



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der modernen Malerei

Schmidt, Paul Ferdinand

Stuttgart, 1961

Erster Teil Die Malerei In Der Zweiten Hälfte Des 19. Jahrhunderts

[urn:nbn:de:hbz:466:1-97939](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-97939)

ERSTER TEIL

DIE MALEREI DER ZWEITEN HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS IN FRANKREICH UND DEUTSCHLAND

I. SIEGESZUG DES MALERISCHEN REALISMUS

Üblicherweise hätte die neuere europäische Kunstgeschichte mit der Revolution von 1789 zu beginnen. Deren politischer Auswirkung ging ein gesinnungsverwandter Aufbruch des Klassizismus, in Frankreich mit Davids „Schwur der Horatier“, in Deutschland mit Carstens' Wirken in Rom parallel. Von diesen Ausgangspunkten verbreitete sich eine dem bisher herrschenden Barock entgegengesetzte Kunst antikisierender Richtung über ganz Europa. Dies war die erste Revolution des bürgerlichen Gedankens in der Kunst, die Absage an die kulturelle Einheit des Barock.

Die künstlerische und geistige Revolution um 1800 bildete den Höhepunkt des Widerstandes in der Form; der Klassizismus konnte sich nur halten, solange der Höhenflug der ersten Empörergeneration andauerte. In Deutschland fand er seinen wahren Ausdruck in der Romantik, die in der Malerei bestimmter und treffender gedieh als in der Dichtung; in Frankreich durch den Radikalismus Davids, der sich im napoleonischen Empire vollendete, gänzlich ohne romantische Mitwirkung.

Frankreich und Deutschland blieben auch in der Folgezeit die führenden Länder; die übrigen Nationen fügten sich ein, teilweise mit Hilfsstellungen, die, wie im England des Malers Constable, ein lebendiges Moment des Fortschritts zum Realismus enthielten. Die Übertreibung der rationalistischen Idee in Frankreich konnte nicht ohne Gegenwirkung bleiben. Der wahre Ausdruck bürgerlicher Gesinnung lag in der Wiederaufnahme des *malerischen Realismus*. Die Ausbildung dieses bürgerlich betonten Realismus nun ist die eigentliche Aufgabe des 19. Jahrhunderts gewesen. In dessen erster Hälfte rang er sich langsam durch, gehemmt durch eine zähe Nachwirkung des Klassizismus, der sich bis zum Tode von Ingres 1863 behauptete, in Deutschland durch die Spät- und Nachromantik sich bis weit in die zweite Jahrhunderthälfte erhielt. Den völligen Sieg des neuen Prinzips kennzeichnete das Auftreten von Courbet und Menzel, und sein eigentliches Geburtsjahr ist etwa um 1850 anzusetzen.

Dies ist der Grund, der für eine Geschichte der neueren Kunst in unserer Darstellung der letzten 100 Jahre das zeugende Motiv abgibt. Aufstieg und Vollendung des Realismus im 19. und sein Widerpart im 20. Jahrhundert ist das Thema der gesamten Entwicklung, die in zwei großen Antithesen sich vollzog. Eine Erklärung der gegenwärtigen Strömungen läßt sich nur finden bei einer Gegenüberstellung mit jenen bürgerlichen Formen. Der Sieg der rationalen Bürgergesinnung in Politik und Gesellschaft wird erst fixiert durch die Erhebung von 1848: es war kein Zufall, daß sie sich in der bildenden Kunst zu gleicher Zeit mit dem Nachdruck durchsetzte, welcher die Erscheinung Courbets so überragend machte. In Frankreich wurden seit je die Ideen der Zeit am klarsten formuliert und sichtbar gemacht.

Die Entwicklung der französischen Malerei ist daher das wichtigste Merkzeichen für die Wandlung der Geister; durch die Taten hochbegabter Künstler lebhafter veranschaulicht als in der Malerei Deutschlands, die in einem gewissen Durcheinander der Strömungen keine so bestimmte Figur herausbildete, dafür freilich durch den Reiz eigenartiger und spröder Individualitäten interessant wirkte. Frankreich besaß den unschätzbaren Vorzug der Konzentrierung aller Kräfte in der Hauptstadt Paris, in der sich der Kampf der widerstreitenden Elemente vor aller Augen abspielte, während die Zersplitterung des Kunstschaffens in Deutschland, wo es zahlreiche Metropolen der Entwicklung gab, den Blick verwirrte. Die künstlerischen Werte wurden erst nach langwährender Vergessenheit am Beginn des 20. Jahrhunderts in der Berliner Jahrhundertschau von 1906 richtig erkannt.

Eines ist am Beginn mit Nachdruck hervorzuheben: daß im 19. Jahrhundert auf beiden Seiten des Rheins zweierlei Kunstweisen existierten, die unbedingt zu unterscheiden sind: die vor der Geschichte bestehende Malerei, eine Kunst der wenigen für wenige aufgeschlossene Betrachter, deren Wert sich in Wahrheit erst in der Perspektive der Nachwelt offenbarte, eben die Kunst, die hier allein in Betracht kommen soll – und die Allerweltsmalerei der vielen, die für ihre Gegenwart geschaffen und von ihr mit Beifall entgegengenommen wurde. Die Kunst für die Halbgebildeten des Bürgertums zehrte von den Errungenschaften der Tradition in banalem Sinn. Sie popularisierte Klassizismus und Romantik nicht anders als Realismus, hinkte aber stets der Entwicklung nach. Ihre Produkte waren technisch einwandfrei, sie glänzten im Schein voller Öffentlichkeit und schienen ihren Zeitgenossen als die wahren Repräsentanten ihrer Kunst. In Wirklichkeit bedeuteten sie nur eine Scheinblüte, wert, der Vergessenheit anheimzufallen. Sie gehören der Kunstgeschichte nur in dem Sinne von Anmerkungen und Gegenbeispielen an. Sie repräsentierten auch ihre Epoche, denn mit dem Siege des Bürgertums war alles Mittelmäßige und Triviale bürgerlicher Gesinnung ans Licht gekommen, und da diese Art Malerei der Oberfläche angehörte und für den Gebrauch des Bourgeois geschaffen wurde, um einem Geschmack am Gewöhnlichen zu genügen, nicht aber aus schöpferischem Geist entstanden war, gehörte sie in die Schicht einer Mittelmäßigkeit, die der echten Kunst fremd war. Historienbild, Genre jeder Art, süßliche Aktallegorien, Heimatkunst und andere Objekte geistiger Genügsamkeit stehen abseits der historischen Beachtung, mit Ausnahmen, die in der Qualität von Persönlichkeiten ihre Rechtfertigung finden. Allzulange ist die neuere Kunstgeschichte mit der Last von unzureichenden Namen und Werken beschwert worden, deren rücksichtslose Ausmerzung an der Zeit wäre.

1. Die barocke Phase

*Théodore Géricault, Eugène Delacroix, Dominique Ingres, Théodore Chassériau,
Puvis de Chavannes, Honoré Daumier*

Der Kampf der Richtungen begann in Frankreich schon sehr früh, fast möchte man sagen, in dem Moment, da die Folgen der Revolution in Gestalt der napoleonischen Alleinherrschaft liquidiert waren und die Restauration einsetzte.

Théodore Géricault, der große Bahnbrecher, lebte 1791–1824 (er starb vorzeitig an den Folgen seiner großen Reitpassion, an einem Sturz vom Pferde). Man könnte sein Werk als eine verfrühte Episode betrachten, welcher erst sein Erbe und Nachfolger Delacroix zur eigentlichen Existenz verhalf. In seiner glanzvollen Malerei war noch viel von Kontur und klassizistischer Härte zu spüren; in seinem Hauptwerk, dem „Floß der Medusa“ von 1819, steckte mehr von Michelangelo und Caravaggio, von klassischer Tradition als von wirklich malerischen Werten. Aber unvergleichlich war die stürmische Kraft, die Leidenschaft der Gestaltung, die Freude am Lebendigen und Dramatischen, die ihn hoch über die kühle Starrheit der Klassizisten seiner Zeit erhob – vor allem in seinen herrlich bewegten, von Vitalität überschäumenden Pferdeleibern, die 1812 mit dem „Chasseur à cheval“ einsetzten und sein Genie offenbarten.

Mit ihm beginnt auch bereits das Problem der *französischen Romantik*, das sich kompliziert und widerspruchsvoll darbietet. Die deutsche Romantik war geistig, universell, voll transzendenter Ideen, technisch gebunden an die Form des zeichnerischen Kolorismus, praktisch sich vollendend in der Landschaftsdarstellung. Nichts davon war in der französischen Malerei zu spüren. Wenn man die Vertreter dieser sogenannten Romantik Revue passieren läßt, von Géricault bis zu Daumier und Doré, bemerkt man als das Wesentliche eine erregende Thematik, die Wahl von dramatischen, orientalischen und politischen Motiven und die Pathetik hochgehender Bewegung: ihre Gestaltung aber vollzog sich ausschließlich in malerischer Binnenform. Das waren unlösbare Widersprüche. In der deutschen Romantik bildete gerade das malerische Prinzip das Feindselige; wer sich ihm verschrieb, wie Blechen, kam nicht über einen tief innerlichen Zwiespalt hinweg, an dem Blechen schließlich zerbrach. Im Deutschen flossen Klassizismus und Romantik ineinander. Carstens' tiefste Ideen kamen aus romantischen Untergründen, Runge bediente sich zur Gestaltung seiner Phantasien einer entschieden klassizistischen Form. Kann man mit demselben Begriff die so wesensverschiedene „Romantik“ der Franzosen benennen? Man muß eine Bezeichnung finden, um jene großen Widersacher des Klassizismus zusammenzufassen. Behält man für Delacroix und seine Gesinnungsgenossen die Benennung Romantiker bei, so darf das nur mit der Einschränkung geschehen, daß es sich von Anfang an, und auch bei Géricault, um eine gesteigerte Form von *Spätromantik* handelte, um jene Spätform, die auf deutscher Seite fraglos eine

Entartung des ursprünglichen Wesens durch malerische Zersetzung bedeutete: die inhaltlich betonte Epigonenkunst der Rottmann, Lessing, Preller, eine Übergangserscheinung, die realistische Momente in das System der Ideendarstellung einschob und es damit verunklärte und verdarb.

Von einer Zersetzung kann nun allerdings bei den französischen „Romantikern“ nicht die Rede sein. Sie waren im Gegenteil die schöpferischen Künstler, die ein neues Prinzip aufbrachten: das Pathos des Malerischen. Dieses Malerische aber entstammte noch nicht der Beobachtung von Tonalität und Belichtung in der Natur, wie es nachmals Corot und Courbet verstanden. Es war vielmehr das Malerische der *barocken Tradition*, herstammend aus Verstärkung der Gegensätze von Hell und Dunkel und körperlicher Bewegtheit. Daß dies barock und keineswegs romantisch empfunden war, erweist sich bei jedem Vergleich ihrer Bilder mit Rubens auf der einen, mit Runge oder Friedrich auf der andern Seite. Die Wahl ihrer Tradition war auf die Meister des barocken Überschwangs gefallen; man könnte ein innerliches Wiedererstehen des Barock feststellen im Gegensatz zu der statuarischen Unbewegtheit ihrer klassizistischen Widersacher. Bei Géricault fand sich das Helldunkel Caravaggios und die Bestimmtheit des Umrisses; Delacroix tat einen bedeutenden Schritt weiter zu Rubens und seinem kräftigen Kolorismus, mit Auflockerung der Konturen zu malerischer Weichheit.

Das Fragwürdige des Begriffs „romantisch“ wird besonders an *Eugène Delacroix* (1798 bis 1863) deutlich. Er, dessen Tätigkeit bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts reichte, und der daher mit größerem Recht zur Bestimmung der führenden Ideen heranzuziehen ist, legte den Nachdruck auf die Verlebendigung von Abenteuern und Geschehnissen mannigfacher Art, und daran ist deutlicher als bei Géricault der Abstand von der Frühromantik abzulesen. Géricault verdiente nicht nur um seines Bahnbrechertums willen gewürdigt zu werden: seine Intentionen strömten aus einem von Leidenschaft erfüllten Herzen, sein Temperament gab sich rein und unvermischt mit gegenständlichen Nebenabsichten den Eindrücken des Lebens hin, den Pferden und ihren Reitern, dem Interesse an pathologischem und rein menschlichem Ausdruck seiner Modelle, die er selbst im Irrenhaus und auf dem Schafott aufsuchte und mit starker Wirkung des Realistischen malte. Die Sensation der „Medusa“ blieb ein Einzelfall, ein geglückter Versuch, die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Delacroix dagegen hing seiner Natur nach an der Sensation, am Heroischen, Ungewöhnlichen, geistig oder sinnlich Fremdartigen. Man kann ihn deshalb nicht etwa den Historienmalern oder dem orientalischen Genre zurechnen. Die Größe und Unbedingtheit seiner an Rubens, an der Natur und am farbigen Licht geschulten Form stellt ihn jenseits aller Erfolgsgänger. Diese Leidenschaft für heroische Gegenstände hat dem geistvollen Manne den Ruf eines Romantikers eingetragen; wobei unter Romantikern jener Literaturkreis um Victor Hugo zu verstehen wäre, dessen von Sentimentalität und Weltfremdheit durchsetzte Mittelalterlichkeit den Inhalt über die Form stellte.

Will man Delacroix in diese Nachbarschaft bringen, indem man auf die pittoreske Erregtheit seiner Raubtiere, Schlachten, Legenden, Haremsszenen, sagenhaften Historien und Jagden den Nachdruck legt, so mag er wohl als Romantiker im Sinne der Victor Hugo und Scott gelten. Seine künstlerische und historische Bedeutung aber liegt anderswo: in der Vollkommenheit der Disposition seiner gewaltigen Theaterszenen, in der Macht des Ausdrucks und

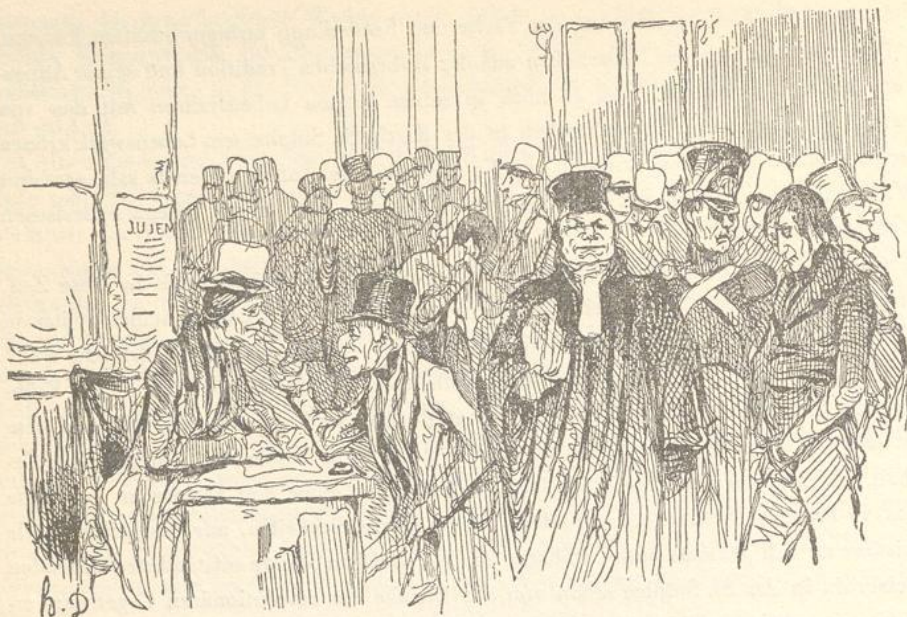
der Vitalität, in der Wiedereinführung der Farbe und Entdeckung farbiger Schatten, kurzum, in der Fruchtbarmachung des Malerischen aus der Rubensschen Tradition und seiner Anpassung an moderne Probleme. Daß er noch in seinen letzten Lebensjahren mit den von rauschender Farbenpracht erfüllten Fresken in der Kirche St. Sulpice sein Lebenswerk krönen konnte, in einer Zeit, die den Triumph von Courbet und die Anfänge Manets sah, verzahnt sein Wirken mit dem Höhepunkt des objektiven Realismus, dem er mit seinem malerischen Furor vorgearbeitet hat.

Allerdings reichte auch die Tätigkeit einiger hervorragender Klassizisten bis in diese Zeit. *Dominique Ingres* (geb. 1780) starb wie Delacroix im Jahr 1863, und zu seinen spätesten Arbeiten zählen so vollkommene Bilder wie die „Quelle“ (1856) und das „Türkische Bad“ (1860), deren plastische Schönheit und Bestimmtheit der Konturen auch von seinen Frühwerken nicht übertroffen wurde. Eine Welt trennt sie von der Leidenschaftlichkeit und dem Kolorit seines großen Gegners. Es ist, als ob die statuarische Kühle, die monumentale Gelassenheit, die Marmorglätte dieser nackten Gestalten aus einer Zeit verlorener Paradiese stammte, in der das Dasein keine Probleme, keine Menschlichkeiten, nur die heilige Stille der Existenz an sich gekannt hätte; während die zur gleichen Stunde entstandenen Legenden von Delacroix in der St. Sulpice schon von der Unruhe der revolutionären Gegenwart ergriffen zu sein scheinen. Die beiden Großen stehen sich in völliger Unvereinbarkeit gegenüber und ruhen doch in derselben Sicherheit einer Tradition, der eine in der von Raffael, der andere von Rubens – während in ihrem Todesjahr schon das Manetsche „Frühstück im Freien“ entstand als ein Fanal der neuen Malerei.

Théodore Chassériau (1819–1856), der andere, seine Gesinnungsfreunde überlebende Klassizist, lenkte schon in eine Übergangsform ein. Seine Gemälde umschwebt der Hauch einer zum Malerischen neigenden Gestaltungsweise, Duft und Charme einer aus dem Rokoko geretteten Kultur einschmeichelnder Sinnlichkeit von echt französischer Prägung. Auch sein Werk, in der Mitte zwischen Ingres und Delacroix stehend, gipfelte in Fresken, denen von St. Roch (1854) und den 1871 im Verlauf des Kommune-Aufstandes zerstörten im Palais d'Orsay (1848), deren Reste im Louvre noch einen Eindruck von den delikatesten Schöpfungen des französischen Genius im 19. Jahrhundert gewähren.

Der gedämpfte Klassizismus Chassériaus lebte erweitert fort in den Malereien seines Schülers Flandrin und wirkte nach in den Fresken von *Puvis de Chavannes* (1824–1898), dem letzten französischen Idealisten im 19. Jahrhundert. So pflanzte sich die Monumentalbildnerei auch in Frankreich neben dem sieghaften Realismus weiter bis an die Schwelle der neuen Zeit, vergleichbar dem Dualismus in der deutschen Kunst, der neben Leibl und seinem Kreis in den Deutschrömern sichtbar wurde; einem Dualismus, der in der deutschen Entwicklung eine charakteristischere Bedeutung erhielt als in der französischen. Die Neigung zur malerischen Durchsetzung der Wirklichkeit behielt in Frankreich völlig die Oberhand.

Stärker als Delacroix griff *Honoré Daumier* (1803–1879) in die Unmittelbarkeit des Gegenwartlebens hinein; nicht nur in Gestalt seiner Karikaturen und graphischen Darstellungen, mit denen er als Sozialkritiker begann, sondern vor allem, zeitlich weit vorgeschritten, mit seinen Gemälden. So bedeutend und im höchsten Sinne überragend seine graphische Tätigkeit in den Kampfblättern des Verlegers Philippon war, beginnend um 1830, so berechtigt



Honoré Daumier, *Im Foyer des Justizpalastes*, Holzschnitt 1836

der Vergleich seiner Karikaturen mit der Ausdrucksgewalt von Michelangelo sein mochte: machtvoller war Daumier doch als Maler. Das Unglück seines Lebens war, daß er nur sporadisch sich malend betätigen durfte und daß er aus Mangel an jeder Anerkennung sich nach wenigen Jahren wieder in die Fron der Karikatur begeben mußte. Er blieb dabei zeitlebens arm und starb in bitterer Verlassenheit. Daumier wußte sich nur als Spottvogel durchzusetzen und war doch der genialste *Gestalter* der französischen Malerei, die seinen Täfelchen nichts zur Seite zu stellen hat an Wahrheit und durchdringendem Ausdruck menschlicher Leidenschaft. Diese zwischen 1862 und 1865 entstandenen Ölbilder waren zu seinen Lebzeiten und später noch völlig vergessen. Sein Ruhm als Maler begann erst mit einer Ausstellung im Jahre 1901.

Delacroix entnahm seine Stoffe großen Dichtungen und der Geschichte, Daumier vielfach dem drängenden Leben seiner Zeit. Daumiers Pathos war weit entfernt von der Neigung zum Abenteuer und zeitlicher Ferne, es lebte als geistiges Feuer in ihm und seinen Gestalten. Er mochte Szenen der Sage oder der Literatur malen: den kleinen Oedipus, den der barmherzige Hirt vom tödlichen Baum hebt, an dem er aufgehängt war; oder die groteske Ritterlichkeit Don Quixotes auf seinem hageren Klepper in den Horizont ragen lassen; den eingebildeten Kranken Molières in dämonischer Übertreibung wie ein Schreckensbild der Todesfurcht in seinen Sessel bannen – oder das Gespenst des Volksaufbruchs in einer furiosen Diagonale der Empörung emporfahren lassen, ja den Ecce homo zwischen die schreckliche Gebärde des Pilatus und den Haß des Pöbels stellen: das Historische und Pathetische solcher Visionen greift darum so drängend ans Herz des Betrachters, weil es unmittelbar erlebt und in zwingende Konturen gebracht war. Die Versammlung kleiner Existenzen in einem Eisenbahnwagen, die qualvolle Belastung einer Wäscherin, die übertriebenen Propagandagebärden von Gauklerbanden enthielten dieselbe Gewalt des leidenschaftlichen Miterlebens wie jene

historischen Momente. Seine Geschöpfe waren aus einem alles umfassenden Mitgefühl geboren; das Überzeugende ihrer Existenz beruhte auf der Schlichtheit und Monumentalität ihrer Umrisse.

Daumier empfand als erster die Wirksamkeit der Vereinfachung, der Konzentrierung der Form: darum wirkt er so unbegreiflich modern und wird stets als Darsteller menschlicher Gebärdensprache einen überzeitlichen Rang einnehmen. Doch war die Silhouette dunkler Figuren gegen hellen Hintergrund, das großartig Monumentale nur eines seiner darstellerischen Mittel. Das Eigentliche war und bleibt die Expression seiner Vereinfachung, die ihn an die Seite von Munch und van Gogh stellt. Ja, sie übertraf in vielem die Möglichkeiten, die seitdem versucht und erschöpft worden sind. Die Wahrheit, die in ihnen dem Beschauer entgegensprang, überwältigte die Einbildungskraft. Für die Gesellschaft des 19. Jahrhunderts war sie allerdings zu heftig, unverständlich in ihrer Rücksichtslosigkeit. Darum wurden seine Bilder verachtet, aus instinktiver Abwehr gegen eine übermächtige Gewalt, und darum wirken sie heute lebendig. Daß ein Franzose dieses Maß von echtem Ausdruck in sich trug und zur Evidenz brachte, war erstaunlich und nur durch das Wunder einer einmaligen Genialität zu erklären. Der der französischen Natur innewohnende Drang zur Gesetzmäßigkeit und Klarheit der Form verhütete durchgängig den Ausbruch des Gefühls, es sei denn in der barocken Umschreibung bei einem Delacroix, wo er ins Äußerliche ging. Das bedingt die statische Ruhe, die wir in gleichem Maße bei den Klassizisten wie bei Courbet und den Impressionisten finden. Daumier war die große Ausnahme; seine Innerlichkeit fand die angemessene Form, als er durch lange Übung in lithographierter Karikatur gestählt, auf der Höhe seiner Kraft zur Malerei gelangte. Hier konnte er seine Empfindung mit demselben Nachdruck in ruhigen Gestalten wie in dramatischen Szenen ausdrücken und der Fülle seiner Gesichte die Wahrheit echter Menschlichkeit mitteilen. Man wird nicht anstehen, ihn um dieser Fähigkeit willen den größten Gestaltenschöpfer des 19. Jahrhunderts zu nennen.

Über dem Eindruck seiner Menschlichkeit wird die Frage nach dem Malerischen fast nebensächlich. Doch gehört auch sie zu dem Wunder seiner Kunst. Farblich bleiben seine Gemälde bei einer Skala von Schwarz und Braun stehen, mit Hervorhebung heller Töne, die weniger modellieren als charakterisieren, wie denn alle malerischen Mittel mit genialer Einseitigkeit dem Ausdruck dienen. Darin besteht seine Verwandtschaft mit dem Barock von Rembrandt: das Malerische geht in einer Bewegtheit der Fläche auf, in den Kontrasten von Dunkel und Helligkeit, die seine Bilder mit Einheitlichkeit erfüllen. Dem Kontur, im Ungewissen schwebend, bleibt die Funktion der Grenzsetzung zwischen den Tönen; seine Einfachheit überwältigt durch vollkommene Treffsicherheit im An- und Abschwellen der Linie, einem Mittel, das er sich in der Übung der Graphik bis zur Meisterschaft zu eigen gemacht hatte.

2. Der objektive Realismus

*Camille Corot, die Schule von Barbizon, John Constable, Richard Bonington,
Théodore Rousseau, Jean François Millet, Charles François Daubigny, Gustave Courbet*

Name und Werk von *Camille Corot* (1796–1875) werden immer in Verbindung genannt mit seinem jüngeren Zeitgenossen Courbet. Auf ihrer Tätigkeit beruht die Entdeckung der naturwahren Tonigkeit in der neueren Kunst. Corot war der Maler der „paysage intime“, der schlicht aufgefaßten Landschaft; eine reine und große Natur, unberührt vom Schulstreit um klassizistische oder romantische Gesinnung, ein Maler von Geblüt, der nur darstellte, was er beobachtet und in seiner Vorstellung sich zu eigen gemacht hatte. Er ging nicht so weit wie Courbet, der nichts als die Sichtbarkeit gelten ließ; er war in seiner Art ein Träumer, aber ein Dichter der unverfälschten Natur, deren Schönheit in seiner Darstellung eine hochgestimmte Innigkeit gewann.

In Corots Entwicklung unterscheidet man drei Perioden: die einfache Landschaft in seiner Frühzeit, zu deren vollendetsten die Ansichten aus Italien gehören; die phantasiebeschwungte Zeit um die Jahrhundertmitte, in der er es liebte, Nymhengestalten und badende Mädchen in seine Erfindungen einzuschalten; und die Spätzeit, deren bedeutendste Schöpfungen in porträthaften Figurenbildern gipfeln. Sein wahrer Wert beruhte in der Tonigkeit der reinen Landschaften und lebensgroßen Gestalten.

Als er berühmt geworden war und gewisse Bilder sehr begehrt wurden, kamen Sammler und Kunsthändler und verlangten nach Wiederholungen. Böcklin hat in solchen Fällen mit stark abweichenden Variationen geholfen, Corot tat etwas Ähnliches wie Rubens, er wiederholte wirklich die Lieblinge des Publikums und bediente sich dabei ausgiebig der Hilfe von Schülern. Dergleichen Bilder kann man nicht dem Besten seines Werkes zurechnen. Das allzu duftig Poetische im Sujet und im Silberflimmern des Tons, die tanzenden oder badenden Nymphen unter paradiesischen Bäumen, dies alles war auch wohl von Anfang an nicht frei von einem leichten Nachgeben an den herrschenden Geschmack.

Um so reiner strahlt die Kunst in seiner Frühzeit und in den Frauenbildnissen der späteren Jahre. Wir spüren das Wesentliche der römischen und französischen Landschaften in der Empfindung für die Atmosphäre, in dem beruhigend Ausgeglichenen und in der sicher gewählten Süße des Tons, den er darüber breitete. Die Schlichtheit der Erscheinung genügte ihm in seinen guten Zeiten; sie wurde von ihm verklärt durch die Sonnigkeit einer Luft, die keine Trübung kennt. Das Griechische, das man immer in diesen Bildern als eine besondere Essenz empfunden hat, lag von jedem Klassizismus weit ab, es offenbarte sich im Geheimnis gesunder, echt französischer Normalität, in der Noblesse vollkommener Verhältnisse. Die Tonigkeit der Malerei, die ein unschätzbares Glück von Anschaulichkeit ausstrahlt, war ihm das Mittel, seine Erlebnisse von gerade gewachsener Ordnung und Natürlichkeit zum Bild-

gesetz zu erheben. Er fand es früh in den köstlichen Ansichten aus Italien (um 1825), die er kaum in späteren Arbeiten übertroffen hat.

