



Abb. 12. Fritz von Uhde: Ein schwerer Gang. Verlag von Dr. Albert & Co. in München. (Zu Seite 35.)

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 trotz staatlicher Stachelzäune aus ihren Mauern die ungläubigen Scharen zu Tausenden ziehen sieht. Zwischen beiden züngelt die Flamme des Monismus auf und verkündet eine neue, auf Naturphilosophie 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 geschleift 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,



Abb. 13. Gotthard Kuehl: Im Waisenhaus zu Lübeck.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 88.)

der 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 durchgnetet 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 breiige 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 modernen Maler nach einem naturwissenschaftlichen Rezept arbeiten (die modernsten tun es), aber man muß die fein ausgebildeten Nerven, den Farbensinn bewundern, der es ver-

steht, Farben so auf die Leinwand zu tragen, daß sie wie eine lebendige organische Substanz zusammenwirken. In dieser Technik liegt zunächst der gewaltige Unterschied und Fortschritt der gegenwärtigen Malerei im Vergleich zur gesamten früheren.

Von einem weiteren wichtigen Einflusse auf die moderne Malerei war die Entwicklung der Photographie, da sie, eine 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 entferntesten Gegenstände zueinander zuverlässig beobachten.

Die Parole, die in der jungen Künstlerenschaft ausgegeben wird, heißt von nun ab: 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 die Künstler sich abmühen, den momentanen Eindruck des Gegenständlichen, der Bewegungen und Stimmungen blitzschnell als ein Erlebnis festzuhalten.

Ihr Hauptbestreben geht 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:

„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 lodernes 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.



Abb. 14. Gotthard Kuehl: Vor der Schicht. (Zu Seite 39.)



Abb. 15. Wilhelm Trübner: Das Paris-Urteil. 1901. (Zu Seite 41.)



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 dergestalt, 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.“

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

„Diese charakteristische Kunst ist die einzig wahre, wenn sie aus innerlicher, eigener, selbständiger Empfindung um sich wirkt, unbekümmert, ja, unwissend alles



Abb. 16. Wilhelm Trübner: Schloß Hemsbach. 1906. Im Besitz des Herrn Hermann Nabel, Berlin.
(Zu Seite 39 ff.)

Fremden, mag sie aus rauher Wildheit oder aus gebildeter Empfindsamkeit geboren werden, sie ist ganz und lebendig.“

Die moderne Malerei ist unter dem Schlagtruf des Impressionismus und Pleinairismus zur Eroberung der Natur zurückgekehrt und naturalistisch geworden.

Es ist für Deutschland dabei 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 die gesamte Kultur 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 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, Pizzaro und besonders Monet u. a. zur Herrschaft bringen sollten.

Diese Entwicklung mit der ihr später folgenden hat die deutsche Kunst stark befruchtet und 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 zu seinem vierzigsten Lebensjahre, als Zeichner und Maler des Geschichtsbildes betätigt und das Leben Friedrichs des Großen, die Tage des Rokokos, 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 Volkphantasie 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. 2) 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 hervorruft, ist von seltenem Rhythmus und Leben. Und wenn dieses Werk, aus dem Zeitalter des Rokokos, aus dem Geiste der Zeit heraus empfunden und



Abb. 17. Wilhelm Sperl: Die Wäscherin. Original im Besitze der Kunsthandlung Fritz Gurlitt in Berlin.
(Zu Seite 43.)

