



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

**Geschichte der deutschen Kunst von den ersten
historischen Zeiten bis zur Gegenwart**

Schweitzer, Hermann

Ravensburg, 1905

XVIII. Kapitel. Die deutsche Malerei von 1850 bis zur Jetztzeit

[urn:nbn:de:hbz:466:1-79886](#)

XVIII. Kapitel.

Die deutsche Malerei von 1850 bis zur Gegenwart.

a) Die deutsche Malerei unter französisch-belgischem Einflusse 1850—1870.

Der Realismus des Außerlichen.

Wie die Landschaftsmalerei bedeutende Anregungen vom Auslande erhielt, so verdankt auch die deutsche Historienmalerei den bekannten Vertretern dieses Faches in Frankreich und Belgien ihre mächtige Förderung. In Frankreich war das Interesse an der Geschichtswissenschaft durch die Werke Guizots über französische und englische Geschichte, Mignets verschiedene Schriften, namentlich seine Geschichte der Revolution und Thiers' gleichnamiges Werk außerordentlich geweckt worden. Statt frostige griechische und römische Geschichtsbilder zu malen, schildern die Künstler jetzt alle möglichen Ereignisse aus der älteren und jüngeren Vergangenheit des eigenen Volkes. Da man möglichst historische Treue anstrebt, waren die Künstler bemüht, Kostüme, Waffen, Innenräume und Architektur mit den wiederzugebenden Episoden in größte Übereinstimmung zu bringen, sie studierten die Bilder der alten Meister, auf denen sie dies alles dargestellt fanden, und bestrebten sich, durch koloristische Effekte und größten stofflichen Realismus die Wärme des Gefühls, die sie ja für die ihnen so fern liegenden Geschichten nicht haben konnten, zu ersehen.

Besser als die französischen Historienmaler von Devéria bis Delaroche, die ihre Stoffe zumeist dem Mittelalter und der Renaissance entlehnten, waren die belgischen Maler G. Wappers, de Keyser, Gallait und de Bièfve daran, die auf gewaltigen Bildern, angeregt und begeistert durch die Unabhängigkeitskämpfe ihres Volkes, die sie selbst miterlebt, die großen und bedeutenden Ereignisse ihrer Geschichte schilderten.

Die beiden riesigen Gemälde der Belgier Louis Gallait und Edouard de Bièfve „Die Abdankung Karls V.“ und „Der Kompromiß des niederländischen Adels“ erweckten auf der Berliner Ausstellung vom Jahre 1842 einen Begeisterungsturm, der sich in allen Städten, wo sie ausgestellt wurden,

wiederholte. Die glänzende Technik, die Leuchtkraft der Farben und die bis zu einer, freilich ziemlich theatralischen Illusion gesteigerte Plastik der Darstellung war den Künstlern etwas ganz Neues, ein unerhörter Realismus.

Das Publikum, müde der vielen gemalten Genovevas, Gretchen und Leonoren, das die Begeisterung der Künstler teilte, forderte nun auch historische Kunst, Historiker in der Malerei. Jetzt zogen die jungen deutschen Künstler nach Paris und nach Antwerpen, um dort malen zu lernen. Die großen venetianischen Maler Tizian und Veronese mit ihrer rauschenden Farbenpracht wurden die vorbildlichen, mustergültigen Meister. Man stellte jetzt mit Vorliebe geschichtliche Ereignisse dar, die eine große Entfaltung prächtiger Kostüme und glänzender Farbenwirkungen gestatteten. Dies macht es auch erklärlich, daß man mehr auf möglichst realistische Darstellung der Kostüme und Umgebung der Personen als auf vertiefte Charakteristik der Darstellenden selbst hinarbeitete und so mit aller Macht einen Realismus des Neuzeitlichen pflegte.

München wurde in Deutschland die Hochburg für diese künstlerischen Bestrebungen, Karl von Piloty war das Haupt dieser Schule. Piloty (1826—1886), dessen Vater Zeichner und Lithograph gewesen war, studierte bei Schnorr und malte zuerst einige Genrebilder im Stile Riedels. Einen ersten Erfolg erzielte er dann mit dem von Empfindsamkeit und sozialer Tendenz getragenen Bilde „Die Amme“, die er schilderte, wie sie das gesunde fremde Kind auf den Armen ihr eigenes sterbend bei der Kostfrau trifft.

Mit dem von König Maximilian in Auftrag gegebenen, großen Bilde „Die Stiftung der Liga“ eröffnet Piloty dann die Folge seiner realistischen Historienbilder. Den Höhepunkt erreicht seine Kunst in den Bildern „Seni an der Leiche Wallensteins“ und in dem riesigen Gemälde „Thusnelda im Triumphzuge des Germanikus“, beide in der Neuen Pinakothek in München. Bei anderen Bildern wie „Maria Stuart empfängt ihr Todesurteil“, „Nero nach dem Brande Roms“, „Gottfrieds von Bouillon Einzug in Jerusalem“, „Galilei im Kerker“ und „Kolumbus“ merkt man doch zu sehr das Theatralische, daß sie, in der Art lebender Bilder gruppiert, nach kostumierten Modellen gemalt sind. Aber sie waren, wenigstens für damals, ganz vortrefflich gemalt, die Kostüme und das Beiwerk waren äußerst liebevoll und eingehend studiert und mit wirklichem koloristischen Verständnis, Feingefühl und großem technischen Geschick dargestellt. Schon schwer leidend vollendete Piloty noch sein größtes und wertvollstes Bild im Münchner Rathause, „Die Monachia verteilt an verdiente Männer der Stadt Kränze“, bei dem man ihn als ausgezeichneten Bildnismaler schätzen lernt. Dies gilt auch von einem anderen schönen Gemälde, auf dem er die Kaiserin Elisabeth von Österreich als Prinzessin Braut hoch zu Ross, ein Bild vollendet jugendlicher Schönheit und Vornehmheit, darstellte. Sein letztes Werk, über dessen Vollendung er starb, war der Tod Alexanders des Großen.

Im Jahre 1856 war Piloty Professor und 1874, als Kaulbachs Nachfolger, Direktor der Münchner Akademie geworden. Als Lehrer hat er ein

doppeltes Verdienst, daß er erstens die Schüler, die sich in Scharen zu seinem Atelier drängten, wieder mit der Technik des Malens vertraut machte, und sie zu ernstestem Studium zu begeistern wußte, und zweitens, wie dies wohl selten ein so gefeierter Meister getan hat, den Schülern die absolute Freiheit für die Entwicklung ihres Talentes ließ, ohne je den Versuch zu machen, sie in bestimmte Bahnen zu zwängen.

Neben Piloty arbeitete in München seit 1863 Wilhelm Lindenschmit (1829—1895), der auch in Antwerpen und Paris studiert hatte, und als Professor an der Akademie ebenfalls eine starke Schule bildete. Er malte mit Vorliebe Szenen aus dem Zeitalter der Reformation, und es glückte ihm bei einzelnen seiner Bilder auch die Charakteristik der Personen zu treffen, wie bei dem Religionsgespräche der Reformatoren zu Marburg oder der Gefangennahme Franz' I. durch die deutschen Landsknechte bei Pavia. Sein koloristisch bestes Bild dürfte wohl die Ermordung Wilhelms von Oranien sein.

Eine eigenartige Stellung nimmt Viktor Müller (1829—1871) ein, der, in Antwerpen und dann bei Couture in Paris ausgebildet, durchaus romantische Stoffe, Waldnymphe, Ophelia, Romeo und Julia (Fig. 456) mit seltenem Realismus und satter Farbenpracht, großartiger Charakteristik im Ausdruck und höchst dramatischem Leben malte. Da er aber frei von jedem falschen Pathos, jeder theatralischen Pose aus echtem Gefühl und wahrer Leidenschaft heraus schuf, so fand er, zumal er auch verhältnismäßig jung starb, wenig Verständnis und Anerkennung.

Ein ausgezeichneter Kolorist von selten feinem Farbengeschmacke war auch Otto von Faber du Faur (1829—1901), der zuerst Offizier gewesen war, dann in Paris und nachher bei Piloty studierte und nach 1870



Fig. 456. Viktor Müller. Romeo und Julia.

zur Schlachtenmalerei überging. Von großem koloristischem Reize sind besonders seine kleineren Bilder und Skizzen, ein Vorzug, den auch sein figurenreiches Bild „Übergabe der französischen Kavalleriepferde bei Sedan“ zeigt. Von guter Charakteristik ist das große Gemälde „Kampf des Grenadierregiments ‘Königin Olga’ am 30. November 1870“. Es gelang ihm da die unüberwindliche Festigkeit seiner württembergischen Landsleute vortrefflich zu schildern.

Unter den andern Pilotyschülern nehmen vor allem die slawischen und ungarischen Künstler, wie Jóh. Matejko, Wenzel Brozik und Julius Benzur eine sehr geachtete Stellung ein. Der ebenfalls aus Ungarn stammende Alexander Liezen-Mayer (1839—1898), der zuerst Stoffe aus der Geschichte seines Volkes malte, ist später ganz zum Deutschen geworden und hat sich namentlich als Illustrator durch seine Bilder zu Schiller, Goethe und Shakespeare einen Namen gemacht.

Einer der interessantesten Schüler Pilotys ist Gabriel Max (geb. 1840 zu Prag), bei dem sich in seltsamer Weise ganz moderne symbolistische Züge mit fühllem Realismus mischen, immer aber getragen von einer großen allgemeinen Bildung, einem nervös verfeinerten Schönheitsgefühl. Seine Gemälde sind in der Farbe stets höchst delikat und in ihren lichten Tönen harmonisch zusammengestimmt. Der Künstler geht den Problemen der modernen Naturwissenschaft nach, er befasst sich mit Anthropologie, Psychologie und Spiritualismus, daher kommen in fast allen seinen Bildern solche Züge stärker oder schwächer betont vor. Er malte eine Reihe religiöser Bilder, bei denen er mit Vorliebe die Verzückung oder das Martyrium weiblicher Heiliger schilderte, wie seine Anna Katharina Emmerich, die erdrostelt daliegende Ludmilla, die am Kreuze hängende Julia, der ein vom Gelage kommender junger Römer seinen Kranz zu Füßen legt, oder die Märtyrerin im Birkus, der von oben eine Rose zugeworfen wird. Immer versteht er es, seinen Frauengestalten eine geheimnisvolle Schönheit zu geben, frankhaft bleiche Gesichter mit übergroßen dunklen Glotzen, aus denen eine Welt von Trauer und Sehnsucht spricht. Vielleicht seine schönste Frauengestalt ist seine rätselhafte Astarte.

Auch aus dem modernen Leben gibt er ergreifende Szenen, wie seine junge Nonne im Klostergarten, das Waisenkind, das die barmherzige Schwester aus der Wiege genommen und in überquellendem Erbarmen küßt (Fig. 457), oder den „Anatomen“, der vor der Leiche eines jungen Mädchens sinnend und zaubernd verweilt. Dem Interesse für den Darwinismus sind wohl die merkwürdigen, so vorzüglichen Affenbilder zu verdanken. Von seinen bekanntesten Bildern nennen wir noch die „Löwenbraut“ nach Chamissos Gedicht, die „Seherin von Prevorst“, die „Kindsmörderin“, „Geistergruß“, „Christus erweckt das Jairi Töchterlein“ und seine so feinen Bilder „Adagio“ und „Frühlingsmärchen“, die in ihrer heiteren Stimmung sich so angenehm von den andern stark pessimistischen Bildern abheben.



Hans Malart, Triumphzug der Ariadne.

Das glänzendste koloristische Talent der Pilotyshule war Hans Makart (1840—1884), dessen Bilder meist nur noch großartige Dekorationsstücke von berausfordernder Farbenpracht sind. Er war ein Meister malerischer Pracht, der mit nie ermüdender Hand, nie versagender Phantasie seine, der Verherrlichung der Frauenschönheit zumeist geltenden, genussfreudigen und üppigen Gemälde schuf. Wie traumhaft schöne Augenblicksphantasien aus einem Wunderlande muten diese Schöpfungen uns an, bei denen man freilich nicht mit kritischem Blicke die Zeichnung im einzelnen untersuchen oder vertieftesten seelischen Ausdruck fordern darf. Flüchtig war auch seine Technik; dadurch, daß er die Schatten mit Asphalt malte, haben die meisten seiner Bilder durch Nachdunkeln sehr an ihrer Leuchtkraft verloren.

Makart, den wir eigentlich unter den Wiener Malern aufzählen müßten, wurde von der Wiener Akademie als talentlos weggeschickt, er kam dann nach München, wo er 1861 in Pilotys Atelier eintrat. Durch seinen „Fallstaff im Waschkörbe“, die Friesbilder „Moderne Amoretten“ und die „Pest in Florenz“ wie er später die „Sieben Todsünden“ umtaufte, erregte er 1868 in München und Wien ganz ungeheures Aufsehen und warb sich ebenso viele Bewunderer wie heftigste Gegner.

Der Kaiser von Oesterreich berief den so rasch zu Ansehen gekommenen Künstler nach Wien und bot ihm sogar ein Haus und ein Atelier in einem Garten neben der Erzgießerei an. In dem lebenslustigen Wien war der Meister in der Luft, in der sich sein Talent am besten entfalten konnte, hier wurde er der vielumchwärmt Liebling der Wiener, ein Malerfürst wie es Tizian, Veronese und Rubens gewesen waren. In seinen Malälen, Wunder der dekorativen Kunst, drängte sich alles, was in Wien an Schönheit, Geist, vornehmer Geburt und Reichtum glänzte, und alle schönen Frauen wollten von



Fig. 457. Gabriel Max. Das Waisenkind.

ihm gemalt sein. Diese Porträts, mit allen denkbaren Reizen ausgestattet, sind wundervolle Salonstücke, bei denen es dem Künstler mehr auf die Gesamtwirkung in Arrangement und Farbe als auf Ähnlichkeit ankam.

Makart malte in Wien nun seine großartigen, farbenglühenden Bilder „Abundantia“, „Catharina Cornaro“, „Kleopatra“, „Der Einzug Karls V. in Antwerpen“, „Die fünf Sinne“, „Jagd der Diana“, „Sommer“, „Frühlingstag“, „Triumph der Ariadne“ (siehe Einschaltbild), bei denen allen eigentlich nur die Schönheit des Weibes, Prachtgewänder und Stoffe, in tausend Farben spielendes Geschmeide, Früchte



Fig. 458. Georg Cornelius. König Enzio und Lucia Biadogli.

und Blumen mit einer unerhörten Virtuosität geschildert werden. Alle diese Bilder machten zuerst eine Reise durch ganz Europa und entzückten mit ihrer heiteren Schönheitswelt Hunderttausende, bis sie in einer Galerie ihren Platz fanden.

Des Meisters Beliebtheit in Wien wurde unbegrenzt, als er zur silbernen Hochzeit des Kaisers den großartigen Festzug leitete, der für viele derartige Veranstaltungen vorbildlich geworden ist. Während er an den Gemälden für das Treppenhaus des Wiener Kunstmuseums arbeitete, starb er, erschöpft durch die fiebrige Arbeit und die Verschwendungen seiner Kräfte, von ganz Wien, das auf ihn so stolz war, tief betrauert.

Abseits von den großen Kunstzentren in Hanau arbeitete Georg Corni-

celius (1825—1898), der nach seiner ersten Ausbildung an der Zeichenakademie in Hanau unter Pelsier, in Antwerpen bei Wappers und in Paris sich weitergebildet hat. Mit einem glänzenden, wenn auch manchmal etwas schweren Kolorit verband er eine tiefe, sinnige Auffassung und eingehende Charakteristik. Diese Eigenschaften wußte er zur Geltung zu bringen, ob er nun einfache Genrebilder wie seine *Kunstreiterbuben* oder die ruhenden *Zigeunerkind*, Märchen, *Ashenbrödel*, *Hänsel und Gretel* und *Rottkäppchen* oder romantische Stoffe, wie seinen „*König Enzio*“ (Fig. 458) behandelte. Bei seinem Bilde „*Glaubensstarke*“, einer jungen, dem Martyrium gefaßt entgegensehenden Christenmutter, an die sich ihr Knabe schmiegt, ist der visionäre Zug besonders fein getroffen. Zwei Bilder voll markiger Kraft sind sein „*Luther die Thesen anschlagend*“ und „*Konrad von Marburg und die hl. Elisabeth*“. In den letzten Jahren beschäftigte sich Cornelius hauptsächlich mit religiösen Stoffen, bei denen er das rein Menschliche mit sittlich religiöser Auffassung vereinigte, wofür sein „*Jesus vom Satan versucht*“ in der Nationalgalerie das schönste Beispiel ist. Auch als Porträtmaler hat dieser leider zu Lebzeiten nicht zur richtigen Anerkennung gelangte Künstler sehr Beachtenswertes geleistet.

In Düsseldorf hat Ludwig Knaus außerordentlich viel dazu beigetragen, die Freude am Kolorit wieder zu beleben und den Künstlern das Verständnis für die technischen Feinheiten von neuem zu erschließen. Hand in Hand damit ging die liebevolle, sorgsame Behandlung der Details und das Streben nach einheitlicher, geschlossener Bildwirkung. Dies sind die großen Vorteile und Verdienste der Knaus'schen Werke, nicht deren Inhalt, Dorfnovellen, freundliche und heitere Scenen aus dem Leben der hessischen und Schwarzwälder Bauern, humorvolle Judenbilder und drollige Erzählungen aus dem Kinderleben, obgleich er seine große Popularität den Vorwürfen seiner Bilder verdankt.

Ludwig Knaus (geb. 1829 in Wiesbaden) hat seine Anfangsstudien in Düsseldorf gemacht, dann war er in den Jahren 1852—1860 in Paris, wo er außerordentlich gefeiert worden ist, von dort ist er nach Berlin, dann nach Düsseldorf und einem Rufe an die Akademie folgend 1874 wieder nach Berlin gezogen. Knaus, der einer einfachen Familie entstammt, versteht es ausgezeichnet, uns die einzelnen Charaktere aus dem Volke zu schildern, wenn er auch manchmal in diesem Charakterisieren zuviel tut und die Erklärung des Bildes zu deutlich gibt. Schon seine ersten Gemälde, die hessische *Kirmes*, die Spieler, das Leichenbegängnis im Walde und der Jahrmarkt zeigen alle diese Züge. Auf seinen großen Bildern, Morgen nach dem ländlichen Feste, der Landesvater auf Reisen, die goldene Hochzeit ist jede Figur dieser so figurenreichen Scenen aufs schärfste charakterisiert. Diese reine, scharfe Wirklichkeitsmalerei, die den Bildern zuweilen etwas Kleinliches gibt, mildert er oft durch humorvolle Züge, namentlich bei seinen durch umzählige Nachbildungen bekannten Kinderbildern, wie „*In tausend Angsten*“, dem so

unternehmend dreinschauenden Dorfprinz oder den kartenspielenden Schusterjungen.