Die Frauenbildnisse seiner Spätzeit enthielten nicht den mindesten Anklang an klassizistische Norm; es waren schlichte Abbilder von mehr oder weniger anmutigen Mädchen und Frauen aus seiner nächsten Umgebung, ja von einfachen Ateliermodellen. Aber die französische Liebe zum Ewig-Weiblichen, der feine Instinkt für das Lebendige, der unter der Oberfläche liegende Charme der Frauenerscheinung belebten sie in einer unnachahmlichen Weise, und seine Tonmalerei ließ ihnen das Letzte und Feinste an künstlerischem Takt. Auch die besten Frauenbilder der französischen Klassizisten erreichen nicht den Zauber von Leben und weiblicher Zartheit, der jedes dieser Bildnisse in klassische Sphäre hüllt und zu Emanationen der Schönheit macht.

Die historische Stellung von Corot beruht auf dem Vorbild, das seine Tonmalerei für die Maler von Barbizon, für Courbet und die ganze europäische Malerei bedeutete. Mit ihm begann der selbständige Realismus, der bei ihm noch von einem Hauch poetischer Verklärung durchsetzt war; einer Verklärung, die ihn den Liebhabern des Reinmalerischen besonders wert machen muß, weil dieser Realismus auf der Grenze zwischen Empfindsamkeit und objektiver Naturgebundenheit liegt und von beiden Anschauungsweisen das Liebenswerteste in sich vereinigt, sonnige Heiterkeit und die Grazie hellenischer Gestalt.

Corot hatte einen Nachfolger in *Narcisse Diaz* (1808–1873), der seine Idyllenstimmung aufnahm, indem er Waldräume mit nackten oder buntgekleideten Frauengestalten belebte und ihnen einen leichten Duft von rokokohafter Anmut verlieh.

Die „paysage intime“ wurde durch die Maler der *Schule von Barbizon* fortgebildet. Sie verließen Paris und zogen sich aufs Land zurück, in den Wald von Fontainebleau, lebten und malten in dem Dorf Barbizon, um der Natur recht nahe zu sein. Bis auf Daubigny blieben sie indessen ans Atelier gebunden; erst die Impressionisten machten mit der Freilichtmalerei vollen Ernst. Man kann nun allerdings Naturfrische und Unmittelbarkeit sich auch beim Arbeiten im Atelier bewahren, das immer die Werkstatt des Künstlers bleibt; und wo käme der schöpferische Gestalter hin, wenn er beim Malen stets das Modell vor Augen haben sollte. Den Entdeckern der *paysage intime* ging es aber darum, von den naturfernen Gewohnheiten des großstädtischen Ateliers loszukommen, den Eindruck von Luft und Sonne auf dem Lande unmittelbar einzufangen. Wenn sie es vorzogen, in Bauernstuben zu malen, so hieß das zugleich auch, die holländische Wahltradition beizubehalten, und dies merkt man der Schule von Barbizon auch an. Sie hielten in manchen Stücken an der Dunkelheit und dem Motivleben der alten Holländer fest und ließen sich nur zaghaft herbei, die Unmittelbarkeit von Luft, Licht und Waldesgrün auf ihren Tafeln einzufangen. Der Schritt von Ruysdael zu Rousseau ist beträchtlich kleiner als der von Rousseau zu Monet. Die Bilder wirken in den Sammlungen noch fast so museumsmäßig wie die der Meister des 17. Jahrhunderts.

Der Engländer *John Constable* (1776–1837) war es, der ihnen Mut zu eigenem Sehen machte und die Farben bei ihrem Zeitgenossen Delacroix aufgelockert hatte. Er hatte bereits seit 1810 den Schritt getan, die holländische Schwere durch das Erlebnis der heimischen Landschaft im Sinne malerischer Breite aufzufrischen; im wesentlichen freilich nur in seinen Skizzen, deren Saftigkeit vor allem von der Wiedergabe atmosphärischer Bewegtheit lebte,

von der Anschauung der feuchten und ewig quirlenden Lüfte Südenglands. Darin stand er den deutschen Vorimpressionisten nahe, den Wasmann, Dahl und Blechen, deren Skizzen den gleichen Eindruck unverwischter Naturerlebnisse erwecken. In Constables aufgeführten Gemälden verschwand zum großen Teil das Regsame der Skizzen, sie näherten sich wieder ein wenig den Holländern, nur daß an Stelle des Grüngraus ein frischeres Grün und Braun vorherrschte.

Richard Parkes Bonington (1801–1828) bewahrte in seinen prachtvollen Ansichten mehr von malerischem Feuer. Er war ein Genie des Reinmalerischen, das in seiner unbekümmerten Frische und Naturnähe noch über Constable hinausging und, soweit es ihnen bekannt wurde, den Malern der *paysage intime*, ja noch den Impressionisten die wirksamsten Anregungen gab. Befreundet mit Delacroix, der ihn in historischen Szenen beeinflußt hat (vielleicht beruhte dies auch auf Gegenseitigkeit), gehörte Bonington, der die wichtigsten Lehr- und Arbeitsjahre in Frankreich zubrachte, fast mehr zur französischen als zur englischen Schule. In der Ursprünglichkeit seiner Naturauffassung und Pinselgewalt ging er jedenfalls allen kontinentalen Malern voran.

Bei den Franzosen, und so auch bei *Théodore Rousseau* (1812–1867), blieb die halbe Bindung an die Tradition das Maßgebende. An eine fast übergroße Schlichtheit der Motive gebunden, belebte Rousseau sie hier und da mit elegischen Stimmungseffekten. Man findet in dieser „französischen Heimatkunst“ fast nirgends etwas von den tatsächlichen Reizen, die der Wald von Fontainebleau dem Wanderer enthüllt. Betrachtet man den Reichtum an ungewöhnlichen und auffälligen Naturschauspielen in diesem einzigartigen Forst, so erstaunt man über die motivische Armut, die sich in Rousseaus Bildern findet; und kaum anders steht es bei den übrigen Meistern von Barbizon. Der Eindruck überwiegt, daß sie das landschaftlich Interessante mit einer Ängstlichkeit gemieden haben, die eine Eigenart der französischen *paysage* überhaupt geblieben ist. Vielleicht war es für das französische Formgefühl notwendig, sich an das Simple zu halten, um sich durch gegenständliches Interesse nicht von den Absichten reiner Malerei ablenken zu lassen. Blickt man auf die reichbesetzte Tafel der deutschen „Heimatkunst“, auf die Pracht der Gegenden, die sie wiedergab, ohne sich um Probleme der Form sonderlich zu sorgen, so muß man der gegenständlichen Bescheidenheit der Franzosen allerdings den Vorzug geben. Damit erreichten sie, und nicht die Deutschen, eine neue Gestalt der Landschaftsmalerei.

Eine monotone Ebene mit armseligen Bauernhöfen diente *Jean François Millet* (1814–1875) als Hintergrund für seine Gestalten. Man findet in Flauberts Tagebüchern, genau zu jener Zeit, im Jahre 1840, den passenden Ausdruck dafür; fast scheint er Bilder von Millet vor Augen gehabt zu haben, wenn er schreibt: „Die Landschaft um Paris ist traurig; das Auge schweift umher, ohne Grün anzutreffen.“ Millet gehörte allerdings nicht eigentlich zu den Landschaftlern. Der schwer arbeitende Bauer war sein *Sujet*, und sein Ruhm beruht ganz auf diesen Figuren, die sich statuarisch von einem gleichgültigen Grund abheben, wenn sie auch völlig zu ihm gehören. Als Vorläufer von Courbet malte er den schlichten Arbeitsmenschen. Er suchte aber in seinen Bauern mehr als Modelle. Ein durchgehendes Pathos, im wörtlichen Sinne, der Eindruck menschlichen Leides, belebte diese Gestalten. Sie traten auf mit dem Anspruch auf heroische Bedeutung, sie waren Statuen der ewig sich erneuernden Arbeit des Landmannes, im gleichen Sinn, wie später Meunier den Fabrikklaven heroisierte. Die Würde

und die Mühsal körperlichen Schaffens sind gleichmäßig in ihnen verteilt, und ein Zug von Sentimentalität mangelt Bildern wie dem populären „Angelus“ nicht. Einmal traf er den Ton erhabener Symbolik in dem Bild „Holzfäller und Tod“: das Geschick des Sterbens mitten aus rastloser Tätigkeit heraus.

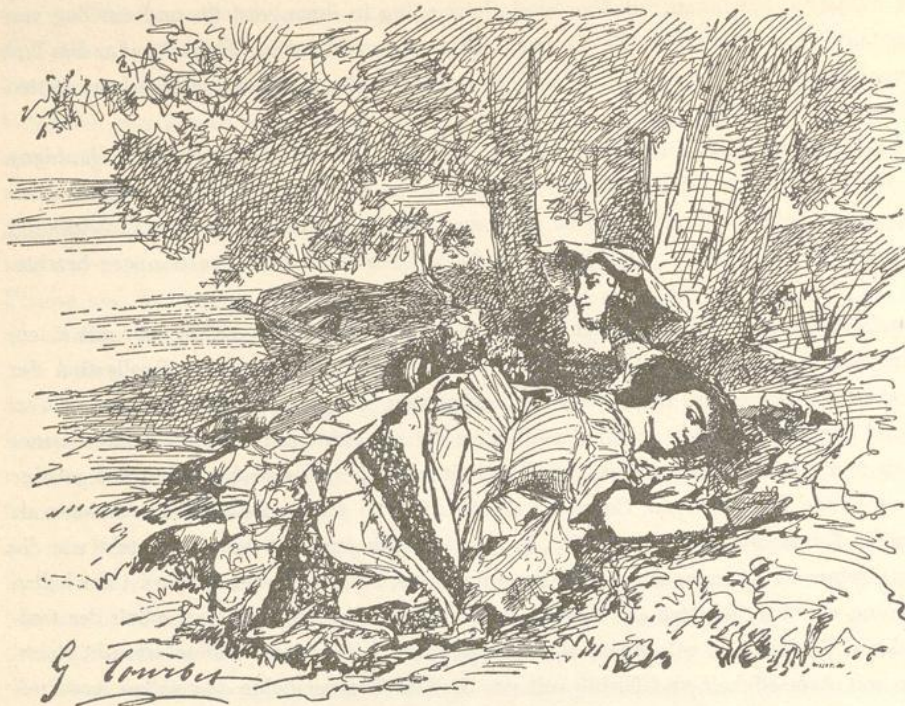
Der Lebendigste und Fortschrittlichste des Kreises war doch wohl *Charles François Daubigny* (1817–1878). Frühlingshafte Heiterkeit entdeckte er in der Natur, vor der er seine Gemälde fertig zu malen liebte. Seine Neigung zu größerer Helligkeit erlaubte ihm eine Entwicklung, die ihn am Ende, schon in den 70er Jahren, in die Nachbarschaft der Impressionisten brachte.

Es bedurfte einer so gewaltigen Potenz wie *Gustave Courbet* (1819–1877), um mit einem Ruck aus dem halb stagnierenden, halb verträumten Traditionalismus zur Realisation der Wirklichkeit durchzustoßen. Dies war seine Bestimmung, sein nie genug zu würdigendes Verdienst und das Genialische in seiner Einseitigkeit, die alle existente Natur mit vollkommener Wahrheit und mit der Kraft malerischer Tonalität zu verkörpern strebte, ohne auf geistige Zusammenhänge Wert zu legen. Courbet war schon mit 25 Jahren der vollendete Meister, als den ihn die Kunstgeschichte kennt. Die „Frau in der Hängematte“ von 1844 steht wie die Erfüllung seines Programms vor uns in ihrer sinnlichen Frische, in dem Kontrast der hellen Erscheinung vor dem Schatten der dunkelnden Laubwand, in der Vollkommenheit der tonigen Malerei. Realismus, das beteuert dies Frühwerk wie sein ganzes Schaffen, ist nicht gleichzusetzen mit Armseligkeit und Nichtigkeit des Stoffes. Courbet liebte den vollen Ausdruck der Lebensfreude und das strotzende Blühen des Fleisches, und er empfand intensiv die Pracht aller Erdendinge – ein Erbteil französischer Schönheitsliebe, die seit Jahrhunderten das gut Geratene in jedem Gewächs gesucht und verherrlicht hatte, von den Königen am Westportal in Chartres bis auf die jüngste Zeit.

Was Courbet in besonderem Grade auszeichnete, war die Eindringlichkeit und Echtheit in der Wiedergabe des Stofflichen. Dies zu malen, mit der möglichst erreichbaren Schönheit des Farbtons, bildete seine unerschöpfliche Lust und den Sinn seines Lebens. Was darüber hinaus an Empfindung, Geist oder Seele in den Menschen und Dingen steckte, kannte er nicht und konnte er nicht mitteilen. Der schöne Schein der Oberfläche blieb ihm das wahre Objekt seiner vieles umspannenden Kunst. Ein Fest der Sinne, als das ihm die Wirklichkeit erschien, bereitet seine Malerei auch für den Betrachter. Was existierte, war malenswert, so weit es dem Anspruch auf Schönheit und Lebenskraft genügte. So war seine Objektivität, die einen ungewöhnlichen Einfluß auf die Kunst des 19. Jahrhunderts ausgeübt hat, die Objektivität eines Realismus, der die Welt wie ein Kompendium packender Vitalität ansah.

Das Jahr 1850 wurde betont durch eines seiner auch im Format übergewaltigen Werke: das „Begräbnis in Ornans“, mit einer Unzahl stehender Assistenzfiguren. Kein größerer Unterschied als der zu dem berühmten „Begräbnis des Grafen Orgaz“ von Greco. Bei diesem war alles vergeistigt, nicht nur im kirchlichen Sinn, sondern in Wahrheit überirdisch, ein Repräsentationsstück, in dem alles Porträt und alles brennendes Gefühl zugleich war; bei Courbet gab es nur eine Reihung von lebensgroßen Menschen, zusammengehalten weniger durch ihr Verhalten, als durch die Schwärze des Tones.

Das Jahr 1851 brachte die „Steinklopfer“: eine mit derselben Objektivität behandelte Schilderung schwerer Arbeit, aufgehellte durch grelle Sonnigkeit; kein gefühlsbetontes Epos wie



Gustave Courbet, Mädchen am Ufer der Seine, Federzeichnung 1856

bei Millet, sondern eine Malerei von kostbarer Tonigkeit, erfüllt von monumentaler Nüchternheit, ganz animalisches Dasein, und darum bei aller Zerlumptheit der Gestalten eine Gestaltung des Schönen. Die Reihe seiner Schöpfungen lief ins Unabsehbare, fast jedes Gemälde war ein Stück Neuland, eine Entdeckung von unbekannten Herrlichkeiten. Vornehme Herren und Landleute, badende oder sich putzende schöne Frauen, Jagdszenen, Rehe im Walde, Wasserfälle und Meereswogen, die im Überstürzen die Macht des Elements bekunden, Stillleben jeder Art, und immer in reiner Zuständlichkeit der Objekte – keine Ekstasen, keine Abenteuer, keine seelischen Emotionen. Das Genügen am vollendeten Sein war das Element der Courbetschen Malerei.

So schuf er eine zweite Welt, vitaler und üppiger als sie der üblichen Erfahrung erschien; eine ungewöhnliche Eroberung des „réalisme“, wie er selbst sie betitelte, und zu der ein Mangel an spezifisch menschlichen Werten gehörte.

Das „Reinmalerische“, wie es sich bei ihm gibt, in Gestalt von aufeinander abgestimmten, aus Hell und Dunkel sich aufbauenden Tonfolgen, bedarf einer abgrenzenden Definition. Der Begriff des *Malerischen* faßt zwei verschiedene Deutungen in sich. Der populäre, umfassendere Sinn bezieht sich auf die ganze Kunst. Man spricht von malerischer Architektur und Plastik. Hierbei erinnert sich die Vorstellung an die Existenz von Masse und Bewegung, von Hell-Dunkel-Kontrasten, kurz an das, was man barock und pittoresk nennt. Der Gegensatz zu diesem Ausdruck von Licht und Schatten, Tiefenerstreckung und in Bewegung gesetzter Massen ist das Statische, wie es sich in jeder Art von Klassizismus äußert – etwa im Griechen-

tempel gegenüber der Barockarchitektur. Farbige Skala und Verhältnis zur Naturnähe spielen hierbei eine untergeordnete Rolle.

Von solchen Bewertungen unterscheidet sich das *Reinmalerische* grundsätzlich. Zunächst ist es auf die Malerei, und zwar in erster Linie auf die Ölmalerei beschränkt; es äußert sich in der Differenzierung einer Farbe in sich, ganz unabhängig von Bewegung oder Ruhe im Objekt, in der Ausbildung des Tons, das heißt dem Grad von Hell oder Dunkel, Satt oder Durchsichtig, Stark oder Dünn, der ein und derselben Farbe gegeben wird.

Daß es nun dem rein malerischen Realismus von 1850 um das Gegenteil jenes Bewegt-Pittoresken der ersten Kategorie ging, zeigt die weitere Entwicklung seit Corot. Sie zielte, über Courbet und Manet, auf das Flächenhaft-Beruhigte und gelangte am Ende mit Cézanne und Seurat zum Ausdruck des Statischen, das jenem Malerischen direkt widersprach.

Die tonige Malerei der später einsetzenden Deutschen um Leibl besaß nicht die Vitalität Courbets. Sie neigte eher zu altmeisterlicher Gesetztheit, mit Ausnahme von Liebermann. Doch zeigt jeder Vergleich ihre eindeutige Verwandtschaft mit Courbet und dessen starken Einfluß. Die zeitlichen, sozialen, philosophischen Bedingungen waren in Mittel- und Westeuropa die gleichen, und so entstand überall um und nach der Jahrhundertmitte der aus materialistischen Anschauungen geborene Realismus von toniger Art, mit seiner Neigung zum Monumentalen, die aus dem wachsenden Selbstbewußtsein im Bürgertum zu erklären ist. Daß Frankreich mit so bedeutenden Meistern wie Corot und Courbet die Initiative ergriff und vorbildlich für die nachfolgende Generation in ganz Europa wurde, war der naturhaften Schöpferkraft des Landes und dem hohen Range seiner künstlerischen Fähigkeiten zu danken, die seit Jahrhunderten Frankreich zum Geburtsland der Stile und der Kultur gemacht hatten.

3. Realismus und Idealismus

Die Abgrenzung der Begriffe „realistisch“ und „naturalistisch“

Der Beschreibung des Gegensatzpaares von Idealismus und Realismus, welches den Gang der deutschen Kunst nach 1850 bestimmte, wird eine sichere Abgrenzung der Begriffe: „naturalistisch“ und „realistisch“ vorangehen müssen. Sie werden so oft in identischem Sinne gebraucht, daß eine schärfere Trennung nottut; auch wenn die Unterscheidung nur für den speziellen Zweck dieser Geschichte ausgesprochen würde und keine allgemeine Anerkennung finden sollte.

Naturalistisch wäre danach eine künstlerische Gebrauchsform, bei der eine genaue, oft sogar übertriebene Abschilderung von Einzelheiten aus der Natur für ein größeres Kunstwerk von eigentlich idealem Gehalt Verwendung findet. Es kommt dabei auf einen Gegensatz des Ganzen zu seinen naturentnommenen Teilen an; diese pflegen mit Vorliebe einem normalen, bis zur Unschönheit und Banalität kräftigen Vorbild nachgebildet zu werden. Der Gebrauch derartiger Naturdetails muß nicht unbedingt abstoßend wirken, wie man es beim Auftreten von trivialen Bildungen in groß gedachten Anlagen zunächst vermutet. In hohen Kunstepochen werden naturalistische Modellformen glatt absorbiert, ja, sie vermögen den Eindruck des Außerordentlichen zu steigern, wie man bei Caravaggio und vor allem bei dem großartigen Zurbaran bemerkt, Künstlern, welche man nicht zu den Realisten, wohl aber zu den Naturalisten zu rechnen pflegt. Ihren religiösen Bildern kommt gerade wegen der krassen Lebensähnlichkeit ein unbestritten geistiger und geistlicher Rang zu.

Unzweckdienlich, widerstrebend und zum mindesten disharmonisch werden aber Naturalismen, wenn das Kunstprinzip sich geradezu auf ihre Verwendung beschränkt, ihre Einzelheiten nicht im Bildganzen aufzuarbeiten vermag und entweder von vornherein sich auf Abschilderung minderwertiger Erscheinungen beschränkt oder die Idealität des Planes in lauter Plattheiten erstickt. Der Fall tritt in einer Zeit ein, die ihr Kunstwollen nicht mehr durch Selbstkritik und moralische Zucht beherrscht. Der Ausgang des 19. Jahrhunderts trägt schlechthin naturalistische Züge, weil in der Dichtkunst wie in der Malerei solche naturalistischen Entgleisungen den Ton angeben. Den einen Fall, daß sich der Maler auf abstoßende Detailmalerei beschränkt, haben wir bei deutschen Impressionisten erlebt, deren biblische Darstellungen sich mit Modellmalerei begnügen; den anderen, in welchem ein ideell gehaltenes Ganzes durch Körpernaturalismus entstellt und seines Sinnes beraubt wird, bei Max Klinger und seinen Schülern. Die Übertreibung des Naturalismus durch eine den Mißwuchs hervorhebende negative Auslese rächt sich von selber; eine derartige Verwechslung von Vorbereitungsstudien mit Darstellungsmitteln ist als Mißbrauch zu kennzeichnen.

Demgegenüber stellt sich *Realismus* als eine Kategorie von echter Kunstform und wahren Gehalt zugleich dar, in Verschmelzung von Gesinnung und Gestaltung. Er bedeutet die Vor-

stellung von Wirklichkeit (nicht bloß von Natur), die als Gesamtheit einen Komplex beherrscht und sowohl die Formung wie den Stoff umfaßt. Realistische Auffassung schließt nicht durchaus ideelle Absichten der Gestaltung aus, aber sie wendet sich nur ungern und meist mit schwachem Erfolg an höhere Unternehmungen, da ihr die Wirklichkeit, wie sie vorliegt, genügt, und sie nichts „hinter den Dingen“ sucht. Ihr Pendant ist – nicht der Naturalismus, der hier nichts zu suchen hat, sondern – der Idealismus, die Darstellung von reinen Vorstellungen. Das Gemeinsame ihrer Art bildet die innere Wahrheit der Gestalt, die einmal der Wirklichkeit, das andere Mal der Phantasie entnommen wird, und die Konsequenz im Streben nach einem bestimmten künstlerischen Ziel. Dies ist wenigstens die Weise, wie sich der Realismus im 19. Jahrhundert äußerte, und seine wirkliche Gegnerschaft waren die Historien- und Genremaler, wenn sie auch das Mittel des Realismus aufzugreifen beliebten.

Der zeichnerische Kolorismus, den die Niederländer und Deutschen im 15. Jahrhundert pflegten und die deutschen Romantiker im Anfang des 19. Jahrhunderts neu belebten, gehört seiner Form nach zwar auch zu der Kategorie, scheidet aber für unsere Betrachtung aus, weil der Realismus seit 1830 sich ausschließlich in rein malerischer Form geäußert hat.

Auch der Idealismus unserer Epoche ist nur als konträre Ergänzung zum malerischen Realismus zu verstehen, während er sich in früheren Zeiten als Gesinnungsausdruck von selbst verstand. Der Idealismus der Marées und Böcklin entstand und behauptete sich als bewußte Gegenwirkung nicht bloß zur historisierenden Salonkunst, sondern auch zu der Wirklichkeitskunst Leibls und der Impressionisten. Da er im eigentlichen Sinne romantisch empfand, suchte er die Form für seine Vorstellungsbilder nicht vor der Wirklichkeit zu kontrollieren, sondern früheren Kunstarten anzugleichen.

4. Idealismus

Der tragische Abstand von allen Bestrebungen der Zeit:

Anselm Feuerbach, Arnold Böcklin, Hans von Marées, Max Klinger, Gustav Klimt

Man darf nicht vergessen, daß Idealismus die ursprüngliche und die vorherrschende Art der Menschen ist, sich in der Kunst mit Gott und der Welt auseinanderzusetzen. Nur der geschichtliche Schwinkel der letzten Jahrhunderte hat uns angehalten, dem Realistisch-Malerischen eine so umfassende Bedeutung einzuräumen, daß Kunst mit farbiger Wiedergabe der Wirklichkeit beinahe gleichbedeutend geworden war, und den Ungeübten heute noch ist. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts aber war die wesentliche Erscheinungsform der Kunst immer und fast überall der monumentale Idealismus gewesen. Künstlerische Gestaltung hat von ihren magischen Ursprüngen aus der Urzeit so viel behalten, daß sie Umschreibung des göttlich und irdisch Hohen blieb, unmittelbarer ausgedrückt: Aufzeichnung religiöser und heroischer Mythen, Ideen und Tatsachen, mit den Absichten einer mitteilenden und erhaltenden Bilderchronik. Ihre Form bleibt bei allen technisch und geistig verschieden gearteten Äußerungen beständig an die Mauern heiliger oder fürstlicher Architekturen gebunden. Sie wird nicht den Körpererscheinungen und Raumverhältnissen der Natur entnommen, sondern der künstlerischen Vorstellung, die jene großen Geschehnisse frei nachschaffte, der Mauerfläche in tektonischem Aufbau zweidimensional eingebunden.

Eine sonderbare Entwicklung hatte es so gefügt, daß in der deutschen Kunst die tragenden Ideen selten und nur in unzureichendem Maße zu monumentalem Ausdruck gelangt waren; und da die Künstler, welche in der Romantik sich nach heimischen Vorbildern umsahen, nichts von der Naturferne der alten romanischen Wandbilder wissen wollten, die großartige Oberflächlichkeit des Rokoko-Fresko aber geradezu als eine verworfene Parodie betrachteten, die sie aus tiefstem Herzen verachteten, so blieb ihr Blick, nach kurzem Verweilen bei Dürer, schließlich wieder auf der italienischen Renaissance, das heißt auf Raffael haften. So kam es, daß der Aufschwung der Geister von 1810 an den Gestaden des frommen Pseudoidealismus der Nazarener sich verlief.

Solche Spuren mußten die Künstler schrecken, die sich um die Jahrhundertmitte zu einem Kampf gegen den materialistischen Geist ihrer Zeit anschickten. Sie fußten auf dem Reimalerischen, das sie während ihrer Schulung aufgenommen hatten, strebten aber darüber hinaus zur Gestaltung eines echten Idealismus von persönlicher Prägung. Von der Romantik Runes und der Lukasbrüder war nicht mehr die Rede.

Die Schwierigkeiten einer solchen Schöpfung gegenüber der realistischen Gesinnung der Zeit schienen unüberwindbar. Der Name Deutschrömer deutet schon die Unmöglichkeit an, innerhalb des heimischen Kunstbetriebes sich zu behaupten. Erst in der Ewigen Stadt fanden sie Atmosphäre und Sammlung und die Stätte schöpferischer Einkehr zu monumentaler Kunst.

So mußten sie ihren Rückweg zur Romantik selbständig finden. Daß dabei jeder sich so ganz in seine persönlichen Vorstellungen und Formen vertiefte, nichts von dem neben ihm Ringenden wissen und annehmen wollte oder konnte, diese sehr deutsche Lust an Absonderung erschwerte ihren Kampf erheblich. In ihren Ursprüngen nicht weit voneinander entfernt, mit ähnlicher Schulung, mit gleichen Zielen, am gleichen Orte schaffend, haben sie sich fortlaufend auseinandergelebt. Man muß in Feuerbachs Briefen und „Vermächtnis“, in den Schriften von Fiedler, Schick und Floerke über Marées und Böcklin nachlesen, wie schmerzlich sich diese Nahverwandten entfremdeten, bis zu einer Verständnislosigkeit, die ebenso der geistigen Auffassung wie dem technischen Willen der anderen galt.

Die Eroberung der zugehörigen Malform wurde für sie zum Prüfstein ihrer Wirksamkeit. In Wahrheit ist sie das Entscheidende über Sieg oder Niederlage gewesen; aber die wechselseitige Abhängigkeit von Geist und Materie enthüllte sich hierbei auch mit einer zwingenden Notwendigkeit. Alle drei Künstler waren durch ihre malerische Erziehung auf eine Umschmelzung ihrer Absichten vorbereitet worden: Böcklin bei Schirmer in Düsseldorf und in Paris 1848; Marées durch Piloty und den Einfluß seines Münchner Freundeskreises um Lenbach und Lier, sowie seine Kopien für Schack; Feuerbach in Düsseldorf und vor allem durch Couture in Paris.

