weiteres fühlen, wobei das gepflegte Stoffgebiet zumeist ziemlich gleichgültig ist, weil der Grundton der gleiche ist. Auf diese Mystik hat unzweifelhaft der Krieg mit seinen furchtbaren Erlebnissen eingewirkt, der manchen Künstler erst zur tieferen Erfassung des Weltgeschehens aufgerüttelt hat. Das Mystische findet zumeist seinen Ausdruck in der Überhöhung der Körperformen, in der freien Behandlung der Landschaft, der Hintergründe, in der Einordnung der Menschen in das Linienspiel der Landschaft. Alle Einzelheiten werden im Bilde zu einer Wertnote. Die Farben erhalten etwas mystisch Verklärtes. Insbesondere auf dem dem Überfönnlichen zugewandten religiösen Gebiete haben diese Künstler Werke geschaffen, die Ehrfurcht abnötigen und zu einem Vergleich mit Matthäus Grünewald herausfordern. Da steckt die Zukunftsmusik des gesamten Expressionismus und die genannten Maler dürften zu den Messiasnaturen in der Kunst zählen.

Wer sich in ihre Arbeiten vertieft, erkennt ihr außerordentliches Können, weiß, daß sie die Natur so studieren, wie nur irgendeiner, erkennt aber auch, daß sie sie mit Bewußtsein nicht abschreiben wollen, sondern nur als Rohstoff ansehen, den sie frei gestalten, um nichts anderes als gewissermaßen ihr zweites Gesicht zu malen, als ein Erlebnis. Stoff, Form und Farbe wachsen als freie Gebilde auf . . . eine im Lichte funkelnde Fata morgana.

Nichts beweist dies anschaulicher als expressionistische Bildnisse. Diese haben oft wie z. B. Arbeiten von Georg Müller-Breslau, Bschstein, Kokoschka (Abb. 89), Geiger und Jaeckel (Abb. 90) etwas Maskenhaftes. Niemand hat je einen

Menschen und, mag er ihn noch so lieb haben, im Sinne des photographischen Bildes in Erinnerung, vielmehr nur sein Wesen, das aus den Augen, einem Lächeln, einer bezeichnenden Haltung zu uns spricht. Das Geheimnisvolle, das Essentielle und Immanente (also das, was hinter der äußeren Erscheinungsform als das Bleibende und Verborgene ruht), das soll nun im Bilde erscheinen, somit kein Augenblicksbild im impressionistischen Sinne gemalt werden. Der Dargestellte leuchtet gewissermaßen gleichsam im Ewigkeitskleide als Begriff der Liebe, Güte oder der Hinterhältigkeit und Sinnlichkeit, kurz seiner Tugenden und Gebrechen, und den Beschauer umfangen Gefühle der Ehrfurcht, des Bangens und Grauens. Welche Dämonie spricht aus Ds'kar Koko'schts Bildnissen! An seine fleckige und bunte, aufreizende Farbengebung muß man sich freilich erst gewöhnen (Abb. 89).

Eine völlige Absage und ein revolutionäres Auflehnen gegen den Impressionismus bedeutet endlich der Futurismus. Es ist eine Entdeckung der Italiener Luigi Russolo, Umberto Boccioni und vor allen Dingen der Russen Wassili Kandinsky (Abb. 95) und Burljuk. In Deutschland sind es die Leute vom „Sturm“ und vom „Blauen Reiter“, wie Franz Marc (Abb. 93), Schönberg, Ludwig Coellen, Herwarth Walden, August Macke (Abb. 98) u. a.

Diese wollen die Kunst von aller Körperlichkeit, von jeder annähernden Wiedergabe an die Natur befreien und den Beschauer aus religiösem Drang und Sehnen in ein Reich von Vorstellungen führen. Hinter der Erscheinungswelt als einer Summe von Ausdrucksformen liegt geheimnisvoll das göttliche Leben, das nur von den allerfeinsten Regungen einer feuschen, reinen Seele und der Nerven wahrgenommen werden kann. Die Malerei soll nur Symbole geben und die geistige Religion vorbereiten. Zu einer Darstellung wie „Komposition Nr. 6“ ist es ein „Glück“, die geheimnisvollen Offenbarungen ihres genialen Schöpfers zu besitzen: „In diesem Bilde zeigen sich zwei Zentren, links das zarte, etwas verschwommene Zentrum mit schwachen, unsicheren Linien in der Mitte, rechts das grobe, rotblaue, etwas mißklingend, mit scharfen, etwas bösen, starken, sehr präzisen Linien. Zwischen diesen zwei Zentren das dritte, welches erst später als Zentrum erkannt werden kann und doch im letzten Grunde das Hauptzentrum ist. Hier schäumt die rote und weiße Farbe so, daß sie weder auf der Fläche der Leinwand zu liegen scheint, noch auf irgendeiner idealen Fläche. Sie ist vielmehr in der Luft schwebend und sieht wie vom Dampf umgeben aus . . . So sind alle Elemente in volles inneres Gleichgewicht gebracht, so daß kein Element Oberhand bekommt, das Entstehungsmotiv des Bildes (Sintflut) aufgelöst und in ein rein malerisches, selbständiges und objektives Wesen verwandelt wird. Nichts wäre falscher, als dieses Bild zur Darstellung eines Vorganges zu stempeln.“ Vergleicht man diese Ausführungen mit dem Bilde, so wird man unwillkürlich an das Medium der Spiritisten erinnert, das im Trancezustande die Offenbarungen aus einer anderen Welt niederschreibt. Bei derartigen Auffassungen von den Aufgaben der Malerei mußten die alten Gesetze von der Komposition, Proportion, Perspektive, Symmetrie und Anatomie über den Haufen geworfen werden. Die Maler verkündeten kühn, daß diese denn auch von dem Talentlosesten leicht beherrscht werden könnten, und empfehlen als neue Wege die verschobene Konstruktion, die Anwendung mehrerer Standpunkte, die Überschneidung der Flächen, die zentrifugale Perspektive. Die Darstellung des nackten Menschen, eines Aktes, nennen sie eine Schande, denn sie sehen mit den Augen eines Kinematographen, für den es keine ruhende Bewegung gibt und sich alles fortwährend dreht. So gibt es denn natürlich auch keine ruhenden Akte, weil ja die Muskeln fortwährend in Tätigkeit sind, das Farbenspiel der Haut infolge der Lichteinwirkung von Sekunde zu Sekunde sich verändert. Man malt das „πάντα ῥεῖ“.

Während die Impressionisten bei der Darstellung eines Tanzes, eine Täuschung, malten und den Beschauer zwangen, aus einem fruchtbar gewählten Moment das

Vor- und Hintereinander der Handlung zu ergänzen, geben diese Neuerer nur Handlungen und Bewegungen. Da sich in der Wirklichkeit alles blitzschnell abspielt, nichts an einer Stelle verharret, so erscheint bei einer Tänzerin hier ein Stück Kopf, dort das fliegende Bein, hier eine Hand, dort ein Stück des Armes. Wahrscheinlich verlangen die Maler, daß man ihre Bilder im Kreise drehen soll, wie jenes bekannte Kinderspielzeug, wo die auf zylindrischen Papierstreifen gezeichneten Teilbilder bei der schnellen Drehung sich zu einer Tänzerin oder einem Reiter, also einer Einheit ergänzen.

Oder es geht ein Mensch durch die Landschaft. In dem Augenblick, wo ihn mein Auge erfafst hat, ist er auch schon einen Schritt weitergegangen und der von ihm verdeckte Teil der Landschaft erscheint schon wieder. Also geben die Maler einen Kopf, der wie mit Röntgenstrahlen durchleuchtet erscheint, so daß das von ihm verdeckte Stück der Landschaft durch ihn hindurchscheint.

Man malte weiter das über die Straße vom Himmel, an Balkonen herniederfließende Licht, wobei sich die Häuser in Schlangenbewegungen verrenkten und verbiegen, was der Maler als „eine Melodie musikalischer Farben“ erklärt, oder der Sturm wurde durch Bäume angedeutet, deren Zweige sich durcheinander wirbeln und sich zu über das Land hinwegsegelnden Linien auswachsen.

Die Gegenstände werden ihrer Körperlichkeit entkleidet, sie regen zu Ideen und Gefühlen an, so der Eisenbahnzug zur Schilderung des Abschieds, wo der Gemütszustand der Reisenden durch schräge Striche an der linken Seite des Bildes, Angst und Verwirrung durch die vom Rauch davongetragenen Gesichter ausgedrückt werden, während die Farbe des Bildes das Gefühl der Vereinsamung versinnbildet. Ein paar Telegraphenstangen, Häuser deuten auf die Landschaft, durch die der Zug gefahren ist. Oder man schwelgt in Stimmungen und Erinnerungsbildern und stellt Sturm und Blitz, Feuer und Wasser nur durch Linien oder Farbflecken dar oder übersetzt Bühnenkompositionen in Farbenträume.

Das Gegenständliche ist, soweit überhaupt vorhanden, nur ein Ausdrucksmittel für Empfindungen ebenso wie Formen, Farben, Linien, die alle angeblich von einem inneren geheimnisvollen Leben getragen werden sollen.

Bei ruhiger Überlegung muß man von einer nie dagewesenen Anarchie sprechen. Man mag Empfindungen, die sich an einen bewegenden Zug, eine Tänzerin oder den Sturm anknüpfen, aus Teilbildern zur Not verstehen und sich zusammenreimen, aber bei jedem Verzicht auf das Körperliche wirkt die Zusammenstellung eines weißen Strahls, violetten Kreises, einiger Punkte, Kleckse, wirrer Linien, blumenähnlicher Gebilde innerhalb roter, grüner, gelber und unregelmäßig umgrenzter, ineinander geschobener Flächen zu einer Einheit wohl nur noch als Rebus oder Bexierbild.

Wie nämlich zwei Naturalisten zwei Naturausschnitte nie gleichartig auffassen und wiedergeben, ebenso werden zwei Gefühlsmaler die Idee des Abschiednehmens oder eines Traumes nie gleich darstellen. Wie aber sollen nun gar die Beschauer das innere Leben einer Idee, eines Gefühls, einer Stimmung aus wirt durchlaufenden Strichen, Farbenflächen mit einem Buchstaben, einer Hand, einem Auge darinnen erfüllen, weil tausendfache Möglichkeiten für die Vermittlung denkbar sind! Diese Malerei steht auf der Vorstellungsstufe des Kindes, das unter seinen dahingemalten Strichen und Figuren allein etwas sieht und sich wundert, ja gekränkt ist, wenn Vater und Mutter es nicht sehen und etwa den kindlichen Traum stören. Glücklicherweise kann es den verborgenen Sinn seiner Krigeleien nur während der Beschäftigung mit ihnen deuten, aber nicht mehr am nächsten Tage, da ihm das Bewußtsein abhanden gekommen ist. Wenn nun reife Menschen sich auf Kinder, auf Zeichnungen eiszeitlicher Höhlenbewohner, Hottentotten und Buschmänner oder auf holzgeschnitzte Figuren und Masken der Neger und Indianer berufen, so beweist dies höchstens, daß sie in die dritte Vorschulklasse zurückversetzt werden müssen, dieweil sie die Kinderschuhe noch nicht ausgetreten haben, und



Abb. 112. Wilhelm Steinhausen: Christus und der reiche Jüngling.
Frankfurt a. M., Sammlung Simon Ravenstein. (Zu Seite 135.)

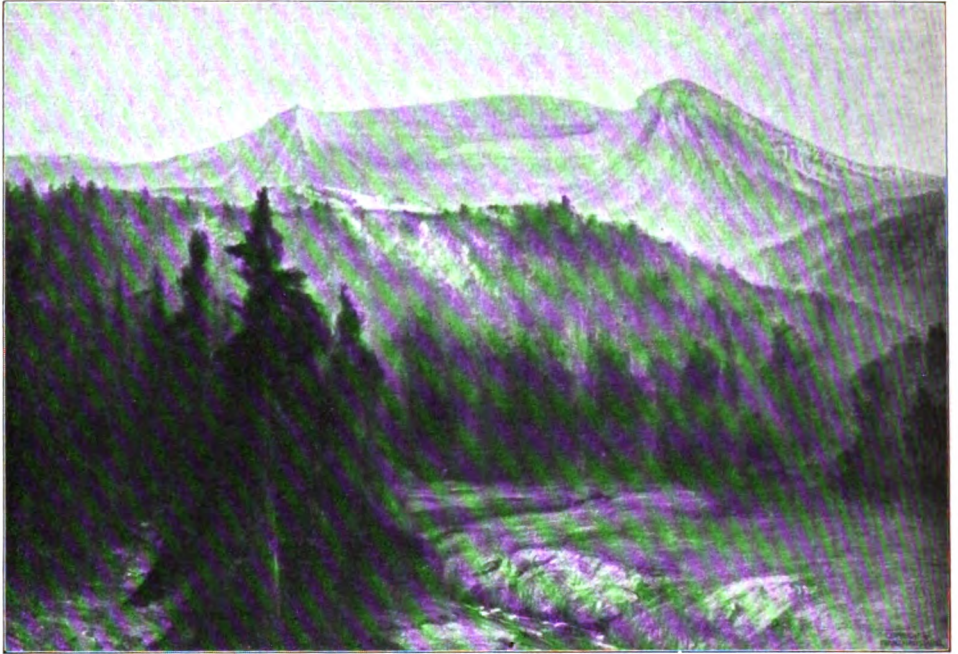


Abb. 113. Hermann Hendrich: Schlafende Brünhilde.
Copyright by Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 135.)

wenn sie gar noch ihre Krizeleien mit gelehrten Auseinandersetzungen verteidigen, daß es dann in ihrem Leben leider Stunden gibt, wo sie eben kindisch sind.

Die Maler mögen uns nicht damit kommen, daß unsere Sinne und Seelen nicht keusch, rein und kindlich wie die ihren zum Fühlen ihrer Spielereien sind, sollen sich nicht auf Beethoven berufen, zu dessen Symphonien Richard Wagner einst zum Verständnis des großen Publikums Erläuterungen geschrieben hat, weil er ihm die Gefühlswelt der Töne näherbringen wollte. Daß Beethovens Musik große Kunst enthielt, wußte und fühlte alle Welt ohne Richard Wagner, es handelte sich nur darum, den Genuß zu vertiefen und zu einem ganz vollständigen zu machen. Vor den Malereien dieser Futuristen hat man ohne Programm immer die Empfindung eines kindlichen Sammelsuriums und mit ihm erschrickt man über eine Geistesrichtung, die unsere Kultur auf den Bildungsgrad von Kindern und Hottentotten zurückschrauben will. Sie ist das Spiegelbild einer Zeit, wo der Kinematograph Triumphe feiert und infolge Überreizung der Nerven der Prozentsatz der Geisteskranken erschreckend zunimmt. Alle gesunden und starken Menschen sollten sich aber zusammentun, um die Kunst von dem Giftbazillus dieser „Transmalerei“ zu befreien, die durch ihre Arbeiten, aber noch viel mehr durch ihre Schriften die Köpfe der heranwachsenden Jugend verwirrt.

VIII. Die Phantasiemalerei.

Ungeachtet solcher anarchistischen Gedankengänge glaube ich, daß die Zukunft wieder der neben dem Naturalismus hergehenden Richtung gehört, die seit den Tagen der Romantik nie geruht hat und seit Jahrhunderten in der Natur des deutschen Volkes tief wurzelte: der Phantastikunst. Auch sie hat sich angeschickt, für das Denken und Fühlen der Zeit Neuland zu erobern.

Die naturalistische Kunst hat sich aus dem Farbensehen herausentwickelt, ohne literarische Nebengedanken; die Phantasielkunst dagegen, soweit sie sich nicht etwa einseitig in die Verherrlichung der Form stellte, borgte sich von der Wirklichkeit nur Farben und Linien als Kleid für poetische und philosophische Träume. Leibl, Schuch, Sperl flohen vor der übertünchten Kultur aus der Stadt in die Stille des Dorfes; diese Idealisten blieben in ihr, spannen sich aber in einer utopistischen Welt ein. Darum gehen ihre Arbeiten nicht vom Objekt, sondern vom Subjekt aus. Als Bannerträger dieser Richtung ist der Schweizer Arnold Böcklin anzusehen.

Seine Farbeninstrumentation ist grundverschieden von der der Naturalisten und Impressionisten. Er vermeidet alles Nebensächliche, geht auf tonige Gesamtwirkung aus, und sucht einen vornehmlich plastisch-räumlichen Eindruck zu erzielen. Wie die alten Meister liebt er Lokalfarben und verzichtet, wenn man von Werken der Jugend absieht, später auf den Pleinairismus, weil er eine täuschende Wiedergabe der Natur für unmöglich hielt. Darum behandelte er die Farben wie der Musiker die Töne, liebte wie die alten Meister den phantasievollen, dekorativen Aufbau, erstrebte Kontrastwirkungen, um durch Verteilung von hellen und dunklen, warmen und kalten Farben die Illusion des Tageslichtes zu geben, und wußte durch räumliche Gliederung, so durch Überschneiden von lotrechten und wagerechten Linien, terrassenförmigen Aufbau aus dem Vordergrund nach dem Hintergrunde zu oder innerhalb der Diagonale Raumwirkungen zu erzielen. Den Ölmalerei und der Leinwand zog er die Temperafarben vor, die er sich selbst herstellte und auf weiß grundierte Holztafeln auftrug, fein und emailleartig glatt verrieb, so daß sie glutvoll sinnlich leuchten und von berückendem Schmelz gleich mittelalterlichen Tafeln sind. Weil aber Böcklin allzeit aus innerlichen Vorstellungen herauskomponierte, so tritt die glühende, märchenhafte Farbe zum Inhalt in harmonische Wechselbeziehung und wird für ihn zu einer ästhetischen Notwendigkeit. Man bedauert seine oft nachlässige Zeichnung, die dem Körper zuweilen Gewalt angetan hat. Er kannte seine Schwäche, legte aber zuviel Gewicht auf den Gesamteindruck, als daß er handwerklich korrekt zeichnen wollte (Abb. 1).

Als Phantasielkünstler setzt Böcklin die romantische Schule fort, wird aber auch von der deutschen und italienischen Renaissancekunst stark beeinflusst. Von

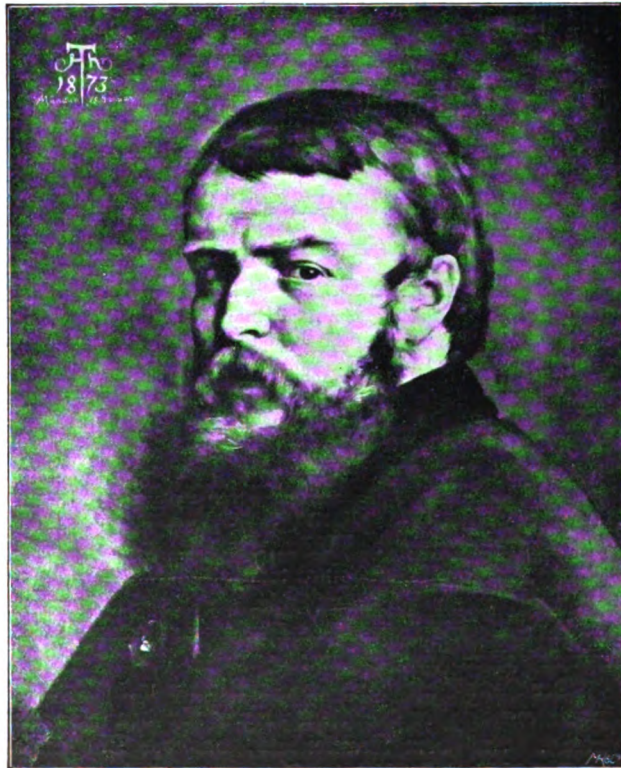


Abb. 114. Hans Thoma: Selbstbildnis.
Verlag von H. Keller in Frankfurt a. M. (3u Seite 140.)