Harmloser und treuherziger, wenn auch bei weitem nicht mit gleich feiner Technik erzählt der französische Schweizer Benjamin Bautier (1829—1898) seine Dorfgeschichten aus dem Schwarzwalde (Fig. 459). Auch seine Bilder, die in der Reproduktion beinahe angenehmer als im Originale wirken, sind in ganz Deutschland außerordentlich beliebt und verbreitet. Das feine Gemüt und der köstliche Humor, der alle diese Bilder verklärt, macht sie uns gleich lieb, ob er die ländliche Grazie schwäbischer Bauernmädchen am Sonntag nachmittag oder bei der Tanzstunde schildert, das steif würdevolle Benehmen der Bauern beim „Zweckessen“, beim Begräbnis auf dem Lande, beim Pfarrer



Fig. 459. Bautier. Bauer und Mackler.

oder Advokaten uns zeigt, oder ob er uns bürgerliche Scenen aus dem Ende des XVIII. Jahrhunderts gibt.

Der Einfluß beider Meister war sehr groß, und beide haben eine riesige Zahl von Nachahmern gefunden.

Auch der Landschaftsmaler Andreas Achenbach (geb. 1815) malte in einer bisher in Deutschland neuen Technik seine Seestürme, holländische und norwegischen Meeres- und Strandbilder, die in den vierziger Jahren großes Aufsehen und lebhafte Bewunderung erregten. Seine durchaus naturalistisch aufgefaßten, aber doch noch etwas bildmäßig zurechtgerückten Landschaften und Marinen, auf denen der Kampf des Menschen mit den sturm bewegten Gewässern eine so große Rolle spielt, hatten großen Eindruck auf die jüngeren Landschaftsmaler gemacht. Sein Bruder Oswald Achen-



W. Kaulbach, Die Hunnenschlacht.



W. Kaulbach, Die Zerstörung Jerusalems.

bach (geb. 1827), der zugleich auch sein Schüler war, widmete sich vor allem der Schilderung der italienischen Landschaft, der er ganz andere malerische Seiten abzugeben wußte wie die Klassizisten und Romantiker.

Der Corneliuschüler Wilhelm Kaulbach (1805—1874) versuchte die idealistisch-philosophische Geschichtsauffassung mit den Darstellungsmitteln der belgisch-französischen Historienmalerei zu verbinden. Er war gerade das Gegenteil von seinem Lehrer Cornelius, dem er technisch überlegen, geistig aber doch untergeordnet war. Wo jener Erhabenheit und Ruhe, Strenge und herbe Keuscheit gab, da stellte Kaulbach ein unruhiges, wildes Getümmel mit geistreich witzelnden Einfällen und versteckter Sinnlichkeit dar. Er arbeitete mit nie versagender Phantasie außerordentlich leicht, mit großem Kompositionssinn.



Fig. 460. Kaulbach, Wilhelm. Das Narrenhaus.

talente verstand er seinen so figurenreichen Bildern durch eine elegante, geschmackvolle, wenn auch schematische Linienführung eine allerdings rein äußerliche Einheit zu geben. Seine Riesenbilder, die meist weltgeschichtliche Ereignisse schildern, haben ein gefälliges, zuweilen sehr süßes Kolorit.

Kaulbach errang, namentlich mit seinen dem Geschmack des großen Publikums sehr entgegenkommenden Illustrationen zu Prachtausgaben von Werken Goethes und von anderen Klassikern ganz ungeheure Erfolge und begeisterte Anerkennung. Heute hat sich die Wertschätzung des Künstlers sehr gemindert, noch am meisten geschätzt sind seine satirischen Kompositionen und zahlreichen Gelegenheitsblätter, wie die Zeichnungen zu Schillers Verbrecher aus verlorener Ehre und das Narrenhaus (Fig. 460). Kaulbach begründete seinen Ruhm zuerst durch den Karton zur Hunnenschlacht (1834—37)

und durch das jetzt in der Münchner Pinakothek bewahrte Riesenbild der Zerstörung Jerusalems (siehe Einschaltbild). Beide in symbolisierender Auffassung höchst willkürlich komponierte Bilder wiederholte er dann bei der Ausmalung des Treppenhauses im Berliner Museum. 1847 war er zu diesem Zwecke nach Berlin berufen worden und er malte da außer den beiden genannten Wandbildern noch den Turmbau zu Babel, die Götter Griechenlands, die Kreuzzüge und das Zeitalter der Reformation.

Seit 1849 Direktor der Münchner Akademie, schuf er noch einige große Bilder, so die Schlacht bei Salamis, bei welcher er in für ihn höchst charakteristischer Weise den Untergang des Schiffes mit dem Harem des Großkönigs zu einem Hauptmomente des Bildes machte, Nero verfolgt die Christen, Peter Arbues und als Fresko im Germanischen Museum, Otto III. lässt die Gruft Karls des Großen öffnen.

Die Berliner Maler verbanden die koloristische Tendenz der belgisch-französischen Geschichtsmaler teilweise noch mit einem romantischen Zuge, der oft ihren Bildern etwas Süßliches gibt. So Julius Schrader (1815—1900), dessen Uebergabe von Calais, der Tod Leonards, der Abschied Karls I. von seiner Familie viel bewundert wurden, der aber Besseres als Porträtmaler geleistet hat, wie seine Bildnisse von Moltke, Ranke und A. v. Humboldt beweisen.

Gustav Richters (1823—1884) Neapolitanischer Fischerknabe und das schöne Bild „Königin Luise“ wurden in unzähligen Nachbildungen verbreitet, wie auch Rudolf Hennebergs (1826—1876) „Wilder Jäger“ und seine „Jagd nach dem Glück“, beide Bilder in der Nationalgalerie, ungemein populär geworden sind. Gustav Spangenberg (1828—1891) erzielte mit seinen Szenen aus Luthers Leben, Luther musizierend und sein Einzug in Worms, und dem Zug des Todes große Erfolge.

Auch Karl Becker (1820—1900) hat mit seinen historischen Sittenbildern aus dem alten Venedig, wie „Othello und Desdemona“ und seinem „Karl V. bei Fugger“ viele Bewunderer gefunden, obgleich der Mangel an künstlerischem Temperament seine Gemälde oft mehr als Kostümbilder erscheinen lässt.

Eduard Hildebrand (1818—1868), der große Reisen nach allen Weltteilen gemacht hat, schildert mit ganz ausgezeichneter Technik, vor allem auch im Aquarell, ebenso virtuos die Wunder der tropischen Landschaften wie die Lichterscheinungen in den Alpen und die Mitternachtssonne am Nordkap. Über 300 seiner Aquarelle wurden in lithographischen Farbendrucken vervielfältigt.

Wilhelm Genth (1822—1890) und der Frankfurter Adolf Schreyer (1828—1899) haben als Orientmaler treffliche, farbenfreudige Bilder geschaffen. Genth gab mit besonderer Vorliebe orientalische Sittenbilder und Szenen aus dem Wüstenleben, am bekanntesten ist sein großes Gemälde „Der Einzug des deutschen Kronprinzen in Jerusalem 1869“ (National-

galerie). Schreyer war besonders stark in der Darstellung von Pferden und Reiterscharnitzeln.

Jakob Becker (1810—1872) und Anton Burger (geb. 1824), beide in Frankfurt, malten mit viel Liebe und feinem Blick für das Malerische, landschaftliche Genrebilder, Scenen aus dem rheinischen Bürger- und Bauernleben.

b) Die deutsche Malerei nach 1870.

Der vertiefte Realismus.

Wurde der Realismus der vorher besprochenen Maler immer noch mit kleinen Anekdoten versüßt dem Publikum mundgerechter gemacht, so wagt es jetzt Wilhelm Leibl (1846—1900) alles Anekdotenhafte über Bord zu werfen um das reine Existenzbild zu geben. Er malte die bayrischen Bauern mit einer Treue, wie sie eben nur ein Meister geben konnte, der selbst als Bauer unter den Bauern lebte, der sie ohne jede Verschönerung mit all ihrer eifigen Plumpheit und Dernheit darstellte. Dabei behandelte er mit ganz einziger Korrektheit die Details und wußte bei meisterhafter Raumverteilung auf das geschickteste Farben und Lichtwirkung wiederzugeben.

Leibl war 1864 nach München zu Piloty und dann zu Ramberg gekommen, studierte 1869—70 in Paris, wo er sich namentlich an Courbet anschloß, und seit 1872 lebte er auf dem Lande. Nachdem er durch ein Porträt der Frau Gedon auf der internationalen Ausstellung in München 1869 die allgemeine Aufmerksamkeit erregt, hat er in Paris die junge, rauchende Frau, das Bild wird die Kokotte genannt, ein Werk von ganz hervorragender koloristischer Feinheit, und eine alte, betende Frau, kurzweg „Pariserin“ betitelt, mit größter Lebendigkeit und Unmittelbarkeit gemalt. Nach seiner Rückkehr aus Paris entstanden in München einige Porträts, von denen das beste das Bildnis des Herrn Pallenberg (Köln, Museum) ist. Dann zog der Künstler auf das Land, zuerst nach Graßlfing in der Dachauer Gegend, dann nach Schondorf am Ammersee und später nach Aibling. Es entstanden nun jene wunderbaren Bauernbilder „Dachauer Bäuerinnen im Wirtschaftshaus“ (Berlin, Nationalgalerie), „Ungleiches Paar“, In der Kirche, Der Sparpfennig, Die Dorfpolitiker, In der Bauernstube, Bauernjägers Einkehr, und das Wildschützenvbild von einer Naturbeobachtung und malerischen Feinheit, die sie zu Hauptwerken der deutschen Kunst machen. Auch Leibls Federzeichnungen und Radierungen sind zumeist Leistungen von ungemein intimem Reize und großer, künstlerischer Kraft. Es ist sicher nicht zuviel gesagt, wenn man Leibl einen der größten Maler, die Deutschland in der letzten Zeit besaß, nennt.

Auch bei den andern Künstlern in München war jetzt die Erkenntnis durchgedrungen, daß die farbige Behandlung die Hauptache sei und der Vorwurf des Bildes in letzter Linie komme. Wilhelm Diez (geb. 1837), Ludwig Löffel (geb. 1845) und dessen Schüler Klaus Meyer (geb. 1856), jetzt in Düsseldorf, machen sich dies zum Prinzip ihrer Kunst.

Diez, der die alten Meister bis zu den Franzosen des XVIII. Jahrhunderts gründlich studiert hat, malt mit kostlichem Humor und großer Frische und Tonschönheit allerhand Soldaten und Marketenderscenen, Marodeure und Strauchdiebe aus den Kriegen des XVI. bis XVIII. Jahrhunderts. Löffl, der gleichfalls die alten deutschen und niederländischen Meister genau kennt, hat in seinen Bildern Geiz und Liebe und der Pietà (München, Pinakothek) Werke von großem malerischem Reize geschaffen, was auch von Klaus Meyers Bildern „Aus einem Beguinenkloster“, den Kannengießern, den Rauchern und der Kinderschule gilt.

Keiner dieser Künstler hat aber Erfolge errungen, wie Franz von



Fig. 461. Defregger. Speckbacher und sein Sohn Anderl.

Defregger (geb. 1835), der das Leben seiner Landsleute, der Tiroler, in unzähligen Bildern, freilich immer etwas idealisierend, schildert. Wer kennt sie nicht, seine schalkhaften, Fischernden, frischen Tirolermadel und die übermütigen, rauflustigen Bauernburschen, Jäger und Holzknechte, wie sie tanzen, Bithen spielen, singen und jauchzen, rauchen und trinken, lieben, eifersüchteln und sich necken, steinstoßen und ringen, lustige und grausige Geschichten erzählen. Wie lachen uns diese Sepp, Toni, Anderl, Franzl und Bronis in ihrem goldigen blonden Haar, mit den frischen, gesunden Gesichtern und den hellen, lustigen blauen Augen an.

In weitem Genügen hat sich Defregger auf die Darstellung des Lebens

seiner Heimat beschränkt, mit heißer Liebe, tiefem Gemüte, fröhlichem Humor und feinschem Schönheitsfond schildert er die anmutigen Frauen und fernigen Männer, die Heiligen und Helden Tirols.

Defreggers Bilder von Andreas Hofer und dem Tiroler Aufstande, angefangen mit Speckbacher, dem sein zwölfjähriger Anderl trotz des väterlichen Verbotes in den Krieg gefolgt ist (Fig. 461), das „Letzte Aufgebot“ und „Die Heimkehr der Sieger“, „Hofer erhält in der Innsbrucker Hofburg die Ernennung zum Statthalter von Tirol“ bis zu „Andreas Hofers letzter Gang“ sind im Museum zu Innsbruck in einem Ehrensaale im Original und in Nachbildungen vereinigt, dem Künstler und den dargestellten Helden zu gleichem Ruhme gereichend.

Diese Bilder, obgleich in manchen Neuerlichkeiten an die Piloty-Schule erinnernd, stehen durch ihre Macht der Charakteristik, die großzügige Auffassung und ihren natürlichen Pathos weit über allem, was andere Bauernmaler und auch die meisten Historienmaler geschaffen.

Auch da, wo der Künstler mit seinem Spotte den Gegensatz zwischen Städtern und Bauern, nicht zum Vorteile der erstenen, schildert, wie in seinem bekannten „Salontiroler“ bleibt er ein liebenswürdiger Meister. Beinahe alle seine Bilder zeichnen sich durch vollendete Ausarbeitung des Stofflichen, flüssigen Vortrag, weiche, gebrochene Farben, die durch eine warme Galerie-tönung zusammengehalten werden, aus.

Defreggers Art machte Schule, Matthias Schmidt, ein Landsmann des Meisters, malt wie dieser Szenen aus dem Leben seiner Heimat, wobei er aber mehr die Schattenseiten und die Tragik des Tirolerlebens darstellt.

Der Hamburger Hugo Kauffmann schildert mit besonderer Vorliebe Wirtshausseinen aus Oberbayern, der Schlesier Eduard Grüninger hat sich mit seinen drolligen Bildern aus dem Klosterleben, den fidelen, trinkfesten Kapuzinern, seinen derben Typen aus dem Volke und seinen Falstaff-bildern einen berühmten Namen gemacht.

Fritz August von Lenbach, der ebenso elegante, sichere Zeichner wie glänzende Kolorist, malt mit unermüdlichem Eifer vornehme Frauenschönheiten und anmutige Kinderbildnisse. Auch als trefflicher Karikaturenzeichner ist er bekannt geworden.

Auch Franz von Lenbach (geb. 1836, † 1904) verdankt der Renaissancekunst sehr viel, doch hat er das Empfangene ganz individuell verarbeitet und so ist es ihm möglich, die feinsten Regungen menschlichen Seelenlebens in malerischer Form darzustellen. Dieser durchaus moderne, große Künstler versteht es, mit gleich sicherem künstlerischem Geschmack das Bildnis eines Geisteshelden und Forschers, wie das eines Kindes oder einer schönen Frau neu und eigenartig zu geben. Lenbach opfert bei seinen männlichen Porträts zumeist alles Nebensächliche, ja auch die Farbe dem Ausdrucke, alles ist auf den Kopf und zumal auf die Augen konzentriert. So kommt es, daß er oft dem Beschaner unvollendet scheinende Werke als fertig weggibt, wenn nur

das Wesentlichste, der Ausdruck und der Charakter, das psychologisch Interessante scharf wiedergegeben ist. Lenbach ist so der diametrale Gegensatz zu Leibl, der so sehr bis in die kleinsten und unbedeutendsten Einzelheiten den Dingen nachging.

Bei den Frauen aber weiß auch Lenbach die Schönheit der äußeren Erscheinung, die vornehme Haltung, die Eleganz und die Pracht der Gewänder und des Schmuckes wohl zu schätzen und wiederzugeben. Seine Frauenbildnisse mit der stolz oder kokett zurückgeworfenen Kopfhaltung, den sieghaften, feucht-funkelnden Augen, dem herrlichen goldroten Blondhaare und den junionischen Formen sind ebenso berückend schöne wie vornehm reizvolle Bilder, die allerdings beinahe alle auf Kosten der Individualität einen gemeinsamen Zug leidenschaftlichen Gefühlslebens zeigen.

Lenbachs Porträts hervorragender Männer sind oft von einer so monumentalen Größe der Auffassung und einer solchen Tiefe der Charakteristik, daß man nicht zuviel sagt, wenn man Lenbach den bedeutendsten Bildnis-maler der modernen deutschen Kunst nennt. Von der großen Zahl seiner Schöpfungen können nur einzelne genannt werden, wie die Bilder Kaiser Wilhelms I. und seiner Paladine Bismarcks und Moltkes, die Porträts von Richard Wagner, Liszt und Bülow, Papst Leo XIII., Gladstones, Döllingers, Helmholz', Paul Heyse, Sempers, Wilhelm Buschs und des Grafen Schack.

So hat er beinahe alle Fürsten und Fürstinnen Europas, Staatsmänner und Gelehrte, Musiker und Dichter, Künstler und Forschungsreisende seiner Zeit gemalt, und seine Bismarckporträts sind für das deutsche Volk geradezu geschichtliche Dokumente geworden.

Für den Grafen Schack malte Lenbach eine Anzahl Kopien nach Tizian, Giorgione, Rubens und van Dyck, die zu den vollendetsten Kopien gehören, die je nach diesen Meistern gemalt worden sind.

Leo Samberger (geb. 1861), der ohne in einem Schulverhältnis zu Lenbach zu stehen, sich die Art dieses Meisters wie kein anderer zu eigen gemacht hat, versteht es doch wieder selbstständig zu bleiben, wie vor allem seine Serie von Porträts Münchner Künstler beweist.

Der große Altmeister der Berliner Malerei, der seit einem halben Jahrhundert immer modern ist, der echte Typus des Norddeutschen, der mehr Verstandes- als Gefühlsmensch ist, der größtes künstlerisches Können mit schärfster Charakteristik und höchster Eindringlichkeit verbindet, ist Adolf von Menzel.

Geboren am 8. Dezember 1815 zu Breslau, kam Menzel mit seinem Vater 1830 nach Berlin. Er half dem Vater bei seinen lithographischen Arbeiten, und seine Zeichnungen für den Steindruck ermöglichten es ihm auch nach dem schon 1832 erfolgten Tode des Vaters, selbstständig zu bleiben. Nach kurzem Akademiebesuch trat er mit einer Folge von Steinzeichnungen „Künstlers Erdewallen“ 1834 zum ersten Male als selbstständiger Künstler an.