Erinnern wir uns der traditionellen, der begrifflichen Deutung von Idealismus; bedeutende Vorstellungen in klarer Umschreibung, also linear betont, an Wänden öffentlicher Bauten zu versinnlichen. Um sich einem solchen Ziele zu nähern, mußten diese Künstler ihre Entwicklung von jener malerischen Gewohnheit ihrer Jugend befreien und zu einer Großform gelangen. Es ergab sich die Notwendigkeit, ihre idealistische Berufung mit Abstand von allen Bestrebungen der Zeit zu bezahlen; durch einmalige und höchst persönliche Anstrengungen ein Werk zu vollbringen, das ein Menschenalter vorher einer ganzen Künstlergenossenschaft vorgeschwebt hatte, aber nicht einmal ihrer Gemeinschaft gelungen war. Sie mußten ohne eine Überlieferung anfangen, ja zum Teil im Widerstreit mit ihrer eigenen Schulung. Es ist kein Wunder, daß sie alle in gewisser Weise vor dem Ziel versagten oder es in Wahrheit verfehlt haben, so bedeutend ihre hinterlassenen Werke uns auch anmuten.

Anselm Feuerbach (1829–1880) erreichte schon früh eine Verbindung malerischer Anschauung mit Monumentalität und großem Inhalt. Aber seine Schulung und seine durch Überwiegen des Bildungsstandpunktes bedingte Begabung lenkten seine Kunst dann in das Fahrwasser eines formal überbetonten Klassizismus. Von den Vorbildern seiner Jugend hatte er nur Positives übernommen; Rahl in München, Wappers in Antwerpen und in Paris den berühmten Couture übertraf er schon mit seinem ersten großen Wurf, dem „Hafis in der Schenke“ von 1852, in einem vielversprechenden Maß. Aber der malerisch prächtige Schwung und die errungene Selbständigkeit in diesem und ähnlichen Bildern führten ihn nicht weiter. Er hatte sein Können überanstrengt: es blieb eine Sackgasse, aus der den Ausweg zu finden er sich vergebens bemühte. Hier rächte sich ein zu früh geübtes Virtuosität, das ihn wie einen Gesinnungsgenossen der romanischen Formgewandtheit erscheinen ließ, indem es seinem Bedürfnis nach schwungvollem und edlem Ausdruck entgegenkam. Die 50er Jahre sind erfüllt von mancherlei disparaten Versuchen, den Vorbildern ähnliche Gestaltungen abzugewinnen. Von Couture, der hinter dem „Hafis“ steht, wechselte er im „Tod des Aretino“ zu

Veronese hinüber, und merkwürdig sind die zahlreichen Idyllen und Kinderdarstellungen, die mit anekdotischen Stoffen oberflächlich an französisches Rokoko anklingen.

Aus diesen verworrenen Labyrinthen befreite ihn der Aufenthalt in Rom (1856–1873). Die vatikanischen Fresken und lebhafter noch die Schönheit lebender Römerinnen brachten ihm die Einsicht, wohin sein Genius ihn führen wollte. Nun konnte er den Ballast malerischer Traditionen endgültig abwerfen und sich ganz seiner Neigung zu entschlossenem Umriß, zu monumentalem Rhythmus farbiger Flächen überlassen. Das in seiner stillen Hoheit und Noblesse vollendete Bild der „Nana“ (1861) mit dem rosa Fächer bedeutet den Wendepunkt. Der edle, etwas stumpfe Glanz seiner Malerei, die klassische Ruhe und das Gleichmaß der Empfindung, welche die Werke seiner römischen Reifezeit in den 60er Jahren auszeichnen, finden sich vorwiegend in den Bildern mit wenigen Figuren. Herrliche, von Geist erfüllte Selbstbildnisse, das Porträt Allgeyers, das überaus vornehme und empfundene Bildnis seiner Stiefmutter, die vielen Studien nach seinen Römerinnen, Nana (Anni Risi) und Lucia Brunacci; die antiken Gestalten, vor allem die sitzende und abgewendet übers Meer die Griechenheimat „mit der Seele suchende“ Iphigenie (1870), die zu einem Sinnbild der Vermählung deutschen und griechischen Geistes geworden ist – diese bezeichnen das Innigste und formal Vollendete seiner Malerei. Wie sehr er dabei der Natur tributpflichtig war, bekunden nicht nur die weiblichen Modelle.

Dem ruhigen Fluß klarer Konturen, der bewußten Absage an die bewegte Malerei seiner Jugend entspricht mit dem Aufbau plastischer Gestalten das rauchige, ins Silbergraue gehende gedämpfte Kolorit. Zu vollkommener Ebenmäßigkeit gelangt diese statuarische Kunst in „Orpheus und Eurydike“, einer Reliefdarstellung, von edelster Kunst des Faltenwurfs und der Profilstellung, aber auch erstarrt zu einer Art lebenden Bildes. Die Grenzen des Klassischen finden sich hart an seinem Höhepunkt; die Gefahr steinerne Unbewegtheit von Körper und Seele droht den Adel der Gesinnung zu beeinträchtigen, der das Werk Feuerbachs und seine Sehnsucht nach Größe überall durchdringt. In dieser Erstarrung der Bewegung seiner Gestalten fühlt man aber zugleich auch das tiefste Geheimnis seiner Schönheitsseligkeit: die Abhängigkeit vom Modell. Abhängigkeit vom Modell bedingt die Kühle einer statuarischen Schönheit, die seine Gestalten isoliert, ihnen den Anschein pulsierenden Lebens versagt und an die Stelle eines in den Gegenständen liegenden Ausdrucks das hoheitsvolle Ideal antiker Gelassenheit setzt.

Amazonenschlacht, Parisurteil, Platons Gastmahl werden Stationen eines Passionswegs, Monumente eines hohen Strebens, die er immer von neuem seiner Phantasie abringen mußte. Nicht die literarischen Quellen seiner Erfindungen, nicht die aus seiner Familie überkommene Bildungslast waren die Hindernisse vor dem Erreichbaren, sondern die Begrenzung seiner Gaben. Dennoch hat Feuerbach Bedeutendes erreicht, weil ein höchstes Ziel, auch nicht vollständig errungen, schwerer wiegt als Versagen vor dem Ideal und Umkehr in die Niederungen, wie wir es bei vielen seiner Zeitgenossen erleben. Die plastische Ruhe seiner Gestalten, das ihnen innewohnende Ethos und die noble Humanität der Darstellungen kleiden sich trefflich in die kühle Pracht seines Kolorits.

Erst am Ende seines Lebens gelangte Feuerbach zu wirklicher Wandmalerei. In Wien, wohin er 1873 berufen wurde und wo man ihn nicht nur wegen des überragenden Einflusses von

Makart noch weniger gelten lassen konnte als anderwärts, erhielt er erstaunlicherweise den Auftrag, die Aula-Decke in der Akademie der Künste auszumalen. Es wurde sein unseligstes Werk, ein Zeugnis der Bedingtheit seines Talents. Wenn darüber das Urteil zu fällen ist, daß Feuerbach sich mit dieser Dekoration dem Materialismus der Gründerjahre verschrieben habe, so bricht damit auch das schöne Bild seines ernsten Stilwollens am Schluß zusammen. Von ihm kann man im großen Zusammenhang nur Höhepunkte des Werkes preisen, nicht aber eine unwandelbare Konsequenz höchsten Strebens, wie sein Charakter und die Tragik seines einsamen Lebens es verdient hätten.

Um das Werk *Arnold Böcklins* (1827–1901) herrschte allezeit ein lebhafter Kampf der Meinungen, geräuschvoller und zielloser als um Feuerbach, und nicht ohne eigene apologetische Zutaten des Meisters, die in umfangreichen Schriften von Schülern und Anhängern die Welt ebensowenig zu endgültiger Stellungnahme veranlassen konnten, wie Meier-Graefes einseitig vom Standpunkt des französischen Impressionismus diktierte Streitschrift „Der Fall Böcklin“. Der Versuch, mit Gelassenheit historisch zu erklären, dürfte am Platze sein.

Böcklins Entwicklung ging einen logischen Gang. Seine Schulung war den eigensten Intentionen seines Genius angemessen, und dies hat ihn befähigt, seine Absichten in einem langen tatenfrohen Leben zu verwirklichen.

In Paris (1848) begegnete ihm wohl Poussin, dessen Art ihm schon durch Schirmers Beispiel nicht fremd sein konnte. So schuf er denn in seiner ersten römischen Zeit (1850–1857) jene köstlichen Idyllen kleinen Formats, in denen mythologische Staffagen bescheidener Art römische Landschaft belebten. Ihre klassische Reife bedeutet eine Synthese von dichtgefügtter toniger Malerei mit Poussins klarem Aufbau. Ein antikisch gesinntes Talent erntete die Früchte malerischer Schulung; hier verband sich das Raumgefühl des Deutschen mit der klassischen Ordnung des Franzosen zu einer Vollkommenheit, die nicht einmal ihre Herkunft aus der Düsseldorfer Spätromantik zu verleugnen brauchte. Denn all diese Elemente verschmolzen zu einer malerischen und gesinnungsmäßigen Einheit, die wohl der schönste Teil in Böcklins Werk genannt werden kann. Ihre Geschlossenheit erreichte im „Pan im Schilf“ (1857) bereits den Anschluß an Monumentalform, nicht nur wegen ihres bedeutenden Formats, sondern wegen der inneren Größe, mit der Landschaft und Mythologie ineinander verwoben sind. Es war Romantik im Geist der Antike, deren Naturmythos mit überraschender Intensität verdinglicht wurde.

In den 60er Jahren indessen, die Feuerbachs Reifezeit brachten, rückte diese glorreiche Entwicklung nicht recht von der Stelle. Das fruchtbare Prinzip einer Vereinigung von Poussin mit romantischem Naturgefühl wurde nicht in der Richtung auf Monumentalität vorgetrieben. Es verschlug nichts, daß Böcklin den Auftrag erhielt (1869), im Treppenhaus des Basler Museums Fresken zu malen. Was Marées inmitten seiner Entwicklung zur höchsten Anregung gereichte, ging an Böcklin ohne tiefere Spuren vorüber. Die Basler Fresken – und ebenso die im Wedekindschen Hause in Hannover – führten ihn nicht zu neuen Formen der Monumentalität. Es bleibt anzunehmen, daß Böcklin niemals an die Strenge einer idealen Monumentalität gedacht hat, zumal wenn man sich an die Wirkung erinnert, welche die pompejanischen Wandbilder auf seine Kunst ausgeübt haben. Diese Wirkung begnügte sich mit technischen Anregungen für seine Staffeleibilder und seine Malrezepte. Des Zusammenhangs mit der

Architektur wird in seinem ganzen Werk nicht gedacht, und Ersatz wäre lediglich in der Ausweitung von Bildideen auf die Gestalt des Triptychons zu suchen, die er in späterer Zeit hier und da gepflegt hat, die aber eben nicht mehr als unzureichender Ersatz war.

So ging die fernere Entwicklung seit den 70er Jahren in einer stetig abwärts gleitenden Weise vor sich; im Geiste der Gründerzeit, muß man wohl sagen, wenn sich auch Böcklin subjektiv dieser Einwirkung nicht bewußt war. Der materielle Aufschwung, der mit der Gründung des deutschen Reiches auf allen Gebieten einsetzte, dessen Gefahren von Nietzsche frühzeitig erkannt wurden, wirkte sich auch bei so selbstbewußten und nicht einmal dauernd in Deutschland lebenden Künstlern wie Böcklin und Feuerbach in dem Sinne von dekorativen Tendenzen, Bevorzugung großartiger Inhalte und einer Veräußerlichung des Handwerklichen aus. Bei Böcklin im besonderen kam dies zur Geltung durch die Intensivierung des Stofflichen und die Durchbildung des Kolorismus, womit er sich fortschreitend von der maleurischen Haltung seiner Frühzeit entfernte. Dieser Kolorismus geht offensichtlich auf die Malerei des 15. Jahrhunderts zurück und klärt auch über seine Verwandtschaft mit den deutschen Romantikern vom Beginn des Jahrhunderts genügend auf. Man kommt nicht darüber hinweg, in Böcklin die eigentliche Fortsetzung und Erfüllung jener gehaltvollen Malerei zu sehen, die wir mit den Namen J. A. Koch, Karl Fohr, Olivier und ihrer Zeitgenossen bezeichnen. Die Ausweitung ihrer Kammerkunst zu einer reich instrumentierten Symphonik ist Böcklins Lebenswerk; vielleicht nicht ganz zeitgemäß, aber auch an sich in keiner Weise verwerflich und unkünstlerisch, wie seine Gegner und vor allem Meier-Graefe behaupteten. Es bildet keinen Einwand gegen Böcklin, wenn man ihm seine umfassende Phantasie vorwirft, seine glücklich motivierte Naturmythologie, seine immense Vorstellungskraft, die aus den Andeutungen der Antike lebenskräftige Wesen erschuf und mit üppigstem Daseinsgefühl begabte.

Sein wahrhaft erstaunliches Formgedächtnis ließ ihn die Gefahren der Gebundenheit an Modelle vermeiden. Sein lebhafter Geist nahm alle Anregungen aus der Natur und den Vorbildern von der Antike bis zur Gegenwart auf und verarbeitete sie in das Bild seiner Welt. Alles diente seiner unerschöpflichen Erfindungslust, um Naturmythologie der Griechen, mittelalterliche Dichtungen, selbständige Visionen als für uns gegenwärtige Erscheinungen hervorzuzaubern. Mit schweizerischer Drastik verstand er es, Gegenstände jeder Art bis zur äußersten Annäherung an Illusion uns nahe zu bringen und mit einer prallen Dramatik dem Gedächtnis der Betrachter einzuprägen. Die Einheitlichkeit, in der Bildform und romantischer Gehalt oft zusammenklingen (wie zum Beispiel im „Kentaurenkampf“, „Triton und Nereide“, „Überfall von Seeräubern“), verleiht solchen Schöpfungen einen gesicherten, nicht nur gegenständlichen Rang.

Über der Erwähnung der Verwirrung, die sein Werk bei den Nachkommenden angerichtet hat, darf man nicht vergessen, das Bleibende herauszuschälen, die echt romantische Idee, Landschaft und Empfindungsträger miteinander zu verschmelzen.

Freilich, Böcklin hat sich nicht immer auf der Grenzscheide des Symbols gegen die Literatur gehalten. Die Lust am Gegenstand, von seiner Phantasie großgezogen, machte sich schließlich selbständig und drängte in steigendem Maße die Einheit von Bild und Idee zurück. Seine Farben steigerten sich, etwa seit den „Gefilden der Seligen“ (1878), in schwer erträglicher Weise zu dekorativem Selbstzweck; aus dem Symbol wurde großformatige Illustration. Er

pendelte zwischen idealistischen und naturalistischen Reizen und verlor die Macht, seine Einbildungskraft durch geschlossene Form zu zügeln. Schuld daran trug wohl seine eigensinnige Abschließung und der Geist der Gründerjahre, dessen Materialismus auch bei einem so starken und selbständigen Talent wie Böcklin aus dem Romantischen das Sensationelle hervorholte – mit unbedingter Gutgläubigkeit, soweit er selbst in Betracht kam, aber unterstützt durch Zufälle von Altersleiden.

Dank seiner hohen Intelligenz und seiner geistigen Selbstzucht konnte *Hans von Marées* (1837–1887) die Klippen vermeiden, an denen die andern scheiterten. Er mußte auf vieles verzichten, um das zu verwirklichen, was ihm vorschwebte. Sein Los, freiwillig übernommen, war vollkommene Vereinsamung, in der ihn auch die nächsten Freunde nicht mehr verstanden; und sein Lohn wurde allgemeine Vergessenheit bei Lebzeiten und der unsterbliche Nachruhm, der einzige deutsche Künstler im 19. Jahrhundert gewesen zu sein, der den großen Ahnen ebenbürtig zu nennen ist.

Die realistische Schulung bei Steffek in Berlin (1853–1855) und in dem Kreis der malerisch gesinnten Künstler um Lenbach in München (1856–1864) wirkte so stark auf seine Anschauung ein, daß in seiner Entwicklung kein Bruch zu spüren ist, daß es ihm gelang, das Malerische bis in die Monumentalform seiner Triptychen zu bewahren. Wie weit ihm diese schon in seinen Studienjahren innerlich vorschwebte, ist wohl nicht auszumachen. Evident war aber die ruhige Bewußtheit und überlegte Konsequenz in der Gestaltungsweise von den Kürassierbildern bis zu den Neapler Fresken. Jahr für Jahr kann man die Entwicklung einer gesättigten, farbig glühenden Malform verfolgen, bei der ihn seine Reisen in Italien und Spanien (seit 1864), seine Kopien für Schack und die freundschaftliche Beratung durch den großen Theoretiker Konrad Fiedler bestärkten und unterstützten. Noch in München gelang ihm eine so wunderbare Verbindung des Reinmalerischen mit groß gedachter Komposition wie das „Bad der Diana“ (1863), mit seinem tiefen Helldunkel, aus dem die Lokalfarben wie Edelsteine leuchten. In Rom erschienen nicht minder glückliche Kombinationen von der innerlichen Kraft der „Schwemme“, der „Römischen Landschaft“ und verwandter Bilder, Höhepunkte des Malerischen, die von niemand in Deutschland überboten waren und in Frankreich nur in Werken der Daumier, Corot und des frühen Manet in dieser Zeit ihresgleichen finden. Hätte Marées nicht mehr erreicht wie dieses, wäre ihm der erste Rang in der Geschichte des frühen Realismus zuzusprechen, weil es sich hier um die Steigerung von Wirklichkeitswerten in eine idealistische, von der Vorstellung beflügelte, aus der Vorstellung geborene Synthese von Wahrheit und Dichtung handelte.

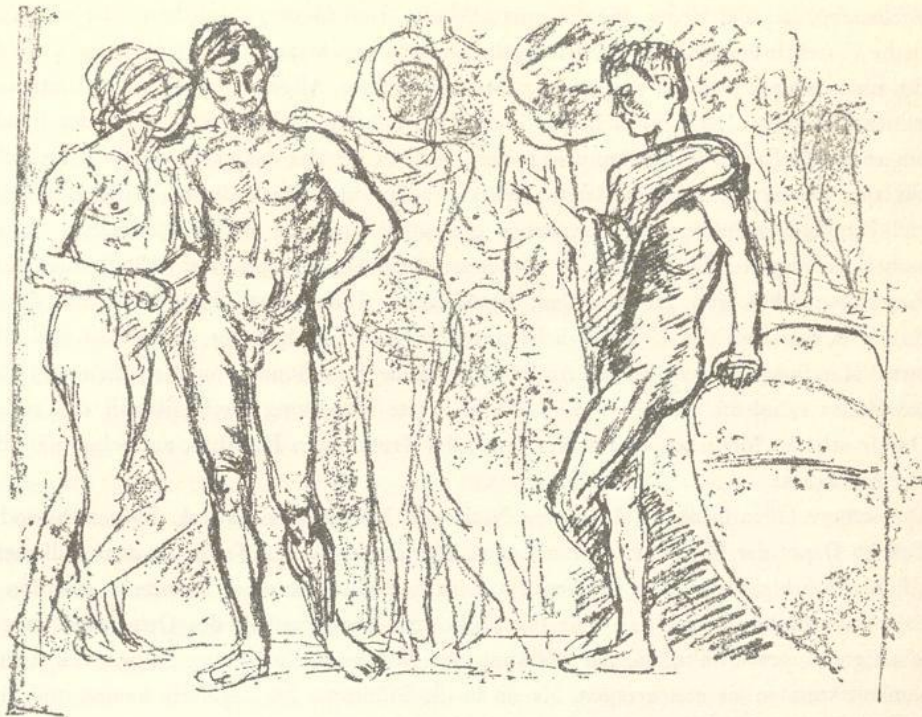
Aber diese Stufe bildete nur die Voraussetzung zur Loslösung von der Realität und zu freigestaltender Schöpfung. Der Auftrag Dohrns zu den Wandbildern in der Zoologischen Station in Neapel (1873) gab ihm Gelegenheit, seine Erfahrungen zu einem ersten und leider auch einzig gebliebenen Monumentalversuch zu verwerten. Wie vorsichtig und bedacht er seinen Weg ging, beweist das Gegenständliche dieser Fresken, die er in vier Sommermonaten nach Vorangang genauer Studien gemalt hat. Stofflich bedeuten sie nämlich beinahe so etwas wie einen Rückschritt gegenüber seinen Bildern aus den 60er Jahren: Momente aus dem Leben neapolitanischer Fischer, plaudernde Frauen, Porträtversammlung der Freunde vor einer Osteria – man könnte sie Alltagszenen in monumentalem Format nennen. Aber gerade hier

offenbarte sich die Trefflichkeit seiner Vorbildung, wirft man einen vergleichenden Blick auf etwa gleichzeitige Schöpfungen von Feuerbach und Böcklin. Deren mythologische Vorzüge treten weit zurück hinter der Großheit der Form, die Marées seinen bescheidenen Gegenständen verlieh, und an die keiner von jenen denken konnte. Daß es auf innerliche Monumentalgeseinnung allein ankam, erkennt man an dem ruhevollen und lebenswahren Rhythmus, in dem sich Ruderer und Netzträger bewegen, an der ewiggültigen Haltung und Komposition der abendlichen Versammlung vor einer Osteria. Die Gesetzmäßigkeit des buon fresco von Giotto bis zu Piero della Francesca ist dort wiedererstanden. Mit der Raumgestaltung und Flächenanordnung des Wandbildes verbindet sich die Monumentalisierung der Menschengestalt und ihrer Bewegung, wozu die gedämpfte Tonigkeit einer kultivierten Farbe tritt. Marées' langjährige Versuche, Figur und Landschaft in malerischer Einheit zu verbinden, erlebten ihre Verwirklichung in der hohen Freskensönheit von Neapel. Abbilder der Wirklichkeit sind in die Großform des Wandbildes vollkommen eingeschmolzen.

Seitdem verschwand Marées für die Öffentlichkeit in einem kaum verständlichen Maß. Da ihm nirgends mehr Gelegenheit zur Wandmalerei geboten wurde, während er unablässig an dem Gedanken des Monumentes weiterarbeitete, zog er sich in die Abgeschlossenheit seines Ateliers zurück und löste sich mehr und mehr von jedem Zusammenhang mit der Welt. Sein Freund und Mäzen Konrad Fiedler verschaffte ihm die materielle Möglichkeit, sich ungestört in sein Werk zu vertiefen. Aber selbst dieser überlegene und verständigste Freund begann schließlich an der Möglichkeit zu verzweifeln, jemals „Resultate“ zu erleben. Der Grund für die Unvollständigkeit jener Bilder und Triptychen, um deren Vollendung Marées bis zu seinem Tode rang, lag an der sich unablässig steigernden Forderung an sich selbst, nicht etwa, wie andere und schließlich sogar Fiedler zu meinen geneigt waren, an seinem technischen Ungeschick. Die ungemeine Zahl seiner Rötelzeichnungen, die immer wiederholten Übermalungen seiner Gemälde zeugen von der rastlosen Arbeit, seine Vorstellungen zu vervollkommen und die letzte Lösung für seine Kompositionen zu finden. Es ist zu beklagen, daß seine Bilder nur einen so fragmentarischen Zustand erreicht haben, daß der Farbauftrag förmlich zu Reliefhöhe answoll, und daß wahrscheinlich irgendwo unter den dicken Farbschichten eine Gestaltung verborgen liegt, die uns als die wahre Endphase vorkommen würde. Wäre die Weiterarbeit daran zu verhindern gewesen, so müßte wohl Marées auch dem Widerstrebenden als der größte Meister der letzten Jahrhunderte erscheinen. Es genügt aber, daß wir uns den Charakter dieses nach dem Höchsten strebenden Künstlers nach den hinterlassenen Bildnissen und seinen unvergleichlich lebendigen Entwürfen und Zeichnungen vorstellen können.

Die Absichten, die er mit den Arbeiten seiner letzten fünfzehn Lebensjahre verfolgte, scheinen fast unerreichbar: einen Ersatz für das Fresko mit Triptychen und Bildreihen auf Holztafeln zu geben, die nicht vorhandene Architektur durch dekorativ behandelte Rahmung zu ersetzen. Eines Tages aber werden vielleicht die Räume gebaut, in denen sie würdig aufgestellt werden und ihren monumentalen Sinn erfüllen können.

Selbstverständlich war und erschien es Marées, daß an den ideellen Gehalt hierbei hohe Ansprüche zu stellen waren. Mit wenigen Ausnahmen wie den zusammengehörigen drei Reitern und dem Ganymed sind es frei gewählte Motive von Menschen in idealer Landschaft; Menschen in antiker Nacktheit, die kaum noch an weltliche Möglichkeiten erinnern, deren



Hans von Marées, Komposition mit drei Gestalten, Rötzelzeichnung, um 1875

Existenz nur in ihnen selber und in ihrer Form ruht. Das Modellhafte liegt in weiter Ferne hinter ihnen; es sind Gestalten der Menschen, Kinder, Jünglinge und Mädchen, Männer und Greise, alleinstehend oder in losem Beieinander, als Körper im Raum bestehend. Ihre Funktionen kommen aus den einfachsten Bedingungen leiblicher Existenz, im Stehen, Liegen, Sitzen, im Aufrecken oder Lasten, im Horizontalen, Vertikalen oder Schrägen die innere Bedeutung der Komposition erfüllend. Der Bildaufbau findet seinen Rhythmus in diesem Funktionieren der Körper, in ihrer engen Verbindung mit einem knappen, Landschaftliches andeutenden Raum. Ihre Färbung ist dunkel (oder dunkel geworden), wenige erlesene Töne gliedern den Bildraum, selten taucht mit mystischem Glühen eine bedeutendere Lokalfarbe auf, wie in den 60er Jahren. Aber die Einschmelzung des Malerischen in Monumentalform ist vollendet und verleiht den Werken das Meisterliche – trotz und manchmal auch wegen der schweren Übermalungen.

So hat Marées es vermocht, den malerischen Realismus als Mittel zur Darstellung von Menschheitsideen zu übernehmen und damit die Brücke zu schlagen zwischen der Aufgabe seiner Zeit und der besonderen Berufung des Deutschen zur Wiedergabe inneren Wesens. Der Gehalt ist der Form zugeordnet und bleibt sich während seines ganzen Schaffens stimmungsmäßig gleich. Das „Bad der Diana“ wie die „Ruderer“ und die „Hesperiden“ ruhen auf der gleichbleibenden Vorstellung eines gestillten Lebenswillens, eines paradiesischen Zustandes der Menschheit, der ebenso in der Gegenwart einfacher Mittelmeerbewohner zu finden wäre wie in Utopien einer Zukunft. Ein solcher Zustand ist lediglich als Idee des Malers

vorhanden, in jeder Phase seiner Verwirklichung. Daß Marées kaum heroische oder romantische Vorwürfe angerührt hat, im wesentlichen stets von seiner noch gesteigerten Vorstellung des menschlichen Daseins ausgegangen ist, bewirkt das Allgemeingültige und Unantastbare seiner Visionen. Die Fresken in der Zoologischen Station, denen nur leider der hohe und eingezwängte Raum die Wirkung schmälert, bleiben für uns das große Erlebnis Neapels. Bis zum „Ganymed“, seinem letzten Werk, finden sich überall die malerischen Mittel von Hell-Dunkel-Kontrasten und räumlicher Bewegtheit und die wirklichkeitsnahen Grundtatsachen als Weg zur Erreichung der Monumentalität. Die Komposition stellt Urbilder auf im Zusammenwirken von Horizontalen, Senkrechten, Diagonalen, Parallelen; die Gestalten ihrerseits variieren das Ursprüngliche menschlichen Seins in Alter, Geschlecht und schlichtester Handlung. Urmythen der Antike oder bloße Funktionen von Menschen und Rossen werden in erhabene Formen gekleidet. Als letzte Bedeutung bleibt überall das ruhvolle Dasein schöner Menschen in gütiger Natur, der Traum vom Paradies, auf seine männlichste Form gebracht.

Die weitere Öffentlichkeit nahm keine Notiz von Marées' Lebenswerk. Es verschwand zum Teil im Depot der Münchner Sammlungen. Wer die kostbaren Tafeln in dem südlichen Pavillon von Schleißheim noch gesehen hat, wird den Eindruck einer verlorenen Position nicht haben verwinden können, so sehr die Stille und Abgelegenheit des Ortes auch, trotz ungünstiger Raumverhältnisse, der Wirkung der Bilder zugute kamen. Allgemeine Aufmerksamkeit konnten sie erst erregen, als sie in die Münchner Staatsgalerie kamen und als der dem Besitz von Hildebrand entstammende Nachlaß aus den Kellern der Nationalgalerie in Berlin ans Tageslicht geholt wurde. Das geschah erst in der Zeit von 1910, und nun allerdings wirkten sie auf Künstler der jungen Generation in einer Art, die an den Einfluß von Cézanne erinnert, wenn auch nicht in so umfassender Weise. Auf die innere Verwandtschaft von Marées und Cézanne hatte schon frühzeitig Meier-Graefe in verdienstvoller Weise aufmerksam gemacht.