Holbein und Dürer kann man seinen Weg über die Venezianer Tizian, Giorgione zu Cornelius, Schirmer und Moriz von Schwind verfolgen. An malerischer Kraft, Tiefe der Auffassung hat er alle Zeitgenossen in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts überragt. Obwohl er fast durchweg in Italien, in Rom und Florenz lebte, ist er nicht Vertreter romanischer Formen im hellenisch-römischen Geiste wie Marées und Feuerbach geworden, vielmehr hat er das Denken und Fühlen der Zeit nach 1870 erfasst und als Malerdichter in Symbolen verewigt. Sein Blick reicht hinein in die Täler und Schluchten der Berge, dringt hinab in das Innere der Erde, schweift hinaus auf die wogende See und versenkt sich in die Tiefe des Meeres. Der leuchtende Himmel mit der strahlenden Sonne, die dunkle Nacht mit ihrem Sternenglanz, die Dämmerung, die über den Landen liegt — alles offenbart den Schöpfergeist Gottes, und indem Böcklin eine Welt von unvergänglicher Schönheit hervorzauberte, malte er einen Triumphgesang auf die erhabene Größe der Natur. Seine Werke sind wie die Goethes Selbstbekenntnisse. Der mit sich ringende, an sich verzweifelnde, himmelhoch jauchzende und zum Tode betrübte Mensch, der die Freuden und Bitternisse dieser Welt von der Geburt bis zum Tode austofsen muß, der sich selbst Erforschende und in der Natur immer Wiederfindende, der nach dem Einklang zwischen ihr und sich Suchende: das ist Arnold Böcklin. Und er malte sein und aller Menschen Geschick und lehrte zu der Darstellung des Menschenlebens als Lieblingssthema immer wieder zurück. Vom aufjubelnden Glück bis zur tiefsten Traurigkeit schildert er alle Regungen unseres Herzens. Durch Irrungen und Wirrungen geht unser Weg mit dem „Mörder“, „Büßer“ und „Eremiten“; aber auch Humor und Satire kommen in dem „Heiligen Antonius“, der „Susanna im Bade“ zu ihrem Recht, und in Allegorien stellte er die „Flora“ (Abb. 1), die „Drei Lebensalter“, das Leben von der Wiege bis zur Bahre in Bildern von erschütternder Gemütsiefe dar. Das „Vita somnium breve“ ist die Grundanschauung seiner Lebensauffassung.

Der tiefste Ernst, der seine Menschen im Innern bewegt, findet in der Stimmung der Landschaft seinen Widerhall, beide wachsen zusammen, wie in der „Villa am Meer“, „Pan erschreckt einen Hirten“, in der „Heimkehr“. Wenn in solchen Bildern die Klarheit und Reinheit der Töne auf die malerische Erziehung durch italienische Vorbilder hinweist, so ist doch die Empfindung allzeit echt deutsch. Das Deutsche beruht nicht, wie man oft hört, in der Form und Linie, sondern einzig und allein in Gefühlswerten.

Ein Landsknecht war in die Fremde gezogen, Laten zu vollbringen, und am Abend seines Lebens kehrt er wieder heim. Auf dem Rande des Brunnens, an dem er als Knabe oft gespielt hat, rastet er, und vor ihm liegt, von dem letzten Strahle des scheidenden Tages beleuchtet, das Dorf. Aus einem Fenster schimmert ein Licht zu ihm — ist es das Haus seiner Eltern, seiner Frau und Kinder, nach denen er sich so viele Jahre gesehnt hat? Trefflicher ist wohl die „Heimkehr“ nach jahrelanger Abwesenheit nirgends geschildert worden: eine Landschaft und in dieser, den Frieden seiner Seele suchend, ein wegmüder Wanderer.

Jene Meinung, daß Böcklin die Stimmung der Landschaft auf die Menschen übertrug, ist nur sehr bedingt richtig, vielmehr ist das Umgekehrte zutreffend, selbst dann noch, wenn sich das Figürliche als Staffage unterordnet. Der Meister trat stets in ein persönliches Verhältnis zur Natur und gibt somit in seinen Bildern Aufschluß über seine Stimmungen.

Der Landschaft stand er als Dichter und Philosoph gegenüber. Auf Spaziergängen empfing er die Anregungen für den „Sommertag“ oder die „Klage des Hirten“. Auf dem Krankenbett, das der Tod umlauert, für den „Herbst“, für das Selbstbildnis mit dem Tode, oder beim Versenken in den Geist der Natur für den „Heiligen Hain“ und bei tiefempfundener Trauer über die Vergänglichkeit alles Irdischen für die „Toteninsel“.

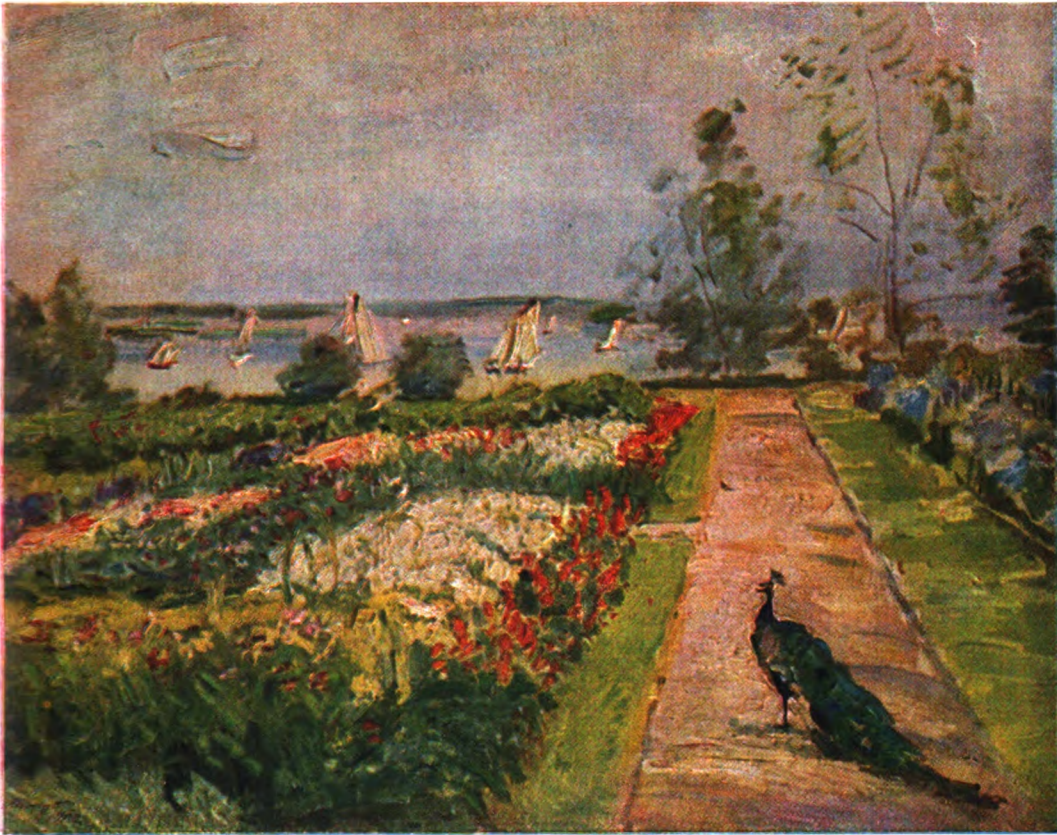


Abb. 115. Max Stevogt: Am Wannsee.

Wie Lieder entstanden seine Landschaften. Darum vollzieht sich denn auch stets eine Handlung, aber nicht gegenständlicher Art wie bei den Klassizisten und Romantikern, die die Bibel, Homers, Dantes, Shakespeares Werke illustrierten, sondern sie bewegt sich in Stimmungen und Symbolen.

So entstehen Welten und Gestalten, die sich nie und nirgend begeben haben, aber als Existenzen glaubwürdig und kraftvoll erscheinen: es sei hier an den „Heiligen Hain“ erinnert. Durch eine Allee uralter Baumriesen schreiten aus der Tiefe des Haines Priester im feierlichen Wandelschritt einher, machen halt vor dem Opferaltar mit der zum Himmel lodernnden heiligen Opferflamme und knien nieder zum Gebet. Es ist ein hohes Lied an den Geist der Natur, der sich in der belebenden Macht und Kraft des Feuers ebenso offenbart wie im Gebet. Obwohl sich eine derartige Szene vielleicht nie zugetragen hat, ist sie doch voller Glaubwürdigkeit.

Und gilt nicht das gleiche von der „Toteninsel“? (Abb. 104.) Die Todesahnung, die uns oft still überschleicht, und die Ungewißheit, wann und wo unser Leib einst zur Ruhe bestattet den ewigen Frieden schläft, erweckt Sehnsucht nach einem Orte, der schöner ist als alle Friedhöfe der Welt, den ewige Grabespoesie umfängt. Nur einmal habe ich in meinem Leben eine solche Stimmung gehabt. Das war auf dem Friedhofs weit vor den Loren Neapels, auf einem über dem Meere ansteigenden Bergabhänge, wo weiße Marmordenkmalen leuchten, dunkle Zypressen über den Gräbern raunen. — Ein solches Ereignis drängt zur Gestaltung und gibt dem Dichter das Motiv zu einem Lied, einer Ode, dem Komponisten

zu einem Trauermarsch, dem Maler zu einem Farbengesang . . . Weit, weit, jenseits des Meeres erhebt sich aus der See eine kleine Insel. Halbkreisförmig schließen auf der einen Seite hohe, weiße, braune, graue Felsen mit schweigenden Grabkammern einen Vorhof mit dunklen, grünen Zypressen ein, die die ewige Liebe pflanzte. Todeschweigen liegt rings umher, kein Lüftchen regt sich, hinter den Felsen hängen schwere fahlgelbe Wolken hernieder. Durch die dunkle Flut, in der sie sich widerspiegeln, führt ein Fährmann auf schwankendem Kahne den marmornen Sarg mit der aufrecht stehenden Gestalt des Toten im weißen Kleide hinüber zur „Toteninsel“. Unser Wünschen, Hoffen wird zu Grabe getragen; was wir erlebt, erstrebt, errungen — ein Nichts ist es in dieser Ewigkeit des Friedens. Von diesem Orte wird keiner wiederkehren, der über das große Weltmeer gefahren ist, hier findet die Tragödie des Lebens ihren Abschluß. Wie schauerlich schön ist doch dieser Ort! Nichts Grausiges hat der Tod an einer solchen Stätte, lautlos öffnet und schließt er die Pforte für den Ankömmling wie für einen lieben Gastfreund — Erlösung, Ruhe und Frieden der wandermüden Seele verheißend. Und im Anblick eines solchen Bildes hat der Tod etwas Verfühnendes, ein Verlangen nach jenem Orte überkommt uns, und das Geheimnis des Jenseits möchten wir Suchenden finden.

Solchen Bildern, die ergreifen wie eine Ode, treten andere wie Dithyramben voll feuriger Kraft auf den lebenssprühenden Geist der Natur gegenüber. Da tummeln sich mit wildem Jauchzen heißblütige Geschöpfe voll herkulischer Kraft, Leidenschaft und wilder Erotik: Satyrn, Kentauren, Tritonen, Najaden — Wesen, wie sie keines Menschen Auge gesehen, aber von einer solchen lebendigen Körperlichkeit, daß man an Daseinsformen vorfinstlicher Zeit glauben möchte. So haben die Griechen und Germanen phantasievoll die Welt bevölkert. Physische und psychische Kräfte paaren sich, die beiden zusammengehörigen, das Wesen der Welt bestimmenden Substanzen. Das geheimnisvolle Walten der Natur, das Unzulängliche, Unerforschliche, Unergründliche wird sichtbar.

Ein anderes Mal reitet ein wunderliches Weib (Abb. 106), eine märchenhafte Erscheinung mit unheimlich starren Augen auf einem braun und weiß gescheckten Fabelwesen, zusammengesetzt aus Pferd, Ziege und Esel, dem Einhorn, durch die hohen, gedrängten Stämme des Waldes, die von dem tiefblauen Himmel im Hintergrunde sich abheben. Ringsum herrschen Dämmerung und tiefes Schweigen. Wer hat in der Einsamkeit und Stille nicht das Herz zuweilen furchtsam und beklommen schlagen gefühlt? Lauert nicht hinter jedem Baum, unter dem Steine, im Grase, am Wege versteckt Gefahr? Ein leises Geräusch, verursacht durch das Knistern der Zweige, durch das Rascheln einer Eidechse, eines Eichhörnchens, das behend den Stamm hinanspringt, erschreckt uns, und die aufgeregte Phantasie sieht auf einmal eine Spulgestalt vor sich auftauchen; die Verkörperung des hörbaren Schweigens wird sichtbar, um im nächsten Augenblick zu verschwinden.

Ein kühnes Wagnis war es, eine eingebildete Vorstellung plastisch ins Leben zu rufen. Man hat ob solcher Wesen Böcklin zum Neuromantiker ernannt. Aber welcher Unterschied zwischen ihm und Moritz von Schwind! Dieser illustrierte die vorhandenen Märchen, schuf bildliche Übersetzungen; Böcklin geht über ihn hinaus, indem er die Motive für eine Ballade selbst darstellte. Der Zauber des Werkes liegt darin, daß jene geheimnisvolle Stimmung eines künstlerischen Erlebnisses sich selbst auf den überträgt, dem es ein ungelöstes Rätsel blieb.

Eine überwältigende Gewalt geht von ihm und anderen aus. Wer könnte je seine Meerbilder mit den sich herumtollenden, jauchzenden, brüllenden oder behaglich sich streckenden und sehnsüchtig schmachtenden Najaden, Froschmenschen, Kobben vergessen, die Familie der natürlichen Kinder des großen Pan (Abb. 102 und 103). Alle Lebewesen der See haben für sie Modell gestanden, man glaubt, die graue Vorzeit steige in ihrer gigantischen Größe auf, um das Drama vom ewigen Leben des Meeres zu spielen.

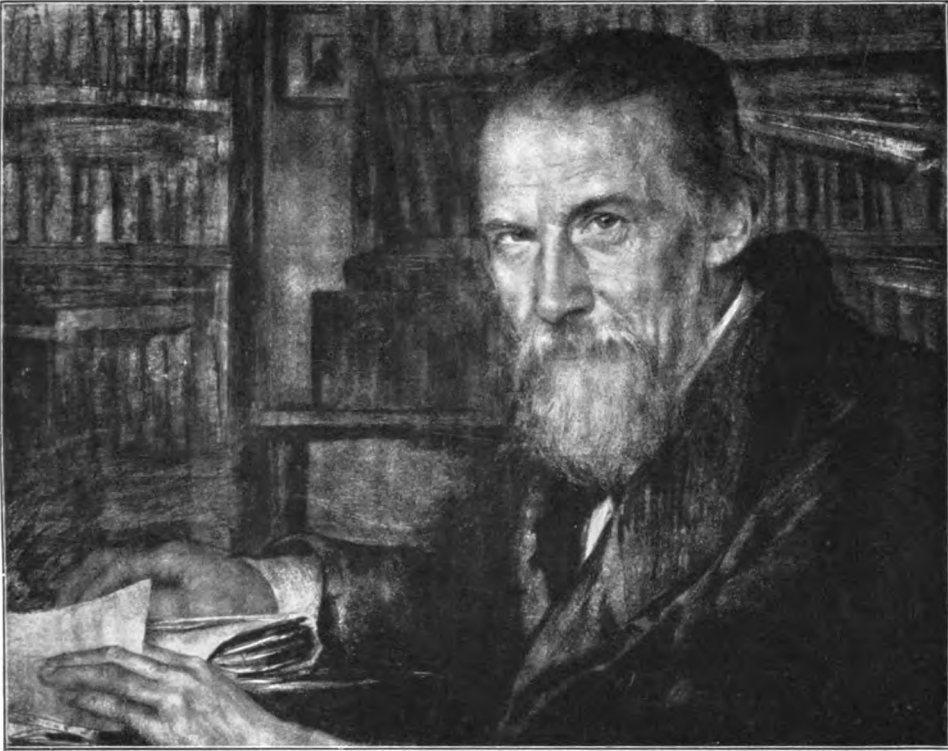


Abb. 116. Hanns Fehner: Wilhelm Raabe.
Verlag der Photographischen Gesellschaft, Berlin. (Zu Seite 142.)

Welch einen Sturm der Gefühle ruft der Anblick der weiten See in uns wach! Sie ist ein Ungeheuer, das uns das Fürchten lehrt, selbst wenn heiterer blauer Himmel über der helleuchtenden Flut liegt, es brüllt uns an, daß wir die Ohnmacht unseres Zwergentums, unser Fliegendasein fühlen, es schlägt uns eine Welle ins Gesicht und froh jauchzend wie über ein morsches Stück Treibholz springt sie über den Erschlagenen dahin. Und doch, welche Lust, dem Meere in die Augen zu schauen, sich mit seinen Kräften zu messen! Kampfesstimmung lebt in Böcklins Bildern!

Diese geheimnisvollen Kräfte nehmen Gestalt an, werden sichtbar. Bald stürzen und tummeln sich brüllende Kentauren mit Menschen als „Spiel der Wellen“ durcheinander, bald schaut eine „Najade“ mit unergründlichen Augen über die See, als künde sie „Sturm“, oder „Triton und Nerëide“ erfreuen sich am Rauschen der Wogen der unendlichen See. Durch einen geschickten Aufbau der Gestalten gibt Böcklin Illusionen des unermesslichen Raumes. Auf einem Felsenriff, mitten im Meer, liegt ausgestreckt eine Nerëide mit einem lebensprühenden Leib und rätselhaft glutvollen Augen, neben ihr sitzt ihr Buhle, ein Triton, und bläst auf einer Muschel die Melodie der gegen die Felsen klatschenden Wogen. Das Weib spielt mit einer sich an dem Felsen emporreckenden schwarz-grün gefleckten Seeschlange. Der in starrer Verkürzung gezeichnete Körper führt in die Tiefe des Bildes hinein, der neben ihr sitzende Triton bestimmt die Lotrechte und teilt das Bild in zwei Hälften, zugleich scharf den Horizont überschneidend, den eine weiße Schaumlinie der schwarzblauen Wogen weithin ausleuchtend abhebt. Die Gestalten ordnen sich aber auch in der Linienführung in die Diagonalen des Bildes ein. So ist alles für die Raumvorstellung vortrefflich herausgeholt wor-

den, ohne sich aufzudrängen; man muß es eigentlich auffuchen, um dann freilich auch die großzügig gefundene Stimmung doppelt zu genießen.

In diesen urwüchsigen Gestalten voller Leidenschaft feiert die Naturkraft in ihrer Größe und Gewalt einen Triumph; wie gebrechlich erscheint gegen sie doch der entervete Mensch unserer Tage. Hat sich der Künstler über unser Pygmaëngeschlecht lustig gemacht, weil ihn ein gelindes Grauen vor seiner Entartung überkam und deswegen, selbst ein Riese an Körper und Geist, jene Gestalten als ihm innerlich verwandte Wesen gemalt?

Aus Überdruß an dieser Welt mit ihrer Qual befreite er sich, suchte bei ihren Genesung und flüchtete in ein Zauberland, wie die „Gefilde der Seligen“ (Abb. 103).

Ein weißer Schwan vor mir: so ziehn wir leise
Auf dunkler Flut durch unser Morgengrauen
Und ziehn zur Ferne, wo die Wellentreise
Dem jungen Tage hoch entgegenblauen.

Und lassen tragen uns und weiter tragen,
Und golden wird der dunkle Wasserbogen,
Bis wir die selige Insel sehen ragen
Im Glanz der Frühe aus den tiefen Bogen.

In diesen Versen Dehmels lebt geistig Verwandtes.

