



Abb. 29. Das Fernberg: Sommernachmittag. 1901. (Zu Seite 50.)

## VI. Die Impressionisten.

Wo es Licht, Luft, Farben und Gegenstände gibt, findet der Maler hinfert künstlerische Motive. Es ist für ihn gleichgültig, ob er sie auf dem Lande, im Bauernhause, in den Werkstätten der Großstadt, den Salons, den Theatern, auf Bällen oder im häuslichen Kreise trifft. Der Inhalt sinkt zur Bedeutungslosigkeit herab. Wie die Farben ineinanderklingen und verschmelzen, Licht und Schatten miteinander ringen, Licht und Luft die Gegenstände umspielen, ist der köstlichste Genuß.

Wer der Führer im Konzert der Maler des Lichts ist, darüber 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 Schule 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 ausieht, er scheint das ganze Bild in der





Abb. 30. Benno Becker: Die Bergstadt. 1901. (Zu Seite 50.)

Natur gesehen, die Szene, die er darstellt, unmittelbar beläuscht 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 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





Abb. 31. Franz Hoch: Erntezeit. (Zu Seite 50.)

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 in einem anderen beliebigen Garten Schulbuben und -mädchen oder auf einer Promenadenanlage oder im Biergarten Männer und Frauen. Niemals löst sich aus dem Bilde eine Hauptfigur, als „Akteur“ heraus,





Abb. 32. Ludwig Dettmann: Sonntagmorgen auf Föhr. (Zu Seite 47.)





Abb. 33. Otto Reiniger: Landschaft. 1901. (Zu Seite 50.)

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 liegt 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 Inhalte 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 „Waisenhaus zu Amsterdam“ (Abb. 9) und in der „Flachsseuer in Laaren“. 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 hellbeleuchtenden und im Schatten liegenden, daher an Helligkeit nachlassenden Farben erhöht die Illusion. Man bewundere alle Einzelheiten, dann erst genießt man die Stimmung, den stillen Zauber ruhiger Arbeit. Wer heut etwas schaffen will, 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 erfäßt, stehen greifbar im Raume, 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 —



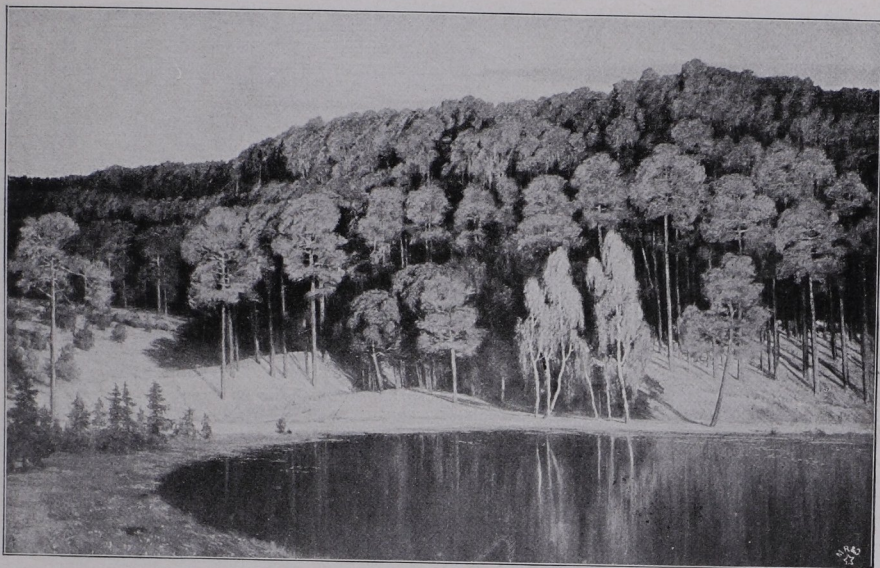


Abb. 34. Walter Leistikow: Brunewaldsee. (Zu Seite 50 ff.)

das Einfachste und Schwerste“, wie er selbst sagt, zu geben versucht, so z. B. in dem Strandbilde „Badende Jungen“ (Abb. 10). In langen Linien kommen die schäumenden Wellen an die Düne gerollt, die See atmet und bebt, im Vordergrund springen im Wasser badende Jungen. Sie wirken wie Aktstudien, zumal in den verschieden bewegten Stellungen des Körpers in der Vorder-, Rücken- und Seitenansicht. Die Gestalten laufen durcheinander, die einen wenden sich nach links, die anderen streben nach rechts, ein Knabe verläßt das Wasser, und ein anderer geht vorsichtig hinein. Die Dimensionen des Raumes sind gut bestimmt. Die Wellenlinien geben die Breite, die Knaben die Tiefe und der am Rande des Bildes beobachtende Fischer, mehr angedeutet, denn plastisch vollendet, die Lotrechte im Bilde. Trotz scheinbarer Zufälligkeiten wirkt das Ganze als eine geschlossene Einheit und bewahrt bildmäßige Wirkung; dabei fühlt man, wie das Sonnenlicht alle Farben auflöst, 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 schmieglam an die Franzosen und an Israels anzupassen wußte. Er besaß viel Handgelenk und eine erstaunliche Sicherheit des Blickes, schnell und sicher das Geschehene festzuhalten, so daß viele Arbeiten oft wie Skizzen anmuten. 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 schnell die Herzen, denn er vernachlässigte nicht die literarische Zutat und ließ in den gegenständlichen Darstellungen stets sein Herz reden. Uhde hat eine Vorliebe für die Darstellung des Weichen, Stillen und einen gewissen Hang für das Weibliche.

In Bildern wie „Auf dem Heimwege“, „Ein schwerer Gang“ (Abb. 12) lebt doch ein religiöses Gefühl, denn in ihnen ist mitfühlende und Trost spendende Liebe geschildert und in dieser „Armeleute-Malerei“, wie man sie spöttelnd getauft hat, erklingt eine stille Aufforderung, zu trösten und mitzuhelfen.





Abb. 35. Karl Langhammer: Abend. (Zu den Seiten 50 u. 57.)

Andere 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





Abb. 36. Otto Modersohn: Häuser am Bach. (Zu Seite 59.)

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. Und was früher inhaltlich als nicht hoffähig für die Kunst verworfen wurde, die Lebensatmosphäre zumal der unteren Gesellschaftsklassen, gilt diesen Künstlern der Darstellung würdig.

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 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.

In den Bildern beider Meister dürften die Gesetze der Naturalisten 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 Kalckreuth, Frh. Hugo von Habermann u. v. a., die zu gleicher Zeit den Bau aus der Erde hoben.

Gotthard Kuehl malte, wo er auch weilte, was er vorfand: in Lübeck die alten Häuser mit ihrem Innenleben, in München und Dresden das Innere





☒ Abb. 37. Ludwig Dill: Am Waldbesrand. (Zu Seite 55.) ☒

der Kirchen, von seinem Atelier in Dresden aus die Brühl'sche 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; in letzter Zeit ist er in den Tönen dunkeler und schummeriger und geht auf Stimmungen aus, er pflegt das moderne Hell dunkel, das reizvoll in fein abgetönten Innenräumen wirkt, wo bald ein roter, blauer oder gelber Ton den Grundton bildet. Der Meister verschmäht gleich den andern genannten Rivalen die grellen Kontraste, sondern liebt fein abgetönte Rhythmen.

In seinem „Waisenhaus“ können wir die Kuehlsche Kunst vielleicht am besten bewundern (Abb. 13). Das Gemälde ist ein Triptychon und erzählt das Leben 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 Knäus und Vautier: 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.





Abb. 38. Adolf Hölzel: Dachauer Moos. (Zu Seite 57.)

Sozialer Geist erfüllte die Mehrzahl dieser Bilder, so z. B. „Vor der Schicht“ (Abb. 14). Stiller Friede umfängt weiter seine Innenräume, die zur Andacht und Sammlung einladen.

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.