Der große Sündenfall des deutschen Idealismus trat mit *Max Klinger* (1857–1920) ein, der von Natur eher zu vielem anderen als zur Erbfolge Böcklins bestimmt war. Ihm war die Bahn durch den krassen Naturalismus vorgezeichnet, dessen Epoche er repräsentierte. Es war dies nicht zu verwechseln mit der Wirklichkeitstreue in den Studien Menzels, Marées' oder Leibls; die Luft der Leipziger Tiefebene entwickelte bei ihren Künstlern eine verstandesmäßige Naturwiedergabe, die mehr mit photographischer Treue als mit realistischer Malerei gemein hat, und deren bezeichnende Art man etwa bei Otto Greiner oder Richard Müller findet. Daß Klinger in ihre Klasse gehört, erweisen nicht nur seine Erstlinge, wie der „Spaziergang“ (1887), in dem ein Überfall durch Strolche kolportagehaft geschildert wird, sondern die ganze Kette seiner Werke, Gemälde wie Radierungen.

Gewollt war bei ihm fast immer ein gewisses Ideelles, namentlich seit seiner Begegnung mit Böcklin und der Antike in Rom (1889). Aber es blieb in der Absicht stecken, die Durchführung konnte sich der naturalistischen Gründlichkeit seines Wesens nicht entziehen. Das Peinliche und im ganzen Ungenießbare in seiner Kunst ist die unnatürliche Ehe zwischen literarischen Bildungsideen voller gelehrter, sozialer, tiefsinniger oder platter Assoziationen und dem krassen Glauben an die Wirksamkeit des Modells. Das absonderliche Leibliche, in

das sich seine Erfindungen kleiden, tötet jeden Gedanken an Idee und Historie; widerspricht durchaus den schönen Absichten, feierlich, hochtragisch oder tiefsinnig aufzutreten.

Nicht bloß die Geschmacklosigkeit ist gemeint, die in dauernder Verwendung kümmerlicher Natur liegt; das ließe sich vielleicht noch ertragen. Unleidlich jedoch wird die Dissonanz zwischen dem naturalistischen Prinzip und der Präntention, Gedanken darzustellen. Die Bestandteile einer trivialen Materie, sehr genau studierte Brocken und Bruchstücke seines Bild-repertoires, treiben im Raum umher, als sinnliche Grundlage von Historien, Visionen, Mythen, Allegorien oder philologischen Vorstellungen. Jede einzelne Gestalt, ja selbst die aus disparaten Teilen zusammengesetzten Landschaften befinden sich in eisiger Isolierung; und je älter Klinger wurde, je williger sich ihm seine Vorstellungen formten, desto deutlicher wurde die Disharmonie zwischen den Teilen und dem geistigen Ganzen. Klingers enormes technisches Vermögen erschöpfte sich in der Ausführung von Überdeutlichkeiten, welche regelmäßig ein Zuviel und damit ein künstlerisches Vakuum gaben.

Zwischen den Jahren 1885 und 1897 sind die drei Gemälde entstanden, die seinen Ruf als Monumentalbildner in Deutschland begründet haben. In ihnen haben wir die vollendeten Produkte der materialistischen Anschauung, die in der Gründerzeit zur Hochblüte gelangten. Deutsche Überheblichkeit, von Nietzsche an den Pranger gestellt, hat in jenen Riesentafeln ihre Symbole geschaffen; am deutlichsten in dem auch stofflich problematischsten, „Christus im Olymp“. Das Klingersche Gesamtkunstwerk aus Malerei, Skulpturen und Bruchstücken von Architektur zeugte von einer gründlichen Verkennung des Maréesschen Kunstwillens. Es stellt sich als eine zusammenhanglose Ballung von bemalter Fläche und vollrunden Plastiken vor, die ihre Architektur gleich selber mitbringt und sich damit jenseits jedes möglichen Raumes in die Transzendenz eines Nirgendwo begibt.

Er war von Anfang bis zu seinem Tode (1920) das typische Produkt einer falschen Ideologie, Repräsentant einer Ungeistigkeit, die sich in der wilhelminischen Ära als ein charakteristisches Kennzeichen ausgebildet hatte. Sein Irrtum bestand in einem scheinbar revolutionären Naturalismus, der in der Dichtkunst viel Staub aufwirbelte, sich aber auch dort nur als ein zielloses Aufbäumen pseudorevolutionärer Kräfte mit sozialpolitischer Färbung erwies. Dies Element konnte im Drama und Roman noch zu einigem Erfolge führen, als Opposition gegen seichtes Epigonentum und als politisches Aufbegehren gegen eine Welt des materialistischen Optimismus und bürgerlicher Gedankenlosigkeit. Daß Klinger als Repräsentant seiner Epoche so ungebührlich gefeiert wurde, charakterisiert lediglich die kultur-entfremdete Zeitlage, die ihre sterilen Ideale durch ihn in einer kümmerlichen Wörtlichkeit verdeutlicht sah – Ideale, die ihre Substanz aus der Sphäre des Bildungsphilisters zogen. „Der Fall Böcklin“ (von 1905) hätte wohl „Der Fall Klinger“ heißen sollen; sonderbarerweise ist er niemals geschrieben worden. Als Ausnahmen einer wohltuenden und wohl auch bleibenden Leistung des vielseitigen Mannes sind die *Radierungsfolgen*, als beste wohl der „Raub eines Handschuhs“, zu nennen, in denen seine kühl-fruchtbare Phantasie sich in einer zureichenderen Form offenbarte.

Die letzten Epigonen eines immerhin relativen Idealismus wird man wohl in dem Wiener *Gustav Klimt* (1862–1918) und dem Münchner *Franz von Stuck* (1863–1928) erblicken können, obwohl beide in nichts mehr an die Deutschrömer erinnern. Bei Gustav Klimt trug



Oskar Kokoschka,
Holzschnitt aus
„Die träumenden Knaben“
1906

die Wiener Atmosphäre, die dekorative Tradition Makarts und die Leichtflüssigkeit von Leben und Kunst an der Donau viel zu der Möglichkeit bei, ein abgestorbenes Ideal mit kunstgewerblichen Reizmitteln auferstehen zu lassen. In anderer Weise als Klinger, geschmeidiger und gefälliger, verschmolz er zu einem fein dosierten Gemisch: präziseste Naturstücke (Akte, Porträtköpfe, Gewänder) – und das Pathos einer hochqualifizierten Ornamentik, deren Pracht das eigentlich tragende Element seines Idealismus bildete. Das größte Verdienst von Klimt bestand darin, daß aus seiner Schule einerseits das Wiener Kunstgewerbe der Hoffmann und Olbrich, andererseits die psychologische Malerei Kokoschkas erwachsen. Mehr als ein halbes Jahrhundert, erfüllt von Versuchen begabter Männer, hat die Gefahren des Unternehmens illustriert, den Idealismus in einer Welt des Materialismus zur Erscheinung zu bringen. Es schien das nur dem Genie von Marées erlaubt, und nur unter der Voraussetzung höchster Besonnenheit; und selbst ihm versagten die ungünstigen Verhältnisse in Deutschland eine restlose Erfüllung seiner Träume. Daneben konnten nur bei Böcklin und Feuerbach Teile ihres Werkes als glückliche Ansätze zur Idealgestaltung festgestellt werden. Andere Talente wurden von ihrem Streben in Irrtum und Travestie verstrickt, woraus den Mitlebenden ein falscher Begriff von hoher Kunst erwuchs, unter dem man Echtes von Talmi nicht mehr zu unterscheiden wußte.

Damit hatte sich die auf Naturnachahmung beruhende Form des Idealismus, die letzten Endes auf die italienische Renaissance zurückging, verausgabt. Eine durchaus andere Geisteshaltung mußte kommen, eine dem 19. Jahrhundert entgegengesetzte Gesinnung und Weltanschauung, um der europäischen Kunst neue ideell gestimmte Ziele zu weisen.

5. Entstehung des Realismus

Deutscher Vor-Impressionismus von 1830.

Karl Blechen, Ferdinand von Rayski, Franz Winterhalter, Adolf von Menzel

In der Malerei des 19. Jahrhunderts bedeutet Realismus den malerischen Ausdruck der bürgerlichen Epoche. Er entsprach auf künstlerischem Gebiet dem philosophischen Materialismus und religiösen Radikalismus der Strauß und Feuerbach, dem Schopenhauerischen Pessimismus ebenso wie dem wirtschaftlichen Liberalismus und politischem Freiheitsstreben. Dieser die Zeit beherrschende Materialismus, der sich besonders in der mächtig emporblühenden Naturwissenschaft, literarisch im Reaktionärwerden der Spätromantik und dem entgegenstrebenden Realismus der 60er Jahre äußerte – er bedeutete in der Kunst die Beschränkung auf *rein malerische Darstellung des jedermann Sichtbaren und Zugänglichen in ruhendem Zustande*. Man kann nur sehen und malen, was alle mit ihren Augen wahrnehmen. Die bürgerliche Weltanschauung lautete, daß es nichts jenseits der sichtbaren Gegenwart gäbe; und diese Überzeugung konnte nur mit malerischen Formmitteln versinnlicht werden, weil sich alles Schaubare dem Auge in Gestalt von Farbflecken mitteilt, jeder lineare Umriß sich schon als Vergeistigung und Abstraktion von der konkreten Wirklichkeit erweist und zu allen Zeiten erwiesen hat.

Dieses durch seine Einfachheit überzeugende Prinzip definierte Woringer umfassender als das der „Einführung“. Es wurde nicht von vornherein und nicht überall im 19. Jahrhundert restlos verwirklicht, aber es war das entscheidende Ziel, und die Entwicklung ging konsequent darauf hin, seitdem Klassizismus und Romantik sich ausgelebt hatten. Die Franzosen erreichten in zwei Stufen, durch Courbet und Manet repräsentiert, seine höchstentwickelte Form. Die Deutschen gelangten nur mehr bis zur Höhe des objektiven Realismus, nicht zur impressionistischen Auflösung. Deutsche und französische Kunst waren seit jeher zugleich so verwandt und gegensätzlich im Gehalt wie im Formalen, daß engste Wechselwirkung – zumal im 19. Jahrhundert – sich von selbst ergab.

Man kann den Gegensatz ihres Kunstwollens, der von keiner Dialektik wegzudeuten ist, in Schlagworten etwa so formulieren: rationaler Drang nach Ordnung und Gesetz bei den Franzosen; er äußert sich in vielen Gestaltungen von der klassischen Mathematik der Kathedralen bis zur Folgerichtigkeit der Entwicklung des Malerischen im 19. Jahrhundert und zum Kubismus. Demgegenüber steht das deutsche Verlangen nach Ausdruck persönlichen Gefühls, die Vorliebe für Handlung auf der einen, für Versenkung in die Natur und seelisches Erleben auf der andern Seite. Mit andern Worten: Irrationalität der Empfindung beim Deutschen, Formklarheit beim französischen Rationalismus; darstellerischer Gehalt gegen Ordnung und Schulverbundenheit.

Solange die Malerei im Bezirk des objektiven Realismus verblieb, war die Parallele zwischen deutscher und französischer Malkunst eindeutig zu erkennen. Nur daß die Franzosen von

Anfang an den Vorzug der stärkeren Konsequenz für sich besaßen, im Aufstiege der einen, in Paris konzentrierten Schule, gegenüber der verworrenen, auf verschiedene Orte und Persönlichkeiten verteilten Entwicklung in Deutschland.

Bei Leibl, dem frühen Thoma oder Liebermann erblickt man zuvörderst lebendige Wesen, bevor man an das kostbare Email der Farbe kommt. Auch die genauesten Schilderungen nach Modellen, wie Leibls „Frauen in der Kirche“, sind nicht so sehr wegen der Echtheit in der Nachahmung der Oberflächen bewundernswert, als wegen ihrer Naturunmittelbarkeit, der seelischen Verschiedenartigkeit, des Reichtums an menschlichen Ausdruckswerten. Bei aller absoluten Trefflichkeit dient Leibls Primamalerei nur als Mittel, diese höheren Zwecke zu erreichen. Leibl, der so streng auf gutes Handwerk sah, hat das selber zureichend ausgedrückt, wenn er sagte: „Man male den Menschen, wie er ist, da ist die Seele ohnehin dabei.“

Für jede Betrachtung muß diese apokryphe Innerlichkeit der deutschen Realisten angesichts ihrer Bildstoffe und Modelle klar werden. Sie suchten sie auf dem Lande, nicht mit der vorgefaßten Meinung des Großstädtlers, sondern als Menschen ihresgleichen: den Bauern und den Arbeiter. Der Deutsche fand auch in der Epoche städtischer Verfeinerung zu seiner seelischen Ergänzung das landgebundene Volk und seine Erde und schilderte beides in einer großartig einfachen Haltung. Seine wirklichkeitsnahe Gesinnung behielt den unzerstörbaren Rest von Idealismus, ohne den er nichts Großes schaffen konnte.

Das Bild des deutschen Realismus ist bedeutend genug, um uns mit Stolz auf die Leistung seiner Maler zu erfüllen. Erreichten sie schon nicht die letzte Stufe, den Farbenglanz des französischen Impressionismus, so stieg ihre Darstellung der Wirklichkeit zu der Höhe äußerer und innerer Monumentalität. Dabei war nicht so sehr die Lebensgröße der Gestalten wichtig, als vielmehr die Gesinnung, die aus ihnen sprach, die aus den Darstellungen einfacher Menschen ein Symbol des Göttlichen machte.

Eine sehr merkwürdige Bewegung ist vorher zu erwähnen, obgleich sie bereits in die Mitte der Biedermeierepoche fällt und nur als Vorstufe ihre Bedeutung besitzt: die Episode des *Deutschen Vor-Impressionismus von 1830*. Es handelte sich wirklich nur um eine Episode, um den Ausbruch eines widerspruchsvollen Verlangens nach Impression. Daß es nicht die persönliche Schrulle eines einzelnen war, zeigte die Zahl und die künstlerische Potenz ihrer Träger, unter denen nicht nur so erlauchte Namen wie Blechen und Menzel zu finden waren, sondern Vertreter einer sehr abweichenden Kunstweise wie Wasmann, Rottmann, Christian Morgenstern. Völlig unabhängig voneinander, in anonymer Zurückhaltung, verfolgten sie dasselbe Ziel, als wenn ein höherer Befehl sie um dieselbe Zeit zu dem außerordentlichen Abenteuer berufen hätte. Der eigentliche Sinn ihres Tuns war ihnen derart verborgen, daß sie ihre Tafeln achtlos beiseite legten. Sie wurden erst im Laufe des 20. Jahrhunderts entdeckt, hervorgezogen und mit Erstaunen als echte Vorläufer des Impressionismus festgestellt. Dabei ist es aber geblieben, und man weiß nicht, worüber man sich mehr wundern soll: über die Tatsache eines solchen Pionierwesens oder über seine Ergebnislosigkeit für die Entwicklung der deutschen Kunst.

Hält man diese breit und saftig gemalten Skizzen von Landschaften und Wolken mit ihrer frischen Beobachtung atmosphärischer Phänomene, mit ihrer offenen Technik und anschaulichen Erfassung von Augenblickszuständen neben Frühwerke von Leibl und Trübner, so

muß der Eindruck aufkommen, als ob sie zu derselben Zeit gemalt worden seien. In Wirklichkeit scheidet sie ein ganzes Menschenalter voneinander. Sie blieben in Atelierwinkeln verborgen und hatten nicht die Spur von Einwirkung, weder auf die Zeitgenossen, noch auf die Maler selber, mit Ausnahme von Blechen, kaum von Menzel, der seine kostbaren Leinwände mit Nichtachtung wegstellte und weiter seine Illustrationen zur Geschichte Friedrichs auf den Holzstock zeichnete.

In Frankreich malte zu gleicher Zeit Corot seine schönsten Landschaften und begannen die Meister von Barbizon sich aufs Land zurückzuziehen. Hier vollzog sich das Schauspiel der großen Revolution ohne Hemmung von Akt zu Akt.

Warum gab es dergleichen nicht in Deutschland? Warum mußten die herrlichen Funde, mit denen die Maler ihren französischen Genossen vorausgeeilt waren, so folgenlos bleiben und es erst der Generation von 1870 überlassen werden, den malerischen Realismus durchzuführen? Objektiv gesehen war dieser Impressionismus von 1830 eine Vorwegnahme des malerischen Realismus, der das 19. Jahrhundert mit seinen Werken erfüllen sollte. Von seiten der einzelnen Künstler aber gab es wohl nur ein Tasten nach Unbekanntem, ein verstohlenes Gelüst, sich mit der Substanz der Ölfarbe einmal hemmungslos einzulassen, neue und abseitige Eindrücke der Natur mit raschem und geistvollem Schwung des Pinsels zu ihrem Privatvergnügen einzufangen. Die Lust am Experimentieren, die deutsche Absperrung gegen die Umwelt erregte sie und spornte sie zu Taten, die ihr Stilbewußtsein nicht anerkennen mochte. Was nachdenklich stimmt, war die Einmütigkeit des vielfachen Vorgehens in der gleichen Zeit, an vielen über die Erde zerstreuten Orten, von Dresden bis Meran. Aber dem Subjektivismus der Deutschen war es nicht bestimmt, den einmal betretenen neuen Weg konsequent und schulgerecht bis ans Ende zu gehen. Nur eine metaphysische Deutung vermag das Sonderbare dieser Eruption notdürftig zu erfassen.

Karl Blechen (1798–1840) allein gelang eine Verwertung seines kostbaren Fundes. Die Sonne Italiens hatte ihm auf seiner Reise 1828 die Augen geöffnet für die Tatsachen des Lichts und seiner Wirkung auf den Erdenraum. Mit einer bis dahin nicht erhörten Unvoreingenommenheit und Nüchternheit betrachtete er die italienische Landschaft; und was er dort gelernt hatte, übertrug er fortan auf die märkischen Motive, die sich ihm in Fülle boten. Und nicht nur die Breite des Vortrags, die Wahrheit von Licht und Schatten, von Lokalton und Atmosphäre in ausgeführten Gemälden – der Zusammenklang romantischen Gefühls mit dieser Malform war das erstaunliche Resultat seiner Synthese. Es gelang ihm nicht überall, und die Schwierigkeiten des Versuchens drückten so stark auf sein Gemüt, daß er darüber in geistige Umnachtung fiel. Er hatte es unternommen, das Unvereinbare zu vereinen: materialistische Optik und den Ausdruck romantischer Sehnsucht; ein Experiment, das den Menschen nicht ungestraft erlaubt schien.

Zu den erstaunlichsten Entdeckungen der Jahrhundertausstellung von 1906 gehörte das Werk eines bis dahin vollkommen unbekannten Malers. Daß sich *Ferdinand von Rayski* (1806 bis 1890) der öffentlichen Kenntnis so vollständig entzogen hatte, lag an seiner Herkunft aus dem sächsischen Adel und seiner Haltung eines selbstbewußten Grandseigneurs und Liebhabermalers. Er porträtierte ausschließlich seine Standesgenossen, auf deren Schlössern er zu Gast war, und malte Jagdbilder; seine Arbeiten verschwanden auf den Landsitzen

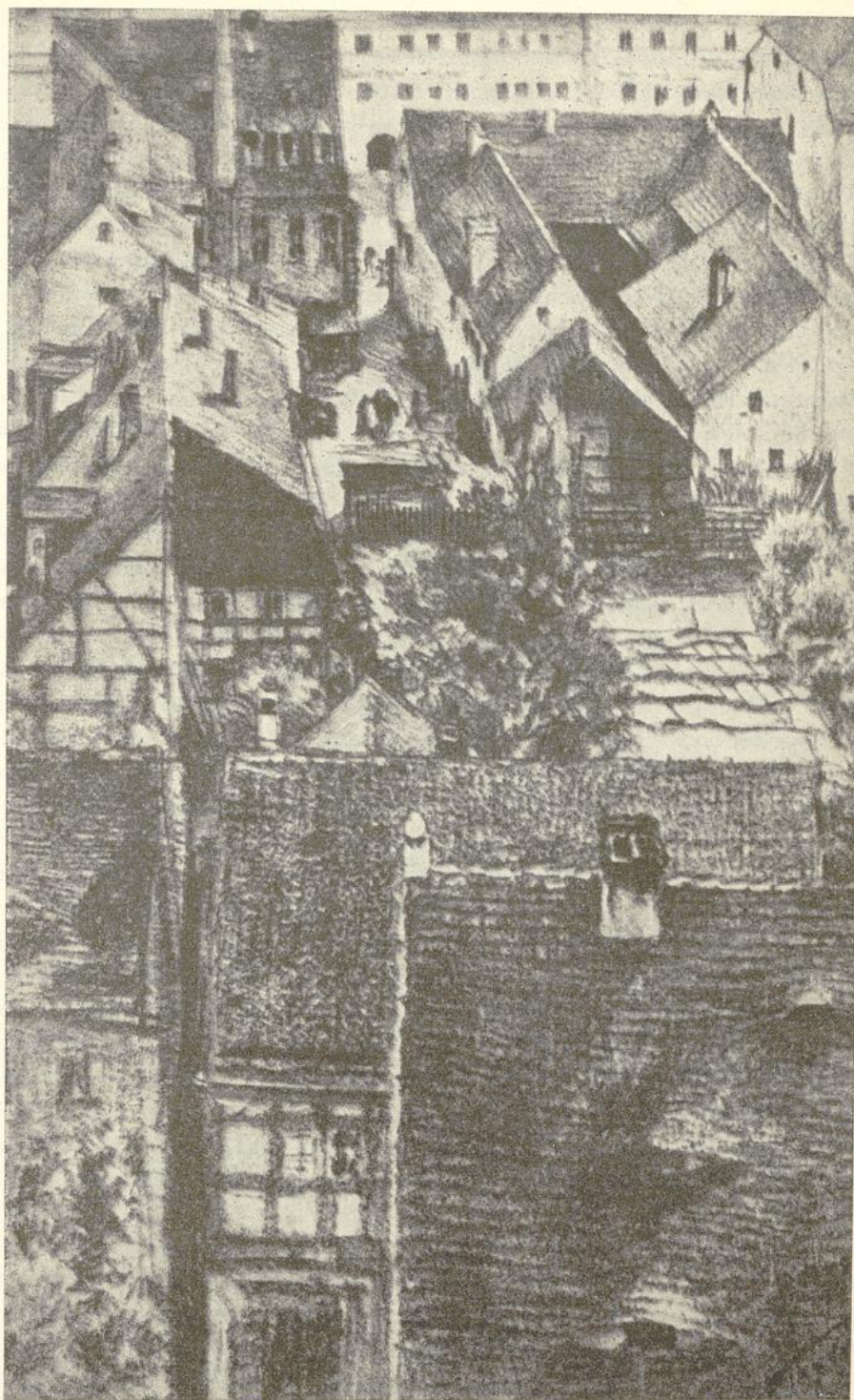
seiner Freunde. Um so überraschender wirkte das Auftauchen dieser bedeutenden und in ihrer Zeit einzig dastehenden Werke.

Seine Malerei schlug eine Brücke von biedermeierlicher Provinzialität zur Großform des Realismus. Er übte seine Kunst in dem hohen Sinn des Dilettanten aus, der „si diletta“, sich geistig an seinem Tun erquickte; und so stand er damit über der Fachgebundenheit und lokalen Bedingtheit anderer deutscher Maler. Was er von den großen Engländern, von Delacroix und Daumier übernahm, bildete er selbstherrlich weiter zu einem seigneurialen Stil wahrhaft europäischer Malerei. An Breite, Naturkraft, Eleganz und Treffsicherheit konnte seine Bildniskunst es mit den Besten seiner Zeit in Frankreich aufnehmen; in Deutschland besaß er nur einen Gleichgestellten, *Franz Winterhalter* (1806–1873), der aber früh (1835) nach Paris übersiedelte und dort ein begehrter Porträtist der Herrscher und Hocharistokraten wurde.

Die lässige Grazie und die Mannigfaltigkeit in Rayskis Einzel- und Doppelbildnissen, das weltmännisch Elegante und Repräsentative der lebensgroßen Porträts, der Wechsel von noblen und kühnen Farbenharmonien finden nicht ihresgleichen. Mit der Ursprünglichkeit seiner Handschrift und der Genialität überraschender Kompositionen erreichte er das Höchste, das einem Realisten des 19. Jahrhunderts bestimmt war. Darum überragte er auch mit der malerischen Glorie seiner Jagd- und Tierbilder selbst die großen Meister der Generation von 1870. Der Reichtum an Persönlichkeiten in Deutschland zeigte sich hier einmal von einer unerwartet qualitätvollen Seite; aus dem Absonderlichen und Eigenbrötlerischen im deutschen Wesen war ein Phänomen an Können und Noblesse aufgetaucht, das unerklärbar, aber überwältigend wirkte.

Nicht viel anders erging es den Jugendwerken von *Adolf v. Menzel* (1815–1905), weil der Meister diese seinerzeit als bloße Fingerübungen behandelt und in den Winkeln seines Ateliers hatte verstauben lassen, von wo sie durch kundige Hände kurz vor seinem Tode hervorgezogen wurden. Daß diese meist kleinformatigen Juwelen einer vollkommenen Malerei erst vom Jahre 1845 an zu datieren waren und an sie in lückenloser Folge sich die berühmten Werke aus Menzels Reifezeit schlossen, bedeutet nicht etwa die Rückdatierung des realistischen Beginns in jene frühe Zeit. Denn da sie unbemerkt blieben und keine Folgen nach sich zogen, und da Menzels gesamtes Schaffen überhaupt sich wie auf einer Insel abseits der Entwicklung vollzog, kann man ihn in keinem Sinne den Meistern von 1870 zur Seite stellen. Vielmehr gehörten seine Skizzen von 1845 als letzte Ausläufer in den Zusammenhang des verfrühten Impressionismus der Deutschen von 1830. Menzel blieb überhaupt ein Phänomen für sich, wie mit seiner ablehnend mürrischen Persönlichkeit so auch mit seiner Kunst, und muß isoliert betrachtet werden, so als wenn auch seine Produktion im ganzen sich von jeder Öffentlichkeit zurückgehalten hätte wie die von Rayski (was nun doch nicht der Fall war).

Menzels Jugendwerk aus den 40er Jahren zeigte den Höhepunkt des verfrühten Unternehmens, reale Dinge und Räume rein optisch, vom Licht der Wirklichkeit angestrahlt und von Luft umhüllt, zu malen. Das bekannteste dieser Gelegenheitswerke ist das „Balkonzimmer“ von 1845; ihm folgten im Lauf der nächsten Jahre eine Reihe von Innenräumen, Gesellschaftsszenen, zumal bei künstlichem Licht, und Ansichten aus Berlin, die noch im letzten Augenblick vor der Zerstörung aller intimeren Reize die malerische Anmut dieser nüchternen und bis dahin doch so rein gestimmten Stadtlandschaft für die Kunst retteten. Daß er solche



Adolf von Menzel, Blick über Dächer, Zeichnung

Motive überhaupt der Wiedergabe für wert hielt, lag an seiner persönlichen Weise, die Welt zu betrachten. Nur der unwiderstehlichen Neigung dieses seltsam bedingten und komplizierten Malgenies, alles sich mit Stift oder Pinsel anzueignen, was ihm begegnete, nur der vollkommenen Wahllosigkeit seiner Repetierwut war es zu danken, daß er Dinge aufbrachte, die sonst nicht malenswert erschienen wären: mäßig möblierte Zimmerchen, Bauplätze und Weidengestrüpp, Blicke über Baumwipfel oder Zinshausdächer aus seinem Fenster, den Rauch entfernter Fackelzüge, von Gipsabgüssen bedeckte Wände oder eine um die Lampe versammelte Tischgesellschaft in der Langeweile ihrer abendlichen Unterhaltung. Es waren fast durchweg wenig begeisternde, fast unliebenswürdige und störrische Motive, denen der zwerghafte Mann seine Aufmerksamkeit schenkte. Aber wir sind glücklich, daß dem so war. Gerade um ihrer Unansehnlichkeit willen hat er sich in ihre Darstellung verbissen und ihnen einen so hohen Rang malerischer Reize mitteilen können. Jedes der Täfelchen zeigt uns eine andere und immer eine unvergleichliche Form malerischer Bewältigung. Die Überwindung des Widerstandes, den eine reizlose Materie dem Pinsel des Malers entgegensetzt, erhob sie zum Rang hoher Kunstwerke im realistischen Sinn; und freilich auch nur in diesem. Wer den Zauber einer bis ins letzte durchgebildeten und gleichwohl flüchtig erscheinenden Malerei, wer das Skizzenhafte einer Lichtdarstellung, einer Durchführung toniger Schattierungen, die Schönheit einer weich hingeschriebenen Pinselhandschrift nicht empfinden kann, wird diese Malereien gering achten dürfen, wie es Menzel schließlich selber getan hat, der nur in fleißig detaillierten Historienbildern den Sinn seiner Kunst erblickte.

