



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts

Gurlitt, Cornelius

Berlin, 1900

Siebentes Kapitel: Das Streben nach Wahrheit

[urn:nbn:de:hbz:466:1-81342](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-81342)

Siebentes Kapitel.

Das Streben nach Wahrheit.

Mit dem Jahre 1887 etwa begann in der Kritik die Absage gegen die alte Kunst, traten junge Kräfte hervor, die immer stürmischer dem Neuen zudrängen. Hermann Hefnerich war der erste: er kam aus einer sicheren Kenntnis des Gesamtchaffens Europas. Als seine Ideale fordert er am Schluß seines Druckheftes Neue Kunst die moderne Seele in neuen Bildern; Zeitgefühl soll in ihnen sein, mag auch nicht Frack und neueste Mode des Bildes Inhalt sein. Zeitgefühl findet er in Böcklin. Mit seinen Fabelwesen, mit den Gestalten seiner Einbildungskraft komme er uns merkwürdig nahe; wir fühlen uns ja mit allem in der Natur verwandt und alles in ihr belebt sich uns; denn frisch und neugestaltet geht es vor unseren gestärkten Augen auf.

Das moderne Kunstideal soll modern, kunstvoll und ideal sein: modern, das heißt nicht nachempfunden, nicht mit den vergilbten Buchstaben alter Meister geschrieben; kunstvoll, nicht in der Art des Cornelius, der nicht malen konnte, während es doch der Ton sei, der die Musik mache; ideal — darum sorgt Hefnerich sich nicht, denn Idealität werde nicht gemacht, sie sei eine Folge des Könnens. Sieht ein Temperament die Natur an, ist dem Betrachtenden eine Persönlichkeit eigen, dann bleibt ein Überschuß in seinem Werk, der nicht Natur ist; und dieser kommt der Idealität zu gute.

Das ist die Lehre Zolas: *La nature vue au travers d'un tempérament*. Darum war für Hefnerich damals auch die Schule von Fontainebleau der vollendetste Ausdruck der Kunst, ihr Sieg in

Frankreich ein Sieg der feineren, rein menschlichen, von Wortschwall freien, aber innigen Kunst. Er sah die alte niedersinken, eine neue kommen: An die Stelle der als gewaltig gefeierten Bilder treten die köstlichen, die *paysage intime*, die Kunst der Feinheiten des Geschmacks und der Stimmung — die Kunst ersten Ranges!

1887 lernte ich Hefserich in London kennen. Beide hatten wir eben die Jubiläumsausstellung in Manchester gesehen, jene große Gelegenheit, die letzten fünfzig Jahre englischer Kunst verstehen zu lernen. Wir einigten uns in der Absicht, deren Geschichte zu schreiben, verteilten schon die Künstler unter uns. Nur wollte jeder von uns den Rosssetti behalten. Was uns zusammenführte, war die gemeinsame Erkenntnis, daß in England der Schlüssel zum Verständnis deutschen Schaffens zu finden sei, daß dort nicht minder als in Fontainebleau die Kunst ersten Ranges heimisch war: die der starken Eigenwillen.

Seither kam eine Flut von Druckheften, Büchern voll scharfer Angriffe auf die alte Kunst, die alte Kritik, die dem jungen Schaffen feindselige Menge der Ausstellungsbesucher, der ihm kalt und verständnislos Gegenüberstehenden; andere fielen mit nicht minder heftigen Angriffen über die neue Richtung her, über die Vorlauten, die sich am Besten vergreifen, was das deutsche Volk hervorgebracht habe, an seinem Idealismus.

Heute kann man dem Streite schon mit mehr Ruhe zuschauen. Zwei Dinge waren es, um die man kämpfte: um den auf neue Grundlagen gestellten Realismus, wie er sich in Liebermann als Führer darstellte und der in der Hellmalerei, im *plein air* der Franzosen sich äußerte; und um den sich geltend machenden Individualismus, der in Böcklin sein Haupt hatte. Daß beiden die Anerkennung versagt wurde, war der Grund des Zornes der Jungen; daß beide nicht mehr wie früher durch kritische Ablehnung, weder durch Gründe noch durch Hohn niederzuhalten waren, der Zorn der Alten.

Wie vor dreißig Jahren begann die französische Kunst mächtig auf Deutschland zu wirken. Aber die eigentlichen Schöpfer dieser neuen Siegerin waren schon tot. Die Schule von Fontainebleau hat den Krieg von 1870 nur in spärlichen Resten überlebt. Die

Zeit des lustigen Kaiserreiches, der Sucht, das Volk mit Spielen und Brot zu firren, hatte für diese ernsteren, schlichteren Leute, für einen Bauer, der Bauern malte, wie Millet in Barbizon, keinen Raum gehabt. Die Republik hob sie auf ihr Schild. Die volksfreundliche, selbst die socialistische Malerei wurde in den Kunstausstellungen geduldet, gefeiert. Courbet mit seiner derben Kraft, Bastien Lepage mit seiner nervösen Feinempfindung für das Licht und seine Spiele, die Leute der unmittelbaren Wahrheit, diejenigen, die sich nicht mit der Darstellung der Dinge begnügten, sondern den Eindruck geben wollten, den diese unter bestimmten Umständen, am liebsten im vollen Licht oder im Nebel machten. Was Flaubert, die Goncourts und vor allem Zola in der Dichtung erstrebten, war in der Malerei schon da. Man lese Zolas *Œuvre*, man beschau sich seinen Claude Lantier: Ist ein Bündel Rüben, ruft dieser aus, unmittelbar und einfach nach der Natur hingemalt nicht mehr wert, als all die Pinseleien der Akademiker, alle diese mit einer gewissen Brähe von Chic nach bekannten Kochregeln zurechtgemachten Herrlichkeiten? Der Tag kommt, da eine einzige selbstständig gemalte Rübe einen Umsturz in der Kunst hervorufen kann. O diese Fabrikanten von Pfennigsbildern, die ihren Ruhm gestohlen haben! Tröpfe und Speichellecker, die der Narrheit der Welt um den Bart gehen. Nicht ein Mutiger, der dem großen Haufen ins Gesicht lacht. Nur zwei giebt's: Delacroix und Courbet, alle anderen sind Stümper. Der alte romantische Löwe, welcher ein Maler! Der hätte die Mauern von ganz Paris bemalt, wenn man sie ihm überlassen hätte; auf seiner Palette kochte es und schäumte es über. Der andere aber, das ist der rechte Maler des Jahrhunderts. Die Dummköpfe schreien über Realismus, über Entheiligung der Kunst! Und doch war der Realismus nur im Gegenstand, während die Auffassung die der Alten, die Mache die der Meisterwerke unserer Bilderjammungen blieb.

Jetzt brauchen wir etwas anderes! Die schwarze Malerei riecht nach der Werkstätte, in die nie die Sonne hineinschien. Wir wollen die Sonne, das Licht, die freie Luft, eine klare feste Malerei, die das Ding darstellt, wie es im Lichte steht; wir wollen malen, was unsere Augen sehen und erfassen. Alles sehen und alles malen!

Das Leben, wie es auf den Straßen lebt, das Leben der Armen wie der Reichen, auf den Märkten und auf den Rennen, auf den Boulevards und in den Winkelgassen. Alle Handwerke, wie sie schaffen; alle Leidenschaften kühn dargestellt im hellsten Tageslicht. Die Bauern, die Tiere, das Land! . . . O, das Leben! das Leben! Es empfinden und in seiner Wahrheit darstellen! Es um seiner selbst willen lieben; in ihm, in der Natur die letzte Schönheit finden, die unendliche, ewig sich wandelnde. Und nicht den blöden Wahn aufkommen lassen, daß man sie verbessern könne durch Herumbasteln; begreifen, daß sogar ihre sogenannten Fehler nichts sind als Merkmale der Eigenart; verstehen, daß lebende Menschen, Menschen von Fleisch und Blut zu schaffen, zu bilden höchstes Vorrecht des Künstlers ist, ihn in die Kreise der Götter erhebt!

So ließ Zola 1886 seinen Maler sagen, was zwanzig Jahre früher in den jungen Köpfen in Paris brauste. Es ist Manet, den er schildert, es sind die Impressionisten. 1863 traten sie zuerst hervor, verhöhnt, verlacht. Heute giebt es keinen Maler mehr, der von ihnen unbeeinflusst wäre. Sie haben sich die Welt erobert, wie dreißig Jahre früher die Romantiker.

Aber der neue Sieg war nicht ein so rein nationaler, wie er es damals gewesen war. Wohl warf man den ersten deutschen Vertretern auch dieser Schule ihren französischen Ursprung vor. Doch mit geringerem Recht. Die Franzosen selbst erkannten deutlich das Fremde in ihnen. Die Frage nach Freilicht lag in der Luft. Wie sie auf seine Weise Ford Madox Brown in England löste, früher als die Franzosen und unabhängig von ihnen, so in Deutschland Adolf Menzel.

Menzels Entwicklungsgang ist so wunderbar, weil sich die größten Umwälzungen ohne Unruhe, still und stetig in ihm vollzogen. Er war sein Leben lang ein einsamer Mann, ein solcher, der künstlerisch für sich lebte. Keines anderen und doch aller anderen Schüler; kein Systemeschnied, aber voll innerer Notwendigkeit; ein Maler, den die Welt auch im Grunde genommen immer seinen Weg gehen ließ, während sie andere so bitter befehdete. Seine Werke fanden vom ersten Tag bei einigen feinsinnigen Leuten Anerkennung; diese hat ihn in wachsendem Maßstab begleitet. Aber

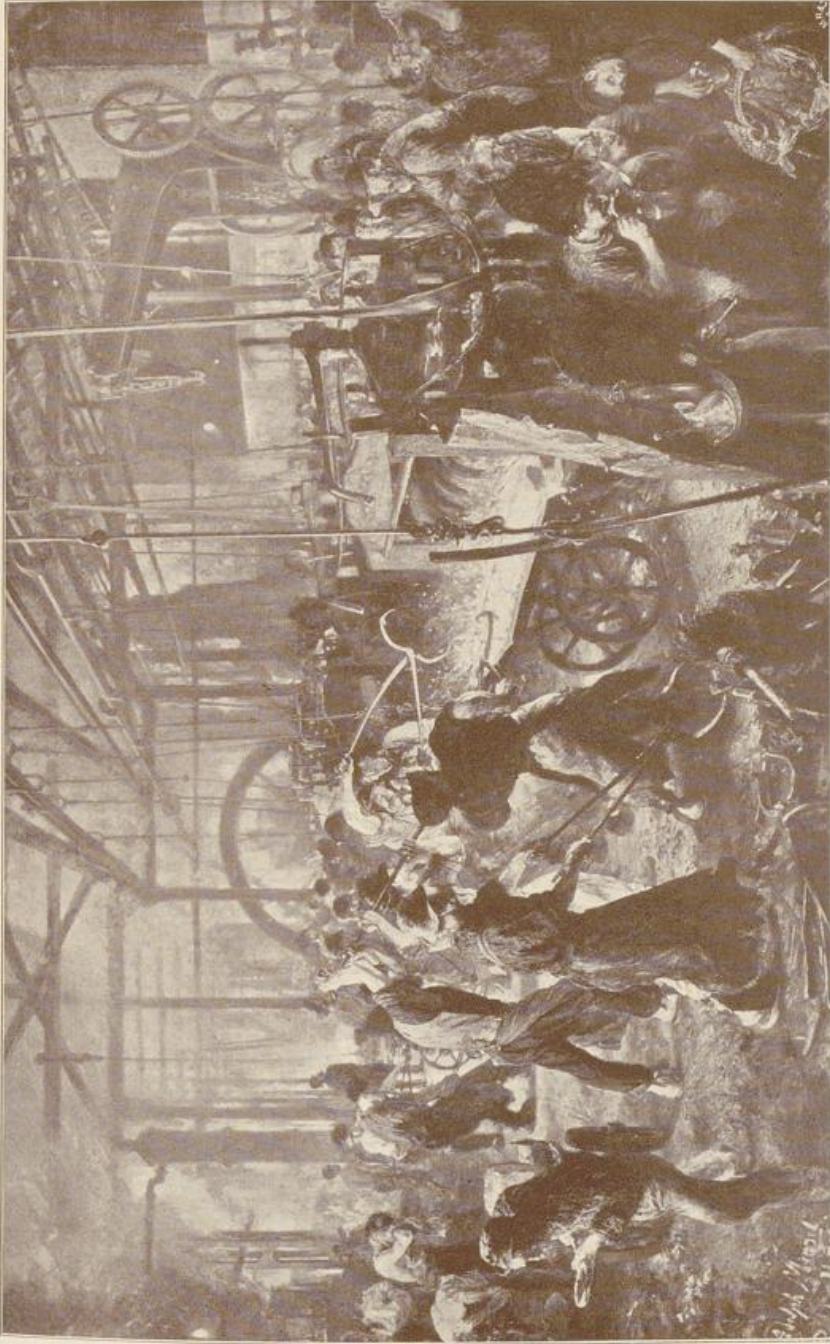
nie hat die Menge ihm zugejubelt, wie so vielen, die Menzel neben sich von dem Schilde des Ruhmes wieder herabgleiten sah. Das 19. Jahrhundert hat keinen selbständigeren Künstler gesehen als ihn. Er ist vom ersten Tage seines Schaffens so frei, daß alle ihn berührenden Zeitströmungen alsbald in ihm sich zu rein menzelischen ausgestalten. War um ihn Unruhe und Zerrfahrenheit, er selbst ist nie von ihr angesteckt worden. Die Kraft unseres Volkes hat sich in ihm glänzend bewährt. Inmitten der traurigsten Selbstentäußerung wirkt er in stolzer Abschließung. Langsam erkannte die Welt, daß er der Modernste sei, wie denn das Große immer neu ist. Der verfälschte Geschmack betrachtete ihn lange mit Scheu als ein Fremdes. Er gab aber dem herrschenden Treiben nicht um Nagelsbreite nach, ertrug die Ablehnung, den Spott. Endlich drang er durch: was so lange von zweifelhaftem Wert erschienen war, wurde auf einmal schön; was man als unreif über die Achsel angesehen hatte, erhob sich über alles übrige Schaffen. Knirschend fügte sich die Ästhetik und ihr Schleppträger, die Kritik, in die Anerkennung dessen, was ihr den Tod gab, woran sich ihre Schwäche, ihr Fehlgreifen am grausamsten offenbarte.

Menzels Leben ist ein wunderbares Vorausgreifen dessen, was die Folgezeit brachte. Der nun greise Künstler hat ein halbes Jahrhundert hindurch die Welt damit in Erstaunen gesetzt, daß er Werke schuf, die erst die Folgezeit ganz begriff; daß er die Gedanken in seinem engen Lebenskreise voraus entwickelte, die dann die Lauten so heftig in die Welt hinausriefen. An ihm konnten die verschiedensten Schulen nicht zweifeln, daß er wirklich ein Realist sei. Als solcher lebte er von der Gunst Preußens, seines Hofes. Das verdient immer wieder gesagt zu werden: Die Lebenskraft der deutschen Kunst wurde beschränkt, erwürgt von der gelehrten Ästhetik und Kritik, von der „Bildung“. Sie erhielt sich lebenskräftig dadurch, daß sich nicht alle dieser beugten; namentlich dadurch, daß der preussische Hof ein soldatischer war und die Kunst soldatisch, sachlich anfaßte. Friedrich Wilhelm III. hat auf Schadow und Rauch entscheidend gewirkt, einfach durch den Befehl, daß der Idealismus sich der klaren Verständigkeit, die verstiegene Schönheitsempfindung sich den Thatsachen unterzuordnen habe. In der Folge-

zeit entwickelte sich Menzel am preußischen Soldatentum, am Studium des alten Fritz und an der Erkenntnis, das dieser kein antiker, sondern ein preußischer, ein deutscher Held sei; daß er nicht durch Vergleiche mit Alexander oder Cäsar, sondern nur aus seiner Zeit zu verstehen sei. Sene aufs Thatsächliche gerichtete, damals als nüchtern verschrieene Kunst, die Krüger als Maler vertrat, überdauerte in Menzel die cornelianisch-kaulbachischen wie die französisch-belgischen Stürme. Zwar in den Winkel gedrückt, aber doch ziel- und selbstbewußt arbeitete Menzel, der körperlich Unscheinbare, unberührt von den vorbeiwandernden Kunststernen an der Befestigung seiner Art, die Welt zu sehen. Nicht Grundsätze aufbauend, sondern indem er überall, unaufhörlich zeichnete, malte, die Welt, wie sie sich dem Auge bot, in sich aufzunehmen trachtete.

Das uns täglich Umgebende, schrieb Menzel in späteren Jahren einem jungen Künstler, ist am besten, am gründlichsten zu studieren. Die alte Kunst ist ja auch auf keinem anderen Wege zu Flor gekommen. Die alten Künstler waren noch ganz anders auf ihm zu Hause . . . Ich mußte alles an Gelegenheit zum Üben, zum Lernen mitbenutzen. Es ist da kein anderer Weg, als der da heißt: sich aus allem eine künstlerische Aufgabe machen. Sofort hält man nichts mehr für seiner unwürdig, auch süßes Zeug wird interessant, lehrreich, sogar schwer. Das Leben hat für verneinende Gesinnungstüchtigkeit der Jugend wenig übrig nach solcher Seite hin. Unverdroffene Leistung ist wertvoller, früher oder später auch fördernder!

Menzels Entwicklungsgang ist von sehr bezeichnender Art. Er begann mit sich selbst, treu jenem Spruch, daß alles Gelegenheit zum Lernen biete. Die Reihe von Zeichnungen, die er 1843 auf Stein fertigte und Des Künstlers Erdenwallen nannte, ist eine Darstellung seines eigenen Lebens; sie ist nicht ohne Wit, aber doch von ernster Absicht auf treue Wiedergabe des Tageslebens. Dann folgten die Zeichnungen der Brandenburgischen Denkwürdigkeiten. Er wendete sich der Darstellung vergangener Zeiten zu. Diese betrieb er mit einem wissenschaftlichen Eifer, wie kaum ein zweiter zu seiner Zeit. Damals, als man schon Kaulbach vorwarf, daß er „Accidentiellles“ zu sehr bevorzuge, ging Menzel in die



Adolf von Menzel: Das Eisenwalzwerk
Verlag der Photographischen Gesellschaft

preußischen Zeughäuser und zeichnete Leibkoppel und Steigbügel, Rockschnitt und Uniformstücke mit einer Genauigkeit, als wolle er Vorbilder fürs Kunstgewerbe schaffen. Er suchte in den Galerien nach Bildnissen, um die Haltung des Menschen, den Zeitausdruck der Köpfe zu lernen; er kramte in alten Verfügungen, damit ja jeder Uniformlappen, jede Bewegung der Truppen im Gliede geschichtlich getreu sei; er reiste auf den Kokoschlößern herum, damit er seinen Gestalten den rechten Hintergrund geben könne. Er wollte nicht Stimmung in die Bilder legen, nicht sein geistiges Verhältnis zu ihnen umschreiben, wie die Romantiker, sondern war der Ansicht, die Zeitstimmung werde kommen, wenn die Zeit so richtig wie möglich getroffen sei. Dann kamen um 1840 die Zeichnungen zu Friedrichs des Großen Leben, das Franz Kugler schrieb, jener Gelehrte, dessen Verdienst es ist, Menzel vom ersten Tage richtig verstanden, in ihm einen hoffnungsreichen Meister erkannt zu haben. Das Buch war jenem von Horace Vernet mit Bildern versehenen über Napoleon I. nachgeahmt. Aber wie gewaltig übertraf der Deutsche den Franzosen. Solche Entlehnungen, die sofort Verbesserungen sind, kann sich jedes Volk gefallen lassen. Mit einem Schlage war der deutschen Kunst eine neue Art zu zeichnen gelehrt, die malerische Zeichnung. Die kleinen Blätter sind in ihrem Schwarz und Weiß farbiger als alle Bilder jener Zeit. Und welcher Geist: nicht nur in festem Zugreifen gerade bei den entscheidenden und merkwürdigsten Augenblicken, sondern im eigentlich Künstlerischen, der unzweifelhaft glaubhaften Verwirklichung der darzustellenden Dinge; in dem raschen Auge für die Bewegung; in der festen Hand, die mit jeder Linie eine Form, einen Ausdruck giebt. Viel kleine sinnbildliche Blätter nebenbei. Aber ein lebendiges Sinnbild, das jeder versteht, das kein gelehrtes Wissen erfordert. Wer vor ihm hätte zum Beispiel die Schwierigkeiten der Weiterführung des Krieges im Winter 1759—1760 zu ver sinnbildlichen vermocht. Welches Aufwandes an Spitzfindigkeit und Wissen hätte es bedurft, eine solche Aufgabe zu lösen. Menzel zeichnete eine blutige verbundene Hand, die behutsam in den Eisenhandschuh fährt. Das ist eine ganz neue, tief empfundene, eine vom Geistesblitz eingegebene Form, Gedanken durch die Kunst dar-

zustellen, ohne alle Spintifizierung, ohne ihr wissenschaftliche Gewalt anzuthun. Ebenso gut wußte er volkswirtschaftliche Aufsätze des Königs, philosophische Schriften mit Bilderreihen zu versehen, ebenso gut dessen Kriegsberichte. Nie erschlaffte das sichere Gefühl für das Darstellbare, für das künstlerisch Verständliche.

Beim Vertiefen in die Kunst des 18. Jahrhunderts lernte Menzel malen: Seine Bilder sind vom ersten Tage echt farbig, nicht in Farbe gesetzte Zeichnungen; er sah Form und Farbe vereint und stellte sie vereint dar; er kam nie in die Zweifel der Cornelianer über die Grenzen zwischen beiden Mitteln der Kunst, denn sein unbefangener Sinn sah sie auch in der Natur nicht getrennt. Auch die geschichtliche Darstellung stand ihm stets als ein Gegenwärtiges vor Augen.

Das, was ihn aber vor allem von seinen Genossen unterschied, war der Blick für die Schönheit selbst in dem nicht geistig Anregenden. Schon in einem Bilde von 1846 stellte er ein paar Bäume eines Parkes, im Hintergrund ein gelbes, mehrstöckiges Zinshaus, auf dem Boden schlafende Arbeiter dar — anscheinend einen Blick zum Fenster hinaus, aber von hoch oben; wohl vom vierten Stock. Das Bild würde, auf eine Ausstellung von Werken moderner Impressionisten geschickt, in der Haltung keineswegs auffallen. Es ist da jener Ton, den man später in Paris *plein air* nannte, gemalt in Berlin, zu einer Zeit, als der Erfinder dieses Tones, Eduard Manet, 13 Jahre alt war und Claude Monet noch jünger war. Er ist also noch nicht beeinflusst von Paris und doch so modern, so ganz und gar aus unserer jüngsten Zeit. Es ist ein Gegenstand von solcher Einfachheit, daß man nur glauben kann, das Schlichte sei mit Absicht gesucht, oder gerade der Mangel an landläufiger Schönheit habe den Anreiz zum Malen gegeben.

Das Bildchen blieb Jahrzehnte in Menzels Werkstätte hängen. Es war also nicht gemalt, um die Kritiker zu ärgern, sondern um den Künstler selbst über malerische Werte in Klarheit zu bringen. An ihm kann man sehen, welch ein Riese der kleine Maler mit dem großen Kopfe ist, welche ungeheure Kraft der ganz sorglosen Wahrheitsliebe seiner Kunst innewohnt. Das Bild steht fest

in seiner Wirkung nun schon seit einem halben Jahrhundert und es wird fest stehen in alle Ewigkeit. Alles andere, alles Stilvolle, Höhere, Ideale ist inzwischen zusammengebrochen, hat sich als halb, linksch, unwahr erwiesen. Alles Geistreiche ist fad geworden. Aber das bei aller Meisterschaft der Darstellung Kindliche, Unbefangene dieses Bildes bleibt auf der Höhe, überdauert die Zeiten. Sein Inhalt ist fast ein Nichts und doch enthält es mehr als das Lebenswerk anderer, die den ganzen Weltkreis in Bewegung setzten, um Stoff für ihre Bilder herbei zu bringen: Es enthält echte Wahrheit, Selbständigkeit; es ist ein Menschenwerk, nicht ein Schablonenwerk, empfunden, erschaut, wiedergegeben mit der ganzen Ehrlichkeit eines Mannes, dem die Kunst der Lüge von vornherein versagt war.

Durch die Wahrheit wurde Menzel zum größten Maler seiner Zeit. Die Tafelrunde Friedrichs des Großen in Sansjoui entstand 1850, also in einer Zeit, in der Belgien auf Deutschland zu wirken, die Auswanderung der Berliner Künstler nach Paris begann. Welchen Vorsprung hatte Menzel vor jenen! Ein völliges Beherrschen der Leinwand in der Einheit des Tones, eine Klarheit und Feinheit im Beobachten des Lichts, eine Freiheit den Regeln jener damaliger gefeierten Malerei gegenüber, die jede Farbe zur höchsten Kraft zu steigern, das Bild zu einem Mosaik leuchtender Töne zu machen bestrebt war. Wohl wäre Menzels Riesenthat nicht denkbar ohne Anlehnung an die Kunst der Alten. Aber sie war wiederum eine solche, die das Mittel alsbald überwindet und sich zu dessen Herrn macht. Man sucht vergeblich den einzelnen Maler, der ihm Vorbild gewesen wäre. Mit einem Schlage ist das moderne Geschichtsbild geschaffen. Vollendet richtige Wiedergabe einer vergangenen Zeit, aufgebaut auf einem künstlerischen Sehen des Vergangenen, ebenso auf einem dies vorbereitenden formenwissenschaftlichen Erkennen und Können. Dabei vollendet eigenartige moderne Auffassung. Ein Bild, welches das 18. Jahrhundert nicht schaffen konnte, weil es bis in jeden Faltenzug der mit emsigstem Fleiß nach alten Bildnissen zusammengetragenen Köpfe ein Zeugnis für den malerischen Realismus des 19. Jahrhunderts ist.

Es ist für Menzels Entwicklung gewiß ein großer Segen gewesen, daß sein Fortschreiten Franz Kuglers verständnisvoller Beifall begleitete. Schon bei dem ersten Auftreten, 1834, begrüßte dieser ihn als einen ganzen Mann, dessen Begabung nicht gewöhnlich sei und der Bedeutendes für die Zukunft verspreche. Vor Menzels geschichtlichen Entwürfen kam Kugler mit sich selbst in Zwiespalt. Er vermisse die Großartigkeit, die lautere gesetzmäßig geordnete Gewandung, treffliche Gruppierung, höhere Auffassung. Aber er erkannte, daß bei jungen Künstlern von bedeutender Begabung die Sonderart überwiege; er brach daher nicht den Stab über das, was diese brachte, sondern freute sich der lebensvoll künstlerischen Schöpferkraft, wenn sie die Gesetze des höheren Stiles geschichtlicher Darstellung auch noch nicht erreiche. Ebenso begrüßte Kugler die Lebenswärme und Kraft der Farben schon in Menzels ersten Ölbildern 1837, die Reinheit der Luftperspektive und des Hell dunkels, den Einklang des Ganzen, die ihm die allererfreulichsten Erwartungen für die Zukunft eröffnete. Kugler ist es auch, der 1847 große Aufgaben aus der vaterländischen Geschichte als das Ziel von Menzels Kunst hinstellte. Er wird auch an dem Freunde nicht irre, als dieser seiner Ansicht nach die Naivetät ins Übermaß treibt, indem er den Einzug der Herzogin von Brabant von seinem Gesichtspunkt malt, nämlich von dem eines körperlich zu kurz Geratenen im Volksgebränge, also hinter einer Reihe derber Rücken, Köpfe und Hüte. Und die letzten Worte, die Kugler über Menzel schrieb, lauten: Art läßt eben nicht von Art. Einer, der wirklich Künstler ist, muß schon ein Künstler bleiben, auch wenn er ein kritisches Kostümwerk liefert. Und hat er sich, wie Adolf Menzel, so ganz in diese Welt eingelebt, so muß auch das scheinbar Trockene unter seiner Hand wieder von charakteristisch individuellstem Leben erfüllt werden!

Das Trockenste aber erschien jener Zeit das eigene Dasein, die Gegenwart. Kein Wunder, daß Menzel zu diesem fortschritt. Denn schließlich ist auch der Gelehrteste in keine Zeit besser eingelebt, als in die, in der er lebt. Der Schritt zur Darstellung auch des 19. Jahrhunderts vollzog sich zu Anfang der sechziger Jahre in dem Bilde der Krönung König Wilhelms. Wieder ist

es der Soldat, der Sohn Friedrich Wilhelms III., der hier den Befehl erteilt, ein modernes geschichtliches Gemälde zu schaffen. Er hätte eine Allegorie nicht geduldet; seine Staatsminister, seine Prinzen sollten nicht in Bewegungen, Haltung und Kleidung erscheinen, die ihnen nicht eigen waren. Der romantische Bruder hatte den Fehlgriff gethan, Cornelius und Kaulbach nach Berlin zu ziehen; sein guter Wille, seine hohe Begeisterung, sein Idealismus hatten der Stadt und dem Staat wohl Ehre, aber nicht innere Förderung gebracht. Die klare Zielstrebigkeit Wilhelms I. fand den rechten Ton und den rechten Mann für Preußen, für Berlin. Wie Bismarck die Welt dadurch in Staunen setzte, daß er in der Politik die Wahrheit zu sagen wagte, so hat Menzel in der Kunst das gleiche gethan.