Menzel, Friedrich des Großen Tafelrunde in Sanssouci.
(Nach Photographie G. Schauer, Berlin.)

die Öffentlichkeit. Schon diese erste Arbeit fand solche Anerkennung, daß Menzel eine andere Folge von Lithographien, diesmal mit der Kreide in malerischer Behandlung „Denkwürdigkeiten aus der brandenburgischen Geschichte“ in Arbeit nahm und bis 1836 vollendete. Ohne alle romantische Verklärung, mit denkbar grösster Treue gab er die einzelnen 12 Scenen, von denen die Besten die Schlacht bei Mollwitz, Friedrich der Große vor Leuthen, die Freiwilligen von 1813 und das Schlussblatt „Viktoria“ sind.

In dieser Zeit versuchte sich Menzel, durchaus als Autodidakt, auch im Delmalen, und mit unermüdlicher Ausdauer eignete er sich die Technik an. Als Vorwürfe seiner Bilder nahm er Genreszenen, „Konsultation beim Rechtsanwalt“ hieß sein erstes Bild, mit dem er die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich lenkte.

Die folgenden Jahre sind hauptsächlich den Arbeiten für die Illustrationen von Franz Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen“ und den Abbildungen für die Werke des großen Königs selbst gewidmet. Mit ganz einziger Gewissenhaftigkeit studierte Menzel die Zeit Friedrichs II., dessen Porträts, die Uniformen und Waffen, die Möbel, Gebrauchsgeräte und die in Betracht kommenden Dertlichkeiten, ebenso auch alles, was sich auf seine Gegner bezog, so daß er sich alles zum absoluten geistigen Eigentum mache. Er erreichte aber auch in seinen Holzschnittbildern, die er mit dem Bleistift oder der Feder auf den Holzstock zeichnete eine unbedingte historische Treue, die durch die geistreiche Lebendigkeit der Scenen und Figuren und durch die unübertroffen feine, malerisch impressionistische Technik nur noch mehr packt. An diese Zeichnungen reihen sich nun die Delbilder aus der Geschichte Friedrichs des Großen und das 453 Tafeln umfassende lithographische Werk „Die Armee Friedrichs des Großen“ an.

Die hervorragendsten Gemälde mit Friedrich dem Großen als Hauptperson sind die Tafelrunde Friedrichs in Sanssouci, das Flötenkonzert, Friedrich der Große auf Reisen, und sein Meisterwerk, was Stimmung, Kolorit und Ausdruck betrifft, Friedrich und die Seinen bei Hochkirch.

Das große Gemälde mit der Krönung König Wilhelms in Königsberg am 18. Oktober 1861 bildet den Schluß der hauptsächlich dem Historienbilde geweihten Schaffensperiode des Meisters. Auf diesem Bilde hat Menzel nicht weniger als 132 Porträtfiguren gemalt. Die in Bleistift, Tusche, Wasserfarben oder Pastell ausgeführten Studienköpfe sind an und für sich vollendete Meisterwerke.

Hatte Menzel schon in diesen Bildern auf das rein Malerische den Hauptwert gelegt und mit feinstem künstlerischem Gefühl das so zahllose Nuancen bietende Spiel der Lichter, das ineinanderfließen der Formen und Töne im geschlossenen Raum geschildert, so fesselte ihn bei einer Reise nach Paris 1867 das so bunte, malerische Straßenleben der Großstadt. Durch die Schilderung solcher Boulevardscenen wird er zum „Impressionisten“ und „Pleinairisten“ zu einer Zeit, als man diese Richtungen noch nicht kannte.

Nach der Entstehung des neuen Deutschen Reiches schildert Menzel in zahlreichen Bildern die vornehmen, glänzenden Feste am Hofe Kaiser Wilhelms I. Die Abfahrt des Königs zur Armee am 31. Juli 1870 ist eines der bedeutendsten Geschichtsbilder aus jenen großen Tagen, das der Meister aus der Erinnerung malte. Menzel hat aber auch Arbeiter und Handwerker bei ihren Beschäftigungen, die Reisenden im Eisenbahnwagen, das Leben der Kurgäste in den Badeorten und im Gebirge, das mannigfaltige Treiben auf den Straßen, den öffentlichen Parks und Tiergärten, alle möglichen zahmen und wilden Tiere mit intimster Treue geschildert. Eines seiner großartigsten Bilder ist das „Eisenwalzwerk“, bei dem er diesem Durcheinander von Maschinen, glühenden Eisen, rußigen, arbeitenden Männern, Rauch und Qualm die denkbar höchste malerische Wirkung zu geben wußte. Das reizende Spiel von Farbenton und blitzenden Lichtern hat er in einer Reihe von Aquarellen meisterhaft gemalt. Sie stellen Barockaltäre und das Innere von Barock- und Rokoko Kirchen dar.

Ebenso vielseitig wie sein Stoffgebiet ist auch Menzels Technik, vollendet beherrscht er die Öltechnik, die Aquarell- und Deckfarbenmalerei, gleich sicher Schabeisen und Radiernadel, Kreide, Kohle, Feder und Bleistift. Alles was Menzel als geistreicher, oft sarkastisch humorvoller Erzähler und unübertroffener Beobachter in Zeichnungen, Lithographien, Radierungen und Gemälden schuf, wußte er mit ganz unnachahmlicher Klarheit und ruhigster Sachlichkeit doch immer durchaus malerisch zu gestalten. Ganz unabhängig von fremden Vorbildern war er immer seiner Zeit voraus, alle seine Werke tragen den Stempel wahren Genies.

Trotzdem Menzel keine Schule hervorgerufen hat ist sein Einfluß auf die jüngere deutsche Kunst doch recht groß und maßgebend geworden, und es ist von ganzem Herzen zu wünschen, daß dieser Einfluß zum Heile der deutschen Kunst noch immer mehr wachse.

Nur allmählich ging der Allgemeinheit das Verständnis für die Kunst dieses großen Meisters auf, am preußischen Königshofe fand Menzel zuerst die gebührende Anerkennung, hier wurde er geehrt wie kein anderer deutscher Künstler, die Verleihung des Adels und des höchsten preußischen Ordens, des schwarzen Adlerordens, sind dafür die äußeren Zeichen.

Neben Menzel ist Anton von Werner (geb. 1843) der Historienmaler für die neueste preußische Geschichte. Er ist ein Schüler Lessings, hat im Hauptquartiere am Kriege von 1870/71 teilgenommen und ist seit 1875 Direktor der Berliner Kunstabademie. Seine großen Hauptbilder, wie die Kaiserproklamation zu Versailles, der Berliner Kongreß und die Rathausbilder zu Saarbrücken sind gut beobachtete, höchst sorgfältige und treue Schilderungen der betreffenden Ereignisse, doch erreichen sie den künstlerischen Wert Menzelscher Werke bei weitem nicht. Besonders beliebt wurde Werner durch seine oft von köstlichem Humore durchwehten Illustrationen zu Scheffels Dichtungen.

Karl Gussow (geb. 1843) war einige Jahre Lehrer an der Akademie

in Berlin, er fesselte eine Zeitlang das Interesse durch seine stark realistischen Genrebilder, die viele Nachahmer fanden. Paul Meyerheim (geb. 1842), der Sohn Eduard Meyerheims, ist der hauptsächlichste Vertreter der Tiermaler. Er erzählt auf seinen Tierbildern gerne Geschichtchen und spielt sie mitunter zu Karikaturen auf die menschliche Gesellschaft zu.

Max Koner (1854—1900) war der sympathischste Repräsentant der Bildnismalerei, namentlich hat er zahlreiche, vorzügliche Porträts Kaiser Wilhelms II. geschaffen. Die Lindenschmittschülerin Dora Hitz (geb. 1856) gibt namentlich ihren Kinderporträts einen weichen Stimmungston, der ihre Gestalten etwas traumhaft verklärt erscheinen lässt. Ihre Bilder erinnern oft



Fig. 462. Gebhardt. Sturm auf dem Meere.
(Mit Genehmigung von Ed. Schulte, Düsseldorf.)

an die Werke der großen englischen Bildnismaler des XVIII. Jahrhunderts. Auch Reinhold Lepsius (geb. 1857) versteht es, durch vornehm gedämpfte Töne seiner Porträts eine höchst anziehende Stimmung zu geben.

Düsseldorf tritt in den letzten Jahrzehnten weniger hervor, es wird hier mehr die Ueberlieferung gepflegt, wenn sich auch im Historienbilde und in den Schlachtenbildern ein kräftiger Realismus bemerkbar macht. Peter Janssen (geb. 1844) hat für die Rathäuser in Krefeld und Erfurt und die Aula der Universität zu Marburg eine Reihe von Historienbildern geschaffen, bei denen ihm die Darstellung stark bewegter Volksmassen besonders gut gelungen ist. Der hochbegabte F. Geselschap (1835—1898) versuchte mit

wenig Glück bei den Deckenmalereien im Berliner Zeughause den Kartonstil des Cornelius neu zu beleben. Auch Albert Bauer (geb. 1835) und Fritz Röber (geb. 1851) sind hier als tüchtige Historienmaler anzuführen, von ersterem sind die Wandgemälde im Textilmuseum zu Krefeld, letzterer hat die dekorativen Frieze auf der Düsseldorfer Ausstellung 1902 geschaffen. Ein gesunder Realismus macht sich auch in den Werken der Schlachtenmaler Wilhelm Camphausen (1818—1885), Georg Bleibtreu (1828—1892) und Emil Hünten geltend, wenn sie auch den Vorgang noch künstlerisch

zu komponieren suchten, so verstanden sie doch den großen Augenblick richtig zu erfassen und mit überraschender Treue und Wahrheit zum Ausdruck zu bringen. Sie haben zuerst Szenen und Schlachten aus den Befreiungskriegen und dann später aus den miterlebten Feldzügen von 1864, 1866 und 1870 bis 1871 gemalt.

Von den Genremalern seien C. Bockelmann (1844—1895) und Karl Gehrtz (1833—1898) genannt. Auch die Landschaftsmalerei ist gut vertreten, wir erwähnen nur an Dückers Strandbilder und Marinen und Münthes oft so feine Winterlandschaften.

Auf die religiöse Malerei hat der Estländer Eduard von Gebhardt (geb. 1838) den Realismus anzuwenden gewagt. Er ging dabei auf die Art der alten Meister zurück und gab seinen biblischen Figuren Umgebung und Kostüm der Renaissancezeit. Noch scheute er sich davor, sie im Zeitkostüm erscheinen zu lassen. Gebhardt, der das Christentum, wie früher Grünewald, als das Evangelium der Armen nimmt, stellt auch Christus und die Seinen, meist prachtvolle Charakterköpfe, als Menschen dar, die durch Arbeit und Not auch das Neujürgere der Mühseligen und Beladenen erhalten haben. Tiefe Empfindung, alle Stufen religiöser Bewegtheit weiß er seinen, sich mit größter Unbesangenheit darstellenden Gestalten zu geben. So liegt der Wert seiner Bilder in dem zum Herzen sprechenden Gefühlsinhalten und dem packenden Leben seiner Apostel und Heiligen. Gebhardt hat so auf dem Gebiete der



Fig. 463. Beuroner Kunsthalle. Kreuzigung.

scheinen zu lassen. Gebhardt, der das Christentum, wie früher Grünewald, als das Evangelium der Armen nimmt, stellt auch Christus und die Seinen, meist prachtvolle Charakterköpfe, als Menschen dar, die durch Arbeit und Not auch das Neujürgere der Mühseligen und Beladenen erhalten haben. Tiefe Empfindung, alle Stufen religiöser Bewegtheit weiß er seinen, sich mit größter Unbesangenheit darstellenden Gestalten zu geben. So liegt der Wert seiner Bilder in dem zum Herzen sprechenden Gefühlsinhalten und dem packenden Leben seiner Apostel und Heiligen. Gebhardt hat so auf dem Gebiete der

religiösen Malerei in gewissem Sinne bahnbrechend gewirkt, seine Gemälde, Das letzte Abendmahl, Die Himmelfahrt Christi; Die Auferstehung von Jairi Töchterlein, Der arme Lazarus, Die Kreuzigung, Sturm auf dem Meere (Fig. 462), Die Pietà und die Wandgemälde im Kloster Loccum haben eine außerordentliche Wirkung ausgeübt.

Die direkten Gegenstücke zu Gebhardts auf positiv-protestantischer Auffassung des Christentums beruhenden Werken bilden die Malereien der Beuroner Kunstschule. Bei Gebhardt starke Bewegung, aufs schärfste charakterisierte, oft geradezu häßliche Köpfe, überall lebhafter Ausdruck und höchst realistische Darstellung, hier monumentale Ruhe, alle Bewegung äußerst gemessen, wenig individualisierte aber vornehm edle Züge, antikisierende Gewänder, fein abgestimmte Farben, viele Darstellungen auf einfarbigem Hintergrunde. Die ganze Art dieser streng katholischen religiösen Malerei erinnert viel an die sogenannten Praeraphaeliten, namentlich Fra Angelico da Fiesole, doch ist sie wieder herber und strenger, mehr als die Kunst jenes Meisters auf das Monumentale gerichtet. Es macht sich zuweilen ein stark ägyptisierender Zug bemerkbar, der namentlich in der Ornamentik stark hervortritt. Der Leiter dieser Kunstscole in dem Benediktinerkloster Beuron — zwischen Tuttlingen und Sigmaringen im Donautale ist das Kloster gelegen — ist Pater Desiderius Lenz, der wenigstens innerhalb seines Ordens eine völlige Reform der christlichen Kunst anstrebt. Die Hauptwerke dieser Kunstscole sind eine Reihe von Tafel- (Fig. 463) und Wandgemälde in Beuron selbst, dann die sehr ägyptisierende Kapelle des hl. Maurus im Donautale, die Malereien in der Marienkirche in Stuttgart und des Klosters Emaus in Prag, die Ausmalung der Klöster Maria Laach und Monte Cassino.

c) Die Entwicklung der modernen deutschen Malerei.

1. Der Neu-Idealismus.

Die Vorläufer und Begründer.

In der modernen deutschen Malerei sind mehr oder weniger deutlich zwei Richtungen zu unterscheiden, die eine mit der starken Tendenz nach dem Individuellen, die andere mit der ausgesprochenen Neigung zum Typischen. Die erste Richtung sucht mit größter Treue unmittelbar nach der Natur Studien intensiver Stimmungsmomente zu schaffen und sieht in diesen Werken vollwertige Kunstschöpfungen, die zweite will auf Grund eingehendsten Naturstudiums eine von allen Zufälligkeiten losgelöste, ideale Welt als freies Ge- bilde ihrer künstlerischen Phantasie geben. Die eine, die in der Lösung der formellen Probleme, in der Fortbildung des Wirklichkeitssinnes ihre Hauptaufgabe sieht, muß zu den letzten Konsequenzen des impressionistischen Naturalismus führen, während die andere, ausgerüstet mit all den technischen Fertigkeiten und Errungenschaften der Kunst ihrer Zeit, in einer vom Herzen

strömenden Sprache, sich über die bloße Wirklichkeit erheben und ideale, innerlich erschauende Phantasiegebilde schaffen will, also eine Art romantischen Idealismus darstellt.

Schon in den sechziger und siebziger Jahren, also in der Übergangszeit zum Impressionismus, als die deutsche Malerei ganz unter dem Einflusse der französisch-belgischen Kunst stand, suchen einzelne Künstler sich über die Wirklichkeitsmalerei zu erheben, ein starker Idealismus wird von einer Reihe von Künstlern gepflegt, deren Namen Feuerbach, Marées, Böcklin, Thoma und Klinger zu den glänzendsten in der deutschen Kunstgeschichte gehören. Diese Meister, welche die moderne Malerei in Deutschland begründen, knüpfen an den Ausläufern der alten Romantik, an Schwind und Schirmer, wieder an.

Anselm Feuerbach (geb. 1829) studierte zuerst in Düsseldorf und München, ging dann nach Antwerpen und von dort nach Paris, wo er unter



Fig. 464. Feuerbach. Dante und die edlen Frauen von Ravenna.
(Nach Photographie der Photogr. Union, München.)

der Leitung des französischen Historienmalers Couture sich einen reichen Schatz technischer Fertigkeiten errang. In Venedig und Florenz wirkten namentlich die Werke Tizians bestimmend auf seine koloristische Auffassung und Darstellung. Später allerdings, als er sich mehr und mehr antiken Stoffen zuwandte, wurde sein Kolorit kühler und verlor viel von der venezianischen Farbenglut und zugleich trat die Betonung des Zeichnerischen in Umriß und Komposition stärker hervor. 1856 zog er nach Rom, dort fand er sich selbst, seinen grandiosen, vornehmen Stil. Er schreibt selbst darüber, „in Venedig verkündigte sich das Morgengrauen, in Florenz brach die Morgenröte an“. In Rom aber vollzog sich das Wunder, das man eine vollkommene Seelenwandelung und Erleuchtung nennen kann — eine Offenbarung.

Feuerbach machte es sich zur Aufgabe in seinen Gestalten Gattungsbilder zu geben, im Geschichtsbilde das Sittliche, das menschlich Große zu

verkörpern. Trotz des eifrigsten Modellstudiums war es immer sein Ziel, die Formen idealistisch zu typisieren. So war es selbstverständlich, daß im seinen großfigurigen Bildern allmählich das plastisch-malerische Element die Oberhand erhielt. Mit der Vereinfachung des Kolorits und dem Übernehmen der kühlen Töne wurden Komposition und Formen immer stärker betont, die letzteren erhielten sogar eine Steigerung ins Titanenhafte im Sinne der Kunst Michelangelos. Damit ging Hand in Hand das Streben, das rein Menschliche darzustellen, was er wieder am besten an den der Antike entnommenen Stoffen glaubte verwirklichen zu können.

Dass solche Werte in einer Zeit, in der Pilotys und Makarts Kunst Triumph feierte, nicht erkannt und gewürdigt wurden, ist nur dem gewöhnlichen Laufe der Welt entsprechend. Die bis dahin in der neuen deutschen Kunst ungekannte Größe und Vornehmheit, der erhabene Stil und die Monumentalität dieser Gemälde wirkten auf viele, die ihren Geschmack für den allein richtigen hielten, abschreckend und erkältend. Für seine ersten Gemälde, durch die noch ein romantischer Hauch weht, Dante mit den edlen Frauen in Ravenna (Fig. 464), Hafis in der Schenke, Laura und Petrarca, Hafis am Brunnen, und die auch mit ihrem warmen, an die Venezianer erinnernden Kolorit dem allgemeinen Geschmacke näher standen, fand er noch Anerkennung und in dem Grafen Schack einen ihn über die Notdurft des Lebens hinweghebenden Mäzen. Bezeichnen diese Bilder die erste Schaffensperiode des Künstlers, so leitet „Das Gastmahl des Plato“, ein Bild von wirklich antiker Größe, die zweite Schaffensperiode ein. Neben verschiedenen Bildern, in denen besonders die Schönheit italienischer Frauentyphen, wie in seiner „Poesie“, der „Francesca da Rimini“ und einer „Madonna mit musizierenden Engeln“ zum Ausdruck kommt, hat er in dieser zweiten Periode mehrere Iphigenien (Fig. 465), die Medea und das Urteil des Paris gemalt, Bilder, die in ihrer geradezu klassischen Majestät den Höhepunkt seiner Kunst bezeichnen. Die Iphigenien und die Medeengemälde haben meist einen kühlen, zart blaugrauen Gesamtton, der ein melancholisches Halbdunkel über sie breitet und die Stimmung hoffnungsmüder Trauer noch verstärkt.