Heute weiß man längst, daß in ihnen das Wertvollste seiner Malerei enthalten ist, und daß keines seiner berühmten Gemälde ihre Höhe erreicht. Denn es steht so um Menzel, in ihm sehen wir den ersten und absoluten Vertreter des malerischen Realismus in Deutschland. Die unbefangenen hingeworfenen Versuche der 40er Jahre stellen gerade den vollkommensten Extrakt seiner Kunst dar, weil sie frei von inhaltlicher Absicht nur als Wiedergaben der Wirklichkeit gemeint waren, andererseits aber auch noch frei von der später überhandnehmenden Sucht, alles zu reproduzieren, was überreich an Kleinkram war, nur um dieses Überreichtums willen. In seiner Frühzeit, die man dann fast bis zu seinem 50. Lebensjahr ausdehnen kann, war Menzel der große Bildner der Sachlichkeit, der um des Malens willen malte und jedem Gegenstand das Letzte und Feinste seiner Oberfläche absah. Kein anderer kann uns so unmittelbar und in solcher Fülle den Begriff des Realismus veranschaulichen wie Menzel, dem die ganze Wirklichkeit ohne Unterschied Material seines Willens zur Wiedergabe war; ohne Rücksicht auf Komposition, die sich von selbst in der räumlichen Anordnung darbot, mit höchster Konzentration auf den Augenblick, in dem ihm das Objekt erschien, mit kompresser Gedrängtheit in einem eng und knapp genommenen Ausschnitt, in dem sich alles sagen ließ, was er zu sagen hatte.

Das war nur möglich, weil zu seiner Gabe rascher und intensiver Beobachtung ein nie versagendes Formgedächtnis kam. So war es ihm möglich, auch komplizierte und unübersichtliche Dinge im Geist aufzubewahren und nach längerer Zeit als Gemälde treu zu wiederholen. Am bekanntesten ist der Fall des „Théâtre Gymnase“: 1855 besuchte er Paris, und nach einem Jahr malte er aus dem Gedächtnis dies Theater mit den Parkettreihen der Zuschauer, mit den Logen und einer Szene auf der Bühne, die in ihrer Augenblickswirkung mit drei Personen das Wesen des französischen Salonstücks zur Zeit der Dumas und Sardou in nuce

vor Augen führt. Es wurde eines seiner glänzendsten Gemälde; eingetaucht in den mattrotlichen Schimmer der Bühnenbeleuchtung, mit der wundervollen Nuancierung von Licht und Dunkel, warmen und kalten Tönen – ein Stück Wirklichkeit, zur Höhe absoluter Kunst erhoben. Daß bei dieser Gelegenheit die Malerei auch einen Abglanz vom Geistigen erhielt, ein wahres Kulturdokument wurde, gehört implizite zu der Menzelschen Realisation. In den nicht eben alltäglichen Fällen, in denen er sich zur Schilderung bedeutender Monumente herbeiließ, geriet ihm durch die Tonschönheit der Oberflächenbehandlung auch das innere Wesen eines Ereignisses überzeugend.

Auf solchen Gemälden, neben den freien Skizzen, ruht der Glanz von Menzels Künstler-schaft. Sie basiert auf seiner scharf entwickelten Fähigkeit, Angeschautes in miniaturhaftem wie in monumentalem Maßstab bis zum letzten Grad von Wirklichkeitsnähe zu treiben. Angeschaut war alles, was er schuf, auch die Historienbilder aus Friedrichs II. Zeit. Sie bildeten nicht den Höhepunkt in seinem Schaffen, wie man früher unter dem Eindruck der offiziellen Aureole meinte, die dem preußischen Geschichtsmaler von oben her verliehen wurde. Aber sie gehören doch noch, im Gefolge seiner frühen Skizzen und Bilder in den 50er Jahren entstanden, zu seinem wesentlichen Werk; angefangen mit der „Tafelrunde in Sanssouci“, die wohl das Glanzstück der Serie ist, bis zu der unvollendeten „Ansprache an die Generale vor der Schlacht bei Leuthen“, mit der er 1858 die Folge beschloß.

Diese Geschichtsbilder gingen aus der Beschäftigung mit der Epoche des Königs hervor, auf die ihn die Illustrierung der „Geschichte Friedrichs II.“ von Franz Kugler geführt hatte (1839–1842). Ein guter Teil seiner Tätigkeit hat sich ja von Anfang bis zum Ende auf zeichnerischem Gebiet vollzogen. Er teilte es so ein, daß er mit der rechten Hand zu malen, mit der linken zu zeichnen und zu aquarellieren pflegte. Die Natur hatte ihn mit Doppelhändigkeit gesegnet. So gelang es ihm, die Resultate seines Forscherfleißes ebenso vollkommen in Illustrationen wie in Gemälden zu sammeln, nur daß die Gemälde vielleicht nicht ohne den Vorgang der Zeichnungen so rasch und gediegen entstanden wären.

Denn die Anschauung der friederizianischen Zeit hatte er sich, zunächst ausschließlich für die Kuglerschen Illustrationen, aus emsig betriebenen Geschichtsstudien von zeitgenössischen Porträts, Waffen, Uniformen, Örtlichkeiten und Architekturen zusammengeholt, dergestalt, daß das historische Milieu mit einer unfaßbaren Genauigkeit in seiner Phantasie wiedererstand. Sein besonderes Verdienst war die Einheit der Aktion, des Lichts und der Farbe, mit der er den tausend Zufälligkeiten der Geschichte den überzeugenden Schein der Notwendigkeit und des Lebens verlieh. Seine Vorstellung war nur auf sichtbare Erscheinung gerichtet, sein Gedächtnis aber von einer unbegreiflichen Allmacht, und so stimmten Einzelheiten, die er doch nur in mumienhaftem, in museal oder bibliothekarisch verstaubtem Zustand gesichtet hat, derart trefflich zusammen, daß der Eindruck entsteht: so muß es gewesen sein. Vergangenheit wird zur unmittelbar erlebten Gegenwart.

Man darf darum diese Illustrationen und Gemälde aus Friedrichs II. Zeit nicht mit den Historienbildern des 19. Jahrhunderts verwechseln. Der schiefe Halbrealismus der Akademiker lag seitab von der Unmittelbarkeit des Menzelschen Wirklichkeitssinnes, der sich mit der gleichen malerischen Stärke im „Flötenkonzert“ wie im „Théâtre Gymnase“ äußerte.

Dafür trat die Tragik in seinem Künstlerschicksal um so lebhafter und bald nach seinen schönsten Werken zutage. Man könnte sagen, daß sein Fatum schon in dem „Balkonzimmer“

vorauszuahnen war. Aus der Objektivität dieser Lichtmalerei wurde die Gefühlskälte, mit der er in späteren Jahren die Welt Revue passieren ließ. Der wahre Grund solcher Wandlung, die seine Malerei kleinlich, stachlig und mit Ressentiments beladen gemacht hat, lag ja wohl in dem Mangel an Idealismus, der ihm von Natur eigen war.

In seiner Spätzeit handelte es sich nicht mehr um Konzeption und Durchführung von Kunstwerken, sondern um ein zielloses Abbilden alles Erreichbaren, um Befolgung einer unabweisbaren Pflicht aus manischer Besessenheit. Der Teufel der Vollständigkeit hatte Besitz von seiner Seele ergriffen; der alte Menzel malte und zeichnete, ohne sich noch um einen Wert seiner Arbeiten zu kümmern. Die Häufung von Stoffmengen macht schon seine „Krönung Wilhelms I. in Königsberg“ (1865) schwer genießbar. Sie steigerte sich in der „Abreise König Wilhelms zum Heer“, sie wurde zu einer Assiette von funkelnden Bosheiten im „Ballsouper“ von 1878. Menschenverachtung und überlegene Intelligenz arbeiteten sich in die Hände, um Menzels späte Produktion immer unerquicklicher zu gestalten. Es handelte sich dabei nicht nur um psychologischen Sarkasmus, das malerische Element selber zerbrach in Stücke. In einem so berühmten Bilde wie dem „Eisenwalzwerk“ (1875) gab er ein Chaos an Beobachtungen. Das diffuse Licht des qualmerfüllten Raumes hält wohl noch die malerische Einheit aufrecht, sonst aber fällt alles in anekdotischen Kleinkram auseinander, in Addition von selbständigen Motiven. Das meiste in seinem Alterswerk besteht überhaupt in Beiläufigkeiten, in peinlich durchgeführten Notierungen, deren Veranlassung nicht zu begreifen ist oder in Banalitäten bestand. Selbst wo er mit längerem Atem für Freunde arbeitete, wie in dem ziemlich überschätzten „Kinderalbum“, kam er nicht über die Unfruchtbarkeit bloß visueller Feststellungen hinaus.

Das Allzumenschliche einer persönlichen Reaktion gegen das Schicksal, das ihn mit einer Zwergengestalt schlecht bedacht hatte, übertrug er auf die Objekte seiner Darstellung, in steigendem Maße, je berühmter er wurde. Vielleicht rächte er sich, nun da es ihm vergönnt war, für die Unterbewertung seiner Jugendjahre an einer Umwelt, deren Relativismus er durchschaute und unbarmherzig festnagelte. Seine Schärfe widersprach hart der menschlichen Empfindung und der Freude am Gegenstand, die wir bei den andern Deutschen seiner Richtung finden und als geistes- und seelenverwandt ansprechen. Unser Standpunkt beruht auf dem Gefühl, das uns in der Geschichte des Realismus von Chodowiecki bis zum Altersstil Corinths das geistige Element als wesentlich und unverlierbar spüren läßt.



Adolf von Menzel,
Landstreicher,
Federzeichnung,
um 1850

6. Höhe und Abstieg des monumentalen Realismus

Wilhelm Leibl, Wilhelm Trübner, Karl Schuch, Karl Haider, Hans Thoma, Max Liebermann

Auf der Internationalen Kunstausstellung 1869 in München stieß der französische Meister Courbet auf das Porträt von Frau Gedon, das er wie elektrisiert als seinem eigenen Wesen und Wollen völlig gleichgerichtet empfand. Er ließ sich den Maler im Café zeigen, und von da datierte seine Freundschaft mit *Wilhelm Leibl*, (1844–1900), mit dem er sich beim Münchner Bier auch ohne viele Worte verstand. Er brachte ihn selber nach Paris.

So, menschlich, und nicht etwa unter der Vorstellung von Abhängigkeit, ist das Verhältnis der beiden größten Maler des Realismus zu verstehen. Als Gleichberechtigte traten sie sich gegenüber, so viel jünger Leibl auch war. Von einer Einwirkung des Franzosen auf ihn ist so wenig die Rede wie von einer solchen durch Menzel; sein ungewöhnliches Talent fand autochthon seinen Weg, nicht autodidaktisch wie einst Menzel, aber ganz aus sich heraus, mit dem Instinkt des schöpferischen Geistes. Seine Schulung bei Piloty und Ramberg an der Münchner Akademie konnte ihm höchstens den Blick für sein Eigentliches trüben. Er begann mit der dort üblichen „braunen Sauce“ aus altholländischer Tradition, um alsbald den Irrtum einzusehen und das reine Schwarz und die Nuancen von Weiß, Grau und Fleischrosa zu finden, womit er seine frühen Meisterwerke gemalt hat: die „Kunstkritiker“ (Porträts seiner Freunde in anekdotenhafter Haltung), die „Kokotte“, die „Pariserin“, die Bildnisse von Frau Gedon und Bürgermeister Klein (1869).

Daß von Menzelschem Einwirken nicht die Rede sein konnte, war nicht selbstverständlich, da Menzel damals schon seit 20 Jahren Meisterwerke malte. Sie kamen aber über seinen engsten Kreis, mindestens über Berlin nicht hinaus, und die Münchner Realisten mußten die auch an diesem Ort vor einem Menschenalter schon einmal erreichte, aber längst schon wieder verlorene Kultur des Reinmalerischen von sich aus neu erobern. Das alles ist überaus bezeichnend für die deutsche Situation: der Verlust des Frühimpressionismus von 1830, in München verkörpert durch den jungen Rottmann und Morgenstern, nicht minder wie die Wirkungslosigkeit Menzels, weil er in dem nebelhaft fernen Berlin saß, und die völlige Blindheit gegenüber Marées, dessen malerische Anfänge doch auch in den 60er Jahren und in Münchner Ateliers sich vollzogen. Zeitlich fällt bei alledem die Differenz der Generationen auf, wobei die Idealisten einen erheblichen Vorsprung vor den Realisten hatten. Jene waren zwischen 1827 und 1837 geboren. Dagegen war Leibl Jahrgang 1844, Schuch und Haider 1846, Trübner gar erst 1851; und nur Hans Thoma und Sperl kamen jenen näher mit ihren Geburtsjahren 1839 und 1840. Menzel überragte alle ausnahmslos durch sein Alter; vielleicht stand er darum so isoliert in seiner Zeit.

An Leibl schlossen sich zu Beginn der 70er Jahre in München einige Gleichgesinnte an, deren Zahl und Gewicht so bedeutend war, daß mit Berechtigung von einer Leiblschule



Wilhelm Leibl, Die „Malresl“ in der Küche, Zeichnung, um 1895

gesprochen werden kann; außer Sperl, der ihm in treuer Freundschaft ergeben blieb und ihm in seine ländliche Selbstverbannung folgte, Theodor Alt, Hirth du Fresnes, Karl Haider, Schuch, Schider, Lang, Trübner und Eysen, vor allem auch Hans Thoma. Die Episode dieses dominierenden Kreises währte aber nicht lange; nach fünf Jahren verließ Leibl im Überdruß

die Stadt und zog sich in kleine Dörfer Oberbayerns zurück; die Gemeinschaft löste sich auf. Ihre wirklich schöpferische Zeit war damit für fast alle Mitglieder beendet; ein stolzer, aber kurzer Traum von einer Gemeinsamkeit hoher Könnerschaft.

Der Grund, warum Leibl seine Freunde so bald im Stich ließ und die Einsamkeit des bäuerlichen Landes aufsuchte, hängt mit der kulturellen Misere in Deutschland zusammen. Es gab im ganzen Umkreis keinen Maler, der so glänzende, charaktervolle, tonschöne Porträts zu malen verstand wie Leibl; und seine sonstigen Bilder, seine 1874 einsetzenden Radierungen boten nicht den geringsten Anlaß zu Widerspruch oder gar Empörung, wie sie in denselben Jahren die Revolution der Manet und Cézanne bei den Parisern auslöste. Allerdings besaß er nicht die Lust und die Fähigkeit zu anekdotischen Kuriositäten; seine gemalten Bauern saßen stumm an ihrem Tisch, ohne sich zu rührsamem Mätzchen herzugeben. Kurz, er fand in München keinen Beifall, und der Erfolg, den seine außerordentliche Malkultur bei Kennern in Frankreich fand, wollte sich in Deutschland nun einmal nicht einstellen. Da packte er seine Staffelei auf und zog nach Schondorf, Aibling und andern Orten am Alpenrande, um sich nie wieder im Dunstkreis undankbarer Kunststätten sehen zu lassen.

Wie unerschütterlich seine ursprüngliche Sehweise war, erweist das Ausbleiben jeden Einflusses von seiten der ländlichen Natur auf seine Kunst. Andere zogen aufs Land, um Landschaft, Luft und Beleuchtung zu studieren. Leibl blieb bei seiner Darstellung des Menschen im Innenraum, nur daß es jetzt Bauernstuben und Küchen waren, in denen er malte. Es unterliegt wohl kaum einem Zweifel, daß er impressionistische Bilder zu Gesicht bekommen hat. Aber keine Spur deutete auf die Möglichkeit eigener Freilichtmalerei. Ja, die Landschaften, die in seinem Werk hier und da auftauchen, überließ er Sperl zu malen; solche Bilder sind als Gemeinschaftsarbeiten der beiden zu betrachten. Nur über *ein* im Freien gemaltes Bild haben wir bestimmte Nachricht durch den Dargestellten selbst, den Freiherrn v. Perfall. Es war das „Der Jäger“ (1876) benannte Bildnis des Freundes. Beide kamen von der Jagd, Perfall blickte sich, die Flinte übergehängt, zu ihm um. Da schrie ihn Leibl an, er solle so stehen bleiben, holte Staffelei und Farben und fing an zu malen. Nach mehreren Stunden durfte das Modell sich aus seiner unbequemen Lage rühren. Was dann auf der Leinwand zu sehen war, bestand in nichts als dem alten Jägerhütl und einem Stück Luft darüber. So behandelte Leibl seine Modelle, mit so fulminanter Sicherheit setzte er an und führte das Begonnene durch, ohne Vorzeichnung jeden Ton behutsam *alla prima* auf die Leinwand setzend. Wie viele Sitzungen Perfall in sorgsamster Rekapitulierung seiner ersten Stellung hat durchhalten müssen, bis der „Jäger“ beendet war, wissen wir nicht. Von dem großen Bild der drei Bäuerinnen „In der Kirche“ (1878–1881) ist bekannt, daß er fast vier Jahre daran gewendet hat und bittere Kälte in der ungeheizten Dorfkirche ausstehen mußte, er und seine zum Erstaunen geduldigen Modelle.

Wenn Böcklin bei der Nachricht von dieser unerhörten Leistung nur ausrufen konnte: „Muß das ein dummer, denkfauler Kerl sein!“, so charakterisiert das die maßlose Einseitigkeit seines eigenen Denkens, und nicht weniger den unüberbrückbaren Abgrund zwischen Phantasieschaffen und dem Geist des Realismus. Denn so war dieser Geist beschaffen, daß er sich ein Bild von der Wirklichkeit gemacht hatte und nicht eher ruhte, als bis er ihm auf der Leinwand bis zur äußersten Möglichkeit nachgekommen war. Von irgendeiner Differenzierung im Denken war nicht die Rede, es handelte sich immer nur um die Vervollständigung

des vorgestellten Naturabbildes. Daher rührt die unübertroffene Schönheit der Malerei Leibls, die Kostbarkeit dieses Geflechts von Pinselstrichen, dicht zusammengefügt zu einer Lückenlosigkeit, die ein vollkommenes Analogon zur Wirklichkeit darstellt. Man muß sich klar machen, was *alla prima malen* heißt: mit jedem Fleck, den Leibl frei auf die Leinwand setzte, mußte nicht etwa bloß der beabsichtigte Ton getroffen werden, die Richtigkeit der Lokalfarbe, sondern auch das Stoffliche an dieser Stelle, die Raumbeschreibung, die Differenzierung und Abschattierung durch Licht und die richtige Proportion des Fleckes innerhalb des Bildaufbaus. Dies alles enthielt der Begriff der Primamalerei, wie Leibl sie verstand, ohne Vorzeichnung, ohne Skizze, aus souveräner Freiheit der Vorstellung vom fertigen Bilde. Man kann es ihm nachfühlen, welchen Wert er auf dieses Können legte, und daß er nur mit tiefster Verachtung von andern aussprechen konnte: „Ich glaube gar, der Kerl lasiert.“

So vollkommen wurde aber auch das Gewebe seiner Malerei, daß die gleiche Makellosigkeit aus den Teilstücken uns anspricht, die von zerschnittenen Bildern herkommen. Was ihm nicht vollständig gelungen vorkam, wurde verworfen und zerstückelt, und solche Bruchstücke nehmen in unsern Museen ihren Platz mit der gleichen Berechtigung ein wie seine kompletten Bilder. Das betrübliche Schicksal des Zerteilens traf auch eines seiner größten Werke, die „Wildschützen“ (1882–1886), deren Gesamterscheinung uns lediglich in einer Photographie erhalten ist. Er fand es nach Herstellung mißlungen, in den Proportionen verfehlt; und in der Tat hatte er den Jägern zu nahe gegessen, was in der Natur des beengten Raumes lag. Es gehörte aber auch zu der Beschränkung seiner natürlichen Gaben, denen das Komponieren mit mehreren Figuren schwerfiel. Die besten seiner Gemälde haben nur eine oder zwei Personen; bei den „Frauen in der Kirche“ hält im Grunde nur die Bank die Dreizahl genügend zusammen. Trotzdem ging seine Sehnsucht ständig nach Komposition, und es ist ihm ja auch einmal, in den „Dorfpolitikern“ des glückhaften Jahres 1876, in beispielhafter Weise gelungen, wo der geistige Zusammenhalt in der Gruppe zuhörender Bauern den unsichtbaren Mittelpunkt bildet, um den sich die Massen anschaulich ordnen.

Als Kern des monumentalen Realismus war das Ethos der Menschendarstellung unumgänglich; die durchdringende Vorstellung, „daß der Mensch es wert sei, gemalt zu werden“, ohne ihm etwas zu nehmen oder hinzuzufügen. Über die Schönheit der Primamalerei hinaus gab es die große Form des Bildes, gleichgültig, ob es Lebensgröße erreichte oder nicht; jene innere Größe der Auffassung, die über bloßes Abbilden einer beliebigen Stofflichkeit hinausgriff zu symbolhafter Haltung. Die Bauern, die er malte, waren Leibl nicht gleichgültig. Er malte sie als Repräsentanten ihres Standes, als Vertreter des Lebens schlechthin. Dies erhebt sie auf die Höhe einer Monumentalität, die keiner Mauern bedarf, um sich darzustellen, die ihren Wert in sich trägt, weil sie das Humane im Menschen zur Erscheinung bringt. Darin liegt der apokryphe Idealismus von Leibls Kunst, und darin, daß er seinen Geschöpfen den Adel des Menschseins mitgab, war er sogar Marées verwandt. Die Bedeutung, die die Nachwelt Leibl in steigendem Maße zuspricht, beruht nicht bloß auf seiner überragenden Technik, sie anerkennt die ethische Gesinnung, mit der er Menschheitsrepräsentanten schuf.

Die Einwirkung der Zeit machte sich freilich auch bei diesem innerlich ganz starken und gefestigten Menschen bemerkbar. Er ließ sich zwar niemals bis zur Freilichtmalerei verlocken. Die Landschaft in dem Perfall-Bilde ist von so trockener Objektivität, wie bei kaum einem seiner Zeitgenossen, sie scheint beinahe im Atelier gemalt. Aber in den Küchenbildern und

Mädchenköpfen seiner dritten Periode – die etwa von 1886 an zu datieren ist – macht sich eine Lockerung der Form bemerkbar, die als Zugeständnis an die Bestrebungen des Impressionismus zu deuten ist. Als Fortschritt kann sie nicht gelten. Es zeigt sich also selbst bei einem so unabhängigen Geist und wider seinen Willen die zersetzende Kraft der Zeittendenz. Äußerlich blieb seine Gestaltung dieselbe, aber die Konsistenz der Malmaterie war in Zerrüttung begriffen. Als er starb, war der Sieg des Impressionismus über die deutsche Malerei entschieden.

Der Unterschied zwischen Wilhelm Leibl und seinem bedeutendsten Schüler oder Anhänger, *Wilhelm Trübner* (1851–1914), lag nicht so sehr auf malerischer wie auf charakterlicher Seite. Es gab eine Zeit, in der Trübners Malerei fast soviel Werte in sich faßte wie die von Leibl. Daß er dann auf eine schiefe Ebene geriet und sich zu Genre und Historie bekannte, war seinem labilen Charakter zuzuschreiben. Er konnte sich nicht, wie sein Meister, dazu entschließen, der undankbaren Welt, die ihn anzuerkennen keine Miene machte, den Rücken zu kehren und sich in Einsamkeit zu vergraben. Er versuchte mit unechten Mitteln Beifall zu erzwingen, und als auch das nicht geriet, versank er in Mutlosigkeit und unterlag der zeitgemäßen Lockung des Impressionismus.

Den frühzeitigen Einfluß von W. v. Diez und Canon (auf die er zeitlebens große Stücke hielt) löste der von Leibl ab, als Trübner mit 20 Jahren nach München kam. Seine Begabung war der des großen Realisten in so hohem Grade verwandt, daß er sofort in eine Art Ebenbürtigkeitsverhältnis zu ihm kam. Die Bilder, die er in so erstaunlicher Jugend malte, in den Jahren 1872–1876, offenbaren eine völlig altmeisterliche Reife. Schon eine der frühesten Arbeiten, das Bildnis Hoffmeisters (1872), gleicht sich in der wundervoll ebenmäßigen Struktur der Pinselstriche wie dem geruhigen Ausdruck der Art Leibls so sehr an, daß man sie wohl miteinander hätte verwechseln können. Reicher vor allem in der Farbigkeit geriet im gleichen Jahr die „Dame auf dem Sofa“ mit einer für Trübner fast auffälligen Lebhaftigkeit im Ausdruck. Die Neigung zu anekdotischer Zuspitzung in seinen Themen meldete sich schon sehr früh, wurde aber noch glücklich von der Qualität des Malhandwerks neutralisiert; so auch bei dem beinahe monumentalen Bildnis des sitzenden Karl Schuch (1876). Die großartig erfüllte Leere dieses tiefdunklen, ja eigentlich (bis auf Gesicht und Hände) schwarz gehaltenen Bildes wird nachdrücklich aufgelockert durch die lässige, transitorisch wirkende Stellung des Sitzenden, der uns mit dem leichten Mißmut betrachtet, den Trübner an seinen Modellen zu lieben scheint. Nonchalance drückt sich auf dem frischen und luftdurchwebten Interieur „Im Heidelberger Schloß“ (1873) indirekt durch die Haltung des Herrn aus, der aus dem Fenster sieht. Infolge der Objektivierung der Staffage wirkt sich hier die Stoffmalerei von Wänden, Fenster und Anzug mit einer unübertrefflichen Intensität aus; ein köstliches Stück lockerer Malerei.

Fast zu noch größerer Reife gediehen die Chiemseelandschaften von 1875 und der „Zimmerplatz“ von 1876; im Landschaftsempfinden unstreitig unter dem Einfluß Hans Thomas, in der Faktur aber von höchster Zartheit des behutsamen Auftrags, der Raum und Materie von Bäumen, Wiese, Gebäuden modelliert.

Es steckte ja auch hier vielfach schon eine Schwäche für interessante Inhalte, die Leibl fremd war; und diese Abweichung wurde Trübner verhängnisvoll. Als er mit seinen Werken so

wenig Anerkennung fand wie der Meister selber, wandte er sich sogleich Erfindungen von starker Inhaltlichkeit zu.

Gegen Ende der 70er Jahre entstanden bewegte Historien aus der Antike, Titanenkämpfe, Amazonen, Kentauren und dergleichen, von denen gesagt werden konnte, sie böten „gute Malerei in schlechten Bildern“. Das edle Mittel toniger Farbenschönheit wurde von dem brutalen Materialismus der Stoffe gröblich zugedeckt. Daß von seiten des Publikums das „Als ob“ der anekdotischen Absicht nicht als bare Münze angenommen und mit Vautiers Trivialitäten keineswegs verwechselt wurde, spricht weder zugunsten der Trübnerschen Artistik noch für einen besseren Geschmack der Bilderkäufer. Das Opfer seines Charakters – von dem des Intellekts konnte füglich nicht gesprochen werden – nützte Trübner nichts, und das empfinden wir wohl mit Recht als eine gerechte Vergeltung für seinen Abfall. Reinmalerische Qualitäten durften eben nicht ungestraft für Geschäfte mit den Instinkten des Marktes ausgenutzt werden.

Das Schicksalsjahr 1890 wurde der Auftakt auch zu seinem Altersstil, der sich im anbrechenden neuen Jahrhundert reich entwickelte. Die Sezessionsausstellungen zeigten umfängliche, gehaltlich hohl gewordene Schöpfungen, in denen er den Impressionismus auf seine Weise handhabte. Er hatte sich keineswegs gewandelt. An die Stelle der feingewobenen Tonflächen der 70er Jahre trat ein grobes Bastgeflecht von überbreiten Pinselstrichen, mit denen große Flächen bedeckt und zur Angleichung an die Freilichtmalerei gebracht wurden. Die Franzosen verringerten unausgesetzt den Umfang ihrer touches bis zu den Pünktchen der Pointillisten: Trübner fand in der exzessiven Vergrößerung seiner Pinselbreite und seiner Tondifferenzen das Mittel, den Varianten von Luftigkeit und Beleuchtung nachzukommen.

Daß ein so bedeutender Künstler wie *Karl Schuch* (1846–1903) sich sein Leben lang mit Stilleben zufrieden gab, spricht für die innere Kraft des realistischen Prinzips. Es war nur möglich in einem so durchaus kultivierten Malerkreis wie dem Leiblschen in München; und die Anerkennung Schuchs als einer echten Größe, die Maler mit hochfliegenden Themen unendlich weit überragte, spricht für den geistigen Kern einer auf „nature morte“ zurückgezogenen Malerei. Hier wurde die Vollkommenheit der Wiedergabe von schlichsten Objekten aus Speisekammer und Küche zu einer Probe auf Idealität der Anschauung. Man kann beinahe sagen: je materieller die Vorlagen des Malers, desto höher stand die Form seiner Interpretation; je unmittelbarer sein Realismus wirkte, desto reiner strahlte ein Idealismus, der hinter der Wirklichkeit im Abbild das Unvergängliche sucht. In der Schönheit seiner Farben erleben wir die Phantasie Schuchs, die keiner andern Anregung bedurfte als einiger Nahrungsmittel und schimmernder Geräte.