Das Krönungsbild ist Menzel nicht leicht geworden. Die zahllosen Würdenträger wollten sich darin wiederfinden, die Rangordnung und die geschichtlichen Thatfachen herrschten über den Aufbau. Menzel gehorchte allen Ansprüchen, außer wenn die Dargestellten von ihm Schmeichelei, Unwahrheit forderten. Man war entsetzt von der Art, wie er selbst allerhöchste Herrschaften darstellte, er der Preuße, der treue Anhänger seines Königshauses. Dort, wo die Wünsche der Besteller mit der Wahrheit gingen, konnte er sie befriedigen; wo sie ihm gegen die Wahrheit, wenn auch im idealistischen Sinne sprachen, da prallten sie an seinem auf unbefangene Redlichkeit gestellten Wesen ab. Kaulbach, der ihn den Maler des Häßlichen nannte, wußte mit einer ähnlichen Aufgabe nichts anzufangen. Er malte an den Wänden der Münchener Pinakothek ähnliche „Repräsentationscenen“ geistreich, das heißt mit allerhand Anzüglichkeiten und Witzen, mit „souveränem“ Spott über die Großthuerie seiner Cornelianischen Gegner. Er bedurfte des Mittels des Hohnes, des Humores, um zu der ihm gestellten wahrheitlichen Aufgabe ein Verhältnis zu erlangen; ihm war sonst die Wahrheit nicht malerisch, nicht künstlerisch. Menzel hat der Auffassung des Modernen erst den Ernst gelehrt, indem er es ohne Umschweife und ohne Witz gab, wie es ist. Durch sein Auge sahen dann andere die Möglichkeit, selbst ohne Witzen auch im Gegenstande modern zu sein.

Auch ihm fehlte es nicht an Widerspruch. Aber dieser war selten heftig, meist stellte sich die Kritik so zu ihm, daß sie sein handwerkliches Können und seinen Geist anerkannte. Aber es dauerte noch sehr lange, ehe sie begriff, daß er zu den Größten unter den Lebenden gehöre. Man vergaß ihn leicht, wenn man einen Überblick über das Zeitschaffen gab. Reber fand noch 1876 seine Lebenswahrheit und Bewegtheit kraus; Menzel vermöge in ihr den rechten Punkt nicht zu finden; seine Farbe sei ziegelig, aquarellartig und ungleich, im Krönungsbild hart und durch die Darstellung der Staatsgewänder unerfreulich. Er findet, daß Menzel französischen Vorbildern nachstrebe. Die halbe Seite, welche er ihm unter den 700 Seiten seiner Geschichte der neueren deutschen Kunst widmet, steckt voll von Mißverständnis. Springer, der um 1866 über die Wege und Ziele der deutschen Kunst schrieb, nennt Menzels Namen nicht.

Der Wahn muß schwinden, sagt er am Schluß seiner Ausführung, als ob es eine reine Kunst gebe, die durch keine Schranken und Gesetze gebunden ist, die Willkür des Einzelnen allein zur Richtschnur nimmt; die Wahrheit muß wieder lebendig werden, daß zwischen den handwerklichen Stoffen, dem Gedankenkreise und dem Formengerüste ein festes Band, ein inniges Wechselverhältnis bestehe, das nicht ungestraft umgangen werden kann. Dieser Ausspruch Springers sollte so viel heißen, als das Volk müsse durch geläuterte Ästhetik aufgeklärt und wieder zum Verständnis von Cornelius, Thorwaldsen und Schinkel erzogen werden. Künstler und Volk müssen der Kunstlehre dienen, ihre Weisheitsprüche achten. Welche Kunstlehre aber unter den sich widerstreitenden die rechte sei, bleibt unerörtert. Und als Springer in einem Neuabdruck jenes Aufsatzes nach zwanzig Jahren sich selbst verbesserte, glaubte er doch eines behaupten zu dürfen, daß nämlich eine neue Zeit für die Kunst keineswegs in naher Aussicht stehe, daß das Schwanken in den Zielen noch lange dauern würde. Er hatte also immer noch die Hoffnung, daß das rechte Gesetz gefunden und siegreich werde, daß damit alles Schwanken beendet, die bindende und zugleich beglückende Schranke aufgerichtet werde. Keine Ahnung aber hatte er davon, daß eine neue Zeit in voller Klarheit schon da

war, als er dies schrieb. Sa selbst einer, der es besser wissen konnte, weil er nicht so arg auf die gelehrte Kunst eingeschworen war, wie Springer, Ludwig Pfau, ist noch 1888 über Menzel voller Bedenken. Seine Gegenstände findet er nicht anziehend, seine Begabung mehr zum Charakterisieren als zum Idealisieren geeignet. Das heißt doch wohl: er ist mehr dazu begabt, das Eigentümliche als das Gemeinsame der Dinge zu erkennen und darzustellen. Das erscheint Pfau noch als Fehler. Aber er erkennt doch den geweihten Blick des Künstlers, der sofort sieht, worauf die Sache sich zuspitzt. Menzel zieht den Strich, wo dieser die Form zeigt, er setzt den Punkt, wo dieser den Treff giebt; und wenn die Natur aus seiner Hand kommt, sieht sie uns mit großen Sprechaugen an, die sagen: siehst du, wie ich bin!

Erst die Künstler haben den Künstler in Menzel würdigen gelehrt. Pecht schätzt ihn aufs höchste. Er, der französisch Gebildete, der Freund des Realismus und Gegner dessen, was er Naturalismus nennt, nämlich der platten Naturnachahmung, hat die höchste Bewunderung für ihn, gerade weil er mit den Nachäffern der Franzosen nichts zu thun habe, und weil das unbedingteste Lebensgefühl aus seinen Werken hervorstrahle. Er erkannte schon auf der Münchener Ausstellung von 1858, daß neben Menzel die neuen Münchener Realisten sehr zahm und wohlgezogen ausfielen.

Und so ist es denn von Jahr zu Jahr weiter gegangen. Menzel schuf in unermüdlichem Fleiß, mit glänzender Leichtigkeit. Er lebt mitten in der Zeit und für die Zeit. Einer der ersten in Deutschland, der Arbeiter darzustellen wagte, ohne jenes vornehme Lächeln der Sittenmaler, sondern in ihrer Hantierung, in ihrer Kraft und ihren Leiden. Das Eisenwalzwerk (1875) ist ein Denkmal einer neuen Kunst. Wie das ehrliche Drauffehen, die völlig unbestochene Wahrheitsliebe aus dem von aller Welt als häßlich Erachteten ein Schönes machen kann! Wie es einem Maler gelingt, dort eine Schönheit hinzuzaubern, wo sie bisher nicht war, indem er einen Natureindruck durch Geist, Auge und Arm wandern läßt. Wie das ganz und gar als reizlos Verachtete zum Malerischen wird — das alles zu erreichen scheint eine Begnadung, wie sie seit Rembrandt germanischem Volkstum in der Kunst nicht

erwuchs. Ähnliches haben andere Völker erstrebt; man kann jedesmal zu Menzel — ich möchte sagen — die Begleitstellen englisch, französisch, auch italienisch anziehen. Die Kunst eines Volkes ist nicht von den Fortschritten anderer zu sondern. Aber Menzel war nie der Nachläufer, es giebt keinen Maler, den er sich zum Vorbild nahm, wie keinen alten, so keinen Zeitgenossen. Mit siegender Kraft zwang er der Welt seine Kunstanschauungen auf. Schon Rugler und Fr. Eggers wurden durch ihn darauf hingewiesen, daß die idealistische Ästhetik falsch, hohl sei; daß die bedingungslose Hingabe an die Natur die Zukunft der Kunst in sich berge. Diese Kraft hat sich Menzels Kunst gewahrt: Noch heute ist sie der Sturmbock der Zungen gegen die Gesezmacherei, noch heute wirkt ihre befreiende Macht fort, zwingt sie zur Wahl zwischen dem Gesez und der packenden Erkenntnis, daß das echte künstlerische Schaffen unbekümmert um ein solches waltet, daß also wohl möglich ist, aus Zeit und Beanlagung des Künstlers festzustellen, aus welchen Gesezen heraus er schuf; nicht aber ein solches festzustellen, das eines anderen Schaffen beschränken kann. Denn Kunst ist Freiheit, und Freiheit ist Leben nach den seiner Natur angemessenen, ihr genehmen Bedingungen. So wenig es eine Freiheit giebt, die allen recht sein kann, so wenig giebt es eine Kunst. Bismarck lehrte das deutsche Volk von unfruchtbarem Ringen nach einem angeblichen staatlichen Ideal abzustehen und in der Erreichung des Möglichen an Freiheit das Ziel zu suchen; Menzel lehrte uns dies in der Kunst. Es ist kein Zufall, daß beide Preußen sind!

Menzel war in der Folgezeit im wesentlichen damit beschäftigt, Dinge ohne geschichtlichen Hintergrund zu malen. Viel Landschaftliches hat er dargestellt. Er ging nach Paris und prüfte, was die Franzosen in den sechziger Jahren, jenen Jahren neuen Kampfes, vermochten. Es muß ihn erfreut haben, sie auf gleichen Wegen zu treffen, auf denen er wandelte. Aber er hatte an dem seinigen nichts zu ändern, die Richtung war gut, das Ziel konnte auf verschiedenen Straßen erreicht werden. Schon längst hatte er bemerkt, daß es einen Unterschied zwischen dem Ton draußen im Freien und dem auf den Bildern gebe; schon längst gesehen, daß

gerade die Tonwirkung, jene Einheit des Ganzen in einer bestimmten Farbe, die nicht notwendig das Braun alter Firnisse zu sein braucht, dem Wilde Haltung giebt, daß in ihr das Ziel der malerischen Verfeinerung liege.

Damals kamen die ersten Nachrichten von der Entdeckung des Helltones, des Malens der Luft zwischen Beschauer und Gegenstand, der verschwimmenden Düste in Ferne und auch Nähe zum Gehör derer, die mit dem Schaffen Europas etwas vertraut waren. Man begann auf Stimmungschönheit erneut zu achten. Aber Menzel unterscheidet sich von anderen, daß er sich nicht in Sippchaften einfangen ließ. Er war ein Hellmaler, ehe die Streitfrage aufkam, ob diese Malerei berechtigt sei; und blieb frei in seiner Naturwahrheit, als jene die Ausstellungen zu beherrschen begann, die Schar der Nachahmer sich über die neue Art hermachte, um auch sie in bequemer Weise auszuschlachten.

Als ich einst vor Jahren im Winter mit einem jungen Mann in gleichem Abteil über den Gotthard fuhr, als dieser inmitten der großartigen Schneelandschaft in der Zeitung las, die er von seinem Frühstück gewickelt hatte — da bin ich endlich grob geworden, weil ich mich ärgerte, daß ein Mensch so viel Schönheit gegenüber teilnahmslos bleiben konnte. Später wurde ich milder gesonnen. Ich sah Tausende von Beklagenswerten, die, wie einst ich selbst, die Schönheit unseres Sonntags nicht zu erkennen vermögen. Soll ich all die anrufen, um ihnen zu sagen: seht doch um euch, ringsum ist's malerisch, ringsum umziehen Silbertöne die Welt, es braucht nur eines Augenaufschlags und ehrlichen Vertiefens in die Natur, um im letzten Hofe der Großstadt Schönheit zu finden! Und daß dem so ist, danken wir den Hellmalern. Das 18. Jahrhundert fand zuerst die Schönheit der Gebirge und weckte die Sinne für das, was es pittoresk nannte; die Zeit um 1800 wurde der Schönheit des Unsymmetrischen und Verfallenden sich bewußt und eröffnete die Sinne für das als romantisch Bezeichnete. Die Hellmaler fanden nicht minder Großes, nicht minder Beglückendes. Nicht, daß der graue Tageston, den sie als schön empfinden lehrten, allein schön sei, wie wir uns einst wohl glauben machten, als es galt, seine Berechtigung zu verteidigen; nicht das soll jetzt noch behauptet

werden, sondern daß auch er schön sei. Denn schon fangen Leute mit flüchtigem Merkvermögen an, ihn als langweilig zu belächeln. Die aber, die es noch nicht begriffen haben, die noch über die neue Richtung schimpfen, sie für Malerei des Häßlichen erklären, sie sind wie jener, der auf der Gotthardfahrt die gleichgültigsten Anzeigen durchliest, sind noch unentwickelt, noch zum Teil naturblind. Man thut unrecht, böse mit ihnen zu sein, man sollte sie beklagen, die Unglücklichen. Ich habe mir oft das Vergnügen gemacht, mit Bekannten, die sich in Ausstellungen weidlich über die Hellmalerei und ihr Geschmiere ausgechimpft hatten, eine Thätigkeit, in der ich sie so wenig wie möglich störe, einen Spaziergang ins Freie zu machen. Ich zeigte ihnen dann die blauen Nebel, wie sie Bäume und Wiesen in der Ferne und bis in die Nähe umhüllen, die blau-weißen Lichter auf jedem dem Himmel zugekehrten Blatt, die stumpfe Breite des Tagestones, die ungegliederten Farbmassen in den Schatten. Und es ist mir damit öfter gelungen, einem Freunde die Augen zu öffnen über den Wert der neuen Kunst, als es durch stundenlanges Streiten vor den Bildern möglich gewesen wäre. Und so ging es allgemein. Nach wenig Jahren entsetzte man sich über den freidigen Ton nicht mehr: Die Kreide ist aus den Augen der meisten Beschauer gewichen und jetzt sehen sie die Bilder schon als recht farbig an. Diese nun haben sich keineswegs geändert, wohl aber that das Schönheitsgefühl der Beschauer einen raschen Sprung nach vorwärts. Was vor kurzem häßlich war, ist jetzt schön geworden. Wenn sich solche Wandlungen in kurzer Zeit vollziehen, dann sollte man erst recht vorsichtig im Urteil werden.

Menzel hat die Kunst seiner Zeit und ganz Deutschlands mächtig beeinflusst. Aber er hat keine Schule hinterlassen, weil eben das Beste an ihm nicht lehrbar ist. Er ist auch nicht der Maler des deutschen Schlachtenruhmes geworden, so wenig wie er später wieder zum Malen großer Staatshandlungen herangezogen wurde. Diese Aufgabe fiel Anton von Werner zu. Nicht deshalb, weil dieser andere Berliner Künstler überrage, sondern als Gegensatz zu Menzel muß man den Direktor der königlichen Akademie, den anerkannten Führer der Berliner Künstlerschaft während langer Jahre

näher betrachten. Man wird Werner nicht gerecht, wenn man ihn bloß im Verhältnis zur heutigen Kunst nimmt. Man darf nicht vergessen, daß er sich als Dekorationsmaler herausgearbeitet hat in der Luft zunächst der Düsseldorfer Schule, wie sie nach Karlsruhe durch Schrödter, seinen Lehrer, und durch Lessing übertragen war. Schrödter, der Maler der Weinlaune, der an seinen Namen anspielend, den Korkzieher zu seinem Malerzeichen gemacht hatte, war ein gewandter, in stimmungsvoller Behandlung lustiger Geschichten schwelgender Künstler. Werners erste künstlerischen Werke, die Aufsehen erregten, sind die Zeichnungen zu Viktor Scheffels Dichtungen. Es ist dieselbe weinselige Stimmung, die hier das Wort führt. Eine Romantik, die sich schon ein wenig über sich selbst lustig macht, die eines guten Schlusses bedarf, um in vollen Gang zu kommen; nicht mehr eine schluchzende, sondern eine angeheiterte Kunst. Werner, der Gewandte, rasch Erfassende, machte auch diese mit. Aber in seinen Zeichnungen ist im Grunde doch nur Scheffels Schwäche getroffen: Die auf Unsicherheit begründete Selbstbelächelung die für den Dichter menschlich erwärmt, klingt in den Zeichnungen nicht wieder. Werner wurde an ihnen kein Schwind. Aber die Maler in Karlsruhe, der vornehme Schlesier Lessing, der gemütliche Sachse Schrödter wiesen ihm doch den Weg, deutsches Wesen künstlerisch zu erfassen, gaben ihm den Mut, ohne fauertöpfisches Dreinschauen dahin zu schreiten. Er nimmt oder nahm sich doch nicht so erschrecklich ernst, wie die alte Berliner Schule. Er hat sich in Preußen lange gegen den Kommißton gewehrt mit guter Laune und nicht zu unterdrückender Schnellkraft und Frische. Leider endete diese löbliche Thätigkeit mit dem Wachsen seines eigenen Rechts im Befehlen nun seinerseits. Er weiß, was man im preußischen Heere unter schneidigsein versteht: Nämlich klares Erkennen dessen, was man in Gehorsam zu thun hat und des Augenblickes, von dem an man nicht mehr zu gehorchen hat. Als das Gegenspiel des starken Gefühles für Pflicht besteht das rasche und sichere Abweisen der Befehle, der fremden Anforderungen, die nicht auf Recht begründet sind. Ein Kluger gehorcht, weil er weiß, daß er dadurch dem Ganzen dient; ein Thor läßt sich befehlen von dem, der nichts zu sagen hat, weil durch Befehle Unberufener das Ganze in Verwirrung

kommen muß. So handelt ein schneidiger Preuße, das macht ihn unliebenswürdig, berechnend, beobachtend, zum Widerspruch gereizt, in diesem zum Hohne: Mir hast du nichts zu sagen! Dieser lachend abweisenden Art ist Werner voll. Seine akademischen Reden zeigen sie ebenso wie seine Bilder. Im Grunde sind beide recht flach, haben der Welt nicht viel mitzuteilen, aber Werner malt und plaudert frisch drauf los; im Grunde ist er trotz seinen süddeutschen Erinnerungen ohne echte Laune, aber es kommt ihm auf einen Witz nicht an, wo andere das Maul in die größten Falten legen würden. Er hat das Glück gehabt, Deutschlands größte Zeit in ihren entscheidenden Staatshandlungen sehen und malen zu können. Er entledigte sich der Aufgabe in einer Weise, die ihm die Nachwelt danken wird. Denn seine Absicht war unverkennbar, die großen Ereignisse, die er erlebte, so wahr wie möglich zu schildern. Sah Menzel die Dinge mit den Augen des Feldherrn in ihren Schwächen und Unzugänglichkeiten, doch zugleich mit der Erkenntnis, daß es eben das Große sei, aus vielerlei mangelhaften Einzelheiten ein festes Ganzes zu schaffen; so sah Werner die Dinge vom Standpunkt des preussischen Leutnants, der von der Gewalt der Dinge gepackt, diese über sich hinauswachsen läßt und, seiner Ergriffenheit sich schämend, sie in Scherzen äußert. Wer die Schlacht und ihre Kämpfer kennt, weiß, daß die Witzmacher nicht die Helden sind, sondern daß ihre Lustigkeit im Augenblick der Gefahr zumeist nur eine verschlagene Angst ist. So steht er in der Absicht auf wahrheitliche Treue unter verschiedenen Herren: Unter der französischen Technik, dem mit ihr verbundenen Schwulst in Auffassung und Stimmung; unter der staunenden Verehrung für die Würden und Männer der Höfe und des Heeres und unter der Berliner Art, die Befangenheit durch Keckheit zu verhüllen. Schneidig erwehrt er sich der von allen Seiten in ihn dringenden Befehle. Aber er kommt nicht zu einer vollen Überwindung des darzustellenden Augenblicks. In der Kaiserproklamation in Versailles, dem Berliner Kongreß von 1878, mehr noch in der Reichstagsöffnung von 1893 geht Werners Arbeit nicht über die des geschickten Berichterstatters hinaus. Sein Fleiß und sein unleugbares Können haben ihm nicht über die Klippe hinweg geholfen, die ein Bild von einem Kunstwerke trennt.

Sein Realismus half ihm so wenig wie sein französischer Idealismus. Das Entscheidende auch in der Kunst ist immer der Mensch und sein Wert. Und den kann man selbst bei gutem Willen schwer ändern.

Menzels Begabung läßt sich eben nicht lernen. Es ist ein Zeichen seiner Art, daß er nie Schüler hatte. Einzelne stehen ihm nahe, haben in manchem, in der Sicherheit des Blickes und der malerischen Art ihm Ebenbürtiges zu schaffen gewußt, aber sie stehen doch nicht in einem annähernd ähnlichen Verhältnis zu ihm, wie die Münchener zu Piloty. Sie lernen vom Altmeister, wie man von einem alten Meister lernt. Im wesentlichen ist der Grundzug derer, die hinter Menzel herstrebten, das Alleinstehen. Sie konnten sich weniger gegenseitig decken, denn sie gingen ihre eigenen Wege.

Ein Gegenstück zu Menzel ist in vieler Beziehung Wilhelm Leibl. Alle die Münchener, die in den achtziger Jahren nicht ganz fest saßen in der Pilotyschule, und viele auch aus dieser haben an Leibls Art sich aufgerichtet. Auch er hat an den Franzosen gelernt, war in Paris, aber zu einer Zeit, als er mit sich schon fertig war, nicht fertig in seiner Entwicklung, aber im Ausgangspunkt. Auch seine Kunst hat große Wandlungen durchgemacht, aber auch er ist immer derselbe geblieben. Auf der Münchener Ausstellung von 1869 trat er zuerst auf, damals fünfundzwanzig Jahre alt. Man war allgemein unter den Künstlern der Ansicht, daß ihm und seinem Doppelbildnisse die höchste Auszeichnung, die goldene Medaille gebühre. Konnte man sie aber einem jungen Akademiker geben? In Paris that man es im folgenden Jahr; man kannte ihn dort nicht seinem Alter, sondern nur seiner Kunst nach. Auch Leibl ist ein Bauernmaler. Mit wenigen Ausnahmen hat er sich seine Modelle aus der Umgegend Münchens zusammengesucht. Es sind nicht schöne und nicht merkwürdige Leute, die er darstellt, sie haben auch keinerlei besondere Thätigkeit. Sie sitzen meist herum, selbst Stehende sind schon selten, weil diese so nicht gern still halten. Denn das ist so ziemlich das einzige, was er von ihnen fordert. Sie müssen lange und regungslos still halten, denn er malt mit einer Vertiefung in die Einzelheit, wie sie vorher noch nicht erreicht war. In vielen seiner Bilder geht er an sorgfältiger klarer

Darstellung der Einzelheit über Hans Holbein hinaus. Das schottische gewürfelte Kleid des Bauernmädchens, die bunten Blumen auf ihrem Halstuch, ja selbst die Buchstaben ihres Gebetbuches sind mit einem Fleiße dargestellt, mit einer spitzen Schärfe des Pinsels, um die ihn ein Miniaturmaler beneiden könnte. Die Sache ist's, die ihn packt, die Gegenstände der Natur halten ihn fest, die er auf der Leinwand zeigen will, sowie sein scharfes Auge sie sieht. Da ist nichts nebensächlich, kein Fältchen im Gesicht ohne Wert; der Grundsatz ist einfach der: Was sich in der Natur findet, muß auch ins Bild hinein!

Es paßt in Leibls Art nicht, daß jene stillstehenden Leute eine Geschichte vorleben; er begnügt sich damit, daß sie lebendig ins Bild hineinkommen. Ihr Leben sitzt in ihnen; das sieht man ihnen in der Natur an, auch wenn sie nichts thun. Wenn man sie also wiedergiebt, wie sie sind, so müssen sie auch im Bilde leben. Und das ist Leibl mehr, als wenn sie etwas Geistreiches zu sagen sich bemühen. Vor dem Fleiß, mit dem er seine Arbeit leistet, flieht auch der Humor. Leibl macht uns nicht über die Bauern lachen, er erhebt sich und uns nicht über sie.

In all dem zeigt sich der Handwerker. Was die Künstler vom ersten Bilde an für Leibl begeisterte, das war die handwerkliche Meisterschaft. Er ist Maler von Geburt, nicht von Erziehung. Jeder Strich sitzt, wo er hin soll; jeder spricht das aus, was er zu sagen hat. Jede Farbe, die er von der Palette aufnimmt, ist recht ins Bild gestimmt. Er fängt sein Bild an einem Ende an und hört am anderen auf und damit ist es fertig. Was das heißt, weiß nur der Künstler. Es bedeutet soviel, daß er das ganze Bild als Farbenwirkung völlig im Kopfe hat; daß er durch das Weiß des Kreidegrundes nie in die Irre geleitet wird, sondern seinen Ton alsbald so einsetzt, wie er später neben der Nachbarfarbe richtig wirkt. Wieder ein handwerkliches Können wie jenes, die Bleilinie haarscharf so zu ziehen, daß sie wirklich in aller Feinheit das sagt, was die Natur fordert. Ein Handwerker mit so feinen Sinnen sein — das ist eben Künstlertum. Das ist die Kunst des Realismus, daß der Schaffende jene gewaltige geistige Spannkraft nie verliert, mit jedem Pinselstrich, mit jeder Linie einen Teil des

Gesamteindruckes zu geben, diesem zu dienen. Dazu gehört ein besonderes Auge, ein besonderer Nerv, ein besonders gestaltetes Gehirn und ein starke, sichere Hand. An diesen Bildern sahen die Münchener die Kraft eines um alle ästhetischen und gelehrten Forderungen unbekümmerten, rein malerischen Geistes.

Leibl hat in späteren Bildern die Feinmalerei aufgegeben, er setzt seine Töne mit breitem Pinsel fest auf, er arbeitet nur die wesentlichsten Teile, die Gesichter in vollendeter Feinheit durch. Nicht ein Nachlassen des Eifers, sondern ein Zusammenfassen seiner Kraft; nicht ein Nachlassen der Schärfe im Blick, sondern ein Überwinden der Einzelheit. Er ist im Ton sehr hell, sehr farbig gewesen, auch hierin Holbein vergleichbar; er ist sehr tief im Tone, sehr weich in den Übergängen, wenn es die Ortlichkeit so fordert. Und er liebt sein stilles Bauernstübchen, durch dessen kleine verbleite Fenster Scheiben ein gebrochenes Licht fällt. Er hat sich durch alle Stürme, die in dreißig Jahren über die Münchener Ausstellungen dahin gingen, aus seiner Ruhe, seinem Behagen, seiner inneren Selbständigkeit nicht herausdrängen lassen. Er verschmerzte es, daß der Beifall, wenigstens der laute, ihm untreu wurde; er sah ohne Groll das Helllicht durch die Werkstätten blitzen und wieder verschwinden; denn seinem Wesen ist alles Schulhalten zuwider; er gehört nicht in die Herden; er ist in seiner Meisterschaft, in seinem Malertum stets für sich allein geblieben.

War in Menzel und Leibl und in wenigen Mitstrebenden ein Weg zum Neuen geöffnet, so fanden sich doch immer nur noch wenige, die zu seinem Betreten raten wollten. Man sah nur noch mehr Verwirrung, noch mehr jener Zerfahrenheit, die allen für die Zukunft Besorgten, nach Stil sich Sehrenden als ein schwerer Schaden deutschen Schaffens erschien.

Schon längst gab es auch unter den Nichtkünstlern viele, die ihrem Mißbehagen lauten Ausdruck gaben. Ein Mann von der Urteilschärfe Conrad Fiedlers erkannte sehr wohl die Schwäche der Zeit, trotz dem äußeren Glanze, mit dem die Kunst auftrat. Kleinere Geister sprachen dies unter heftigem Widerspruch der Künstler aus. Man lese die Streitschrift, die der Düsseldorfer Sittenmaler Karl Hoff gegen Alfred von Wurzbach richtete, weil

dieser der deutschen Kunst Zersplitterung in allem Schaffen, daher Unwahrheit, Erstarren in alter Form vorgeworfen hatte. Hoff sprach ihm und anderen das Verständnis zum Urteil ab, wenigstens zu einem solchen, das für weitere Kreise Gültigkeit habe. Die Frage, ob der Maler allein die Malerei richtig zu schätzen wisse, beschäftigte eine Zeit lang die Federn. Die Kunst, die nicht für das Volk, sondern ein Gut bloß für wenige sei, wollten die Kritiker nicht gelten lassen; der Maler sagte ihnen, daß man im Schwimmbad allein den Menschen nicht verstehen lerne, daß nur der das wichtigste Gebilde der Kunst, den nackten Menschen zu beurteilen wisse, der zeichnend mit seinen Formen sich vertraut machte. Müßiger Streit, der wieder darauf hinausging, daß es ein rechtes Urteil gebe! Als wenn die Maler stets echte Kunst erkannt hätten, als wenn sie es gewesen wären, die kritisch klarer gesehen hätten, als die Kritiker!

Nach der Ansicht der meisten Maler wäre ja die neue Kunst einfach abzulehnen, am besten zu verbieten gewesen. Wie lachte man über Courbet, als dessen scharf geprägte Aussprüche bekannt wurden: Das Wesen des Realismus ist die Verneinung des Ideals! Wie viel lauter lachte man, als seine Bilder kamen. Wie lachte man über Böcklin. Ich erinnere mich noch des alten, ehrenwerten Malers, den ich vor das Spiel der Wellen führte: Alles falsch, alles falsch! sagte er kopfschüttelnd, Zeichnung, Farbe, alles falsch!