Im Jahre 1873 wurde Feuerbach als Lehrer an die Akademie nach Wien berufen und zugleich erhielt er den Auftrag den Antikensaal der neu erbauten Akademie mit Deckengemälden zu schmücken. Auf der Wiener Weltausstellung 1873 war der Künstler mit einer Amazonenschlacht, einem nicht ganz glücklichen Bilde vertreten, wie ihm überhaupt dramatisch stark bewegte Handlungen weniger gut gelangen. Kritik und Publikum verhielten sich schroff ablehnend, vielfach wurden dem Künstler sogar schwere Kränkungen zu Teil. Das Hauptbild für die Akademie war der „Sturz der Titanen“, dem sich die andern Bilder Prometheus, Venus, Gaea und Uranos anschlossen. Da Feuerbach keine Anerkennung fand, verließ er Wien und zog 1876 wieder nach Venedig, wo er das schöne Bild „Ein Konzert“, vier violin spielende Mädchen, ein historisches Bild für den Nürnberger Justizpalast „Ludwig der

Bayer die Nürnberger empfangend" und 1879 den Titanensturz malte. Am 4. Januar 1880 ist er in Venedig gestorben.

Feuerbach, ein ungewöhnlich schöner, geistvoller und hochgebildeter Mensch, von glühendem Schaffensdrange erfüllt, eine vornehme Natur, war dazu verdammt, als Träger einer neuen Kunstsenschauung einsam und unverstanden

seinen Pfad zu wandeln und früh seinem Schicksale zu erliegen, bevor das Verständnis für seine Kunst sich Bahn gebrochen hatte. In dem nach seinem Tode erschienenen, gedankenreichen Buche „Vermächtnis“, das viel Aufsehen erregt hat, fand sich der Schlüssel für vieles, das den Zeitgenossen unverständlich war.

Hans von Marées (1837—1887) wurde noch weniger als Feuerbach verstanden, seine Werke und das, was er mit ihnen sagen wollte, werden der Allgemeinheit immer unverständlich sein, zumal er das sich gesteckte Ziel selbst nicht völlig er-

reichte und ein unfertiges Lebenswerk zurückgelassen hat. In München (1856—1864) fiel er durch sein Können und sein selbständiges Urteil auf und man erwartete große Leistungen von ihm. Er ging dann nach Rom, wo er einsam nach Zielen rang, die zu erreichen ihm versagt war, und verzehrte sich in inneren Kämpfen.

Marées wollte in seinen Bildern nichts Gegenständliches darstellen, er

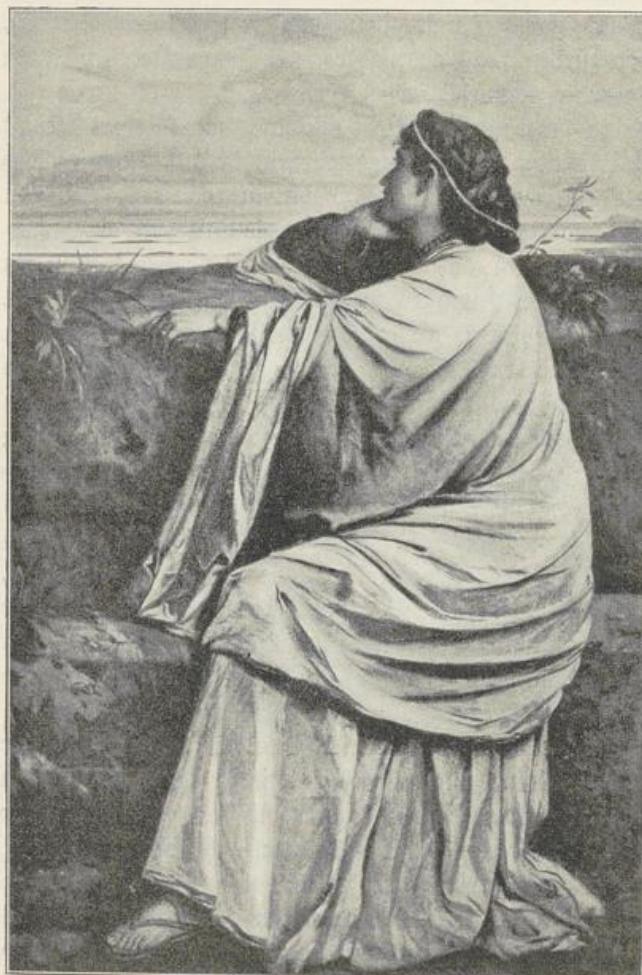


Fig. 465. Feuerbach. Iphigenie.



Arnold Böcklin. Vita somnium breve.
(Photographische Union in München.)

wollte das reine Daseinsbild schaffen und durch dieses die Freude und den Genuss am Bestehenden den Mitlebenden erleichtern. Die Existenz der menschlichen Figur im Raum und deren rein typische Gestaltung, die harmonische Massenverteilung und ein rhythmisches Spiel der Bewegungsrichtungen nach drei Dimensionen sind seine Grundprinzipien, die er in monumentalem Stile auf seinen Bildern zum Ausdrucke zu bringen suchte. In der Verfolgung dieser Ziele war er unermüdlich, immer wieder hat er die Kompositionen geändert, bis sie ganz abgeklärt, in logischer, unabänderlicher Notwendigkeit vor ihm standen. Wenn dann die Bilder vollständig fertig waren, ging er an die malerische Ausführung, bei der er eine bis zur Illusion gesteigerte plastische Wirkung erstrebte, aber durch immer neue Überarbeitung verdarb er seine besten Schöpfungen. Wer sich aber über diese unglückseligen Mängel hinwegsetzen kann, auf den werden Marées Bilder doch einen großen, erhabenen Eindruck machen und er wird sich des Gefühles, hier vor den Werken eines großen, eigenartigen Künstlers zu stehen, nicht erwehren können.

Dr. Konrad Fiedler in München, der in einer, von großen Lichtdrucktafeln nach Werken des Künstlers begleiteten, Abhandlung das künstlerische Streben und Schaffen seines Freundes erläuterte, hat die meisten Maréeschen Werke in seinem Besitz vereinigt und diese Sammlung dem bayrischen Staate geschenkt, der sie in einem eigenen Saale in der Schleißheimer Galerie aufbewahrt. Wenige Gemälde jener großen Galerie werden so im Gedächtnis des Besuchers bleiben, wie die Bilder des Maréessaales.

Eine eigenartige Welt lebt in diesen Werken, in ganz einfachen, nur durch ein paar schlank Stämmchen belebten Landschaften stehen oder sitzen lebensgroße, schlanke Figuren von grandioser Schönheit in der Bewegung, harmonischer Wohlaut entströmt diesen Werken. Auf anderen, früheren Bildern sieht man auch St. Martin, hoch zu Ross, dem Bettler ein Stück seines Mantels geben oder St. Georg den Drachen bezwingen. Seine schönsten Werke sind die Hesperidenbilder, auf denen in lichtem Haine drei nackte Mädchen nebeneinander stehen. Im Jahre 1878 hat Marées in der zoologischen Station zu Neapel die Bibliothek des Aquariums ausgemalt, doch bedauerte er später diesen Auftrag nicht in reiferen Jahren erhalten zu haben.

Trotz des Verhängnisses, das über seinen Werken waltete, und unter dem er so schwer litt, übte Marées doch auf das Schaffen einer Reihe bedeutender Bildhauer und Maler großen Einfluss aus, erstere haben wir schon erwähnt, von letzteren sei namentlich sein Schüler Karl von Pidoll (1847—1901) erwähnt.

Lange verkannt, dann über alles Maß gepriesen, hat Arnold Böcklin, eine seltene Kraftnatur, unbeirrt von Tadel und überschwenglichem Lobe sein Lebenswerk vollendet. Als Greis wurde er der Führer von Jung-Deutschland in der Malerei, während er noch in seinen Mannesjahren verhöhnt und beschimpft worden ist. Mitten im Gewoge von Naturalismus und Pleinairismus hat Böcklin einsam seine idealistischen, von einer wunderbaren

Naturromantik getragenen Werke geschaffen. Nach Rudolf Schicks Tagebuch über Böcklin war der Meister der Ansicht, „die Malerei solle stets nur Erhebendes und Schönes oder doch unbefangene Heiterkeit darstellen wollen und nie Elend“. Böcklin studierte die Natur mit geradezu wissenschaftlichem Eifer, aber er malte seine Bilder aus dem Gedächtnis, Komposition und große Linie wie beim Freskobilde beherrschten seine Gemälde, während die Farbe nur dekorative Verwendung findet, allerdings in höchster Beherrschung aller bisherigen künstlerischen Erfahrungen.

In Böcklins Bildern schließen sich alle Teile untrennbar zusammen, in seinen Gestalten ist die Stimmung konzentriert, die Landschaft und die sie belebenden Menschen und Tiere sind zu einem untrennbaren Ganzen verschmolzen. Böcklin steigert seine Landschaften ins feierlich Großartige dadurch, daß er sie aus dem Kern ihres Wesens unter Ausscheidung alles Unwichtigen aber mit markigster, ausdrucksvollster Betonung des Wesentlichen entstehen läßt. Wie die Formen, so vereinfacht er auch die Farben, steigert aber zugleich die Glut und Leuchtkraft der Lokalfarben zu bisher unerhörter Kraft. Dabei sind alle seine Werke urwüchsig gesund, zuweilen sogar beinahe derb, von männlicher Kraft durchströmt. Seine Frauen sind nicht feine und zierliche, sondern urwüchsige, üppige Gestalten, die abseits von jeder entnervenden Kultur frei und unbewußt zu stolzer Pracht herangewachsen sind. Seine Faune und Rentauren, die Wasser, Erd- und Waldgötter haben eine Lebenskraft, eine so gesunde, natürliche Lebenswahrheit, daß wir sie uns gar nicht anders vorstellen können.

Arnold Böcklin (geb. 1827 in Basel) wuchs in engen Verhältnissen auf und mußte sich mühsam und unter manchen Entbehrungen seine künstlerische Ausbildung aneignen. In den Jahren 1845—47 ist er in Düsseldorf Schüler von Schirmer, von da geht er nach Brüssel und Antwerpen, wo er die Meisterwerke der dortigen Galerien studiert, dann nach Paris und wird hier Zeuge der Julirevolution. Nach einem fürzeren Aufenthalte in Basel zieht der Künstler nach Rom (1850) und heiratet dort 1853 die schöne Römerin Angela Pascucci. Jahre harten Ringens folgen, recht oft klopft die bittere Not während des Aufenthaltes in Rom bis 57, in Basel und in München an des Meisters Türe. Durch seine Berufung nach Weimar an die neu gegründete Kunstschule, wo er aber nur zwei Jahre blieb, wendet sich sein Geschick. Aufs neue zieht es ihn nach Rom, dann verbringt er wieder einige Jahre in Basel und München, und von 1874—85 arbeitet er in Florenz, hierauf folgt ein längerer Aufenthalt in der Schweiz und seit 1895 bleibt er bis zu seinem Tode am 16. Januar 1901 auf seinem Landgute in San Domenico bei Florenz.

Böcklins Entwicklung ging von der Landschaft aus, aber er war nicht in erster Linie Landschafter, auch wo er eine Landschaft ganz ohne Staffage malte, was in seinen späteren Jahren kaum mehr vorgekommen ist, gibt diese kein Bild einer bestimmten Gegend, sondern es soll die monumental aufge-

faßte und wiedergegebene Landschaft einen poetischen Gedanken darstellen. Schon in einem seiner frühesten Bilder, einer gotischen Ruine, durch deren gebrochene Fenster der gelbrote Abendhimmel leuchtet, zeigt sich der poetisch-romantische Zug, der seinen späteren Bildern mit ähnlichen Vorwürfen, Ruinen und Schlössern, eine so starke Note gibt.

Das erste Bild, das den Meister weiteren Kreisen bekannt machte, war sein „Pan im Schilfe“, das er 1859 in München ausstellte und das König Ludwig I. für die Pinakothek ankaufte. Pan sitzt friedlich im Schilfe und bläst auf seiner Hirtenflöte. Helle Sonnenflecke spielen auf dem Körper des Waldgottes, dem Schilfe und dem grün bewachsenen Wasser des Vordergrundes. Die koloristischen Rühnheiten in diesemilde erregten Aufsehen, freilich auch bitteren Tadel. Schon dieses Bild ist ein Beispiel, wie eng der Meister seine figürlichen Gebilde mit der Landschaft zu verschmelzen verstand, wie seine Faune, Naiaden, Tritonen, Kentauren und Nixen, obgleich reine Phantasieprodukte als durchaus biologisch denkbare, lebensfähige Bewohner seiner wunderbaren Landschaften und Seestücke erscheinen.

Im Jahre 1858 erhielt Böcklin den ersten größeren Auftrag: der Konsul Wedekind ließ sich von ihm die Wände eines Speisesaales in seinem Hause zu Hannover mit Gemälden ausschmücken, welche die Beziehungen des Menschen zum Feuer darstellen. Bei diesen Bildern nahm der Künstler Vorwürfe, die er später nochmals zu Bildern gestaltete, so den gefesselten Prometheus und die von Piraten in Brand gesteckte Burg auf den Felsen am Meere. Diese Arbeiten folgen einige seiner bekanntesten Bilder, das Schloß am Meere, Pan erschreckt einen Hirten und das erste von seiner Vaterstadt erworbene Gemälde, „Die Jagd der Diana“.

In seinem zweiten römischen Aufenthalte 1862—66 sind die Werke „Villa am Meere“, ein Thema, das er mehrmals variiert hat, die „Klage des Hirten“, auch Daphnis und Amaryllis genannt, und sein Petrarca besonders hervorzuheben.

Eine Reihe von Aufträgen bestimmen den Meister 1866 wieder nach Basel zu ziehen, wo er die Wandbilder im Gartenhause der Familie Sarasin, David, Flucht nach Ägypten und den Gang nach Emmaus, und die Fresken im Treppenhause des Basler Museums malte. Es sind drei große Bilder und drei Medaillons, Magna mater, eine von vier Meerentauren auf einer riesigen Muschel getragene, hoheitsvolle Frauengestalt, eine Flora und ein Apollo, in den Medaillons eine schauerlich schöne Medusa, ein verbissener Kritikus und ein Dummling. Die Flora ist dem Meister am besten geglückt, wogegen der Apoll nicht zu seinen bedeutenderen Werken gehört. Für die Gartenseite der Basler Kunsthalle hat er noch sechs Masken modelliert, die mit grimmigem Humore das Kunstphilistertum verhöhnen. In dieser Periode, die zu den fruchtbarsten des Künstlers gehörte und die den Übergang von der Landschaft zum großen Figurenbilde bildet, hat er auch neben einer Anzahl von Porträts, den Liebesfrühling, die Geburt der Venus, die Muse

des Anakreon, den düsteren Ritt des Todes, die Felsenchlucht, und den von Jurien verfolgten Mörder gemalt, letztere Bilder gehören zu den Perlen der Schackgalerie.

Während des zweiten Münchner Aufenthaltes 1871—74 macht sich ein Uebergang zu der leuchtenderen, transparenten Farbengebung bemerkbar, die Bilder mit Personifikationen des Naturlebens treten stärker in den Vordergrund, wie sein Triton und Nereide, sein Kentaurenkampf in der Schackgalerie und die kostlichen zwei fisgenden Pan (Wien, Privatbesitz) beweisen. Auf dem letzteren Bilde sehen wir zwei Pan, einen braunen und einen roten, weißhaarigen Albino-Pan, die auf einer Felsenklippe zum Fischen sich aufgestellt haben, der eine senkt sein Neß in die Flut, der andere zieht es mit schwerer Last in die Höhe, eine Najade hat sich, zum freudigen Staunen des Fischers, in dem Neße fangen lassen. Die Gestalten sind reine Phantasiegebilde, und doch Wasser, Felsen, Faune und Nixe von einer geradezu zwingenden Naturwahrheit.

Auch das beste Porträt des Künstlers, das Selbstbildnis mit dem siedelnden Tode (Berlin, Nationalgalerie) stammt aus dieser Zeit.

Die elf Jahre in Florenz 1874—85 bilden die Sonnenhöhe der Böcklinischen Kunst. Hier erblüht sein monumentalster Stil, die einfache, große Silhouette, die wundervollen Harmonien von Licht und Farbe, die gewaltigen Formen- und Raumempfindungen mit jener Welt märchenhafter Geschöpfe. Landschaft und Gestalten werden einem durchaus idealplastischen Prinzip unterworfen, wobei auch immer mehr die plastische Tiefenwirkung des Raumes erhöht wird. So entstehen jene leuchtenden Landschaften von phantastischer Schönheit, Flachlandschaften mit Wiesen und Wasser, einzelne Bäume überschneiden den niedrigen Horizont mit den fernen Bergen und darüber wölbt sich der Himmel mit der feierlichen Wolkenarchitektur. Seine Meeresschilderungen, schon vorher so meisterhaft, erhalten nur noch tiefere, magischere Farbenspiele. In diesen Landschaften bewegen sich jene von einem pantheistischen Naturgefühl getragenen Götter und Halbgötter, Märchenfiguren und Fabelwesen, eine Gestaltenwelt, die wunderbar eins ist mit der sie umgebenden Natur.

In dieser Florentiner Periode malt Böcklin die Bilder, an die man zuerst denkt, wenn von dem Werke des Meisters die Rede ist, jene wunderbar monumentalen Stimmungsbilder, wie die sonnigen Gefilde der Seligen (Berlin, Nationalgalerie), die tief ergreifende Toteninsel, ein öfters wiederholtes Motiv, das den geheimnisvollen Schauer der Waldeinsamkeit so einzigartig symbolisierende Schweigen im Walde und das, nicht mit Unrecht, das gemalte künstlerische Glaubensbekenntnis genannte Bild „Dichtung und Malerei“ (Breslau, Privatbesitz). Dazwischen entstehen die von so gemütvollem Humore getragenen Bilder Triton und Nereide, Pan zwischen zwei Säulen, Diana von Faunen belauscht, Im Spiel der Wellen, Faune betrachten eine schlafende Quellnymphe, dann Werke mit mythologischem Vorwürfe wie



Hans & Homann, Rheintal bei Säckingen.
(Photographische Union in München.)

sein Odysseus und Kalypso, das Heiligtum des Herakles, Prometheus, Charon, oder auch mehr allegorisierenden Charakters wie „Veritas“ oder „Flora, die Blumen erweckend,“ wieder romantische Motive, wie „Ruggiero befreit Angelika“. Gleichsam den Schluß dieser Periode verkörpert das Selbstbildnis mit dem Lorbeerzweige.