Seine Gemälde werden einem großen Publikum wohl stets nur als Skizzen, als Farbenexperimente erscheinen, und ihre technischen Feinheiten vermag nur der Liebhaber und Kunstkenner 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, die innerlich aus vielen verschiedenfarbigen Körperchen bestehen, setzt sich das Gemälde zusammen. Die blauen Töne des Himmels, das Grün der Blätter sind in einer unerreicht kühnen Weise und so sicher nebeneinander „hingepakt“, daß man über die Naturwahrheit, die er damit erreicht, erstaunen 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 Gegenständliche, alles 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 dieses Bildes von anderen ähnlichen gewählt worden,





Abb. 39. Walter Georgi: Wäscherin. (Zu Seite 59.)



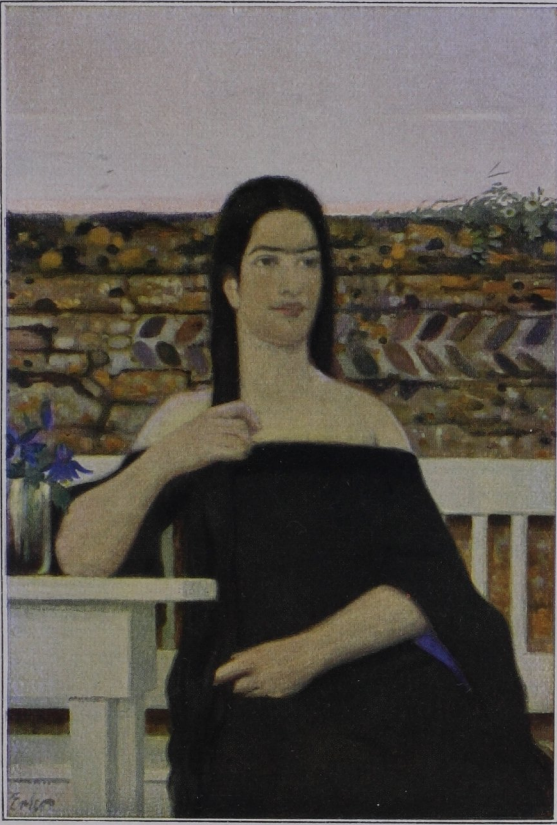


Abb. 40. Fritz Erler: Romantische Musik. (Zu Seite 59.)

vielleicht sollte überhaupt keine Allegorie gegeben werden, sondern die Taufe ist dem fertigen Bilde gefolgt. Fast wunderlich sieht so eine Leinwand voller Flecken aus, so daß ein Witzbold gemeint hat, daß die Gestalten den Fleckentypus hätten. Aus dem Experimentieren kam der Künstler übrigens nie heraus. Seine ältesten Bilder, ganz in Leibls Manier fleckig und dunkel gemalt, können schlechthin als Meisterwerke bezeichnet werden. Dann aber hellte sich die Palette auf und es folgte eine Zeit, wo braune und namentlich giftiggrüne und blaue Töne immer und immer jubilieren.

Charakteristisch möchte das „Paris-Urteil“ sein (Abb. 15). Wie vorzüglich fließen hier die Flecke für den, der das Werk bei richtiger Beleuchtung und Entfernung sieht, zusammen. Dieses Werk ist übrigens gar nicht unüberlegt. Aus den beigegebenen Attributen erkennen wir in den drei Rückenfiguren Hera, Aphrodite und Athena: neben Hera sitzt auf dem fahlen Ast eines Baumes ihr Wappentier, der Pfau, an Aphrodite schmiegte sich Eros mit dem pfeilgespickten Köcher, und Athena hat Helm und Schild an einen Baum gelehnt. Paris ist durch einen Hund, der zwischen ihm und Hera steht, als Hirt erkennlich. Er ist im Begriff, den Schönheitsapfel der Aphrodite zu reichen. In der Haltung der Himmelskönigin Hera liegt das Erstaunen über das für sie unbegreifliche





Abb. 41. Rudolf Schramm: Zittau: Fütterung der Gänse. (Zu Seite 62.)



Urteil ausgedrückt, Athena wendet sich mißmutig ab. Das Bild, das einem oberflächlichen Beobachter „hingeschmiert“ erscheint, über dessen Körper man sich wegen ihrer Nacktheit wohl gar erregt, vereinigt, wie man bei liebevoller Versenkung in das Bild erkennt, eine Summe von künstlerisch durchdachten Zügen. Das Moderne liegt in diesem Werke in der Übersetzung der alten mythologischen Erzählung in das Alltägliche 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 sie, wie sie ihn sahen, jeden Ton auf der Palette zu mischen und auf die Leinwand zu setzen. Die Schulvorschrift lehrte: Das Licht ist kalt, Schatten warm. Die Impressionisten pffiffen 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 Gemütslichkeit, so sind die Modernen ernst geworden und verschönten 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 die Natur und das Leben zum Stimmungsbilde umgestaltet. In der älteren Kunstströmung waren es der Inhalt und die Form, die Phantasie des Was, die die Musik machten, in der modernen 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 des neunzehnten Jahrhunderts Eroberer und Entdecker gemacht. Sind in den Werken von Liebermann, Uhde, Kuehl und Trübner bereits die Hauptgesetze der modernen Kunst enthalten, so sind diese vielfach abgewandelt und bereichert worden zumal von jenen Künstlern,





Abb. 42. Oscar Frenzel: Viehherde. 1894. (Zu Seite 62.)

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.

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 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, schwanfenden 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. 17), 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.





Abb. 43. Heinrich Zügel: Der Exoten-Weiber. 1909. (Zu Seite 61.)





Abb. 44. Franz Gräßel: Enten im Weiher. (31 Seite 62.)





Abb. 45. Peter Paul Müller: Altwasser an der Mar. (Zu Seite 50.)

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, hat sich gelegt, und die Farben haben das Brutale und Schreiende verloren. 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 und Hildebrandt 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 treffsicher erfassen. Aus vielen Einzelstudien entsteht 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 farbigen Hülle ahnen muß.

Seine Fischer und Seeleute 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





Abb. 46. Karl Binnen: Februar. (Zu Seite 58.)

der Dünen bilden einen wirkungsvollen Hintergrund, von dem sich die hohen Gestalten abheben (Abb. 18, 19).

Gleich den alten holländischen Meistern Everdingen, van de Velde, de Blioger 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. 20), weil er gegenständlicher als Bartels ist und behaglich das breite, moderne Leben, das flache Land mit seinen 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. 21) das Fahrzeug steuern. Dettmanns Farben sind breit und wuchtig, erheben sich unausgeglichen, grell reliefartig von der Fläche (siehe auch Abb. 22, 32).

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





Abb. 47. Karl Schuch: Stilleben. (Zu Seite 63.)

immer wieder malt (Abb. 24). 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 Möwen. 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 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.





Abb. 48. Adolf Münzer: Stilleben. 1907. (Zu Seite 59.)

Die Stimmungen der Natur werden sichtbar. Man könnte von einem romantisch-modernen 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. 25). Nicht minder feierlich sind die phantastischen und poetischen Buchenlandschaften von Richard Kaiser (Abb. 26). Wie Hermann Masius in seinen prachtvollen Erzählungen das Leben der Bäume als seelenbegabter, uns innerlich verwandter Wesen darstellt, so malt Kaiser die Natur. Hell und goldig leuchtet der Himmel über den Äckern und Wiesen, die Wolken spiegeln sich in der klaren Flut des Sees, schweigend steht in der Ferne der Wald,

Koepen, Moderne Malerei.



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 schlängen und die 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 hatten eine neue Harfe gefunden. 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 Staketzaun 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 Olaf Fernbergs „Sommernachmittag“ (Abb. 29). 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.

Zu der epischen und lyrischen Auffassung der Landschaft gesellt sich weiter die dramatische. So besingt Otto Reiniger (Abb. 33) 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. 30) mit einem blauen Schleier ein. Behmut und Sehnsucht durchzittert dieses zarte Blau, auf dem die anderen Farbentöne harmonisch abgestimmt ruhen.