Auch Fiedler klagte über die Zersplitterung der Kräfte, über den Mangel an Einheitlichkeit im deutschen Schaffen, über einen Schaden, den er aus der Nachahmung so vieler alter Meister ableitete. Diese führe zur Unwahrheit. Sie wende sich nicht bewusst von der Natur ab, sondern die ganze Zeit gehe in einer künstlerischen Maske einher, da ihr ein eigenes Gesicht versagt sei; sie erscheine verstellt, erkünstelt. Es fehle ihr das Einfache, Selbstverständliche; sie suche das Entlegene, Außergewöhnliche; sie gebe Stoffen eine Wichtigkeit, die sie thatsächlich nicht haben, die aber die schlicht künstlerische Wirkung beeinträchtigt; sie rechnet auf die Neugierde, auf die platte, wie auf die sich wissenschaftlich gebende. Daher gelte der etwas, der neue Stoffgebiete entdecke. Die Kunst diene dem Wohlleben, nicht dem Bedürfnis; der Anteil an der



Wilhelm Leibl: In der Küche
Original und Verlagsrecht besitzt Ernst Seeger, Berlin



Kunst sei kein Miterleben des künstlerischen Thuns, sondern nur ein Entgegennehmen fertiger Leistungen; nicht Begeisterung, sondern behagliche Genußsucht; nicht Überzeugung, sondern Laune, die stets nach dem Neuen greift. Die Neuerer aber wollen nicht dem Vergnügen dienen, nicht Sonntagsnachmittagskünstler sein, der Oberflächlichkeit der Menge huldigen. Sie wollen das Echte erreichen, indem sie gegen sich selbst ehrlich sind. Noch niemals, so sagen sie, haben die Künstler die Natur in ihrem ganzen Umfang, in ihrer ganzen Nacktheit geschaut; noch niemals haben sie den Mut gehabt, sie unerschrocken so darzustellen, wie sie ist. Die gesamte Kunst der Vergangenheit ist eine Beschönigung, eine Verfälschung der Wirklichkeit! Jetzt erst, da die Menschheit anfängt, sich aus den Banden des Vorurteils und des Aberglaubens zu befreien, beginnt auch der Künstler die Fesseln abzustreifen, in denen ihn die Jahrhunderte alte Überlieferung festhielt; nun beginnt er erst seinerseits dem großen aller menschlichen Thätigkeit gesteckten Ziele, der Wahrheit, zuzustreben. Nur die Wirklichkeit sei wahr, außer ihr gebe es keine Wahrheit; nur der kämpfe für die neue, freie Kunst, der die Wirklichkeit erstrebe.

Das Ziel ist die Abstreifung der Herrschaft des Ideals. Die Kunst will nicht mehr Mittel sein zur Erreichung ihrer fremder Zwecke; sie will weder dem Vaterland, noch der Sittlichkeit, noch dem Glauben, noch endlich der Schönheit dienen; sie wirft jede Fessel ab; betrachtet die Notwendigkeit einer solchen als Vorurteil. Die Alten meinen, es gebe in einem besseren Jenseits ein märchenhaftes Reich des Schönen, aus dem die Kunst ab und zu uns Kunde zukommen lasse. Die neue Kunst kennt nur ihr Reich, und das ist von dieser Welt. Das Hinüberlangen nach jenem der Ideale ist nicht eine hohe That, nicht ein besseres Schaffen; es ist nichts als ein Wahn, denn es überschreitet die Grenzen des Menschentums. Wir nehmen auf durch unsere Sinne und können das sinnlich nicht Faßbare auch im Geiste nicht begreifen; wir können es vor allem nicht sinnlich wahrnehmbar machen. Wozu eine Anstrengung, die das Unerreichbare erstrebt!

Der Realismus rühmte sich seiner Wissenschaftlichkeit, wenigstens der französische. Thatsachen feststellen erschien die Aufgabe, nach-

dem man so lange über die Thatsachen gefabelt und gedichtet hatte. So wollten auch die Maler an die Dinge herantreten. Sie in ihrer ganzen Erscheinung begreifen, ihr Wesen malerisch feststellen. Dabei mußte sich ihnen alsbald die Erkenntnis aufdrängen, daß jede wissenschaftliche Wahrheit ihren Wert hat, daß bei der Feststellung der Thatsachen das Nebensächliche leicht zur Hauptsache werden kann. Der Maler selbst soll sich verschwinden lassen im Kunstwerk, er soll dem Wesen des dargestellten Gegenstandes das Alleinrecht einräumen. Der Maler soll zum Werkzeug für die Ergründung des Gegenstandes werden, er soll feststellen, wie die Dinge sind. Er hofft den Beschauer dadurch zu erfreuen, daß dieser die Dinge, die er kennt, in voller Deutlichkeit wiederfindet; er will diesem die Dinge, die er noch nicht kennt, deutlich machen.

Als Fiedler in dieser Weise den Realismus schilderte, hatte in München, wo er lebte, schon ein anderer Einfluß auf die jungen Geister gewonnen, der Berliner Max Liebermann. Man nennt auch ihn einen Schüler Menzels. Aber er hat dem Altmeister kaum mehr zu danken, als daß ihm durch dessen Werke die Augen geöffnet wurden für moderne Kunst, daß er der erste Berliner wurde, der in Paris sich mit der Hellmalerei ausöhnte und von dort schon 1873 als ein in seinen Absichten fertiger Künstler der älteren französischen Richtung entgegentrat.

Der Mittelsmann zwischen französischem Impressionismus und den deutschen Jungrealisten war der Ungar Michael Lieb, der sich, seit er sein magyarisches Herz entdeckt hatte, Munkaczj nannte. Liebermann sagte mir von seinem einstigen Lehrer, sein bestes Bild, Die letzten Stunden eines Verbrechers, sei Knaus in der Brüche Leibls aufgefocht. Leibl gab ihm den Ton, der nicht mehr ins Braune ging, nicht mehr der alten Goldigkeit zustrebte, sondern die Tiefen in Schwarz zu geben wagte, aus dem Schwarz herausarbeitete. Von ferne schaut noch Rahl aus der Leinwand des Magyaren. Während Leibl in der Stille fortschuf, sammelte Munkaczj die Lorbeeren. Die Kraft seiner Farben, die er jenem entlehnte, die Meisterschaft des Pinselstrichs, die er von ihm annahm, um sie zu übertreiben, schuf ihn durch die ganze Welt große Anerkennung. Auch ich habe mich von der scheinbaren Selbst-

ständigkeit des in Paris gefeierten Meisters blenden lassen, solange ich Leibl nicht kannte und mich die steigende Übertreibung in Munkaczjs künstlerischem Auftreten noch nicht abstieß. Er war an der Seine als ein beachtenswerter Fremder von vorzüglicher gesellschaftlicher Begabung gern gesehen; er blieb auch der dortigen Kunst gegenüber ein solcher und brachte die seinige in Deutschland als eine französische an den Mann. Es ist in seinem Schaffen ein Zug von Entgegenkommen, von Gefallsucht, der rasch für ihn einnimmt. Er hat glänzende Eigenschaften, aber keine wirkliche Tiefe. Darum kam er auch, trotz seinem Streben neu zu sein, stets eine Nasenlänge zu spät. Als die Darstellungen des Lebens Christi in Uhdiescher Auffassung schon die Welt beschäftigten, kam er nochmals mit jener, die bei Volks-, Kostüm- und Geschichtsfunde sich Rat holte, mit einem bereits abständig gewordenen Realismus. Für Liebermann bedeutete sein Unterricht nicht mehr als eine Vorstufe, aus der herausarbeitend er sich erst selbst fand. Man erkennt in dessen Früharbeiten sehr wohl noch den Kampf gegen das Schwarze in gewissen unbelebten grauen Schatten, man sieht durch diese hindurch in dem kräftigen Einsetzen der Farben Leibls große Meisterschaft. Aber diese Anklänge schwanden mit der Zeit mehr und mehr.

Anders steht es mit einem Künstler, der auf das ganze Schaffen der deutschen Hellmaler einen tiefen Einfluß hatte, mit Josef Israels. Durch ihn gewann diese Richtung in ihren Anfängen eine durchaus holländische Grundfärbung. Der holländische Jude, der in Amsterdam, der Stadt Spinozas, zu einer Malerei kam, die an Rembrandt mahnt, ohne von ihm entlehnt zu sein, zog den Berliner Juden Liebermann mächtig an. Ein Hellmaler ist Israels freilich nicht: er liebt die Dämmerung, in der man nur mit der Zeit, nachdem das Auge sich eingewöhnt hat, die Dinge erkennt. Er liebt den Dunst der Küchen, der engen Bauernstuben, das flimmernde Licht, das durch verhängte Fenster fällt. In seinen Bildern steckt ein tiefes Mitleid mit den Menschen, jener schlichte Wohlthätigkeitsfimmel, der die Juden so oft auszeichnet. Nicht mit behaglichem Lächeln, nicht mit versöhnendem Humor zeigt er die Leiden der Welt, ebenjowenig wie in der Absicht anzuklagen, zu

entschuldigen, zur Hilfe aufzurufen. Er läßt sie durch sich selbst wirken, durch sorgfältig getreue Wiedergabe. Dabei ist er aber von tiefem Ernste befeelt, von einer Aufmerksamkeit gegen die Dinge in der Welt der Erscheinung, die ihn zwingt, dem Nebensächlichsten Beachtung zuzuwenden, das Einfachste, Unscheinbare genau zu betrachten. Dadurch wurde er ein Maler der Arbeiter, der sie umgebenden Natur, der Seeleute, der dunstreichen holländischen Landschaft. Über allem liegt ein Zug von Schwermut, von Schwerlebigkeit; nicht Israels ist der schwerlebig, sondern die von ihm Dargestellten sind es. Er hat nicht die starke Seele des Meunier, seines belgischen Nachbarn, nicht den Mut der festen Muskeln, die Willenskraft dessen, der schwere Felsblöcke zu bewegen vermag. Er ist feiner, empfindlicher, mehr malerisch gestimmt, wie jener, den die Darstellung der Bergleute im entschiedensten Realismus zur Bildnerei und zum Stil hinüberdrängte.

Leibl und Israels sind in ihrem ganzen Wesen ganz grundverschieden: Leibl ein schwerer, derber, deutscher Bauer im Sinne des Rembrandt-Deutschen, mit dem er befreundet war; Israels trotz seiner Bilder ein beweglicher, witziger, weltbürgerlicher Kopf. Beide waren durch den Realismus ungefähr auf gleiche Bahnen geführt: Ihre Absicht war ein Stück Welt mit Anwendung der höchsten malerischen Kraft wahr darstellen. Hier liegen die Anfänge des neuen Realismus, wie ihn die achtziger Jahre brachten. Klaus Meyer, Graf Kalkreuth, Paul Hoecker, Gotthardt Kühn und so viele, viele andere fanden an diesen beiden die Anregung in ihrer Weise, die Natur zu sehen und zu suchen. Die Hellmalerei in Deutschland ist weit mehr holländisch als französisch, geht mehr auf Rembrandt als auf Velazquez zurück. Sie führte sich bei uns ein unter dem Decknamen des Pieter de Hooghe, des ersten Hellmalers der Niederlande, und des Jan Vermeer van Delft, der ihn an Klarheit fast übertraf. Das helle Licht eines Fensters, die gegen sie stehenden Gestalten, umrahmt von den Strahlenbrechungen, das Rot der Ziegel an Wand und Fußboden, die Liebe für besonntes weißes Linnen, das alles kann man in den Bildern jener alten Meister, wie in denjenigen der neuen sehen. Mancher junge Maler blieb bei diesen Aufgaben stehen.

immer mehr sich vertiefend in deren koloristische Feinheit; andere suchten neue Stoffgebiete.

Es ist im Grunde mit der Aufnahme der Richtung Pieter de Hooghnes nicht viel gethan. Welch eine Plastik, sagt Helferich von Klaus Meyers Bildern, Welch eine malerische Kraft, welche Schlagfertigkeit des Pinsels; er bewundert sie, aber geht vorüber. Denn man würde in späteren Zeitläuften, stände die Jahreszahl nicht bei dem Namen, nicht zu bestimmen imstande sein, daß es heute gemalte Bilder sind. Ein Schritt weiter in der Ergründung dessen, was andere konnten; eine große Feinheit des Auges, die leider sich gefärbter Brillen bedient, und somit der Natur nichts eigentlich Neues entlocken kann. Mit Entzücken sah ich einst die ersten Bilder dieses Künstlers. Sie gaben mir die Bestätigung, daß, was die Hellmaler wollten, schon andere erstrebt hatten; daß auch dieser Kunst der Adel des Alters nicht fehle, den jeder geschichtlich Gebildete so hoch schätzt. Aber mit dem Wachsen des Selbständigen sank sie in die zweite Reihe zurück.

Fritz von Uhde hat einen ähnlichen Entwicklungsgang genommen wie Liebermann, diesem folgend über Matart zu Munkacz, zu Bastien Lepage, zu Israels. Von jeder Stufe giebt es Bilder, aus denen sich zeigt, daß er sich's ehrlich sauer werden ließ, das Handwerk zu erlernen. Man muß daran erinnern, da man ihm später vorwarf, er sei ein Dilettant, der nichts Rechtes gelernt habe. Mir scheint Liebermann als Maler feiner, Uhde reicher im Erfassen der Natur. Bei ihm ging, wie gesagt, Bastien Lepage in der Entwicklung dem Israels voraus. Auch Uhde kam über Paris in die Niederlande. Das beweisen seine Bilder. Das erste unter ihnen, das ich sah, war seine Trommler-Übung. Es befand sich 1883 in einer Dresdener Kunstausstellung. So wenig, wie ich, hatten die Dresdener je so ein helles, blaues Ding gesehen. Man schimpfte weidlich, um so mehr, als es ein Heimischer war, dem man ja am liebsten eins am Zeuge slikt. Das Bild ging mir lang im Kopfe herum, ich suchte den Schlüssel dazu in der Natur. Dresden ist ungeeignet hierfür, da ihm die feuchte Luft fehlt. Es war dazu im Dezember, das Bild stellte die Sonnenhitze dar. Aber ich fand doch alte Naturerfahrungen genug zusammen, um mit Überraschung

zu erkennen, daß hier für die Kunst ein neues Licht aufgesteckt werde. Soviel ich mich erinnere, war das Bild das erste, das ich öffentlich besprach. Mich trieb es, meine an dem Bilde gemachte Entdeckung den anderen mitzuteilen, die Erweiterung des Sehkreises auch ihnen zugänglich zu machen; denn damals glaubte ich noch, die Welt wolle in künstlerischen Dingen fortschreiten, und wußte nicht, daß sie eben beharren will. Uhde dankte mir brieflich für meine „schneidigen“ Worte, die ich als der erste in Deutschland gefunden habe zur Anerkennung seiner Richtung. Denn diese habe so gut ihre Berechtigung wie eine andere, sofern sie nur mit Überzeugung und von nicht ganz Unberufenen vertreten werde. Damals hatte ich keine Ahnung von dem, was in Paris gemalt wurde, hatte Millets oder Bastien Lepages Namen wohl kaum gehört, war seit 1871 nicht in Frankreich gewesen, und hatte damals anderes zu thun gehabt, als Bilder anzusehen. Zu mir sprach das jetzt so unscheinbar wirkende Bild selbst. Da steckte etwas Packendes, Erfreuliches, Heiteres: ein neues Ziel in der Malerei. Was ich damals sagte, ist später viel besser ausgesprochen worden, war vorher schon in Frankreich gesagt. Aber daß ich es selbst fand, daß wie Uhdes Brief mir bestätigte, ich das Rechte gefunden habe, das gab mir den Mut, auch weiter das neu aufstrahlende Licht anderen erklären zu wollen.

Die deutsche Kritik wußte im allgemeinen kaum mehr über Frankreich als ich. Julius Meyer, Adolf Rosenbergs, Ludwig Pfau haben zwar über die Malerei Frankreichs geschrieben. Aber es fehlte im wesentlichen die Anschauung. Nachdem kurz vor dem Kriege auf der Münchener internationalen Ausstellung Millet, Corot, Troyon, Courbet mit guten Bildern erschienen waren, hielten sich nach dem Zusammenbruch des Kaiserreichs die französischen Künstler deutschen Veranstaltungen fern. Man sah wenig oder nichts von dem, was in Paris geschaffen wurde. Die deutschen Maler, die vor dem Kriege dort gearbeitet hatten und nun wieder einen Besuch abstatteten, fanden sich doppelt zurückgestoßen, durch den Volkshatz und durch den völligen Wandel der Kunst: sie meldeten mit Schauder den Verfall Frankreichs in Schmutz, Häßlichkeit, Widrigkeit. Jetzt erst recht hielt man sich in Berlin für „national“, da die

alte französische Herrlichkeit geschwunden war, Berlin die Fahne idealer Schönheit fast allein aufrecht erhielt. Denn München erwies sich bald als gründlich durchseucht vom Realismus.

Der ganze Haß der idealistischen Kritik — und diese war es, die allein in der Presse herrschte, allgemein das Wort führte und zwar unter dem Beifalle fast ganz Deutschlands, — traf zunächst auf Liebermann, als den ersten deutschen Hellmaler.

Die Hellmalerei trat gleichzeitig mit dem Realismus auf und wirkte wegen ihrer starken Tonverschiedenheit weit revolutionärer als Leibl. Zweifellos liegt in ihr auch ein mächtiger Fortschritt. Ich fragte einst einen klugen Rechtsanwalt, ob das neue bürgerliche Gesetzbuch rechtlich ein großer Fortschritt sei. Er antwortete mir, es sei ein solcher in dem Sinne, das auf einen Schlag mit dem alten Recht der Ballast alter Erkenntnisse fortfalle, daß das Recht von neuem modern durchgedacht und durchgearbeitet werden müsse. Ein solches Durcharbeiten der Natur brachte die Hellmalerei zuwege. Gleichviel ob sie besser oder schlechter ist als die alte, sie konnte mit alten Urteilen und stehengebliebenen Rechtsanschauungen nicht weiter arbeiten.

Wie oft wurde den Hellmalern vorgeworfen, sie erstrebten Unmögliches: Die Malerei kann nur die Farbe, nicht aber das Licht mit dem Pinsel auf die Leinwand bringen. Und dann wieder warf man Liebermann den fahlen Ton seiner Bilder vor. Die alte Malerei hatte scharfe Gegensätze. Das Licht wurde dadurch erzeugt, daß ihm der Schatten gegenüberstand. Das Abwägen beider Massen war ein Hauptinhalt der Kunst. Reynolds und Lenbach haben sehr sorgfältig darauf geachtet, wie es die Alten damit hielten, und haben sorgfältig vom dunklen Rand nach dem hellen Mittelpunkt zu gearbeitet. Das Entscheidende bei der Hellmalerei ist, daß die Lichtwirkung nicht mehr durch Gegensätze, sondern durch Übergänge bewirkt wird. Die Alten empfanden sie deshalb als flau, kraftlos. Sie möchten ein paar tiefe Töne ins Bild setzen, damit die Teile voneinander losgehen, damit das Ganze deutlicher wirke. Ein weißer Anstrich wirkt nicht hell, er ist eben weiß. Und über Weiß kann kein Hellmaler an Helligkeit hinaus. Darum sagen die Alten, soll man das Weiß vermeiden. Die Hellmaler aber mischten es in jeden Ton.

Um den Dufte des Sonnenlichtes auf die Gegenstände und auf die sie umgebende Luft zu malen, erklärt W. v. Seidlitz, taucht Liebermann stets den Pinsel zuerst in das reine Weiß und dann erst in die ungebrochene Lokalfarbe. Weiß deckt diese stets, die Schatten im Halblight sind bald kaltes Grau, bald wärmeres Braun. Er vermeidet ganz das undurchsichtige Schwarz und Braun, er bleibt hell auch in den Schatten. Dadurch erzeugt er die Wirkung einer allgemeinen Helligkeit, in der das Hellste erst recht leuchtet. Denn die Wirkungen der Farben sind bedingt, voneinander abhängig. Wer ein Fensterkreuz in einem hellen Fenster malen will, geht irre, wenn er glaubt, durch tiefes Schwarz auf hellstem Weiß eine Lichtwirkung zu erzielen. Er muß den feinen Tonunterschied suchen, den beide Massen in der Natur haben. Und wenn er das Licht auch nicht malen kann, so wird er doch eine Lichtwirkung erzielen, wenn er das Verhältnis beider Töne zu einander im Bilde richtig trifft. Wer sich mit solchem Abschätzen der Tonwerte noch nicht beschäftigte, wird erstaunt sein, welche Sicherheit des Auges dazu gehört, diese Verhältnisse zu erkennen und die richtigen Farben auf der Palette zu finden. Diese Nervenfeinheit aber macht den modernen Maler: Richtig zu sehen, die Natur auf ihre malerischen Werte zu untersuchen und diese in schlagendem Ausdruck auf der Leinwand zu geben, das ist es, wonach er ringt, das ist der Boden, auf dem seine angestrengte Geistesarbeit Lorbeeren sucht.

Ein augenfälliges Beispiel. Man gehe bei Mondenschein in die Schneelandschaft. Der Schnee erscheint weiß; man pflanze in der Nähe einer brennenden Gaslaterne einen Stock auf: es werden von ihm aus zwei Schatten auf den Schnee fallen, der von der Lampe und der vom Mond ausgehende. Auf den ersten wird also nur Mondlicht, auf den zweiten nur Lampenlicht fallen. Wer die Sache nie versuchte, der wird von dem Eindruck sehr überrascht sein. Der erste ist leuchtend blau, der andere tief braunrot; sie erscheinen wie farbige auf den weißen Schnee gelegte Bänder. Thatsächlich aber ist der Schnee also nicht weiß, sondern im Mondschein so blau und im Lampenlicht so rot wie jene Schatten; er hat dort, wo beide Lichtquellen einwirken, eine Mischfarbe. Ebenso ist aber jede Farbe gebrochen durch den in der Stimmung beruhenden Ton.

Es erscheint uns zwar der Schnee, als der weißeste Teil des Gesamtanblickes, rein weiß. Es bleibt dem Maler, der die Tonwirkung genau beobachtet, sein Bild in gleiche Tiefe einstimmt, wie die Natur sie bietet, von der Helligkeit des Schnees zu jener des Mondes wohl noch ein Helligkeitsunterschied, durch den er das Licht malen, den Eindruck des Leuchtens durch Farbe erzielen kann, indem er nicht die starken, sondern die feinen Farbenunterschiede sucht, indem er vorsichtig Tiefen vermeidet, dafür aber die Gesamtheit einer Lichtwirkung festhält und sie bis zur Darstellung des eigentlichen Lichtes steigert. Früher liebte man nur eine Stimmung, die gelben Lichter in der nach Norden gelegenen Werkstatt. Man färbte deren Licht womöglich nach, mit Schrecken gewahrte man in ihnen Reflexe. Wo das Widerlicht von einem grünen Baum ins Fenster schien, konnte man nicht malen, denn das Licht war grün. Kunstlicht aber sah immer gelb aus, so wollte es das Gesetz. Die kalten Widerlichter des blauen Himmels waren kaum minder gefürchtet, im weißen Licht der Tagessonne erklärte man überhaupt nicht malen zu können.

Die neue Auffassung sieht in jedem Licht Schönheiten; mit ihren Gegnern zu streiten, ist sehr schwer; es handelt sich darum, festzustellen, ob die neue Wahrheit wirklich erwünscht und ob sie wirklich wahr sei. Ich gab mir oft die Mühe, den Spöttern über die malerischen Versuche der Jüngeren in der Natur zu zeigen, daß diese recht haben, daß am sonnigen Mittag ein blauliches Weiß, am Morgen ein tiefes Violett, am Abend ein rötliches Braun, endlich ein tiefes Blau über allen Farben liege, ein so starker Ton, das Umriß und Lokalfarbe unter ihm verschwinden: sie sahen ihn vielfach nicht. Gibt es aber nun keinen Unterschied zwischen altem und jungem Rheinwein, weil ihn die meisten Tölpel nicht schmecken?

Aber doch ist es mir manchmal gelungen, in der Natur Nichtkünstler von der Wahrheit jener Bilder zu überzeugen, sie erkennen zu lehren, wie leicht der Tag und wie farbig das Licht ist. Der Blick zum Fenster hinaus gab zumeist die beste Anregung. Ich wies darauf hin, welchen Ton das weiß bemalte Fensterkreuz habe. Ist es schwarz, ist es tief grau? Man kann sich ja deutlich davon überzeugen, wenn man es für sich betrachtet, aus der Nähe, ohne

Hinblick auf das anstoßende Licht: es ist hellgrau. Draußen aber in der vom Fenster umrahmten Natur, dessen wird man bald inne werden, ist selbst am trüben Regentag, mehr noch am hellen Sonnentag nichts dunkler als dies Fensterkreuz. Wer Freuden in der Natur haben will, der übe sein Auge im Abschätzen solcher Werte! Das offene Fenster im Nachbarhaus erscheint als schwarze Öffnung. Man vergleiche sie mit dem hellgrauen Fensterkreuz und man wird finden, daß dies Schwarz zumeist heller als jenes Hellgrau ist; zwischen dem Dunkel dort und unserem Auge liegt so viel helle Luft, daß sie das Dunkel völlig aufhebt. Diese helle Luft aber ist der Ton, der den Kritikern als freidig an den Bildern mißfiel. Becht fand noch 1887, Uhde habe nach dilettantischem Studium, seit er aus Paris nach München gekommen, seine Bilder mit Milch übergossen, um das plain air der Impressionisten herzustellen. Die meisten Altmeisterlichen haben bis heute noch nicht sehen gelernt, das dieser Milchüberguß, nämlich das Weiß des Lichtes, in der Natur vorhanden ist, daß die Luft zumeist diesen Ton besigt.

Die Luftmalerei, sagt Liebermann, besteht darin, daß jeder Gegenstand von Licht umflossen erscheine. Alles muß hell und licht erscheinen, weder reines Schwarz noch reines Weiß dürfe verwendet werden, selbst das vollste Sonnenlicht wirkt nie kraß, sondern stets ruhig, da in der Natur jeder Ton ein wenig von der allgemeinen Helligkeit bestrahlt ist. Ihm ist die „impertinente“ Mittagsonne des Juli unmalerisch. Anderen, namentlich den Franzosen, war gerade diese das Ziel. Das Flimmern der glühenden Luft auf dem weißen Straßenpflaster, das ist's was sie erstreben, die völlige Auflösung der Körper im blendenden Licht. Liebermann sucht andere Wirkungen: Die durch Wolken gebrochene Beleuchtung, jene ohne bestimmte Sonnenwirkung, ohne harte Widersprüche; die nebelfeuchte Luft mit ihren reichen Tonabstufungen; die feinen, nicht aufdringlichen, sondern beruhigenden Lichtspielen, auf die ihn Israels geführt hatte; die Töne, die der reifen Birne gleichend, zwischen braun und grün liegen und gemildert sind durch die Gemeinsamkeit der Belichtung aus grauem Himmel und der feuchten Luft ringsum. Darum lieben die Maler von Fontainebleau die Fluß-

ufer mit ihrer dunstigen Luft, darum ist Holland das Lieblingsland der ganzen Schule, auf das sie immer wieder zurückkommen. Wirklich hat das Land seine große Schönheit, es ist voll Duft und Sonnenklarheit, voll feiner Abschattierung, von einer wunderbaren Farbigkeit der Luft. Wer das zuerst erkannte, wer es wieder in sich aufnahm, wer der Welt eine Schönheit zu sehen lehrte, wo andere sie noch nicht gefunden, der hat gewiß Großes geleistet. Die That besteht nicht darin, daß er ein vorher nicht vorhandenes Schönes fand, sondern daß er ein Vorhandenes als schön empfinden lehrte. Mir will scheinen, als sei die Welt überall schön und sei, wo dies noch nicht erkannt werde, nicht der Weltenschöpfer, sondern die Kunst schuld. Das Suchen nach Schönheit ist ein Zeichen ihrer Schwäche, denn es richtet sich nur auf das von anderen Erkannte. Ich habe genug Skizzenbücher junger nach Italien reisender Architekten gesehen, um zu wissen, daß man darin zumeist das ihnen schon Gelehrte findet: das Selbstfinden des Schönen, das heißt das als schön Erkennen eines bisher nicht Beachteten oder Verachteten, das bedarf der reifen Kraft. Daher bin ich der Meinung, die Holländereien der Deutschen seien nicht mehr und nicht weniger abhängig als die Stilmalereien. In beiden Fällen ist das Verhältnis zur Natur vermittelt. Erst sehr langsam gelang es den Malern, das Gebiet des Wahren zu erweitern. Die Schotten lehrten wieder die Farbe, den tiefen Ton ins Bild meistern; die Skandinavier brachten die eigentümlichen chromatischen Wirkungen des höchsten Sonnenlichtes, das Spiegeln und Flimmern in den Regenbogenfarben. Andere führten die violetten Töne ein; die grünen des Waldes, die braunen, gelben und blauen des Abends fanden ihre Wiederentdecker! Alle paar Jahre kam in die Ausstellungen eine neue Grundfarbe, riß ein neuer Fund im Reich des Lichtes die Maler zur Racheiferung hin; aber während so eine ungeheure Schwankung einzureißen schien, blieb die realistische Absicht doch der feste Mittelpunkt.