Während des Aufenthaltes in Zürich (1885—92), der durch die Freundschaft mit Gottfried Keller noch besonders verklärt wird, steht der Meister in den ersten Jahren noch ganz auf der Höhe des Schaffens, die Motive seiner Bilder bleiben die gleichen. Sein „Vita somnium breve“ (siehe Einzahlbild) ist in Form- und Farbengebung eines seiner vollendetsten Meisterwerke. Eines seiner innigsten Bilder ist auch die „Heimkehr“, das gleichzeitig mit diesem Werke entstanden ist. 1892 erlitt der Künstler einen Schlaganfall, von dem er sich zwar erholt, aber die Beschwerden des Alters werden jetzt doch fühlbar. Trotzdem schuf er noch eine Anzahl Werke, die sogar ganz neue Probleme bieten, wie die „Melancholie“, den „Krieg“ und die „Pest“, welche trotz ihres unheimlich-phantastischen Inhaltes noch von stärkster, fühlster Farbengebung sind.

Werke satirischen Inhaltes hat der Künstler nur wenige gemalt, bekannt ist sein hl. Antonius, der den Fischen predigt, und seine Susanna im Bade.

Auch eine Anzahl tief ergreifender religiöser Bilder hat Böcklin geschaffen, so mehrere Pietàs, von denen wohl die schönste die Berliner Nationalgalerie bewahrt, eine Magdalena bei dem Leichname Christi, und eine Kreuzabnahme von ganz außerordentlich feiner Farbengebung.

Böcklin war ein Meister der Farbe wie der Form und des Raumes, alle Gefühlsbewegungen und vor allem die Feststimmung in der Natur wußte er meisterhaft darzustellen, er ist der größte ideale Stimmungsmaler der modernen Kunst. Seine Kunst ist eine rein individuelle, eine Kunst, die nur sich selbst gleicht. „Was bliebe von unserer heutigen Kunst für kommende Jahrhunderte übrig, hätte nicht Böcklin geschaffen!“ ein schönes Wort von Reinhold Begas.

So anregend und weit befruchtend Böcklins Schaffen für die deutsche Kunst war, kann man doch nicht von einer eigentlichen Schule Böcklins reden. Neuheiten konnten wohl abgesehen werden, aber der Geist, der in seinen Werken lebt und webt, den konnte nur er selbst einhauchen. Seine früheren Arbeiten haben mit den Werken des Richter-Schülers Heinrich Franz-Dreber (1822—75) manches Gemeinsame. Die idyllischen Landschaften Drebers, in denen allerhand mythologische Figuren ihr Wesen treiben, sind von jenem pantheistischen Naturgefühle getragen, das die Böcklinschen Bilder zu so geschlossenen, einheitlichen Kunstwerken macht. Drebers „Jagd der Diana“ (Berlin, Nationalgalerie) und die „Sappho am Meerstrand“ (Breslau, Museum) illustrieren dies am besten.

Der bedeutendste Schüler Böcklins war sein Landsmann Hans Sandreuter (1850—1901), der besonders in der Auffassung, dem strengen Stile

und in der Farbengebung Böcklin nahe kam, an seiner „Sommerlandschaft mit badenden Frauen“, „an der Himmelspforte“, dem „Jungbrunnen“ und vielen Landschaften sieht man dies auf den ersten Blick.

Die unbegrenzte Liebe zur Natur und die selbstlose, überzeugungstreue Hingabe an die Kunst sind auch Meister Hans Thomas Gröze. Auch er schafft seine Werke aus der Phantasie heraus, so wie die Bilder ihm vor die Seele treten, so zeichnet oder malt er seine Lithographien, Aquarelle und Ölgemälde in der sonnigen Heiterkeit seines tiefen Gemütes mit einer schier unerschöpflichen Gestaltungskraft. Trotz seiner überreichen Phantasie ist doch alles, was er malt, man möchte sagen dichtet, so einfach und klar und dabei so urdeutsch, daß auch seine italienischen Landschaften und Menschen uns durchaus deutsch anmuten.

Hans Thoma (geb. 1839 in Bernau auf dem Schwarzwalde) studierte zuerst als Winter Schüler an der Kunsthalle zu Karlsruhe unter Schirmer, die Sommerzeit brachte er regelmäßig in der Heimat zu, wo er in unermüdlichem Fleiße Berg und Tal, Wasser und Himmel, Wald und Wiese, Tiere und Menschen derselben beobachtete, zeichnete und malte, und so wohl sein Bestes durch sich selbst lernte. Von Karlsruhe zog er nach Schirmers Tode nach Düsseldorf und von dort aus machte er 1868 eine Reise nach Paris, wo die Werke Courbets einen tiefen und nachhaltigen Eindruck auf ihn machten. Eine Ausstellung seiner, unter diesen Einflüssen entstandenen, Bilder in Karlsruhe brachte dem Künstler einen von ihm schwer empfundenen Misserfolg; man verstand seine Kunst nicht. Er zog sich in seine Heimat zurück, um dann 1870 nach München überzusiedeln. Auf seiner ersten Italiensfahrt 1874 zogen ihn Signorelli und Botticelli, die beiden Meister, mit deren Werke seine eigenen Bilder vielleicht am nächsten innerlich verwandt sind, am meisten an. 1877 zog er nach Frankfurt a. M., um von dort, einem Rufe seines Landesherrn, des Großherzogs von Baden, folgend, 1899 in Karlsruhe die Leitung eines Meisterateliers an der Akademie und zugleich die Direktion der Gemäldegalerie zu übernehmen.

Auch Meister Thoma ging von der Landschaft aus, die er im Frühling und im Sommer, selten im Herbst, darstellte. Motive vom Schwarzwald, vom Oberrhein, am Main und aus dem Taunus malte er teils vom Tale herauf, teils von beherrschender Höhe aus, zumeist in der sonnigen Ruhe eines klaren Nachmittages. Kleine, lauschige Winkel am Hause, im Garten und am Bächlein wußte er mit einer Poesie wiederzugeben, wie kein zweiter. Allmählich tritt der Mensch bedeutsamer in seinen Bildern auf, die Landschaft wird breiter, größer, monumental. Dann werden die lustwandelnden, spielenden, Blumen suchenden Menschenkinder mehr und mehr durchaus lyrisch empfundene Märchengebilde. Thoma schafft sich da eine eigene Mythologie von liebenswürdigstem, grunddeutsch gefühltem Charakter. So bezeichnend ist Thoma 1875 gemaltes Bild die „Nacht“. Welch wunderbare, traumverlorene Poesie spricht aus der auf weichen Wolken ruhenden Figur der

Nacht mit den zwei schlafenden Kindern und darüber der so eigentümlich bewölkte Sternenhimmel. Nur ein Landsmann Dürers konnte dies so malen und vielleicht auch nur ein Deutscher dies recht verstehen. Hier sieht man Diana den Endymion beklagen, da einen nackten Flötenbläser nachdenklich seine Weisen blasen, ein Tritonenpaar, hinter sich die ins Meer tauchende Sonne, zieht über die Flut, ein nackter Jüngling blickt sich zur Quelle nieder oder Flora schreitet über die blumige Flur.

Größer und größer werden seine Figuren, breitere Formen erhalten seine noch monumentaler werdenden Landschaften, noch einfacher wird die so vornehme, lichte Farbengabe. So schlicht in Komposition und Malweise, so ergreifend ist der fehlische Gehalt dieser gemütvollsten, deutshesten Kunst. So kommt der Meister durch immer größere Vereinfachung seiner Ausdrucksmittel zum Steindrucke, entweder dem einfarbigen Blatte, das er dann auch bemalt, oder dem mehrfarbigen Tondrucke. Durch diese, so zahlreichen Lithographien ist er ein echter Meister für das Volk geworden.

Wie seine Gemälde religiöse Motive, Landschaften, Porträts, mythologische Vorwürfe, Märchen und Sagen behandeln, so ist auch bei seinen Steindrucken die Wahl der Gegenstände unbegrenzt. Am anziehendsten ist der Meister aber, wenn er einen Bauern das Saatkorn auswerfen oder ihn Abends im Mondscheine einsam auf der Geige phantasiieren lässt, wenn die Großmutter in der Dämmerung den Kindern Märchen erzählt oder kleine Bauernmädchen und Buben Ringelreihen spielen.

So wurde er der Liebling jenes Teiles des deutschen Volkes, der Dürer, Schwind und Richter liebt und verehrt. Das Beste von den Schöpfungen jener Meister ist auch in all seinen Werken zu finden, das tiefe, deutsche Gemüt.

Auch Thomas Kunst ist erst spät allgemeiner anerkannt worden, den Wendepunkt bildet die Ausstellung von 36 Bildern im Kunstvereine zu München, die dem Künstler einen vollen Erfolg brachte. Thoma ist heute wohl einer der populärsten deutschen Meister.

Es ist nicht möglich hier auch nur die bedeutendsten Schöpfungen des noch in ungetrübter Schaffensfreudigkeit malenden Meisters anzuführen, der bis jetzt schon über 300 Wandgemälde und Staffeleibilder in allen möglichen Techniken mit Ausnahme des Pastells und weit über hundert Steindrücke der Welt geschenkt hat.

Thomas und Böcklins Werke haben das mit der Kunst des großen Nürnberger gemeinsam, daß sie nicht nur mit dem Verstande erfaßt, sondern, wie alle echte Kunst, auch mit dem Herzen gefühlt sein müssen, dem aber, der beides kann, werden sie ein unerschöpflicher Bonn reinsten Genusses sein.

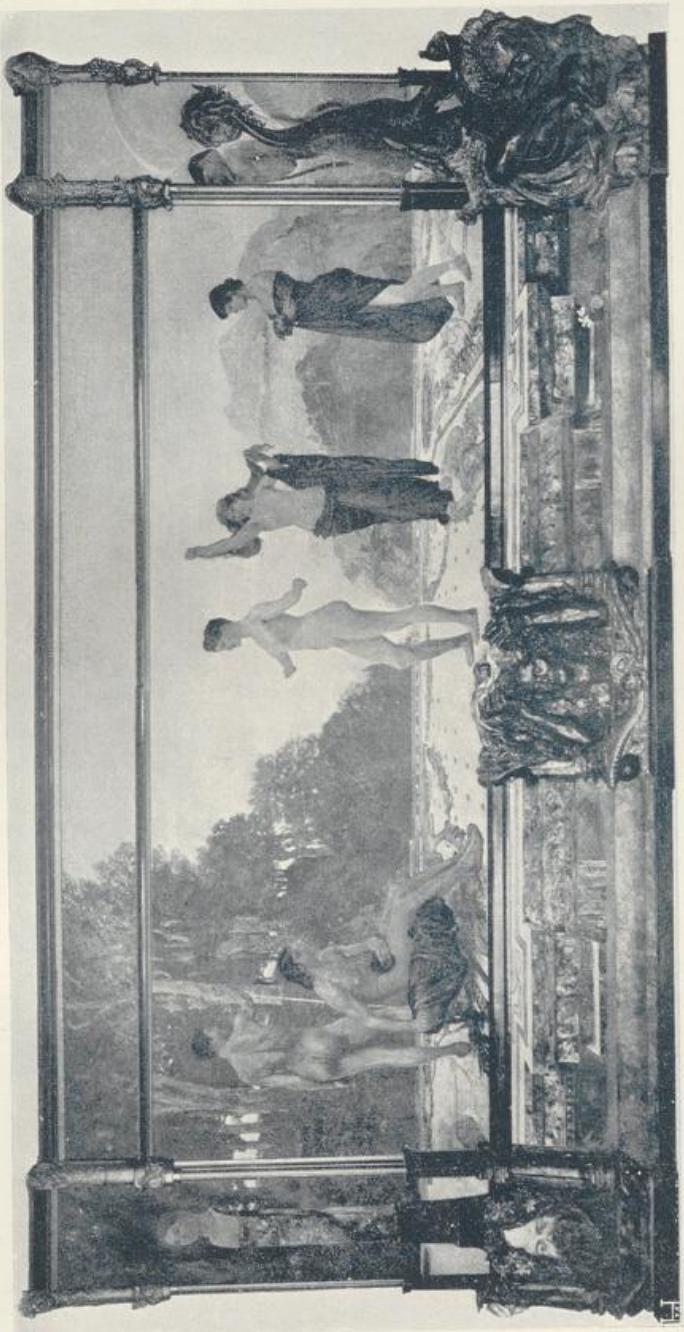
Max Klinger (geb. 1857 zu Plagwitz bei Dresden) hat mit der Zeichnung, mit der Radierung angefangen. Der überströmende Reichtum seiner Phantasie, seine tiefe dichterische Begabung drängten ihn zu diesem Ausdrucksmittel, erst später hat er in monumentalen Gemälden und dann in

plastischen Werken seinen gewaltigen Schaffensdrang gelöst, ja auch als Schriftsteller hat er eine große Auffassung der Kunst dargetan und neue Werte geschaffen. Von Böcklin, als dessen Schüler, den jener als Bogenschütze den Bogen spannen lehrt, er sich selbst auf einem Widmungsblatte gezeichnet hat, und von Thoma unterscheidet er sich dadurch, daß er viel mehr als sie die großen Fragen der Gegenwart künstlerisch zu meistern sucht. Während jene beiden beinahe immer in einer zeitenlosen Welt der Schönheit dahinwandeln, verdichtet er die wirren Kämpfe, Leiden und Sorgen unserer Tage zu in altmeisterlicher Herbheit erfäßten, durch und durch modern gefühlten Kunstschöpfungen, deren erschreckende Wildheit und Tragik er doch oft wieder mit einem Zuge reinster Schönheit versöhnend ausklingen läßt.

Das Fundament seiner Kunst bildet die Darstellung des Nackten: „die wunderbare Einfachheit des menschlichen Körpers erduldet im Kunstwerke keine Künstelei, sie zwingt den Künstler zur Einfachheit, zum Aufgeben der kleinklichen Nebensachen und bereitet den ersten Schritt zu einem eigenen Stile vor“, sagt Klinger in seiner Schrift, Malerei und Zeichnung. So kommt ihm die Kraft aus dem Nachbilden der Form diese zu beherrschen, eine eigene Gestaltenwelt zu schaffen.

Für die überreiche Phantasie Klingers war die Radierung das passendste Ausdrucksmittel, gibt sie doch die Möglichkeit, frischer und eingehender als in der Malerei eine ganze Anzahl von Eindrücken und Gedanken in einer gleichartigen Folge von Bildern aneinanderzureihen, ganze Anschauungskreise, wie es sonst nur der Dichtung oder der Musik möglich ist, mit bedeutender Wirkung darzustellen. So entstehen jene Cyklen, in denen er Natur und Mensch, Liebe und Sünde, Wirklichkeit und nur im Geiste Erschauenes mit unvergleichlicher Phantasie teils in feierlicher Monumentalität und herber Größe, teils in leichtem Flusse und füßer Anmut darstellt. In den Cyklen „Rettung ovidischer Opfer“ und „Amor und Psyche“ ist vor allem die heitere Auffassung und der Reiz der zarten Linie, also das Formale zu bewundern. Als das Werk einer phantastisch fabulierenden Künstlerseele erscheint opus VI „Paraphrase über den Fund eines Handschuhs“, die Folgen „Eva und die Zukunft“, „ein Leben“ und „eine Liebe“ sind vorwiegend von einer fatalistischen Stimmung getragen, die erhabensten und tiefsten Regungen der menschlichen Seele kommen hier zum Ausdrucke, wie dies auch in den beiden Cyklen „vom Tode“ und in den „Brahmsphantasien“ der Fall ist, bei denen der Menschheit ganzes Schicksal entrollt wird. Diese Werke der Griffelfunktion haben Klingers Namen zuerst bekannt und berühmt gemacht.

Als Maler wurde er erst durch sein großes, monumentales „Parisurteil“ (siehe Einschaltbild), jetzt in der modernen Galerie in Wien, bekannt. Der Rahmen des Bildes trägt farbigen, plastischen Schmuck und ist in enge Beziehung zum Inhalte gesetzt. Das Bild wirkt so mit seinen lebhaften Farben und seiner starken Raumvertiefung skulptural. Von altmeisterlicher, wieder in



Klinger, Parisurteil.
(Druck von Franz Hanfstaengl in München.)

das Monumentale gesteigerter Strenge ist die Pietà (Dresden, Galerie), bei welcher der Künstler namentlich auch in die Bewegung der Hände wesentliche Gefühlsmomente gelegt hat. In einer großartigen Kreuzigung, bei welcher das hergebrachte Schema, Klinger hat in dem Breitbilde die drei Kreuze ganz auf die rechte Seite gerückt, vollständig beiseite gelassen wurde, sind namentlich außer der Christusfigur die zusammenbrechende Magdalena und die, wie in ihrem unfaßbaren Schmerze versteinerte Madonna von tief ergrifendster Wirkung. Das gewaltigste Bild Klingers ist aber sein „Christus im Olymp“ (Wien, Moderne Galerie), ein Werk von klassischer Strenge, das wohl zugleich den Sieg des Christenglaubens über die hellenische Kultur und eine Prophezeiung eines glücklicheren Zustandes der Menschheit darstellen soll, in dem der Schönheitstraum des klassischen Altertums sich mit der Milde und der Seelenhoheit christlicher Tugend und christlichen Glaubens vereinigt. Auch an diesem Bilde ist der architektonisch durchgearbeitete Rahmen mit Skulpturen geschmückt, links eine das Gesicht verhüllende, nackte Frau, die den Untergang der alten, hellenischen Welt beklagt, rechts ein vom Rücken gesehenes, wie aus der Erde quellendes, junges Weib, das die Hände faltet und fromm zu Christus aussieht. Die moderne Weltanschauung hat in diesem Bilde einen malerisch-monumentalen Ausdruck gefunden.

Klinger konnte als Sohn eines wohlhabenden Mannes von jeher ganz seinen künstlerischen Neigungen folgen. Er hat nach seinem Studium in Karlsruhe unter Gussows Leitung, dem er auch an die Berliner Akademie folgte, eine Reihe von Jahren in Paris, Berlin und Rom zugebracht, seit 1893 lebt und arbeitet er in Leipzig. Sein Schaffen als Plastiker ist schon früher besprochen worden.

Eine ähnliche, wenn auch weniger reiche künstlerische Entwicklung wie Klinger mächte der Schweizer Karl Stauffer-Bern (1857—1891) durch. Er ging vom Porträt aus, bekannt ist namentlich das Bildnis von Gustav Freytag geworden, radierte dann eine Anzahl vortrefflicher Alte und wandte sich schließlich der Bildhauerei zu. Sein vorzeitiges Ende hat ihn auf diesem Gebiete zu keinem großen Werke kommen lassen.