Gemalte Gedichte möchte man diese Landschaften nennen, und es könnten hier noch eine Menge tüchtiger Künstler und Kunstwerke genannt werden, die im gleichen Sinne schaffen; es sei nur an Eugen Bracht (Abb. 27), Otto S. Engel (Abb. 23), Theodor Hagen (Abb. 28), Franz Hoch (Abb. 31), Arthur Illies, Wilhelm Keller-Reutlingen, Gustav Kampmann, Karl Langhammer (Abb. 35), Georg Müller-Breslau, Peter Paul Müller (Abb. 45), Hans von Volkmann, Gustav Schönleber (Abb. 8), Carlos Grethe, Karl Walser (Abb. 110) 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 Bildern. Er malte die Heide und die Seen in Wasserfarben, Tempera, Öl oder 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



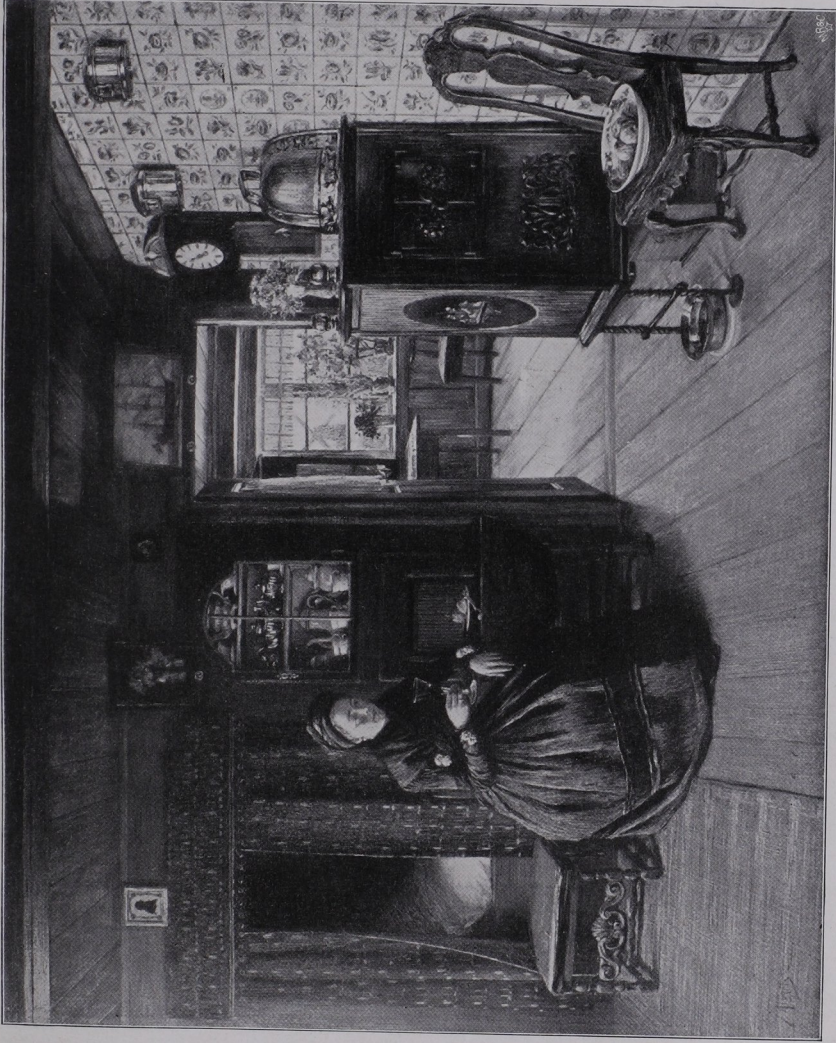


Abb. 49. Jakob Alberts: Friesische Stube. (Zu Seite 48 u. 68.)





Abb. 50. Ernst Dypker: Fennisturnier in den Dünen. 1909. (34 Seite 62.)





Abb. 51. Karl Bonner: Ständiger Bauernanzug. Studie. (3u Seite 67.)



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 vergessen 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 aber auch wiederum zart verrieben und wird zum Ausdrucksmittel der Stimmung in der Landschaft.

Leistikow ist ein malender Dichter. Der stille Abendsfrieden senkt sich über den „Brunewaldsee“ (Abb. 34); 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 Wolken zusammenballen — ein Stimmungsgemälde von unendlichem, wahrhaft poetischem Zauber:

Auf die düstern Kiefern Hügel  
 Legt sich kupfern letzte 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  
 Plötzlich wie ein Lächeln stirbt.

Schwermütiger Ernst und feierliches, friedliches Schweigen klingen durch die wenigen Farbflächen, die ornamental-dekorativ miteinander abgestimmt sind. Wie Leistikow die Mark, so wurde Ludwig Dill nicht müde, die Um-







Abb. 53. Graf Leopold von Kalckreuth: Unser Leben währet siebzig Jahre. 1901. (Zu Seite 65.)

gebung von München, die weiten Moosniederungen bei Dachau an der Amper zu malen (Abb. 37). 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 Wässern 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 überkommt uns Feiertagsstimmung.

Hier fühlte sich der Künstler als Mensch und wurde zum Einsiedler, der dem Leben der Großstadt entflieht und mitten in der bäuerlichen 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 befehlen 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 Gesehe 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





Abb. 54. Heinrich Hübner: Interieur. (Zu Seite 63.)



gestaltet. So werden die zufällig in der Natur verstreut vorkommenden Formen mit Bewußtsein neu zusammengesetzt, 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 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 Künstler sind um Dill tätig gewesen; einige von ihnen ragen besonders hervor, wie Arthur Langhammer (Abb. 35) und Adolf Hölzel (Abb. 38), der das Dekorative der Landschaft mit feinen, koloristischen Stimmungswerten zu verschmelzen weiß und die Natur oft durch die Staffage belebt.

Die stille Weltabgeschiedenheit und Abgeschlossenheit, der weiche, oft elegisch-melancholische Charakter dieser Bilder enthält etwas von dem Pessimismus derer, die, dieser Welt mit ihren harten Anforderungen nicht gewachsen, ihr so gern entfliehen möchten, um in der Einsamkeit, verfunken in ein andächtiges Anschauen der Natur, Genesung für ihre Seele zu finden. Feierlich wie ein Lied, wehevoll wie ein Choral, ein Erinnerungsbild, das uns mit Sehnsucht erfüllt — das ist die Stimmung der Dachauer Landschaften.

Wie über dem einst kaum gefamnten Dachau am deutschen Kunsthimmel Sterne aufgegangen, so über dem Moordorf Worpsswede 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 bestandene Bodenerhebung, wenig Korn- und weizentragende Felder, überwiegend Moorboden, durch den sich die Hamme und kleine Kanäle schlängeln, armselige



Abb. 55. Arthur Kampf: Sofball-Erinnerung. (Zu Seite 70.)





Abb. 56. Graf Leopold von Kalckreuth: Straßenbild. 1901. (Zu Seite 69.)

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. 92), Karl Binnens (Abb. 46), Fritz Overbeck (Abb. 70), Otto Modersohn (Abb. 36), Hans am Ende, Heinrich Vogeler, nennen. Wenn je der Beweis dafür geliefert worden ist, daß die unscheinbarste Landschaft 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 kunstzerzählerische 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 haben 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 betonten sie nicht wie jene die ornamentale Fläche. Dem Pleinairismus in seinen extremen Formen, in seinen differenzierten Farbenpielen 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. Sie sind aber Naturalisten. Ihnen





Abb. 57. Hans Baluschek: Kohlenfahren. 1901. (Zu Seite 69.)

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 nimmt die „Scholle“ ein, eine Vereinigung von Malern, die durch den ihre Richtung bezeichnenden Sammelnamen andeuteten, daß sie bodenständige Kunst treiben wollten. Zu ihnen gehörten: Fritz Erler (Abb. 40), Erich Erler, Walter Georgi (Abb. 39), Max Eichler, Leo Puz, Adolf Münzer (Abb. 48). 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.

