



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

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

**Schweitzer, Hermann**

**Ravensburg, 1905**

Die Vorläufer und Begründer.

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-79886](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-79886)

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, antifizierende Gewänder, fein abgestimmte Farben, viele Darstellungen auf einfarbigem Hintergrund. 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 Kunstschule 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 Kunstschule 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 Gebilde 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 erschaute Phantasiegebilde schaffen will, also eine Art romantischen Idealismus darstellt.

Schon in den sechziger und siebziger Jahren, also in der Uebergangszeit zum Impressionismus, als die deutsche Malerei ganz unter dem Einflusse der französisch-belgischen Kunst stand, suchten 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 begründeten, 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 Morgenrauen, in Florenz brach die Morgenröte an“. In Rom aber vollzog sich das Wunder, das man eine vollkommene Seelenwandlung 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 in seinen großfigurigen Bildern allmählich das plastisch-malerische Element die Oberhand erhielt. Mit der Vereinfachung des Kolorits und dem Ueberhandnehmen 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 Triumphe 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 Bornehmheit, 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 Mäcen. 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 Frauentypen, 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 Medeenbilder 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 violinspielende 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 Kunstanschauung einsam und unverstanden

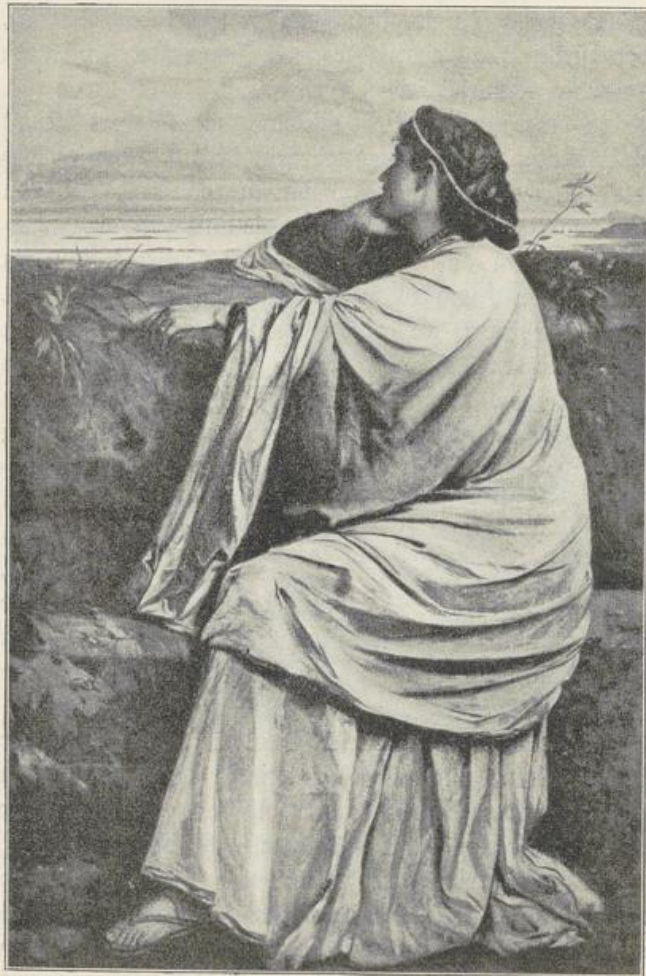


Fig. 465. Feuerbach. Iphigenie.

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 „Verständnis“, 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



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 Raume 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 Ausdruck 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 Ueberarbeitung 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 Marées'schen Werke in seinem Besitze 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 Marées'saales.

Eine eigenartige Welt lebt in diesen Werken, in ganz einfachen, nur durch ein paar schlanke Stämmchen belebten Landschaften stehen oder sitzen lebensgroße, schlanke Figuren von grandioser Schönheit in der Bewegung, harmonischer Wohlklang 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 Bidoll (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 Glend“. Böcklin studierte die Natur mit geradezu wissenschaftlichem Eifer, aber er malte seine Bilder aus dem Gedächtnis, Komposition und große Linie wie beim Freskobilde beherrschen seine Gemälde, während die Farbe nur dekorative Verwendung findet, allerdings in höchster Beherrschung aller bisherigen koloristischen 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 Kentauren, 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 kürzeren 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. Auf's 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 Landschaftler, 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 Schilf“, das er 1859 in München ausstellte und das König Ludwig I. für die Pinakothek ankaufte. Pan sitzt friedlich im Schilf und bläst auf seiner Hirtenflöte. Helle Sonnenflecke spielen auf dem Körper des Waldgottes, dem Schilf und dem grün bewachsenen Wasser des Vordergrundes. Die koloristischen Kühnheiten in diesem Bilde 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, Najaden, Tritonen, Kentaurer 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. Diesen 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 Meerkentaurer 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 Gartensassade 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 Uebergang 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 Felsenschlucht, und den von Furien 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 köstlichen zwei fischenden Pane (Wien, Privatbesitz) beweisen. Auf dem letzteren Bilde sehen wir zwei Pane, einen braunen und einen roten, weißhaarigen Albino-Pan, die auf einer Felsenklippe zum Fischen sich aufgestellt haben, der eine senkt sein Netz in die Flut, der andere zieht es mit schwerer Last in die Höhe, eine Najade hat sich, zum freudigen Staunen des Fischers, in dem Netze 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 fiedelnden Tode (Berlin, Nationalgalerie) stammt aus dieser Zeit.

Die elf Jahre in Florenz 1874—85 bilden die Sonnenhöhe der Böcklin'schen Kunst. Hier erblüht sein monumentaler 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 Prinzipie 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 Meeres Schilderungen, schon vorher so meisterhaft, erhalten nur noch tiefere, magischere Farbenspiele. In diesen Landschaften bewegen sich jene von einem pantheistischen Naturgeföhle 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 Quellsymphie, dann Werke mit mythologischem Vorwurfe wie



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



sein Odyssens und Kalyppo, 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 Einschaltbild) 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 erholte, 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-phantaistischen Inhaltes noch von stärkster, kühnster 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 Vögels.