Klingers bedeutendster Jünger ist Otto Greiner (geb. 1869), der als Zeichner, Lithograph und Radierer wertvolle Blätter geschaffen. Von seinen Lithographien seien das Urteil des Paris, Herkules am Scheidewege, Hexenküche, Schießdiplom, an Max Klinger und ein vortreffliches Porträt von Frau Cosima Wagner genannt. Auch sein großes Gemälde „Odysseus und die Sirenen“ zeigt ihn, bei durchaus selbständiger Auffassung, Klinger nahestehend.

2. Die Hellmalerei.

Neben den großen Meistern des Neu-Idealismus arbeiten andere, welche die ethische Bedeutung des Gegenstandes wenig betonen und in der Lösung der formellen Probleme ihre Hauptaufgabe sehen. Wir müssen diese Meister unter den Vertretern der Hellmalerei zusammenfassen, obgleich es unter ihnen

eine ganze Anzahl von Künstlern gibt, die eher zu der vorhergehenden Gruppe gezählt werden sollten. Wie die deutsche Historienmalerei ihre Anregung aus Frankreich und Belgien erhielt, so sind es auch für diese Richtung die Franzosen und Holländer, welche die neuen Kunstprinzipien unsren Künstlern vermitteln. Man will den alten Meistern gegenüber selbständig werden, die Natur mit all ihren feinen Licht- und Lufterscheinungen so unmittelbar als möglich zu erfassen und wiederzugeben ist ihr Ziel. Nicht nur stofflich, sondern auch in der Farbe und in der Technik will man sich von dem Vorbilde der Alten unabhängig machen. Man studierte jetzt aufs eifrigste die Feinheiten der Tonwerte, wie sie sich unter der Einwirkung der Luft und des Lichtes darstellen. Das Malen im Atelier, im geschlossenen Raume wird verschmäht, die Scenen, die im Freien spielen, sollen auch dort gemalt werden. Die Freilichtmalerei (der Pleinairismus) sieht alle Farben in der Natur hell, die Schattentöne sind nicht schwarz, sondern nur matter. Die Gegenstände müssen so dargestellt werden, wie sie dem Künstler erscheinen. Dann sucht man nur den farbigen Lichteindruck wiederzugeben, wie ihn ein momentaner Vorgang des Lebens als Ganzes auf das geübte Malerauge macht. Der einzelne Gegenstand wird nicht für sich betrachtet, sondern das momentane Bild mit all seinen flüchtigen Licht- und Lufterscheinungen in den verschiedenen, farbigen Abstufungen nach der Tiefe zu als Ganzes wiedergegeben. Diese Kunstrichtung, deren Prinzip das Festhalten des farbigen Eindrückes ist, nennt man Impressionismus. In Frankreich sind es hauptsächlich die Meister Manet, Claude Monet, Pissaro, Sisley und Renoir, die diesen Richtungen zum Siege verholfen haben.

Man ging aber noch weiter, auf die Grundsätze der Optik gestützt, mischte man nicht mehr die Farben auf der Palette, sondern man nahm die reinen Töne des Prismas, nur mit Weiß versezt, und versuchte durch eine Anzahl nebeneinandergelegter Farbentupfen die feinsten Nuancen zu erreichen und so nach Analogie des Sonnenlichtes die geeignete Mischung dem Auge des Beschauers zu überlassen. Dies sind die Grundsätze des Pointillismus. Durch diese Theorie der Farbenteilung ist der Beschauer, um sich eine Illusion zu ermöglichen, gezwungen, gleichsam mitzuarbeiten, sein Genuss hängt von seiner Fähigkeit ab, Kunstwerke richtig zu betrachten.

Diese ganze Bewegung wurde nicht wenig durch die Kenntnis der japanischen Kunst, namentlich der japanischen Farbendrucke und Kakemonos mit ihrer großartigen Distinktion in Linie und Farbe gefördert. Nebenfächliches ausscheiden, mit sicherem Zuge die Charakteristik des Ganzen geben, Rhythmus und Harmonie der Hauptlinien wie der Farbenzusammenstellung, das war es, was man von der Kunst Nippons lernte.

Die oben angeführten neuen Kunstprinzipien eigneten sich die deutschen Künstler zuletzt an, schwer hatten sie unter der Vorliebenommenheit des Publikums und namentlich der Fachgenossen zu leiden, die früher selbst von den Franzosen gelernt hatten. Die internationale Kunstausstellung von 1879



Max Liebermann, Um Hofe des Waisenhauses zu Amsterdam.

in München brachte zuerst eine Anzahl der französischen Impressionisten. Man begann diese Kunst zu studieren und ihre Werte sich anzueignen. Allen voran ist hier Max Liebermann (geb. 1849) zu nennen, der in Berlin an der Kunst Menzels, in Paris bei den Hellmalern und in Holland bei Josef Israëls studiert hat, dem Künstler, der die Tradition seiner heimatlichen Kunst mit den modernen Errungenschaften verband. Liebermann, in dessen Bildern alles Leben erhält durch die meisterhafte Behandlung des Lichtes, die feinen Farbwerte und die ausgezeichnete Charakterisierung, hat die Freilichtmalerei nicht ohne schwere Kämpfe eingeführt. Er stellt einfache Menschen phrasenlos aber mit frappierender Naturwahrheit dar. Seine Figuren bewegen sich in Landschaften, denen vorher nur wenige Maler einen Reiz abzugewinnen wußten, auf Acker, eintönigen Dünen und spärlich bewachsenen Heidestrichen. Die Gänserupferinnen, Arbeiter im Rübenfelde (Fig. 466), Altmauerhaus in Amsterdam, Schusterwerkstatt, der Hof des Waisenhauses in



Fig. 466. Liebermann. Arbeiter im Rübenfelde.

Amsterdam (siehe Einschaltbild), Nezhflickerinnen, Flachsächerer in Laren, Münchener Bierkonzert, Frau mit Ziegen sind seine bekanntesten Bilder, die ein seltes koloristisches Feingesühl und ein geradezu geniales Erfassen des Gesamteindruckes bezeugen. Auch seine Bildnisse sind von einer eminenten Lebenswahrheit, hier seien nur das schöne Kreideporträt von Theodor Fontane und das Pastellbildnis von R. Virchow genannt. Groß war und ist der Einfluß der Liebermannschen Kunst und bald fand sich ein stattlicher Kreis nach gleichen Zielen strebender Künstler.

In Berlin ist vor allen Franz Skarbina (geb. 1849) einer der Vorkämpfer für die moderne Richtung geworden. Ausgehend von Pariser Boulevardscenen schildert er jetzt hauptsächlich das Straßenleben von Berlin, wobei er die schwierigsten Beleuchtungseffekte gleich meisterhaft in Öl, Aquarell und Pastell wiederzugeben imstande ist.

Die aus der Düsseldorfer Historienschule hervorgegangenen Artur Kampf (geb. 1864), Hugo Vogel (geb. 1855) und Ludwig Dettmann

(geb. 1865) verstehen es, die technischen Errungenschaften für ihre großen Historienbilder fruchtbar zu machen. Ersterer hat in seinen Bildern „Prof. Steffens redet zur Volksfeier 1813“ und „Kaiser Wilhelm I. auf dem Paradebett“ ganz vorzügliche, durchaus selbständige Werke geschaffen, letzterer hat das Rathaus in Altona mit sehr schönen Wandgemälden ausgestattet.

Hans Baluschek (geb. 1870) bringt in seinen Proletarierbildern, wie z. B. in seinem Gemälde „Kohlenföhren“ eine eigenartig herbe Auffassung zur Geltung.

Louis Corinth und Max Slevogt, beide früher in München, jetzt in Berlin, gehören zu den temperamentvollsten Künstlern der Liebermannschen Richtung, wenn auch manchmal ihr kühner Naturalismus beinahe verleugnend wirkt.

Eugen Bracht (geb. 1842), der jetzt als Lehrer an der Dresdener Akademie tätig ist, malt mit Vorliebe Landschaften aus der Mark und dem Harze, wobei er die farbige Stimmung mit wenigen, tieftonigen Strichen zu treffen weiß. Walter Leistikow (geb. 1865) steht aber mit seinen ernsten, außerordentlich stimmungsvollen Landschaften aus der Mark auf diesem Gebiete obenan. Bei Hans Herrmann (geb. 1858) holländischen Städte- und Grachtenbildern ist namentlich die Luftperspektive vollendet wiedergegeben, während Kurt Herrmann ein Meister der raffinieritesten Farbenkombinationen ist. Feine dichterische Empfindung gibt Lesser-Ury (geb. 1862) in seinen ganz individuell aufgefassten Landschaften von wundervoll zartem Duft der Farbe und einer Weichheit der Töne, wie man sie sonst nur bei den schottischen Landschaftern zu bewundern gewohnt war.

Der Lyriker in diesem Kreise ist Ludwig von Hofmann (geb. 1861), der in Dresden, Karlsruhe und Paris studiert hat, und jetzt abwechselnd in Berlin und Rom lebt. Hofmann, ein Meister des Pastells, der Kolorist des Neu-Idealismus steht zwischen Böcklin und Liebermann. Er lässt uns auf seinen Bildern in eine Märchenwelt von phantastischem Farbenzauber blicken, auf leuchtenden Wiesen, an blinkenden, in den herrlichsten Farben erglänzenden Gewässern wandern zarte Mädchen- und Jünglingsgestalten, in sinnesfroher Lebensfreude führen sie Reigentänze auf, lachen und singen und erfrischen sich in den köstlichen Fluten. Seine Figuren mahnen an Marées, aber hier ist alles leicht, ein Traum jugendlicher Schönheit und Unschuld. Er führt uns ins „Paradies“, wo der liebe Gott in besorgter Vaterliebe dem ersten Paare gute Ermahnungen gibt (Fig. 467), oder Eva finnend den schlafenden Genossen betrachtet, in den Garten der „Hesperiden“ und zeigt uns in drei taufrischen, geschwisterlich verschlungenen Idealgestalten, die am Meerstrand dahereilen den „Frühlingssturm“ symbolisiert.

Liebermann und Hofmann sind zwei Pole der modernen Kunst, dort die rauhe Wirklichkeit, der Ernst des Lebens durch die Kunst verklärt, hier Wundergärten mit von der Not des Lebens nie berührten, in antiker Heiterkeit hinlebenden und träumenden Menschenkindern.

Wie Leibl und sein Freund Sperl in Aibling, so haben eine Reihe von andern Künstler sich in die Einsamkeit weltfremder Dörfer zurückgezogen, um dort einsam, allein ihrer Kunst zu leben. So der Holsteiner Hans



Fig. 467. L. v. Hofmann. Adam und Eva im Paradiese.

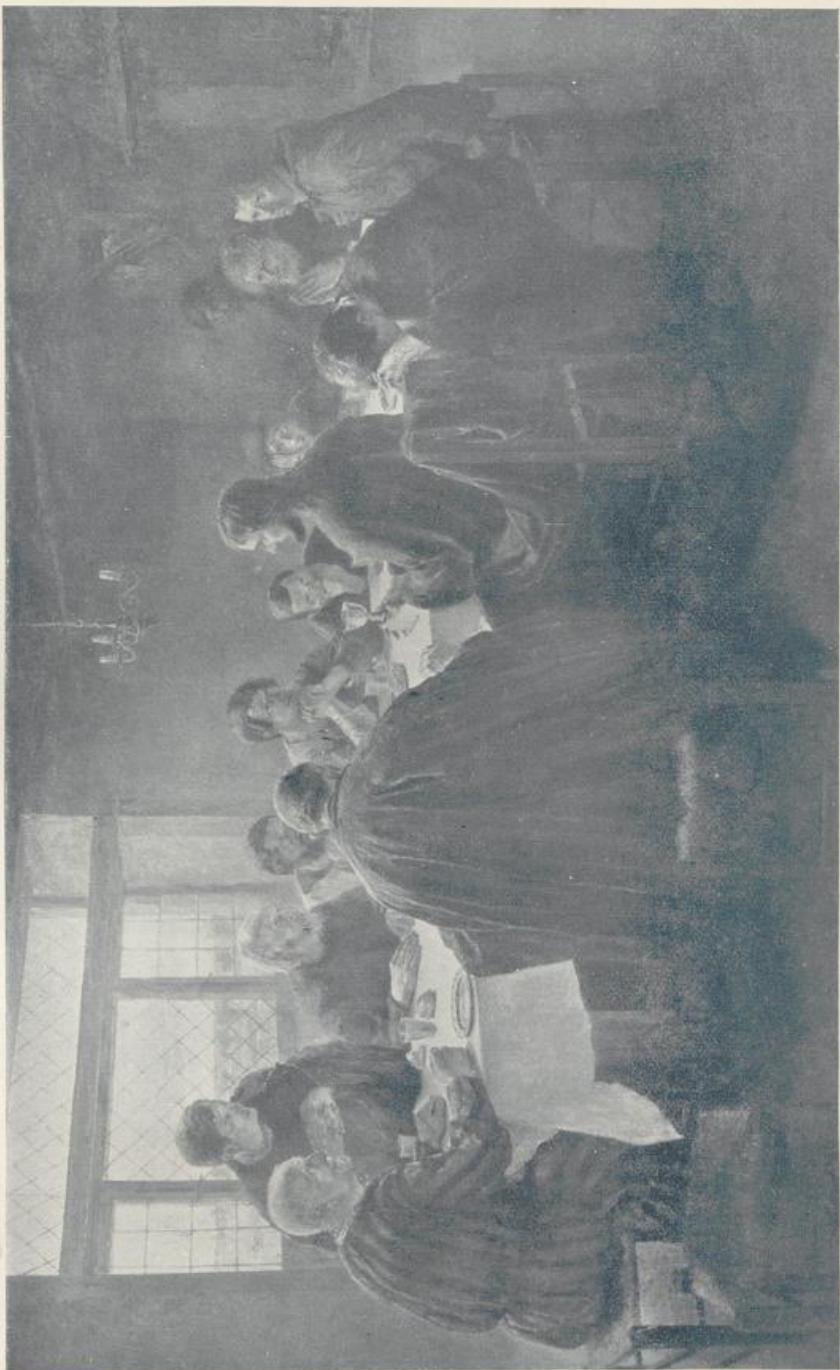
Older, der in Seekamp in Schleswig intime Stimmungsbilder aus seiner Heimat malt, und Karl Binnen, der in Osterndorf in Hannover lebt und arbeitet. Er gehörte anfangs zu jener Gruppe von Künstlern, die sich die Pflege der Heimatkunst zur besondern Aufgabe gemacht hatten, dem Worps-

weder Künstlerkreise. In einem Dorfe bei Bremen, Worpswede, haben sich die Maler Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Hans am Ende und Heinrich Vogeler zu einer Künstlerkolonie zusammengeschlossen, um dort in ununterbrochenem Verkehr mit der Natur, wie früher die Maler von Barbizon, ihre Werke zu schaffen. Mackensen schildert mit großer Naturtreue das Friesische Bauernleben, Modersohn, Overbeck und Hans am Ende geben in stimmungsvollen Gemälden von starker Farbenwirkung und in feinen Radierungen die Reize dieser weiten, stillen Moorgegenden, Vogeler malt und radiert allerhand liebenswürdige, zarte Märchenbilder und ist nebenbei auch als phantastievoller Zeichner für das Kunstgewerbe tätig.

Was Liebermann für die Berliner Maler, das wurde Fritz von Uhde (geb. 1848) für die Münchener. Er ist einer der glänzendsten Techniker des deutschen Impressionismus, und wie jener Bilder aus dem Leben der Mühseligen und Beladenen malte, so wagte dieser es biblische Scenen in die Gegenwart zu verlegen. In dem Bilde „Komm, Herr Jesus, sei unser Gast“ sehen wir den Heiland in einer niedrigen Stube den Bauern das einfache Mahl segnen, ein gewöhnliches Volksschulzimmer ist der Raum, in dem er die Kindlein zu sich kommen lässt, Landleuten, die von der Feldarbeit heimkommen, hält er die Bergpredigt; die Apostel im Abendmahl (siehe Einschaltbild) sind einfache Leute der Gegenwart, die Heilige Familie eine schlichte Handwerkerfamilie unserer Zeit. Heute malt Uhde einfache Scenen aus der ihn umgebenden Welt in breiter, außerordentlich flotter Technik, feinstter Lichtbehandlung und mit größter, rücksichtsloser Naturwahrheit.

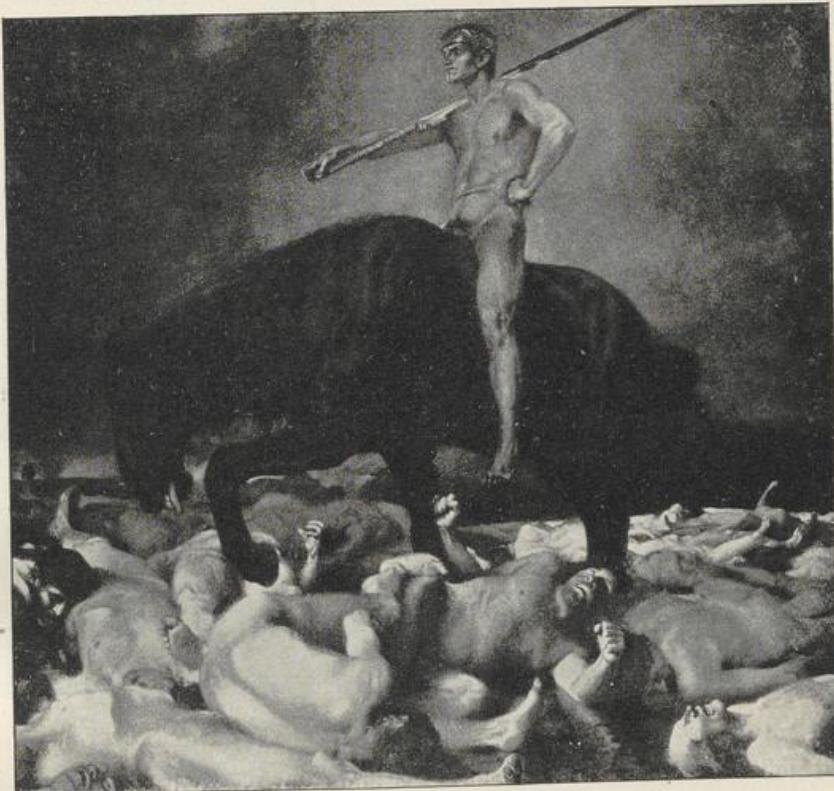
Die Gegensätze, die sich in der Münchener Künstlerschaft durch die verschiedenen Kunstanstschauungen ergaben, führten zu heftigen Kämpfen, bis 1893 die jüngere Künstlergeneration aus dem Glaspalaste auszog und eine eigene Ausstellung, die der Sezessionisten eröffneten. Die Ausstellung der „Sezession“, der „Vereinigung bildender Künstler Münchens“ gab einen vorzüglichen Überblick über die moderne Kunstabewegung, machte den Künstler unabhängiger von Akademie und Kunstvereinsbetrieb und stellten wieder einen direkten Verkehr zwischen Künstler und Publikum her. In den andern Kunstzentren folgten die Vertreter der modernen Richtung diesem Beispiel, in Wien 1897, in Berlin entstand erst 1899 eine Sezession. Die individuelle Freiheit war in diesen Vereinigungen den Künstlern garantiert, jede nach neuen Zielen strebende Individualität fand hier Beachtung, frisches Leben erblühte allerwärts.