Man hat die Realisten nur zu oft tadelnd mit Photographen verglichen, somit anerkennend, daß sie die Natur wahr darstellen, wenn auch ohne Geist. Allerdings erscheinen in den neuen Bildern die Farben nicht in fest umränderten Massen aneinander gereiht,

sondern das Licht herrscht über sie in starken Tönen. Sie geben, wie die Photographie, mehr die Lichtmassen, mehr den Ton, als die einzelnen Farben; sie suchen nicht zeichnerisch den Umriß und lassen das, was das Auge nicht zu unterscheiden vermag, auch im Bilde ungeschieden. Denn ihnen ist das Bild der Anblick eines Naturgegenstandes in einem bestimmten Augenblick von einem bestimmten Punkt aus, während die alte Kunst den einzelnen Teil vornahm, ihn genau beobachtete und dann erst aus Teilen die Natur wieder im Bilde zusammenstellte. Mechanischer ist die neue Art wohl sicher nicht. Zwei Photographien desselben Gegenstandes gleichen sich völlig; zwei Bilder, die etwa Liebermann oder Leibl von demselben unter völlig gleichen Umständen machen wollten, werden grundverschieden ausfallen. Sie sind mindestens so eigenartig wie jene der Idealisten alter Schule. Ich wunderte mich daher auch nicht, als Liebermann mir gegenüber die Bilder eines älteren Landschaftsmalers angetauchte Photographie nannte. Denselben Vorwurf des Mechanischen, der ihm gemacht wurde, giebt er aus voller Überzeugung zurück. Liebermann sucht, wie Seidlitz sagt, das treueste Abbild der Natur zu liefern. Leben ist es, was er darstellen will, nicht starre Ruhe; seine Menschen zeigt er mit Vorliebe in geschäftiger Bewegung; durch seine Landschaften zieht stets ein frischer Lufthauch, seinen Bildern ist ein durchaus persönlicher Stempel aufgeprägt, in der Wahl der Gegenstände, der Farben, der Beleuchtung. Das Leben, das Augenblickliche ist ihm das Wesentliche.

Es fragt sich nun, ob der Entwurf der geistigen Leere berechtigt ist; ob dieses Leben, diese Wahrheit wirklich des Schweißes der Maler wert, ob es vor allem der Überwindung jenes Widerwillens wert ist, den so viele vor den realistischen Bildern empfinden. Hatte ich meine Freunde überzeugt, daß die Natur, an der ich sie Vergleiche anstellen ließ, von den Hellmalern richtig dargestellt sei, so erklärten sie mir als Trumpf: Diese Natur ist eben häßlich! Wozu Häßliches malen?

Mir ist ein Wortwechsel unvergeßlich, der mich auf einem Spaziergang in der Umgebung Weimars fast mit einem lieben alten Freund entzweit hätte. Es war im April und wollte Nacht werden; wir gingen in einem Thal zwischen noch blattlosen Ge-

sträuch an einem frisch gepflügten Hügelrücken hin. Darüber der schon schwer werdende Himmel. Ein Rest Abendrot lag noch in der Luft, spielte um die Schollen des Feldes, um das Gezweig. Die Stille und Lontiefe der Landschaft that mir wunderbar wohl. Ich dachte mit Dank an den Stuttgarter Maler Otto Reiniger, der dergleichen meisterhaft darzustellen weiß. Mein Freund aber erklärte mir, das sei nicht schön; denn erstens müsse ich den vollen Frühling und das Grün abwarten und zweitens sei es schon zu dunkel. Ich bat ganz bescheiden, er solle mir meine Freude lassen; ich fände gerade dies schön. Er aber sagte mir, ich sei ein Narr, angesteckt von andern modernen Narren. Ich aber antwortete, er werde ja das besonnte Grün auch in der Kunst nicht schön finden, das der Frühling bringe. Allerdings nicht! Wir wollen morgen einmal den Maler von Gleichen-Rußwurm besuchen, der solchen Spinat malt. Der Frühling ist in der Natur schön, nicht auf dem Bild; man kann eben nicht alles malen!

Was war da zu thun. Die Idealisten in der Architektur fanden, daß in der ganzen Welt nur in Athen und dort höchstens hundert Jahre lang wahre, ihrer würdige Kunst geschaffen wurde; die Idealisten in der Natur erklärten, daß die Malerei nur ganz wenige Arten Ausblick und Beleuchtung nachahmen dürfe, merkwürdigerweise nur die schon früher gemalten. Welche Gründe hatte ich, meinen Freund zu überzeugen, daß jenes Brachfeld schön sei? Da konnten wir uns nur schweigend die Hand schütteln und auseinander gehen; er mit dem ärgerlichen Gefühl, in einer häßlichen, ich mit dem angenehmen, in einer schönen Gegend zu wandeln; denn für ihn war sie unmalerisch, für mich malerisch!

Keiner hat geistreicher den Realismus mit Gründen bekämpft als Konrad Fiedler; er konnte es, weil er ihn nicht grundsätzlich verwarf, sondern ein sehr feines Verständnis für ihn hatte. Alles Gepolter der gekränkten Geschmäcker hat höchstens bewirkt, daß die Realisten noch schärfer ihre Grundsätze darstellten, hat keinen von ihnen befehrt, hat ihren Siegeslauf nicht einen Tag aufgehalten. Man mußte das Gebotene geistig verarbeiten, wollte man ihm mit einiger Hoffnung auf Erfolg entgegentreten.

Fiedler wußte sehr wohl, daß der Kampf gegen den sogenannten

guten Geschmack, den er ein unklares Gemisch von Gewohnheiten, den Tod des auf Freiheit gestellten Schaffens nannte, berechtigt war; daß die Bevormundung der Kunst durch die Machtsprüche Ästhetik überwunden werden müsse; daß der Realismus alle Ästhetik müßig, alle ihre Forderungen gegenstandslos mache. Er erkannte sehr wohl, daß die sich dem Ansturme neuer Freiheit Widersetzenden von den Neuerern verdrängt würden; daß es auch mit dem Stehenbleiben auf halbem Wege nicht gethan ist; daß der Grundsatz der Wahrheit unwillkürlich immer weiter führe. Ja erst durch dieses Vollenden ihres Zieles erkenne man, welche Aufgaben der Wahrheitsliebe eigentlich zufielen: Sie müsse erst gegen die oberflächliche Genußsucht der Menge sich auflehnen, die das Schöne ohne geistige Anstrengung genießen wollte; ja sie müssen diesem absichtlich das Häßliche entgegenstellen.

Wie die Wissenschaft einen langen Kampf um ihre Freiheit kämpfte, ehe sie der Aufsicht einer fremden Macht, der des Glaubens, entzogen wurde; wie dieser Kampf notwendigerweise solange in den Unglauben führen mußte, solange der Glaube noch Herrenrechte sich anmaßte, die nicht in seinem Gebiete liegen; ebenso kämpfe jetzt die Kunst einen guten Kampf, in dem sie sich der Wissenschaft zu entziehen strebe. Ihr Recht hierzu ist für Fiedler unzweifelhaft. Er fragt nur, wie sie das Recht gebraucht. Die Frage, ob die naturalistischen Grundsätze in der Kunst zu dulden seien, kann nur noch für den offen stehen, der die Rechte einer in Trümmer gegangenen Weltanschauung auf das Gebiet der Kunst retten will; für den Zeitreifen heißt es nur noch die Frage entscheiden, ob die Anhänger der Grundsätze das erfüllen, was diese fordern.

Fiedler untersucht zunächst, ob die Begriffe Wahrheit und Wirklichkeit sich decken. Die Naturalisten nehmen es seiner Meinung nach an; außer der Wirklichkeit gebe es keine Wahrheit, die Wirklichkeit berge also die Freiheit der Kunst in sich. Und hieraus schließt Fiedler, daß sich die Kunst hier abermals in eine außer ihr liegende Fessel, eben jene der Wirklichkeit, begeben. Muß es nicht jeder fühlen, sagt er, der jenen modernen naturalistischen Leistungen einige Aufmerksamkeit zuwendet, daß die beabsichtigte Erlösung der Kunst in die Freiheit von Natur und Leben nur ein

falsches Vorgeben ist, und daß jene Leistungen, wie sie unter dem Druck und in der Enge der Wirklichkeit entstanden sind, nun diesen Druck und diese Enge dem Menschen erst recht fühlbar machen? Die Darstellung des Wirklichen führe zur Gleichgültigkeit für die Beschaffenheit des Darzustellenden, denn seine Wirklichkeit ist im Grunde sein einziger, sein höchster Wert. Die Künstler bestätigten dies in hunderten von Bildern. Schon Zola nennt die Mübe als Gegenstand der Kunst gleichwertig mit all den geistreichen Sachen der Alten. Liebermann hat sein ganzes Leben hindurch bethätigt, daß ihn die Wirklichkeit unempfindlich gegen die außerhalb des Sichtbaren, Darstellbaren liegenden Werte gemacht hat. Ja es führte diese Gleichgültigkeit zu immer sich steigendem Suchen nach Gebieten, die bisher als der Darstellung verschlossen galten, zu dem Wettstreit an rücksichtsloser Offenheit, an Ausführlichkeit der Darstellung selbst dessen, was den Geschmäcklern mißbehagt. Wer sich vor einem Bilde zunächst fragt, ob es ihm gefalle, dem soll das Bild antworten, daß es auf dieses Gefallen gar nicht ankomme. Liebermann und die Naturalisten malen nicht, um den Leuten Liebenswürdigkeiten zu sagen. Im Gegenteil, sie hat der Ärger über das Mißverstehen ihrer Absichten eher verleitet, Dinge herauszusuchen, wie sie die Mundspitzer und Augenverdreher in der Kunst nicht haben wollen. Hinter Liebermanns Liebe für die dürre Heide, das Altmännerhaus, ja für den Schweinestall steckt wohl ein gutes Stück malerischer Bosheit. Er will dem Philister unter die Nase stoßen, damit er im Anschauen des Wirklichen besser aufpasse. Aber wie kein Maler sein Werk besser ausführt, als er kann, so wird auch keines bei Liebermann schlechter — im Sinne der Idealisten —, als er kann. Seine Widrigkeit, wenn er sie selbst übertreibt, hat ihre Grenzen in dem sein Thun beherrschenden Wirklichkeitsgefühl. Das heißt, er malt die Liebe zur Thatsache, selbst zu der den meisten unangenehmen, mit in das Werk hinein, wie dies etwa Zola in der naturalistischen Dichtung ausführte.

Fiedler findet aber, daß diese Wirklichkeitskunst im Grunde nur die harmlose Freude befriedigt, das Bekannte im Bilde wiederzufinden und die weniger harmlose Freude, Dinge an das Licht der

Öffentlichkeit gezogen zu sehen, die diese sonst verschleiert hält. Im Grunde sei diese Kunst also nur nützlich, nur lehrhaft; beschäftige sie sich mit einem wissenschaftlichen Feststellen dessen, was wirklich ist, um vor Irrtum und Täuschung zu bewahren; sei sie also auch aus diesem Grunde aus der Herrschaft der Wissenschaft in die der Wirklichkeit gefallen, ohne die ersehnte Freiheit zu erlangen. Denn die gemalte Wirklichkeit ist eben keine solche, sondern eine Maske, ein Gespenst der Wirklichkeit. Im Eifer gegen Lüge, Verhüllung, Beschönigung habe sich nicht Wahrheit, sondern nur verfälschte Wirklichkeit erzeugt. Die moderne Kunst irre, wenn sie sich für wissenschaftlich halte. Denn sie beschäftige sich ausschließlich mit der Feststellung der Thatsachen, die Aufgabe der Wissenschaft aber sei, diese zu verknüpfen und über das sinnlich Faßbare hinaus in den inneren Zusammenhang der Dinge einzudringen. So wenig der wissenschaftliche Geist vorhandene Wahrheit findet, so wenig darf der künstlerische Geist bei dieser stehen bleiben, es sei denn, daß er sich mit dem Range bloßen Gelehrtentums begnüge. Nicht das Beschreiben und Darstellen, nicht die Freude, die Dinge aufzusuchen, und der Mut, sie auszusprechen, machen die Höhe der Kunst aus, sondern das In sich aufnehmen einer großen Fülle der Erscheinungen, das geistige Ordnen und das daraus hervorgehende Beherrschen der Wirklichkeit durch den denkenden Willen.

In keinem Künstler Deutschlands sind die naturalistischen Grundsätze straffer ausgeprägt als in Liebermann. In ihm herrscht der Drang, die Dinge im Bilde bis auf den letzten Rest wahr, nichts als wahr darzustellen. Er vermag sich ganz und gar in ein Stück Natur zu versenken. Es fragt sich nun, ob mit dem Sagen der Wahrheit alles geschehen sei; ob es der Mühe wert ist, diese Wahrheit gesagt zu haben. Es kommt nicht auf den Inhalt allein an, der Inhalt hat mit der Kunst nicht unbedingt etwas zu thun; eine gutgemalte Rübe ist ein größeres Kunstwerk, als eine schlechtgemalte Himmelfahrt. Fiedlers Kritik erscheint wie auf Liebermann gemünzt, und ist es wohl auch, denn sie erschien im Augenblicke von Liebermanns siegreichem Auftreten. Aber doch will mir scheinen, als wenn ihm Fiedler nicht gerecht werde. Dieser war der ästhetische Berater von Marées, Böcklin und anderen; in der allerjüngsten



May Liebermann: Die Webesfigerinnen

Kunst sieht man in gewissem Sinn seine Ansichten im Gegensatz zu dem jetzt wieder so oft als „brutal“ beschimpften Naturalismus durchgeführt. Würde die allerjüngste Kritik etwas tiefer zu denken, so hätte sie sicher schon Fiedler als ihrem Verfechter Lorbeerkränze die Fülle gereicht. Denn er giebt ihr starke Waffen in die Hand, mit denen sich gut fechten läßt. Und doch scheinen sie mir selbst dem größten Realismus gegenüber recht stumpf. An Liebermann sei dies dargethan.

Von allen Hellmalern in Deutschland ist er einer der feinfühligsten eben als Maler. Nichts mehr. Ob er mit seinem Können eine Ziege oder den Kaiser Nero darstellt, ist ihm gleichgültig. Er würde auch den Nero malen, wenn er ihm ins rechte Licht käme. Er malte ja auch den Bürgermeister Petersen von Hamburg mit einer Wahrheit und doch inneren Gleichgültigkeit gegen den Mann, die diesen erschreckte. Verbot dieser doch, daß sein Bild öffentlich ausgehängt werde. Jetzt schläft es in einem Nebenraum der Hamburger Kunsthalle hinter einem Vorhange. Nur für realistisch Abgebrühte wird dieser weggezogen: Eines der künstlerisch besten Bildnisse, die im 19. Jahrhunderte gemalt wurden.

Ohne Licht giebt es für Liebermann auch im Bild keine Form, keine Farbe. Das Licht bestimmt für ihn den Wert des Bildes. Das Licht ist ihm die eigentliche Substanz der Kunst, im Sinne Spinozas die notwendig unendliche Substanz. Um das Licht dreht sich daher auch sein ganzes Bemühen, um das Licht als Grundlage für alle Erscheinung. Daher läßt er Form und Inhalt ganz zurückstehen hinter dem Licht; er verzichtet auf jede sachliche Teilnahme, er wählt die gleichgültigsten Vorwürfe; er ordnet sie nur nach der Absicht an, seine malerischen Ziele zu erreichen; er läßt die Zeichnung völlig verschwinden unter der Behandlung der „Valeurs“, der Tonwerte.

Das macht Liebermann auch zu einem so merkwürdigen Bildnismaler. Seine Köpfe, die Bewegungen seiner Gestalten sprechen in einer Weise, wie kaum die eines anderen. Sie haben eine erstaunliche Schlagfertigkeit im Finden des Eigenartigen, einen Berliner Witz, der mit einem Worte den Dingen den bezeichnenden Namen giebt. Einer schildert einen Menschen durch gründliche Erklärung

von dessen Art, der andere mit breiten, anekdotischen Zügen. So Liebermann. Er hat etwas Hartes, Beleidigendes in seiner Wahrheit. Seine Gestalten sind in Bewegung, geschäftig; sie halten nicht still. Er giebt nicht ihre Formen, sondern die farbigen Massen, aus denen sich ihre Gestalt zusammensetzt. An den Massen aber erkennt man den Menschen: Lange, ehe man die Einzelheiten des Gesichts, an dem von Fernerkommenden unterscheiden konnte, weiß man, wer es ist. Man merkt sich das Verhältnis von Licht und Schatten in einem Kopf besser als die Linien der einzelnen Züge. Die alten Maler zeichneten ihre Ölbilder, er malt selbst seine Bleistiftstudien.

Erreicht hat Liebermann, daß seine Bilder auf den Ausstellungen hell und fröhlich aus jenen der Altmeisterlichen hervorleuchten. Er malt den Regentag in seiner Abwägung zwischen wenig verschiedenen Tönen, jene das blizende Sonnenlicht durch Herausarbeiten der Helligkeit aus tiefem Dunkel. Und seine Bilder übertreffen die anderen so an Licht, daß sie wie ein Blick zum Fenster hinaus aussehen. So auf der Berliner Ausstellung von 1892. Sein Bild erschien wie heimlich belichtet, wie außer dem Ausstellungsraum stehend, obgleich es eine Frau in graugrünen Kleidern vor graugrüner Düne und eine graue Ziege in grauem Licht darstellte.

Ist es nun das Vergnügen allein, eine bekannte Thatsache dargestellt zu sehen, die mich in helle Freude, andere in hellen Ärger beim Ansehen eines solchen Bildes versetzte? Die malerische Thatsache war eben nicht bekannt, ehe sie der Maler darstellte. Sie wurde durch ihn erst Thatsache, Wirklichkeit. Es hat auch kein früherer Maler dergleichen als Thatsache gesehen. Und es wird keiner sie wieder sehen. Es handelt sich also nicht einfach um eine Verfälschung der Wirklichkeit, sondern um ihr Beherrschen durch die Menge malerisch erkannter Thatsachen. Es handelt sich nicht um ein Abmalen des Lichtes, sondern um eine Denkarbeit, die darin besteht, eine in der Natur vorhandene Thatsache so wiederzugeben, daß sie mit den Mitteln der Farbe eine ähnliche Wirkung erreicht wie die Natur. Liebermann will nicht eine Frau und eine Ziege, er will ein Bild malen, in dem unter anderem auch eine Frau

und eine Ziege in bestimmten nur durch ernste Geistesarbeit erkennbaren Lichtverhältnissen erscheinen. Er wählt ja schon deshalb den gleichgültigsten Gegenstand, weil er sagen will: der Gegenstand ist nur das Mittel, an dem ich meine Empfindung für Tonwirkung darstelle. Unter den vielen verschiedenen Erscheinungsformen des Gegenstandes ist eine ausgesucht, und zwar nach planmäßiger Auswahl; dargestellt aus einer Fülle im Geist geordneter und durch den denkenden Willen beherrschter Gedächtnisbilder. Es spukt da immer noch die Meinung, daß, wenn der Maler einen Mops realistisch darstelle, dadurch zwei Möpfe entstünden. Nein, es giebt einen Mops und ein Bild. Das sind zwei grundverschiedene Dinge!

Taucht da mit der neuen Kunst ein neuer Idealismus auf? Der alte sah mit Plato die Idee als einen „abstrakten“ Begriff an oder verwechselte ihn doch mit diesem, setzte an Stelle der Eingebung die Erwägung und räumte somit dem wissenschaftlichen Geiste die Herrschaft über den künstlerischen ein. Die ältere idealistische Kunst ahmte alte Kunst nach. Nachahmen kann man aber nur das Bewußte, dasjenige, wovon man eine abstrakte Erkenntnis besitzt. Der auf Nachahmung begründete Idealismus war also ein abstrakter Idealismus.

Neue Ästhetiker, wie Eduard von Hartmann, lehnen diesen abstrakten Idealismus ab und setzen ihm den konkreten Idealismus entgegen. Sie sagen: Die abstrakt idealistische Ästhetik sei nicht die Ästhetik überhaupt. Diese ist fallen gelassen, seit sie sich mit der Kunst nicht mehr verträgt. Die neue Ästhetik pflege den konkreten Idealismus, der über Realismus und Naturalismus steht und den eigentlichen Höhepunkt der Kunst darstelle. Die Retter der Wissenschaft verwahrten sich gegen das Streben nach dem Gattungsmäßigen, das mit dem Feststellen des Gattungsideales sein Ziel erreichte und dann in Wiederholung anerkannter Grundformen verfallen mußte; sie kämpften auch gegen jene, die den Idealismus für Unsinn halten und das Streben nach Wahrheit für ihr einziges Ziel erklären. Deren Streben beruhe auf einer falschen Voraussetzung, nämlich auf der, daß es bloß das abstrakte Ideal gebe: Im konkreten Ideal werden beide sich wiederfinden.

Man mag mir verzeihen, wenn ich, gewohnt über die Dinge

deutsch zu denken, die mich ernstlich beschäftigen, mir den Inhalt dieser Sätze erst zurecht lege. Was ist Idealismus? Was heißt abstrakt? Was heißt konkret? Idee ist doch wohl die einem Kunstwerk zu Grunde liegende Vorstellung. Idealismus also das Streben, diese Vorstellung zum Hauptinhalt, sei es des Kunstwerkes, der Kunst oder des ganzen Lebens zu machen. Bleiben wir bei der Kunst! Abstrakt heißt abgezogen; abstrakt ist das, wovon das Unwesentliche abgezogen wurde. Man kann ein Ding unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachten und wird dann verschiedenes als unwesentlich ansehen, verschiedenes von seiner Gesamterscheinung abziehen. Es wird dadurch auf jeden Fall ärmer an Inhalt, aber man wird es nach dem betreffenden Gesichtspunkt in seinen wesentlichen Teilen schärfer erkennen. Konkret heißt verdichtet; konkret ist das, wovon nichts abgezogen ist, bei dem also auch das Unwesentliche nicht fehlt, das vielmehr in seiner ganzen Daseinsfülle aufgefaßt wird.

Verstehe ich die Auffassung recht, so ist nach ihr trotz aller wahrheitlichen Bestrebungen an Stelle der alten Idealistenschule unter den Künstlern lediglich eine neue gekommen: Beide wollen nicht den Gegenstand wiedergeben, sondern ihre Vorstellung von diesem, jene mit Fortlassung des Unwesentlichen, diese in Darstellung aller seiner Eigentümlichkeiten. Soweit wären wir denn alle einig, die Künstler und die Ästhetiker. Liebermann will nicht den Gegenstand geben: Er beabsichtigt nicht eine grüne Wiese, das Land, das Gras, die Luft darüber zu schaffen. Das kann nur Gott. Er schafft die möglichst konkrete Vorstellung einer Wiese. Der Realismus Liebermanns ist also ein konkreter Idealismus.

Was hat sich denn geändert? Die Kunst ist anders geworden, als sie die Ästhetik forderte. Die Ästhetik hatte das Wesen des menschlichen Schaffens untersucht und gewisse Wahrheiten aus diesem heraus gefunden. Diese Wahrheiten waren wissenschaftlich begründet und daraus ein Gesetz gebildet worden: Dies Gesetz hat man zur festen prinzipiellen Grundlage, zur systematischen Ästhetik, zur Philosophie des Schönen ausgebaut. Das heißt doch wohl soviel: Aus der Summe der Kunsterkenntnis war man zu Schlüssen gekommen, die für alle Kunst maßgebend sind; die also auch bindend sind für kommende Kunst; die uns eine sichere Grundlage zur Beurteilung

dieser bieten. Das war der Stolz der Ästhetik des 19. Jahrhunderts, und besonders der deutschen, daß sie jene Gesetze gefunden habe, denen notwendigerweise alle Kunst unterliege. Und das war ihr Unfegen für die Kunst selbst, von der sie Idealismus forderte. Die Kunst brachte das Gegenteil: Und mit gefälligem Lächeln erfand die Ästhetik ein neues Gesetz, daß der Realismus nun doch Idealismus sei. Wie lautet nur die schöne Geschichte von Swin-egel un sin Fru? Abstrakter Idealismus und konkreter Idealismus sind zweierlei, aber engverwandte Diener einer Gemeinschaft. Der Hase Kunst läuft sich die Lungen aus im Streben nach Schönheit hier, nach Wahrheit dort. An den Zielen aber sitzen die beiden wissenschaftlichen Idealismusse und rufen: Ik bin all hie!

Stauffer-Bern sagt einmal: Es ist merkwürdig, daß wir Maler so gar nicht gewöhnt sind, Form ohne Farben zu sehen und von der Farbe schlechtweg keine Ahnung haben. Das war damals, als er von der Malerei zum Kupferstich, von diesem zur Bildnerei überschwenkte. Er übertreibt. Eine Ahnung hatte er wohl von der reinen Form, doch nicht die volle Empfindung für sie. Liebermann sieht die Farbe mehr als die Form, er zielt auf die reine Farbe hin oder richtiger auf den Ton schlechtweg. Wie jenem die Farbe, so erscheint ihm die Form nebensächlich. Sie fehlt nicht, sie regt ihn aber nicht an. Man sehe seine Skizzen. Sie sind ein Verzeichnen der Tonwerte in einem Stück Natur. Ob man erkennt, was sie darstellen, ist ihm so nebensächlich, wie es Preller war, ob die Tonwerte im Bilde unter einem Licht auch in der Natur möglich seien.

Da fehlt also noch etwas am Wirklichkeitsbilde, an der konkreten Realität; etwas, das jeder bemerkt. Liebermann „abstrahiert“ so gut von Nebendingen wie nur ein Alter. Bei anderen ist das Fehlen noch deutlicher. Der Amerikaner Whistler, ein Maler von höchsten Gaben, ist in realistischer Idealität noch einseitiger. Er drängt mit einer Kraft auf Einfachheit, auf Verzicht hinsichtlich der Form, die uns Zeitgenossen entzückt. Ich wüßte nicht, daß ich mit mehr Genuß Bilder gesehen hätte als seine, wenn sie gleich ausgesprochenenerweise nur Symphonien in Farbe sind.

Das ist nicht in Fiedlers Sinn wissenschaftlich festgestellte Wirk-

lichkeit, sondern das ist unbedingt mehr, das ist reine Kunst. Das ist nicht Feststellung des Tatsächlichen, so wenig wie ein Bild Liebermanns. Wäre dies selbst die Absicht des Malers gewesen, so hat ihn seine Malernatur vor dem Unkünstlerischen bewahrt. Es handelt sich hier nicht um Werte, die einmal erkannt, von jedem wiedergefunden werden. Wie die meisten Älteren in Liebermanns Bildern nicht Wahrheit sahen, so werden es vielleicht Spätere auch nicht thun. Ja, ich bin sehr in Zweifel darüber, ob eine folgende Zeit — und das wird notwendigerweise eine andere sein als unsere — sie als Beweis eines geschärften Wirklichkeitssinnes nehmen wird. Gerade daß diese Bilder so ganz gewisse Regungen in uns treffen, erscheint mir bedenklich. Nicht das Gezeter der Alten, sondern die eifrige Bewunderung der Jüngeren, meine eigene mit eingerechnet, macht mich stutzig. Das ist zu fein auf unsere nervöse Tagesempfindung eingestimmt, um in dem Sinne wahr zu sein, in dem es Fiedler anklagt. Mir will scheinen, als werde eine spätere Zeit Liebermanns Bilder nicht mehr für eine Maske der Wirklichkeit nehmen, wie etwa jene eines alten Holländers. Gehört doch ebenso künstlerischer Sinn dazu, sich in Liebermanns Bilder hineinzusehen, als etwa in die eines zeichnerischen Idealisten. Die Kopftäuscher wollten von Kaulbachs idealen Pferden nichts wissen; so gern Liebermann den Schweinemarkt malt, die Schweinehändler werden ihm seine Bilder nicht abkaufen. Jener wollte im Pferd das menschlich-moralische Wesen, dieser im Schwein ein Stück des die Welt verflärenden Lichtes malen. Beides geht über den konkreten Idealismus und über den Naturalismus hinaus, wie ihn Fiedler versteht. Den giebt die naturwissenschaftliche Bildertafel. Die Wissenschaft kann beide Darstellungen für ihre Zwecke nicht brauchen. Denn sie will weder die künstlerische Farbe noch die künstlerische Form, weder das helle Licht, noch die schöne Zeichnung: Sie will das Pferd, das Schwein in reinem Wirklichkeitsbilde. So weit die Wissenschaft Liebermann für ihre Zwecke nicht brauchen kann, so weit steht sein Werk über diesem; so sicher ist sein Werk nicht unter der Fessel der Wissenschaft entstanden, sondern echte freie Kunst.

Es ist lehrreich unter gleichen Gesichtspunkten Uhde zu betrachten, den zweiten großen deutschen Hellmaler. Er hat sehr

früh einen anderen Weg eingeschlagen, indem er dem Gegenstand nicht gleichgültig gegenüberstand, sondern die neue malerische Auffassung an den ernstesten Aufgaben zu bethätigen strebte. Rasch nacheinander erschienen seine Darstellungen aus Christi Leben. Sie erweckten womöglich noch mehr Widerspruch als Liebermanns Arbeiten. Hier nur das Häßliche, bei Uhde aber dieses in unmittelbarer Annäherung an das Heilige, dieses entweihend. Pecht sagt, Uhde habe sich zum Anwalt der Enterbten gemacht, das Proletariat verherrlicht, Christus als Proletarier heilend, als müde und abgesehacht dargestellt. Bei aller Hochachtung vor Uhdes Begabung findet Pecht in ihm den Fehler des ungenügenden Könnens, der schlatterigen Formgebung, mangelnde Beherrschung des Handwerks, die allgemeine Krankheit der neuen Naturalisten. Und dieses Urteil war eines der mildesten, das zu einer Zeit erschien, da die Bilder: Christus als Kinderfreund, Komm Herr Jesus sei unser Gast, Der Gang nach Emmaus, Das Abendmahl, Die Bergpredigt bereits öffentlich ausgestellt, Uhde schon in München von vielen als der Mann der Zukunft, als der Besieger Pilotys gefeiert wurde.