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 mit rührseligen Erzählungen in sie hineinzutragen.



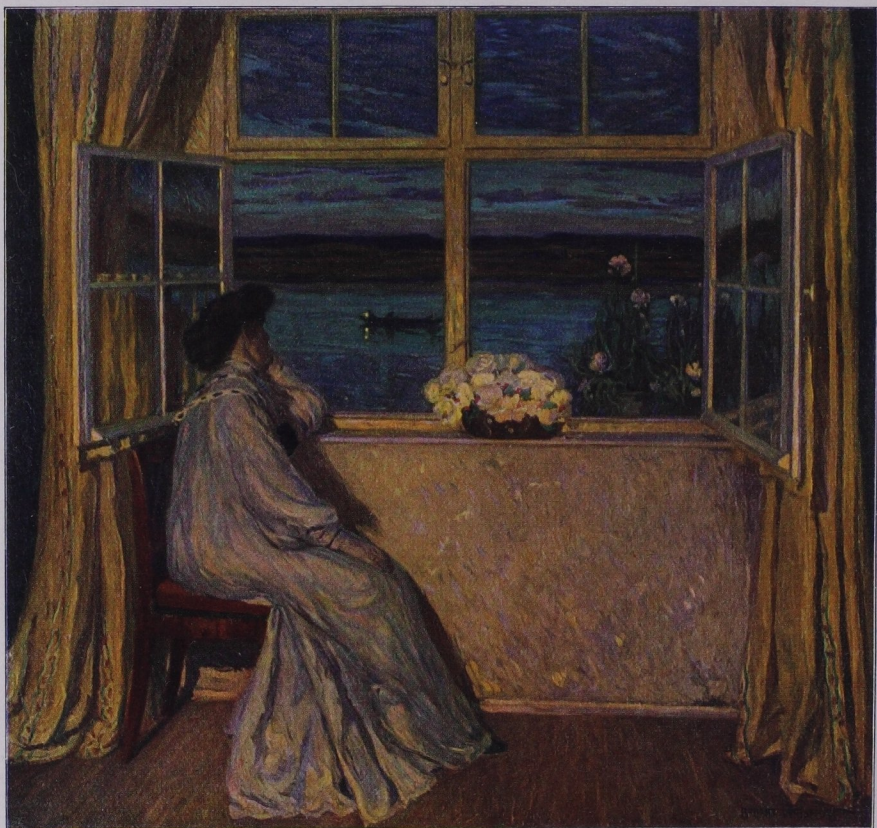


Abb. 58. Robert Weisse: Blaue Stunde. (Zu Seite 71.)

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 Lobsfänger.

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





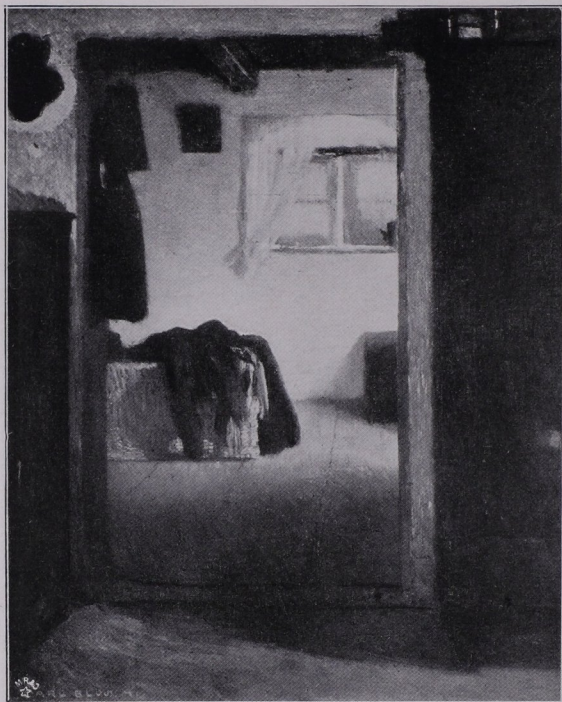
Abb. 59. Louis Corinth: Salome. (Zu Seite 77.)

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 Kunstfritiker 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 witzig 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 Zügel (Abb. 43), Rudolf Schramm-Zittau (Abb. 41), Hubert





☒ Abb. 60. Karl Mos: Interieur. 1901. (Zu Seite 63.) ☒

von Heyden, Oskar Frenzel (Abb. 42), der monumental wirkende Viktor Weißhaupt, ferner Anton Braith, Franz Hochmann, Emanuel Hegenbarth, Karl Storch, Franz Gräßel (Abb. 44), Richard Kaiser-Eichberg u. a.

Der Führer dieser Künstler ist der Münchner Heinrich 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. Frei-

lich 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 feck 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 (Abb. 42).

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 Polospieler von Ernst Doppler denken (Abb. 50). So hat ferner Angelo Jank einmal eine Schnitzeljagd mit modernen Amazonen gemalt (Abb. 77). Ein echt impressionistisches Werk, in dem eine sorgfältig zeichnerische Durchbildung, wie wir sie bei Rubens und Snyders finden, naturgemäß weggelassen mußte. Das Ganze ist nur ein photographisch gesehener Momentausschnitt aus der Natur, wird doch von dem einen Reiter nur der hintere Teil seines Pferdes sichtbar. Blitzartig 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 modernen Kunst wie ihrer Zeit, die sich statt dessen in der Literatur an Wust und Wortschwall be-rauscht. Man liebt den behaglichen Genuß ohne Aufregung. Für ihn bie-tet nun das Stilleben reichlich Gelegenheit. Was vor dem Auftreten der Pleinairisten als solches ausgegeben wurde, waren Lederbissen, so hübsch, daß dem Beschauer die Ekstase nach ihnen überkam, oder es wurde ein erzählender In-halt hinzuerfunden, indem man gelegentlich Kinder oder Tiere als Vertreter der dem Betrachtenden aufstei-genden Gefühle beige-sellte.

Als Bahnbrecher hier-gegen ging Karl Schuch voran, der zu denen um Leibl gehörte. In seinen Still-leben sehen wir die alltäglichsten Dinge zu einem Farbenarrangement zusammen-gestellt. Eine geheimnisvolle Leuchtkraft geht von ihnen aus, da das Licht des Tages der Träger der malerischen Formen ist und in seinen Abstufungen ohne prismatische Strahlenbrechung die Gegenstände umspielt. Eine innere Freude spricht aus solchen Arbeiten, die wohl-tuend anheimelt (Abb. 47). Ob man das von den impressionistischen und pleinairistischen Stilleben auch nach Jahr und Tag wird sagen?

Heute malen Emil Orlik, Bernhard Pankof, Lovis Corinth, Adolf Münzer, Frau Begas-Parmentier und viele andere Blumen in Köppingschen Gläsern, die sich einer besondern 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 Phantasiesträuße in bunten, schillernden, ge-brochenen Farben übersfluten. Es sind interessante Dekorationsstücke ebenso wie die Tierstilleben, die heute wie einst bei den alten Niederländern gepflegt werden; es sei hier auf Charles Looby 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 Aus-stattungsstücke 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 Ruehl (Abb. 84), Karl Blos (Abb. 60), Heinrich Hübner (Abb. 54), Jakob Alberts (Abb. 49); sie



Abb. 61. Friedrich Kallmorgen: Frühmorgen. 1901. (Zu Seite 71.)





Abb. 62. Fritz von Uhde: Lasset die Kindlein zu mir kommen. Ausschnitt.  
(Zu Seite 73.)





Abb. 63. Ludwig Herterich: Vor dem Spiegel. 1901. (Zu Seite 72.)

füllten als Pleinairisten den alten Geist in neue Schläuche, malten aus musikalischem Empfinden in fein abgetönten Farbenschwingungen, indem sie mit liebevollem Verständnis auf das heimliche Leben in der unbeseelten 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. 52 u. 53). Wer freilich hier, verleitet durch eine frühere Kunst, Gedankentiefe 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, so die „Fahrt ins Leben“. Das runzlige braune





Abb. 64. Franz Starbina: Allerseelen. 1895. (Zu Seite 71.)