Eine auffallende Differenz in Auffassung und Maltechnik trennt *Karl Haider* (1840–1912) von dem Reinmalerischen des Leiblkreises. Überaus glatt vertrieben, von fast lackartigem Aussehen, fügt sich seine Landschaftsmalerei in ein entschieden zeichnerisches System. Das konstruktive Element bei Haider entsprang einer gleichen Liebe zur Natur wie bei den anderen, nur daß die schwermutsvolle Schönheit der oberbayrischen Voralpenlandschaft das einzige in voller Intensität erfaßte Motiv seiner Kunst wurde.

Hält man sich demgegenüber die Seineufer vor Augen, denen die französischen Impressionisten mit einer ähnlichen Ausschließlichkeit ihre Motive entnahmen, und vergleicht ihre Resultate, so erhält man den Standpunkt für den Vergleich der deutschen und der franzö-

sischen Art von Realismus. Die Auflockerung der impressionistischen Bilder, die Wahrheit ihrer Luftbeobachtungen geht Hand in Hand mit einer auffallenden Gleichgültigkeit gegenüber dem Objekt. Dagegen dient die Bestimmtheit der Haiderschen Zeichnung und seine um Lichtdifferenzierung unbesorgte Breite der Tonmassen einer spezifischen Naturliebe. Eine Darstellung von Stimmungskoeffizienten, wie Haider sie ausschließlich pflegte, wurzelte in seiner Heimatliebe und war mit ihrer Form der Tradition sowohl Altdorfers wie C. D. Friedrichs eng verbunden. In Haider berührten sich der malerische und der koloristische Realismus. Am Ende des 19. Jahrhunderts erstand wieder eine Romantik, deren Ernst und Wirksamkeit der Schule des Reinmalerischen zu verdanken war.

Eine ausgesprochene Problematik läßt das Charakterbild *Hans Thomas* (1839–1924) in der Geschichte schwanken. Einer schöpferischen Jugend unter dem Zeichen Courbets und Leibls steht die Alterserscheinung hoffnungsloser Fremdtümelei, die Anstrengung, seinem Wesen Widerstrebendes mit Gewalt sich abzunötigen gegenüber. Wer auf die Streifzüge in Mythologie, Religion und Folklore Wert legt, die Thomas Spätwerk belasten, wird ihn in die Gefolgschaft von Böcklin einreihen müssen. Seine künstlerische Bedeutung liegt jedoch in den Bildern, die in der stilbildenden Atmosphäre des Leiblkreises entstanden sind.

Thoma gehörte freilich schon vor seiner Übersiedlung nach München (1871) zu den namhaften Realisten. Es war ihm anscheinend angeboren, Landschaft, Menschen und Tiere unbefangen und mit einer Objektivität darzustellen, die eine Mittelstellung zwischen Zeichnung und toniger Malerei einnahm. Schon in Paris, wo ihn Courbet maßgebend beeindruckte, malte er ein so treues Menschenbild wie die „Näherin“ (1868), deren große Form zum monumentalen Realismus zu rechnen ist. Leibl konnte diese Neigung zu bedeutungsvoller Gestalt und einfachem Umriß nur bestärken. Und so fallen in die fruchtbaren Jahre um 1870 die Bilder von Thomas Eltern, von Kindern, raufenden Buben, Ziegenherden und Landleuten, die sich neben den besten Leistungen der Schule sehen lassen können. Vom Geheimnis des Reinmalerischen verstand er wenig, seine Gestalten sind immer vom Standpunkt des Zeichners gesehen, in geschlossenem Kontur und mit einem sanften Ausdruck, der etwas Treuherziges von der Art der Altdeutschen hat. Auch seine Landschaften treffen den Ton des Volksmäßigen, Schlichtdeutschen mit einer fast Eichendorffischen Empfindung. Es waren Städte und Hügelweiten aus der Gegend des Oberrheins und seiner Schwarzwälder Heimat. Die Klarheit seines Raumsystems steht Haider näher als Sperl oder Trübner, getränkt mit einem Gefühl für stille Romantik und einer Liebe zum diffusen Licht über hellen Weiten. Mit welcher Unbefangenheit er an die Natur heranging, zeigen die Bilder von Hühnern, deren Lebensgröße von derselben Wahrheit und Anhänglichkeit an jedes Detail eingegeben ist wie die Bilder seiner Menschen. So war er ein Zeuge für die poetischen Möglichkeiten des objektiven Realismus, erhoben vom Gefühl für die Größe der natürlichen Form.

In dieser schönen Abgewogenheit zwischen Tonigkeit und Umriß, zwischen Empfindung und objektiver Beschaulichkeit verlief seine Jugend bis in die 70er Jahre. Sein Können reichte auch in späteren Jahrzehnten noch aus, eine noble Landschaftskunst zu schaffen. Thomas Gaben genügten, um das Einfache in gut gebauten Bildern darzustellen. Der Eindruck der Wirklichkeit auf sein unkompliziertes Gemüt blieb schöpferisch, solange er sich auf die Bezirke der Realität beschränkte.

Das Glück dauerte aber nur so lange, wie ihm das Beispiel des Freundeskreises vor Augen

stand. Sobald er fremden Einflüssen ausgesetzt wurde, versagte seine Selbständigkeit. Er geriet in den Bann von Böcklin, dem er nicht gewachsen war. Seit 1877 in Frankfurt wohnend, gab er dem Ehrgeiz nach, gedankliche Themen auszuspinnen. Er suchte mit steigendem Mißerfolg seiner Vorstellung Gegenstände abzugewinnen, die gänzlich über sein Vermögen gingen, und verlor sich in Phantasien, die einem Böcklin anstanden, für einen Realisten aber nicht darstellbar waren. Die Folge solcher Überanstrengung war formale Unzulänglichkeit, die wahrhaft bedauernswerte Mißbildungen an schwächlichem Ausdruck und zwecklosen Zeichnungen und insgesamt ein flaes Heroentum hervorbrachte. Das Unglück wollte, daß die allgemeine Aufmerksamkeit in Deutschland sich Böcklins Mythologien und den Göttersagen germanischer Vorzeit zuwandte, und daß infolgedessen auch die reiche Produktion des alternden Thoma mit einer für Qualität völlig blinden Begeisterung aufgenommen wurde. Liebhaber und Kunstgelehrte feierten ihn als wiedererstandenen Dürer, und niemand, am wenigsten er selbst, besaß ein Gefühl dafür, wie unermeßlich weit er von Dürer entfernt war. So malte und lithographierte er Götter, Mythen, allegorische und religiöse Erfindungen in stetiger Wiederholung bis ins Patriarchenalter hinein.

Ein solcher Bruch des künstlerischen Wesens mußte schließlich auch einem Stärkeren begegnen, der zwar nicht zum Leiblkreis gehört hat, dessen Werk aber sich unmittelbar an diesen anschließt. Die Frühzeit *Max Liebermanns* (1847–1935), bis zum Beginn seiner impressionistischen Weise, umfaßte zwei Jahrzehnte und gehörte dem objektiven Realismus an. Er war einseitiger in dieser ersten und vielleicht glücklichsten Periode seines Schaffens, wenn man sein eigenes Gesamtwerk ins Auge faßt, aber vielseitiger und reicher als die Meister des Leiblkreises. Lernend berührte er sich mit allen, die den gleichen Weg gingen: nach vier Lehrjahren in Weimar, bei Pauwels (1868–1872), die ihm eine solide Grundlage gaben, fand er in Munkácsy, der ihm in Paris begegnete, sympathische Anregung zu tonigem Helldunkel und damit einen indirekten Zusammenhang mit der Leiblschule. Was er in den Pariser Jahren sah (1872–1877), nutzte er in umfassender Weise: die Tonalität von Courbet und den ländlichen Realismus der Meister von Barbizon, vor allem die Menschendarstellung Millets. Den Zusammenhang mit Menzel, dessen legitimer Nachfolger er wurde, wahrte er ständig. In Holland fand er den ihm gemäßen Wahlhahn in Frans Hals, und den gleichgesinnten Zeitgenossen in Jozef Israels (1824–1911). Erst ganz zuletzt, als er den Umkreis des objektiven Realismus durchlaufen hatte, trat ihm der Impressionismus in Manet entgegen, und von da an (1890) erst datiert der Umschwung in seinem Schaffen, der für seine und auch die deutsche Malerei bestimmend werden sollte.

Das Beispiel des ungarischen Malers Munkácsy bekräftigte Liebermann in seiner Neigung zu einem schweren Helldunkel, das er schon aus Weimar mitgebracht hatte. Es zeigte sich in einem Selbstbildnis, das sein schärfer orientiertes Wesen gegenüber den Münchnern charakterisierte. Eigentlich war es ein umfangreiches Küchenstilleben, als dessen Mittelpunkt er sich mit lachender Miene in der Verkleidung eines Kochs darstellte. Die Gefahr des Anekdotischen war nicht von der Hand zu weisen, wenn er solche Kombinationen nach Art des mittleren Trübner weiter entwickelt hätte. Aber seine überlegene Intelligenz wie seine charakterliche Stärke bewahrten ihn vor Entgleisungen. Das Selbstbildnis deutete lediglich auf die ihm innewohnende Tendenz hin, Mensch und Umgebung zusammenzufassen.

Von den „Gänsrupferinnen“ (1872) an, die bereits ein Meisterwerk sind, dem großen Auftakt seines Realismus, verfolgte er mit Konsequenz die Durcharbeitung eines Themas, das Millet und Courbet schon in Angriff genommen hatten: den arbeitenden Menschen in seinem Milieu. Was er, über seine Vorbilder hinausgehend, hinzutut, war der sittliche Ernst, mit dem die körperliche Arbeit begriffen wurde, und die Unmittelbarkeit des Zusammenhangs zwischen Mensch und Raum. Hierin erfüllte er ein Gebot der Zeit, die zum Verständnis sozialer Probleme reif geworden war. Millets Bauern blieben selten frei von Empfindsamkeit. Sie standen statuarisch vor einer gleichgültigen Fläche, welche die Landschaft nur andeutete, während Courbet und im Grunde auch Israels allein an der Schönheit des Tons und der Oberfläche interessiert waren. Was Liebermann mit dem Blick des Malers und des empfänglichen Menschen umfaßte, war das Ethos der Arbeit in der dazugehörigen Umgebung: dies wurde der Gegenstand seiner realistischen Periode.

Leibls Bauern wie Thomas Menschen hielten sich in beschaulicher Passivität. Die Konservenmacherinnen und kartoffelbuddelnden Landarbeiter Liebermanns wurden beim Ernst ihrer Alltagsarbeit erfaßt, und nicht nur die Mühsal ihrer Beschäftigung war mit Wahrheit und in reicher Abwechslung individueller Handgriffe dargestellt, derart, daß aus dem Zusammenwirken der vielfachen Tätigkeiten sich die Vorstellung von menschlicher Arbeitshandlung zusammensetzte – sondern es gehörten zu ihrem Tun auch die Realität des Raums, in dem sie sich vollzog, und der malerische Einklang von Menschen mit Landschaft oder Innenraum. Das Kartoffel- oder Rübenfeld, die Flachsscheuer, Seilerbahn oder Düne mit aufgehäuften Fischernetzen, jedes räumliche Milieu in Liebermanns Bildern, sie waren gewiß als Objekte nicht interessanter als die Flachlandschaften bei Millet oder Israels. Was sie für die Malerei ergiebig machte, war der Geist, der sie erfüllte, die Einheit mit der menschlichen Tätigkeit, das Mitwirken ihrer Existenz und Atmosphäre bei der Realität der Arbeit. Wie verschieden ist das öde Feld bei den Rübenarbeitern und bei den Netzeffickerinnen! Wie unvergleichlich ist die Luftstimmung in der „Flachsscheuer“ getroffen, wie handgreiflich die Differenz des Lichts und des Baumgrüns bei den „Seilerbahnen“ und der „Bleiche“! Das alles hat mit impressionistischem Freilicht nichts zu tun. Die Besonderheit und innere Größe von Liebermanns Gemälden ist die Einheit in Behandlung von Gestalt und Umgebung. Ihr dient die Richtigkeit in der Beobachtung jeder Bewegung, der Luft, der Erde, des Binnenraums.

In der Textur seiner Farben entfernte sich Liebermann ganz vom Leibkreis. Keine Rede von der kultivierten Sorgfalt und Besonnenheit der Pinseltupfen: eine robuste Unbekümmertheit dirigierte den Auftrag; die Farbe saß, derb aufgetragen, am rechten Fleck, bildete Gestalt, Umgebung, Raum mit bestimmter Charakterisierung der Oberflächen. Aber niemals nahm die Touche einen selbständigen Rang ein, auch sie war nur dazu bestimmt, der Darstellung zu dienen. Gegenüber der reizvollen Zartheit des Leiblschen Gewebes konnte man von einer gewissen Grobheit Liebermannscher Malgewohnheiten sprechen. Aber er erreichte damit seine Zwecke. Es war eine Erbschaft von Menzel; die Kühle des norddeutschen Temperaments, die bis zur Rücksichtslosigkeit gehen konnte, drückte sich in Gleichgültigkeit gegenüber den emailartigen Möglichkeiten der Ölfarbe aus. In späteren Jahren wurde sie zur brüskten Fähigkeit des impressionistischen Pinselschlags.

Eine Entwicklung fand innerhalb jener früheren Zeit allerdings statt; kaum ein Unterschied in der Qualität, die sich in allen Werken zweier Jahrzehnte wenig geändert hat. Gesteigert

wurde der Sinn für monumentale Gestaltung. Von selbst versteht sich eine von Anfang an feststehende Kunst der Komposition. Dies lag wohl in seiner Natur, die sich schöpferisch in darstellendem Sinne gab.

Das Helldunkel wurde vom Innenraum der „Gänsrupferinnen“ in die freie Luft der „Kartoffelbuddler“ (1875) übertragen; und es blieb auch das Prinzip einer lockeren Entsprechung von mehreren Reihen der Arbeitenden, die sich zur Raumeinheit zusammenschlossen. Ganz aufgelockert wurden die Massen in der „Schusterwerkstatt“ (1881), die in der Verteilung der Akzente und dem kreidigen Licht zum erstenmal etwas von Freiluftprinzipien ahnen läßt. Es bleibt aber auch hier, trotz der Lichtdiffusion, bei sicherer Haltung der Figuren, die alles Interesse auf ihre Hantierung konzentrieren und im tätigen Leben verharren. Die „Waisenmädchen“ (1880) und das „Altmännerhaus“ (1882) gaben wieder Reihungen, jedoch durch Einzelfiguren aufgelockert, welche Raum und Rhythmus beleben. Welche Intensität des Lebendigen herrscht in diesen schön und klar gegliederten Bildern! Das Pathos der Arbeit bleibt ihnen fern, dafür atmet in ihnen ein Gefühl von Humanität, von Einfühlung in abseits stehende Existenzen, das die Poesie einer wahrhaften Menschendarstellung über sie breitet.

Heiterkeit sommerlicher Luft durchdringt die „Bleiche“ mit dem köstlichen Grün und Weiß der Malerei. In ihnen ist die Helligkeit des Tons schon völlig erreicht, die in den Altmänner- und Waisenhäusern bei umschließender Architektur sich noch nicht frei entfalten konnte. Der Unterschied gegen die dumpfe Schwärze der früheren Bilder wirkt stark, er beruht auf einem Leichterwerden des malerischen Prinzips, auf einer Aufhellung der Palette, ist noch nicht Selbstzweck geworden. Vielmehr dient der hellere Ton dem Wesen der Darstellung. Das Dasein von Menschen unter freiem Himmel soll hervorgehoben werden, und diese sind Objekt der Malerei, nicht die Lichtbeobachtung. Die größere Helligkeit des Tons bleibt innerhalb des objektiven Realismus gleich dem lichten Silber in Trübners frühen Landschaften.

Zu völliger Freiheit gelangt die Komposition in den „Netzflickerinnen“ (1888), dem Hohenlied auf die derbe Schwermut der Arbeit. Die Gestalten sind über einen weiten Raum verteilt, die Reihung aufgegeben; der Rhythmus vollzieht sich sprunghaft in Stakkato. Von der Vordergrundfigur des stehenden Mädchens tastet sich das Auge über sitzende und wandelnde Frauen verschiedenen Alters in die Ferne, die keine Grenzen zu haben scheint. Ein melancholischer Himmel dehnt sich über der flachen Weite aus, ungehemmt saust der Wind über die Unendlichkeit. Den Mitteln bloßer Wirklichkeitsschilderung ist der Ausdruck poetischer Verklärung gelungen, der Mensch, oder vielmehr das Weib in seiner sozialen Gebundenheit monumentalisiert. In diesem Bild hat Liebermann das Ziel seiner Bemühungen in Vollkommenheit erreicht: ein Symbol der Arbeit aus menschlicher Gebundenheit an Erde und Beruf zu schaffen, den Menschen in seinem Milieu zu heroisieren, ohne die Grenzen des Alltags zu überschreiten.

Ein letztes Ergebnis solcher Anschauung bietet noch die „Frau mit Ziegen“ (1890), die hart auf der Grenze zu einer andern Gesinnung steht. Noch kann man etwas Symbolhaftes in der Mühsal erblicken, mit der das Weib ihr widerstrebendes Haustier nach sich zerrt; noch beglückt die Größe in dem Bewegungskontrast, in der Betonung der Raumtiefe, die formal und geistig den Sinn des Bildes ausmacht. Aber schon ist viel Leere um die paar Körper gelegt; schon empfindet man das kreidige Grau und das Herannahen der Einförmigkeit, die wie Spinnweben die Bilder des zum Impressionisten gewordenen Liebermann überziehen wird.

II. DER SUBJEKTIVE REALISMUS

1. Französischer Impressionismus

*Edouard Manet, Edgar Degas, Henri de Toulouse-Lautrec, Claude Monet,
Camille Pissarro, Paul Signac, Auguste Renoir*

Nicht vor 1870 kann von einer impressionistischen Bewegung gesprochen werden. Sie bildete sich erst im Laufe der 70er Jahre heraus, und es dauerte einige Zeit, ehe sie sich unter den Künstlern durchsetzte, und noch viel länger, ehe ihr Wert anerkannt wurde. Courbets Einfluß auf die Anfänge der Impressionisten war sehr groß, auf Manet, auf Renoir wie auf Monet; und er, neben dem bei Manet hinzutretenden Eindruck der spanischen Kunst, hinderte sie, die Atmosphäre des Ateliers zu verlassen und das Tageslicht mit seinem Einfluß auf die Farben unvoreingenommen zu sehen. Noch Manets „Frühstück im Freien“ von 1863 trennt Figuren und Landschaft; beides ist für sich gesehen, und die Landschaft besitzt mehr den Charakter von Theaterkulissen als den des Freilichts. Ähnlich steht es mit Monets „Frühstück“ (1868), das ebenfalls noch Courbets Tonigkeit unterliegt. Die berühmte „Olympia“ von Manet (1864) trägt Züge von Ingres. Alle diese Werke zählen zu den besten ihrer Maler, aber sie zeigen noch nicht die Spur von Impressionismus. Manet begann 1870 im Freien zu arbeiten, als er sich aufs Land zurückgezogen hatte und dort kein Atelier fand. Notgedrungen malte er nun draußen im Garten, am Ufer der Seine, und beobachtete die Wirkungen des Lichts. In den nächsten Jahren, wohl von Manet beeindruckt, fing auch Monet mit pleinairistischen Studien an, und so kam die Entwicklung ins Rollen. Sie blieb im wesentlichen an die Tätigkeit dieser beiden geknüpft. Die andern folgten entweder blindlings dem Programm Monets, der das Pleinair am konsequentesten durchsetzte (die speziellen Landschaftler), oder sie modelten das Prinzip nach ihrer Weise um: danach wären Renoir, Degas und Cézanne nur mit einiger Einschränkung der Schule zuzurechnen. Doch fühlten sie sich durch die Ähnlichkeit ihrer Ziele miteinander verbunden und sind seit jeher unter demselben Namen zusammengefaßt worden.

Was bedeutet nun der Begriff des Impressionismus kunstgeschichtlich? Der Schritt über Courbet hinaus führte zum *subjektiven Realismus*: zu einer Malerei, die sich nicht nur streng an die Wirklichkeit hielt, sondern deren Wiedergabe auch nach rein optischen Gesetzen bestimmt wurde. Noch Courbet hatte seine Realität in einem Ton gemalt, der nicht unmittelbar vor der Natur erlebt, sondern seine spezielle Atelierkonvention war und der Oberfläche der Gegenstände ihre stets gleichbleibende Farbe überließ. Es fehlte die Einsicht, daß die Farben nicht dem Eindruck entsprachen, den man im Freien erhielt, sondern einem überlieferten *Wissen* um ihr beständiges Aussehen. Die Schwarzen und Rosatöne in Manets Frühwerken stammten aus der Überlieferung von Velasquez.

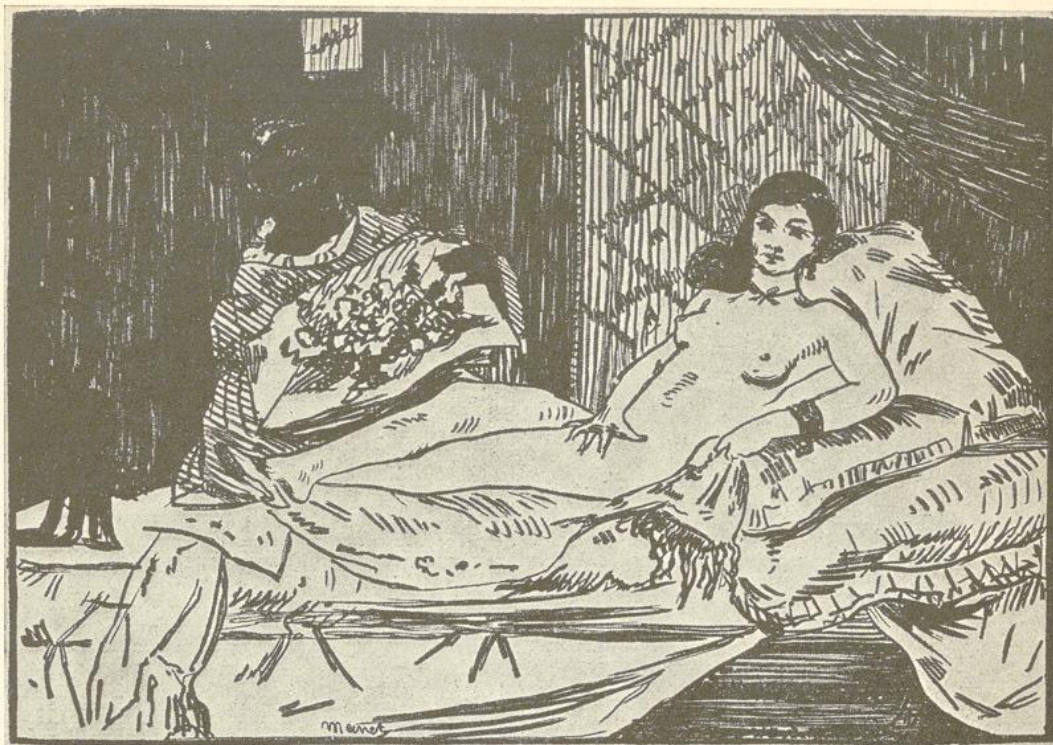
Jetzt, da man im Freien malte, entdeckte man die wahre Helligkeit des Sonnenlichts, das intensive Grün von Laub und Wiesen, die Farbigkeit der Schatten und den Wechsel und

Einfluß, den alle Farben in der Natur aufeinander ausüben. Die ganze Palette wurde enorm aufgehellt, und es stellte sich heraus, daß man der „impression“ nur durch Verkleinerung der Farbenstriche, der Tupfen (*touches*) sich bemächtigen konnte. Größe und Farbigkeit dieser *touches* ins richtige Verhältnis zur Bildfläche zu bringen, wurde die Lebensarbeit von Monet; Seurat und Signac nahmen sie um 1880 auf und systematisierten sie wissenschaftlich. Die Gefolgschaft dieser Maler bildete die impressionistische und die neoimpressionistische Schule im engeren Sinne.

Etwas Besonderes vollzog sich auch mit der Komposition des Bildes. Da man sich auf das Optische des Natureindrucks beschränkte, nur malte, was und wie es sich im Auge des einzelnen darstellte, begann sich das subjektive Moment, die persönliche Auswahl, auch auf den Ausschnitt aus der Natur zu erstrecken, den man des Festhaltens würdigte. Die Kunst bestand nun darin, den Bildausschnitt so zu konstruieren, daß der Eindruck von Zufälligkeit entstand; daß das Momentane des Augeneindrucks – eines „Augen-Blicks“ – auch auf die Bild- und Raumform übergriff, als ob sie in der Art eines Schnappschusses mit lässig gehandhabter Kamera entstanden sei. Überschneidungen im Vordergrund, verblüffende Perspektiven, Unklarheiten im Raumeindruck wurden eher gesucht als gemieden. Manet und Degas waren unerschöpflich im Erfinden von Momentsituationen.

Der Materialismus der Epoche gewann seinen künstlerischen Ausdruck am ausgeprägtesten in der impressionistischen Malerei. Das Abbild des Objekts vollendete sich in der persönlich gefärbten Wiedergabe von Oberflächen, befreit von jeder Tradition, die noch Courbets Realismus getönt hatte. Die Entdeckung der Welt, wie sie dem unbeeinflussten Malerauge erscheint, ist das unsterbliche Verdienst der Impressionisten.

Den bedeutendsten Schritt zur vollendeten Malerei der Fläche tat *Edouard Manet* (1832 bis 1883) bereits in seinen Gemälden der 60er Jahre. An Passivität der dargestellten Personen übertraf er Courbet noch um ein Beträchtliches. Sie wurden wie Stilleben behandelt, sie besaßen kein Eigenleben und dienten lediglich als Träger von Farbwerten. Neben ihnen mutet das Existentielle der Courbetschen Geschöpfe wie die Ausgeburt barocken Geistes an. Den stärksten Einfluß auf seinen Stil übte die statuarische Gemessenheit und die geheimnisvolle luftumwobene Farbe des großen Velasquez aus. Von impressionistischer Sehweise war in der ersten Hälfte seines Wirkens noch nichts zu spüren. Nur in der Durchsetzung des Flächenprinzips, in der Abstinenz von Modellierung und Schatten war er konsequent. Anfangs in dunklen, seit 1870 in heller werdenden Tönen, und mit Betonung des Zufallhaften in den gewählten Ausschnitten baute er seine Bilder, die das Stillebenmäßige niemals aufgegeben haben. Man braucht nicht so weit zu gehen, die Quintessenz seiner Kunst in der stupenden Wahrheit des berühmten „Spargelbundes“ von 1880 zu sehen. Soviel bleibt doch: jenseits der Schönheit seiner Tonmalerei, der vollkommensten, die man sich vorstellen kann, findet man überall nur „nature morte“. Liebermann rühmte an jenem Meisterwerk Manets die Phantasie des Malers in realistischer Wiedergabe aus dem Grunde als das Größte: „weil der Bund Spargel *nur* durch die künstlerische Auffassung interessiert, am Kopf oder an einem schönen Frauenkörper interessiert uns – namentlich an letzterem – auch noch der dargestellte Gegenstand“. Hier ist knapp und offenherzig das Geheimnis materialistischer Gesinnung und das Prinzip des *l'art pour l'art* angedeutet, die Meinung von der Unwichtigkeit jeder Art



Eduard Manet, Olympia, Holzschnitt

von Sachinteresse, Gehalt und menschlichem Anteil für den künstlerischen Eindruck; ein Prinzip, das in dem unendlichen Bereich der Kunst nur das eine Interesse am Stilleben kennen will.

Es ist kein Wunder, daß schon in Manets „Frühstück im Freien“ das Kleiderstilleben in der linken Ecke als das Stück herausleuchtet, dessen herrliche Malerei und Farbigkeit dem ganzen Bilde eine höhere Weihe verleiht – die man von dem Wesen der klassizistisch eingefroren dasitzenden Figuren nun einmal nicht verlangen kann.

Läßt man die Meisterwerke Manets im Geist vorüberwandern, so findet man in seinen Gestalten starke Zurückhaltung im Ausdruck menschlicher Gefühlsäußerungen. In der „Olympia“ (1863) entdeckt man einen Nachklang von Ingres, im „Frühstück im Freien“ desselben Jahres gar das Gerüst einer Raffaelischen Komposition; im „Treibhaus“ (1879) ist die Abwesenheit jeder persönlichen Regung auf die Spitze getrieben. Angesichts des Versuches, den Manet unternahm, die Erschießung Kaiser Maximilians in Mexiko (die er nicht gesehen hatte) in einem Monumentalbilde darzustellen, darf man nur an die Erschießung der Aufständischen von Goya denken, die ihm zweifellos vorgeschwebt hat, um den Abstand einer packenden Darstellung von der Gefühlskälte eines Menschenstillebens zu erfassen.