Das, was die meisten an Uhde entsetzte, ist das Hineinstellen Christi in einen Menschenkreis aus unserer Zeit. Christus als Gast des Arbeiters, die Apostel als Männer des niederen Volks, wie wir sie von der Straße her zu kennen scheinen; nicht als schöne alte Leute, sondern von Arbeit und Sorge zerschrotet. Das widersprach allem bisher geltenden Gesetz. Denn erstens war es gegen die geschichtliche Wahrheit — Christus lebte nicht 1880 —, dann war es sogar gegen die geschichtliche Wahrscheinlichkeit — man konnte Uhde unmöglich für so naiv halten, daß er nicht wisse, wie groß der Wandel in Sitte und Kleidung seit Christi Leben und Tod sei; dann endlich sprach es gegen allen Idealismus. Denn welche Mittel hat die Kunst das Erhabene zu kennzeichnen als die Schönheit — und gerade dieser schien Uhde geflißentlich aus dem Wege zu gehen!

Was ist denn dieser Idealismus im Sinne der Kritik, in jenem Sinne, in dem er Uhde abgesprochen wird? Man bezeichnet unter Idealismus die Liebe zur Idee, das Vermögen für das Ideale, Wille und Kraft, die Ideale, die Welt der Ideen in sich aufzunehmen. So erklärt ihn Christian Muff in seinem Buche Idealismus,

das ich hier anziehe, nicht weil es tief sei, sondern weil es die landläufigen Ansichten derer, die nicht selbst denken, gut wiedergibt. Vom Kaiser hinab bis zum letzten Schulmeister klingt in Deutschland das Wort, dem Volke müsse sein Idealismus erhalten werden! Wenn dies wirklich so nötig ist, so wird man mir verzeihen, wenn ich etwas neugierig werde, zu wissen, was das denn für ein Ding sei, der Idealismus. Die Erklärung, daß es Liebe zur Idee sei, ist sehr klar für den, der weiß, was denn die Idee sei. Gemeinhin ist Idee nur das Fremdwort für den Gedanken. Ist's die Liebe zum Gedanken, das Leben im Gedanken, die dem Volk erhalten bleiben soll? Ich dünke, wir hätten dessen übergenug gehabt, als daß wir es uns als höchstes Ziel wünschen sollten. Im Griechischen, sagt das Wörterbuch, heißt Idee die Gestalt, äußere Erscheinung, endlich in der Philosophie das Urbild einer Form; bei Plato die letzte begriffliche Grundgestalt, auf die jedes Erscheinende zurückzuführen ist. Das unwandelbar Einige, nur sich Gleiche, völlig Reine und Unvermischte, dem gegenüber die Wirklichkeit als ein Gleichnis dieser letzten nur im Denken möglichen Vorstellung erscheint. Die Idee ist also ein Vernunftbegriff, das Ideal die Verwirklichung dieses Begriffes. Wir sollen also nicht zu den Dingen selbst Liebe haben, nicht in ihnen leben, sondern uns einen Urbegriff von ihnen machen und diesen höher schätzen, als die Dinge. Nicht die Sache selbst, sondern eine höhere Vorstellung ihrer Reinheit und Vollkommenheit. Ideale Vaterlandsliebe ist also nicht die zum bestehenden Staat, sondern zu einem besseren, in unseren Gedanken bestehenden. Ideal schön ist das, was nicht der Sache, sondern der von ihr gebildeten Vorstellung gemäß ist.

Wenden wir das auf die christliche Kunst an, auf die Darstellung Christi als ihr höchstes Ziel. Dieser ist dem Christen der Gottessohn. Als solcher ist er selbst das Ideal, die Verwirklichung einer nur im Denken möglichen Vorstellung, nämlich Gottes auf Erden in Gestalt eines Menschen. Diese Verwirklichung vollzieht sich aber unter bestimmten Formen: Gott ist der Ewige, Allgegenwärtige, Allgewaltige. Er hat sich bereits einmal auf Erden verwirklicht im ersten Menschenpaar, das nach seiner Gestalt geschaffen wurde. Die Menscheneltern sind, nach der Bibel, die formale Ver-

wirklichung Gottes. Wie sie rein aus seiner Hand hervorgingen, sind sie der Ausdruck der Schönheit der Gottesgestalt. Vor dem Sündenfall haben sie als Ideale der Menschheit zu gelten, die der höchste Bildner nach dem höchsten Vorbilde, nach sich selbst, schuf. Christus aber ist der leidende Mensch, wird geboren als hilfloses Kind und stirbt unseres Todes als Gekreuzigter. Nicht die Größe und die Macht Gottes wird durch ihn in die Welt gebracht, sondern er wird zum Ideal des Menschen und zwar in dessen Verneinung, nämlich des an der Schuld der Welt zu Grunde gehenden Menschen. Wer wäre je darauf gekommen, als das Urbild, als das unwandelbar Einige, Reine und Unvermischte, als die höchste Gestalt des Menschentums, von dem alle andere Menschengestalt nur ein schwaches Abbild ist, den armen schwachvoll Gekreuzigten hinzustellen, den Leidenden, den Sterbenden? Eine Religion, die sich dieses Ziel vor Augen setzt, der fehlt eben der schönheitliche Idealismus, der ist dieser Begriff, den sie selbst nicht hat, nur künstlich aufgedrängt worden. Das Ideal des Menschen bildeten die Griechen, es sind ihre Götter; der Glaube an das Ideal ist griechisch: die Kunst, die es erstrebt, ist stets mit dem Christentum in Zwiespalt gekommen. Der Christ kennt das Ideal nicht, er kannte die Sache nicht und das Wort nicht, das im 17. Jahrhundert der Jesuit Lana erfand.

Die Christen haben sich stets bemüht, Christus sich zu gegenwärtigen, nicht um ein Ideal zu schaffen, sondern in dem Streben, die Wahrheit zu ergründen. Sehr viele und sehr ernste Kirchenväter sind zu dem Schluß gekommen, der Gottessohn, der alles Leid der Welt auf sich genommen habe, müsse wohl auch jenes der Häßlichkeit mit getragen haben. Ihr Bestreben, Christi Wesen aus künstlerischen Erwägungen im Bilde wieder herzustellen, führte sie dazu, ihm, dem mit Schmach Belasteten, auch diese Last aufzubürden. Andere, griechisch Beeinflusste wollten ihn in strahlender Schönheit sehen, wenigstens den thronenden Christus. Aber gerade die größten Künstler scheiterten an dieser Aufgabe. Es sind nicht die glücklichsten Gestalten, die Christusbilder Rafaels und Michelangelos. Darüber ist eben kein Zweifel, daß sich nach der Seite der Schönheit das Gotteswerk, der Mensch, vom Künstler nicht überbieten läßt. Alle Zeiten, die auf Schönheit das Haupt-

gewicht legten, verloren den Zwischenraum, um Christus durch erhöhte Schönheit auszeichnen zu können. Je formal-idealer die Kunst wurde, desto schwerer wurde es ihr, den Einen über das sonst Erreichte zu erheben.

Das Ziel aller jener Zeiten, die neue Kunst gebaren, ist darauf gerichtet gewesen, Christus aus dem Typischen, Idealen für das Menschliche zu erobern. Aus dem Gotte den Menschensohn herauszufinden, ihn aus der Glorie in die Welt zu stellen, in ihre Welt. Sie wollten den Ausdruck. Die klassische Schönheit griechischer Götter ist aber begründet auf beglückter Ruhe. Der Schmerz ist ein dem Ideal nicht zukommender Zustand, das Leiden ist ein Zeugnis der Unvollkommenheit. Gott leidet nicht. Das Ewige ist über der Zerstörung, über dem feindlichen Eingriff. Christus ist also nicht als der ideale Mensch darstellbar, nicht als das schönste der Menschenkinder, nicht als ein körperliches Ideal. Die Kunst kann nur Körperliches darstellen. Sie kann die Leiden nur in ihren Äußerungen schildern, nicht die inneren Wirkungen; den Schmerz nur in seinem Eingreifen in das ideale Gleichgewicht des Körpers. Den Menschensohn, wie ihn die Evangelisten schildern, kann sie nur durch gewisse der Schönheit entgegengesetzte Dinge kennzeichnen. Wer der Welt Sorge trägt, der mag von jenem inneren Gleichmut gewesen sein, daß die Sorge sich in seinem Äußeren nicht kennzeichnete. Wer aber den Träger der Welt Sorge darstellen will, der kann diesen Gleichmut nicht geben, er muß in Kopf und Haltung die Wirkung der Sorge schildern, denn diese allein ist sein Ausdrucksmittel. Das heißt, die ideale Schönheit muß eine Verzerrung erleiden, namentlich wo die Kunst über das einfache Andachtbild, über die Darstellung in der Ruhe hinausgeht, den handelnden, leidenden Heiland sich zur Aufgabe stellt.

Sie kann auf zwei Dinge das Hauptgewicht legen: Auf das Streben, die Schönheit zu wahren, das erhöhte Menschentum; oder auf das Streben, den Ausdruck wirksam zu machen, die seelische Seite betonend. Immer haben ernst gläubige Zeiten das letztere gethan. Das 15. Jahrhundert in seiner Gewissensangst bis zur Darstellung erschütterndsten Elends, das 16. in Holbein und Dürer durch ihren mächtigen Realismus. Vor Holbeins toten Christus

kann man darüber streiten, ob hier nicht lediglich ein Akt gegeben sei; ebenso vor jenem Mantegna's. Nur die Inschrift lehrt uns, daß Holbein den Leichnam des Herrn darstellen wollte. Weltlich gestimmte Zeiten, wie das Rom Leo's X. sind dem Bilde des Gekreuzigten aus dem Wege gegangen, haben dafür den Thronenden, den schönen Jüngling eingestellt. Der Rationalismus eines Thorwaldsen, Schinkel und ihrer Zeit hielt sich nur an diesen. Sie konnten den Leidenden nur sehen, wenn man ihm nicht anmerkte, daß er leide. Sie sind von jener Art Wohlthäter, die geben, um das Elend nicht sehen zu müssen. Mit ihnen ist die schönheitliche Phrase in die Welt gekommen. Der Kopf mit zu langer Nase, zu weit auseinanderstehenden Augen, für einen denkenden Menschen zu glatter Stirn; der Körper mit zu kleinen Händen und Füßen und zu langem Leibe; die Haare zu sorgfältig gepflegt. Von einem der Brüder Grimm las ich einmal als Beurteilung eines Mannes das Wort: er war einer jener unangenehmen Erscheinungen, die man einen schönen Mann nennt. Das Unbehagen vor einem solchen habe ich vor all den geschneigelten, pomadisierten Christusköpfen, die ideal sind. Die Idealisten sehen nicht und wollen nicht sehen, daß das von ihnen geliebte ideale Bild weiter nichts als eine stilistische Verzerrung der Natur ist, eine in den Mitteln nicht eben sehr geistreiche, in der Wirkung für den, der die Menschen kennt, abstoßende Modefigur. Dieser Idealismus ist die Steigerung einer ursprünglich ernstest Auffassung menschlicher Schönheit, die dem, der ihrer müde wurde, als Hohn auf den Ernst der künstlerischen Aufgabe berührt. Man möge das erste beste Modejournal in die Hand nehmen und wird dort den gleichen Idealismus finden, die gleiche Übertreibung eines Formengedankens, die gleiche Mißhandlung der menschlichen Verhältnisse. Leute sind da gezeichnet, über die man lachen würde, begegnete man ihnen im Leben. Das Streben nach Schönheit ist in ihnen auf einen Gipfelpunkt getrieben, bis dahin, wo sie dem künstlerisch tiefer Sehenden zum Hohn auf Edles, zum Abscheu, zur Langeweile wird.

Die künstlerische Gestalt Christi ist notwendig mehr als eine. Es wird schwerlich der Kunst gelingen, eine überall befriedigende zu finden. Ihre Mittel reichen nicht dazu aus. Christus ist nicht der Gesunden

und Gerechten wegen in die Welt gekommen, er ist der Erlöser der Leidenden und der Sünder. Die Kunst soll auch diesen ihren Heiland bieten: der hysterischen Nonne den himmlischen Bräutigam und dem Verbrecher den gewaltigen Weltenrichter. Eine Gestalt, die beides zugleich ist, kann die Kunst nicht erfinden. Es hilft nichts, es von ihr zu fordern, man begehrt umsonst Unmöglichkeiten. Christus muß in der Kunst mehrerlei Gestalt erhalten, je nachdem er in seinem Amt aufgefaßt wird.

Wer es wagt, Christi Gestalt darzustellen oder die Darstellung zu würdigen, muß sich klar sein, daß die Erhaltung eines vorhandenen Ideals eine unerfüllbare Forderung sei. Daß immer wieder ein neues Bild des Herrn zu schaffen sei, weil das alte seine Kraft verlieren muß. Mögen Nichtkünstler es fertig bringen, immer wieder an demselben Bilde sich zu erheben: jeder neue Künstler muß darauf drängen, es in sich zu erleben und aus sich zu gestalten. Denn er konnte die Vorstellung, die sich ein anderer vor fünfhundert oder vor fünfzig Jahren von Christus gemacht hat, nicht als seine wiederholen! Entweder das starre Gesetz der griechischen Kirche, die strengste Nachbildung der alten, vom Apostel Lukas gemalten Darstellungen fordert; oder die Freiheit, selbst den Ausdruck zu suchen und zu geben, möge er nun anderen gefallen oder nicht.

Nur ein künstlerisch Schwachsichtiger kann verhehlen, daß sich die moderne Kunst redlich mühte, dem Heiligen gerecht zu werden. Ob die Wege die besten, die Ergebnisse glücklich waren, ist eine Frage zweiten Ranges. Eines aber ist unverkennbar: wenn es Tugend ist, seinen eigenen Vorteil zur Erlangung eines allgemeinen einzusetzen, so hat die deutsche Kunst sie reichlich besessen. Denn dessen war sich jeder Künstler klar, daß es zwei Wege gab, die er einschlagen konnte. Den, so zu malen, wie es die Geistlichen forderten, ideal: Dadurch erlangte man Aufträge, Geld, Ansehen in der Welt, wenn auch nicht vor den Künstlern. Unbedingt war dieser Weg der leichtere. Nicht alle, die ihn wandelten, thaten dies im Widerspruch gegen ihr künstlerisches Gewissen, aber doch viele, von der Not getrieben. Oder, der zweite Weg, sie suchten den neuen Ausdruck: Damit waren sie sicher, daß das Bild unverkäuflich blieb, daß sie die Geistlichen gegen sich einnahmen; daß sie keinen anderen

Vorteil erlangen konnte, als die Zustimmung der Künstler und einiger Kunstkenner und die innere Befriedigung eines künstlerischen Dranges. Schwer aber lastete auf der Kunst die Macht der Kirchen, die zwar von ihr forderten, sie solle sich um ihre Fragen als die höchsten bemühen, aber alle Versuche, diese mit dem Geiste unserer Zeit zu erfassen, sie innerlich mit uns zu verknüpfen, mit Abscheu von sich wiesen: die katholische mit einem aus der Lehre von der Überlieferung begründeten Recht, die protestantische lediglich aus dem Unvermögen der Geistlichkeit, den Ernst des Strebens zu erkennen und zu würdigen, aus geistiger Lässigkeit.

In den Darstellungen der christlichen Geschichte zeigen sich alle Strömungen des Jahrhunderts mächtig. Jede versucht zur Lösung der Aufgaben das Ihre hinzuzutragen, die Wahrheit in ihrer Weise zu ergründen. Wie alle ernste Kunst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, war auch alle ernste kirchliche Kunst realistisch.

Zunächst versuchte sie ihre Aufgabe mit Hilfe der Wissenschaft zu lösen. Als der englische Prärafaelit Holman Hunt seine Flucht nach Ägypten malen wollte, er, ein Realist in der Absicht, nach Ansicht der Engländer ein Idealist im Ergebnis, ein Maler, dessen Bilder dort als im hohen Grade kirchlich gelten, war er auf einige Jahre nach Jerusalem gezogen, um hier seine Studien zu machen. Er berechnete, daß Christus sechzehn Monate alt war, als die Flucht stattfand, daß dies also im April geschehen sei. Und im April fand er auf den Straßen nach Ägypten tiefen Schnee. Also malte er diesen. Er suchte die Wahrheit, indem er mit dem Eifer des Gelehrten die Art der Bewohner Palästinas erforschte, um so für seine Jungfrau, für den Christus den rechten Ausdruck zu gewinnen. Die Bilder, ernste Arbeiten eines ernst Gläubigen, wurden anfangs mit Entsetzen zurückgewiesen und eroberten sich doch langsam die Nation. Die Bürger von Liverpool, Geistliche an der Spitze, erwarben endlich die Flucht für ihre Stadt.

Adolf Menzel wollte Christus im Tempel darstellen: den Juden unter Juden. Es war ihm gewiß ernst um seine Aufgabe, er suchte an Klugheit und Reinheit in des Knaben Kopf zu legen, soviel er vermochte. Menzels Absicht war, seiner künstlerischen Natur nach den Vorgang so darzustellen, wie er sich wohl abgespielt haben

mochte. Friedrich Eggers nannte dies damals rationalistisch, weil Menzel mit Verstand zu Werke ging. Dieser allein reichte aber selbst bei Menzels Können nicht aus, zu überzeugen, mit sich fortzureißen.

In beiden Fällen kann man sagen, daß sich die Kunst unter der Herrschaft der Wissenschaft befunden habe und durch diese unfrei geworden sei, daß sie die Wirklichkeit statt der Wahrheit gesucht habe; nicht Christus, den Welterlöser, sondern Christus, den Sohn der Jüdin Maria. Im gleichen Sinn arbeiteten viele: die Franzosen — Decamps, Fromentin — der Russe Wereschtschagin, der Ungar Munkacsy, die alle die heilige Geschichte als ein Wirkliches darzustellen glaubten, indem sie das Gewand des heutigen Orients oder sonstige echte Kleider über sie hinbreiteten.

Sie haben nicht erreicht, daß man ihnen vorwerfen könnte, ihre Bilder seien eine Maske der Wahrheit. Sie sind keine Fälschung der Wirklichkeit in dem Sinne, daß auf der einen Seite der Vorgang steht, wie er war, auf der anderen das Bild, das sich mit ihm infolge der wissenschaftlichen Genauigkeit und der mechanischen Wiedergabe der Wahrheit deckt, außer darin, daß es eben nicht der Vorgang selbst, sondern sein Abbild ist. Man wird nie in Zweifel darüber sein, daß man vor sich ein Bild hat und nicht den Vorgang selbst. Zeuxis malte angeblich eine Traube so wahr, daß eine Taube nach ihr pickte. Es hat kein kirchliches Bild in uns eine ähnliche Täuschung hervorgerufen.

Oder doch? Der Maler Bruno Piglhein, einer der geschicktesten unter den von Leibl angeregten Künstlern Münchens, nahm den Gedanken der Nationalisten auf. Auch er reiste nach Jerusalem, um zu untersuchen, wie Land und Leute dort beschaffen seien, bevor er daran ging, die Kreuzigung in einem Panorama darzustellen. Ein Panorama aber ist mit aller Gewalt auf den Realismus hingewiesen. Es soll täuschen, es soll die Grenze zwischen Wirklichkeit — dem plastisch gebildeten Vordergrund — und Nachbildung verwischen. Ich sah in Brüssel ein Panorama der Schlacht bei Waterloo mit einem englischen Grenadier-Marée, bei dem die vordersten Gestalten in Gips gebildet, doch mit echten Anzügen bekleidet, die hinteren Reihen gemalt waren. Da ist alle Ästhetik

völlig über den Haufen geworfen. Deren Vertreter haben denn auch weidlich auf die Panoramen geschimpft. Jeder, der künstlerisch empfand, bemerkte aber, daß ein Panorama sehr wohl ein Kunstwerk sein könne. Erreicht wurde also nur die Erkenntnis, daß die dies leugnende Ästhetik falsch sein müsse. Piglhein' der durch ernste religiöse Werke, wie durch die leichte Hand im Malen auch lustiger Dinge zu Ansehen gelangt war, packte viele, riß viele für die rationalistische Darstellung hin. Denn er rief in der Wiedergabe Jerusalems in seiner ganzen Großartigkeit, in der Echtheit der landschaftlichen Stimmung den unwillkürlich sagenbildenden Geist auf. Wie draußen auf Golgatha, in der von Piglhein gemalten düsteren Stimmung dem gläubig Erregten selbst der Lärm trinkgelddürstiger Orientalen nicht die Sehnsucht vertreiben kann, zurückbildend in den ungeheuren, vor neunzehn Jahrhunderten sich hier abspielenden Vorgang sich zu versenken, so störte die Beschauer dieser Bilder nicht die Nebenfrage von Kleidung und Gerät und noch viel weniger das Gefühl, daß sie eine wahrheitliche Schilderung gegenüberstehen; nicht Rationalismus, noch Realismus.

Ich sah das Panorama in München und sah dort Geistliche und — fast möchte ich sagen — Pilger in stummer Bewunderung und Andacht. Die stärkste Absicht auf Realismus, auf eigentliche Täuschung, also auf das, was stets als das verächtlichste und thörichteste in der Kunst galt, hat also nur auf den, der sich solcher ästhetischer Gesetze bewußt war, störend gewirkt. Die Gesetze waren also wieder nur ein Hindernis, Kunst zu würdigen; die von ihr gesteckten Grenzen waren vom Wert der alten Schlagbäume: Verkehrshindernisse, aufgestellt zum Vorteil herrschsüchtiger Machthaber.

Die Kleiderfrage, die so vielfach von den Bildhauern behandelte, greift auch hier ein. Jene, die Christus als Orientalen malten, haben wohl sachlich das Richtige gefunden. Ob aber das sachlich Richtige für uns die Wahrheit ist, ist noch eine offene Frage. Wirklichkeit und Wahrheit decken sich auch hier nicht. Jene Bilder geben gewiß vortrefflich den Heiland wieder, an den die zwischen Algier und Konstantinopel heimischen Christen glauben können. Zu uns spricht die neumodische orientalische Welt so wenig die Sprache der künstlerischen oder religiösen Überzeugung als die abgedroschene

italienische des 15. Jahrhunderts. Unser Unglück ist, daß unsere eigene Zeit sich zu wenig harmlos zu geben vermag, zu sehr unter der Herrschaft der Geschichtswissenschaft steht, als daß wir es machen könnten, wie die großen religiösen Meister vergangener Zeiten, bis auf Tiepolo hinab, die biblischen Vorgänge in ihre eigene Zeit versetzten. Die alten Juden, die in den orientalisierenden Bildern erscheinen, mögen echt aus Jerusalem stammen. Ich sehe in ihnen nur Juden von heute in alter Tracht, während ich in den Bildern der idealistischen Schule meist nichts sehe als von früheren, größeren Eindrücken Abgeleitetes und schön frisierte Heiligenmodelle mit sorgfältig eingefettetem Bart — eine nicht minder unangenehme Gesellschaft. Gegen die Verknüpfung von Religion und dem heutigen Tagesleben wehrte sich aber die Kunst wie die Theologie als Herabwürdigung des Heiligen und leider die protestantische Theologie nicht minder als die katholische; obgleich man doch einsehen sollte, daß in eine Laienkirche die priesterliche Absonderung der Kunst, wie sie Overbeck anstrebte, nicht passen will!

Aber andererseits konnte sich eine ernste Kunst nicht an Auffassungen festnageln lassen, von denen sie wußte, daß sie einfach falsch sind, hervorgegangen aus verzeihlichen Irrtümern einer weniger unterrichteten Zeit. Fragen wie die nach der geschichtlichen Wahrheit, brauchten um der Kunst willen gar nicht aufgeworfen zu werden. Waren sie es aber, so heißten sie Antwort. Wohl konnte man sich der Alten freuen, obgleich man wußte, daß sie irrten. Konnte man aber mit dem Bewußtsein, die Unwahrheit wenngleich in Nebendingen zu geben, an Heiliges herantreten? Hermann Kaulbach, A. Keller, D. Wolf, G. Fugel, Ernst Zimmermann und so viele andere mehr, jeder versuchte in seiner Weise das Örtliche, Volkstümliche Palästinas zu ergründen, die biblische Erzählung dadurch glaubwürdiger darzustellen, dem modern Gebildeten näher an die Seele zu rücken.

Die Maler wußten sehr wohl, daß mit dem Rocke nicht Christi Wesen getroffen sei. Daß man es auch nicht traf, indem man den Juden von heute oder den von damals in echter Volksbildung wiedergab. Ihnen war klar, daß sie die Gestalt nochmals durchdenken und ausdenken müßten, indem sie ihn anders, mehr ihrem



Eduard von Gebhardt: Abendmahl
Verlag der Photographischen Gesellschaft



Wesen gemäß gaben als die früheren; indem sie sich von dem Ideal Tizians und der Bologneser als dem zumeist gültigen befreiten. Es hat keiner einfach ein Modell abgemalt, wie man ihnen wohl vorwarf; wenigstens keiner, der irgend etwas im Kreise der Künstler gilt, hat sich begnügt mit dem, was er in der Natur sah. Jeder mußte von der Natur ausgehen, vom Menschen, da er den Menschen im Gottessohne zu schildern hatte. Jedem lenkte leise die Gewöhnung die Hand. Einst, im früheren Mittelalter schwankte man in der Darstellung Christi. Der eine bildete ihn bartlos, der andere im Vollbart; der mit lockigem, jener mit straffem Haar; der griechisch, jener als Juden. Die irdische Gestalt des Herrn, sagt der heilige Augustin, wird in tausendfach verschiedener Weise vorgestellt und abgebildet, obgleich sie eine war, welcher Art sie auch gewesen sein mag. Die Macht der Überlieferung im 19. Jahrhundert ist so groß, daß meines Wissens kein deutscher Künstler es unternahm, z. B. auf die ältere antikisierende Auffassung zurückzugreifen. Uhde bildete Christus einigemal bartlos. Er that es, ohne die Grundgestalt des überlieferten Hauptes wesentlich zu verlassen.

Wohl aber wurden alle Kräfte eingesetzt, in den Kopf das Können der Zeit zu legen; den sorgenden, denkenden, leidenden, hoffenden und glaubenden Mensch in ihm zum Ausdruck zu bringen, und zwar alles dies ohne die nun einmal anerkannte Grundform ganz zu beseitigen, in der Absicht, dem Christusbilde die nun einmal feststehende Kopfbildung zu wahren.

Die Bestrebungen um die künstlerische Ergründung Christi waren mit den Anleihen bei der Wissenschaft nicht abgeschlossen. Man mußte sich klar werden, daß Christus, wie er in unserem Geiste lebt, nicht der Sohn des jüdischen Volkes aus der Zeit des Herodes ist, daß wir auch in der religiösen Macheiferung uns nicht geschichtlich in jene Zeit zu versetzen brauchen, sondern daß er in jedem Volke und von jeder Zeit neu aus dem Geiste geboren werden muß.

Das Judentum war eine Volksreligion, eine abgeschlossene Civilisation, wenn man darunter die Einheit in Wollen, Hoffen und Handeln, in Sitte und Gewohnheiten, Sprache und Glaube bei einem Volke versteht. Das Christentum schafft nicht, wie Graf

Gobineau meisterhaft ausführte, noch vermindert es die Anlage zur Civilisation. Es hat die Eigentümlichkeit, sich mit jeder vermischen zu können. Der Chineser wie der Eskimo, der Mongole wie der Deutsche können Christen werden, ohne daß sich ihre Civilisation ändert. Das Christentum stellt große Gesetze der Moral auf, ändert aber nicht die gesellschaftlichen Zustände. Die christliche Kirche ist daher nicht die Kirche eines Volkes, sondern eine allgemeine Kirche. Ihr Gott ist nicht der der Juden in deren Sinne, nicht ein Stammesgott, der die Weltherrschaft erlangte, sondern er ist der Weltgott. Christus ist uns nicht der Sohn des Judentums, sondern der Sohn des Weltenschöpfers. Er steht über Volk und Zeit.

Daher kamen ernste Künstler zu der Erkenntnis: er ist der Unsere. Wollen wir Deutsche ihn finden, so müssen wir ihn im Deutschtum suchen. Die rationalistische Wissenschaft bringt uns den Herren nicht; mit dem Erklären, mit der Wirklichkeit ist nichts gethan; es muß eine Wahrheit von innen heraus gesucht werden. Und die gesteigerten Menschen können wir nur finden in der Steigerung dessen, was in uns selbst als Höchstes wohnt. Das Menschheitsziel liegt für den Deutschen in der Vollendung deutscher Tugenden. Als Deutschen suchte Christus der Düsseldorfer Eduard von Gebhardt.