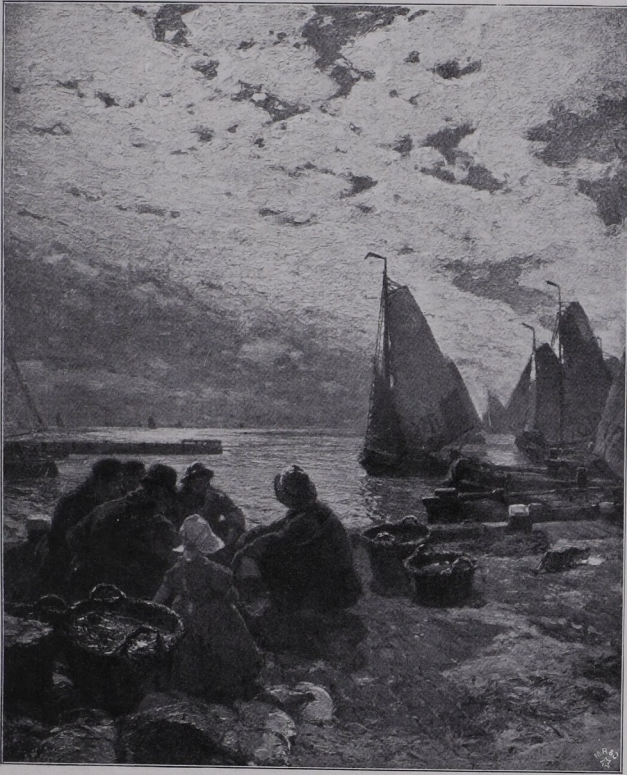
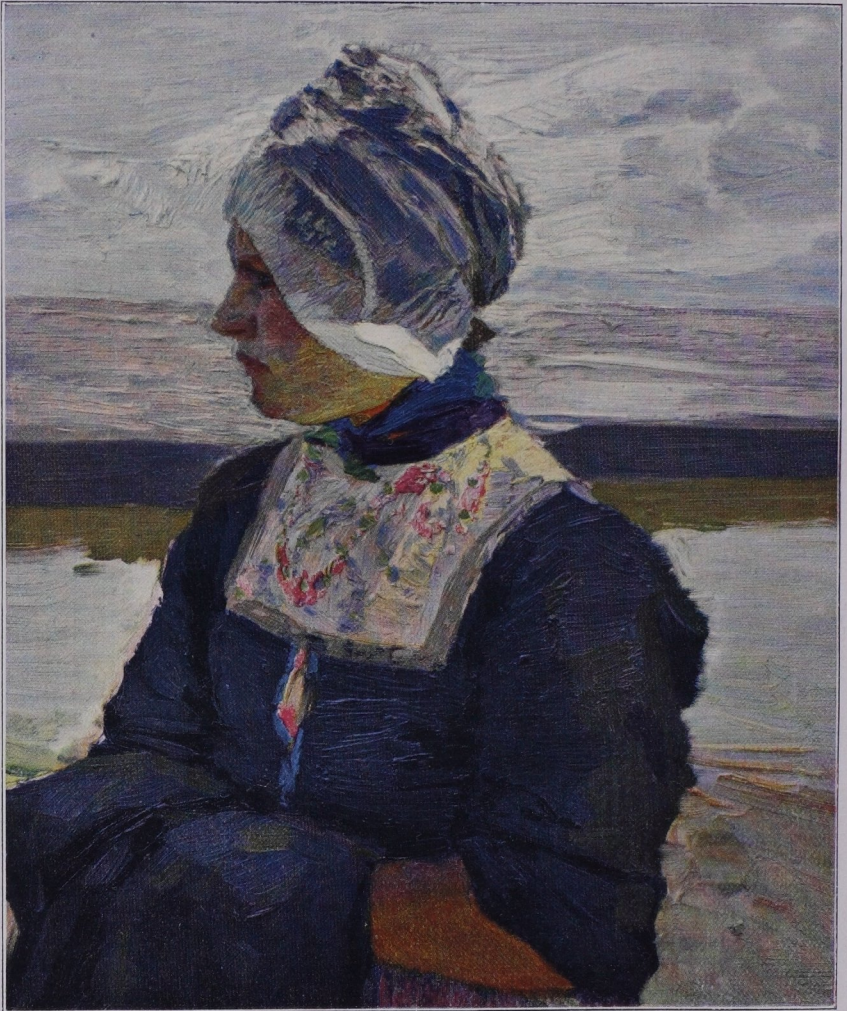