Das Pariser Publikum gehörte nicht zu den Enthusiasten, welche malerische Werte zu schätzen wußten. Seine Empfindungen gegenüber Manet waren von so gegenteiliger Art, daß es mit Entrüstung und erhobenen Stöcken auf diese Provokation seiner heiligsten Gefühle reagierte. Eine merkwürdige Blindheit: denn wer hätte den Ton seiner eigenen Fühllosigkeit gegen das

Göttliche in Mensch und Natur, den Materialismus seiner Lebensform und Weltanschauung, das Asoziale und Hochbürgerliche der Gesellschaft von 1870 so treffend repräsentiert wie Manet in diesen herrlichen Flächen absoluter Malerei! Hier war auch der letzte Funke dessen, was Göttlichkeit hieß, ausgelöscht von dem Wunsch und dem hochgesteigerten Vermögen, nur zu malen, was das unbestechliche Auge sah, nicht was die Erinnerung und das Wissen um die Dinge zu sehen *glaubten*. Daß es dies in so schlackenloser Vollkommenheit gab: die Abwesenheit jeder höheren Bestimmung von Würde und Streben nach Sittlichkeit und Liebe im Menschen; daß mit solcher Kühle und Ausschließlichkeit nur der schöne Schein betrachtet und wiedergegeben werden konnte: dies bedeutete ja nicht eine Minderung von Manets Malerei, es bedeutete das Offenbarwerden einer seelischen Haltung in der Gesellschaft der Zeit. Schwerlich war sich Manet dieser seiner eigentlichen Bestimmung bewußt. Daß er aber mit seinem gesamten Schaffen der bürgerlichen Hohlheit, der ethischen, religiösen, sozialen Gesinnung des Materialismus einen so schlagenden Ausdruck verlieh, das ist ein Zeichen seiner Größe, seiner wahren Berufung und seiner ausgesprochenen Naivität als Künstler. Man wird nicht leicht einen Fall in der Kunstgeschichte finden, in dem eine geistige Negation in so positiver Unmittelbarkeit und Schönheit malerischer Form ausgedrückt worden wäre; in dem mit so genialer Unbewußtheit das innere Gesicht einer Zeit und einer Klasse sich offenbart hätte.

Claude Monet wirkte auf Manet so stark, daß er sich in seinen letzten Jahren dem impressionistischen Auflösungsgesetz ganz ergab. Die spätesten Bilder Manets, wie der „Père Lathuille“, die „Rue de Berne“ (die er zweimal malte), das „Landhaus in Rueil“ zeigen ihn als extremen Freilichtmaler, dessen ganze helle, von Sonnenlicht überflimmerte Räume der genialen Formung teilhaftig bleiben, die sein gesamtes Werk belebte. Hier erkennt man den Geist eines Prinzips, das der materialistischen Anschauungsweise als höchste Würze diente. Stärker als in den flächenhaften Malereien seiner früheren Zeit tritt in ihnen die Verdichtung der impressionistischen Möglichkeiten zum Symbol jener Zeit hervor. Seine Meisterschaft zeigte sich in ihrer wahren Entfaltung dort, wo er dem Ruf der Entwicklung folgte, die Gegenstände preiszugeben zugunsten einer Auflösung in zitternde Sonnen- und Luftreflexe.

Dem nachgeborenen Betrachter zeigt sich Manets Kunst, frei von allen Bedingungen ihrer Entstehungszeit, als das kostbarste Stück einer Malkultur. Jedes von Manets Bildern, das uns eine günstige Stunde wieder einmal vor Augen führt, überfällt uns mit einem Rausch des Entzückens über die Vollendung, mit der da ein Gleichnis der Welt in Farben übersetzt ist. Das Beglückende solcher vom Gegenstand emanzipierten Malerei besitzt viel von der Wirkung der Musik. Ton bedeutet ja zunächst das Element, mit dem akustische Wirkung erzielt wird, und nicht umsonst hat die deutsche Sprache diesen Begriff auf die Malkunst übertragen. Die Schwingungen von Grau, Rosa, Blau, Grün und Schwarz, die in den reichsten Nuancen Manets Bilder füllen, vermitteln Gefühlsregungen, die jenseits des Alltags liegen, in einer rein künstlerischen Welt, die von byzantinischen Mosaiken bis zu den Abstraktionen der Kubisten reicht und zu den unverlierbaren Kostbarkeiten des Daseins zählt.

Historisch mußte auf den Zusammenhang Manets mit den Geistesströmungen seiner Epoche gewiesen werden, um eine so bedeutende Erscheinung wie den französischen Impressionismus in seinem besten Vertreter und die Grundlagen seiner Entstehung, seiner Existenz und seiner Ausstrahlung zu erklären.



Eduard Manet, Monets schwimmendes Atelier, Ölgemälde, 1874, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München

Von seinen Gegenständen und deren Behandlung aus betrachtet, könnte *Edgar Degas* (1834 bis 1917) das Wesen seiner Epoche noch auffälliger manifestiert haben. Seinen Stoffen gegenüber – denn bei ihm, anders als bei Manet, konnte man in der Tat von Stoffen sprechen – bewahrte er eine überlegene Kühle. Weil er sich um bestimmte Darstellungskreise mit Ernst bemühte, erreichte er einen Ausdruck, den man bei Manet nicht findet; und seine ethische Einstellung gegenüber Ballett, weiblichen Akten, Turf und Menschenschicksalen, die er vor seinen kritischen Blicken passieren ließ, bewahrte ihn vor der Gleichgültigkeit gegenüber dem Objekt. Er überblickte ihre soziale Gebundenheit, ihre menschlichen Schwächen; er suchte und fand in der Unnatur des 19. Jahrhunderts und seinen Mißbildungen das, was ihm „Natur“ war, Gegenstände für seine unbeschreiblich sichere und dichte Beobachtung. Darum konnte ihm wenig an den Errungenschaften der Tonzerlegung liegen. Er gehörte zwar dem Impressionismus an durch Determination, aber er stand innerlich über allem Schulmäßigen, und sein Impressionismus beschränkte sich auf die Wirkung des künstlichen Bühnenlichts, auf den kühnen Bildausschnitt mit seinen Zufällen und auf das Momentane von Bewegungen, auf dem Rennplatz oder im Boudoir der bei ihrer Toilette belauschten Frauen. Naivität in der Wahl seiner Gegenstände und Darstellungsmittel konnte man ihm nicht nachsagen. Degas war kein Spiegel, der seiner Epoche ein Ebenbild vorhielt; er war ihr kritischer Beobachter, stand bewußt über ihr und konnte uns darum ein direkt erkennbares Abbild eines sehr bestimmten Ausschnitts liefern – nicht ein Gleichnis der ganzen Epoche und ihrer Gesinnung wie Manet. Hier gab er in Wirklichkeit Menschen und ihre soziale Begrenztheit. Formal gesehen hat die Malerei von Degas ebensoviel Beziehungen zu der Linienklarheit von Ingres wie zu Manet. Die große Tradition der französischen Malerei gewann in ihm eine innere Belebung. In seiner Jugend hatte er zahlreiche Kopien nach Poussin, Holbein und Ingres gemalt; Kopien, die das Wesen, nicht das äußere Ansehen der älteren Werke wiedergaben, die die Originale knapper zusammenfaßten und sie geistig nacherlebten. Sie wurden, ähnlich den Kopien Hans von Marées' und van Goghs, zu Kunstwerken aus eigenem Recht, zu reizvollen Nachschöpfungen, welche den Geheimnissen alter Meister nachspürten. In dieser Schulung von Auge und Hand lernte er das handwerklich-geistige Material formen, mit dem er seine Bilder klar und logisch aufbaute. Die erworbene Sicherheit kam ihm in seinem eigenen Werk zugute, und er gebrauchte sie mit außerordentlicher Gewissenhaftigkeit. Seine Interieurs konstruierte er mit exakter Durchführung der mathematischen Perspektive, deren Linien dann durch die Malerei verdeckt wurden; für seine großen Zeichnungen und Pastelle pauste er die Umrissse immer wieder durch, bis sie die letzte Gestalt gewannen; für die Richtigkeit in Haltung und Genauigkeit der Körper dienten ihm Figürchen, die er aus Wachs bossierte. Diese Gewohnheit führte im Alter zu der Modellierung von Pferden, Tänzerinnen und Badenden, die sein gemaltes durch ein gleichwertiges plastisches Werk ergänzten. Den Fleiß der Vorarbeiten wußte er dann in seinen Bildern so sorgfältig zu vertuschen, daß der Eindruck müheloser Improvisation entstand. Als Mittel zu räumlicher Klarstellung erhielten seine Gestalten feste Beziehungen zu ihrer Umgebung, und das hochkomplizierte Spiel der Konturen erfüllte sich mit der Deutbarkeit von Handlung und Leben. Die Farbe und ihre perlmuttern schimmernden Differenzierungen traten in eine zusätzliche Funktion; sie unterstrichen nicht immer und nicht unbedingt die Illusion der Wirklichkeit.

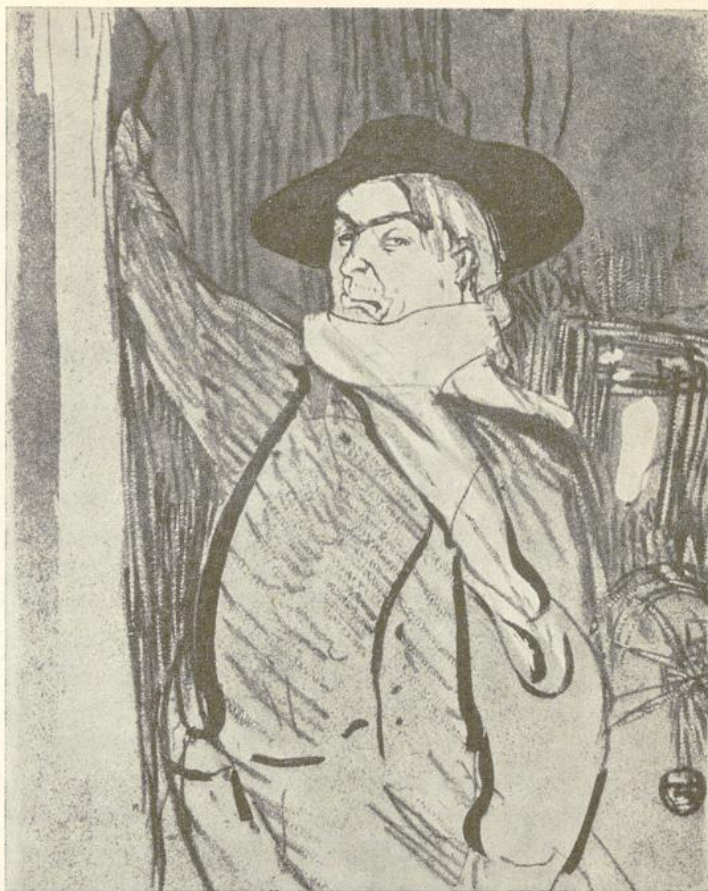


Edgar Degas, Tänzerinnen in Blau

Wie stark dieses Raum- und Linienspiel, dieser Realismus seiner Malerei auch auf gegenständliche Bedeutung abzielte, erweisen seine köstlichen Pastelle und Zeichnungen in erster Reihe. Und in manchen abseitigen Motiven der Gemälde erkennt man eine seelische Vertiefung, die dem Impressionismus sonst ganz fernlag. Unter den Turfbildern gibt es eine Variante, „Rennen in der Provinz“ (1873). Im Vordergrund, in die Ecke gerückt und geistreich überschritten, die Equipage vornehmer Besucher, in der sich die Aufmerksamkeit der Insassen ungeteilt einem Bündel zuwendet, einem Kindchen, das die Mutter auf ihrem Schoß hält. Auch der Herr auf dem Bock hat sich umgewendet, es zu betrachten; es fehlt nicht an einer leisen humoristischen Nuance in Gestalt eines Bully, der neben dem Rosselenker sitzt und sich das Familienglück beschaut. Das Feld mit den jagenden Reitern liegt weit in der Ferne, fast unbeachtet. Der Geist, mit dem ein souveräner Gestalter hier die Rennleidenschaft ironisiert, paart sich mit Empfindsamkeit. Etwas scheint der Skeptiker doch wohl ernst genommen zu haben: die tiefempfundene Überlegenheit familiärer Freuden über eine gesellschaftliche Sensation.

Mit ernsthaftem Nachdruck wurde ein Problem zwischen Mann und Frau behandelt. Im Bildausschnitt erinnert die „Häusliche Szene“ an das „Treibhaus“ von Manet: rechts der bärtige Mann hinter seinem Schreibtisch, zur Linken die Frau; doch lehnt sich hier diese zu dem Partner hinüber. Aber welch ein Kontrast in der Geistigkeit der Bilder! Degas hat den Augenblick eines ehelichen Konflikts gewählt. Verbissener Ingrimms des Mannes drückt sich mit unvergleichlicher Treffsicherheit in der Geste aus, mit der er den Kopf wegdreht; die Frau, unschlüssig über den Ausgang der Szene, sieht uns aus dem Bild mit verlorenen Blicken an. Man könnte beinahe eine Dramenszene zu dem aufregenden Gegenüber erfinden. Aber hier bleibt alles in der Schwebel, das Dramatische streift nicht einen Augenblick an Genre; gegen die Überlegenheit des Malerischen kommt die menschliche Substanz nicht auf. Mit höchster Bewunderung erfüllt den Betrachter die Delikatesse der Psychologie, die gegenseitige Abwägung des Malerischen und des menschlichen Interesses. Eine derartige Vertiefung in szenische Möglichkeiten steht einzigartig in der Kunst des subjektiven Realismus da. Man muß schon bis zu Daumier zurückgreifen, um eine verwandte Genialität in der Zurückhaltung zu finden, mit der anschauliche Form über den szenischen Vorgang triumphiert. –

Die Diskretion von Degas wird vollends klar, wenn man zu *Henri de Toulouse-Lautrec* (1864–1901) hinübergeht, der seine Linie zu spöttisch gemeinter Übertreibung verlängerte. Als Plakat hat seine Karikatur ihre bestimmte Funktion; in freier Zeichnung und im Gemälde wird der Ton oft schrill und angreiferisch, das Gegenständliche tritt anspruchsvoll in den Vordergrund. Man kann hinzufügen, daß die bizarre Linie Lautrechs dem Jugendstil Anregungen gegeben, daß die kritische Schärfe seiner Karikatur die Zeichner des „Simplizissimus“ und vielleicht noch George Grosz angeregt habe. Im Zusammenhang des französischen Impressionismus hat er eine letzte Mission erfüllt, indem er „das liberale Bürgertum massakrierte“, wie sich Karl Scheffler treffend ausdrückte – in einer „action directe“, die von der leisen Ironie des Degas sich weit genug entfernte. Immerhin war der verkrüppelte Zwerg ein aristokratischer Geist, der seiner Gegenwart mit Hingabe und Distanz begegnete. Mode, Artistik, Tanz waren Symptome der sehr sinnlichen Lebensbejahung einer Gesellschaft, in der er sich bewegte, deren Luft er atmete und die er zu einem Stück seines eigenen Daseins



Henri de Toulouse-Lautrec, Aristide Bruant, Lithographie

machte, ein Dasein, das aus dem kritischen Esprit heraus existierte. Er ging als Realist an seine Umwelt heran, aber hob aus ihr nur das Treffende heraus, er enthüllte Wesentliches, das für ihn im erregenden Agens von Physiognomik und Geste verborgen lag. Dies geschah vor allem in seinen Lithographien, die zu ihrer Zeit eine unerreichte und fast geniale Brillanz und Flüssigkeit im Stil ihrer Zeichnung und Farbe demonstrierten und darum noch in der Gegenwart zu höchster Wertschätzung gelangten.

Man darf gerade einer so abseitigen und einmaligen Erscheinung wie Toulouse-Lautrec gegenüber nicht die soziale Funktion seiner Malerei vergessen, die eine Frage aufwirft, die die moderne Kunst in ihrer Gesamtheit berührt. „Sie hat in einer Gesellschaft, die wesentlich und rechtens auf Organisation und Steuerung der Massenimpulse und ihrer Befriedigung aus ist, die verschwiegenen Zonen des Menschen als einzelnen zu verwalten“ (Haftmann). Toulouse interessiert nur der Mensch selbst, nicht sein Milieu, er ist weder dramatisch noch sentimental. Aber seine künstlerische Aussagekraft ist so groß, daß in den Gesichtern und in den Gesten menschliches Schicksal in unbestechlicher Wahrhaftigkeit ersteht.

Zu den jüngeren Impressionisten zählte *Claude Monet* (1840–1926); ihm war es gegeben, die Systematik der Bewegung durchzuführen. Auch er ging in seinen frühen Arbeiten nicht über den objektiven Realismus hinaus; Figurenbilder wie das seiner Frau „*Camille*“ (1865), wie die Frühstücke im Freien und im Zimmer (1868), die Courbetschen Einfluß verwerteten und die Natur malerisch auflockerten und erhellten, behaupteten sich gegenüber gleichzeitigen Gestaltungen ähnlicher Themen bei Manet und Renoir nicht ganz. Monets historische Bedeutung lag in der Eroberung der Landschaft für das neue Gesetz der Anschauung, das sich am Anfang der 70er Jahre durchsetzte – also gleichzeitig mit fast allen großen Leistungen französischer und deutscher Maler; so daß man in diesen wenigen Jahren auf beiden Seiten das Wichtigste, das Bahnbrechende in jeder Form konzentriert findet.

Wie viele Bezeichnungen von Kunstepochen entsprang auch der Name „Impressionismus“ einem Zufall. Im Jahre 1874 stellten Monet, Renoir, Pissarro und Sisley gemeinschaftlich bei Nadar in Paris aus, und Monet nannte eines seiner Gemälde „*Impression soleil levant*“. Künstler, Kritik und Publikum griffen den Namen auf, den man mit Recht charakteristisch fand, und so wurden Extreme einer Kunstrichtung und Symbol für ein Zeitalter auf einmal gefunden.

Nur in der Landschaft und bei unbedingtem Durchhalten des Malens vor der Natur mit dem Staffeleibild, von der Anlage bis zum letzten Pinselstrich, konnte sich das reine Prinzip des Impressionismus entwickeln. Monet war nicht der erste, der die Forderung der Freilichtmalerei erfüllte, aber er zog die äußersten Konsequenzen daraus; und auch nicht als einziger, denn ihm standen seine Freunde und Anhänger zur Seite, Sisley, Pissarro, Renoir, Guillaumin und andere. Was Monet über die Objektivität Courbets und des frühen Manet hinaus von der Landschaftsmalerei verlangte, war die Unbedingtheit in der Befolgung optischer Gesetze. Diese Gesetze erfüllten sich in der Beobachtung, daß Luft und Licht um die Gegenstände walten, ihre Konturen auflösen und ihre Farben beständig verändern. Ein normales Auge braucht in dieser Art keineswegs zu sehen. Noch bis zu Courbet wurde die Natur in festen, plastischen Formen erlebt. Das auflösende Prinzip der Monetschen *touches* ist nicht als einzig mögliche Wahrheit anzusehen. Es ist vielmehr eine ebensolche Konvention und mit keiner höheren Berechtigung ausgestattet wie die Dunkeltonigkeit bei Liebermann, wie die lehmfarbene Tonalität Courbets oder die Massigkeit Rousseaus.

Die Folge war eine zunehmende Helligkeit seiner Bilder und eine Auflösung der Objekte, die bis an die Grenze der Gegenstandslosigkeit ging. In seinem Alter pflegte er das Momentane seiner Beobachtungen konsequent bis zur stundenweisen Darstellung der gleichen Motive zu treiben. Er setzte sich mit einem Dutzend Leinwände vor einen Heuschober, einen Teich voll Seerosen oder die Kathedrale von Rouen und malte jeweils eine Stunde lang an einem Bild, um den Eindruck des Sonnenlichts in seiner Gegenwärtigkeit aufzufangen. Hier wurde dann das Motiv bis zur Unkenntlichkeit zerfasert; es blieb ein Flächenornament von Farbetupfen übrig, das nur noch den letzten Abglanz einer Naturerscheinung erkennen ließ, einen Hauch von lichtdurchspielter Atmosphäre, deren Sieg über den Gegenstand vollkommen war.

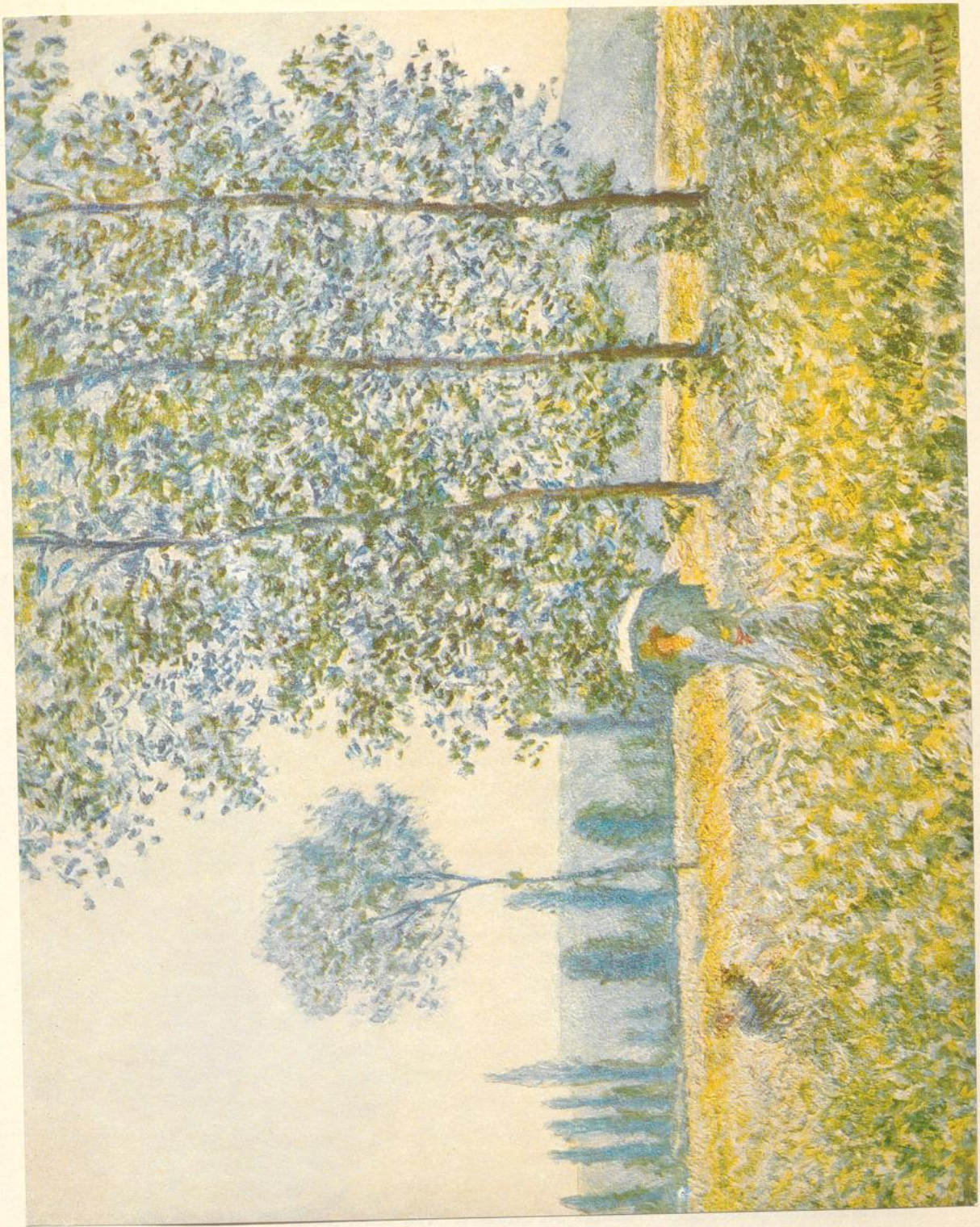
Die Eroberung des flüchtigsten Aggregates, der transitorischen Luftstimmung und Beleuchtung, führte bei Monet zu der besonderen Technik der *touches*. Die breiten Farbflecken genügten nicht für den Eindruck der Gelöstheit, sie wurden zerkleinert und in möglichst



winzigen Tupfen aneinandergesetzt. Ein weiterer Abstand von der Leinwand wurde notwendig, damit die Tupfen sich dem Auge zu einer Andeutung von Gegenständen und Raumtiefe zusammenschlossen. Es war nicht verwunderlich, daß die geistige Mitarbeit, die das vom Betrachter verlangte, zunächst nicht geleistet werden konnte und die Menschen das als unverständliches Geschmier bezeichneten, was als eine bewunderungswürdige Neuerung des Malvorgangs von den Künstlern konzipiert war.

Eigentümlich blieb den Malern der Schule die einhellige Vorliebe für die nächste Umgebung von Paris. Monet nicht minder wie Alfred Sisley (1839–1899), Camille Pissarro (1831 bis 1903) und Armand Guillaumin (1841–1927) wurden nicht müde, die Seineufer zu malen. Man hat, von ihren Qualitäten bestochen, die Landschaft um Paris als die schönste Gegend der europäischen Länder gerühmt. Davon kann wohl keine Rede sein. Die Reize dieser villenbesetzten Hügel und Ufer, die an sich flach und gleichartig gebaut sind, haben ihre Bedeutung durch die Sorgfalt erhalten, mit der die Maler sie mit dem Reichtum ihrer Malerei überschütteten. Ihre sachliche Gleichgültigkeit bildete eine Vorbedingung für die Meisterschaft, ihr Abbild in hohe Kunstwerke zu verwandeln. Interessante Geologie, die Sehenswürdigkeiten von Sommerfrischen hätten die Maler nicht angezogen, und jene hätten eine solche Behandlung wohl auch nicht vertragen. Dieselbe Proportion zwischen Motiv und realistischer Malerei konnte ja schon bei den Malern von Barbizon beobachtet werden.