Gesicht der Bäuerin, die welke Haut des Alters, die schlaff gewordenen Brüste hat Kalkreuth oft gemalt in Farben, die ebenso wie das Motiv ernst stimmen und keinen Frohsinn aufkommen lassen.

Großzügiger behandelt der Worpsweder Fritz Mackensen ähnliche Stoffe. Mensch und Natur werden zur Einheit, die Bauern sind plumpe, ungelente, in der Hütte oder im Kahn, beim Ackern und beim Stechen des Moors 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. 92) überschneiden die Gestalten beim Pflügen groß





Abb. 65. Fritz Osswald: Niederrheinische Hütte. 1911. (Zu Seite 71.)

den Horizont. Die Landschaft ist freilich perspektivisch nicht ganz glücklich, wirkt aber doch feierlich; goldene Wolken leuchten über dem langgestreckten Ackerfelde, dem dahinter schimmernden Birkenhain und dem am Boden dahinkrauchenden Hause 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 schwerfällige Fröhlichkeit malten u. a. Ludwig Dettmann, Oskar Frenzel, Karl Banker, dessen Gemälde „Beim Tanz“ zu einem kulturgeschichtlichen Bilde des rauhen und armen Oberhessens wird. Den Künstler regte vornehmlich das dekorative Leben des Vorwurfes an: die kurzen Röcke der Bäuerinnen, die beim wirbelnden Herumdrehen wellenlinig sich aufbauschen, die breiten, rotgelben Pelerinen, 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 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. (S. auch Abb. 67.)





Abb. 66. Richard Winternitz: Quartett. 1901. (Zu Seite 71.)

Die holländischen Kleinmeister des siebzehnten Jahrhunderts, Terborch, Pieter de Hoch, Ostade, 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. 49) 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. Eine solche Sehnsuchtsweise klingt uns aus diesem Bilde entgegen.

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 Dialektgedichten 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, Gautier, 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 volkskundlichem Sinne. —





Abb. 67. Karl Vanžer: Mutter und Kind. 1901. (Zu Seite 67 u. 72.)

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 Hafenclever, Eduard Grüzner verschwanden; man malte, als ob es sich um einen Bericht für eine illustrierte Zeitung handelte. Paul Höniger und Hans Baluschek (Abb. 57) 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, so z. B. Kalkreuths Straßenschild (Abb. 56). Um die schattigen Anlagen eines Plazes fahren Wagen, heller Sonnenschein liegt auf den Bäumen und beleuchtet grell die gelb und weiß getünchten Fassaden der Häuser und das Pflaster der Straße. Das Licht löst und hebt alle Umrisse auf, verwischt jeden bestimmten Eindruck, unterdrückt alle Einzelheiten, so daß nur noch farbige Flächen ausleuchten. So wird alles Gegenständliche zur Skizze, der Wagenschlag, die Speichen, Räder, Fenster und Balkone. Die Farben verhalten sich komplementär. Das Grün der Bäume mit den kräftigen dunklen Schatten wirkt zu den grellen gelben Tönen der Häuser und den lichten,



duftigen Sommergewändern der Damen bedingt. Wie nebensächlich in solchen Bildern die Menschen sind, zeigt eine Arbeit von Arthur Kampf „Der Hofball“ (Abb. 55): 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 feinumranderten Augen, die ebenso wie ihre schmalen weißen Hände die nervöse innere Unruhe ihrer Lebensanschauungen verraten (Abb. 115). Keller malte weiter Diners, 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 hellbeleuchteten 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 in festlich erleuchteten Ballsälen oder aus dem gemütlichen Familienzimmer, wo man häuslich um den Tisch beim Scheine der Lampe beisammensitzt. Alle diese Gemälde beweisen, daß es der modernen Kunst hauptsächlich auf Lichtprobleme ankommt. So malte Franz Starbina bewegte Impressionen, Bilder aus St. Pauli in Hamburg, Straßen-

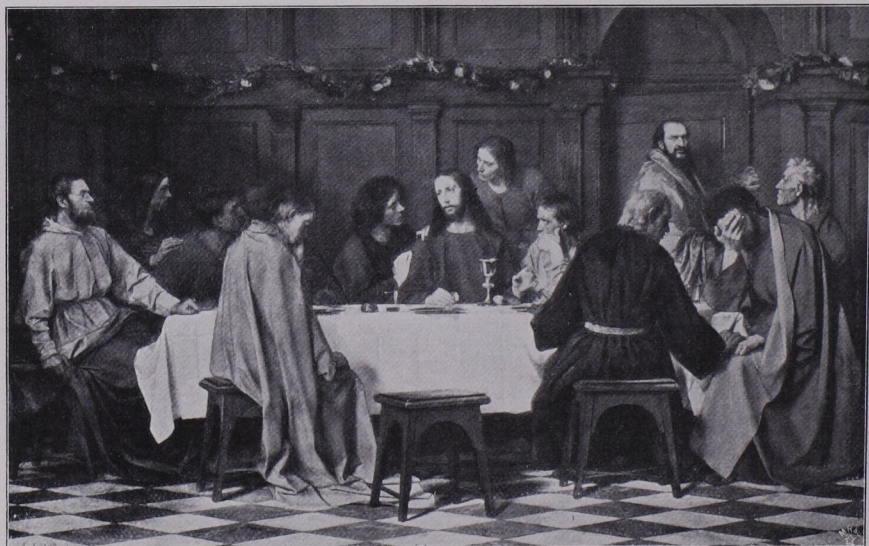


Abb. 68. Eduard von Gebhardt: Das Abendmahl.

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 73.)



szenen aus Berlin und Berliner Caféräume. Unter den luministischen Bildern steht obenan: „Allerseelen“ (Abb. 64). 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 Liebeswerk und wissen nicht, daß



Abb. 69. Eduard von Gebhardt: Himmelfahrt Christi.  
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.  
(Zu Seite 73.)

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, Carlos Grethe, Ulrich Hübner, Friedrich Kallmorgen (Abb. 61), Hans Baluschek, Fritz Döwwald (Abb. 71), Walter Klemm, Hermann Pleuer, Leonhard Sandrock. 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 (Abb. 78), Richard Winternitz (Abb. 66), Rudolf Nißl, Theodor Hummel, Philipp Klein, Robert Weise (Abb. 58) 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 einer Arbeit von Hugo Vogel, die eine vornehm heitere Auffassung zeigt, von Karl Banzer, 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 (Abb. 63), das aus einem intimen Naturstudium hervorgegangen ist, wie die Wiedergabe des glänzenden gelblichen Seidenstoffes zeigt. Dekorativ elegant ist die Gestalt posiert und alles Nebensächliche vermieden. Die Doppelanficht des jungen Mädchens ist so wirkungsvoll, daß man nicht weiß, was man zuerst bewundern soll, den Wohl laut 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 verletzen, 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 den Meisterwerken der Renaissance 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 kehrt 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 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





Abb. 70. Früh Duerbeck: Sommerzeit. (3u Seite 58.)







erregte (Abb. 68). 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 nahe 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 herausgleitende Judas Ischariot 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 Lionardo 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 G. von Gebhardt versagt. 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. 69). Da sind alle Figuren sorgfältig für sich studiert, die Köpfe durchmodelliert, Gewandstudien gemacht, 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, 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 umstand, plötzlich in einer Lichtwolke emporschwebt, wird Gebhardt dem Wunder der Himmelfahrt gewiß gerecht, aber der Eindruck dieser Begebenheit 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 dargestellt habe.

In dieser Auffassung liegt das Moderne, das Spirituelle.