Die dunkle Flut des acherontischen Flusses, der aus tiefgeheimnisvoller Felsengrotte herausströmt, umgibt die Insel. Auf seinem Rücken trägt ein kräftiger Kentaur eine üppige Schöne durch das tiefblaue Wasser zu einem grünen Eilande, wo der Himmel tiefer blaut, die Blumen sonniger blühen und die Menschen alles abgeworfen haben, was sie bedrückt. Meerfrauen necken das Paar, im Schatten schlanker Pappeln kost ein Liebespaar, und höher am Ufer hinauf, auf dem Wiesenplan, tanzen im Morgen Sonnenschein Paare einen Reigentanz um einen Altar, sorglose Kinder des Glücks!

Wenn uns vor der „Toteninsel“ Sehnsucht nach stiller Weltabgeschiedenheit ergreift, so vor den „Gefilden der Seligen“ nach einer Welt voll stillen Glücks und Friedens. Es ist nicht ein Gefilde der Seligen, wie es kirchliche Vorstellungen nach dem Tode verheißen, sondern eine Welt, wo die Menschen nichts von Krankheit, Elend und Leid wissen, sondern als glückliche Geschöpfe ihres Gottes leben, dessen Antlitz sie sich rühmen zu tragen. Wie eine Aufforderung klingt es durch dieses Werk: diese Erde zu einem Gefilde der Seligen zu gestalten und sein Leben zu genießen, da man es einmal besitzt. Als Verkünder einer lebenbejahenden Weltanschauung steht Böcklin vor uns. Aus tiefer Sehnsucht unserer Tage, aus Verdruß an dem Widerstreite von Meinungen und dem Lärm und Jammer des Tages ist es geboren — eine Utopie in Farben.

Die Ausdrucksformen dieses Werkes sind geradezu monumental, wie Böcklin überhaupt der berufenste Künstler war, Monumentalgemälde zu schaffen. Aber leider fand sich für ihn kein Mäzen wie für einen Cornelius.

Was dieser Farbendichter auch schuf, ist allzeit groß empfunden. Seine Werke, die infolge ihrer Technik manchem nicht modern erscheinen, sind es zweifellos durch ihren Inhalt und ihre Auffassung von der Natur und dem Menschenleben. Böcklin hat aus dem Gefühlsleben der Zeit heraus die Natur wiederentdeckt und erobert gleich den Naturalisten, hat ihre geheimnisvollen Kräfte ergründet und die Harmonie zwischen ihr und dem Menschen hergestellt. In seiner Kunst hat die monistische Weltanschauung künstlerische Gestalt angenommen. Und wo Böcklin der Menschen Lust und Weh malte, machte er aus einem alltäglichen ein ewiges Erlebnis, offenbarte die genaueste Kenntnis unseres Seelenlebens und gab ihm einen allgemein menschlichen Ausdruck als ein Verkünder der Religion des Herzens. So hat er in der „Pietà“ die erhabene Majestät des Todes und die Tragik des Schmerzes verklärt.



Abb. 117. Albert von Keller: Bildnis. 1874.
Im Besitz des Herrn D. Loichinger in Frien am Chiemsee. (Zu Seite 90.)

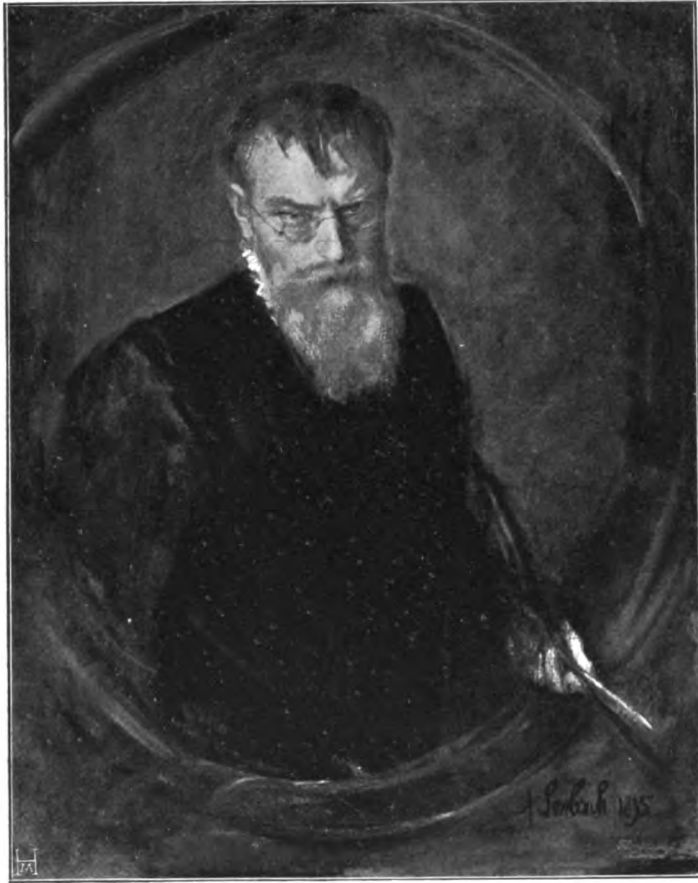


Abb. 118. Franz von Lenbach: Selbstbildnis.
Mit Genehmigung von Franz Hansstaengl in München. (Zu Seite 139.)

Lang ausgestreckt auf einem marmornen, rosen- geschmückten Sarg liegt Christus, starr, steif und tot, die Haut schimmert in gelbblauen Tönen. Über ihn hat sich Maria geworfen, deren Gestalt wir unter einem blauen Mantel ahnen; nur die rechte Hand drängt sich hervor und umfaßt noch einmal den Sohn, krampfhaft und zuk- kend im Schmerz. Darüber öffnet sich der Himmel, und aus der Lichtöff- nung schwebt im karmoisinroten Ge- wande der Bote Gottes hernieder, die Gruppe auf Erden zu segnen. Kleine Genien be- gleiten ihn, feucht schimmern ihre dunklen Augen, und in den blassen An- gesichtern trauert das Mitleid zarter

Kinderseelen. Die glutvollen Farben stimmen zu dem poetisch-phantasievollen In- halt; von dieser Schöpfung gilt ebenso wie von denen Uhdes, daß das wirklich Schöne in der glücklichen Vereinigung von Form und Inhalt zu suchen ist und es dabei gleichgültig bleibt, ob das Werk von der Wirklichkeit oder einer Idee seinen Ausgang nahm.

Böcklin ist in allen seinen Werken Dichter, ja sogar auf dem Gebiete, wo man es am wenigsten vermutet: in der Bildnismalerei. Er schreibt kein Wirk- lichkeitsbild hin, sondern eine persönliche Auffassung über den Menschen. In seinen Selbstbildnissen lebt das stolze Selbstgefühl einer kraftbewußten Persön- lichkeit, die ihre Zeit in die Schranken fordert, aber doch nicht frei ist von Schwermut, die der Kampf mit dem Leben bringt. Etwas Faustnatur und zu- gleich das Nervöse unserer Tage liest man aus dem Bildnis in der Laube und in dem mit dem Tode, in welchem sich der Künstler in dem Augenblicke dargestellt hat, als ihn die Idee des Todes zu einer malerischen Gedankenschöpfung be- geisterte und dieser als leibhaftiger Knochenmann hinter den seinen Einflüsterungen lauschenden Künstler tritt. „Inspiration“ könnte man dieses Werk auch betiteln, und damit wären Böcklins dichterische Auffassung und der Stimmungsgehalt des Bildnisses überhaupt gekennzeichnet. Einheitlich zu dieser sind auch die Farben gewählt, um ein verklärtes, geistig höheres Abbild zu geben. Böcklin war einer

von den einsamen Menschen, die innere Leidenschaft voller Kraft offenbaren, welche sich mit einem ethischen Pathos in Szene setzt und nach außen wirken will — wie Richard Wagner oder Nietzsche. Es ist bismarckisches Heldentum.

Indem der Meister alle Werke aus einer inneren Vorstellung heraus gestaltete, wies er der Ideenmalerei neue Wege, wie Menzel den Naturalisten. Die Nachfolger und Mitringer

brauchten nur anzubauen. Und obwohl er keine unmittelbaren Schüler hatte, wenn man von Hans Sandreuter, Züricher, Carlo Böcklin, der in seinen Bahnen wandelt, absieht,

so bleiben doch fast alle Phantasielünstler in seinem Bannkreise. Sie haben auf allen Gebieten der Malerei Neues erstrebt, aber niemand hat ihn an Größe und Tiefe der Phantasie erreicht. Er war eben eine universelle, groß und stark in sich ruhende Persönlichkeit. Seine Kunst ist er selbst, darum ist sie so urwüchsig und von so erhabener Größe. Darin liegt denn auch der große Unterschied zwischen ihm und seinen Zeitgenossen.

Hier muß man an Hans von Mareés denken. Er verbrachte wie Böcklin sein Leben in Italien und war ein einsamer Mann, der sich mit Formen und Raumproblemen abquälte und in einer Paradieswelt ewige Schönheitsgestalten voller Kraft zum Leben erwecken wollte. Darüber wurde er zum Figurenmaler. Seine Menschen, die streng kanonisch gebildet sind, beleben wie Plastiken seine ernstesten, feierlichen Landschaften, die er durch lotrechte und wagerechte Linienführung gliedert, „er beschränkt sich,“ wie Bidoll sagte, „auch in der Landschaft auf ihre einfachsten, immer wiederkehrenden Elemente: natürlicher Erde und Wiesenboden, Wasserläufe und Wasserflächen, Anhöhen, ferne Berge und Bergzüge, Bäume, Büsche, Waldungen und die Atmosphäre. Das überaus mannigfache,



Abb. 119. Franz von Lenbach: Bismarck.

Photographieverlag der Photographischen Union in München. (Zu Seite 139.)



Abb. 120. Adolf Hengeler: Grotteste. (Zu Seite 145.)

reizvolle Spiel dieser einfachen Elemente wollte er aber so verwendet wissen, daß in jedem Bilde ein Gesamteindruck vom Hintergrunde entstehe, als ob man es mit der ganzen Welt zu tun hätte." So war bei ihm alles wohl überlegt. Seine Farben atmen oft eine heiße Glut, und als reiner Maler hat er Böcklin übertroffen.

Die Hoheit der griechischen Gestaltenwelt, die aristokratische Sphäre der venezianischen Welt, die Palette Tizians und Palmas dünkte auch dem dritten im Kreise der Deutsch-Römer, Anselm Feuerbach, als höchstes Vorbild. Auch durch sein Leben zieht ein Zug von Mühseligkeit und innerer Qual hindurch, und herb und ernst ist seine Kunst. Im Banne seiner Vorbilder malte er aristokratische, hoheitsvolle Menschen, ausgezeichnet durch Ebenmaß der Formen, wobei er gleich Marées wohl für einen rhythmischen Aufbau der Gestalten besorgt ist. Nebenbei aber hat er auch als Kolorist phantasievoll Natur- und Menschenleben behandelt, wie z. B. in dem „Blumenmädchen“ (Kunsthalle in Karlsruhe) und in der „Landschaft in den Bergen von Carrara“ oder im „Parisurteil“. In Bildnissen, wie in dem seiner Mutter im schwarzen Spigentuch mit den gebleichten Locken, verklären die fein abgetönten Farben alles Stoffliche und erheben es in eine höhere Sphäre. Feuerbach war neben Marées derjenige, der die Grundlagen zu einer deutschen malerischen Monumentalform schuf, wobei ihm die Antike und die Renaissance die Vorbilder gaben.

Hinter beiden ist Hans Thoma bei genaueren Vergleichen zurückgeblieben. Solange die Empfindungswelt, die er aus seiner bäuerlichen Kinderstube mitbrachte, nicht „kultiviert“ war, malte er prächtige Bilder, Bauernhäuser, Ziegenherden, den Rheinfall im Sinne Courbets und Leibls. Mit der Befehrung zum Weltmann wurde er Eklektiker und hielt es mit Böcklin, Holbein und den deutschen Kleinmeistern. Seiner Kunst fehlt die naive Ursprünglichkeit. Indem er der einen Richtung untreu wurde, weil er die Kraft, sie weiter zu entwickeln, nicht fühlte, brachte er für die andere den geheimnisvoll inneren Drang nicht mit. Dieser Zwiespalt schaut denn auch überall durch und führte wohl zu der überwiegend elegischen Stimmung, die seine Seele umfängen hält. Sehnsucht nach



Abb. 121. Leo Samberger: Studienkopf in Rot. (Zu Seite 140.)



Abb. 120. Adolf Hengeler: Groteske. (Zu Seite 145.)

reizvolle Spiel dieser einfachen Elemente wollte er aber so verwendet wissen, daß in jedem Bilde ein Gesamteindruck vom Hintergrunde entstehe, als ob man es mit der ganzen Welt zu tun hätte.“ So war bei ihm alles wohl überlegt. Seine Farben atmen oft eine heiße Blut, und als reiner Maler hat er Böcklin übertroffen.

Die Hoheit der griechischen Gestaltenwelt, die aristokratische Sphäre der venezianischen Welt, die Palette Tizians und Palmas dünkte auch dem dritten im Kreise der Deutsch-Römer, Anselm Feuerbach, als höchstes Vorbild. Auch durch sein Leben zieht ein Zug von Mühseligkeit und innerer Qual hindurch, und herb und ernst ist seine Kunst. Im Banne seiner Vorbilder malte er aristokratische, hoheitsvolle Menschen, ausgezeichnet durch Ebenmaß der Formen, wobei er gleich Marées wohl für einen rhythmischen Aufbau der Gestalten besorgt ist. Nebenbei aber hat er auch als Kolorist phantasievoll Natur- und Menschenleben behandelt, wie z. B. in dem „Blumenmädchen“ (Kunsthalle in Karlsruhe) und in der „Landschaft in den Bergen von Carrara“ oder im „Parisurteil“. In Bildnissen, wie in dem seiner Mutter im schwarzen Spizentuch mit den gebleichten Locken, verklären die fein abgetönten Farben alles Stoffliche und erheben es in eine höhere Sphäre. Feuerbach war neben Marées derjenige, der die Grundlagen zu einer deutschen malerischen Monumentalform schuf, wobei ihm die Antike und die Renaissance die Vorbilder gaben.

Hinter beiden ist Hans Thoma bei genaueren Vergleichen zurückgeblieben. Solange die Empfindungswelt, die er aus seiner bäuerlichen Kinderstube mitbrachte, nicht „kultiviert“ war, malte er prächtige Bilder, Bauernhäuser, Ziegenherden, den Rheinsfall im Sinne Courbets und Leibls. Mit der Befehrung zum Weltmann wurde er Effektiker und hielt es mit Böcklin, Holbein und den deutschen Kleinmeistern. Seiner Kunst fehlt die naive Ursprünglichkeit. Indem er der einen Richtung untreu wurde, weil er die Kraft, sie weiter zu entwickeln, nicht fühlte, brachte er für die andere den geheimnisvoll inneren Drang nicht mit. Dieser Zwiespalt schaut denn auch überall durch und führte wohl zu der überwiegend elegischen Stimmung, die seine Seele umfängen hält. Sehnsucht nach



Abb. 121. Leo Samberger: Studienkopf in Rot. (Zu Seite 140.)

stillem Glück, schwärmerisches Träumen, oftmals auf einen religiösen Ton gestimmt, bilden die Grundlage seiner Landschaften mit traumverlorenen Gestalten, den Hirten, die die Flöte blasen, den Bauernburschen, die den stillen Abendsegen eingeigen, dem Wanderer, der in das stille Tal schaut, blumenpflückenden und tanzenden Kindern. Dem feierlichen Ernst und der Schwermut solcher Landschaften entspricht die kühlere, ruhige Farbenbewegung. Die klassisch-romantische Schule findet in dieser Malerei ihre Fortsetzung. Die Figuren in seinen Landschaften sind oftmals Personifikationen der Naturstimmung oder umgekehrt: die Stimmung des Menschen findet in der Natur einen verwandten Ausdruck. „Jene Typen des Berggreises, des jungen Mädchens, des Geigenpielers, des alten Bauern sind nichts weiter als Personifikationen des Hochgebirges, des Frühlings, der Melancholie, des Herbstes oder der bürgerlichen Weltabgeschlossenheit.“

Ein bezeichnendes Gemälde dieser Art ist sein „Frühlingskonzert“, das die Eigenheit der Thomaschen Malweise, die Verbindung von Zeichnung und Farbe und auch den Typus der Thomaschen Hirtenbuben vorzüglich wiedergibt (Abb. 107). Es scheint fast, als ob die Freude an der eigenartigen Bildung des Baumes mit seinem gewundenen, knorrigen Stamme und seinen sich ineinander verzweigenden Ästen das künstlerische Motiv für die Entstehung des Gemäldes gewesen ist, mit solcher Liebe ist der Baum gezeichnet und in seinen Knospen das Frühlingserwachen und in dem Sonnenglanz der Landschaft die Lenzeslust geschildert. Gleich vortrefflich ist der Hirtenbube durchgeführt; es ist kein schönes Gesicht, in das wir hier blicken, mit diesem müden, träumenden Ausdruck, der nicht recht in all den Sonnenschein und in die Lenzesfreude hineinpassen will. Aber die naive Darstellung des Buben, der, was er in seinem Inneren empfindet, den Tönen anvertraut, ist rührend. Mit schweigendem Ernst entlockt er seiner Schalmel eine sehnsüchtige Frühlingsweise, und aus dem Bache, der die Wiese durchrinnt, kommen die Frösche an das Ufer herauf, lauschen im Frühlingsahnen dem Konzert des Hirtenknaben und dem Liede des auf dem höchsten Zweige des Baumes tiri-lierenden Vögleins, bis sie selbst, von dem Sang und Klange berückt, wohl gar einstimmen, den Frühling melodisch zu begrüßen.

Thoma ist ohne Böcklin nicht denkbar, in vielen Bildern wie „Charon“, „Goldene Zeit“, „Flora“, „Einsamer Ritt“ hat der große Schweizer Maler zweifellos Vate gestanden. Neben ihm erscheint er klein, seiner Kunst fehlen Kraft und Ursprünglichkeit. Aus einer Deutschtümelei, die oft die Dinge recht äußerlich wertet und heute leider wie eine Krankheit um sich greift, ist er doch recht überschätzt worden.

Ein ihm verwandter und seinerseits wieder stark beeinflusster Künstler, der sich zudem auch den älteren deutschen Meistern angeschlossen hat, war Karl Haider, denn auch in seinen Landschaften lebt eine stille Sehnsucht und Weltabgeschlossenheit (Abb. 108). Nicht das grelle Licht des Tages und die Natur in ihrer nackten Wirklichkeit, sondern die Dämmerung, die Einsamkeit, in der die Sinne Einkehr halten und sich loslösen von der Fülle der Eindrücke und den Qualen des Tages, regen ihn an. In den schweigenden Schatten des Abends lebt die Stimmung, die die Seele gefangenhält. Diese Landschaften, die ohne literarischen Inhalt für sich bestehen, sind genau durchgezeichnet; nichts ist vergessen, und peinlich sind alle Einzelheiten wiedergegeben worden. Die Komposition ist stets innerlich abgerundet und baut sich aus Vorder-, Mittel- und Hintergrund auf. Wo er in sie Figuren setzte, erweisen sich diese als überflüssig, geradezu unorganisch, da die Landschaft ihr Eigenleben hat.

In den Kreis der Träumer gehört weiter der Landschaftler Edmund Steppes, den die Freude an den Formen der heimatlichen Hochebene, die unter der klaren Luft ausleuchten, zu koloristisch feingestimmten Landschaften anregte. Die Zeichnung drängt sich bei ihm nicht vor, sondern sie tritt hinter die Farbe zurück, welche die Form verhüllt. Dieser Maler hat die Impressionisten befehdet und

ein Büchlein über die deutsche Malerei geschrieben, in dem er klagt, daß die jüngeren Künstler nur das Sehen in einer bestimmten Art unter bestimmten Bedingungen erlernen. „Das Lichtproblem ist aber nur ein Teil der malerischen Darstellung“, darum will er Licht und Farben nicht zerlegen, sondern beide zu einem harmonischen Ganzen zusammenfassen.