Mit Uhde waren eine stattliche Anzahl vielversprechender jüngerer Künstler zum Bunde der Sezession zusammengetreten, eine Reihe der namhaftesten seien genannt: Bruno Piglhein (1848—1894), der neben kleineren Arbeiten, besonders reizenden Kinderfiguren und pikanten Frauengestalten auch einige Werke von tiefer Innigkeit, wie seine „Blinde“, die „Grablegung Christi“ (München, Pinakothek), sein ergreifendes Bild „Moritur in Deo“ (Berlin, Nationalgalerie) und das leider verbrannte große Rund-



Gruppe von Uhde, Abendmahl.
(Photographie von Franz Hanfstaengl in München.)

bild von der Kreuzigung Christi, ein Panorama von wirklich hohem, künstlerischem Werte, schuf. Alb. von Keller (geb. 1845) ging vom eleganten Gesellschaftsbilde aus und malt jetzt allerhand farbenprächtige Scenen aus der christlichen und antiken Welt. Hugo von Habermann (geb. 1849), der gleichfalls allegorische und mystische Scenen schuf, ist heute als der Meister von ganz eigenartigen, geistreichen Frauenporträts von dekadenter Eleganz und einer zuweilen das Perverse streifenden Sinnlichkeit bekannt. Julius Exter (geb. 1863) malt oft raffiniert seine Farbenphantasien, wie z. B. in



Copyright 1894 by Franz Hanfstaengl, München.
Fig. 468. Franz Stuck. Der Krieg.

seinem Triptychon „Karfreitag“ und seiner „Kreuzigung“, nur die Zeichnung dürfte manchmal etwas strenger sein. Sehr feine Lichteffekte weisen auch Paul Höckers Werke auf, oft klingt in denselben ein lyrischer Zug an, wie in seiner im Walde sitzenden Nonne. Hans von Bartels (geb. 1856) holt seine Motive in Holland am Meere; seine Aquarelle und Oelgemälde von glänzender Technik zeigen zumeist das aufgeregte, sturmbewegte Meer und Scenen aus dem Leben der Schiffer und Fischer. Ueber eine virtuose Technik verfügt auch Karl Marr, wie seine zarten Madonnenbilder und

das Kolossalbild „Die Flagellanten“ beweist. Walter Firle ist durch ein Triptychon „Bergib uns unsre Schuld“, ein tiefempfundenes, reifes, harmonisches Kunstwerk, bekannt geworden. Georg Schuster-Woldan malt besonders im Kolorit sehr feine Märchenbilder, während seines Bruders Raffael Schuster-Woldan Stärke im eleganten Damenporträt beruht. Der geistiglichen Stimmungsmalerei widmete sich hauptsächlich der jetzt an der Stuttgarter Akademie tätige Ludwig Herterich (geb. 1856). Bei dessen neueren Werken fällt der grünliche Gesamton auf, der den ritterlichen Kraftgestalten, wie dem „hl. Georg“ (München, Pinak.) einen feinen, poetischen Reiz verleiht.

Einer der hervorragendsten Meister der Sezession ist auch Franz Stuck (geb. 1863), den wir schon als Plastiker kennen gelernt haben. Seine Kunst



Fig. 469. Emil Lugo. Landschaft.

stützt sich auf die von Klinger und Böcklin. Wie der erstere fing auch er mit der Zeichnung an, daher die antikisierende Linie und die Herbheit des Umrisses. Böcklins Einfluss macht sich in der intensiven, freilich zuweilen etwas schwereren Farbengebung und in seinen phantastischen Fabelwesen geltend. Das kraftvolle Temperament und die Eigenart seiner Stilisierung geben aber allen seinen Werken einen durchaus individuellen Zug. Stuck machte sich zuerst durch seine Folgen kunstgewerblicher Entwürfe „Allegorien und Embleme“ und „Titel und Vignetten“ einen Namen, die bei Gerlach und Schenk in Wien erschienen sind und sich durch originelle Erfindung auszeichnen. Dann trat er mit einer Reihe unheimlich phantastischer Bilder an die Öffentlichkeit, wie „Lucifer“, „Mörder und Furien“, der „Krieg“ (Fig. 468), „Das böse Gewissen“. In seiner „Sünde“ und „Sinnlichkeit“ hebt ein

Zug schwulen Begehrens, während in seinen lebensprühenden Kentaurenbildern neckischer Humor spielt. Auch seine Porträts, namentlich seine rassigen Frauenköpfe, sind oft Meisterwerke der Bildniskunst.

In der Landschaft werden vor allem die neuen Prinzipien und Errungenschaften verwertet, man sucht zu vereinfachen, die Natur in ihrer Einfachheit und Größe aufzufassen, die Naturausschnitte als Stimmungsgemälde zu geben. Emil Lugo (1840—1902) hat ernste, stimmungsvolle Landschaften gemalt (Fig. 469), die in ihrer breiten Behandlung und tiefen Ton Schönheit an Böcklin erinnern. Wie Thoma hat auch Lugo die heimatliche Landschaft, den Schwarzwald mit ganz besonderer Liebe immer wieder dargestellt. Karl Heiders Waldlandschaften sind von einer altmeisterlichen Strenge, sie erinnern in Auffassung

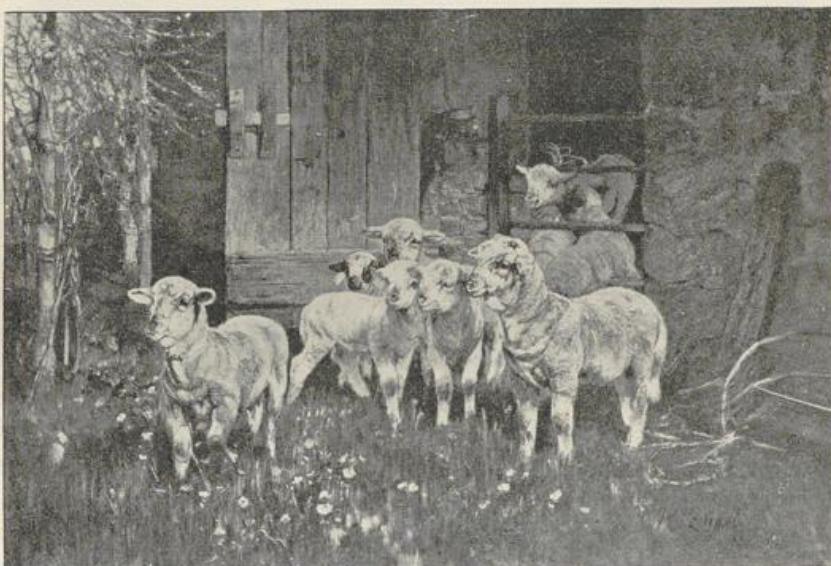


Fig. 470. H. Bügel. Junge Schafe.

und Technik außerordentlich lebhaft an Altdorfer, ohne aber Nachahmungen der Werke jenes Meisters zu sein. Paul Crodel benützt bei seinen mit feinster Technik durchgeföhrten Bildern die Wolken, um wirkungsvolle Stimmungswerte zu geben. Richard Kaiser malt poetische Buchenlandschaften von fast lyrischer Stimmung, während Benno Becker in seinen „Toskanischen Landschaften“ gedämpftere, feierlichere Töne anschlägt. Joseph Wenglein stellt mit Vorliebe oberbayrische Landschaften dar, die sich durch sublimste Tonwerte auszeichnen, Vorzüge, die man auch den liebenswürdigen Werken von W. Keller-Reutlingen nachrühmen darf.

Einer der besten jetzt lebenden Tiermaler ist Heinrich Bügel, der hauptsächlich in Wörth am Rhein in der Pfalz seine Tiermalklasse von der Akademie studieren lässt. Bei ihm wird in seinen von einem großzügigen

Kolorismus getragenen Tierporträts Landschaft und Tierbild zum Stimmungsbilde. In seinen großfigurigen Bildern ist der Charakter der Kinder und Schafe (Fig. 470), Pferde und Hunde aufs eindringendste studiert und mit sel tener Meisterschaft wiedergegeben.

Von den Münchner Sezessionisten wurde eine ganze Anzahl als Professoren an andere Akademien berufen, um dorthin frisches Leben zu bringen und die Kunst neu erblühen zu lassen. So kam Graf Leopold von Kalkreuth (geb. 1855) zuerst nach Karlsruhe und dann nach Stuttgart. Kalkreuth hat den Weg vom Naturalismus zur typischen Darstellung wieder gefunden, wie das Triptychon „Drei Lebensalter“ und das ergreifende Bild „Alter“ (Dresden, Galerie) beweisen. Seine Schilderungen des deutschen Bauernvolkes sind von markigster Kraft, wie auch seine Landschaften und Porträts in ihrer Wucht und Herzheit immer eine bedeutende künstlerische Persönlichkeit verraten. Robert Haug malt Scenen aus dem Soldaten- und Volksleben der deutschen Befreiungskriege, denen er durch feine Beleuchtungseffekte Stimmungen von großer Schönheit zu geben versteht. O. Reiniger und R. Pöhlberger, der auch als Plastiker in den letzten Jahren hervorgetreten ist, schaffen in breiter Malweise, kraftvolle, frische Landschaften von großer Auffassung, welche Eigenschaften auch in Carlos Grethes Bildern von der See und dem Schifferleben zu finden sind.

Auch in Karlsruhe steht die Landschaftsmalerei in hoher Blüte. Gustav Schönleber hat sich hier durch Gemälde aus seiner schwäbischen Heimat und durch südliche Marinen von großer Schönheit einen bedeutenden Ruf erworben. Hermann Baisch (1846—94) holte sich seine Motive auf der oberbayrischen Hochebene und aus Holland, während Hans von Volkmann die mitteldeutsche Landschaft in Hessen und der Eifel oft dekorativ vereinfacht wiedergibt und Ludwig Dill in seinen, meist auf ein gelbliches Grau oder Olivgrün gestimmten Bildern Motive von oberitalienischen Flusslandschaften und aus den oberbayrischen Moorgebieten bevorzugt. Friedrich Kallmorgen weiß ebensogut die Reize des mitteldeutschen Hügellandes zu treffen, wie er meisterhaft stimmungsvoll die holländischen Küsten und das Leben im Hamburger Hafen zu schildern versteht. Auch Friedrich Fehr, der sich zuerst durch seine neckischen Balletteusenbilder bekannt machte, hat in der letzten Zeit eine Anzahl sehr fein gestimmter Landschaften gemalt. Zu den besten deutschen Tiermalern gehört Viktor Weishaupt, der zusammen mit Fehr und Ludwig Schmidt-Reutte nach Karlsruhe gekommen ist. Letzterer erwirbt sich auf dem Gebiete des Altstudiums, dessen Verständnis er einer großen Schülerzahl vermittelt, hohe Verdienste. Ferdinand Keller ist am glücklichsten in seinen Schöpfungen, namentlich Wandgemälden, von mehr dekorativem Charakter, wo die großzügige Komposition und seine bedeutende koloristische Begabung besonders zur Geltung kommen.

Thoma folgte auch Wilhelm Trübner (geb. 1851) von Frankfurt nach Karlsruhe. Seine einfache, sachliche und dabei durch und durch deutsche

Auffassung, das starke Naturgefühl und die außerordentlich feine Empfindung für Farbe und Tonwerte räumen ihm unter den Nachfolgern Leibls die erste Stelle ein. Trübners Bilder bleiben immer gleich kraftvoll, ob er nun Landschaften, wie sein „Vom Weßlinger See“, „Im Odenwald“, „Zimmermannsplatz“, mythologische Themen, wie den „Kampf der Lapithen und Kentauren“ „Gigantenkampf“ (Fig. 471) und das „Parisurteil“, In-

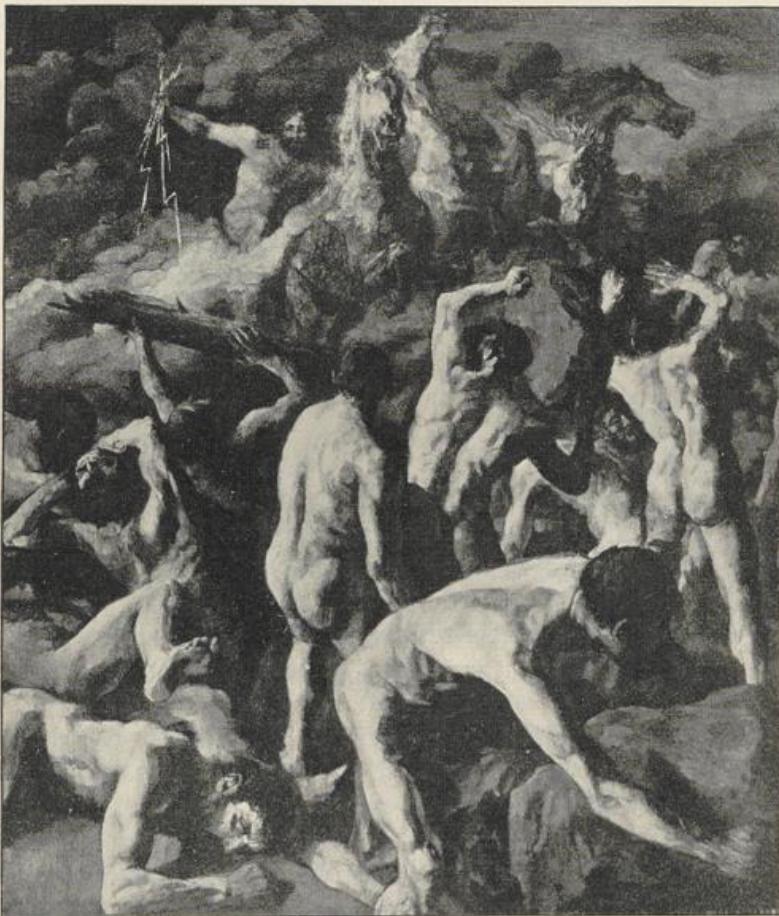


Fig. 471. W. Trübner. Gigantenkampf.

terieurs, Herren- und Damenbildnisse oder gar lebensgroße Reiterporträts malt, immer sucht er die großen farbigen Werte in seinen Motiven. Seine neueren Werke zeichnen sich auch durch eine sehr lebhafte Freilichtstimmung aus. Auch Trübners Kunst fand erst vor einigen Jahren allgemeinere Anerkennung.

In Frankfurt a. M. blieb von den bedeutenderen Meistern nur Wilhelm Steinhäusen (geb. 1846) zurück. Die volkstümlichen, schlichten Illustrationen und Steinzeichnungen dieses Meisters sind bekannter als seine

Gemälde. Für das St. Theobaldi-Stift in Wernigerode, für die Kirche St. Veit bei Wien und die Aula des Kaiser-Friedrich-Gymnasium in Frankfurt hat er große, religiöse Wandbilder geschaffen. Seine tief gemütvolle, hauptsächlich religiöse Kunst steht zwischen der Richter und Thomas. Diesen Meister der christlichen Volkskunst darf man wohl mit Recht den „letzten Nazarener“ nennen.

In Düsseldorf hielt man verhältnismäßig am längsten an der Tradition fest, doch Künstler wie Olaf Jernberg, der mit Vorliebe die niederrheinische Landschaft in Frühlings- oder Herbststimmung malt, der Schlachtenmaler Theodor Roeholl mit seinen kraftvollen, frischen Soldatenbildern, Eugen Kampf und die schon oben erwähnten Meister Artur Kampf und Hans Herrmann halfen die neue Richtung in der Malerei einzubürgern.

In Mitteldeutschland sind es vor allem Dresden und Weimar, die einige bedeutende Vertreter der modernen Malerei stellen. Gotthard Kuehl (geb. 1850) ist einer der ersten und feinsten Impressionisten in Deutschland, der das Spiel der Lichter in den hellen, freundlichen Interieurs meisterhaft wiederzugeben versteht, seien sie nun dem lübeckischen Waisenhaus, einem holländischen Altmännerhause, einem Bergmannshause des Erzgebirges oder einer süddeutschen Barockkirche entnommen. Auch impressionistische Straßensilder von ganz einzigem Reize hat er geschaffen. Karl Banzer malt mit virtuoser Technik, in einem urgesunden Realismus Szenen aus dem oberhessischen Bauernleben, aber auch sehr gute Landschaften, welch letzteres Gebiet in Dresden namentlich von Paul Baum in der Art der Kunst Monets gepflegt wird. Hermann Prell hat bei seinen gewaltigen, lebensprühenden Wandgemälden im Architektenhause zu Berlin, in den Museen zu Breslau und Dresden und im Palazzo Caffarelli in Rom die Freskotechnik nach den Prinzipien der modernen Malerei zu meistern versucht, freilich um mehr dekorative als monumentale Wirkungen zu erzielen. Auch bei Sascha Schneiders großen, gedankentiefen Fresken überwiegt das dekorative Element.

In Weimar erblüht ebenfalls ein frisches Kunstleben, namentlich wird die Landschaftsmalerei dort gepflegt. Th. Hagen geht vor allem den Reizen der heimischen Landschaft nach, wie auch Ludwig von Gleichen-Rußwurm nicht müde wurde, die Schönheit der mitteldeutschen Landschaft in Gemälden, Radierungen und Steindrucken wiederzugeben. Paul Schulze-Naumburg, den wir schon als Vorkämpfer der neuen Richtung im Kunstgewerbe kennen gelernt haben, ist ein begeisterter Darsteller der stimmungsvollen, poetischen Thüringer Landschaften.

In Österreich wurde die Historien- und Genremalerei noch lange gepflegt, ihr liebenswürdigster Vertreter der älteren Schule war Friedrich von Friedländer (1825—1899), den man den letzten „Altwiener“ Sittenmaler genannt hat. Er malte mit besonderer Vorliebe das Leben der Soldaten und namentlich das der Invaliden (Fig. 472) in äußerst warm empfundenen, gemütlichen Bildern. Er war auch der Hauptgründer der Wiener Künstlergenossenschaft. Eine in das Idealistische gesteigerte Monumental-

malerei vertrat Karl Rahl (1812—1865), der die Monumentalbauten der Hansenschen Richtung mit großen, weithin wirkenden Fresken geschmückt hat. Eine begeisterte Schülerschar arbeitete in seinem Sinne weiter.