Als in Florenz Savonarola gegen die Verweltlichung der Kunst auftrat, sprach er namentlich gegen das beliebte Mittel der Künstler, Leute ihrer Stadt in die Nachbarschaft des Heiligen zu stellen, ja selbst die Jungfrau im Gewande der Zeit zu schildern. Savonarola trat heftig gegen diesen Realismus als gegen eine Unsitte auf. Schon Klaus Slüter hat im 14. Jahrhundert die Adoranten, knieende Bildsäulen anbetender Fürsten in Zeittracht, dicht an die in unverkennbar typischem Gewand gehaltene Madonna herangerückt. Ebenso die Brüder van Eyck. Wenn die heiligen drei Könige dargestellt sind, kann man zumeist darauf rechnen, daß der knieende der Besteller des Bildes ist. Das 15. Jahrhundert schritt hierin immer weiter. Selbst die Heiligen, endlich selbst die Jungfrau wurden modisch gekleidet. Namentlich die Ansicht, daß das geistliche Gewand alt überkommen sei, führte dahin, die geist-

lichen Würdenträger nach der Zeittracht zu behandeln. Das 16. Jahrhundert ging immer weiter in dieser Richtung; es lernte, statt aneinandergereihter Einzelgestalten bewegte Vorgänge zu schildern, die Menschen zu einander in geistige Beziehung zu setzen. Bei Dürer wird die Jungfrau, werden die Heiligen Nürnberger oder es streitet doch das Streben nach möglichst starker Wahrheit mit der Erkenntnis, daß sich die künstlerische mit der geschichtlichen Wahrheit nicht decke. Denn Dürer war so wenig naiv, als er auf seinem Dreifaltigkeitsbild die sächsischen Fürsten im Kleid seiner Zeit malte, wie es Gebhardt ist, wenn er für die Heiligen ebenfalls das Gewand des 16. Jahrhunderts wählt. Dürer vergreift sich wohl oft in der Darstellung altertümlicher und fremder Trachten, weil die Hilfsmittel gering waren, solche zu erlernen aber er hat genug geschichtliches Gefühl gehabt, um Karl den Großen in „sein Kron und Kleidung hoch geacht“ darzustellen und Apostel in einem damals nirgend üblichen, aber durch die Überlieferung geheiligten Gewand. Savonarola bewirkte ähnliche Umkehr. Die Modegewänder schwanden aus den Bildern, und die Überlieferung kam zum Siege. Rafael ist schon sehr vorsichtig mit der Anwendung des Zeitkleides und hat gewiß nicht gern Leo's X. Befehl ausgeführt, diesen in seiner Papsttracht mitten in die Vorgänge der Stenzen hineinzusetzen. Nur die höfische Gefälligkeit, die ihn von Michelangelo unterschied, das mangelnde künstlerische Rückgrat hat diese von ihm selbst sicher als Mißgriffe erkannten Befehle ausführen lassen. Dagegen stellt noch Paolo Veronese Christus unter Leute seiner Zeit. Die Inquisition hat dagegen Widerspruch erhoben, in Spanien ähnliche Bestrebungen einfach verboten.

Die Frage liegt also nicht so einfach, wie die Idealisten zu-
meist annehmen. Sie meinen, zu allen Zeiten sei das Gewand in
kirchlichen Bildern ideal gewesen; nur die Naivität einzelner sei
am Abgehen von diesem Gebrauch schuld. Rembrandt, der Anti-
quitätensammler, war sicher nicht naiv, sondern über diese Fragen
klar. Wenn er Modernes in die Nähe Christi rückte, so that er
es mit künstlerischer Absicht, im Bewußtsein, einen geschichtlichen
Fehler zu begehen, wie ihn z. B. der gelehrte Maler der Jesuiten,

Kubens, nicht gern auf sich nahm. Ich glaube, daß jene die alten Meister so laut um ihrer Naivität willen rühmenden Kunstgelehrten irre gehen in ihrer Meinung, die im Grunde doch nur darauf beruht, daß sie sich so viel kenntnisreicher als jene fühlen.

Die Kunstgeschichte giebt also keine klare Antwort darauf, wie es mit der Kleiderfrage zu halten sei. Die wahre Kleidung steht nicht fest; noch sind sichere Beweise nicht erbracht, wie sie beschaffen war. Man müsse denn des spanischen Malers Pacheco im 17. Jahrhundert erschienenen Buch als geeignet zur Belehrung betrachten. Es regelt den künstlerischen Ausdruck durch die Vorschriften der Inquisition. Gebhardt sagt sich nun wohl als Protestant, daß, wie uns die Bibel in Luthers Sprache überkommen sei, die biblischen Vorgänge uns im Gewande jener Zeit am eindrucklichsten werden. Er hält sich an deren Realismus, und weiß, daß dieser auf uns bereits als Idealismus wirkt. Wollten die Künstler damals sachlich so zutreffend als möglich wirken, um die Glaubenswahrheiten auch als Kunstwerke glaubwürdig zu machen, so hofft er, indem er an eine realistische Zeit anknüpft, wahr in künstlerischem Sinne sein zu können, ohne modern werden zu müssen in äußerlichkeiten, wie es Schnitt und Farbe der Kleidung sind. Es handelt sich um ein Umgehen des modernen Gewandes bei durchaus moderner Absicht in den tiefsten künstlerischen Fragen.

Es ist, sagt D. J. Bierbaum, als ob Gebhardt, unfroh der deutschen Gegenwart, das eigentliche Land, die eigentliche Zeit der Deutschen mit der Seele suchte, eine Zeit größerer Einfalt und noch reicherer Form; eine Zeit größerer Herzlichkeit, aber noch sprechender in äußerer Schönheit. Die christliche Heilsgeschichte dichtet er in die Zeit, in der das deutsche Wesen die Herrschaft und die Leitung hatte über die Kulturwelt. Und Hermann Hefnerich erklärt Gebhardts Gedankengang so, daß er die heiligen Geschichten in der uns von den alten Meistern vertrauten Flandrischen und Nürnberger Tracht und Umgebung darstellte, um durch Fremdartiges nicht zu stören. Und dieser Ausweg sei so übel nicht, da wir einerseits kaum bemerken, daß dies ein erkügelter Ausweg ist — so sehr ergreift uns die allgemein menschliche Seelendarstellung — und andererseits, weil wirklich Flandern und Nürnberg immerhin

näher lägen als Algier und Palästina, und auch die heiligen Figuren uns dadurch näher kämen. Freilich sagt Hefserich nicht genau, wenn er von „uns“ spricht, wen er meint. Sicher sich selbst und die ihm Nahestehenden, die gewöhnt sind, alte Bilder zu sehen. Aber wie viele sind dies im deutschen Volk! Der Ausweg ist gut, aber nur für die Kenner ganz gut. Er ist und bleibt ein Ausweg.

Zum Glück trifft Hefserich nicht das wesentliche von Gebhardts Kunst. Diese liegt innerhalb der Zeit, seine Gestalten sind von der strengsten Absicht auf Wahrheit durchdrungen. Das Drum und Dran ist aus dem 16. Jahrhundert, das Bild selbst, alles, was eigentlich künstlerisch ist, stammt aus unserer Wahrheit. Es steckt wohl ein wenig Sittenbild darin, es ist ein Zug religiösen Genres damit verknüpft. Der tote Christus liegt in einem Zimmer der Lutherzeit, um ihn trauernd, um die Leiche bemüht, Menschen aus unserem Jahrhundert in den Kleidern jener: Eine wunderliche Vermischung der Gedanken, ein wunderlicher Trost für unsere Zeit, daß sie sich zwar die Umgebung Christi aus sich selbst heraus vorzustellen vermag, doch nur im Gewande einer anderen. Es ist das Zagen vor dem Bruch mit der Überlieferung, die Furcht vor dem Kampf mit dem alten Idealismus, die Unfreiheit im Wollen der Sache selbst. Das, was Gebhardt über viele erhebt, ist aber die Tiefe seiner Wahrheitsliebe. Er hat öfter seine Studien ausgestellt. Hier lernt man ihn lieben und verehren. Er ist es, der in seiner Weise das Christentum als das Evangelium der Armen nahm, nicht als das der schönen Leute. Er sucht nach den Köpfen, nach den Menschen, denen das Christentum eine Pflicht der Liebe und ein Trost in Leiden war, und er findet dort nicht die idealen Gestalten, die der Zufälligkeiten Entbehrenden. Arbeit und Not verschönern den Menschen nicht, Fleiß und Geduld ziehen ihre Falten in die Gesichter, der innerliche Kampf und sein Sieg, die innerliche Ruhe sprechen sich im Knochenbau des Kopfes, das Schaffen wie das Beten in der Gestaltung des Körpers aus. Die schöne Seele in schönem Körper ist griechisch; die fromme Seele in durcharbeitetem Körper ist christlich und deutsch. In Gebhardts Bildern ist trotz aller sonderbaren Verkläufelungen im äußeren Erscheinen eine tiefe

Ehrfurcht vor dem Wirken des Christentums, vor der innerlichen Erlösung, die es dem unter der Last des Lebens Gebeugten bot.

Vielfach hat sich Gabriel Max mit den Aufgaben christlicher Malerei beschäftigt. Als Maler hat er sich stets zu den Realisten gehalten, selbst in den Tagen, da seine Genossen in der Pilotschule jungem Realismus scharf entgegentraten. Man soll die Künstler nach ihren starken, nicht nach ihren schwachen Seiten betrachten. Die so beliebten hübschen Mädchenköpfe, mit denen Max den Kunstmarkt versieht, gehören nicht zu seinen ernstesten Schöpfungen, mögen sie noch so feierliche Namen tragen. Er suchte sich mehrfach in seiner Weise die Wunder zurecht zu legen, sie erklärend zu verstehen. Wolfgang Kirchbach hat ganz recht, wenn er ihn von spiritistischen, somnambulen und hypnotischen Lehren berührt darstellt, wenn er in seinen Bildern Christus als eine Art Heilmagnetiseur erkennen läßt. Als die Hypnose von Hansen seit 1876 in den Tingtangels zuerst für Geld gezeigt wurde, erklärte sie der gesunde Menschenverstand einfach für Schwindel. Jetzt führt man sie auf gewisse körperliche Zustände zurück, die die Erweckung einer Vorstellung durch eine andere bei gewissen Menschen erleichtern und diesen dem Willen eines anderen unterthänig machen. Man hat eingesehen, daß Thatsachen hier im Spiele sind, und daß diese wieder auf anderen Thatsachen beruhen. Man hat diesen gelehrten Namen gegeben und den früheren Schwindel nun als wissenschaftliches Gesetz bezeichnet. Klüger geworden über das Wesen der Hypnose ist man meines Wissens dadurch nicht. Aber der Maler sah sie wirksam und erkannte die Erscheinung der Menschen unter der Wirkung des neuen Wunders, eines Wunders mehr, das nicht dadurch aufhört eines zu sein, weil man seine Wirkungen in gelehrte Fächer gebracht hat. Max suchte die vor seinen Augen sich abspielende Form der Wunder für die der christlichen Urzeit zu verwerten. Darin ist ein Rest Rationalismus, und damit eine Brücke ins Verständnis selbst der diesem feindlichen Theologen. Denn trotz alles Sträubens sind sie den Realismus noch nicht ganz los. Die Mutter Gottes wurde mehr und mehr eine bleichsüchtige somnambul angelegte Frau, die einen nervösen Sohn zur Welt gebracht hat, so schildert Kirchbach Maxens Kunst. Denn das Haar des

Tote erweckenden Jesus ist ganz dünnfaserig geworden, alle Wunderkräfte scheinen in die Handnerven Jesu übergegangen zu sein; er erhält ganz das Gepräge unserer Hypnotiseure, die sich durch die peripherischen Nerven aufregungen ihrer Heilmethoden künstlich das Nervensystem schwächen. Der Ausdruck der Madonnenaugen wird räthselhafter, die Pupillen erweitern sich wie bei Kurzsichtigen, aus den heiligen Figuren ist ein Geschlecht von wunderbaren Hysterikern und Mondsuchtigen geworden, während sie bei Michelangelo und Rubens von derbesten Gesundheit strözen.

Kein künstlerisch, fährt Kirchbach fort, ist sicher außerordentlich viel Eigenartiges entstanden. Ein Versuch eines geistreichen Mannes, mehr den höchsten Aufgaben seines Schaffensgebietes gerecht zu werden! Denn Max bleibt nicht bei der Erfahrung stehen, die er in der séance machte. Das Wunderbare sucht er zu steigern; das Schwache, Krankhafte, Schattenartige zu vertiefen; dem Überirdischen auf einem neuen Wege künstlerisch gerecht zu werden. Man kann daran zweifeln, ob der Weg der rechte ist — und mir, der ich leider nie einer séance beivohnte, will er nicht geeignet scheinen; aber man sieht an der Vielseitigkeit der Versuche das Bedürfnis der Zeit, über den ihr zur Last gelegten Materialismus mit allen ihr zu Gebote stehenden Mitteln hinauszukommen. Das Mitkämpfen um die Vorwerke der höchsten Kunst scheint mir eine würdigere Thätigkeit als das Schmählen darüber, daß trotz allem Sturme die Beste selbst noch nicht erobert wurde. Denn dieser Materialismus wird nicht durch Ablehnung, sondern nur durch Überwindung aus sich selbst heraus besiegt werden.

Daß dies geschehe, dazu hat Uhde wohl das meiste gethan. Auch er hat die Aufgabe wohl nicht zum widerspruchsfreien Abschluß gebracht, aber er hat einen guten Kampf gekämpft und kämpft ihn weiter.

Man hat die Apostel in Uhdes Abendmahl eine Verbrecherbande genannt, sich über ihre Häßlichkeit entsetzt; man sagte, er habe sich die Modelle von der Straße zusammengelesen und sich nicht einmal die Mühe gegeben, sie der Tracht nach in die Vergangenheit zu versetzen, sondern sie gemalt, wie er sie aus dem Schmutz aufgeklaubt habe. Das ist einfach nicht wahr. Gerade die Geist-

lichen werden gut thun, sich die Gesichter genau anzusehen. Es sind freilich keine schönen Männer. Auf solche ist aber wohl auch Christus nicht ausgegangen, als er unter den Fischern und Bauern seine Nachfolger suchte. Es sind ausgearbeitete Köpfe. Aber wer etwas menschenkundig ist, der vergleiche sie — nicht mit jenen Leonardos, der selbst ein Neuerer war — sondern mit den Aposteln der idealistischen Schule des Plochhorst, Hofmann und anderer, und frage sich ehrlich: wenn du darauf ausgehst, Männer zu suchen, nicht um mit ihnen Staat zu machen, sondern um Gehilfen zu finden, die mit dir in schwerer Arbeit selbstentsagend wirken sollen, die sich ganz hingeben sollen an ihre hohe Aufgabe bis in den Tod, wirst du als Seelenergründer jene mit den wohlgepflegten Gewändern und gescheitelten Locken, jene auf äußere Würde haltenden, bärtigen Männer mit Gewand, über die schon Rietschel höhnte, die mit den kunstgerecht gepflegten Händen wählen? Oder wirst du diese harten, sorgen- und lebenserfahrenen Leute vorziehen? Wirst du die wählen, die so manierlich zu sitzen wissen, oder jene, die mit arbeitschweren, des Ruhens entwöhnten Hände so wuchtig auf den Tisch sich stützen, die den Kopf in die Faust begraben im Horchen auf das Wort? Ist hier die Schönheit nicht ein Hohn auf den Ernst?

Sie tragen schöne Gewänder, die Apostel der Idealisten. Umsonst habt ihr, sagt der Evangelist, das Himmelreich empfangen, umsonst gebt es auch; ihr sollt nicht Gold noch Silber noch Erz in euern Gürteln haben, auch keine Tasche zur Wegfahrt, auch nicht zween Röcke, keine Schuhe, auch keine Stecken. Denn ein Arbeiter ist seiner Speise wert! Nicht zween Röcke, wiederholen die anderen Evangelisten. Welchen Einfluß haben diese Worte auf die Welt gehabt; wie mühten sich die Mönche, ihm durch ein härenes Gewand gerecht zu werden! Und doch wirst man Uhde vor, daß sein Gewand nicht der hohen Träger würdig sei; sind wir doch gewohnt, die Apostel im sauberen, wollenen Unterkleid und Oberkleid zu sehen, in blau, rot, gelb leuchtenden, augengefälligen Farben. Und hier ein fahles Grau, ein ungefälliger Schnitt! Mit Vorsicht vermied Uhde im Abendmahl die Tracht unserer Zeit, ohne dabei die irgend einer früheren nachzuahmen. Gerade die Überwindung der Kleiderfrage dadurch, daß er sie umging, ein

ganz unscheinbares Gewand wählte, ist ein Schritt zur Befreiung von einer den Eindruck störenden Fessel. Aber die nicht heiligen Gestalten sind die des heutigen Volkes, nicht des sonntäglich aufgeputzten, nicht die des eleganten Städters oder des interessanten Kostümbauern, sondern wieder die unauffälligsten. Uhde suchte in seiner Weise die heiligen Geschichten einerseits aus dem Kreise gedankenloser Herkömmlichkeit oder wissenschaftlicher Tüftelei herauszuziehen, indem er die Unbefangenheit der Alten aufnahm, die eigene Zeit malerisch zu verwerten. Das hat man so lange ersehnt und dann als es kam, für eine Ungeheuerlichkeit erklärt. Aber ich habe es an solchen, die sich in Uhdes Bilder hineinlebten, die es versuchten, ihnen gerecht zu werden, nur zu oft erlebt, daß der Meister sie für sich gewann. Sie wird fortwirken, diese Unbefangenheit, nach der man so lange gerufen hat.

Aber mit der anfangs gewährten Vorsicht war auf die Dauer wieder nur ein Ausweg gefunden. Es mußte die Wahrheit bekannt werden. Es kamen die Bilder, in denen die Jungfrau am Arm Josefs im Kleide unserer Zeit durch die gaserleuchtete Schneenacht nach der unwirtlichen Stätte ihrer schwersten Stunde wandte. Die Wahrheit forderte diese letzte Folgerung.

Es handelt sich nicht darum, zu erklären, Christus sei in unsere Zeit eingetreten, Christi Zeit decke sich mit unserer; sondern darum, daß die Kleiderfrage nebensächlich ist neben der künstlerischen Wahrheit. Und daß der Mann des 19. Jahrhunderts nur in seiner Zeit das Wahre finden kann, da er nur dieser unbefangen gegenübersteht. Uhde thut nicht, als halte er seine Bilder für geschichtlich richtig; er sagt nur, diese geschichtliche Richtigkeit ist gleichgültig neben der höchsten Frage der Kunst, der künstlerischen Wahrheit. Wir müssen die Empfindungen, die wir durch das Bild erwecken wollen, auf Erlebtem, aus Gegenwärtigem aufbauen, sollen sie wirksam sein. Mit dem an Fremdes sich lehnenen Idealismus kommen wir nur zum lebenden Bild, das gefällt, das rührt. Wollen wir die Herzen tiefer packen, sie erschüttern, so müssen wir sie dort treffen, wo ihre Lebenserfahrungen sitzen. Das Christentum hat seinen Weg nicht gemacht, weil es schön ist, sondern weil es die Liebe ist.

Die Geistlichen fanden in diesen Bildern zu wenig des Göttlichen, sie sahen zu sehr den Menschen, nicht sein Urbild, das Ideal. Bleiben sie auf diesem Grundsatz stehen, so führt ihr Weg zur Feststellung des Typus. Dann muß die Kunst die Fahne streichen, dem Byzantinertum Pinsel und Meißel in die Hand drücken. Denn sie kann nur den Menschen darstellen, das sinnlich Wahrnehmbare. Will die Kirche ihre Dienste, so muß sie damit rechnen. Das Judentum war kunstfeindlich, der griechische Idealismus in der christlichen Kirche ist es kaum minder, denn er ist der Kunststillstand.

Viele, solche die vom kirchlichen und solche die vom idealistischen Standpunkt Uhdes Bilder betrachteten, fanden sie socialdemokratisch. Der frühere Rittmeister bei den sächsischen Gardereitern und Sohn des Präsidenten des evangelisch-lutherischen Landeskonsistoriums Sachsens hat schwerlich je in seinen kirchlichen und politischen Ansichten geschwankt. Kirchbach nennt seine Gestalten Fabrikarbeiter, grenzenlos Arme, Sachseingänger und Landarme. Uhde habe, als er sein malerisches Armenevangelium gab, des Spruches sich erinnert: Ich kam nicht einzuladen die Gerechten, sondern die Sünder zur Sinnesänderung. Kirchbach stellt es in Verbindung mit der Partei Stöckers, die die Armenfrage und die sociale Frage mit Hilfe des Christentums lösen will, als einer socialen Botschaft. Er traf Uhdes Absicht wohl besser als jene. Sie ist social, weil sie modern ist. Seine Bilder sind nicht zur künstlichen Verehrung oder gar zur Anbetung geschaffen, sie verwahren sich aber auch dagegen, lediglich ästhetische Reize zu bieten. Die Religion mußte erfahren, sagt Wischer, daß sie an der Kunst eine Verräterin in ihrem Hause aufgezogen hatte. Die Götterbilder wurden schöner und schöner; und man mußte sich überzeugen, daß sie in ihrer vollendeten Schönheit nicht die Erbauung förderten. Das heißt: wenn einer sich von einem Gottesdienst erbaut glaubt, der sich den reichsten Schmuck der Künste anlegt, so möge er sicher sein, es ist zum größten Teil Kunstfreude, die er empfindet. Diese aber stimmt nicht religiös. Dem strengen Ernst der Religion gegenüber ist die Schönheit zerstreuend. Schönheit sehen ist etwas ganz anderes als im tiefen, dunklen Versöhnungsdrang eine Bild-

gestalt verwechselt mit einer Person, die es giebt, die da ist, an die man hinbeten kann. Die Sixtina hat nach Vischer nur gewonnen, daß sie aus der Kirche in ein Museum kam. Dort wurde sie, sagt er, als Götzenbild angebetet, hier betrachtet sie der ärgste Kezer mit höchster Erhebung der Seele. Nicht das anzubetende, sondern das innerlich erhebende Bild sucht Uhde. Er bekämpft jenen Verrat der Kunst am Glauben, indem er an Stelle der Schönheit die Wahrheit zu setzen trachtet, den in Formen eingefesteten, eingezauberten Lebensgehalt. Er will weder die zerstreuende noch die zum Gebet reizende Schönheit, nicht das griechische Idea und nicht den Götzen. Er will, daß Christus seine Wirksamkeit dem Beschauer vorlebe, damit er sie durch die Kunst innerlich begreife, von ihr ergriffen werde. Und dazu braucht er die Anknüpfung an das Leben, an das, was uns selbst bewegt, an unsere eigene Zeit.

Der gesunde Menschenverstand freilich ist gegen ein Bild, auf dem Christus in das Zimmer eines modernen Arbeiters tritt, an einen Tisch, über dem die Petroleumlampe hängt. Man soll nicht allzuviel auf diesen Menschenverstand pochen. Wenn ein Kind sein ganzes Leben lang grünes Futter fraß, so sagt mir mein Menschenverstand, von dem auch ich glaube, daß er gesund sei, daß es auch inwendig grün aussehen müsse. Erst durch das Schlachten haben wir erfahren, daß Blut und Fleisch rot gefärbt sind. Warum das so sei, hat bisher der Verstand aller Verständigen noch nicht herausgebracht. Weil oxydiertes Eisen rot ist und die Blutkörperchen eisenhaltig sind, sagen die Ärzte. Aber warum ist Eisen rot? Das ist Erfahrung auf Erfahrung gehäuft, nicht ein Erkennen von Gründen durch den Menschenverstand. Mit dieser trügerischen Waffe kommen wir selbst in der Wissenschaft nicht weit, wenn die den Verstand nur zu oft auf Fehlgriffen überraschende Beobachtung nicht die Gedanken leitet. Die Becher der Kunst aber wird man vergeblich mit dem Fluten des Verstandes zu füllen suchen. Die Sixtina kann nicht auf Wolken stehen, wenn sie so körperlich gebildet ist, wie Rafael sie malte; die Heiligen können es noch weniger; das Christkind hat Körperformen, die unkindlich sind; Christus kam übrigens als Mann, nicht als Kind in den Himmel;

es ist eine Thorheit, Rafael zu glauben, daß der heilige Sixtus im Himmel im Kirchenornat hinter einem grünen Vorhang gekniet und seine Krone auf das Fensterbrett unter diesem gestellt habe. Kurz und gut: nach dem gesunden Menschenverstand ist das ganze Bild eitel Unfimm; nur ein solcher, den wir zu dulden uns gewöhnt haben. Ja, ich möchte glauben, der Verstand, der gegen Uhde spricht, sei im Grunde weiter nichts als Plattheit; es sei recht gleichgültig, ob der Maler historisch oder nach der Überlieferung treu den Vorgang darstelle, wenn er nur das, was in ihm lebt, erschöpfend wiedergiebt, und wenn das Wiedergegebene nur des Malens und Betrachtens wert ist.

Wer ist Richter darüber, daß dies bei Uhde der Fall sei; jener, der nicht ergriffen wird von der Kraft des Bildes, oder der, der ergriffen wird? Eine Predigt ist gut, ob sie gleich Viele nicht verstanden, wenn sie nur einen packt. Und haben wir nicht zu oft schon erlebt, daß, was einst verkehrt, unschön, feindselig der Menge gegenübertrat, was zu vernichten sie eifrig bemüht war, sich später als das Gute offenbarte! Man hat so sehr gelacht über Richard Wagners Wort von der Zukunftsmusik: Das, was euch jetzt häßlich erscheint, wird euch einst schön erscheinen. Wie viele haben die Wahrheit des Wortes an sich selbst erfahren, wie gewaltig befundete sie sich an den Völkern! Die Musik blieb dieselbe, die Menschen blieben im Grunde dieselben. Nur die Beziehungen zu einander wandelten sich!

Ob ich Uhde zu hoch nehme? Ich könnte vieler Kenner Wort anziehen, die seine Kunst tiefer einschätzen. Ich spreche hierbei nicht von seinen grundsätzlichen Gegnern. Helfferich, einer von jenen, die das Künstlerische in der Kunst am feinsten zu finden wissen, wirft ihm in seinem Büchlein Neue Kunst (1887), einem der anregendsten, das in unserer Zeit geschrieben wurde, Eintönigkeit vor. Für die Uhdeschule gebe es nur die Beleuchtung von rückwärts, sie erkenne nur geweißte Wände an, beschäftigte sich nur mit Fußboden von Ziegelbelag, nehme als Stühle nur die holländischen Strohstühle mit hohen Lehnen; Menschen gebe es für sie nur mit blassen Gesichtern und mit sehr großen Füßen. Er zweifelt an der Echtheit des Naturalismus. Uhdes Natur sei gemischt. Er

setze sich grübelnd und absichtlich über den geschichtlichen Sinn hinweg und hoffe, daß die Fehler und Zeitwidrigkeiten von den rein menschlichen Vorurtheilen, der ungeschichtlich warmen Nähe und Vertraulichkeit der Figuren gesühnt werden. Helferich stören die Anklänge an Altes, daß Uhde am Eigenen zweifelnd auf den Christus der italienischen Renaissance zurückgegangen sei, das Zimmer des Lionardo aufgenommen habe, er findet im Bilde zu wenig Selbstständigkeit und viel weniger Naturkenntnis. Die Köpfe aber seien tief und rührend, das Ganze von feierlicher Wirkung.

Der französische Kritiker André Michel erzählte 1889, er habe den Leiter eines großen deutschen Museums, das vollgestopft war mit anmutig aufgeputzten Süßmalereien, gefragt, wie es komme, daß unter den Bildern nichts von Uhde sei. O, Sie lieben ihn ja doch nur, weil er französisch malt! habe die Antwort gelautet. Und nun fährt der Franzose fort: Nein, Herr Uhde gehört seinem Vaterlande an; was er sagt, hat vollen germanischen Laut; und wenn er was aus Frankreich entnommen hat, so nicht mehr als die Franzosen der dreißiger Jahre von den Engländern und Holländern. O. S. Bierbaum führt noch mehr französische Urtheile auf. Amédée Pigeon sagt: Uhde hat keinen Geistesvorgänger unter den Franzosen: Es ist der alte deutsche Traum, der erhabene Traum eines Dürer und eines Bach, der sein Herz erfüllt. Ohne Zweifel hat ihm auch Rembrandt Träume eingegeben, aber es ist keine Nachahmung, es ist ein Meisterwerk. Louis Gonse sagt: Uhde ist der größte deutsche Maler, wohlverstanden nach Menzel; aber Menzel gehört der Vergangenheit an und Uhde stellt die Zukunft dar! Und nicht nur das Deutsche, sondern auch das Unkatholische sehen die Franzosen deutlicher als wir. Es kommen die Bilder, sagt einer von diesen, aus dem Lande der Lollharden, aus einer Schule, in der man ebenso die Natur selbst beobachtete, wie man die Bibel selbst las.

Immer erbitterter wurden die Angriffe auf den Künstler, als er, in seiner Bahn ruhig fortschreitend, die wichtigsten Vorwürfe der heiligen Geschichte im Geiste unserer Zeit darzustellen wagte. Denn ein Wagnis ist es nach jeder Seite, ein solches, das nur ein sehr frecher oder ein von der Kraft seines Ernstes tiefüber-

zeugter Mann unternehmen kann. Mein Bruder Fritz Gurlitt, der Uhdes Bedeutung sofort erkannte, bat mich 1887, über Uhde etwas zu schreiben. Bisher war diesem fast nur in Julius Elias ein Verteidiger erwachsen, der sich aber selbst mit Mühe die Angriffe vom Halse hielt. Uhde antwortete auf meinen Aufsatz in der Leipziger Zeitung, dieser habe ihm wieder Mut gemacht; er könne nun mit um so mehr Eifer und Freude an seiner Heiligen Nacht arbeiten, der die ehrenden Worte zu gute kommen würden. Mich soll's freuen, Anteil an dem Werke zu haben, wenn auch bescheidenen; denn es scheint mir eine der vornehmsten Offenbarungen von Uhdes malerischem Sinn. Wer einmal mit wirklich sehenden Augen durch das Halbdunkel dieses Bildes gewandert ist, der hat aus ihm eine wunderbare Klarheit mit heimgenommen, wenn ihm vielleicht auch die Thränen eine Zeit lang das Sehen erschwerten. Hier mehr als sonst in einem anderen Bild ist die volle Ausföhnung mit der Wirklichkeit erreicht; hier findet der sich ohne Vorurteil Darbietende den echten Frieden, den hohe Kunst zu geben vermag. Man hat das Bild, als es vor der Öffentlichkeit erschien, eine niederträchtige Blasphemie, die Jungfrau eine Dirne genannt, die die Frucht ihrer Gemeinheit in einer Spelunke ans Leben brachte. Und man hat damit wacker geurteilt. So urteilte wohl der Pharisäer, wenn man ihm, auf den aus dem Glend Hervorgehenden hinweisend, den Heiland verkündete; so ist es wohl die Absicht der Bibel, daß sich die Gecken der Gesetze, sei es der pharisäischen oder der ästhetischen, über die zu den Tiefen der Menschheit sich niederstreckende Botschaft erhaben fühlen sollen; so urteilte wohl auch der Römer, der Grieche über die jungfräuliche Mutter, die im Stalle gebär.