In dieser Vorliebe für die ältere Kunst, die sich der modernen Technik mit Bewußtsein abwandte und der Zeichnung und Form huldigte, begegneten sich dann noch liebenswürdige, zarte und empfindsame Naturen wie Wilhelm Steinhausen (Abb. 112), Georg Barlösius, Matthäus Schiestl, die ihre Kunst oft auch in den Dienst der Lithographie gestellt haben. Namentlich Steinhausen hat eine große Gemeinde gefunden.

Als Malerdichter, der eigene Wege ging, hat sich Hermann Hendrich einen ehrenvollen Platz gesichert. Auf seinen Wanderungen durch das Riesengebirge fand er eine Fülle von Motiven, die er dichterisch zu Farbenakkorden abstimmt. Von literarischen Gedankengängen hält er sich zumeist frei, und wo er sich, durch Goethe oder Richard Wagner angeregt, zu ihnen bequemt, wurde er nicht zum Illustrator, sondern malte musikalische Stimmungsgemälde. Farbtöne werden zu einer bunten Welt, die Formen annimmt. Die Natur lüftet ihren Schleier, ihr unsichtbares Leben spricht aus menschenähnlichen Geschöpfen zu uns. Wirklichkeit und Traumwelt vereinigen sich. In Landschaftszyklen hat Hendrich als einer der ersten eine Tempelkunst ins Leben rufen wollen, indem er im Harz, im Riesengebirge und am Rhein bei Königswinter Andachtsstätten errichtete. Der Einschlag Böcklins ist bei Hendrich gering, er schafft phantastische Farbenimpressionen. Man wird es später erkennen, wie dieser Künstler, der einsam ohne Lärm seinen Weg ging, an Ursprünglichkeit Thoma überlegen war. In seiner Kunst lebt wie in der Böcklins der ganze Mensch mit seinem Temperament, in dem Leidenschaft und Weichheit, lodrender Zorn mit Gutmütigkeit fortwährend kämpfen. Seine reifen Werke, zumal aus seiner letzten Zeit, so Bilder aus der „Nibelungenhalle“ wie „Rheingold“, „Walkürensturm“, „Schlafende Brünhilde“ (Abb. 113) sind als Stimmungslandschaften eigene Schöpfungen ohne jede Entlehnung. Ihn als Wagnermaler zu bezeichnen ist ganz äußerlich und grundfalsch; er ließ sich, wie wohl mancher Künstler, von ihm anregen und zu dem alten Sagen- und Gedankenkreis führen, wurde aber nicht wie der geistreiche und tüchtige Köhner Franz Staffen zu einem Illustrator, sondern dichtete Hymnen an den ewigen Geist der Natur, der sich in der Wetterwolke wie in der Mondnacht, bei Sonnenaufgang wie beim Verdümmern des Tages offenbart. So sehen wir in der „Brünhilde“ eine großzügige Gebirgslandschaft. „Klar leuchtet der Himmel über den Bergen. In stiller Feierlichkeit geht die Natur zur Ruhe. Die untergehende Sonne wirft ein purpurnes Kleid über die Häupter der Felsen, während aus der Tiefe vom Tale her an den dunkelgrünen Hängen langsam die Nacht herankriecht. Die Linien des Kammes schließen sich enger zur Linienführung zusammen, und allmählich entdeckt unser Auge eine schlafende, zu Stein erstarrte Riesin. Ein ergreifendes Abschiednehmen liegt über sie hingebreitet. Es zittert und flimmert in goldigen Tönen die Luft, schmeichlerisch umkost sie die Schlafende, als wollte der Tag, als wollte die Sonne sie nimmer lassen. Ein Ausschnitt aus der großen Natur — daß wir sinnend verweilen.“ (Vergl. des Verfassers 1913 erschienene Erläuterungen zur „Nibelungenhalle“.)

Hendrich hat, wie wir ähnliches bei Böcklin finden, das Motiv für den Mythos gemalt, aber ohne ins Literarische zu gehen und ohne Pathos in einer geradezu ergreifenden Einfachheit. Es ist dies eine der bedeutendsten Arbeiten des Malerdichters. Man braucht bei aller Anerkennung für Eigenarten gegen den mangelnden Sinn für die Zeichnung, den menschlichen Körper und das skizzenhaft Geniale nicht blind zu sein — aber es ist keine dem Verstand ab-



Abb. 122. Franz von Stuck: Der Tanz.
Mit Genehmigung von Franz Hanfsstaengl in München. (Zu Seite 144.)

gerungene, sondern eine aus der Seele quellende religiöse Kunst, ein geistiger Impressionismus.

Von Böcklin beeinflusst, doch nicht ohne starke Eigenwerte sind die Landschaften Franz von Stucks, der die Auffassung der Landschaft, die Gestaltenwelt, die erotischen Leidenschaften, die frei von allen Schranken nur genießen wollen, übernommen, aber ins Pathetische, Theatralische und Dekorative gesteigert hat (Abb. 122 bis 124).

Auch Max Klinger (Abb. 125, 126) ist von Böcklin, aber noch mehr von Marées, Feuerbach und den Franzosen, so namentlich durch die Farben- und Lichtstudien Besnards beeinflusst worden. Man hat ihn getadelt, daß er für die Farbe keine Empfindung besitze — es sei die Berechtigung hierzu dahingestellt — aber sicherlich sind seine Landschaften von einer stillen Größe und ernstern Feierlichkeit, und erscheinen als Verkörperung seelischer Stimmungen.

Ohne Zweifel löst sich die Landschaft der Neuidealisten genau wie die der Naturalisten vom Hintergrunde der naturwissenschaftlichen Weltbetrachtung ab, jedoch im Gegensatz zu diesem nicht im aristotelischen (materialistischen), sondern im platonischen (idealistischen) Sinn.

★

★

★

Damit ist aber auch der Geist der gesamten Richtung für alle ihre Einzelgebiete festgelegt. Für die religiösen Themen hatte Böcklin bestimmend gewirkt. Seine „Pietà“ war keine Herausforderung der Kirche, denn der Glaube an das Wunderbare und Übernatürliche war gewahrt geblieben.

Darin folgt ihm nun auch Hans Thoma, der biblische Stoffe ohne Pathos behandelt — auch hier keine Kunst aus Eigenem. In der „Predigt am See Genezareth“ aus dem Jahre 1877 ist die Darstellung mehr im kirchlichen Sinne gehalten (Abb. 110). Christus ist die verklärte Lichtgestalt, äußerlich wie innerlich von der Volksmenge getrennt. Ein Prophet aus einer anderen Welt, umstrahlt vom Heiligenschein, verkündet er der versammelten Menge seine Lehre. Viele

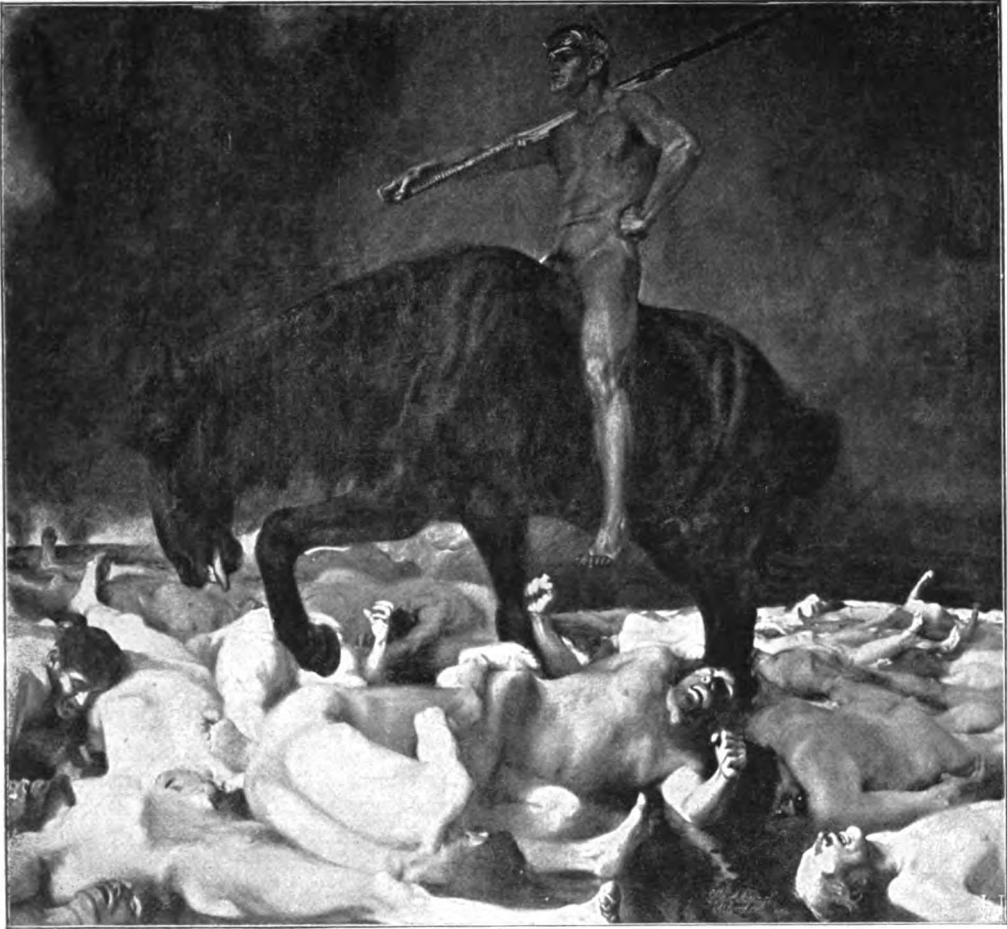


Abb. 123. Franz v. Stuck: Der Krieg. Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 144.)

Einzelheiten sind konventionell, die Zuhörer in der vordersten Reihe, vor allen der Hirtenbube, die Mutter mit dem Kinde, vielleicht die Großmutter — ein Werk, das wohl auch heute noch den Geschmack der kirchlich gesinnten Gemüter befriedigt, zumal die Abenddämmerung in ihren blau-grünen Tönen und die Purpurfarben der untergehenden Sonne über dem Wald eine feine Stimmung hineintragen. Mit modern-rationalistischem Empfinden hat dieses Werk nichts zu tun. Die Welt des Friedens, das Glück einer untergegangenen Zeit, als die Götter den Menschen nahen, ist hier im frommen Glauben an das Wunderbare gemalt worden. Thoma hat später diese weltabgeschiedene Stimmung immer wieder gemalt, nur wurde er sonniger, heller und die Farben verloren ihre Schwere. In diesen Bildern haben sich Zeichnung und Farbe zu einem seltenen Wohlklang verbunden, wie in dem „Sommer“ (Abb. 109). Man freut sich des sicheren Könnens des Künstlers als Landschaftler, Tiermaler und Menschenbildner. Mit der Liebe eines Kleinmeisters ist alles gezeichnet, scharf der Umriss der einzelnen Gegenstände betont, in der Modellierung der Baumstämme, der Tiere und vor allen der Menschen. Der Farbenglanz dieses Bildes gehört zu den schönsten Thoma und ist prächtig in den Gegensätzen: das dunkle Grün des Apfelbaumes und die satten Farben der buntschillernden Pfauensfedern heben sich von dem zart-

tonigen, blauen Himmel, der klaren Fernsicht und dem hellen Grün der Wiese ab. Es lebt die paradiesisch reine Stimmung darin. In Unschuld befangen ist auch noch das erste Menschenpaar. Nicht wie in der Verführung Stucks ist hier der sinnliche Reiz betont worden, sondern Eva ist mit dem Zauber der Keuschheit umkleidet. Adam schaut sie scheu an wie ein Knabe. Ein Märchenzauber, ein Ahnen der Zukunft geht durch die Stimmung des Ganzen. Auch Thoma flüchtet gleich Böcklin aus der sich durch Kämpfe allerart zerreibenden Gegenwart mit ihrer Unruhe und ihrer Nervosität in die paradiesische Vergangenheit. Es ist diese Arbeit eine der glücklichsten des Künstlers, in der sich seine stille, empfindsame Natur offenbart.

Eine Verquickung von Romantik und Wirklichkeit in rein katholischer Auffassung vollzieht sich in Julius Exters Triptychon „Karfreitag“ (Abb. 111). Das große Mittelbild stellt eine betende Bauerngemeinde auf freiem Felde dar. Die ganze Versammlung bildet einen Ring. Ein Gedanke durchkreist die Knienden, und der Inhalt ihrer inbrünstigen Betrachtung wird in der Mitte sichtbar in dem gekreuzigten Gottmenschen, dessen lichtumflossene Gestalt als himmlische Vision erscheint. In den Flügelbildern umschwebt die Gemeinde der himmlische Chor der Engel, welche sich schmerzvoll an die Brust schlagen und das große Lied der Klage ertönen lassen, Gestalten in zarten, hellfarbigen, glänzenden Gewändern. Die Macht und Kraft des Gebetes zum Kreuze ist mystisch weihetvoll verherrlicht worden. Das Werk steht hart an der Grenze, wo Naturalismus und Idealismus sich scheiden, wie wir ähnliches bereits früher bei der Betrachtung von Kellers und Hoeders Arbeiten kennen gelernt haben.

In das Monumentale, frei von zeitlichem Beiwerk, wollte Franz von Stud die religiöse Malerei erheben. Daher hat er das traditionelle kirchliche Gewand beibehalten. In der „Pietà“ soll die Majestät des Todes mit der Tragik des Schmerzes versöhnt werden (Abb. 124). Die feierliche Ruhe des todesstarrten Körpers und die vor Schmerz zur starren Säule gewordene Maria bilden einen ergreifenden Gegensatz. Der Aufbau der Komposition ist wohlberechnet, die vertikale und die horizontale Linie der beiden Figuren schneiden sich im Verhältnis des goldenen Schnittes und stehen im harmonischen Gleichgewicht. Das Werk enthält kein Beiwerk, es ist von einer Einfachheit, die man in der modernen Kunst sonst vergeblich sucht. Darin aber liegt die monumentale Feierlichkeit begründet. Wie stets so suchte Stud auch in diesem Werke den einfachsten und erhabensten Ausdruck für eine innere Idee, für welche er zuerst die Form fand, um diese dann wie Böcklin durch die Farben zum Leben zu erwecken.

In verwandten Gedankengängen bewegt sich Max Klingers „Pietà“, ein Werk, das ich nicht gerade für eine der glücklichsten Schöpfungen des Künstlers halte (Abb. 125). Die Komposition ist einfach und klar, die Tragik des Schmerzes ist in den Gestalten der Maria und Jesu charakterisiert. Maria erscheint als die still Leidende, ihre Gesichtszüge nehmen einen versteinerten Gesichtsausdruck an, sie wird zur Niobe. Johannes ist als Prediger aufgefaßt, stille Zuversicht und trostspendende Liebe liegen in seinen ernsten Zügen. Mit größter Kunst sind die Hände zur Charakteristik benutzt. Wie Johannes die Hand der Maria ergreift und die seine tröstend auf die ihrige legt — das ist stille, aufrichtige Teilnahme, Trost und Beistand. Die Hände sind der Brennpunkt der gemeinsamen Gefühle. Aber wieviel Vorzüge von seltener Schönheit man auch entdeckt, das ganze Werk läßt kalt. Es erscheint mehr als ein Ergebnis grübelnden Verstandes denn ursprünglicher Empfindung, im Gegensatz zu Böcklins „Pietà“, und die kalten Farben, zumal die gelbbraune Haut Christi, erfüllen nicht gerade mit Wärme. Für den religiösen Vortrag aber gibt es meiner Ansicht nach nur eine Wahl, entweder Uhde oder Böcklin, wenn man nicht etwa dem neutralen Gedankenkreise der Beuroner katholischen Malerschule mit ihren archaisierenden Gedankengängen das Wort reden will.



Abb. 124. Franz v. Stuck: Pietà. (Zu Seite 138.)

So fremd die religiösen Bilder der Naturalisten denen der Idealisten rein äußerlich betrachtet gegenüberzustehen scheinen, so innerlich sind sie verwandt: sie sind der Ausdruck einer leidenden, Trost suchenden und hoffenden Menschheit.

*

*

*

Aus der Idee heraus das Porträt zu gestalten, es zum Träger bestimmter Vorstellungen und Empfindungen zu erheben, war in der Kunst der alten Meister, wie wir sahen, recht üblich.

Unter den Klassizisten wollte Anselm Feuerbach stets das Ethische und menschlich Große festhalten, gleichviel in welchem Kostüm es sich bewegt. Diese Auffassung haben sich die Neuidealisten zu eigen gemacht.

Franz von Lenbach, auf diesem Gebiete der Führer, hat den Menschen nie als farbige Erscheinung, im Sinne der Freilichtmaler gemalt. Seine Technik geht eher von der Zeichnung als von der Farbe aus (Abb. 118, 119). „Bei Lenbach sehen wir, daß sich die Ausarbeitung auf der Leinwand auf die Augen beschränkt, während alles andre nur in impressionistischer Technik skizzenhaft, aber meisterhaft behandelt ist.“ Trotzdem ist er weit vom Impressionismus der Naturalisten entfernt, steht vielmehr den alten Meistern Velasquez, Rembrandt näher, ist ihnen oft nahe gekommen, eine kongeniale Natur. Das Kolorit ist nicht allzu glänzend, da er braun in braun malte, um alles Licht im Kopfe zu sammeln und damit zugleich das Leben zu konzentrieren. Bornehmheit und Eleganz liebt er in Frauenbildnissen, aber sie werden unpersönlich und zeigen eine große Familienähnlichkeit. Das Moderne liegt bei ihm in der Auffassung.

Nicht um rein sachliche Wiedergabe ist es Lenbach zu tun gewesen, wie sehr er sich auch bemühte, ein lebenswahres Bild, sogar unter Zuhilfenahme von Photographien, zu geben, sondern sein persönliches Empfinden, die Vorstellung, die er von dem Darzustellenden hat, ist bestimmend. Wenn er den Fürsten Bismarck oder Kaiser Wilhelm I. malt, so gibt er seine geschichtliche Auffassung. Wilhelm I. ist der alte Kaiser, der ruhig in seinem Stuhle sitzt, gebeugt von der Fülle der Jahre, der sich mit dem Haupte umwendet und nachdenklich in das Leere schaut, ein überlegender und vorsichtig erwägender alter Herr, nicht heldenmäßig, sondern eher etwas müde, wie voll Sehnsucht nach Frieden und Ruhe nach den aufreibenden Kämpfen des Lebens.

Der Held voll jugendlicher Spannkraft ist für den Künstler Bismarck. Seine Bildnisse sind psychologisch gewiß lehrreich, aber durchaus nicht alle gleichwertig.

Das beste, vom Jahre 1892, besitzt wohl das Leipziger Museum, ein anderes (1894), den Fürsten im Schlapphute darstellend, Graf Hendel von Donnersmarkt (Abb. 119). In dieser Auffassung lebt Bismarck vielleicht zukünftigen Geschlechtern im Gedächtnis. In der Wiedergabe des alten Reden mit dem unbezwinglichen Ernst, dem unbeugsamen Willen, dem ehernen Kopf, den leuchtenden Augen, die Ehrfurcht abringen, ja abtrocken, konnte menschliche Größe nicht besser gegeben werden. Das ist eine geschlossene, in sich gefestigte Persönlichkeit, die Verkörperung des Heldenmäßigen. Gerade dieses ist um so bewundernswerter, weil Lenbach hier auf die äußeren Attribute des Helden wie Stahlpanzer, Helm und Schwert verzichtet hat.

Wie das Religiöse nicht in den Außerlichkeiten des Kirchenbildes gesucht werden muß, ebensowenig im Beiwerk des Heldenmäßigen. Man muß ein Held sein, und dann ist das Kostüm gleichgültig — vor allen Dingen aber muß man ihn malen können! Gewiß, Lenbach hat von den Alten gelernt. Der Kopf als Summe des Ganzen und die Hände sind erhellt, und alles Licht ist ringsherum abgeblendet. Der breittrempige Hut bildet eine wohlerrungene Einrahmung, und die weiße Halsbinde in dem dreieckigen Ausschnitte des Rockes vermittelt geschickt den Übergang vom tiefsten Schwarz zu den gelblichen Tönen des Gesichts. Die Hände, welche so fest auf dem Griffe des Stockes liegen, unterbrechen wohlthuend die schwarze Masse des Kleides.