Die große Wandlung brachte Hans Makart, der ganz Wien in einen Farbentaumel stürzte. Wohl selten hat ein Künstler so das künstlerische Empfinden einer Großstadt beherrscht, wie dieser Farbenzauberer. Daneben ist das Wirken Feuerbachs beinahe spurlos vorübergegangen. Eine Kraftnatur war Hans Canon (Straschiripha) (1829—1885), dessen Vorbilder Tordaens und Rubens waren, und der neben Makart eine große Rolle im Wiener Kunstleben gespielt hat.

Der Hauptvertreter des farbigen Realismus war August von Pettenkofer (1821—1889), der, von den Franzosen stark beeinflusst, die ungarische Landschaft mit ihren malerischen Hirten und Zigeunern und dann Scenen aus den Gassen und Winkeln Benedigs malte, während der die gleiche Rich-



Fig. 472. Fr. v. Friedländer. In der Kantine.

tung vertretende Leopold Karl Müller (1835—92) im Orient, vor allem in Aegypten seine künstlerischen Anregungen fand.

Rudolf von Alt (geb. 1812), der alle Wandlungen der Kunstschaeuungen des neunzehnten Jahrhunderts miterlebt, ja heute Ehrenpräsident der Wiener Sezession ist, hat die realistische Landschaft namentlich im Aquarell gepflegt. Er malte die historischen oder malerisch interessanten Plätze und Bauten der Kaiserstadt und hat so mit Stift und Pinsel gleichsam eine Chronik Wiens gegeben. Der Meister der Wiener Stimmungslandschaft ist Emil Jak. Schindler (1842—92), silbertonige Mondscheinlandschaften, idyllische, buntblumige Bauerngärten, die niederösterreichische Landschaft zu allen Stunden des Tages in den verschiedensten Beleuchtungsstadien, das waren seine Lieblingsvorwürfe. Von einem unbeugsamen Naturalismus ließ sich Theodor von Hörmann (1840—95) leiten, einem feinempfundenen Pleinairismus huldigten Eugen Jettel, Rudolf Ribarz, Charlemont und L. H. Fischer.

Der erste Obmann der Wiener Sezession war Gustav Klimt (geb. 1862), dessen Deckenmalereien in der Wiener Universität zu einem so großen Meinungsstreite geführt haben. Klimts Kunst ist von einem ganz außergewöhnlich feinen Empfinden für Stimmung getragen, seine Bilder, einerlei ob sie eine Landschaft oder eine faszinierende Frauengestalt darstellen, haben etwas Prickelndes, nervös Verausgehendes und dabei sind sie doch wieder in der Farbe ungemein subtil, harmonisch gestimmt. Sonnige, flimmernde Landschaften und lichtdurchflutete Interieurs malt Karl Moll, ein höchst temperamentvoller Kämpfer der Sezessionisten. J. B. Krämer stellt mit Vorliebe allerhand Lichtphänomene des Südens dar, Jos. Engelhart gibt speziell Wienerische Scenen und ist mit großem Geschick auch im Kunsthandwerk tätig, während Ferdinand Andri in kräftigen Aquarellen und Guachen das niederösterreichische und galizische Bauernleben schildert. Als ausgezeichneter Meister der Illustration muß Hans Schwaiger genannt werden.

Von dem Hagen-Bunde, einer gleichfalls secessionistischen Künstlervereinigung, sind der vielleicht mit Vogeler zu vergleichende Hellmaler Heinrich Lefler, die Landschafter Hans Wilt und Amfelder, der Porträtmaler Lud. Ferd. Graf und der phantastevolle Bildhauer und Maler Wilhelm Hejda in den letzten Jahren bekannter geworden.

Aus den Reihen der Schweizer Maler, deren bedeutendste Böcklin und Sandreuter schon besprochen worden sind, müssen angeführt werden: Adolf Stäbli (1842—1901), der von Corot und Millet beeinflußt, ernste, stimmungsvolle Landschaften gemalt hat, der Historienmaler J. H. C. Stückelberg (geb. 1831), der Schöpfer der berühmten Fresken in der Tellskapelle und Ferdinand Hodler (geb. 1853), der bei dem eingehendsten Realismus allen seinen Gestalten eine eigentümlich schlichte, großzügige Stilisierung zu geben weiß. Er ist wohl heute mit dem vielversprechenden, oft altmeisterlich anmutenden, oft auch bizarren Albert Welti der Interessanteste von seinen Landsleuten.

a) Die graphischen Künste im XIX. Jahrhundert.

Es erübrigt noch, einen raschen Blick auf die Entwicklung der graphischen Künste im XIX. Jahrhundert zu werfen. Wie in jedem der vorangegangenen vier Jahrhunderte ein neues künstlerisches Ausdrucksmittel auf diesem Gebiete gefunden wurde, wir erinnern nur an die Aufeinanderfolge von Holzschnitt, Kupferstich, Radierung, Schabkunst, farbige Stiche und Aquatinten, so wurde von J. Aloys Senefelder (1771—1834) an der Schwelle des neunzehnten Jahrhunderts die Lithographie erfunden, sie ist also wie Holzschnitt, Kupferstich und Schabkunst eine deutsche Erfindung.

Die Lithographie teilte zunächst das Schicksal der anderen graphischen Kunstarten im Anfange des neunzehnten Jahrhunderts, beinahe ausschließlich eine dienende Rolle, die der Reproduktion, zu spielen. Die Gemälde alter und neuer Meister wurden reproduziert, N. Strixner (1782—1855)

Ferdinand Piloty d. Ael. (1785—1844) und Franz Hanftängel d. Ael. (1804—1877) in München schufen ihre weltbekannten Blätter nach den Meisterwerken der Münchner Pinakothek und besonders der Letztere nach den Gemälden der Dresdener Galerie. Franz Weishaupt in München hat zuerst mehrere Platten und Farben für eine Lithographie verwendet, so entstand der Farbendruck, die Chromolithographie, die dann namentlich durch Wilh. von Bahn in Berlin vervollkommen wurde.

Selbständige Bedeutung erhielt die Lithographie aber erst, als Meister wie Adolf Menzel das flüssame Material zum Ausdrucksmittel ihrer künstlerischen Ideen gebrauchten. Besonders für das Porträt wurde die Lithographie außerordentlich beliebt, einer der berühmtesten Künstlerlithographen war Joseph Kriehuber (1801—1876), dessen Lebenswerk mehrere tausend lithographische Porträts und ganze Bildnisgruppen umfaßt.

Bon den vierziger bis in die sechziger Jahre war die Lithographie sehr beliebt, viele tüchtige Künstler wie Danhauser, Fendi, Alt und vor allen A. C. von Pettenkofer haben Blätter von bleibendem Werte geschaffen. Dann trat eine Periode des Niederganges ein, während welcher die Lithographie beinahe nur noch handwerklich betrieben wurde. Erst in den letzten zehn Jahren, als die Karlsruher Maler und Meister wie Thoma, Steinhausen und viele andere eigenhändig lithographierten, ist ein neuer Aufschwung der Lithographie zu verzeichnen, und die Künstlerlithographien haben sich in kurzer Zeit das deutsche Haus erobert. Eine neue Erfindung, die Allgraphie, ersiegte den schweren Stein durch Aluminiumplatten.

Der Holzschnitt war im XVIII. Jahrhundert vom Kupferstiche beinahe ganz verdrängt worden. Friedr. Wilh. Gubitz (1786—1870) in Berlin hat ihn wieder eingeführt, und auch hier hat namentlich Menzel das Verdienst, durch seine unvergleichlichen Werke, wie die Illustrationen zu Chamissos „Peter Schlemihl“ und zu Auglers „Geschichte Friedrichs des Großen“ für alle Zeiten vorbildliche Werke geschaffen zu haben. Während aber Menzel in seinen Holzschnitten die feinsten Tonabstufungen wie in einer Radierung wiederzugeben weiß, gingen Ludwig Richter, Führich, Schnorr von Carolsfeld, Schwind und Rethel auf die Werke der älteren deutschen Meister, Dürers, Holbeins und Burgkmairs zurück. Sie vermieden damit die Gefahr allzu sehr nach toniger, malerischer Wirkung zu streben.

In England hatte vor allem Thomas Bewick den Holzschnitt zur Blüte gebracht, bei dem das Hauptgewicht auf tonige, farbige Wirkung und brillante Technik gelegt wurde. Dies führte auf die falsche Bahn, mit dem Holzschnitte möglichst alle Effekte des Originalgemäldes wiedergeben zu wollen. Die Photographie, der Lichtdruck, die Heliogravüre und die andern photochemischen Verfahren verdrängten bald Lithographie und Holzschnitt von dem Gebiete der Reproduktion. Der Holzschnitt wurde erst wieder zum selbständigen, künstlerischen Ausdrucksmittel, als er wieder auf den einfachen, kräftigen Linienschnitt zurückgriff. Vor allem war es der alte Holzschnittsstil, der am

besten zum Hochdrucke der Lettern stimmte und daher zur künstlerischen Buchausstattung verwendet wird. Max Klinger war Führer auf diesem Gebiete, Joseph Sattler greift auf die deutschen Renaissancemeister zurück, W. Steinhäusen nimmt Dürer zum Vorbilde, Melchior Lechter geht bis zur Gotik hinauf. Auch die Kleinkunst der Bibliothekzeichen, Exlibris, erstand wieder aus langer Vergessenheit.

Die Illustration als solche machte ebenfalls den Weg von der Umrisszeichnung zum impressionistischen Tonschnitt durch, um in jüngster Zeit wieder mehr zum einfacheren Linienschnitt und zum Streben nach Plakatwirkung sich zu wenden. München ist da schon lange führend, hier entstanden die „Fliegenden Blätter“, die Jugend und der Simplicissimus. Der große Humorist Wilhelm Busch, der kostliche Karikaturenzeichner Adolf Oberländer und der gemütliche Edmund Harburger sind von der älteren Generation die gefeierten Meister, während René Reinicke, Hermann Schlittgen und Fritz Wahl das moderne Leben virtuos darzustellen verstehen. Georg Hirths Wochenschrift „Jugend“ hat die sich gestellte Aufgabe, den modernen künstlerischen Bestrebungen in und durch die Illustrationskunst zum Siege zu verhelfen, glänzend gelöst. Das satirische Blatt „Simplicissimus“ hat als bedeutendste Mitarbeiter den genialen Zeichner Th. Th. Heine, der das Spießbürgertum mit beißendem Hohne verlacht, Bruno Paul, den übermütigen, derben Karikaturisten, und den eleganten Ed. Thöny.

Im Reklamewesen wurde einer der wichtigsten Faktoren das Plakat, und nach dem Vorbilde der Engländer, Belgier und Franzosen, die von dem japanischen Farbendrucke die dekorative Verwendung der Farbenflächen gelernt hatten, ließen sich auch die deutschen Künstler dieses interessante Schaffensfeld nicht entgehen. Auch hier marschierten die Münchner Künstler an der Spitze, allen voran Th. Th. Heine, der mit wenigen, kräftigen Farbenflächen bei Beschränkung auf die notwendigsten Schriftworte ein einfaches, leicht verständliches Bildmotiv gab und so am besten das Wesen des Plakates getroffen hat. Eine ganze Reihe jüngerer Künstler haben sich ebenfalls auf diesem Gebiete versucht, besonders glücklich waren einige Entwürfe von O. Eckmann, Edmund Edel in Berlin und Otto Fischer in Dresden. Daß gerade bei der Plakatkunst sich die Künstler hohe Verdienste um die allgemeine künstlerische Erziehung erwerben können, dürfte vielen ein Sporn sein, ihre Kräfte auch dieser neuen Kunst der Straße zu widmen.

Steter und ruhiger war die Entwicklung des Kupferstiches im 19. Jahrhundert. Allerdings scheinen die Lithographie, die photochemischen Verfahren und in neuerer Zeit die Radierung die zeitraubende Technik des Kupferstiches zu verdrängen. Im Anfange des Jahrhunderts standen die deutschen Kupferstecher ganz unter dem Einfluß der französischen und italienischen Schulen, die bedeutendsten deutschen Stecher waren in der Pariser Schule ausgebildet worden. Joh. Gotthard von Müller (1747—1830), sein Sohn Friedr. Müller (1782—1816) und der Wiener Karl Heinrich Rahl (1779—1843)

sind die bedeutendsten Meister dieser Richtung, deren Stärke auf der, noch aus der Rokokozeit überkommenen virtuosen, stofflichen Brillanz beruhte. Unter dem Einflusse des Klassizismus und der Romantik bevorzugte man mehr die herbere, zeichnerische Technik mit den feinen Strichlagen, wie sie Dürer und Marc Anton bei ihren Werken verwendet haben. Julius Thäter (1804 bis 1870) in München war einer der meistgenannten Meister dieser Richtung, die bis zum reinen, jedes malerische Element verbannenden Umrißstiche ausartete und so dem farblosen Kartonstile in der Malerei am besten entsprach.

Josef Keller (1811—1873) in Düsseldorf und Eduard Mandel (1810—1882) in Berlin brachten wieder die mehr malerische Manier in Aufnahme und wurden als Erneuerer des Kupferstiches die führenden Meister von großen, erfolgreichen Kupferstecherschulen. Während Keller in zarter, weicher Behandlung Werke von Overbeck, Scheffer, Deger, mehrere Madonnen Raphaels und die Disputa gestochen hat, verstand es Mandel, mit großer plastischer Kraft und feinstem Stilgefühl ebenso gut moderne Gemälde, wie die Meisterwerke der Renaissance — sein Hauptwerk ist die Sixtinische Madonna — wiederzugeben. Die Mandel-Schüler Robert Trossin, Louis Jacoby und Gustav Eilers haben mit gleichem Verständnis wie ihr Lehrer alte und neue Meisterwerke mit dem Grabstichel interpretiert.

An die italienische Kupferstecherschule, und zwar besonders an Giuseppe Longhi haben sich die Meister Jakob Felsing, Joseph Caspar und Ludwig Grüner angeschlossen.

Der Stahlstich, den Karl Frommel in den zwanziger Jahren von England aus in Deutschland eingeführt hatte, war eine Zeitlang namentlich für die feinere Buchillustration sehr beliebt. Nachdem man aber gelernt hatte, die Kupferplatte zu verstählen, verlor er seine Bedeutung ganz.

Auf dem Gebiete der graphischen Künste hat die Radierung die größten Erfolge zu verzeichnen, entspricht sie doch am meisten dem Zuge nach dem Farbigen, Malerischen. Diese Richtung hat freilich in der Radierung erst seit den letzten zwanzig Jahren die Oberhand bekommen, vorher hat auch hier die zeichnerische Tendenz überwogen. Joh. Adam Klein (1792—1875) und Joh. Christ. Erhard (1795—1822) sind die bemerkenswertesten Meister der älteren Richtung, in ihren Tierstücken, Landschaften und Szenen aus dem Soldaten- und Volksleben fällt uns die große Frische und der lebendige Naturismus auf. Schon die Romantiker Moritz von Schwind, Ludwig Richter und Joseph von Führich benützten die Technik zu Originalarbeiten, Eugen Neureuther in München machte sich mit seinem Dornröschen und Aschenbrödel einen Namen und Menzel griff ebenfalls zu dieser Technik. In den sechziger Jahren bildeten sich in Düsseldorf, Frankfurt, Weimar, Berlin, München, Wien und anderen Orten Vereine zur Pflege der Original-Radierung. Auch zur Reproduktion wird die Technik verwendet, allen voran steht William Unger (geb. 1832) in Wien, der in mehr als 800 Blättern Werke von Rembrandt, Frans Hals, Rubens, Tizian und Velasquez aufs geistreichste

radiert hat. Neben ihm sind hauptsächlich Joh. Leonh. Raab, dessen Tochter Doris Raab und Peter Halm, welch letzterer sich auch wie Th. Meyer-
Basel als vorzüglicher Landschaftsradierer bewährt hat, in München, K. Koep-
ping in Berlin und W. Hecht in Wien zu nennen. Als Radierer von Städte-
ansichten und malerischen Bauwerken ist Bernh. Mannfeld berühmt geworden,
seine großen Blätter vom Heidelberger Schloß, vom Dome zu Köln, vom Rathaus
zu Breslau und dem Schloß in Meißen sind ganz hervorragende Leistungen.

Eine neue Erfindung, die Stichradierung, hat die Ausdrucksfähigkeit ungemein gehoben. Wie schon der Name sagt, verbindet diese Technik die strengere Zeichnung des Linienstiches mit der Freiheit und Feinheit der Radier-
nadel und erstrebt ähnliche Wirkungen wie der Tonstich. Karl Stauffer-
Böhn, den wir oben schon erwähnt, hat sich zuerst in Deutschland dieser Technik
bedient, Max Klinger, E. M. Geyger und Otto Greiner folgten diesem
Beispiel. Auch Graf Kalckreuth, von Gleichen-Rußwurm und Max
Liebermann haben sich mit Glück in dieser Technik versucht, in der besonders
auch der Prager Emil Orlík und Otto Fischer ganz Vorzügliches leisten.

Wie wir gesehen haben, sind in dem letzten Jahrzehnt auf allen Ge-
bieten der deutschen Kunst große Anstrengungen gemacht worden, unter heftigen
Kämpfen wurde Altes über Bord geworfen, Neues, oft noch recht Unreifes,
an dessen Stelle gesetzt. Ein Gutes hatten aber diese Kämpfe: nicht nur die
Künstler, auch die Laien, ja die ganze Nation nahm teil an ihnen. Dieses
neu erwachte Interesse an dem Schaffen unserer Künstler, an allen Werken
der bildenden Kunst ist jedenfalls das Beste, was uns das letzte Dezennium
gebracht hat. Von dieser allgemeinen Anteilnahme getragen, werden alle
künstlerischen Kräfte sich frischer und freier regen. Daneben trägt die immer
mehr zunehmende Dezentralisation nicht unwesentlich dazu bei, die Stammes-
eigenarten wieder mehr zur Geltung kommen zu lassen, der deutschen bildend-
en Kunst ein heimatliches Gepräge und dadurch einen nationaleren Charakter
zu verleihen. Das Streben nach einer idealen Kunst wird uns dann auch
wieder eine große religiöse Kunst bringen, die ja heute beinahe ganz fehlt.

Mancherlei Anzeichen lassen darauf schließen, daß wir uns, wie in der
allgemeinen Volksentwicklung, so auch in der bildenden Kunst in aufsteigender
Linie bewegen. Möge das zwanzigste Jahrhundert in der bildenden Kunst
die Höhe erreichen und uns das sein, was das neunzehnte Jahrhundert uns
in der Musik war und gegeben hat. Möge der Genius des deutschen Volkes
ihm auch in der bildenden Kunst wieder eine neue Blüte schenken, wie sich
eine solche in den ersten Dezennien des XVI. Jahrhunderts entfaltet hatte,
der deutschen Kunst zum Heile, der deutschen Kultur zum Segen!