Der aber, der sich an Rembrandt im Sehen geschult hat, wird mit Staunen erfüllt von der Feinheit der künstlerischen Empfindung, dem bläulichen Dämmern in dem unwirtlichen Gelaß, dem unsicheren Streiten der schwachen Lichtquellen untereinander um die Herrschaft über den nächtlichen Dunst im Raum, dem langsam sich erhellenden Licht über dem Chor der Engel, der ein Chor von armen Kindern ist, die das Kind, den Erlöser begrüßen. Dies alles ist im Bilde, ist da in außerordentlichem Reichtum; es

kommt freilich nur für den heraus, der es sucht. Aber wer es fand, dem steht es in unanfechtbarer Herzlichkeit stets vor Augen.

Wie rasch hatte sich der Naturalismus, den noch Fiedler in der Feststellung der Wirklichkeit, in einer falschen, armseligen Gelehrsamkeit enden sah, ganz verändert! Wohl plagten sich viele, einen Eindruck wiederzugeben, den sie in der Natur sahen, fanden sich befriedigt in der Bewältigung dieser künstlerisch hochstehenden Aufgabe. Aber die Absage an den Inhalt war nicht erfolgt. Im Gegenteil, das Ringen um ihn, ebenso wie jenes um die ideale Form sollte erst recht beginnen, gerade durch den Realismus.

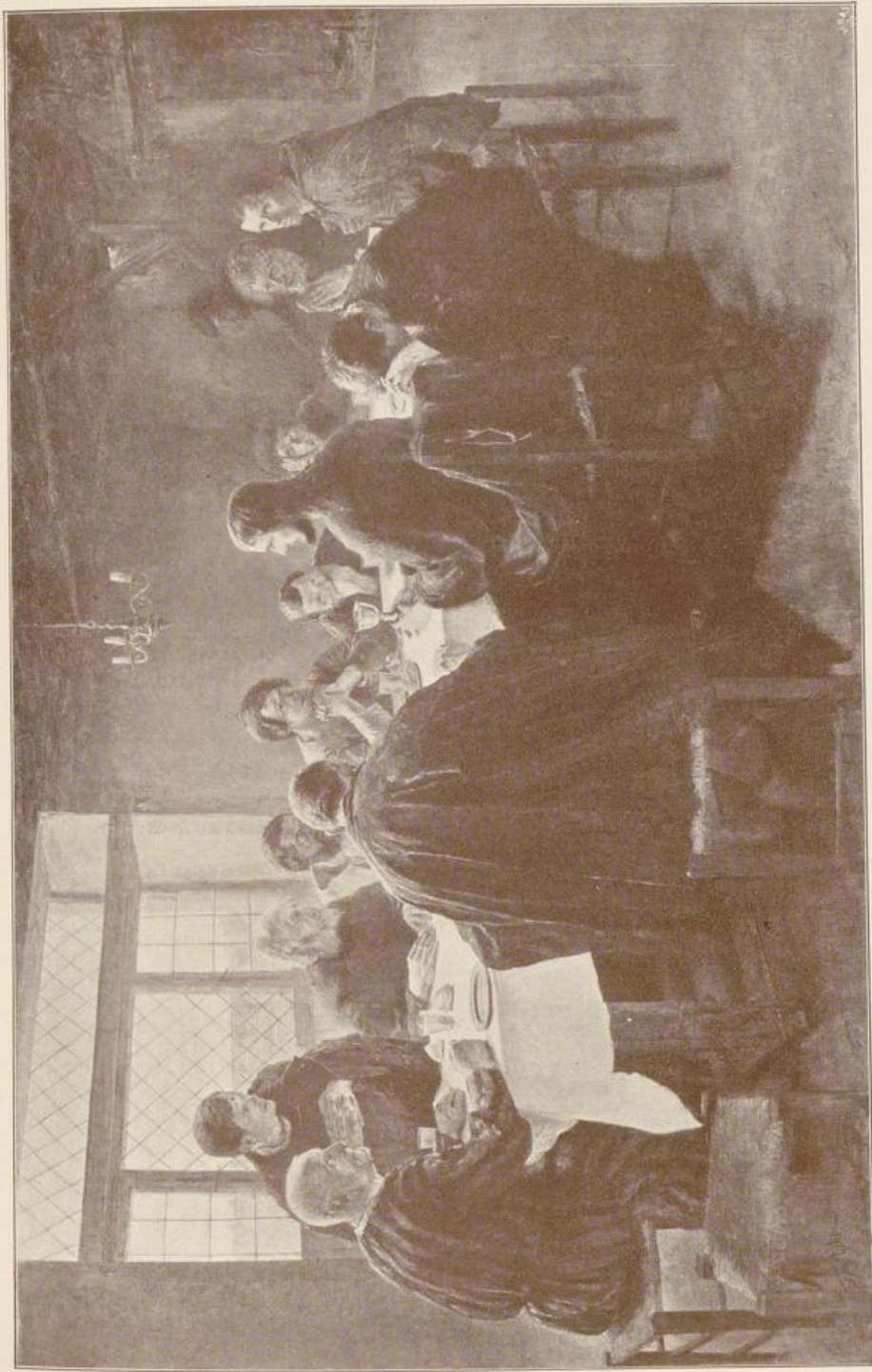
Die jüngere Kritik nahm sich mit ähnlicher Leidenschaft, mit der die ältere sie bekämpfte, des jungen Realismus an. Sie suchte ihn auch ästhetisch zu begründen, für sein Gefallen einen Grund zu suchen.

Die eigentümlichste Erscheinung dürfte hierin der Dichter Arno Holz sein, der zunächst in seinem Buch über die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze wohl zumeist an die Dichtung dachte, es aber auch an Seitenblicken auf die Malerei nicht fehlen ließ. Er wendete sich gegen Zola, diesen überbietend. Kunst ist die Natur, gesehen durch ein Temperament, hatte Zola gesagt und dabei noch den entscheidenden Ton auf das Temperament gelegt. Holz meint, die Kunst habe das Bestreben, wieder Natur zu sein, sie erreiche dies nach Maßgabe der jeweiligen Bedingungen ihres Entstehens. Und dabei ist er der Ansicht, daß die Kunst steige, je mehr sie Natur werde und je weniger die Bedingungen hervortreten. Man sieht eine neue Feststellung der schöpferischen Absicht in der Form eines Gesetzes. Der Naturalismus geht hier auf die völlige Unsichtbarmachung des Künstlers im Kunstwerk aus. Er will nicht den Spiegel der Natur abgeben, sondern zur Fensterscheibe werden, durch die man die Natur sieht. Dieser hier mit besonderer Klarheit ausgesprochene Gedanke ist für die Kritik der Zeit maßgebend. Er überbietet Taines und Zolas Ansichten durch die Entschiedenheit, mit der der Natur das Vorrecht gewahrt ist. Nicht das ist hier von Wichtigkeit, ob Holz mit seiner Ansicht recht habe oder nicht. Vielmehr ist das entscheidende, daß die volle Absage von

der romantischen Ästhetik alsbald darauf hindrängte, sich zu einer neuen Lehre zusammenzuballen, die neue Kunst grundsätzlich zu erklären.

Die Anschauung, daß die Wahrheit das Grundwesen aller Schönheit enthalte, tritt auch in den Werken der Künstler selbst hervor. Es beginnt eine Zeit der Durchsichtung der Welt nach neuen und doch wahren Eindrücken, eine Zeit der Wagnisse, das bisher der Kunst am fernsten Liegende wahr darzustellen, das im Leben als häßlich Empfundene im Bild als ein Schönes wirken zu lassen durch Wahrheit. Die ältere Kritik und die große Menge der Beschauer war empört über das, was sich ihr darbot. Die Künstler selbst bekämpften einander in noch nicht dagewesener Hestigkeit. In München kam es zu einem Bruch, indem sich einige, zumeist realistische Künstler von der Kunstgenossenschaft trennten und, bald andere um sich sammelnd, seit 1893 als Seceffion selbständig ausstellten. Ähnliches war in Paris, in New York, in London vorausgegangen; in Berlin, Dresden, Karlsruhe und eigentlich überall, zuletzt in Wien vollzog sich die gleiche Scheidung. Gegenüber standen sich anfangs zumeist die Maler der Pilotschule und die Realisten Liebermannscher Richtung. Zwischendurch quirlten die Sonderbestrebungen verschiedenster Art.

Es wurde mit schwerem Geschütz hin und her geschossen. Die Jahre der größten Hestigkeit dürften die zwischen 1891 und 1894 gewesen sein. Der Maler Wilhelm Trübner, der zwar kein Hellmaler, wohl aber einer der feinsten und kraftvollsten Nachbildner des Tones in der Natur ist, Leibl verwandt in der tiefen, gefunden, erwärmenden Farbe, war einer der ersten, die in der Schrift Das Kunstverständnis von heute, den Kampf aus den Zeitungen in besondere Druckhefte verlegten. Wohl ein Duzend ähnlicher Bücher setzte den Streit fort. Der Zorn wuchs; die Schriften haben zum gegenseitigen Verständnis wenig, um so mehr zu gegenseitiger Erbitterung beigetragen. Auch in Richard Muthers Geschichte der Malerei wirkt die Kampfbestimmung noch entscheidend nach. Jedenfalls aber that dieses ausgezeichnete Buch vorzügliche Dienste. Es belehrte wenigstens die Welt über die Vorgänge in allen Kulturländern, über den inneren Zusammenhang der



Fritz von Uhde: Das Abendmahl

Original besitzt Ernst Seeger, Verlagsrecht Franz Hanffstaengl

Bewegung; es zeigte ſie als geſchichtlich geworden, nicht auf der Willkür Einzelner beruhend. Muther beurteilte die einzelne Erſcheinung aus der Kenntnis der Geſamtkunſt. Er ſchrieb raſch; und that gut daran. Denn er mußte bei dem raſchen Fortſchreiten der Zeit fürchten, daß ſeine Anſichten ſich während des Schreibens ändern werden. Darin liegt ſeine Schwäche, daß er noch einen Standpunkt zur ganzen Kunſt zu erlangen ſuchte. Er wollte noch geiſtig über ihr ſtehen, er ſcheute ſich noch anzuerkennen, daß auch er nicht ſtill ſteht, ſondern ſich geiſtig bewegt; daß alſo das Bild, das er von der Kunſt zu geben vermag, notwendigerweiſe alljährlich ein anderes ſein muß. Das Buch erfuhr heftige Angriffe, nachdem es mit Recht außerordentlich gefeiert worden war. Denn die Gelehrten fanden, daß ſich Muther gegen ihre Geſetze in Benutzung des Anführungszeichen vergangen habe. Er hatte ganze Sätze anderer in ſeine Ausführungen eingewoben, ohne dies äußerlich zu kennzeichnen; hier die Beſchreibung eines hübschen Mädchens aus einem Roman auf ein hübsches Bild angewendet und dergleichen mehr. Das iſt ein Verbrechen. Denn in Deutschland darf man, ohne ſeiner wiſſenſchaftlichen Ehre etwas zu vergeben, dicke Bücher ſchreiben, in denen alle Gedanken von anderen ohne deren Zuſtimmung erborgt ſind; aber man darf beileibe nicht zehn Zeilen der Ausdrucksform entlehnen, ohne ſie durch jene Zeichen kenntlich zu machen. Nicht der Inhalt der Wiſſenſchaft iſt das zu ſchützende Eigentum, ſondern das geſchriebene Wort iſt es.

Erſt durch Woermanns vornehmeres Buch Was uns die Kunſtgeſchichte lehrt kam ein ruhiger Ton in die Beſprechung. Carl Neumanns Kampf um die Neue Kunſt und einige ähnliche Schriften halfen an der Befähigung durch Verſtändnis weiter arbeiten. Die Gegner des Realismus ſetzten dieſem zumeiſt einfaches Nichtverſtehen entgegen. Ein kluger Mann wie der Muſeumsdirektor Aldenhoven in Köln war der Anſicht, ſo wie die Neuen malen, habe er als Quartaner ſeinen Tuſchkäſten verwendet. Er hielt deren Schaffen einfach für Schmiererei. Ein Mann, wie der Herausgeber der geachteten Zeiſchrift Die Grenzboten, J. Grunow, glaubte einen hinreichenden Bericht über die Seceſſion und deren Wirken zu geben, wenn er erzählte, beim Hinausgehen aus der Aus-

stellung habe ein anderer ihm als Ergebnis seiner Kritik zugerannt: Lausbuben! Die Zeugnisse lassen sich dutzendweis anführen, daß ruhige Männer der festen Überzeugung waren, es handle sich um eine Anzahl Bösewichter und Verführer, die aus ganz unbegreiflicher geistiger Verworfenheit der Schönheit den Krieg erklärt und ihre Grundlage, den Inhalt, in einer Erbitterung erregenden Weise bekämpft hätten. Daß es in der Kunst vor allem auf künstlerischen Inhalt ankomme, daß die Feinheit im Beobachten und Darstellen von Lichtmassen und Tonwerten solcher sei, das kam ihnen nicht in den Sinn, davon wollten sie sich nicht überzeugen lassen. Die älteren Maler hielten die Neuen für Burschen, die nichts Rechtes gelernt haben und nun durch Unverschämtheit Aufsehen erregen wollten. Sie sahen in ihrem Vorgehen nur die Frechheit der Unfähigen, die sich über das Schaffen ehrlicher Arbeit hinwegsetzen und die Gelegenheit benutzen, daß Schmiererei jetzt von kunstunverständigen Schreibern in den Zeitungen gepriesen würde. Man glaubte ganz ehrlich an eine Verschwörung gegen die Schönheit, angezettelt von unfähigen Künstlern und feilen Kunstschreibern. Der Gedankengang war dabei der, daß doch unmöglich das Häßliche schön sein könne und wenn auch Hunderte es bewunderten. Daß aber das von der ganzen Schule Gebotene häßlich sei, darüber waren alle Untersuchungen von Übel, das sagte ihren Gegnern das schlichte Empfinden, die Kenntnis älterer Kunst, die ganze Entwicklung früherer Jahrhunderte. Jene Bewunderung konnte nur aus einer geistigen oder sittlichen Krankheit hervorgehen. Narren oder Leute mit unkünstlerischen Nebenzwecken waren es, die sich in ihr zusammenfanden. Denn jedem, der zu sehen vermag, so sagten sie sich, muß doch klar sein, daß Bilder, die keinen würdigen Gegenstand behandeln, keinen planmäßigen Aufbau zeigen, weder schönen Ton noch schöne Farbe und schöne Zeichnung haben, die also aller Grundbedingungen der Kunst entbehren, nicht schön sein können. Dazu waren selbst alle Künstler, die ihr Leben in fleißigem Lernen nach der Natur verbracht hatten, Mappen voll sorgfältiger, die Natur bis in ihre letzten Flächen und Linien verfolgenden Skizzen besaßen, der Überzeugung, das es einfach eine Unverschämtheit einiger junger Burschen sei, ihnen vorzuwerfen, sie hätten die Natur nicht genug

beobachtet, nicht richtig gesehen. Verglichen sie ihr Bild der Natur mit dem der Neuen, so fanden sie sich im Recht. Nach ihrer Überzeugung hatten sie die wahre Wahrheit, jene die manierierte, falsche, von ein paar französischen Verführern entlehnte. Sie konnten jenen ihre Sorgfalt vorhalten gegenüber dem Geschmier der anderen, bei denen sie oft nicht erkannten, was für ein Gegenstand dargestellt sein sollte; sie konnten sich darauf berufen, daß sie mit der Natur durch die Liebe verschmolzen seien, mit der sie ihr in die Einzelheiten nachgingen, während jene nur die großen Eindrücke in grob erscheinenden Strichen festhielten; sie konnten ihr Recht dadurch erhärten, daß sie in der Natur das fanden, was auch die größten Meister aller Zeiten in ihr als das Edelste, Beste erkannten; während die Neuen nach Eindrücken suchten, die ein Rafael, ein Rubens mit Abscheu von sich gewiesen hätte; sie konnten endlich die ungeheure Menge des deutschen Volkes aufrufen zur Wahl zwischen ihrer und der neuen Kunst. Über den Ausfall des Urteils konnte kein Zweifel sein!

Und doch — der Umschwung vollzog sich erstaunlich rasch. Mehrere Jahre, seit 1887, lebte ich in Berlin, zumeist beschäftigt, neue Kunst zu sehen. Meine Frau, Dresdnerin, begleitete mich häufig in die Ausstellungen. Als wir 1893 wieder nach Dresden übersiedelten, war einer unserer ersten Gänge in die Galerie. Meine Frau blieb im ersten Saale erschreckt stehen. Was ist denn mit den Bildern geschehen? Wir standen vor Velazquez, vor Murillo. Die sind ja ganz schwarz! Und schwer gelang mir, ihr klar zu machen, daß ihr Empfinden, nicht die Bilder sich geändert haben. Denn schon mit Beginn der neunziger Jahre wurde es selbst in den Berliner Ausstellungen überall hell. Die Erkenntnis, daß mit dem durch alten Firnis und Nachdunkeln erzeugten Ton der Galeriebilder nicht künstlerisch weiter zu kommen sei, war die erste, die zum Durchbruch kam. Viel tüchtigen Künstlern versagte in bester Absicht die Kraft, sich auf das Neue einzurichten. Statt hell wurden sie in ihren Bildern fahl. Viele versuchten bald wieder, wenn auch meist vergeblich, sich zurückzubilden zu ihrer alten Art in der Erkenntnis, daß sie das ihnen einst als Bubenwerk erschienene Neue nicht zu erreichen vermögen. Wer einen Blick hinter die Wände der

Werkstätten that, der konnte da manchen anderen Ton vernehmen, als den, von dem die Presse berichtete. Die helle Verzweiflung derer, die mit der Zeit nicht fort konnten; die wohl einsahen, daß der neuen Kunst die Zukunft gehöre; derer, die sich mühten, wieder Schüler zu werden, nachdem sie so lange als Meister gegolten hatten, die da ein für sie Unerreichbares heraufkommen sahen, das sie vom Thron der Anerkennung notwendig herunterstoßen mußte; vor dem sie sich selbst und ihr Lebenswerk als verfehlt anklagten.

Bei der jungen Kritik tauchte dagegen ein neuer Geist auf: Früher urteilte man von der festen Grundlage der Ästhetik aus. Sie war der Herr, dem sich die Kunst zu beugen hatte; und der Kritiker verwahrte die Schlüssel in das Heiligtum des Schönen. Vielen versagte er den Eintritt. Ein Feuerbach, ein Böcklin wurden am Thore ins Reich des Ruhmes angehalten. Aber in den Kampf traten nun die ein, die im Niezscheschen Sinne den Übermenschen suchten, oder im Sinne von Carlyle den Heros. Bismarcks Erscheinen, die Erkenntnis, daß nicht die Bildung und nicht die Tugend, nicht die Frömmigkeit und nicht der Gehorsam, nicht die Gelehrsamkeit und nicht das System die Völker zu Glanz erheben, sondern die geistesstarke Einsicht und Thatkraft des einzelnen Mannes; drang immer kräftiger hervor. Man begann nicht nach einem ästhetischen Gesetz, sondern nach Künstlern zu suchen; man lernte die Eigenart des Werkes über die Schönheit zu stellen. Und während anfangs nach kritischen Grundlagen für die Freude am Besonderen, Neuen geforscht wurde, kam immer mehr die Lust am Überraschenden zum Vorschein. Die jüngere Kritik geht noch heute um wie der brüllende Löwe und sucht Künstler zu entdecken, Sondergestalten, die nicht genügend geschätzt sind, deren ungenügende Bewertung man der Weit als ihr Verbrechen vorhalten könne! Denn es ist so schön, alleiniger Kenner der Wahrheit zu sein und aus deren Besitz heraus auf die Thoren dort unten herabsehen zu können; und es ist noch schöner, den Leuten sagen zu können, wie einfältig sie sind, daß sie nicht auf gleicher Höhe mit dem Kritiker stehen. Die Kritik, die früher in der Maske der Gelehrsamkeit die Künstler herunterpuzte, hat jetzt die Maske des Künstlertums angenommen, um die Menge der Stumpfsinnigen herunterzupuzen.

Die Folge dieses Anrufens der Eigenart war ein sehr rasches Fortschreiten in der Kunstentwicklung. Man lese die Ausstellungsberichte des letzten Jahrzehnts. Sie beginnen entweder mit dem Jubel, daß eine neue Ara in der Kunst angebrochen sei, oder mit dem bitteren Vorwurf, daß sie in diesem Jahre nicht gekommen sei. Denn daß eine ordentliche Kunstära nicht zu den überwinternden Pflanzen gehöre, scheint nunmehr kritisch festgestellt. Ein ganz mächtiger Jubel brach aber los, wenn ein bisher gefeierter Künstler als veraltet kritisch bestattet werden konnte. Langsam wuchs die Anerkennung der Neuen, rasch die Aberkennung der Alten. Die junge Kritik stellt sich die Kunst als eine Art Sport vor, worin die Meisterschaft alle Jahre neu zu erringen ist und nur der gilt, der heute am schnellsten radelt, während der gestrige Sieger nach der Niederlage seinen Wanderpreis abgeben und in die Vergessenheit zurücktreten muß.

Die Künstler sind zum mindesten ebensosehr schuld an der Hast der Schaffens. Namentlich sind die internationalen Ausstellungen daran beteiligt, die sich nun in Deutschland häuften. München an der Spitze, Berlin, Wien, Dresden folgend. Alle Jahre bereisen deutsche Abgesandte die Kunststädte der Welt, um die Künstler nach Deutschland einzuladen unter Zusicherung nicht unbedeutender Vorteile. Die eigentliche Gegenleistung ist sehr bescheiden. Namentlich England bewahrt seine starre Abschließung. Weder der Londoner noch der Edinburger Akademie fällt es ein, eine Gegenladung zu senden. Die englischen Kunsthändler halten sich sehr zurück; der deutsche Bildermarkt in England ist sehr gering. Selbst als eine deutsche Kunstausstellung in London unter Fritz Gurlitts Leitung abgehalten wurde, haben die englischen Autoritäten keinerlei ernstere Kenntnis von ihr genommen. In Deutschland hat man nur über sie geschimpft, jeder darauf, daß Bilder auch der anderen Richtung dort waren. Namentlich Anton von Werner, vor dessen Bild der kaiserlichen Familie man stets einen Kreis ausgelassener Lacher fand, hielt sich für berufen, die Ausstellung für eine Schande zu erklären. Waren doch eine Anzahl Böcklins und ähnlicher Unsiem dort zu sehen!

Um so lebhafter war die Anerkennung der Fremden in Deutsch-

land, je nach deren Parteistellung. Für die realistischen Maler wie sie sich aus den niederländischen Anregungen entwickelt hatten, waren die Schotten, die 1891 auf der Münchener Ausstellung zuerst mächtiges Aufsehen erregten, von tiefer Bedeutung. Sie brachten bei streng realistischer Naturauffassung die Farbe ihrer Heimat, jene kraftvolle Tönung, die der Norden bietet. Man sah, daß Freilicht und Hellmalerei nicht notwendig übereinstimme, daß das Programm der Wahrheit weiter gestellt werden müsse. Die Norweger und Schweden, Thaulow, Edelfeldt, Liljefors, Munch, Zorn brachten jeder für sich neue Entdeckungen; man lernte die Farben nach der Reihe im Regenbogen zerlegen und das Flimmern des Lichtes schildern. Der Amerikaner Whistler wies auf die Poesie der Farbe und auf die symphonische Wirkung verwandter Töne hin; die Amerikaner und Spanier lehrten die Vollkraft des Lichtes auf prickelnden Farben, eine japanische Buntheit, beherrscht durch Tonkraft; der Italiener Segantini führte das Nebeneinanderstellen der Farben vor Augen, um für den Fernstehenden deren Mischung zu bewirken, die Belgier brachten zuerst das Auflösen der Fläche in farbige Punkte, die sich wieder im Auge verschmelzen, somit eine Durchdringung zweier Farben, statt einer Mischung zu erzielen. Die Zeit der Versuche begann. Helle, kräftige Farben im weißen Licht; der menschliche Körper in so farbigen Reflexen, daß er ganz fremdartig gefärbt, beim Einleben in den Ton aber doch rosig erscheint; Lichtspiele der stärksten Art auf dem Körper, neben denen die eigentliche Modellierung nur schwache Werte erzeugt, also etwa die durch's Laub fallende Sonne; und doch Klarheit im Bilde, sicheres Festhalten von Lokaltönen und Modellierung; das Auflösen der Erscheinung im Licht, so daß die Umrisse völlig verschwinden, das von hinten einfallende Licht gewissermaßen den Körper verschlingt; der Schnee, weiß in weiß, mit der höchsten Steigung der Lichtmasse durch die feinsten Übergänge zum dunkelsten Teil im Bild, einem leicht bläulich gefärbten Weiß; alle Spiele des Grün im Walde: Der Blick durch das Laub ins Sonnenlicht, das Flimmern der Lichtflecken im Wasser, die Einmischung des Grau und Gelb schwebender Nebel in alle Arten Laub. Dann die eigentlich farbigen Versuche, vor allem der Kampf um das hell beschienene Grün der

Wiesen, um den Frühling, um die Mittagssonne. Dann jener um die Dämmerung in ihren verschiedenen Tönen vom Rot zum Blau zum Schwarz, bei Festhalten des kräftig gefärbten Grundtones.

Endlich die Zeichnung! Die Darstellung der Dinge, wie sie sich dem Auge geben. Wie lange hatte man geglaubt, ein Zimmer nicht so darstellen zu dürfen, wie es die Photographie giebt, wie es auch die Lehre von der Perspektive fordert, also richtig. Man müsse zwei Verschwindungspunkte wählen, da sonst das Bild verzerrt, unschön erscheine. Man erhalte zu viel Draufsicht auf das Nahestehende. Die Modernen malen, wie sie sehen, und sagen: So ist's schön! Darüber konnte man schimpfen, aber Beweise gegen diese Ansicht gab es nicht. Die Alten sagten, die Linien eines Bildes müssen auf die Mitte oder doch auf einen nahe dieser befindlichen Hauptpunkt hinweisen; die Neuen dachten eher daran, wie sie das Gesetz umgehen, als wie sie es erfüllen sollten. Die Jüngeren unter den Alten sagten, das Bild müsse mindestens in den Massen abgewogen sein; der stärkeren Masse rechts müsse eine links annähernd entsprechen, damit das Bild nicht auseinanderfalle. Laß fallen! sagten die Jungen und freuten sich der unabwegowogenen Natur. Wo auch immer ein Gesetz galt, fanden sich Leute, die durch ihre Bilder bewiesen, die Natur kenne das Gesetz nicht; die Kunst sei in erster Linie Naturnachbildung; was wider die Natur sei, müsse wider die Kunst sein; sie malten absichtlich dem Gesetz Widersprechendes.

Die Hellmalerei wurde in kurzer Zeit endgültig überwunden insofern, als sie als die einzig richtige galt. Sie ist geschwunden mit der Armseutemalerei: Der Kampf ist vorüber, gleichviel, ob da hinten noch ein paar Veraltete einen Schlachtengesang aufführen. Die Maler kämpfen nicht mehr in dieser Sache mit dem Pinsel.

Die Jüngeren würden wohl arg über mich herfallen, wollte ich nicht unbedingt die Überlegenheit der neuen Landschaft über die alte anerkennen. Sie hat viel Freiheit erlangt! Es giebt kein Gesetz des Aufbaues mehr. Einst führten die Linien und Töne ins Bild, waren diese alle auf den Mittelpunkt hingelenkt. Das Streben war Geschlossenheit der Wirkung. Die Franzosen und vor ihnen die Engländer hatten gelehrt, die Wagrechte in Gegenjaz

zur Lotrechten zu setzen. Die Linien und Töne führten über den Rahmen hinaus, das Streben war auf Raumweite gerichtet. Jetzt ist beides frei: Das Bild ist ein Ausschnitt aus der Natur, und mancher plagt sich, ihn so zu gestalten, wie ihn die Alten sicher nicht behandelt hätten. Der Sinn für das Gleichgewicht der Massen steckt uns im Blut und ist nicht ohne Anstrengung zu unterdrücken. Diese Anstrengung ist das Entscheidende. Die Maler kämpfen darum, unbefangen zu sein. Sie sind es nicht, sie zwingen sich dazu. Und dieser Zwang ist ebensogut ein Hemmnis als jeder andere. Er drängt auch auf eine Verstärkung der Empfindungswerte. Der Ruf nach Feinheit der Beobachtung trifft das Ohr jenes vergeblich, der diese Feinheit nicht in sich trägt. Aus der Absicht auf Feinheit erwächst nur zu leicht die Ziererei. In der ungeheuren Menge der Malenden sind die Mitläufer, die Nachempfinder natürlich die Mehrzahl.