Lenbachs beste Modelle sind fast immer geistig bedeutende Persönlichkeiten gewesen, zumeist im vorgerückteren Alter, in dem die Gedankenarbeit tiefe Furchen in das Gesicht eingegraben hatte, Männer, von denen zu hören, deren Bild vor Augen zu haben, die Nachwelt allezeit bemüht sein wird. So hat er denn mit der Mehrzahl seiner Porträts, wie denen Wilhelms I., Bismarcks, Molitkes, Leo XIII., vieler Künstler und Gelehrten gleichzeitig ein Stück Zeitgeschichte geschrieben in seiner aus der Zeit geborenen Auffassung. Die Zeitgenossen, die Lenbach malte, zeigen etwas von dem Forschergeiste des Menschen seiner Tage in seiner leidenschaftlichen Energie; es sind keine Menschen, die ein „otium cum dignitate“ genießen, sondern solche, die sich in ihrer Arbeit verzehren und aufreiben. Etwas von der eigenen Natur des Künstlers lebt in all diesen Gemälden, und so erfüllt sie, trotz ihrer altertümlichen Technik, dennoch modernes Gefühls- und Geistesleben. Nicht der Mensch mit allen Zufälligkeiten im Raume ist von ihm dargestellt worden, sondern im Gegensatz, losgelöst von diesem, als eine psychologische Studie.

Darin ist Lenbach sein Schüler Leo Samberger gefolgt, der in seinen Porträts greifbares Leben schildert und mit Vorliebe das Bildnis loslöst von der Außenwelt, an die nichts mehr erinnert (Abb. 121). Mit breiter und sicherer Pinselführung setzt er seine Modelle blitzschnell ins Bild. Ein Schöpferakt, ein Werde, und aus dem Nichts tritt sprühendes Leben dem Beschauer entgegen. Der willensstarke, energiegelade Mann, das leidenschaftlich nach einem Sichausleben verlangende Weib, das Unruhige und Nervöse ist sein Thema. Wenngleich seine dunkelbraune und schwärzliche Gesamtstimmung, sein Hell Dunkel nicht frei von Angewohnheiten ist, läßt er doch die Gesichter hell und farbig herausleuchten, wozu noch bald dieser und jener kleine farbig grelle Schmuck kommt.

Neben eine solche willkürlich subjektive tritt eine tiefinnerlich gemütvollere Auffassung, die das Bildnis mehr als Stilleben behandelt, wie es Hans Thoma liebt, über dessen ehrlich gezeichnete Köpfe sich ein schwermütig stiller Ton ausbreitet (Abb. 114). Lebendigkeit oder gar dramatische Leidenschaft bleiben dabei ausgeschlossen, die formale Durchmodellierung steht oben an. Das Ganze soll den Beschauer in nachdenkliche Betrachtung versetzen; und daß es als Schmuckstück für die Wand gedacht ist, verraten dekorative Zutaten am Rahmen, die sich dem Bildgedanken gelegentlich anpassen.

Gleiche Eigenschaften finden sich in Franz von Stucks Arbeiten, nur ist seine Farbe von glühenderer Leuchtkraft, und die Neigung bei der Verwendung

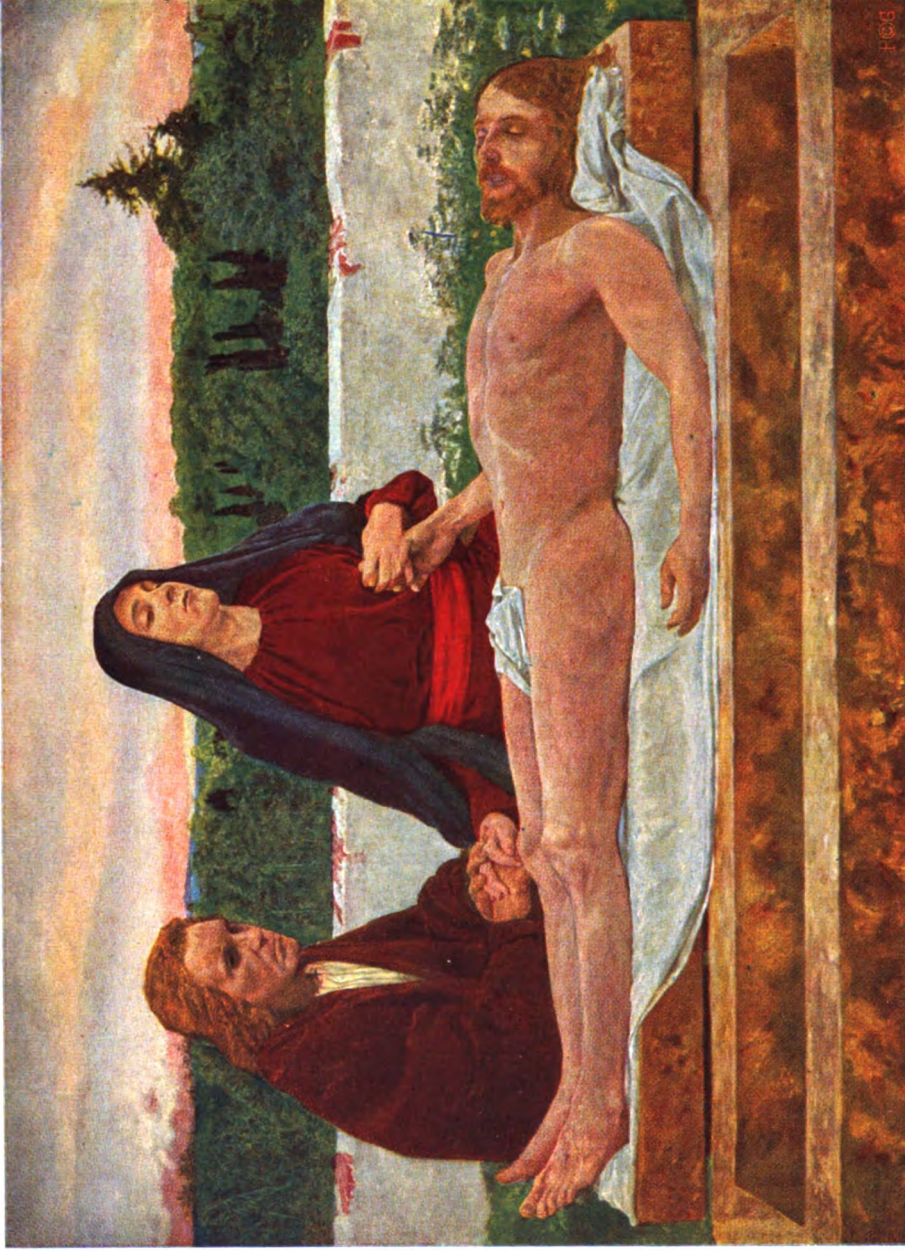


Abb. 125. Max Klinger: Pietà. Dresden, Galerie. Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin. (Su Seite 188.)

einer antikifizierenden Flächenbehandlung die Form auf einfache Linien zurückzuführen, steigert die ornamentale Wirkung. Darüber gehen die Ähnlichkeit und das Bild selbst verloren, es wird zum Raumschmuck, bei dem der Prunkrahmen und die klingenden Farben die Hauptsache sind. Auch Fritz August von Kaulbach hat als unermüdblicher Verehrer namentlich der Frauenschönheit solche prunkvollen Stücke gemalt.

Zwischen dieser subjektiven und von Manierismus nicht freien Auffassung muten Bildnisse von Kurt Stoeving, Oskar Zwintscher geradezu ehrlich und solid an, sie sind altmeisterlich unter Berücksichtigung von Linien und Formen gemalt, ohne dabei süßlich und nur unterhaltend zu sein. Sie sollen getreu die Persönlichkeit in einer bestimmten Note überliefern. In diesem Sinne sagt der hier erwähnenswerte Hanns Fehner, der nach seiner Erblindung so liebenswürdig über die Menschen und Werke der achtziger und neunziger Jahre plaudert, von seinem Raabebildnis: „Hätten wir Deutschen doch viele solcher Männer, deren Namen einfach als Eigenschaftswort gelten kann,“ und hat damit eine eigene Arbeit selbst zutreffend charakterisiert (Abb. 116). Das Arbeitszimmer Raabes ist ohne Aufdringlichkeit als stiller, wirkender Hintergrund angedeutet. Der Dichter blickt während der Arbeit auf, und zwar nach dem Beschauer, wobei sich das liebenswürdige, gutmütige Wesen, aber auch zugleich das überlegene und spöttische Lächeln, das ihm eigen war, in den feingezeichneten Zügen offenbart. Hier ist weder Genre, noch die malerische Erscheinung im Raume, noch ein gewolltes historisches Dokument oder ein raffiniert instrumentiertes malerisches Erlebnis, sondern nichts anderes als eine ehrliche Charakterschilderung mit solidem Können gegeben.

Von ausschließlich plastischem Empfinden heraus sind prächtig geformte Köpfe von Fritz Boehle, Otto Greiner geschaffen worden, die eben nur durch die Form Charakter geben wollen. Dabei hat die Phantasie einen regen Teil an der Darstellung, die allemal von einem höheren Gesichtspunkte ausgeht. Es wird nicht ein photographisches Bild gezeichnet, sondern es werden der Held, der Dichter, der Melancholiker, die Anmut gemalt, und in dieser Eigenschaft gehen die übrigen Charaktereigenschaften auf.

* * *

Den größten Triumph feierte der Neuidealismus bei Schöpfungen, die, völlig losgelöst von dieser Welt, einen allegorischen, symbolischen Charakter haben.

Auch hierfür war Böcklin wieder das Vorbild. Er hatte für die „Poesie“, das „Drama“, den „Krieg“ zum Teil neue Formen von eigenartiger Kraft und bleibender Gestalt gefunden, neben denen Hans Thomas Nachempfindungen verblissen.

Dagegen hat Franz von Stuck, als Zeichner ein tüchtigerer Könner als Böcklin durch die Form, die den Inhalt mehr plastisch formulierte, kraftvolle Symbole errichtet. Weiter spielt bei ihm die Farbe als malerisches Symbol eine nicht unbedeutende Rolle, wie in dem oft wiederholten Bilde „Die Sünde“. Stuck sucht für sie nach einem möglichst einfachen Formenausdruck. Alles, was unsere Vorstellung mit dem Begriff verbindet: das Dämonische, Geheimnisvolle, Gleißnerische, Schmeichlerische lebt in den Linien eines weichen, schmiegsamen, sinnlichen Körpers, dessen bernsteinfarbener Leib aus einem dunklen Hintergrunde verführerisch aufleuchtet. Ein unheimlicher Glanz geht von den tiefdunklen Augen aus, die locken und verfolgen, ohne daß man sich ihrer magnetischen Gewalt entziehen kann. In vielfachen Windungen umschlingt eine Schlange den Körper, um ihn nimmermehr loszulassen, denn die Sünde kann von der Sünde nicht lassen. Das Weib ist von ihr gefesselt, umschlungen und umgarnt, die glühend grüngelb schimmernde Haut der Schlange trägt zur Erhöhung der graufigen Stimmung bei.

Man begreift, daß ein solches Bild in pleinairistischer und impressionistischer Durchführung undenkbar wäre, weil ja die Darstellung der abstrakten Begriffe einer naturalistischen Wiedergabe widerstrebt.

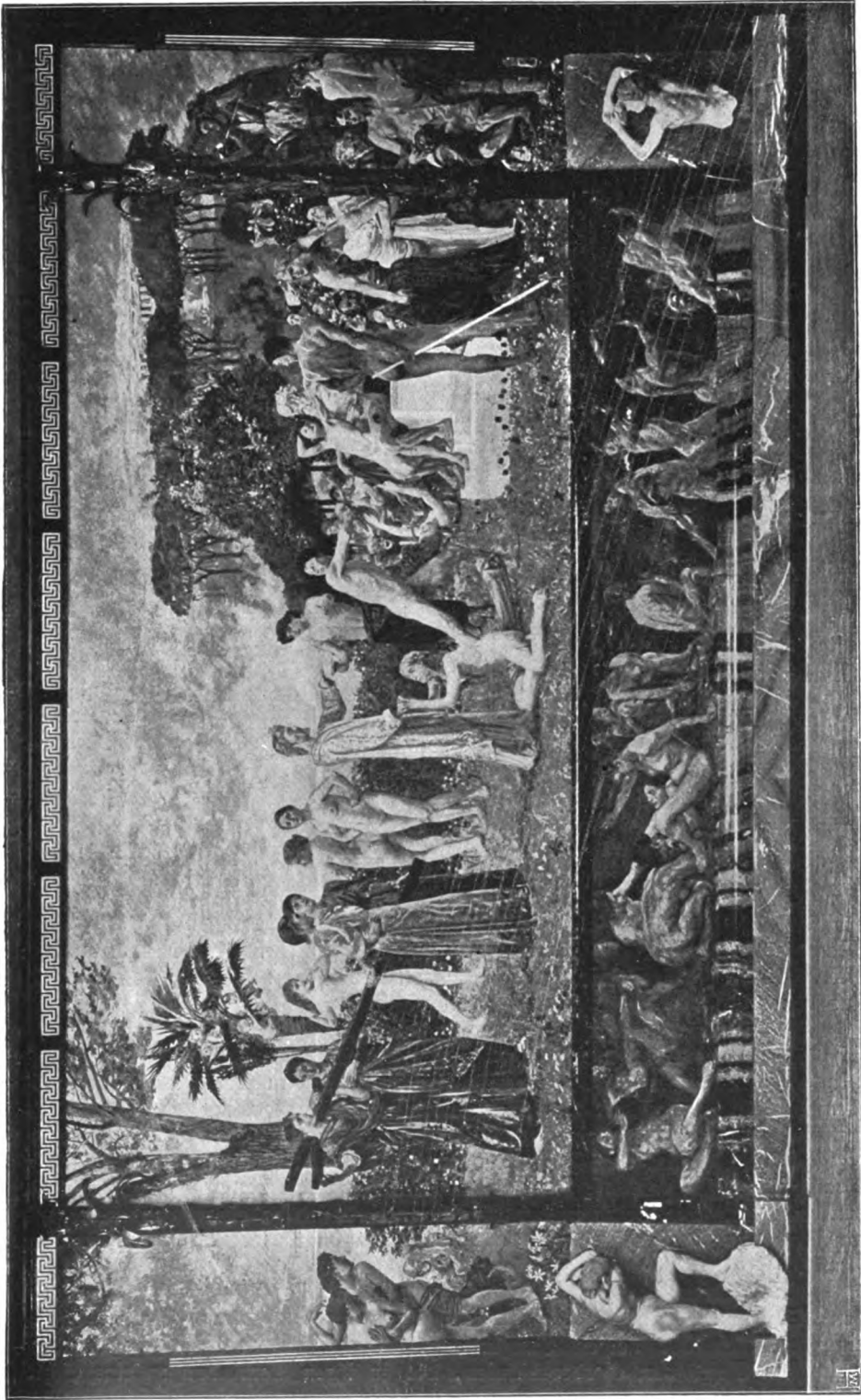


Abb. 196. Max Klinger: Christus im Olymp. (Su Seite 196 u. 146.)

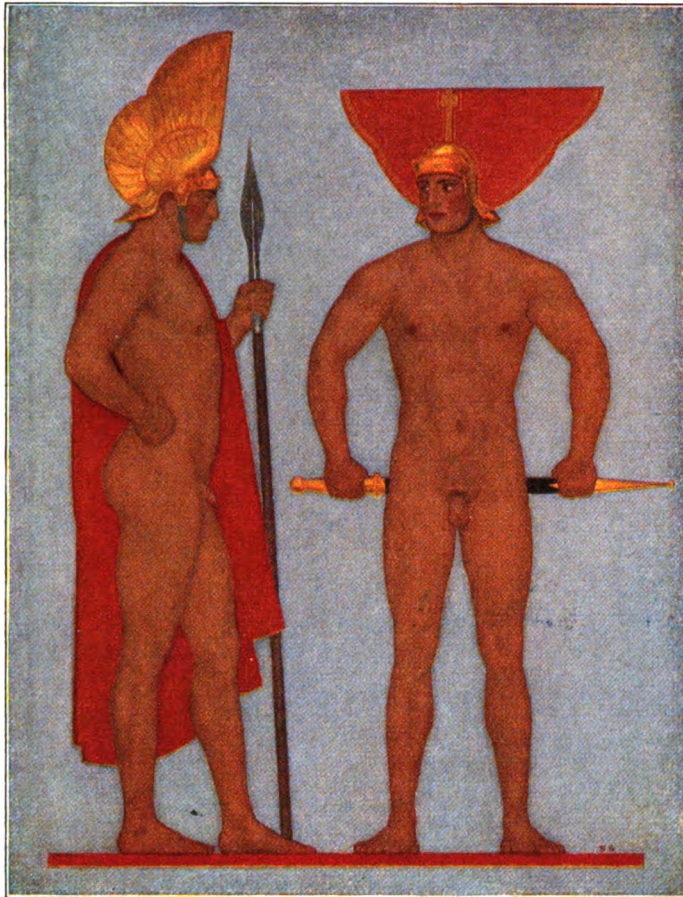


Abb. 127. Sascha Schneider: Krieger. (Zu Seite 154.)

Das gilt natürlich erst recht für Bilder in monumentaler Größe wie „Der Krieg“ (Abb. 123). Kein figurenreiches Schlachtengemälde mit einer Fülle von Attributen des blutigen Handwerks in der rein äußerlichen, allegorisierenden Weise eines Rubens oder Bierh, sondern ein ewig gültiges Symbol.

Der Krieg, ein unbarmherziger Rache, hat die Menschen vor sich her zu Paaren getrieben, ihre Dörfer und Städte in Flammen aufgehen lassen, die Äcker verwüstet und die blühende Flur in ein Leichenfeld verwandelt. Auf einem abgetriebenen Klepper reitet er über die Menschenleiber hinweg, eine kräftige, muskulöse Gestalt mit ehernem Gesichtsausdruck, dem jede

menschliche Regung fehlt, das Schwert wie ein Rächer über der Schulter, unbittlich wie das Schicksal — eine Entsetzen einflößende Gestalt. Seine brutale Macht wird zur Gewißheit durch jene am Boden liegende, krampfhaft zuckende Menschenmenge, die sich in ihrem eigenen Blute wälzt, entsetzlich entstellte Leiber, aus denen die Farbe des Lebens gewichen ist.

Hier ist das Resultat des Krieges dargestellt, das sich stets gleich blieb, ob sich die Völker beim Kampfe der Speere, Pfeile und Bogen oder der Säbel, Flinten und Kanonen bedienten, ob der Krieg infolge der Technik mehr oder weniger raffiniert geführt wurde. Man wird an Verrocchios Colleoni, Kethels reitenden Tod, Böcklins einsamen Reiter erinnert, aber Stück gab mehr: er vereinigte Linie, Form und Farbe zu einer klangvollen Einheit und fand für das Grausige des Krieges, die Wollust des Kampfes und Hinmordens einen bleibenden Ausdruck. Die Bestie in der Menschennatur wird zu einem grauerregenden Symbol, das für Berta von Suttners „Die Waffen nieder“ als Titelblatt dienen könnte.

Ein anderes Mal suchte er nach einer malerisch rhythmischen Formel für den „Tanz“ (Abb. 122). Die sinnliche Blut, das Suchen und Finden, das Ineinanderfließen der heißen Empfindung, die völlige gegenseitige Hingabe — welsch ein Spiel von Ausdruckslinien, die in ihren Verbindungen eine Schleife bilden!



Abb. 128. Albin Egger-Lienz: Teufel und Sämann. 1909. (Zu Seite 152 u. 154.)