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

Wie die großen Meister der Vergangenheit Christus und die Heiligen in ihrem Zeitalter darstellten, ja seine Gestalt ihrer Zeit anpaßten, wohl auch wie Dürer und Holbein ihr Angesicht auf das Christi übertrugen, ebenso Uhde. Dadurch mußte ein sozialer Geist einziehen. 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. 62), „Komm, Herr Jesu, sei unser Gast“ sind Neudichtungen. In einer Bauernstube ist um den großen Tisch, auf dem die dampfende





Abb. 71. Hugo Vogel: Pflügende Ochsen. Ausschnitt. (Zu Seite 62.)

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 wie: „Wo zween oder drei versammelt sind in meinem Namen, 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 sich 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 nur farbige, in ihren Gegensätzen wohlherwogene Werte, und man weiß schwerlich zu sagen, was den Künstler mehr gereizt hat: das rein Malerische der Vorgänge oder die Poesie seines Stoffes. Auch er hat einen Ausgleich zwischen pleinairistischer Technik und der den Deutschen angeborenen Fabulierkunst und Gefühlseligkeit gefunden. Wenn man aber als klassisch schön die glückliche Harmonie zwischen Inhalt und äußerer Form bezeichnet, so haben wir in vielen Bildern Meisterschöpfungen. 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 in der Heiligenschein, in frommen Marterwerkzeugen und sonstigen Attributen der Kirchenbilder liegt die Heiligkeit, sondern in der tiefinnerlichen Reinheit und Wahrheit der menschlichen Empfindung.

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 heut im Schwinden begriffen, und man hat, wenn überhaupt, nur

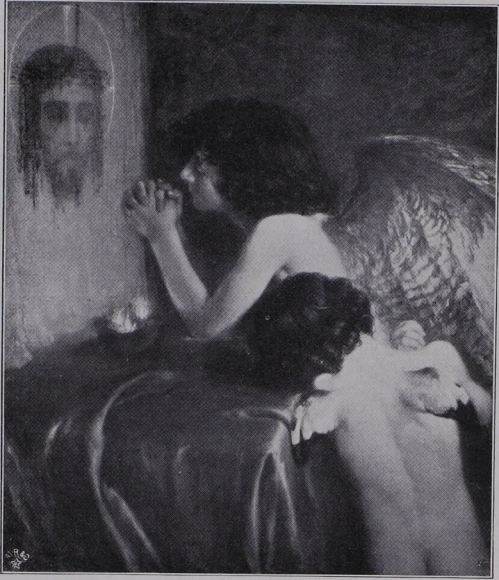


Abb. 72.

Paul Hoeder: Das Bild des Herrn. Copyright 1901 by Photographische Gesellschaft, Berlin. (Zu Seite 78.)



Abb. 73. Fritz von Uhde: Verkündigung an die Hirten. Mit Genehmigung von Franz Sanfttaengl in München. (Zu Seite 75.)

nach natürlichen Erklärungen gesucht. Die Menschlichkeit des Nazareners und die große Lehre der Liebe, die in dem werktätigen Christentum heute gefördert wird, ist Uhdes Thema.

So hat der Meister die frommen Geschichten des Wunders und des Überirdischen entkleidet wie in der „Verkündigung an die Hirten“ und die Begebenheit rein malerisch als wirkliches Geschehnis aufgefaßt (Abb. 73).

Dunkle Nacht liegt über den Feldern und Hügeln, Lämmerwolken be-



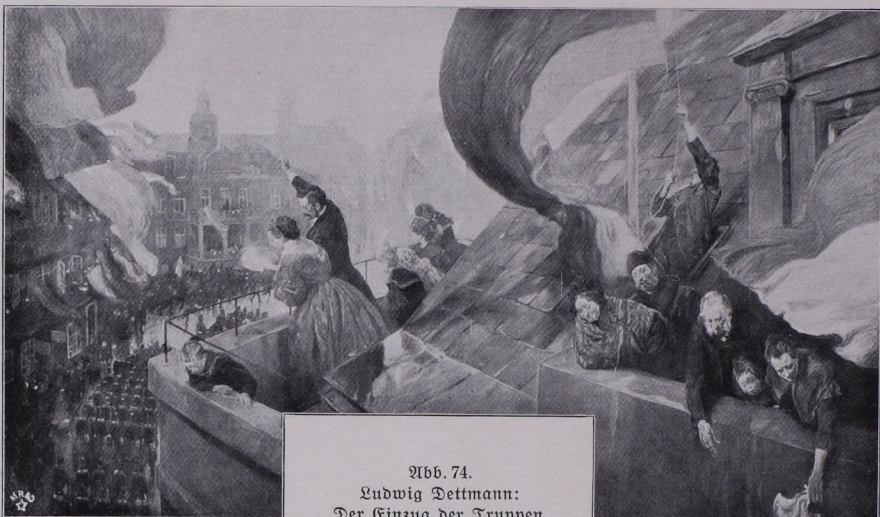


Abb. 74.  
Ludwig Dettmann:  
Der Einzug der Truppen  
in Altona.

Mit Genehmigung von Rud. Schuster, Kunstverlag, Berlin. (Zu Seite 81.)

decken 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 Botschaft zu verkünden. Gläubig nehmen sie diese auf: Demut, Ehrfurcht, schwärmerischer Glaube liegen in ihren Blicken: ihre sehnächtigen 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 Hirten­schar, 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 Mondenschein, Lampen- und Fackelbeleuchtung, wie sie einst Holbein der Jüngere liebte. Rembrandt setzt das Wunder wirksam in Szene, dadurch 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 mit katholischer oder protestantischer 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 beanspruchen will.

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 eklektische Begabung, machte bei seinen





Abb. 75. Robert von Haug: Kampf im Kornfelde. (Zu Seite 81.)

Zeitgenossen und jeder neu aufkommenden 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. Herkömmliche traditionelle Kompositionen fehlen auch bei ihm völlig. Schilderungen der Kreuzigung, der Kreuzabnahme, der Beweinung, des heiligen Antonius, der Salome (Abb. 59) werden unter dem Gesichtspunkte eines Tagesereignisses 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 gebliffentlich 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, des Meisters von Schaffenburg, ist in der Kunstgeschichte schon längst heilig gesprochen worden, und das kann für Lovis Corinth ein Wechsel auf die Zukunft sein, den heute freilich das große Publikum „zu Protest gehen lassen“ würde.

Keine Darstellung beweist das augenscheinlicher als das heut 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 Rache eine perverse Befriedigung für ihre nicht befriedigte Leidenschaft und ihre entflammten Glut 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 halbnaektes Weib mit jungen Reizen muskulösen, nackten Genfern gegenübergestellt. Angesichts dieses Bildes entsteht allerdings die Frage, ob man nicht auch, ohne die Gefühle von Tausenden zu verletzen, sein malerisches Können beweisen kann. Die Frage, ob Corinth als Pleinairist, Impressionist in solchen Werken sich betätigte, tritt hinter die literarische, freilich moderne Auffassung, von der er nie frei war, zurück.

Das Soziale im religiösen Bilde unserer Tage macht sodann eine Arbeit von Max Slovot außerordentlich anschaulich (Abb. 76). Es ist ein Triptychon; die beiden Flügelbilder sind die Einleitung zu dem Haupt- und Mittelbilde. Das eine zeigt den verlorenen Sohn in der Gesellschaft liederlicher Dirnen in einem Café chantant, wie man solche 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 eronnenen Gegensatz: die ausgelassenste Daseinsfreude, die im Schlemmen mit liederlichen, 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 Gegensätze aus. Man bedauert nur, daß bei dem kühnen Impressionismus die Farbe zu körperlich wirkt und namentlich der linke Flügel in der Skizze steckengeblieben ist.