In den sechziger Jahren ist Vier nach Frankreich gezogen, hat die Art vorzugsweise Duprès nach München gebracht: Das war ein Ereignis für München; und da sich ihm ausgezeichnete Schüler angeschlossen, für ganz Süddeutschland. Ähnliches thaten Munthe und Bochmann für Düsseldorf. Die deutsche Landschaft lernte mit fortzuschreiten von Duprès zu Harpinigues und Daubigny, zu der großen Naturauffassung der Franzosen, zur Darstellung der Werte unter kräftigem Licht, mit feiner Beobachtung der Luft. Sie vergaß den Inhalt darüber fast ganz. Schirmer wie Kottmann wurden ebenso überwunden wie Achenbach und selbst Gude.

So stehen wir wohl auf einem Höhepunkt der Landschaftsmalerei: Ich wüßte nicht anzugeben, wie man noch weiter fortzuschreiten soll. Aber eines scheint mir doch bedenklich: Die deutsche Landschaft sieht so sehr der französischen ähnlich. Und da sie wesentlich anders aussieht als alle frühere Kunst, so ist sie doch wohl nicht die einzig mögliche, die einzig vollendete. Mir liegt nichts ferner als zu klagen: Aber mir will doch scheinen, als lasse sich in der Natur noch etwas Besonderes finden, was die andern Völker nicht haben. Die Gleichmäßigkeit der Kunst macht mich besorgt.

Der große Stolz unserer Kunstgelehrten ist, zu erkennen, welchem alten Meister ein Bild zugehört. Sie schätzen den, den

man mit Sicherheit herausfindet; der so eigenartig ist, daß höchstens seine Nachahmer mit ihm zu verwechseln sind. Meine stille Freude ist es, durch die Ausstellungen neuer Werke zu gehen und mich zu prüfen, ob ich den Bildern den rechten Namen geben kann. Bestätigt der Katalog meine Vermutung, so rückt mir der Meister geistig näher, ich bin geneigt, ihn höher zu schätzen. Das ist vielleicht eine falsche Beurteilung: Denn wir beklagen es ja, wenn derselbe daselbe zu malen liebt; wir wollen alle Jahre etwas Neues, Erstaunliches, Überraschendes. Aber doch erfreut es mich, im Kunstwerk den Mann kräftig wiedergespiegelt zu finden: Die ganz Großen erkennt man ja sicher. Und so ist's mir innerhalb der Gleichmäßigkeit der Kunst und innerhalb der überall verwandten Verschiedenheit der Richtungen lieb, das einzelne Ich zu finden. Jene, die etwas Besonderes an sich haben, sind meine Leute; nicht die, die ein schönes Bild ebenfogut wie die anderen machen können. Jene will ich hier herausheben, nicht um ihnen ein wohlabgestempeltes Zeugnis auszustellen, sondern um meinen Dank für besonders angenehme Stunden abzustatten.

So unter jenen, die mit Vier, mit dem in Deutschland thätigen Belgier Champheleer und mit den Düsseldorfern von Achenbach und Gude abschwendend zu Schülern zweiter Hand der Meister Barbizon wurden. Gewiß hat Gustav Schönleber die ganze Auffassung eigenartig fortgebildet. Die Karlsruher Kunst, die einst mit Keller und Kanon Makart'sche Wege wandelte, ist eine andere geworden. Hermann Baisch, als Schüler Rousseaus, hat daran mitgearbeitet. Kallmorgen, Böhme, Hamacher und tüchtige Meister neben ihnen, wirken an gleichem Faden. Fest halten sie an der Sachlichkeit, der Gegenständlichkeit. Eine wunderbar sichere Pinselführung, Geschmeidigkeit und Breite der Darstellung, namentlich auch der Bewegung! Sie lieben das Meer, die eilenden Wolken, die Ausblicke ins Weite. Sie malen sie mit einer großen Fontiefe und mit feiner Empfindung für die in der Luft schwebenden Halbtöne, für den grauen oder blauen Duft zwischen Beschauer und Gegenstand. Es fehlt nicht am Braun, das man einst zu sehr liebte, um es eine Zeit lang zu sehr zu hassen. Die Schweizer sind ähnlich: Adolf Stäbli, Otto Fröhlicher. Die Schwaben greifen wacker

ein. Die reichste Entwicklung vollzog sich wohl in Ludwig Dill: Er fing an mit dem venetianischen Lagunenbild und dem Ton der venetianer Schule, die mit jener Norwegens an Augenschmeichelei wetteifert, im Bestreben dem Beschauer zuzurufen: Komm auf ein paar Wochen zu uns! Er ist in Dachau gelandet, in einer entschiedenen festen Naturbeobachtung, in einem kraftvollen Eindringen in die Welt. Neben ihm Heinrich Bügel, wohl der kernigste unter den Tiermalern in Deutschland. Otto Reiniger hat auf mich den Eindruck einer besonders starken Persönlichkeit gemacht: Er malt mit dem Ernst, mit dem man ein Feld pflügt. Das Gegenstück ist Robert Haug: Er malt Schlachtenbilder, Kokoto. Aber das Beste an ihm ist die feine landschaftliche Empfindung, das Einleben in den Duft der Stunde. Mehr noch wirkt das in den stillen Abendbildern, im dämmernden Tonreichtum der Arbeiten von Keller-Neutlingen. Da ist, wie bei Robert Bözelberger, manchmal eine Stimmung, die in jene hinüberleitet, die nicht minder köstlich aus den Bildern des Walker, des Mason und einzelnen Arbeiten von Millais hervorschaut. Jene zartgestimmte Seligkeit im Träumen mit weitgeöffneten Augen, das Selbstvergessen im Schauen. Als Gegengewicht jene, die das Licht zu malen unternehmen: Denn es leuchtet wieder in vollem Farbenglanz auf in unseren Landschaften; Viktor Weishaupt, B. Butterjack prägten sich dem Gedächtnis besonders ein. An Fritz Baer denke ich zurück mit einer Empfindung für die drückende Sonnenhitze der Sommertage, die er auf die Leinwand zu fesseln mußte. Mit E. Kubierschky im Vorfrühling zu wandern, ist mir eine Freude; ich liebe ihn eben, diesen noch bräunlichen Frühling. Aber wozu weiter Namen nennen: Eine Auswahl unter Gleichstrebenden, Verwandten hat stets sein Mißliches!

In Wien ist die französische Vorherrschaft besonders stark gewesen. Es ist noch nicht so lange her, daß man dort Emil Schindler betrauerte: Man hat ihn nicht genug bezahlt, als daß er von seiner Kunst hätte leben können. Er war den Wienern zu neu, zu fremd. Denn Wien hat eine schwere Zeit hinter sich: Die großen Anläufe in den siebziger Jahren mit ihrer breitspurigen Denkmalkunst ließen ein gewaltiges Loch zurück, eine blöde Leere,

die man mit Selbstgefälligkeit ausstopfen zu können hoffte. Nicht das vormärzliche Wien, sondern das Taaffesche ist das armeligste für die Kunst gewesen. Man hatte sich im Reiche abgewöhnt, dort hin zu hören, woher so lange keine rechte Antwort kam. Die Landschaftler dort hielten noch lange am Alten. Albert Zimmermann, der Geistesverwandte Ludwig Richters und durch diesen ein künstlerischer Enkeljohn Nahls und Friedrichs, hatte dort die Führung. Den Weg, den Vier wanderte, gingen Zimmermanns Schüler, die beiden Zettel, Ribarz, Darnaut, Schäffer: Einige blieben ganz in Paris, so Eugène Zettel und Ribarz, die beide schon vorher durch Pettenkofen und durch die venetianer Schule Carl Werners ihrer alten Richtung entfremdet waren. Aber das, was Wien und Österreich eigen war, der Weg nach Asien mit seiner Sonderwelt, hat keine neue Regung hervorgebracht: Auf Pettenkofen ist kein gleich Selbstständiger gefolgt. Feine brave Leute, die wacker am Erlernten hielten, gute Bilder malten, wie dies Rudolf Alt u. a. manchmal thut, die aber nicht zu jenen gehören, deren Art ich mir zu merken vermag. Mir fehlt eben wohl der Sinn für diese Feinheit.

In Düsseldorf haben mir es schon lange Gregor von Bochmann und Gilbert von Canal angethan. An den Gräben der niederdeutschen Ebene zu wandern, die einst für den Inbegriff des Häßlichen und Langweiligen galten, das ist gewiß durch sie zum Genuß geworden. Da ist ein trauliches Sein inmitten weicher braungrauer Schatten, ein Blick ins fein und doch ins räumlich tief Getönte. Schon lange zieht es mich, wieder einmal Holland zu sehen und seine Kunst mit der Natur zu vergleichen: die Maler wissen des Kühmens des silberigen Blau in seiner Luft kein Ende. Seit Liebermann und Uhde dort sich Rats holten, sind die Deutschen in den holländischen Malerstädten häufig zu finden. Man hat denselben Ton auch in Deutschland gesucht und gefunden. Paul Baums Bilder lehrten, daß man mit Manets Freude am weißen Licht die Wiesen des sächsischen Dorfes Goppeln darstellen könne, daß Holland und das Seinethal das helle blauliche Grün des ersten Frühlings nicht allein habe. Andere standen ihm bei, als es galt, in Dresden neue Kunst zu zeigen, Ritter, Stremel, und es war gewiß gut, daß sie in der Heimat etwas Malerisches für ihre Kunst fanden, wo es

bisher nur im Sinne Ludwig Richters gesucht worden war. Die Aufgabe, die sie sich stellten, liegt mir besonders nahe: Die Natur, die ich vor Augen habe, konnte ich genauer mit den Bildern vergleichen.

Der Luft um Dresden fehlt die Feuchtigkeit und damit die Farbigkeit der holländischen und der von Fontainebleau. Ich vermisse das bitter, als ich von Berlin kam: auf dem Spaziergang von Wilmersdorf nach Friedenau, zwischen Bauzäunen und im besten Fall Lupinenfeldern habe ich mehr Schönheit genossen als im Uttevalder oder Schoner Grund der sächsischen Schweiz. Daran ist vielleicht Ruskin schuld und dessen stürmische Begeisterung für Wolken: Ich wandle durch die Landschaft als Hans Guck-in-die-Luft. Dort suche ich den Gegenstand für die Bilder, die ich in der Natur sehen möchte. Im Frühjahr aber, wenn der Schnee geschmolzen ist und der Boden dampft, da kommt's auch über das Elbgelände, dieses Bildmäßige, das mir nun einmal gefällt. Das haben auch die Maler von Goppeln erkannt: Das Dorf liegt nicht malerisch im alten Sinne, nicht „pittoresk“, sondern zwischen flachen Hügeln, fernab von der Straße der Fremdenführer. Dort fanden die Maler die Luft, die sie suchten, fanden den Seeduft wieder, den sie in ihren Tuben aus Holland mitbrachten. Sie fanden dort, was sie in Holland gesehen hatten. Sie fanden aber nicht das Eigenartige, das eigentlich Sächsische. Das hat vor ihnen Canaletto viel entschiedener getroffen, das kannte ich bis vor kurzem nur bei einem, bei einem ganz altmodischen und doch ganz eigenartigen, bei Woldemar Graf von Reichenbach, der eine Art sächsischer Thoma ist. Aber ich habe es auf einem Umweg bei einem zweiten wiedergefunden. In der Ausstellung der Wiener Secession sah ich Bilder aus Dresden von Gotthard Kuehl. Ich hätte es bequemer gehabt, sie mir in Dresden selbst anzusehen. Aber vielleicht hätte ich hier nicht so stark empfunden, daß Kuehl mit einer außerordentlichen Feinheit das Örtliche zu packen verstand, das ich bisher vermisse. Es war Elbluft, die dort mich begrüßte; es ist vollkommene Sicherheit im Erfassen des heimatisch Eigenen!

Es ist gewiß ein kluges Vorgehen des Leiters der Hamburger

Kunsthalle, Alfred Lichtwark, daß er realistische Maler berief, damit sie dort Hamburg für die Hamburger malen, diesen vor Augen führen, daß der Realismus durch Wahrheit schön sei und daß die Wahrheit durch Realismus schön wirke. Er wollte zum Vergleich zwischen Natur und Kunst anregen und dadurch zum Kunstverständnis führen. Es haben sich die Hamburger selbst gegen diese Zumutung wacker gestraußt. Aber es vollzogen sich doch gleichzeitig im örtlichen Sinne Neugestaltungen. Das, was er für die Stadt wünschte, vollzog sich auf dem Lande. Die Heimat wurde wiedererobert. Aus den Darstellungen der Kampfrealisten ist eine Errungenschaft zurückgeblieben: Das Darstellen der langweiligsten Winkel der Welt, des Nichts, des Geringeren als Nichts hat die Welt gelehrt, welche Fülle der Schönheit rings um uns blüht. Der Maler geht nicht mehr auf weite Reisen, um sich Vorwürfe zusammenzusuchen; denn der Gegenstand ist gründlich entwertet. Das Sehen der Dinge mit offenem Auge und mit inniger Freude an der Gotteswelt beherrscht die Werkstätten. Da regt sich überall der Sinn für das Nahe, für das Alltägliche. Wer's nur recht versteht, wer es nur in seiner Macht zu packen weiß. Wir wollen vom Dichter, daß seine Gestalten reden, wie es der Gestalten Art, nicht des Dichters Art eingiebt. Er soll uns die Menschen, nicht nur sich zeigen. Wir gehen ihm dankbar nach, wenn er uns andere, uns selbst besser verstehen lehrt; wir freuen uns, die Vielheit der Empfindungen und Stimmungen zu erkennen, das Leben in seinem ungeheuren Wechsel ergründet zu sehen. Wir wägen den Inhalt des Teiles auf seine Dienstbereitschaft für das Ganze. Der Darsteller soll die Welt kennen, genau in ihre Tiefen blicken. Mag er uns das, was er sah, in breiten Flächen oder in zugespitzten Einzelheiten, mag er es in dichterischer Umkleidung, in märchenhafter Form oder in unbedingter Wahrheitlichkeit geben: Wenn es nur aus der Fülle der Gesichte kommt und zur Fülle der Gesichte spricht.

Und wirklich genau kennen wir zumeist nur das Nahe. Die Landschaftler beginnen in die Einsamkeit zu ziehen, man begegnet ihnen nicht mehr so oft in fernen Landen, man sieht sie sich aus dem Dunst der Stadt flüchten. Sie wollen nicht als Reisende

Sehenswürdigkeiten zustreben, sondern man findet sie in kleinem Kreise auf engem Ort beisammen, wo einer dem anderen in die Tiefe der Natur zu sehen lehrt. Solche Gruppen, die hinausziehen aus der Stadt, um im Dorfe wieder der Natur nahe zu kommen, sind das Bezeichnende für die Landschaft unseres ganzen Jahrhunderts. Die Meister von Norwich, Oldcrome an der Spitze, und die Landschaftler der Catskillberge, Thomas Cole voraus, bilden in England und in den Vereinigten Staaten die Vorboten. Das war ein Wiederaufleben der Art von gegenseitiger Förderung, wie sie einst in den stillen holländischen Städten so Großes erzeugt hatte. Die Meister von Barbizon, Corot und Millet an der Spitze haben diesem Kunstbetrieb den Goldschein hoher Vollendung in sich geschaffen; den Meistern von Tervueren, Boulenger an der Spitze, verdankt die Belgische Landschaft ihre Verjüngung; die Schule von Newlyn und von Glasgow vollbrachte ein Gleiches in England und Schottland. In Deutschland wiederholte sich Ähnliches mehrfach: In Dachau bei München, in Grözingen bei Karlsruhe, in Mittenwalde, in Goppeln bei Dresden, in den hessischen Dörfern, in Seekamp bei Friedrichsort, in Ahrenskop bei Stralsund und sonst in versteckten Winkeln, und neuerdings wieder in dem Dorfe Worpswede bei Bremen.

Die Worpsweder sind so wenig „naiv“ als andere. Sie haben in München und Paris ihre Lehrzeit durchgemacht, haben zwar sich in alten Bauernhäusern eingerichtet und leben zumeist auf dem Lande. Aber es freute mich, zu sehen, daß unter ihnen die allerneuesten Schlipse und der Ruckschnitt von morgen in Wertschätzung sind. Sie wollen nicht Bauern aus dem Teufelsmoor sein; sie sprechen wohl dazu auch zu schlecht platt. Die Gründer der Sippe sind Otto Modersohn aus Soest, Hans am Ende aus Trier; jener kam aus München, dieser aus Düsseldorf, beide aus Paris. Fritz Overbeck, Fritz Mackensen, Heinrich Vogeler, Karl Binnem schließen sich ihnen an. Sie traten 1895 auf der Münchner Ausstellung zusammen hervor: Der Ton der Bilder überraschte die auf feinere Unterschiede Gestimmten. Ähnliches hatte z. B. Hans Olde reicher geboten. Aber der Beifall namentlich unter den Künstlern war groß, nachdem die klugen Leute von

Bremen dieselbe Ausstellung ein Jahr vorher, als sie bei ihnen daheim auftrat, das „Lachkabinett“ genannt hatten. Keine Zeitung hatte es dort gewagt, für die Sonderlinge einzutreten.

Der Sturm der Begeisterung hat sich schon etwas verlaufen. Man sieht schon jetzt, daß die Art von Worpsswede nicht so selbständig, nicht so fremdartig ist, wie man einst in München annahm. Es war eine deutsche Verarbeitung schottischer Art, ein Sehen im Vollton, wie ihn die Glasgower gelehrt hatten. Und daß dieser sich lehren lasse, hatte die Übereinstimmung der Glasgower unter sich, die Gleichmäßigkeit ihrer Leistungen bewiesen. Solche Funde sind Ansätze, die Frage ist, was aus ihnen hervorgeht. Man sieht an den Worpsswedern, wie wohl es dem Künstler thut, wenn er sich in ein bescheidenes Dasein zurückzieht und mit Ernst sich der Natur verschwiebert. Die Kunstluft der Stadt muß wohl jeden angeregt haben: Noch ist kein Maler fertig vom Dorf in die Stadt gekommen. Aber er muß die Sorgen der Stadt los sein und das Hineinreden dieser. Liebermanns reichgespickter Geldbeutel hat seinen Anteil an der Selbständigkeit, die er sich wahrte. Er brauchte sich um die Käufer nicht zu kümmern und konnte malen, was er wollte. Wer mit einem Auge nach der Natur und mit dem anderen nach einem Besteller aussehen muß, gewöhnt sich leicht das Schielen an. Hier aber in Worpsswede wuchs die Kraft des Sehens dadurch, daß die Maler nur dies übten. Es wuchs die Kraft der Stimmung, weil sie dauernd in ihr lebten. Und da wurden denn recht verschiedenartige Leute aus ihnen: Welcher Unterschied zwischen Modersohns herbem, holländischen Realismus, der auf Israels Art sich aufbaut, und den nervösen Träumereien Bogelers!

Die Berliner sind wohl die Unruhigsten. Neben Starbina die Leute, die in Berlin Hollandstimmung suchen: Hans Herrmann, Friedrich Stahl; Walter Leistikow hat dort am meisten von sich reden gemacht: Ein Mann, der viel kann und das Verschiedenartigste zu leisten vermochte. Auch in das traumhaft Andeutende, in das Malen mit breiten Stimmungstönungen ist er übergegangen. Lesser Ury hat mit seiner etwas widerborstigen Kunst die guten Leute in Schrecken gesetzt. Er ist ein Mann von starkem Empfinden, starker Eigenart, aber ich finde kein Verhältnis zu ihm. Nur solange es

galt, dem gehaltlosen Treiben der Schönheitsapostel entgegenzutreten, zog mich seine Rücksichtslosigkeit und laute Wahrheitsliebe an. Mag sein, daß ich ihm Unrecht thue.

Holland herrscht im Sittenbild. Alle fast, die jetzt an der Spitze der Bewegung stehen, haben in Holland angefangen. So Liebermann, Uhde, Kuehl, Paul Höcker, der feintönige Walter Firlle, der nur das Unglück hat, zumeist das zu malen, was ein anderer ein Jahr vorher schuf. So Skarbina, der den Deutschen zuerst mit der Faust unter die Nase fuhr, indem er den armen Mann lebensgroß in vollem Helllicht malte. Meine Bewunderung dafür wäre größer gewesen, hätte ich Courbet und Bastien Lepage nicht gekannt. Aber die Maler des Blumenmannes warfen doch das große Geschichtsbild ganz über den Haufen. Da war des Grafen Leopold Kalkreuth Bild, ein Bauer, ein paar Ackerhäule, die er lebensgroß und meisterlich inmitten einer weiten strahlenden Luft darstellte, den braven Leuten ein Schrecken. Das brachte sie mächtig in Harnisch. Die Armeleutemalerei erging sich überall auf großen Leinwandflächen; die Darstellung von allerlei Elend und Verbrechen, ohne den einst für unerläßlich geltenden versöhnenden Ausgang empörte selbst die Politiker, also Leute, die berufsmäßig nichts von Kunst verstehen. Die Landtage kamen in Aufruhr über solche socialdemokratische Kunst; die Geistlichen jammerten hell auf: das Volk werde verderbt. Wenn doch ein Fettsauge von Kirchlichkeit auf den Bettelstüben glänzte, waren sie ja schon befriedigt. Aber nur die Verneinung dessen, was ihnen edel schien! Die junge Kritik bewies dagegen, daß es die Liebe zur schlichten Wahrheit, zum Volk sei, die hier endlich einmal Ernst mache mit der Darstellung des Volkes.

Unvergessen sind mir die großen Unglücke, die die Ausstellungen schmückten: Arthur Kampf in Düsseldorf, Jakob Schickaneder in Prag und so viele andere. Wozu das Elend! War das nötig? Ist das Kunst?

Es war nötig nach so langen Schönheitsfesten, daß endlich einmal der volle Ernst in das Schaffen komme. Man hatte zu lange mit dem Grausen geliebäugelt, man hatte zu viel schöne Bilder auf den Tod gedichtet, auf jenen Tod, der fernab liegt und

uns nicht zur echten Mitfurcht zwingt: Nun wollte man endlich die Schminke abwaschen; wollte das Leben in seiner Wahrheit, in seinen Schrecken, in seiner erschrecklichen Wahrheit. Es wird auf lange Zeit hin befreiend wirken, daß die Kunst einmal den „Salon“ vergaß und bitter, grausam wahrheitsliebend wurde. Andere große Fragen beschäftigten sie jetzt: Die ideal gestimmten Liberalen, die Leute der überlebten Ziele von 1848, die gegen Muckerei und Sunkerei für Freiheit der Meinungsäußerung und für den Glanz der Parlamente fochten; die Konservativen alter Richtung, die glaubten die alte Zeit festzuhalten, indem sie den Kopf in den Busch steckten; die Socialisten, die vor allem die liebe alte Theorie verfochten und in dem seligen Kinderglauben glücklich dahinwandeln, die ihnen zu teil gewordene Offenbarung der Wahrheit sei die wirklich göttliche — sie alle fanden sich in dieser Malerei nicht zurecht. Sie wollte thätigen Anteil am Umschaffen unseres Volkes nehmen, sie wollte den Blick nach innen lenken, das Leben verstehen lehren, sie wollte die Ziele des Volkes wieder hereinholen aus der empfindsamen Ferne, sie in seinem eigenen Thun suchen. Sie wollte den hochmütigen Humor erwürgen, der sich der Selbsterkenntnis entgegenstellte. Das ist ihr denn auch gelungen: Das alte Sittenbild ist überwunden, der Humor ist tot; es lebe der Ernst und die aus ihm sich entwickelnde gute Laune!

Die neue Landschaft ist schon längst nicht mehr jene, auf die die Alten so bitter schmälten. Vieles, was sich der Realismus mit saurem Schweiß errang, hat er nachmals als gleichgültig wieder fallen lassen. Mancher einst Angestaunte erwies sich später nur als Mitläufer. Ich glaube nicht, daß die Zahl der großen Begabungen stärker war als in früherer Zeit. Aber das Anzweifeln aller alten Kunstwerte brachte ein nochmaliges Durchdenken im künstlerischen Sinne, ein Aufrütteln mit sich, das der Kunst gewaltige Vorteile schuf; Vorteile, die jenen zu Anfang des Jahrhunderts durch das Durchdenken der Kunstziele im philosophischen Sinne zum mindesten die Wage halten. Eines wird heute auch kein Alter mehr leugnen wollen, selbst wenn er im Umschwung den Verfall sieht: Die deutsche Kunst ist so anders geworden, daß man heute von Cornelius nicht mehr als von einem modernen

Meister sprechen kann. Einst glaubte man, ums Jahr 1800 sei die moderne Kunst geboren, jetzt wird sich die Erkenntnis immer fester setzen, daß ein gleich großer Abschnitt, wenn ein solcher thatsächlich zu verzeichnen ist, siebenzig, achtzig Jahre später erfolgte.

Die Stadtflucht, die Flucht in die Einsamkeit hatte doch das Gute, daß das Besondere mehr hervortrat. Schätzen wir einmal die Eigenart, so thut der Künstler gut, sich dort zu halten, wo nicht zu viel Schliff von ihm gefordert wird. Es ist wohl eine Art von Furcht vor der abgleichenden Gewalt der Menschenwogen in den Städten, daß gerade starke Künstler sich in irgend einen Winkel zurückziehen. Es ist aber wohl auch die Furcht vor der Akademie und ihren großmögenden Herren, die sie vertreibt. Wohl werden viel Bilder nur gemalt, um damit auf der Ausstellung Preise zu erringen, die Welt herbeizurufen. Aber der Markt in Deutschland hat sich sehr geändert. Die Fürsten haben auf die Kunst nur noch bescheidenen Einfluß; die Bestellung der Regierung ist nicht mehr entscheidend; die Sammlungen sind im wesentlichen nur Prägestätten für die öffentliche Anerkennung. Die Menge der Käufe geschieht für die Wohnung der Reichen und Wohlhabenden und unter diesen in erster Linie der Kaufleute und Fabrikanten. Das Bedürfnis ist dadurch vielseitiger, die Nachfrage verschiedenartiger geworden. Den Markt vermittelt nicht mehr der Kunstverein, sondern der Kunsthändler, selbst auf den großen Ausstellungen. Der Verein drängte die Künstler, Altgewohntes zu liefern; der Händler und die Ausstellung drängen auf Ungewohntes, vermehren die Hast: Einst dankte man dem Fürsten, der den Gnadenquell der Staatsmittel öffnete, um dem Künstler einen Trunk thun zu lassen; jetzt ist das Kunstwerk Gegenstand der Spekulation geworden. Man kauft die Bilder des „kommenden Mannes“, um sie zu besitzen, wenn er erst völlig anerkannt ist; man sucht mit feinen Werkzeugen der vergleichenden Beobachtung zu ergründen, was ein Maler, der heute auffällt, wohl in zehn Jahren wert sein könne. Man setzt auf ihn, um an seiner Kraft zu gewinnen. Die steigende Macht des Geldes schafft sich Raum, die Zahl derer, die Anteil an der Kunst nehmen, mehrt sich. Die reichen Leute, die mit ihren Mitteln nicht wissen wo aus und ein, kaufen Kunstwerke als sichere Geld=

anlage. Bringen die Menzel und Knaut auch keine Zinsen, so sind sie doch wohl in einem späteren Zeitraume höher geschätzt als bei Lebzeiten der Meister. Wenn nur der Name sich hält! Der Selbständige darf eher hoffen sich durchzusetzen; die Gewalt der alten Kunstherren ist gebrochen. Ludwig I. und Friedrich Wilhelm IV. hatten mehr Einfluß auf das Schaffen als Kaiser Wilhelm II., trotz reichem Anteil an diesem. So manche Dinge, die veraltet waren, werden neu. Einst gaben die Fürsten jenen Künstlern einen Ehrengelt, die sie zu halten wünschten. Man lobte sie, wenn sie das thaten, im Sinne des herrschenden Wirtschaftssystems, des Merkantilismus: Denn der Künstler schafft aus geringem Stoffe große Werte. Und solange man das Festhalten des Geldes innerhalb der Landesgrenzen für vollkommene Staatsweisheit hielt, war der ein guter Herrscher, der Geld ins Land zog und solche Männer festhielt, die es verdienten und verzehrten. Malten sie ihre Bilder an die Wand, so erfüllten sie nur halb ihren Zweck: das volkswirtschaftlich brauchbarste Bild war das, das man ins Ausland verkaufen konnte: Friedrich der Große empfand es als politischen Schaden, daß er für Watteau, Pater oder Lancret preußisches Geld nach Paris senden mußte. Er rief sich Pesne ins Land, um das für Kunst auszugebende Geld dem Lande zu erhalten. Ebenso rief neuerdings der Großherzog von Hessen eine Reihe von Künstlern nach Darmstadt, nur damit sie dort schaffen. Er dürfte schwerlich dabei merkantilistisch denken: Ihm liegt wohl vor allem daran, den künstlerischen Lebensstand in seiner Hauptstadt zu heben und dadurch im ganzen Lande. Aber das wäre nicht möglich gewesen, solange der Gedanke die Kunst beherrschte. König Ludwig I. verteilte nach sorgfältigem Erwägen aller Umstände seine Gedanken, seine Aufträge an die Künstler. Sie hatten diesen zu dienen, so gut sie konnten. Damals war der Auftraggeber derjenige, der dem Werk den Inhalt, den Wert gab. Jetzt herrscht der Künstler im Gebiete der Gedanken: Denn jene, die er pflegt, kann ihm kein Verstand der Verständigen und keine Macht der Mächtigen geben: Die künstlerischen Gedanken müssen eigenstes Eigentum der Künstler sein.