Durch den Rhythmus der Linien und die versteckten geometrischen Figuren werden die Bilder sichtbar. Es ist ein vollendeter Liniestil. —

Von anderen Künstlern wurde der gesunde Humor der Maler Böcklin, Moriz von Schwind, Richter, Potocci, Breughel mit Glück fortgesetzt und manche lebenswürdige und ergötliche Arbeit geschaffen, so vornehmlich von Adolf Hengeler, der als glücklicher Erbe zu den Malerdichtern gehört, deren Können ihrer Phantasie gehorcht und deren Phantasie vom Können beherrscht wird. Neben fröhlichen und lustigen weiß er aber auch erhabene Töne anzuschlagen. Seine Phantasie scheint unerschöpflich und beweglich. Seine Palette mutet altmeisterlich an, hat aber eine klangvolle Tonfülle, die zu dem märchenhaften Inhalt in glücklichem Einklang steht (Abb. 120). Man muß hier an Bilder von Müller-Münster, Ludwig v. Zumbusch denken, die zuweilen einen sarkastischen Beigeschmack haben, wie z. B. die „Hochnotpeinlichen“ (Abb. 129) und nicht zu vergessen Otto Wirsching, der wie Hans Thoma Märchenstimmungen malte und seinen Werken einen starken dekorativen Glanz verleiht.

In Böcklins Gefolgschaft befinden sich die meisten Phantasiemaler. In seiner Kunst sind ihre Themen vorbereitet. Auf andere wirkte er als Farbeninstrumentator ein, so auf Georg Schuster-Woldan, der lebenswürdige Märchen malt, auf Raffael Schuster-Woldan, der noch von Stuck Einwirkungen erfuhr, äußerlich Gefälliges und graziös Liebenswertes hinzufügte, wobei er stark auf die venezianischen Großmeister blickte.

Ein Vergleich solcher Werke führt zwanglos zu Gruppen und Richtungen. Nur wenige Idealisten und Romantiker widerstreben, so ein Jüngerer: Ludwig von Hofmann, der eine fremde, seltene, nie gehörte Sprache spricht.

Er war ein „Eigener“, der Wandlungen bis in die jetzige Zeit hin gemacht hat, wobei er sich in natürlicher Weiterentwicklung zum Expressionismus bekannte. Ob von Hofmann zeichnet, für Lithographien Entwürfe anfertigt oder Gemälde malt, bleibt sich gleich; alles das, wonach sich die Kunst unserer Lage sehnt, scheint in ihnen ein Auferstehungsfest zu feiern. Die Seele des Künstlers lebt sich in Formen, Linien und Farben aus, die zu Trägern von Empfindungen und Stimmungen werden, dabei Dekoratives und Ornamentales mit leicht verständlicher Symbolik verwendend (Abb. 2 u. 132).

Die Farben sind bald als Flecken, bald als Punkte in bunt schattierten Linien aufgetragen. Ein Anarchist löst er sie in glühende, prismatische Körper auf, als ihre Lebensquelle erscheint das Licht; es durchzittert die Luft, umspielt die Leiber, durchleuchtet die Schatten, flutet bald in vollen leuchtenden, bald in gebrochenen Tönen. Mit dem Pleinairisten sieht er das organische Leben des Lichts und der Farbe, aber diese ist nur ein buntschillerndes Gewand für Menschen, Tiere, Bäume, Felsen, Wasser, deren Formen er meisterhaft mit wenigen Strichen und Linien festhält, was seine zahlreichen Studien bezeugen. Hofmann hat ein selten feines Liniengefühl, eine Sicherheit im Erhaschen und Festhalten der flüchtigen Erscheinung und des Augenblicks. Wer Raffaels Arbeiten sich recht angesehen hat, weiß, daß Umriß und Linie das Ausdrucksmittel seiner seelischen Empfindungen und das Primäre in seiner Kunst war, ebenso bei Hofmann. Nur fließt die Linie nicht bloß groß und edel, sondern zuckt leidenschaftlich nervös und geht mit Form und Farbe zu einer ornamental-dekorativen rhythmischen Wirkung zusammen. Nicht minder wirksam ist der sichere dekorative Aufbau der Flächen und die Verteilung der Figuren im Raum. Alles Leben ist sichtbar gewordene Bewegung: das ist Hofmanns Glaubensbekenntnis. Und der Inhalt?

Ich komme vom Gebirge her,
Es dampft das Tal, es braust das Meer. —
Ich wandle still, bin wenig froh,
Und immer fragt der Seufzer: wo?
Die Sonne dünkt mich hier so kalt,
Die Blüte welk, das Leben alt —
Und was sie reden, leerer Schall —
Ich bin ein Fremdling überall.
Wo bist du, mein geliebtes Land?
Gesucht, geahnt und nie gekannt!

Das Land, das Land, so hoffnungsgrün,
Das Land, wo meine Rosen blühn,
Wo meine Freunde wandelnd gehn,
Wo meine Toten auferstehn,
Das Land, das meine Sprache spricht,
O, Land, wo bist du?
Ich wandle still, bin wenig froh,
Und immer fragt der Seufzer: wo?
Im Geisterhauch tönt's mir zurück:
Dort, wo du nicht bist, dort ist das Glück!

Aus der Stimmung dieser tiefen, sehnsuchtsvollen Weise Schuberts malt Hofmann ein Märchenland, wo die Sonne goldner strahlt, der Himmel heller leuchtet, wo alles in einem Meer von Licht und Farbe schwimmt, wo die Berge tiefer blauen und sich in den Fluten klarer spiegeln, wo die Früchte am Baume in goldenem Purpurschein glänzen, wo die Menschen alles abgeworfen haben, was sie bedrückt, und, umfangen von paradiesischer Glückseligkeit, aufjubeln und aufgehen in der Freude und Anbetung der Natur, Brüder, einander verwandte Geschöpfe. — O, tiefste Sehnsucht, die hervorquillt aus dem heißen Ringen einer nach Erlösung schreienden Seele!

Wie ein Prophet steht v. Hofmann auf der Höhe des Berges und schaut hinein in das gelobte Land, in das ein unerforschtes Geschick den Menschen den Eintritt verwehrt, schaut in das für immer verlorene Paradies, dessen Eingang der Engel mit dem Flammenschwerte bewacht. Die Sehnsucht unserer Zeit, eins zu werden mit der Natur, ihr Licht, ihre Farben zu trinken, klingt in den Farbentönen dieses Künstlers wieder.

Die Menschen, die Ludwig von Hofmann malt, sind keusch und rein, ihrer Nacktheit fehlt das sinnliche Element, sie sind sich ihrer nicht einmal bewußt, und ihr natürliches Kleid erscheint ihnen selbstverständlich.

Aus Weltverachtung, aus Ekel vor der gemeinen Wirklichkeit wurde er zum Sängervon Lenz und Liebe, von Jugend und Anmut und für das, was er in der Welt nicht fand, suchte er gleich einem Böcklin in seinen paradiesischen Schilderungen Ersatz, in ihnen setzt er sich mit dieser Welt auseinander und löst sich von ihrer schalen Hohlheit los.

Die Harmonie zwischen Inhalt und Form findet in der Kunst Ludwig von Hofmanns einen bezeichnenden Ausdruck. Was wir bisher in der

gesamten modernen Entwicklung als eigenartige Züge aufspürten, ist hier vereint: die Freude an der farbigen Erscheinung, das dekorative Element, die Wirkung durch Farbenflächen, die Stimmungs- und die Gesetze der Freilichtmalerei, dabei aber ein Wille, die Natur immer einem Gefühl unterzuordnen und ihr einen Stil aufzuprägen. In seinen letzten Arbeiten wurden die Naturbilder gänzlich von Formenideen aufgefressen. In dem Streben nach Vereinfachung drängt dabei alles zur monumentalen Gestaltung, aber nicht im tektonischen Sinne, sondern alles rhythmisch frei geschwungen — ein Liniengesang.

☒

☒

☒

Das vornehmste Gebiet für die Phantasielkunst ist zu allen Zeiten die Monumentalmalerei gewesen. Einst verkündete sie den Völkern der Renaissance in gedankentiefen, erhabenen Fresken die Ideen der Zeit. Die große Blütezeit, die ihr im Anfang des Jahrhunderts verhießen zu sein schien, ist nach Cornelius und Kethel schnell verblüht und erloschen.

Böcklin hatte versucht, ihr neues Leben zu geben, wie uns die wenigen Fresken im Museum zu Basel beweisen, aber leider fand sich für ihn nicht wie für Cornelius ein Mäzen, der ihn zu größeren Taten berufen hätte.

Aus modernem Geiste heraus die Freskomalerei wieder zu beleben, ist begreiflicherweise sehr schwer, da die Technik, über die die Alten verfügten, verloren gegangen ist. Zwar haben Kaulbach durch Wasserglasfarben und in neuerer Zeit Peter Janssen, Hugo Vogel, Hermann Prell durch Kaseinfarben versucht, dem Kolorit einen sinnlichen Reiz zu verleihen, und einem Hermann Prell ist dieses ganz vorzüglich gelungen, wie in den Fresken des Architektenhauses zu Berlin, der Univerſität zu Leipzig, des Albertinums zu Dresden. In- des mögen diese Künstler immerhin Anerkennenswertes geleistet haben, so fehlt



Abb. 129. Ludwig von Zumbusch: Die Hochnotpeinlichen.
(Zu Seite 145.)

ihnen leider doch die Tiefe und Größe der Phantasie. Was von ihnen als Monumentalkunst ausgegeben wird, das sind meist ins Große übersehte Tafelgemälde, auf Leinwand gemalt und an die Wand befestigt wie die Gemälde Hermann Prells für den Palazzo Caffarelli. Gerade diesen Künstler haben seine Verehrer als den ersten Meister der deutschen Monumentalkunst auf den Schild gehoben, aber schwerlich mit Recht.

Ihm war für Rom einer der schönsten Aufträge zuteil geworden: das grandioseste Gedicht der nordischen Literatur, die Edda, in ein monumentales Gemälde zu übersetzen. Man hat diese Werke begeistert gefeiert — ich persönlich kann mich mit ihnen leider nicht befreunden. Prell hat sehr viel gelernt und verfügt über ein sicheres Können als Zeichner wie als Maler, aber ihm fehlt die Tiefe und Kraft der Phantasie. Das Bedeutendste bleiben seine landschaftlichen Szenerien mit ihrem erhabenen Stimmungsausdruck, aber die Einheit zwischen Mensch und Natur ging verloren. Er blieb im Literarischen stecken, kommt dem Publikum in Frauengestalten entgegen, wobei er oft ins Süßliche fällt.

Meines Erachtens hätte es nur einen Künstler in Deutschland gegeben, der zur Zeit einen solchen Auftrag ausführen konnte: Max Klinger, der in seinen grandiosen Werken „Christus im Olymp“ und „Zeitalter des Homer“ (Leipzig) den Beweis für die Lösung einer literarisch-monumentalen Aufgabe geliefert hat. Er versteht unter Monumentalkunst Raumpunst, d. h. die Verbindung von Architektur, Plastik und Malerei.

Das Werk „Christus im Olymp“ (Abb. 126) muß man sich an der Schmalseite eines Saales als Abschluß denken, der Raum führt alsdann den Blick auf das Bild. Über einem profilierten Marmorsockel erhebt es sich in Form eines Triptychons. Das Mittelbild wird durch hervorspringende Palmenstämme von den Flügelbildern gesondert und alle drei oben durch eine Leiste in Mäanderverzierung abgeschlossen. Unter ihnen befindet sich, durch einen Querrahmen getrennt, eine Predelle, die an den Flügeln durch hervortretende Marmorsockel mit Marmorfiguren im Hochrelief begrenzt ist. Das Hauptblatt behandelt das Thema.

Auf den Höhen des Olymp sind auf blumiger Wiese die glückseligen Götter um Zeus' Thron versammelt: die Götter des Himmels, der Erde, des Meeres und der Liebe. Sonnenglanz liegt über den Höhen, funkelt in breitfächerigen Palmen, in deren Zweigen Amoretten spielen, über den Lorbeerbäumen und Pinien; nur um die Götterburg, hoch über dem Throne zur Rechten im Bilde, scheint ein Wetter aufzuziehen. Weit in der Ferne rauscht das helleuchtende Meer. In heiterer Ruhe trinken die glückseligen Götter am ambrosischen Nektar. Da plötzlich schreitet langsam den Berg heran ein seltsamer Zug: ein hagerer, asketischer Prophet, eingehüllt in ein langes, ihn leicht umfließendes Kleid — Jesus Christus, in Begleitung von vier ersten Frauengestalten, die ein Kreuz tragen. Auf seinem Throne fährt Zeus erschreckt zusammen, die ganze Gestalt bebzt, die Augen leuchten unter den buschigen Brauen, sein Bart und Haupthaar wallt, und unter ihm scheint die Erde zu zittern. In der Ferne hört man ein Rauschen, Wetterwolken umziehen langsam die Burg. Erschreckt fahren die Götter auf, Entsetzen erfährt sie ob der seltsamen, nie gesehenen Erscheinung. Angstlich springt Ganymed die Stufen des Thrones hinauf und schmiegt sich an den olympischen Herrscher; der aber wehrt ihn ab und sucht die tiefe Erregung zu meistern; er bewahrt die königliche Würde und gibt sich einen inneren Halt, indem er mit der Rechten in die wellen Falten seines gealterten Leibes faßt. Seine gewaltige Erschütterung überträgt sich auf die übrigen. Hinter dem Throne stürzt aus dem Lorbeergebüsch des Hains in atemlosem Laufe Pan herbei und sieht, wie sich die Erde öffnet und die Erdgöttin Gaa vor seinen Augen in die Tiefe versinkt. Die Lichtgötter ergreifen die Flucht, der Sonnengott Apollo trägt seine Schwester, die schlaftrunkene Mondgöttin Artemis, davon, und mißmutig, starr vor Schreck, blickt Amphitrite, in deren Schoß Poseidon ruht, den Fremdling mit fahlem Antlitz



Abb. 130. Otto Greiner: Schiffleute und die Sirenen. 1902. Leipzig, Museum der bildenden Künste. (Zu Seite 152 u. 154.)

an. Unwillig steht Hermes mit dem Botenstabe neben dem Throne. Höher den Berg hinauf steigt der Kriegsgott Ares im buntfarbigen kriegerischen Gewand, sein Schwert prüfend, ein zum Kampf bereiter Fechter. Er aber, der wie eine Lichtgestalt im Sternenkleide daherkommt, Jesus, ist die verkörperte Ruhe und der Friede. Vor ihm fliehen entsetzt die Nymphen den Bergabhang hinab, während elende Heiden mit flehend erhobenen Händen um Erlösung ihm nachschreien. Jesus schreitet vorbei an den Göttinnen der Schönheit, die voll Hohn und Spott auf die ihm folgenden frommen Frauen Armut, Keuschheit, Demut und Gehorsam herabsehen, und naht sich dem Throne. Da stürzt sich ihm mit flehender Bitte die Göttin der unsterblichen Seele, Psyche, zu Füßen, Dionysos naht, um ihm in echt griechischer Gastfreundschaft die Schale voll Nektar darzubieten, während Eros aufspringt, ihm seine Liebespfeile ins Herz zu bohren. Jesus aber hebt abwehrend und Frieden verkündend die Hand und schaut den erzürnten Gott in ruhiger Würde an, während er mit der Rechten Psyche's Hände ergreift, als wolle er sie zu sich emporziehen.

Das ist die einfache Handlung des Hauptbildes. Sie erklärt sich von selbst als eine Verherrlichung des Sieges der Lehre Jesu über die hellenische Kultur. Die Götterburg wird in Trümmer zerfallen, denn die von den Moiren prophezeite Schicksalsstunde, da Zeus seinen Thron dem Gotte der Liebe und der Versöhnung einräumen muß, ist gekommen. Die Götter des Lichts entweichen, umsonst wütet Eros, seine Pfeile prallen an dem reinen, unverwundbaren Herzen des Nazareners ab; der Hohn und der übermütige Stolz der Grazien sind wirkungslos und vergebens, denn das antike Schönheitsideal wird abgelöst durch die entsagende Demut der Tugenden, die die Schönheit nicht in der Verherrlichung des Leibes, sondern der Seele sehen, nicht in dionysisch heiterer Lebensauffassung, sondern in frommer Askese.

Welch tiefe Gedankenschöpfung ist dieses Werk, in dem an kühner Phantasie und an Gedankenarbeit mehr enthalten ist als in unendlich vielen Riesengemälden.

Gewiß ist, daß dieses Gemälde, an dem Klinger etwa zehn Jahre gearbeitet hat, in allen Einzelheiten durchkomponiert ist, aber in einer ganz anderen Weise, als dies sonst üblich war. Es ist eine Schöpfung auf völlig neue Art. Die Verbindung von Plastik, Architektur und Malerei ist von einer großzügigen und geschlossenen Wirkung trotz reicher Gliederung in den Einzelheiten und ihrer Ausführung in verschiedenen Materialien. Hier stützt eins das andere.

In dem Hauptbilde vermissen wir den sonst üblichen Bau der einzelnen Gruppen, die Wirkung ist allein durch geschickte Anordnung der Figuren und Gegenätze erzielt. Der Burgberg erscheint freilich etwas klein und gedrückt, die Gestalten der Götter, zumal in dem rechten Flügelbilde, kommen nicht genügend zur Geltung, sie wirken zu sehr als Masse und verlieren an gebieterischem Ausdruck gegenüber den Figuren um Christus; schuld daran sind wohl die Palmenstämme, die das Bild zwar äußerlich, aber nicht innerlich teilen. Aber was will das sagen gegenüber der klaren Anordnung der Figuren im Raume, die sich so groß von dem hellen Hintergrunde abheben und wie die Grazien und ihre Tugenden einander ihre Wirkung bestimmen. Durch die Betonung der horizontalen und vertikalen Linien innerhalb des Bildes kommt der strenge Monumentalstil, der sich in die Flächen des Bildes einordnet, vorteilhaft zum Ausdruck.

Die Farben des Bildes sind klar und leuchtend, und die Stimmung des Ganzen ist einheitlich.

Ja, dieses Werk konnte nur in unseren Tagen als die Frucht kritisch-historischer Erkenntnis entstehen. Klinger war selbst der ruhig abwägende Kritiker, ihm sind die Götter Griechenlands nicht mehr und nicht weniger als der Gott der Christen. Der Rationalismus unserer Zeit findet in der ruhigen Beurteilung beider Weltanschauungen seinen weitverbreiteten Ausdruck.

Auf der Verschmelzung der griechischen und christlichen Weltanschauung beruht ja noch heute unsere kulturgeschichtliche Entwicklung.