Die Erzählung der Bibel hat hier wohl schwerlich die Anregung geboten, jedenfalls sollte keine landläufige Illustration geschaffen werden. Man meint den Bericht eines Lokalblattes auf der Leinwand zu sehen. Trotzdem ist die Ausarbeitung der Idee recht gut überlegt, ja geistreich: 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 der Wohlhabenheit ist sie von wohlthuender 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 ist ein Griff ins volle Menschenleben, jenseits jeder überlieferten kirchlichen Auffassung und nach Inhalt und technischer Ausführung völlig modern. —

An diese Künstler schließt sich ein Jüngerer Max Beckmann an, der noch um den malerischen Ausdruck für seine inneren Erlebnisse ringt. Seine religiösen Bilder, die Kreuzigung, sind ebenso wie der Titanensturz oder der Untergang der Titanik noch unausgereifte Schöpfungen. Es ist die ins Barock gesteigerte Kunst von Corinth, Trübner, Slovot mit tintoreshaftem Pathos, eingehüllt in einen orgiastischen Farbentaumel.

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. 72) in der Schilderung der



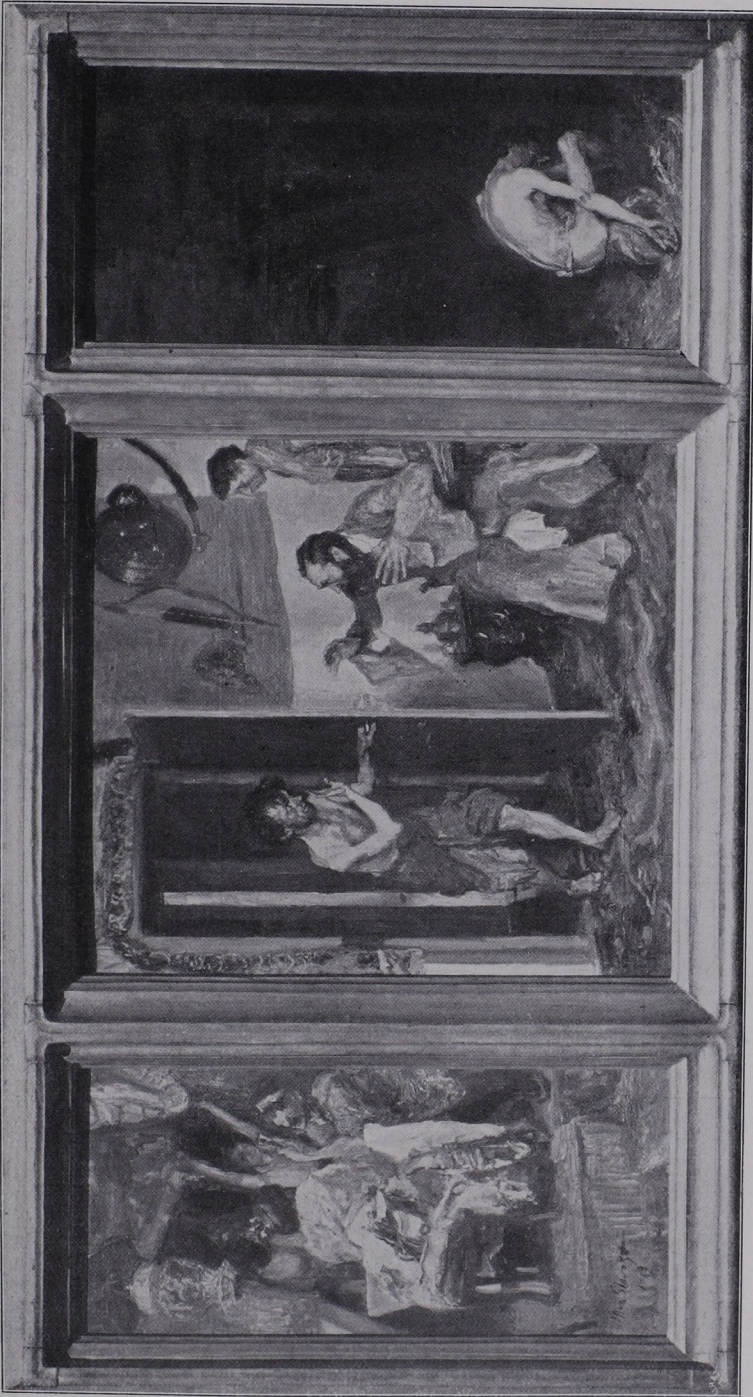


Abb. 76. Max Slevogt: Der verlorene Sohn. (Zu Seite 78.)



Auferweckung von Jairi Töchterlein, ans Kreuz geschlagener Hexen oder der Verherrlichung verückter Nonnen. Ohne Zweifel werden hierdurch die Grenzen des Naturalismus bereits überschritten, da die Vorwürfe nicht mehr von der Wirklichkeit, sondern von phantasiereichen Vorstellungen ausgehen.

Das Konfessionsgemälde ist in der naturalistischen Schule verweltlicht, ja in das Gemeine 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.

Wie damit die religiöse Malerei aus ihrer führenden Stellung zurückgedrängt worden ist, so auch die ihr nahverwandte historische. Wie sich zur Zeit Friedrichs des Großen kein großer Dichter und Maler für Roszbach und Leuthen fand, so für die Zeit Wilhelms I. niemand für ein Heldendrama Sedan oder für ein monumentales Gemälde. In der Gegenwart hat die Beschäftigung mit der Lösung wirtschaftlicher Fragen den Sinn für die Geschichte unterdrückt. 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 Werner, 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 Werners 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 Wernerschen zurück wie die Apotheose Ferdinand von Kellers „Einzug Kaiser Wilhelms I.“ Es ist ein Werk ohne Tiefe der Phantasie, recht äußerlich in der Erfindung, und hat einen mehr dekorativ opernhaften Charakter. Es erscheint in der Glut seiner Farben als ein Abglanz der Makart-Piloth-Schule.

Neue Wege gingen Arthur Kampf, Karl von Marr (Abb. 130), Hugo Vogel, Hermann Prell, Fritz Koeber 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 bequemte er sich zum Naturalismus, wobei ihm seine gute handwerkliche Ausbildung zustatten kam. Er hat oft zwischen alter und neuer Kunst zu vermitteln gesucht.

Noch mehr als das Repräsentationsbild ist das Schlachtenbild verschwunden. 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





Abb. 77. Angelo Santì: Schmigeljagd. 1911. (Zu Seite 62.)







Menzel und die großen Schlachtenmaler Franz Adam und Georg Bleibtreu ausführten, die über jeden Soldaten, jede Uniform, jedes Achselstück Rechenhaft 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. 75), Ludwig Dettmann geben daher nur Paraden und Manöverbilder, in denen das Historische eine Nebenrolle spielt. Wo man aber gewagt hat, 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 (Abb. 74). 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.

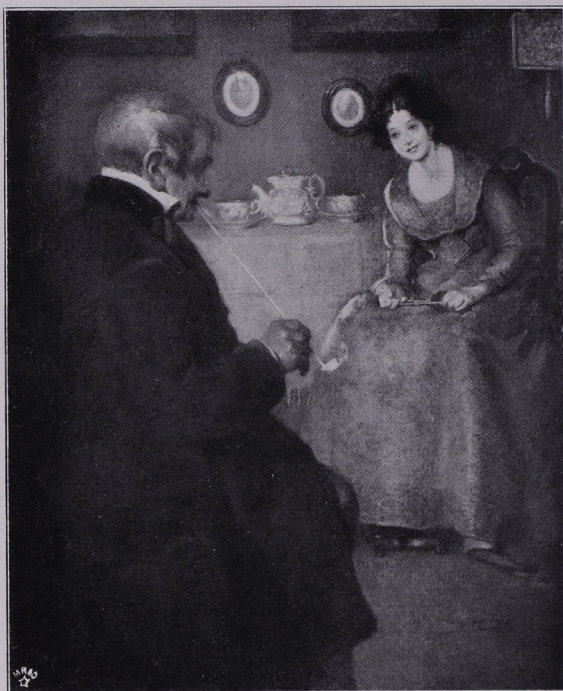
Es ist im großen und ganzen ein nicht gerade erfreuliches Bild, das die moderne Geschichtsmalerei zeigt.