Abb. 18. Hans von Bartels: Mondnacht am Zuydersee. 1894.
Copyright 1896 by Photographische Gesellschaft, Berlin. (Zu Seite 46.)

wiedergegeben, geradezu als 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, 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 gefangen nahmen. Er versuchte die Wirklichkeit zu erobern und mit Kohle, Kreide, Tusche, Wasser, Öl betätigte er sich auf allen Gebieten der Malerei. Mit staunenswerthem 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



☒ Abb. 19. Hans von Bartels: Mädchen aus Volendam. Skizze. (Zu Seite 46.) ☒

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. 3) einen Lobgesang auf jene Industrie an, die die kommenden Jahrzehnte beherrschen und unser Vaterland aus einem ackerbautreibenden zum Industriestaate verwandeln sollte. Dem Zeitalter der Dampfkrast und Maschinen ist hier ein dauerndes Monument errichtet; es ist das Proömium auf eine neue 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



Abb. 20. Hans Herrmann: Blumenmarkt in Amsterdam. Studie. (Zu Seite 47.)

Untergang des historischen Theaterbildes, des Salon- und Gesellschaftsstückes, der 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 an aufleuchtenden Farbenfunken 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 Bezwingen 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



Abb. 21. Ludwig Dettmann: Durch die Brandung. (Zu Seite 47.)

mit gewissenhafter Treue sind alle Einzelheiten zu einer geschlossenen Einheit verbunden, die ein Gefühl für Rhythmus der Farbe und Linie 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 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 Knaus, Lessing, Schrader eigen ist, vermischen wir hier. Ergreifend ist der Inhalt: die Liebe, die das Volk mit seinem König verband, jenes Gefühl der Zusammengehörigkeit in ersten 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 Kissingen, ein Gartenlokal, eine Straße, das Innere eines



Abb. 22. Ludwig Dettmann: Heilige Nacht. (Zu Seite 47.)

Theaters, eines Eisenbahnabteils, eines Fabrikraumes oder Tierbilder malt, zeigen die Reizbarkeit seiner Nehhaut 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 der Modernen 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 verkannt und verlacht, in Paris umjubelt, und seine Werke mußten um teures Geld für Deutschland wiedererworben werden. Er verbrachte seine Tage unter Bauern,



Abb. 23. Otto S. Engel: Friesische Mädchen auf der Düne. Studie. (Zu Seite 50.)



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 Unter-



Abb. 24. Jakob Alverts: Die Gally im Spätsommer. (3u Seite 47.)



Abb. 25. Paul Crodel: Dorfstraße. 1901. (Zu Seite 49.)

haltungskunst und allem Konventionellen durch neue Anschauungen ein Ende bereitet. Bei inniger Betrachtung seiner Männer- und Frauengestalten, seiner Bauertypen und Bildnisse entdeckt man, daß er allezeit das Raffige 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 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 (Abb. 4).

Was hätte nun wohl ein Anekdotenmaler aus demselben Vorwurf gemacht? Zu der alten Frau wäre vielleicht eine Kaze mit gekrümmtem Buckel gekommen, oder ein kleiner Enkel, ein Hofenmaß, der in seinem Beinkleidchen den üblichen



Abb. 26. Richard Kaiser: Am Buchsee. 1901. (Zu Seite 49.)

Effektzipfel zeigt und sich an die Großmama anschmiegt, 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 schmähhaft 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 Vautier 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 ernste, in sich gefehrte Menschen, plump, schwerfällig oder wie seine Mädchen gestalten mit treuherzigen und gutmütigen Augen. Ein konzentriertes Menschentum wird sichtbar.

So hat er 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 Velasquez 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 Altan, aber ebenfogut einen Pleinairisten nennen. Seine Bilder



Abb. 27. Eugen Bracht: Hochmoor in Norwegen. (Zu Seite 50.)

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.

Auf den Schultern beider Männer stehen nun die Impressionisten und Pleinairisten, die dem Kunstleben der Welt eine neue Mission bringen.



Abb. 28. Theodor Sagen: Frühling am Bach. (Zu Seite 50.)