So anregend und weit befruchtend Böcklins Schaffen für die deutsche Kunst war, kann man doch nicht von einer eigentlichen Schule Böcklins reden. Außerlichkeiten 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 Naturgeföhle getragen, das die Böcklinschen Bilder zu so geschlossenen, einheitlichen Kunstwerken macht. Drebers „Jagd der Diana“ (Berlin, Nationalgalerie) und die „Sappho am Meeresstrande“ (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 Größe. 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 unererschöpflichen 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 Winterschüler an der Kunstschule 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 bedeutamer in seinen Bildern auf, die Landschaft wird breiter, größer, monumentaler. 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 Thomas 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 bückt 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 Farbengebung. So schlicht in Komposition und Malweise, so ergreifend ist der seelische Gehalt dieser gemütvollsten, deutschesten 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 Lodrucke. Durch diese, so zahlreichen Lithographien ist er ein echter Meister für das Volk geworden.

Wie seine Gemälde religiöse Motive, Landschaften, Porträts, mythologische Vornürfe, 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 phantasieren läßt, wenn die Großmutter in der Dämmerung den Kindern Märchen erzählt oder kleine Bauernmädcl 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 Steindrucke der Welt geschenkt hat.

Thoma und Böcklins Werke haben das mit der Kunst des großen Nürnbergers 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 Born reinsten Genusses sein.

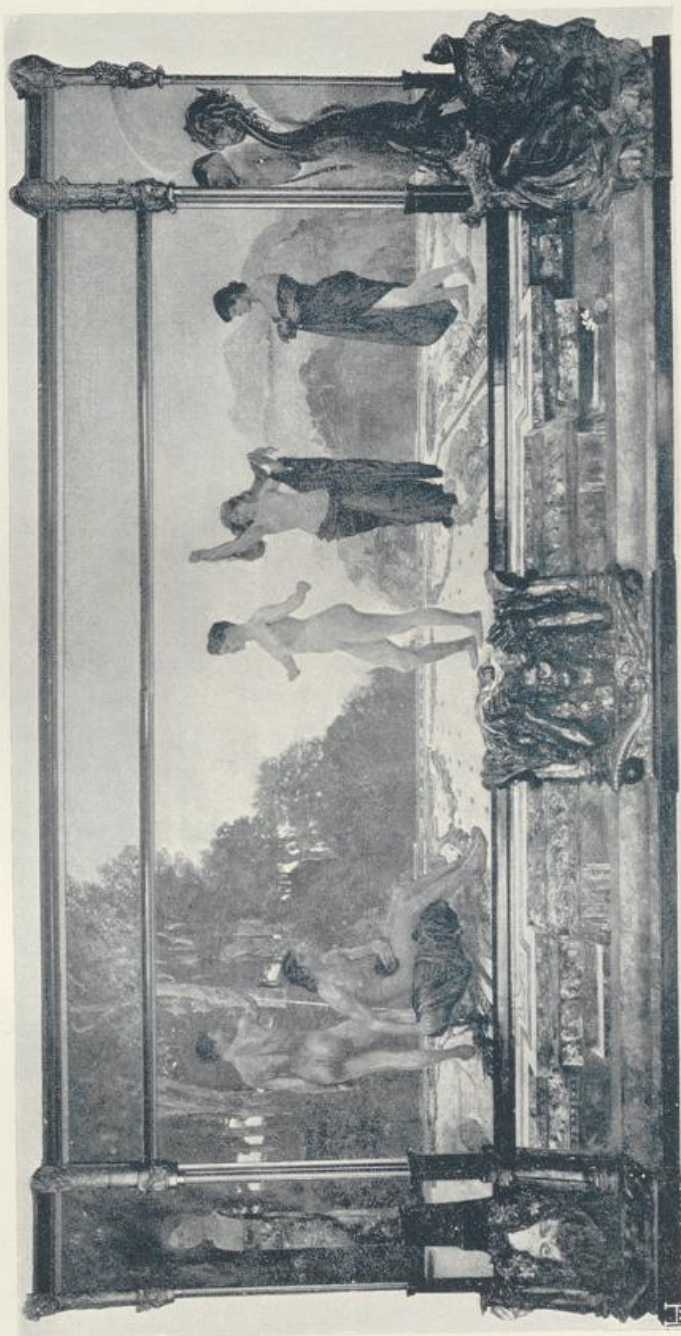
Max Klinger (geb. 1857 zu Plagwitz bei Dresden) hat mit der Zeichnung, mit der Radierung angefangen. Der überströmende Reichtum seiner Phantasie, seine tiefe dichterische Begabung drängten ihn zu diesem Ausdrucksmittel, erst später hat er in monumentalen Gemälden und dann in

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 erfaßten, durch und durch modern gefühlten Kunstschöpfungen, deren erschreckende Wildheit und Tragik er doch oft wieder mit einem Zuge reinsten 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 kleinen Nebenachen 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 Ersehntes mit unvergleichlicher Phantasie teils in feierlicher Monumentalität und herber Größe, teils in leichtem Flusse und süßer 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 Ausdruck, wie dies auch in den beiden Cyklen „vom Tode“ und in den „Brahms-Phantasien“ der Fall ist, bei denen der Menschheit ganzes Schicksal entrollt wird. Diese Werke der Griffelkunst 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.  
(Verlag von Franz Hauffhangel 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 ergreifendster 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 Schönheits Traum 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 aufsieht. 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 machte 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 Akte 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