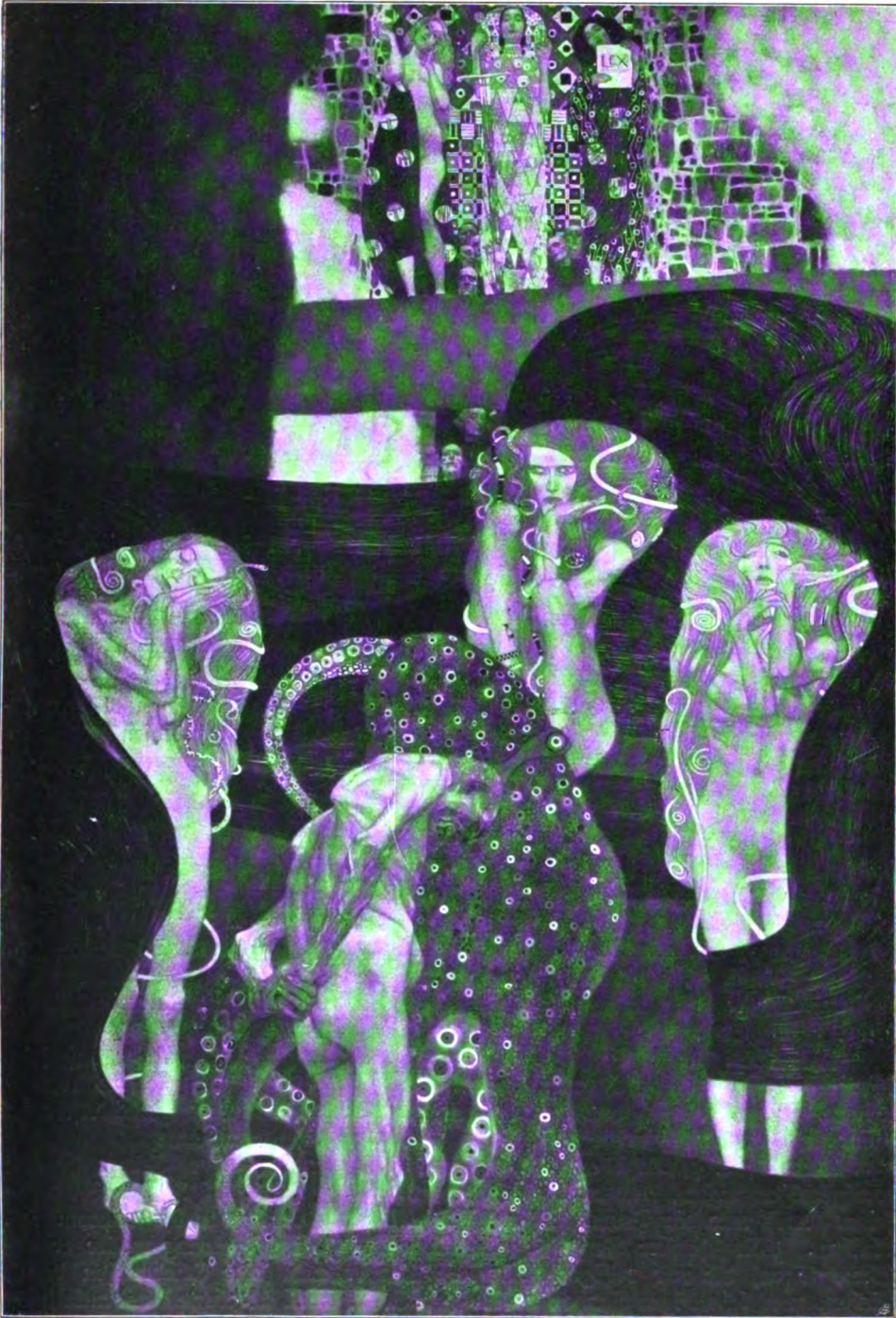


Abb. 131. Gustav Klimt: Jurisprudenz. (Zu Seite 156.)

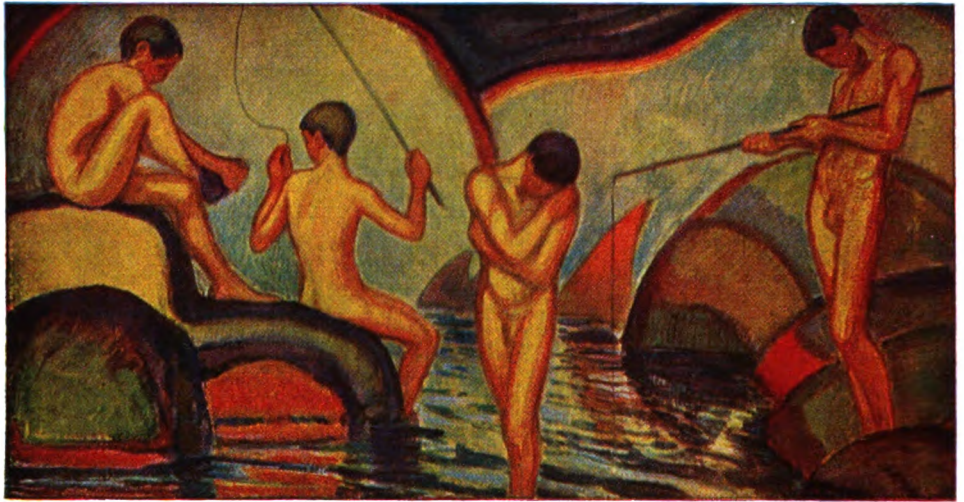


Abb. 132. Ludwig von Hofmann: Angelnbe Knaben. (Zu Seite 146.)

Im Mittelalter überwog die christliche Anschauung, in der Renaissance die hellenische, in der modernen Zeit liegen beide im Kampfe, und aus jenem Zwiespalt der Anschauungen entspringt der moderne Pessimismus. Wir sind die Erben einer zweitausendjährigen Kultur, und die Zeit scheint gekommen, daß ein neuer Messias den Völkern eine neue Heilsbotschaft bringt. Das ist die Sehnsucht, die in unserer Dichtung und Philosophie lebt.

In dieser Schöpfung Klingers haben die Ideen der Zeit ihren literarisch-monumentalen Ausdruck gefunden, den der Meister in seiner grandiosen Gedankenschöpfung das Zeitalter „Homers“ für die Aula der Universität Leipzig nicht zu überbieten vermochte, wofür die bestimmte Tendenz, der Jugend die Tage des Hellenentums als Vorbild hinzustellen, die Ursache sein mag.

Klingers Arbeit ist in neuester Zeit hart angegriffen worden, besonders durch Albin Egger-Lienz, der die Frage nach dem Wesen der Monumentalkunst als Raumkunst aufgeworfen hat (Abb. 128). Im strengen Sinne ist das freilich Klingers Werk nicht gewesen, weil es nicht aus dem Raum herauswächst, sondern in ihn genau wie ein Tafelbild hineingetragen und zu einem Dekorationsstück wurde. Gewiß ist auch, daß der Reichtum der Materialien, die Verbindung mehrerer Künste sich mit dem strengen Begriff einer Architektur-Malerei nicht verträgt, weil man in den Raum etwas ihm Fremdes trägt.

Man kann darum etwas anderes wie Max Klinger wollen, aber daß seine Werke große Werte in sich tragen, wird trotz Egger-Lienz nicht geleugnet werden können. So haben sich denn auch andere Künstler zu dem Leipziger Meister bekannt und, von ihm angeregt, in seinen Gedankenkreisen gearbeitet.

Man denkt zunächst an Otto Greiner, der von allen Ismen herzlich wenig wissen wollte, sondern vom Handwerk ausging (Abb. 130). Das Leitmotiv seiner Kunst war die Form, die menschliche Gestalt, und zwar ihr anatomischer Aufbau. Mit scharfem Auge für alles Organische der Erscheinung wollte er alle Bewegungen, die mit ruhiger Kraft den Körper und seine Gliedmaßen durchfließen, zum lebendigen Ganzen verbinden und in wohl überlegte Ausdruckslinien bannen. In der Nacktheit spiegelt sich das innere Leben der Seele am klarsten; ihr singt darum Greiner ein Triumphlied. In allen Formen wird die sinnliche Kraft und Blut gefesselt, und oftmals scheint es, als wolle sie ihre körperlichen Fesseln sprengen. So werden die Formen zu Trägern von Gedanken bald für das Erhabene, bald für das Niedere, so für die Gestalt des Prometheus, des



Abb. 133. Ferdinand Hodler: Empfindung. (Bu Seite 155.)

Teufels, der Wollust und Sünde. Im Mittelpunkte all seiner Arbeiten steht die sinnliche Schönheit des Weibes, das durch seine üppigen Reize den Mann in seine Arme lockt. Dabei verlor sich Greiner selten in Lüsterheit oder Süßlichkeit, sondern konstruierte den Typus der Kraft und des sinnlich gesunden Lebens. Als Darstellungsmittel steht die Zeichnung obenan. Am bekanntesten ist Greiner bisher als Griffelkünstler geworden, denn die Zahl seiner Gemälde ist gering. In diesen, so im „Prometheus“, im „Odysseus und den Sirenen“ (Abb. 130) liebt er helle leuchtende Farben wie Klinger, die aber eine sekundäre Rolle spielen. Dieser Deutsch-Römer (denn Greiner lebte bis zum Ausbruch des Krieges in Rom, starb bald hernach in München) war auf dem besten Wege, die Kunst in die Bahnen des Cornelius zurückzuführen, nur daß er unter den Einflüssen von Feuerbach und Marées seine Gemälde tektonisch aufbaute und das fließende Spiel von Licht und Luft wiedergab.

Auf ein paar andere Künstler, die sich in ähnlichen Gedankengängen ergehen, sei hier der Vollständigkeit halber hingewiesen: August Brömse, Johannes Bossard (Abb. 134).

Man muß hier im Zusammenhange auch an den Deutsch-Russen Sascha Schneider denken, der für Gedanken nach einem bildkünstlerischen Ausdruck sucht und Linie und Form in den Dienst der Symbolik stellt, die Motive gern orientalischen Vorstellungen entlehnt. Dabei soll wie einst in der Kunst Polyklets der menschliche Körper in der vollkommenen Schönheit seiner physischen Bildung — die kanonische Schönheit — erscheinen, wobei die Malerei weder Licht- noch Raumwirkungen erstrebt, sondern zur Fläche zurückkehrt. Indem alle Einzelheiten zurücktreten, soll Einfachheit gepaart mit Würde aufleuchten, wie ehedem in den Wandmalereien des alten Orients (Abb. 127).

Weitab von diesen Gedankengängen steht nun Albin Egger-Lienz. Er will, daß der Wandschmuck aus dem Raume heraus und mit ihm organisch zusammenwächst. Darum finden wir für die Handlung den Schauplatz nur angedeutet, und die Gestalten heben sich von hellen Wandflächen als Silhouetten ab. Der Raum und die Farbengebung bewegen sich in braunen und braunroten Tönen, zu denen höchstens noch schwarze und rote in beschränktem Maße hinzutreten, um Einzelheiten zu betonen (Abb. 128). Auch er gibt Symbole und Typen und vermeidet wie Kethel alles Gleichgültige und Nebensächliche, was von ihnen ablenken könnte; er schildert König Ehels Einzug in Wien und beschränkt das Menschengewimmel auf neun Personen, die zu Vertretern eines heroischen Zeitalters werden. Ein andermal steigen die Lebensalter der Menschen als Zimmerleute auf ein Balkengerüst. So einfach klar und verständlich ist diese Komposition, daß es keiner tiefsinnigen Erklärung wie bei Klingers grüblerischen Gedankengängen bedarf! Man muß für eine öffentliche Architektur-Malerei diese Symbolik als gesunden Weg zu einer Volkskunst begrüßen, da Arbeiten wie „Christus im Olymp“ oder „Das Zeitalter Homers“ doch nur den geistig oberen Zehntausend verständlich sind. Egger-Lienz wendet sich von den aristokratischen Typen im hellenisch-römischen Stile ab und dem rustikalen germanischen Rasse-typus zu, er opfert die kanonischen, archaisch konstruierten Figuren der Klinger, Greiner, Sascha Schneider u. a. dem Naturalismus, wobei man freilich oft Plastiken von Franz Wegner in den Flächenstil überseht zu sehen glaubt. Ob man solchen Arbeiten gegenüber nicht geradezu von einem sozialen Symbolismus sprechen kann? Sie sind sicher aus tiefinnerlichem Geiste geboren und huldigen der Rasse. Daß aber das Wollen des Künstlers bereits eine befriedigende Lösung gefunden hat, wird man angesichts der gar zu tektonisch und darum kalt wirkenden Kompositionen, der eintönig reizlosen Farbengebung, der Übersetzung bildhauerischer Formen in die Flächen schwerlich behaupten können. Der Maler, der seine Arbeiten mit einem großen Aufwande von gelehrten Auseinandersetzungen theoretisch rechtfertigen will, beweist oft nur, wie weit er von seinen Theorien entfernt ist.

Wer unparteiisch den unerquicklichen Auseinandersetzungen der Parteien zuschaute, wird entdecken, daß auch der Schweizer Ferdinand Hodler, der gleich Klinger zu den von Egger-Lienz Angegriffenen gehörte, eine durchaus wahlverwandte Natur ist, denn auch er liebt die Beschränkung auf das Wesentliche, drängt das Massenereignis in wenigen Gestalten zusammen, so in Bildern wie der „Empfindung“ (Abb. 133), dem „Rückzug bei Marignano“ oder dem „Auszug der Studenten“ für die Jenaer Universität. Was nun Hodler von Egger-Lienz unterscheidet, ist die Wiedergabe der Gestalten nicht als plastischer Erscheinung innerhalb der Fläche, sondern als Silhouetten, von Linien umrissen, die ein Eigenleben führen und zum Ausdrucksmittel von Empfindungen werden. In dem Bemühen, alle Personen zu Trägern der Handlungen und Empfindungen herauszuarbeiten, geht es leider ohne Übertreibung nicht ab. Diese reizvollen, fast geometrisch wirkenden Silhouetten heben sich wie bei Egger-Lienz von der hellen Wand ab, und die räumliche Schilderung für die sich abspielende Handlung ist so gut wie ausgeschaltet. Hodler will urewige Empfindungen gestalten. So schafft er Typen für die Unendlichkeit, die Verzückung, die Nacht, die Lebensmüden, deren Formulierung ein Ausspruch des Künstlers recht verständlich macht: „Wir alle haben unsere Freuden und unsere Schmerzen, die nur Wiederholungen jener der anderen sind, und die nach außenhin durch die gleichen oder analogen Gesten sichtbar werden.“ Diese Gedanken haben den Künstler dahin geführt, die Natur zu ideologisieren. Seine Gestalten sind zeitlos, darum umschließt auch ein zeitloses Gewand, mehr eine prall anliegende Hülle, ihre Körperformen. Mit Sascha Schneider hat Hodler die Vorliebe für die Symmetrie des Körpers, vornehmlich des Gesichtes gemein, was ihnen freilich wie den Heiligen der byzantinischen Mosaizisten einen steifen, starren Ausdruck gibt. Um seinen Ideen einen möglichst wirksamen Ausdruck zu geben, liebt der Maler gleich den alttestamentlichen Dichtern den „Parallelismus membrorum“, und zwar in Gestalt von lotrecht nebeneinander sitzenden, schwebenden oder stehenden Figuren, die durch Rhythmus der Linien gleich Klangfiguren wirken. Es ist eine abstrakte Kunst, aus einer Gedanken- und Ideenwelt geboren, die das Dasein bitterlich ernst nimmt und von den Qualen des Lebens spricht, da sie sich nicht wie die Böcklins in eine Schönheitswelt hineinzu träumen vermag. Wie Zentnerlast liegt Sorge und Gram auf Hodlers meisten Gestalten, als wären sie aus seelischen Leiden gleich denen Michelangelos geboren. Nur verkörperte der große Florentiner menschliche Leiden in Heldengestalten und suchte in seinen Figuren den Gedankenreichtum des Symbols zu erschöpfen, während der Schweizer Maler sich einer Reihe von Einzelfiguren bedient, die er zu einer rhythmischen Kette zusammenschließt, übrigens von ästhetischen Gesichtspunkten eine sehr ansehbare Lösung. Jedenfalls auch hier in der Symbolik ein soziales Empfinden wie bei Egger-Lienz. Wenn nun auch bei Hodler die Farbe eine untergeordnete Rolle spielt, so ist er im Gegensatz zu diesem erheblich farbenfreudiger und dekorativer, wie es für die Raumkunst notwendig ist. Es ist schwer zu sagen, wer von beiden der bedeutendere ist; gewiß ist, daß sie sich sichtbar von dem Dekorationsstil Klingers abheben und etwas völlig Neues erstreben.

Die Raumkunst dieser Phantasiemaler ist langsam und folgerichtig aus jenem Streben nach Dekoration heraufgekommen, das ein Kennzeichen der modernen Kunst überhaupt ist und in der Landschaft der Impressionisten sich bereits sichtbar regte.

Darum fehlt es auch nicht an Versuchen, die Landschaft zu monumentalisieren, so in bildmäßiger Wirkung bei Hermann Hendrich und Friz von Wille in Düsseldorf, und als Raumkunst in mehr dekorativer Auffassung und Stilisierung im Künstlerkreise der „Scholle“. Hier muß man an Friz Erlers Freskenzyklus im Kurhause zu Wiesbaden und an das große Wandbild der Münchener Rückversicherungs-Gesellschaft denken: „Der Welthandel“, von dem

unsere Abbildung (Abb. 61) einen Ausschnitt zeigt. Vor diesen Schöpfungen erinnert man sich an feintonige Teppiche. Die Landschaft ist stilisiert, und große Linien halten ihre einzelnen Partien zusammen. Ebenso flächenhaft aufgefaßt sind die Gestalten, die durch Umrisse silhouettenhaft sich abheben. Die Farben wirken in ihren Abtönungen und ihrer Leuchtkraft diskret, denn die räumliche Umgebung ist eine prunkhafte und spielt in allen Tönen, so daß sich die Bilder diesem architektonischen Rahmen unterordnen.

Der Wunsch, eine eigene von der Natur sich möglichst loslösende Raumkunst zu finden, hat weiter zu einem ornamentalen Stil geführt, der Mensch und Natur auflöst. Als Hauptvertreter dieser Richtung ist der Wiener Gustav Klimt anzusehen (Abb. 131). Seine Phantasiegebilde schimmern und leuchten wie Mosaiken, strömen eine verführerische Atmosphäre aus und haben den exotischen Reiz orientalischer Linienkunst. Wie Sinfonien wogen die Farben und steigern das Arabeskenartige der Zeichnung. Im Gegensatz zu Arbeiten von Egger-Lienz, Hodler, Erler entbehren sie der Schlichtheit und verlangen nach erläuternden Erklärungen, da diese gemalte Philosophie und Symbolik kaum zu entziffern ist. Begreift man auch, was Klimt will, so muß man doch bedauern, daß sich soviel zeichnerisches und malerisches Können in derartige unfruchtbare groteske Spielereien verliert. Denn das Ornament ist immer nur bestimmt, zu bekleiden, hat kein selbständiges Leben, kann, abgesehen von Kultzeichen, z. B. den altorientalischen, altgermanischen, christlichen, nicht zur Ausdrucksform jedweder Gedanken und Ideen werden. Auch kann man wohl Menschen stilisieren und hierbei namentlich im Angesicht Ideen verkörpern, aber eine Verbindung beider Elemente ist ein Unding, weil das Ornament nicht mehr als organische Funktion zu der schon zum Ornament gewordenen Menschengestalt hinzutreten kann. Klimt ist Graphiker, aber kein Monumentalmaler; seine spielerische Materialkunst ist durch und durch unmännlich und dabei von einer übersinnlichen, duftig verschwimmenden Formensprache, die aus dem Haschischrausch, aber nicht ohne dessen üblen Nachgeschmack geboren zu sein erscheint.

Es ist der Fluch unserer Zeit, daß man allem Überspannten und Rätselhaften ein Triumphlied singt, immer vom Unverstande der blöden Menge und der Geistesarmut der Ästhetik redet, wenn sie sich gegen solche dekadenten und krankhaften Offenbarungen auflehnt, und es ist umgekehrt bedauernd wert, daß sich Leute finden, die mit schillernden Worten das Unvollkommene, Unnatürliche und Widerliche als künstlerische, womöglich geniale Offenbarungen preisen.

*

*

*

Welch ein wirres Durcheinander von Bildern in allen Lagern! Man glaubt in einem Treibhaus zu sein, wo blütentragende Bäume und Blumen aus aller Welt gedeihen, seltsame Gebilde, sich hier zu Gruppen und Familien zusammenschließend — dort aber auseinanderstrebend.

So vielartig sind die Äußerungen der modernen Malerei, so kräftig regt sich das individuelle Leben — es ist ein Quellen und Rauschen.

Und wenn Richard Dehmel einmal im überschwenglichen Gefühle des Dichters ausruft: „Ich und die Zukunft — — —“, so können das auch die Maler unserer Tage, ganz gleich, ob Naturalisten oder Phantasiekünstler, ob Im- oder Expressionisten. Die Nachwelt wird über sie ernst zu Gericht sitzen, aber sicher werden sie weiter wirken und viele Werke — die auserlesenen unter den vielen — werden eine Quelle der Freude und des Genusses für Tausende bleiben: man wird sich in sie versenken, wie in die Schöpfungen früherer Zeiten, die einst auch den Stempel modern trugen. Denn modern waren in ihren Tagen ein van Eyck, Donatello, Michelangelo, Holbein, Rembrandt, weil sie Bahnbrecher und Entdecker waren. Das aber haben unsere Maler mit den Genannten gemein: sie sind keine Epigonen, sondern Individualitäten, die nicht in ausgefahrenen Geleisen kutschieren wollen.