□ Viel Besseres kann man von der Bildnismalerei trotz mancher neuer Bestrebungen nicht behaupten. 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 verflärenden 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 Landschaftlern 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 Gemeinames 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 Modernen wollten etwas anderes und versuchten, die Gesetze der Freilichtmalerei und des Impressionismus auch auf die Bildnismalerei zu übertragen, indem sie ihr Modell oft in die Landschaft setzten und dann einem Baum und Strauch gleichwertig behandelten. 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 und bilden einen Einlang. Zwischen der Landschaft und dem Menschen als Bildnis herrscht ein gleiches Verhältnis wie zwischen Landschaft und Architekturbild; nur durch die Loslösung der Einzelercheinung 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 Ver-





▣ Abb. 78. Hans Vorchardt: Zwiegespräch. (Zu Seite 71.) ▣

trautfein 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 Umrisse, 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 Farbenerscheinung im Raume. Darüber ging sehr oft die erforderliche Ähnlichkeit verloren.

Impressionismus und Pleinairismus können aber sehr wohl mit den gesunden 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 zersetzenden 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.

Ebenso wie er arbeiteten Corinth, Uhde, Oppler, Kalkreuth, Julius Exter, Max Slevogt, Lesser Ury. Corinth hat einmal den Komponisten Konrad Ansoerge in irgendeinem Garten wie in Unterredung mit dem Maler gemalt (Abb. 107). Der Garten als Hintergrund, die Bäume, der Stuhl, dessen





Abb. 79. Max Beckmann: Gesellschaft. Ölgemälde. 1913.  
Verlag von Paul Cassirer, Berlin W. (Zu Seite 84.)

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 hingegen der Kopf mit dem durchgeistigten Ausdruck. In ihn wurde alle Eindruckskraft 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 Teppich. — Trotz der vorgetragenen kleinen Bedenken hat die Freilichtmalerei hier eins ihrer Meisterwerke geschaffen.

Aber auch zu Verirrungen führte sie. Anders vermag ich Wilhelm Trübners jüngere Bildnisse nicht zu kennzeichnen, denn seine älteren sind schlechthin Arbeiten im Leiblichen Sinne und gleich diesen vollendet. Was entdeckt man aber auf den jüngsten für merkwürdige Gestalten! Sie gehen, stehen oder liegen unter grünem Blätterdach und haben grüngesprenkelte 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. 80. Dora Sig: Dämmerung. (Zu Seite 85.) ☒

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. 111). 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 wohl-erwogenen 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. 79). 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. Es ist impressionistische Technik ohne impressionistischen Geist.

Eine besondere Beachtung verdienen die Bildnisse Hugo von Habermanns (Abb. 106).

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 hingefesteten 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 Korkezieher- oder Boastrictor-Stil genannt und damit den arabeskenartigen

Charakter seiner Kunst getroffen. Man über sah 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 Kaste 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 Äußerlichkeit als Inneres auszudrücken unternimmt“ (Hegel).

Eigenartig waren auch frühere Bildnisse von Dora Hitz (Abb. 80). 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.



Abb. 81. Max Pechstein: Mütter. 1913. (Zu Seite 89.)



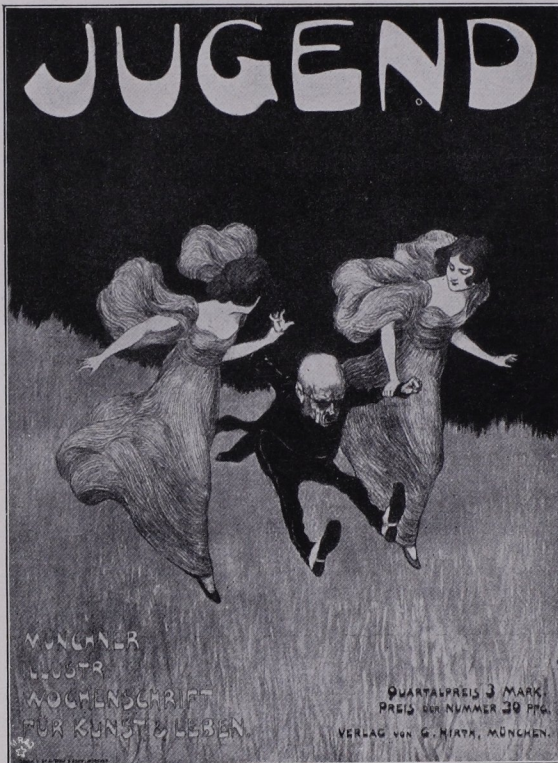


Abb. 82. Ludwig von Zumbusch: „Jugend“.  
Aus der Münchner „Jugend“. (3u Seite 87.)

Die Grenzen, wo das Bildnis aufhört und das Stilleben an seine Stelle tritt, beginnen sich hier bereits zu verwischen, ebenso wie bei Habermann. Man sieht neue Wege, die früher unbekannt waren — aber auf Kosten des Bildnisses.

Der dekorative Charakter, dem wir in der Landschaft wie im Bildnis begegnet sind, hat die Künstler angeregt, ihre Arbeiten in den Dienst einer Heimatkunstbewegung zu stellen, indem sie wie die Mitglieder der „Scholle“ und der Worpsweder Kolonie die Gesetze des Impressionismus und des Pleinairismus auf den Farbh Holzchnitt und Steindruck mittelst des Dreifarben drucks übertragen. Es sind zumeist stilisierte Landschaften in fein abgetönten Flächen, deren inhaltliche Auffassung sich mit der in den Landschaftsbildern deckt. Aber auch

an Sitten-, Geschichts- und religiösen Bildern sowie Märchendarstellungen fehlt es nicht, und der Teubnersche, Voigtländersche und Schneidersche Verlag haben sich um die Herausgabe von Steinzeichnungen für den farbigen Wandschmuck im Hause an Stelle der schlechten Eindrücke mit ihren faden, süßlichen Geschichten und der Duzendphotographie zum Nutzen der Volkserziehung große Verdienste erworben. Die Zahl der auf diesem Gebiete tätigen Künstler füllt einen kleinen Katalog; ihre Blätter gehen von Hand zu Hand, so daß hier von einer Aufzählung abgesehen werden muß.

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 Strahmann vertieft. Vogeler stilisiert Figuren, die sich ungesucht in den Raum fügen; geschickt weiß er Schrift und Zierwerk zu verbinden und läßt sich die Ornamente aus innerer Gesetzmäßigkeit herausentwickeln.

Fidus offenbart in seinen Zierleisten und Zeichnungen eine ausgeprägte zeichnerische Einbildungskraft; er liebt jugendliche Männer- und Frauengestalten, die als Symbole des Seelenlebens erscheinen. Eine paradiesische Unschuld umgibt





Abb. 83. Karl Strahtmann: Weiblicher Kopf. (Zu Seite 87.)

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 Strahtmann, der mit einem erstaunlichen Fleiß winzige Ziermotive ausführt, wie sie einst die Maler von Murano und die Japaner in ihren Emailledecorationen 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. 83). 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 überetzt 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. 82) 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 Phantasie-schöpfung den größten Spielraum lassen.



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. Er 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 unermüdlichen 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 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. Es fehlte die Persönlichkeit als der Felsen, auf dem das Gebäude des Naturalismus sich aufbaut, die wie einst die Namen Rembrandt, Rubens, Cornelius, Menzel oder Zola die ganze Richtung verkörperten.

## VII. Die Transmalerei.

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 Luft durch wissenschaftliche Rezepte 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!“

So dämmert nun die Gehirnmalerei auf, die ich als Transmalerei bezeichne und die von den Malern Neoimpressionismus, Expressionismus, Kubismus und Futurismus getauft wurde.

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!

Nun muß von vornherein zugegeben werden, daß ein feimerviges 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 (Abb. 85). In folgerichtiger Weiterentwicklung ging man von den durcheinander gemischten zu den reinen, und zwar im