Abb. 134. Johannes Bossard: Pietà. Gemälde. 1919. (Zu Seite 154.)

Die Größe des Kunstwerkes beruht aber im letzten Grunde auf der kraftvollen Persönlichkeit, die es schuf. —

Wenn Mißverständnis, Hohn und Spott die neue und neueste Malerei in Deutschland begeistern — was tut's!

Viel Feind', viel Ehr'!

Unser Volk wäre reif, sein Testament zu machen, fühlten Männer nicht Kraft genug, einen Tempel ihres Denkens zu errichten, um darin Wahrheiten zu verkünden, die sie für richtig halten.

In Hader und Streit haben sie Bausteine zu einem neuen Tempel zusammengetragen, genau wie die Bildhauer, Dichter, Komponisten, Naturforscher und Religionsphilosophen unserer Tage — Steine, die sprechen und erzählen von dem Ringkampf der Weltanschauungen.

Die Baugrube des neuen Tempels ist gegraben! Wer aber gibt ihm die Denkmalsgestalt, daß sie wie eine Pyramide durch die Jahrtausende ragt?

Wir Lebenden stehen wie Moses auf dem Berge und schauen hinab in das noch von wogendem Nebel umwölkte Tal.



Künstlerverzeichnis.

- Adam, Franz** (1815 bis 1886), S. 104.
Alberts, Jakob (geb. 1860), S. 69. 87. 89; Abb. 18. 38.
Baluschek, Hans (geb. 1870), S. 90. 91; Abb. 67.
Banzer, Karl (geb. 1857), S. 88. 92; Abb. 45. 56.
Barlösius, Georg (1864 bis 1908), S. 108. 135.
Bartels, Hans von (1856 bis 1913), S. 65 ff.; Abb. 14. 19.
Baum, Paul (geb. 1859), S. 114; Abb. 97.
Beder, Benno (geb. 1860), S. 73; Abb. 32.
Beder, Karl (1820 bis 1900), S. 16.
Bedmann, Max (geb. 1884), S. 101 f. 107; Abb. 91.
Begas-Parmentier, Frau, S. 87.
Bendemann, Eduard (1811 bis 1889), S. 13.
Besnard, Albert (geb. 1849), S. 136.
Beuroner Malerschule, S. 138.
Bièvre, Edouard de (1809 bis 1882), S. 14.
Blechen, Karl (1798 bis 1840), S. 17.
Bleibtreu, Georg (1828 bis 1892), S. 104.
Blos, Karl (geb. 1860), S. 87.
Boccioni, Umberto, S. 119.
Böcklin, Arnold (1827 bis 1901), S. 123 ff. 142. 147; Abb. 1. 102. 103. 104. 106.
Böcklin, Carlo (geb. 1870), S. 131.
Boehle, Fritz (1873 bis 1916), S. 142.
Borchardt, Hans (geb. 1865), S. 91.
Bossard, Johannes (geb. 1874), S. 154; Abb. 134.
Bracht, Eugen (geb. 1842), S. 73; Abb. 13.
Braith, Anton (1836 bis 1905), S. 86.
Brandenburg, Martin (1870 bis 1919), S. 104.
Brochhusen, Theo von (geb. 1882), S. 114; Abb. 92.
Brömse, August (geb. 1873), S. 154.
Burljuk, S. 119.
Carstens, Asmus Jakob (1754 bis 1798), S. 11.
Caspar, Karl (geb. 1879), S. 118; Abb. 79.
Cézanne, Paul (1839 bis 1906), S. 118.
Coellen, Ludwig, S. 119.
Corinth, Louis (geb. 1858), S. 87. 101. 106; Abb. 68. 82.
Cornelius, Peter von (1783 bis 1867), S. 11. 12.
Courbet, Gustave (1819 bis 1871), S. 29.
Crodel, Paul (geb. 1862), S. 70; Abb. 24.
Groß, Edmond (1856 bis 1910), S. 114.
Defregger, Franz von (1835 bis 1921), S. 37. 90.
Degas, Edgar (geb. 1834), S. 29. 40.
Delacroix, Eugene (1798 bis 1863), S. 14.
Delaroche, Paul (1797 bis 1856), S. 14.
Dettmann, Ludwig (1865), S. 48. 69. 88. 104; Abb. 20. 22.
Diez, Wilhelm von (1839 bis 1907), S. 104.
Dill, Ludwig (geb. 1848), S. 79; Abb. 40.
Drendorff, Joh. Georg (geb. 1873), S. 114.
Egger-Lienz, Albin (geb. 1868), S. 152. 154; Abb. 128.
Eichler, Max (geb. 1872), S. 83.
Ende, Hans am (geb. 1864), S. 82.
Engel, Otto H. (geb. 1866), S. 73; Abb. 17.
Erler, Erich (geb. 1870), S. 83.
Erler, Fritz (geb. 1868), S. 83. 155; Abb. 61.
Exter, Julius (geb. 1863), S. 92. 106. 138; Abb. 111.
Fechner, Hanns (geb. 1860), S. 142; Abb. 116.
Feininger, Lyonel (geb. 1871), S. 115; Abb. 100.
Feuerbach, Anselm (1829 bis 1880), S. 132. 139.
Fidus (Hugo Höppener) (geb. 1868), S. 108.
Firle, Walter (geb. 1859), S. 101.
Flaxman, John (1755 bis 1826), S. 11.
Frenzel, Oskar (geb. 1855), S. 86. 88; Abb. 43.
Friedrich, Kaspar David (1774 bis 1840), S. 17.
Gallait, Louis (1810 bis 1887), S. 14.
Gauguin, Paul (1851 bis 1903), S. 118.
Gebhardt, Eduard von (geb. 1838), S. 92; Abb. 71. 72.
Gebler, Otto (geb. 1838), S. 86.
Geiger, Willi (geb. 1878), S. 118; Abb. 74.
Genelli, Bonaventura (1798 bis 1868), S. 11.
Georgi, Walter (1871 bis 1924), S. 83.
Gogh, Vincent van (1853 bis 1890), S. 112.
Gräßel, Franz (geb. 1861), S. 86.
Greiner, Otto (1869 bis 1916), S. 142. 152; Abb. 130.
Grethe, Carlos (geb. 1864), S. 73. 91.
Groeber, Hermann (geb. 1865), S. 73. 106.
Grünger, Eduard (geb. 1846), S. 90.
Gurlitt, Louis (1812 bis 1897), S. 13.
Habermann, Hugo Freiherr von (geb. 1849), S. 48. 107; Abb. 81.
Hagemeyer, Karl (geb. 1848), S. 73; Abb. 34.
Hagen, Theodor (geb. 1842), S. 73; Abb. 26.
Haider, Karl (1846 bis 1913), S. 134; Abb. 108.
Hasenclever, Johann Peter (1810 bis 1853), S. 90.
Haug, Robert von (geb. 1857), S. 104; Abb. 57. 59.
Heddel, Erich (geb. 1883), S. 118.
Hegenbarth, Emanuel (geb. 1868), S. 86.
Heidner, Heinrich (geb. 1876), S. 118.
Heindrich, Hermann (geb. 1856), S. 135. 155; Abb. 113.
Hengeler, Adolf (geb. 1863), S. 145; Abb. 120.
Henneberg, Rudolf (1825 bis 1876), S. 16.
Herrmann, Hans (geb. 1858), S. 68; Abb. 21.
Herrmann, Kurt (geb. 1854), S. 114; Abb. 94.

Herterich, Ludwig (geb. 1856),
S. 92.
Henden, Hubert von (1860
bis 1911), S. 86.
Hildebrandt, Theodor (1804
bis 1874), S. 13.
Hij, Dora (1856 bis 1924),
S. 108; Abb. 83.
Hoch, Franz (1869 bis 1916),
S. 73; Abb. 36.
Hochmann, Franz (geb. 1861),
S. 86.
Hoeder, Paul (1854 bis
1910), S. 103. 104; Abb. 70.
Hobler, Ferdinand (1853 bis
1918), S. 155; Abb. 133.
Hofmann, Heinrich (1824
bis 1911), S. 92.
Hofmann, Ludwig von (geb.
1861), S. 146f.; Abb. 2.
Hölzel, Adolf (geb. 1853),
S. 81; Abb. 35. 73.
Höniger, Paul (geb. 1865),
S. 90.
Hübner, Heinrich (geb. 1869),
S. 87; Abb. 47.
Hübner, Ulrich (geb. 1872),
S. 91.
Hummel, Theodor (geb.
1864), S. 91.
Illies, Arthur (geb. 1870),
S. 73; Abb. 87.
Israels, Josef (1824 bis
1911), S. 45.
Jaedel, Willy (geb. 1888),
S. 118; Abb. 90.
Jant, Angelo (geb. 1868),
S. 86; Abb. 46.
Janssen, Peter (1844 bis
1908), S. 104. 147.
Jernberg, Olof (geb. 1855),
S. 72; Abb. 23.
Kaiser, Richard (geb. 1868),
S. 70. 78; Abb. 27.
Kaldreuth, Leopold, Graf
von (geb. 1855), S. 48.
88. 91, 106; Abb. 55. 63.
85.
Kallmorgen, Friedrich (geb.
1856), S. 91; Abb. 64.
Kampf, Arthur (geb. 1864),
S. 90. 104; Abb. 54. 60.
Kampmann, Gustav (geb.
1859), S. 73.
Kandinsky, Wassili (geb.
1866), S. 119; Abb. 95.
Kaulbach, Fritz August von
(1850 bis 1920), S. 142.
Kaulbach, Wilhelm von
(1804 bis 1874), S. 13. 105.
147.
Kaufer-Eichberg, Karl (geb.
1868), S. 86.
Keller, Albert von (1845 bis
1920), S. 90. 103; Abb. 117.

Keller, Ferdinand von (geb.
1842), S. 104.
Keller-Reutlingen, Wilhelm
(geb. 1854), S. 73.
Kiesel, Konrad (geb. 1840),
S. 105.
Klein, Joh. Adam (1792 bis
1875), S. 86.
Klein, Philipp (1871 bis
1909), S. 91.
Klemm, Walter (geb. 1883),
S. 91.
Klimt, Gustav (1862 bis
1918), S. 156; Abb. 131.
Klinger, Max (1857 bis 1920),
S. 136. 138. 148 ff.; Abb.
125. 126.
Kloeber, A. von (1793 bis
1864), S. 86.
Knaus, Ludwig (1829 bis
1910), S. 90. 105.
Kofoschtsa, Oskar (geb. 1886),
S. 118; Abb. 89.
Koner, Max (1854 bis 1900),
S. 105.
Krüger, Franz (1797 bis
1857), S. 17.
Kuehl, Gotthard (1850 bis
1915), S. 48 ff. 87; Abb.
10. 16. 48.
Lange, Otto (geb. 1879), S.
115; Abb. 78.
Langhammer, Karl (geb.
1868), S. 73. 81; Abb. 25.
Leibl, Wilhelm (1844 bis
1900), S. 29. 36 ff. 106;
Abb. 5. 6. 80.
Leistikow, Walter (1865 bis
1908), S. 73; Abb. 31.
Lenbach, Franz von (1836
bis 1904), S. 139; Abb.
118. 119.
Lepsius, Reinhold (geb.
1857), S. 108.
Lessing, Karl Friedrich (1808
bis 1889), S. 13.
Liebermann, Ernst (geb.
1869), S. 48. 104.
Liebermann, Max (geb.
1849), S. 40 ff. 106; Abb.
7. 8. 33. 84.
Looschen, Hans (geb. 1859),
S. 73. 104.
Luce, Maximilian (geb.
1858), S. 114.
Made, August (1887 bis
1914), S. 119; Abb. 98.
Madsen, Fritz (geb. 1866),
S. 82. 88; Abb. 52.
Matart, Hans (1840 bis
1884), S. 14.
Manet, Edouard (1833 bis
1883), S. 29.
Marc, Franz (1880 bis 1916),
S. 118. 119; Abb. 93.

Marées, Hans von (1837
bis 1887), S. 131.
Marr, Karl von (geb. 1858),
S. 104; Abb. 75.
Mathey (geb. 1884), S. 118.
Matisse, Henri (geb. 1869),
S. 118.
Max, Gabriel von (1840
bis 1915), S. 86. 103.
Menzel, Adolph von (1815
bis 1905), S. 28. 29 ff., 103;
Abb. 3. 4.
Meyerheim, Paul (1842 bis
1915), S. 86.
Millet, Jean François (1814
bis 1874), S. 29.
Moderjohn, Otto (geb. 1865),
S. 82; Abb. 39.
Monet, Claude (geb. 1840),
S. 29.
Morgenstern, Christian (1805
bis 1867), S. 13.
Mosson, George (geb. 1869),
S. 87; Abb. 50.
Müller, Peter Paul (geb.
1853), S. 73.
Müller-Breslau, Georg (geb.
1856), S. 73. 118.
Müller-Wünster, Franz (geb.
1867), S. 145.
Münzer, Adolf (geb. 1870),
S. 83. 87.
Nauen, Heinrich (geb. 1880),
S. 118.
Nichtsch, Alfred, S. 48. 73.
Nißl, Rudolf (geb. 1870),
S. 91.
Nolde, Emil (geb. 1867), S.
118; Abb. 101.
Oberländer, Adolf (1845
bis 1924), S. 86.
Olde, Hans (1855 bis 1915),
S. 73.
Oppler, Ernst (geb. 1867),
S. 73. 86. 92. 106.
Orlit, Emil (geb. 1870),
S. 87.
Oswald, Fritz (geb. 1878),
S. 71; Abb. 91.
Overbeck, Friedrich (1789
bis 1869), S. 12.
Overbeck, Fritz (1869 bis
1909), S. 82; Abb. 29.
Pantof, Bernhard (geb.
1872), S. 87.
Pechstein, Max (geb. 1881),
S. 118; Abb. 99.
Piloty, Karl von (1826 bis
1886), S. 14.
Pippel, Otto (geb. 1878),
Abb. 53.
Pissarro, Camille (1830 bis
1903), S. 29.
Pleuer, Hermann (1863 bis
1911), S. 91.

- Brell, Hermann (geb. 1854), S. 104. 147f.
- Breller, Friedrich d. A. (1804 bis 1878), S. 11.
- Buß, Leo (geb. 1869), S. 83; Abb. 58.
- Reiniger, Otto (1863 bis 1909), S. 73; Abb. 28.
- Rethel, Alfred (1816 bis 1859), S. 12. 154.
- Richter, Gustav (1823 bis 1884), S. 16. 92.
- Richter, Ludwig (1803 bis 1884), S. 12.
- Roerber, Fritz (geb. 1851), S. 104.
- Rossolo, Luigi, S. 119.
- Runge, Philipp Otto (1777 bis 1810), S. 17. 105.
- Samberger, Leo (geb. 1861), S. 140; Abb. 121.
- Sandreuter, Hans (1850 bis 1901), S. 131.
- Sandroß, Leonhard (geb. 1867), S. 91.
- Schießl, Matthäus (geb. 1869), S. 135.
- Schirmer, Wilh. (1802 bis 1866), S. 124.
- Schmidt-Rottluff, Karl (geb. 1884), Abb. 96.
- Schmijon, Teutwart (1830 bis 1899), S. 86.
- Schneider, Sascha (geb. 1870), S. 154; Abb. 127.
- Schnorr von Carolsfeld, Julius (1794 bis 1872), S. 12.
- Schönberg, Ulrich von (geb. 1856), S. 119.
- Schönleber, Gustav (1851 bis 1917), S. 73; Abb. 30.
- Schrader, Julius (1815 bis 1900), S. 16.
- Schramm-Zittau, Rudolf (geb. 1874), S. 86; Abb. 41.
- Schuch, Karl (1816 bis 1903), S. 87; Abb. 49.
- Schuster-Roldan, Georg (geb. 1864), S. 145.
- Schuster-Roldan, Raffael (geb. 1870), S. 145.
- Schwind, Moritz von (1804 bis 1871), S. 12. 124.
- Seurat, Georges (1860 bis 1891), S. 114.
- Signac, Paul (geb. 1863), S. 114.
- Starbina, Franz (1849 bis 1910), S. 48. 91; Abb. 66.
- Slevoigt, Max (geb. 1868), S. 101f. 106; Abb. 77. 115.
- Spangenberg, Gustav (1828 bis 1891), S. 16.
- Sperl, Wilhelm (1840 bis 1914), S. 62; Abb. 15.
- Spitzweg, Karl (1808 bis 1885), S. 13.
- Stajßen, Franz (geb. 1869), S. 108.
- Steffed, Karl (1818 bis 1890), S. 16.
- Steinhilfen, Wilhelm (geb. 1846), S. 135; Abb. 112.
- Steppes, Edmund (geb. 1873), S. 134.
- Sterl, Robert (geb. 1867), S. 91; Abb. 51.
- Storch, Karl (geb. 1864), S. 86.
- Stoewing, Kurt (geb. 1863), S. 142.
- Strathmann, Karl (geb. 1866), S. 108; Abb. 88.
- Stremel, Richard, S. 114.
- Stud, Franz von (geb. 1863), S. 136. 138. 140. 142; Abb. 122. 123. 124.
- Thoma, Hans (1839 bis 1924), S. 132. 136ff. 140. 142; Abb. 105. 107. 109. 110. 114.
- Thumann, Paul (1834 bis 1908), S. 16. 92.
- Toobn, Charles (geb. 1863), S. 87.
- Trübner, Wilhelm (1851 bis 1917), S. 48. 57ff. 106; Abb. 9. 12. 86.
- Uhde, Fritz von (1848 bis 1911), S. 40. 46ff. 97ff. 106; Abb. 11. 69. 76.
- Urn, Lesser (geb. 1862), S. 106.
- Dautier, Benjamin (1879 bis 1898), S. 37. 90.
- Weit, Philipp (1793 bis 1877), S. 12. 105.
- Winnen, Karl (geb. 1863), S. 82.
- Wogel, Hugo (geb. 1855), S. 91. 92. 104. 147; Abb. 42.
- Wogeler, Heinrich (geb. 1872), S. 82. 108.
- Woltmann, Hans von (geb. 1860), S. 73.
- Walden, Herwarth, S. 119.
- Waldmüller, Ferdinand (1793 bis 1865), S. 17.
- Walser, Karl, S. 73.
- Waste, Erich (geb. 1889), S. 115; Abb. 65.
- Weise, Robert (geb. 1870), S. 91;
- Weisgerber, Albert (1878 bis 1915), S. 118.
- Weißhaupt, Viktor (1848 bis 1905), S. 86.
- Berner, Anton von (1843 bis 1915), S. 104.
- Wierß, Anton (1806 bis 1865), S. 144.
- Wille, Fritz von (geb. 1860), S. 155.
- Winternitz, Richard (geb. 1861), S. 91; Abb. 62.
- Wirsching, Otto (1889 bis 1919), S. 145.
- Zimmermann, Ernst (1852 bis 1901), S. 101.
- Zügel, Heinrich v., (geb. 1850), S. 86; Abb. 44.
- Zumbusch, Ludwig von (geb. 1861), S. 145; Abb. 87. 129.
- Züricher, U. W. (geb. 1877), S. 131.
- Zwintzger, Oskar (1870 bis 1916), S. 142.



14 DAY USE
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED

LOAN DEPT.

This book is due on the last date stamped below,
or on the date to which renewed. Renewals only:
Tel. No. 642-3405
Renewals may be made 4 days prior to date due.
Renewed books are subject to immediate recall.

REC'D LA UCLB 71-8 POST

REC'D CIRC DEPT OCT 2 2 1974

LD21A-40m-8,71
(P6572s10)476-A-32

General Library
University of California
Berkeley

M32746

ND

567

K6

1925

THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