Die Tupfentechnik Monets wurde in der Folgezeit von den *Neoimpressionisten*, auch *Poin-tillisten* genannt, aufgenommen und zu einer Steigerung der impressionistischen Möglichkeiten geführt. Signac und Seurat gelangten zu gleicher Zeit und zunächst unabhängig voneinander dazu, die *touches* zu einem System reinfarbiger Punkte auszuarbeiten, die den gewünschten Ton erst durch Zusammenschließen aus gehöriger Distanz auf der Netzhaut ergaben. Ihr Charakter wurde durch die Anwendung optischer Gesetze, an Hand von Chevreuls Farbenlehre, und durch die Berücksichtigung von Spektralfarben und komplementären Eigenschaften der Farben noch besonders ausgezeichnet und unterstützt. Es blieb aber nicht bei der bloßen Steigerung der Reinfarbigkeit gegenüber den Impressionisten. Deren Bilder erscheinen beinahe matt und grau beim Vergleich mit der Leuchtkraft von *Paul Signacs* (1863–1935) strahlenden Marinen. Er, wie in genialem Maßstabe *Georges Seurat* (1859–1891), erkannten darin die Möglichkeit eines straffen, bis zum Statischen gehenden Bildaufbaus, und damit war die Grenze des Impressionismus bereits überschritten. An die Stelle des zufallbedingten Bildausschnitts, der oft den Eindruck erweckte, als ob das Gesetzlose zum Gesetz erhoben sei, trat eine Rückkehr zur Komposition mit sicheren Leitlinien von Horizontalen und Vertikalen. Seurat vor allem, und er mit der Bewußtheit des Stilbildners, führte die gesetzmäßige Ordnung im Bildaufbau bis zu einem Grade durch, der das Gegenteil des impressionistischen Teilungsprinzips bedeutete. Er tat noch ein weiteres: die Farbmischung vollzog sich im Auge des Beschauers. Die in kleine Punkte zerlegten Farben, die durch diese Zerlegung zur reinen Farbe werden, mischen sich in gewissem Abstand in der Netzhaut des Betrachters. Signac hat den Malvorgang beschrieben. „Vor seiner frischen Leinwand soll der Maler vor allem bestimmen, welche Linien und Flächenwirkungen diese überziehen, welche Farben und Töne sie bedecken sollen. Der Neoimpressionist geht vom Kontrast zweier Töne aus, stellt auf jeder Seite der Grenzlinie seine einzelnen



Claude Monet, Sommer, Ölgemälde, 1874, Staatsgalerie Stuttgart

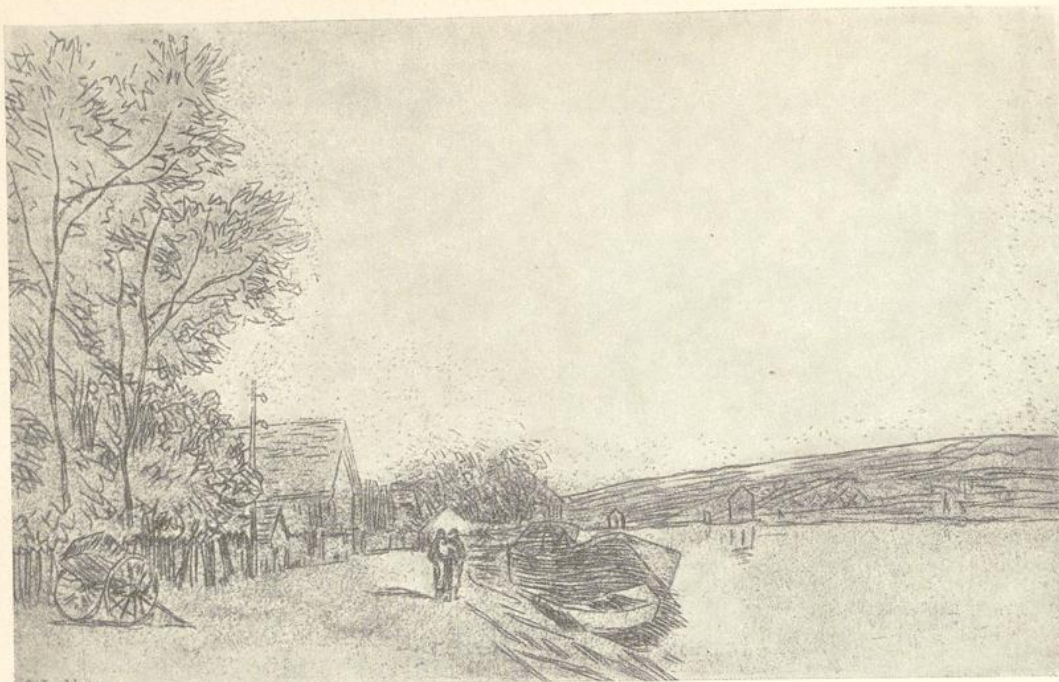
Elemente einander gegenüber und gleicht sie aus, bis ihm ein anderer Kontrast zum Motiv einer neuen Kombination wird. Und in dieser Weise, von Kontrast zu Kontrast weitergehend, füllt er seine Leinwand. Er spielt mit der Skala seiner Farben . . . Ganz der Freude hingegeben, Spiel und Kampf der sieben prismatischen Farben zu lenken, ist er wie ein Musiker, der die sieben Noten der Tonleiter variiert.“

Während Cézanne, der anfänglich dem Kreise der Impressionisten angehört hatte, wegen seines grundsätzlichen Andersseins außerhalb dieser Betrachtung steht, bleibt *Auguste Renoir* (1841–1919) hier als der Jüngste der großen Impressionisten. Mit Recht wurde stets auf seine Herkunft aus der Porzellanmalerei, die er in seiner Jugend betrieb, Nachdruck gelegt. Er hat das Zarte und Süße dieser Art Kunstgewerbe im Grunde nie verleugnet; es bestimmte insbesondere das Aussehen seiner späten und spätesten Periode. Wie bei vielen Künstlern der fraglichen Zeit erwecken seine frühen Arbeiten die meiste Bewunderung. Drei Jahre, nachdem er begonnen hatte, im Freien zu arbeiten, schuf er die „Lise“ (1868), ein wahres Standardwerk des frühen Impressionismus. Eigentümlicherweise malte er die stehende Frau, im weißen Batistkleide mit dem pikanten Sonnenschirmchen, im Walde von Fontainebleau. Er überbot Manets „Frühstück im Freien“ mit dieser Gestalt, deren Trennung in belichtete und beschattete Partien, deren Zusammenhang mit dem Waldraum, mit Sonne und Atmosphäre so nahe an der Wahrheit steht wie keines der gleichen Bilder der Impressionisten. Der „Knabe mit Katze“ zeigte die Darstellung des nackten Körpers in einer so liebenswürdigen Haltung, einer so sinnlich vollkommenen Oberflächengestaltung, wie sie auch Renoir selbst in seinen Baignaden kaum mehr erreicht hat. Doch gehören auch diese späteren Akte, bewegten Badeszenen, animalisch träumenden Mädchen aus den 80er Jahren zu den Werken, welche Festlichkeit, Anmut, Jugendlichkeit, das Blühende und Frühlingshafte der Gestalten besitzen und ihn berühmt gemacht haben. Was in seinem Falle, wie bei Degas, den engen Zusammenhang der Impressionisten mit der französischen Tradition bezeichnet, ist die durchscheinende Anteilnahme, die Ingres' klassische Linie an seinen Geschöpfen nimmt. Der Kontur des großen Klassizisten bindet die nackten Mädchen, wie er den Balletteusen von Degas die Reinheit ihrer Form diktiert. Nur wird hier seine Strenge gemildert durch die lösende Wirkung von Licht und Atmosphäre, durch den zauberhaften Schmelz der Malerei. Daß man bei den kleinen Midinettes, die sich auf Renoirs Badeszenen tummeln, ebenso wenig wie bei seinen jungen Damen (am Klavier, bei der Lektüre, und bisweilen auch hoch zu Roß) keinen Anspruch auf seelischen Ausdruck und Eigenleben stellen darf und sich mit ihrer wohlgeratenen Leiblichkeit zu begnügen hat, versteht sich nach allem, was in dieser Hinsicht schon bei Manet zu bemerken war, von selbst.

In seinen früheren Jahren legte Renoir noch einigen Wert auf das innen oder außen Bewegende menschlicher Erscheinungen. In dem Doppelporträt des Ehepaars Sisley, das in ganzer Figur auf dem Rasen steht, bezaubert nicht nur die farbige Delikatesse des Kleides, die rot und gelb gestreifte Seide der Krinoline, sondern auch die in deutlicher Neigung ausgesprochene Zärtlichkeit, mit der das eheliche Gefühl des Zueinandergehörens in großer Wahrheit sich ausdrückt. In der „Loge“ (1874) verliert sich dies bereits in einer Duftwolke von Theateratmosphäre; beim Frühstück der „Ruderer“ von 1881, einem der aufwendigsten Bilder des Impressionismus, dringt das menschlich Interessante sogar bis zum Anekdotischen



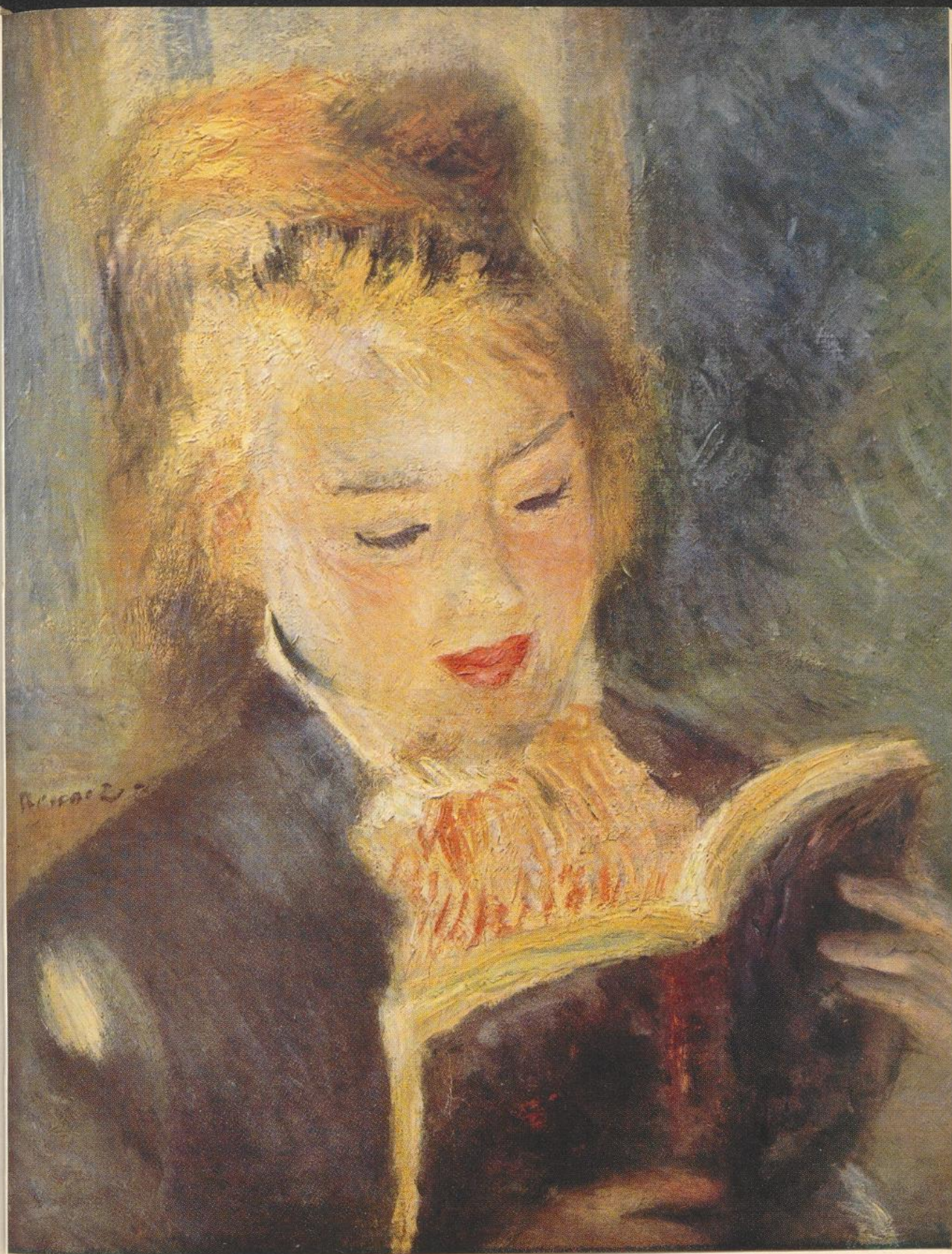
Camille Pissarro, Avenue de l'opéra



Alfred Sisley, *Paysage*, Radierung, Kestner Museum, Hannover

vor, das auch in dem reizenden „Nachmittag der Kinder“ das häusliche Milieu mit Motiven verschiedener Beschäftigungen füllt.

In späteren Zeiten aber erinnerte er sich unbewußt der früh geübten Porzellanmalerei, und die Überredungskraft der Monetschen touches tat das Ihrige dazu, um Renoir zu einer Verschwommenheit in Landschafts- und Figurenbildern zu verführen. Er malte, solange seine von der Gicht verkrümmten Finger den Pinsel halten konnten; ja er brachte es über sich, durch Anweisungen an einen jungen Bildhauer eine Kolossalstatue der Venus zu bilden, erstaunliches Zeugnis für seine Liebe zum weiblichen Körper. Dessen Verherrlichung gelang ihm in der Skulptur mit einer Mächtigkeit, die seinen Gemälden fremd geworden war. In einer Umgebung, die bereits die äußersten Konsequenzen des Kubismus und der absoluten Malerei zog, konnten die rosa und hellblauen Impressionen des alten Renoir sich schwer behaupten. Es ist wohl erlaubt, zu sagen, daß eine Überschreitung der von der Zeit und dem allmächtigen Schicksal gesetzten Grenzen einer Kunstweise keine maßgeblichen Produktionen mehr gestattete.



2. „Deutscher Impressionismus“

Fritz von Uhde, Max Slevogt, Max Liebermann, Lovis Corinth

Von Impressionismus in Deutschland zu reden, ist nur in einem historisch beschränkten Sinne möglich. Den deutschen Künstlern war es nicht gegeben, die Entgötterung der Welt mit der Unbedingtheit durchzuführen, welche die französische Kunst seit Courbet als male-
rische Gleichung des Weltgefühls ihrer Epoche betrachten läßt. Das Menschliche, das allen Gestaltungen bei Leibl oder dem frühen Liebermann innewohnte, entfremdete sie jener Ge-
sinnung und machte ihre stärkste Differenz gegenüber den gleichzeitigen Franzosen aus. Konnten die Deutschen also schon auf der Stufe des objektiven Realismus in ihrer Inter-
pretation des Zeitgeistes mit den Franzosen nicht Schritt halten, wie hätten sie sich bis zu der Distanz gegenüber der Natur durchfinden können, die den französischen Impressionis-
mus charakterisiert? Keinem ist der Schritt über diese ihnen gesetzte Grenze selbständig gelungen. Das Beispiel Liebermanns legt unzweideutiges Zeugnis dafür ab. Gerade in den maßgebenden Jahrzehnten, da sich bei Manet die Tonzerlegung auswirkte und Signac bis zum Pointillismus vordrang, blieb er unerschütterlich bei seiner raumklaren Form und Verherrlichung menschlicher Arbeit.

Was man deutschen Impressionismus nennt, war also ein Erzeugnis fremder Intention. Das französische Beispiel verführte sie, und niemals haben sie seinem Glanz eine ebenbürtige Leistung entgegenzustellen vermocht. Ja, ihr Bestes selbst ging in dieser Wandlung zu-
grunde: ihre Fähigkeit zur Darstellung von Schicksalen und zur seelischen Durchdringung der Natur.

Alle bedeutenderen Künstler, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts zum Impressionismus übergingen, kamen ursprünglich aus dem schlichten, formgesicherten Realismus. Warum sie diese naturgegebene Basis ihres Werkes aufgaben, wäre nicht verständlich, wenn nicht zu dem menschlichen Drang, auf der Höhe der Zeit zu bleiben, indem sie einer Weltmode folgten, die Überzeugung gekommen wäre, daß die Franzosen viel besser malten. Der Trugschluß lag nahe: den Grund für diese höhere Qualität statt in der Begabung der Franzosen, in ihrer Technik und Darstellungsweise zu suchen. Ein Trugschluß ohne allen Zweifel, und ein verhängnisvoller. Die Deutschen übersahen dabei die Grenzen ihres eigenen Vermögens und die Bedeutung der generationenlangen Schulung der Franzosen. Dem hatten sie nichts Gleichwertiges zur Seite zu stellen. Vielmehr wurde es ihr Schicksal, das, was sich in Frank-
reich durch fortlaufende Gemeinschaftsarbeit herausgebildet hatte, persönlich und vereinzelt sich äußerlich anzueignen. Da sie den feinen und geschulten Farbensinn der Franzosen nicht besaßen, wurde aus der sorgfältigen Abstufung der Farben ein eintönig schmutziges Grau, und aus der Gleichgültigkeit gegen gefühlsmäßige Beeinflussung eine barbarische Zersetzung

der deutschen Fabulierkunst. Am Wege blieben alle Vorteile liegen, die ihr angeborenes Empfinden für das Stoffliche ihnen gesichert hatte. In dem Drang, zu gestalten, gerieten sie in ein Dilemma zwischen echter Darstellung und übernommenem Dogma, das sie zwang, es bei bloßen Augenerlebnissen bewenden zu lassen. Daraus ergab sich eine Abhängigkeit vom Modell, die selten eine Gestalt, oft aber unbegreifliche Mißgriffe hervorbrachte.

Der am frühesten das neue Licht aus dem Westen für sich entdeckte, war nicht Liebermann, sondern *Fritz von Uhde* (1848–1911). Seine früheren Bilder gehörten, wie es bei einem an der Dresdner und Münchner Akademie geschulten und von dem begabten Ungarn Munkácsy beeinflussten Maler natürlich war, dem objektiven Realismus an. Noch die „Nähtube“ von 1882 bewies es, in der er nicht wagte, die gegebene Doppelbeleuchtung durchzuführen. Sehr rasch vollzog sich dann der Übergang zu religiösen Stoffen. Das erste der Christusbilder: „Lasset die Kindlein zu mir kommen“ (1884) wurde durch ein Erlebnis ausgelöst, das ihm in einer Dorfschule begegnete, in Gestalt eines lebenswürdigen, von Kindern umringten Pfarrers. Der bloße Realist hätte sich mit der Schilderung dieser Begebenheit begnügt. Das tiefempfindende Gemüt des Künstlers verwandelte sie in eine Christuslegende; nicht ganz abseitig in einer materiell gesinnten Zeit, denkt man an die gleichzeitige religiöse Erregtheit Vincent van Goghs, dessen höchster Wunsch es gewesen wäre, Heilige nach lebenden Modellen malen zu dürfen. Vincent scheute davor zurück im Bewußtsein, der Aufgabe nicht gewachsen zu sein. Uhdes künstlerisches Gewissen erlaubte ihm die Realisation des Transzendentalen. Christus wurde als des Malers Zeitgenosse empfunden oder erfunden. In der naturalistischen Literatur der Zeit hat Max Kretzer das gleiche gewagt, und mit einer allerdings aggressiven Tendenz finden wir den „Einzug Christi in Brüssel“ unter den Radierungen Ensors. Uhde nahm die Idee wörtlich und mit heiligem Ernst; so wörtlich, daß er recht eigentlich erst in dieser Szene und in den ihr folgenden Christusbildern das impressionistische Prinzip durchführte. Es folgten Bergpredigt, Grablegung, Verkündigung an die Hirten, Komm, Herr Jesu, sei unser Gast (dargestellt ist der Eintritt Christi bei armen Arbeitern zum Abendessen): Visionen einer sektenhaften Frömmigkeit, bei denen nun aber der geistliche Kern von einer fast undurchdringlichen Schicht formzersetzender Lichtwirkung und einer „Armeleutemalerei“ verhüllt wurde. Wie die Gestalt des Heilands und seiner neustamentlichen Wirkens aus dem stabilen Milieu von Bauern und Arbeitern herausgelöst werden und zu seiner überirdischen Bedeutung kommen sollte, war dem Belieben des Betrachters überlassen. Christus wirkte eher wie ein matter Wanderprediger. Eduard von Gebhardt zog sich bei gleicher Gelegenheit durch Kostüme des 16. Jahrhunderts aus der Affäre. Munkácsy versuchte es mit historischer Echtheit, soweit es möglich war, der Epoche des Cäsar Tiberius bildhaft nahezukommen. Alle derartigen Unternehmungen mußten im Bereich von Sensationen bleiben, da die materialistische Zeitgesinnung keinerlei Berufung zu christlicher Erweckung besaß; und auch Uhdes ehrlich gemeinte Versuche überschritten das Stadium des Zeitbedingten nicht.

Darum muten seine Motive aus dem Alltagsdasein menschlicher und natürlicher an. Die Kinderstuben und Töchter im Garten, der schicksalsbeladene „Schwere Gang“ (1890) auf regennasser Landstraße atmen den Geist der Wahrhaftigkeit und gehören zu den erfreulichsten Leistungen des Impressionismus. Das Schwerblütige im deutschen Wesen drückte sich

in ihnen vielleicht darum so sympathisch aus, weil sie in dem lebendigen und vielseitigen Milieu von München entstanden und nicht vom Dogmatismus beengt waren. Wie gründlich, ja wie grundsätzlich die Atmosphäre der Reichshauptstadt die Übernahme des Impressionismus beeinflußt hat, wird ersichtlich bei Erwähnung der Führer in Berlin, Liebermann und Slevogt. Hier entstand eine wirkliche Schule der Moderne unter Führung Liebermanns, dessen überlegene und intelligente Persönlichkeit nicht nur die Kräfte in der Sezession zusammenhielt und ihren geistigen Mittelpunkt bildete, sondern auch als Maler das Vorbild war, nach dem sich zu richten sozusagen guter Ton wurde. Dazu kam die politisch gefärbte Opposition gegen Hof und Adel. Diese suchten mit ihrem Ansehen das verhaßte Neue zu unterdrücken, was aber nur dazu führte, die Lust am Widerspruch, den literarischen Hohn und die Karikatur lebhaft aufzumuntern. Über der Berechtigung dieser Widersetzlichkeit gegen eine muffige Kunsttyrannis von oben vergaß man ganz zu fragen, wieviel tatsächliche Qualitäten die Neuerer einzulegen hatten. Der als „Rinnsteinkunst“ charakterisierte Impressionismus repräsentierte natürlich einen höheren Wert als die Hofkunst mit ihren Anton von Wernerschen Soldatenstiefeln, Siegesalleen und architektonischen Nichtigkeiten. Aber die Relativitätstheorie, in der Naturwissenschaft noch nicht zutage getreten, schien auf dem Gebiet der deutschen Malerei in Berlin alles zu rechtfertigen, was die um Slevogt und Liebermann malten. Nur von den Führern kann maßgeblich die Rede sein, da die andern, so regsam sie sich auch oft bemühten, Schritt zu halten, notwendigerweise Kompromisse mit der Tradition schlossen. Den von Natur Starken allein gelang eine Annäherung an ihre Absichten, das Pariser Vorbild dem deutschen Vermögen anzupassen.

Der um zwei Jahre jüngere *Max Slevogt* (1868–1932) gehörte durch seine Schulung bei dem Münchner Akademielehrer Wilhelm von Diez ursprünglich dem Realismus der späten Leiblzeit an. Seine Phantasie führte ihn rasch zur Darstellung bewegter Aktionen. Das Triptychon des „Verlorenen Sohnes“ (1898) versetzt in die Atmosphäre der „Armeleutemalerei“, mit einer Saftigkeit in der Ausführung von Elendsgestalten, die gleichermaßen imponierte und abstieß. Seine Malerei war flott und phantasievoll, mit atelierhafter Dunkelheit des Tons. Das Phantastische der Erfindung blieb aber in krassem Naturalismus stecken. In Szenen wie „Danae“, in dem Triptychon „Der Mensch“ wurde Menschliches in Kläglichkeit verkehrt. Bei seinen Porträts trat eine andere Manier hervor, das Improvisatorische von Bildern, die skizzenhafte Ursprünglichkeit bewahren wollten, und die Einwirkung des Lichts, dessen herrische Übermacht das Wesentliche an einem Porträt durchkreuzte: die Individualität des Dargestellten. Bei den Bildnissen des Sängers d'Andrade als Don Juan und andern Bühnensternen trat die Ungebundenheit des Milieus und des Bühnenlichts der Charakteraussage in den Weg.

Immerhin durchdrang das süddeutsche Temperament seine Malerei so stark, daß überall, in höherem Grade bei den Landschaften aus seiner Pfälzer Heimat und aus Ägypten, die Wärme und Leuchtkraft des Kolorits an den Tag trat und über inhaltliche Schwächen hinwegsehen ließ. Das trübe Grau, das den Sezessionisten aus dem norddeutschen Himmel in ihre Palette zu fließen schien, konnte ihm nicht viel anhaben. Er liebte kräftige, vielfach dunkle Farben, aber auch mit Vorliebe Weiß, das vielen seiner Bildnisse etwas Glückliches verlieh. Das Wilde und Unbändige, das seine Bilder oftmals im Skizzenzustand beharren





Max Slevogt, Kreuzaufrichtung, Radierung aus „Eine Passion“, 1924

ließ, gehörte bei diesen Landschaften unstreitig zu den Vorzügen seines Impressionismus: ein Element, das sich in seiner figürlichen Malerei als Zügellosigkeit der Phantasie bemerkbar machte, zu einer Tugend erst in seinen Illustrationen erwuchs. Im Figurenbild verzerrte jedenfalls die Brutalität seines Naturalismus die intellektuellen Absichten oft ins Fratzenhafte.

So fand sich Slevogt erst ganz in seinem Element, als er sich der Graphik und der Illustration zuwandte. Die Ungeduld seines Produzierens ebenso wie die Unermüdlichkeit seiner Einbildungskraft suchte in der Zeichnung ein reiches und höchst geistreich behandeltes Feld der Betätigung. 1905 begann er mit den wilden Radierungen der „Schwarzen Szenen“, Im nächsten Jahr ging er zu der flüssigeren Technik der Lithographie über, und bald füllte er ein unendliches Repertoire von Büchern mit seinen geistreichen Illustrationen. In ihnen knüpfte er an eine jahrhundertealte Tradition an, die von Chodowiecki bis zu Menzel und Liebermann reichte. Die Einfälle strömten ihm zu, und die Freiheit, mit der die impressionistische Neigung zum Skizzenhaften eine flüchtige Behandlung erlaubte, wurde bei

ihm zum System. Bedauerlich bei seinem raschen Arbeiten blieb dabei vielfach die Nichtachtung der Typographie, der Einordnung in den gedruckten Satzspiegel. Die Gestalten, mit denen er Abenteuer, Märchen, Indianergeschichten, Homer oder Mozartopern versah, behielten viel von dem Unmäßigen, Naturalistischen und Grotesken, das in seinen Gemälden steckte. Dramatische und abenteuerliche Geschichten hatten zu allen Zeiten die deutsche Phantasie angezogen; in Slevogt wurde die unbändige Schilderlust zur höchsten Tugend des deutschen Impressionismus.

Alles, was zu einer vollständigen Übernahme des Impressionismus gehörte, fand sich in *Max Liebermanns* (1847–1935) zweiter Schaffenszeit vereinigt. Manets Lichtmalerei offenbarte sich ihm zu spät, nachdem er bereits ein großartiges Lebenswerk vollbracht hatte. Das Schicksalsjahr 1890 bedeutete bei ihm einen radikalen Bruch mit allen Idealen und Vorzügen der Vergangenheit. Bei keinem andern macht sich darum der Gegensatz zu den Anfängen so stark und einschneidend bemerkbar. Ein Meister blieb er freilich auch nach den Rezepten des Impressionismus; was mit den verwandelten Mitteln in Deutschland zu erreichen war, hatte er erreicht. Aber das, was im Prinzip dagegen einzuwenden war, ist eindeutig auf Liebermanns Spätzeit zu übertragen. Er büßte ein, was er einst mit glänzendem Erfolg in der objektiven Wirklichkeitsmalerei entdeckt hatte: sein kräftiges Raumgefühl ging verloren über einem losen Gewebe von grauem Ton; an die Stelle der klaren und charaktervollen Individualisierung trat ein Ungefähr von skizzenhaften Andeutungen, unter denen die menschliche Bedeutung verschwand; und über der Lichtzerstreuung ging die Farbigkeit verloren. Seine Entwicklung führte zu immer stärkerer Verschwommenheit und zu kühler Gleichgültigkeit gegenüber Menschen und Landschaft.

Einen Prüfstein der Menschendarstellung bildet das Porträt. Merkwürdigerweise gelangte Liebermann erst nach 1890 darin zu einer ausgiebigen Praxis, die an der wahren Erfassung des Charakters vorbeizielte, um so unabweisbarer, je mehr geistiges Gewicht die Modelle besaßen. Es war ihm nicht um seelischen Ausdruck zu tun, sondern nur um das blitzschnelle Fixieren einer augenblicklichen Haltung, um ein körperliches Sichgehenlassen, nicht um Vertiefung in das Wesen einer Person, die doch nur durch Intensität in Beobachtung von Einzelheiten, Vertiefung in das Unsichtbar-Innerliche zu erreichen gewesen wäre. Der impressionistische Oberflächenmaterialismus wirkte sich dahin aus, daß die Charakterwerte unter den Tisch fielen. Die ganze Inhaltsleere des Materialismus offenbarte sich bei der krassen Wörtlichkeit, mit welcher der Deutsche das Malprinzip begriff.

Sonst bewegte er sich mit Vorliebe in der Wiedergabe von Massen und Situationen, Reitern am Strande, badenden Knaben, Amsterdamer Judengassen, begeisterten Gläubigen in der Sistina und ähnlichen Massenszenen, in denen das optisch Vorhandene ein malerisches Ungefähr erlaubte und sich zu undefinierbaren Knäueln zusammenballen ließ. blieb schon bei diesen als das Resultat die Nüchternheit einer Momentfixierung in photographischer Manier, nicht eben verschönt durch eine triste Grau- oder Brauntönung, so machte sich der Mangel an Durchgeistigung bei den eigentlichen Geschichtsszenen noch empfindlicher bemerkbar. Angesichts seiner Konsequenz im Dogmatischen blieb er nicht bei bloßer Modellmalerei stehen. Es wurde mit Überlegung komponiert, und auch Geist fehlte nicht, aber er zerbrach seine Flügel an der Trostlosigkeit der Theorie. Deutlich wirkte sich die Kälte der Komposition

in „Simson und Delila“ aus (1902). Über einen wie leblos daliegenden Männerakt triumphtierte die dürre Person mit einer bloßen Attitüde, und auch die trübe Farbe widersetzte sich dem Versuch, den Betrachter durch malerische Werte zu trösten.

Wie weit der „deutsche Impressionismus“ in historischem Sinne bleibende Werte geschaffen hat, können wir heute wohl noch nicht beurteilen. Über das zwiespältige Phänomen selbst, wie es sich in seinen Führern darstellte, darf eine Geschichte der Malerei in keinem Fall hinwegsehen.

Auffallende Wandlungen vom objektiven Realismus bis zu expressionistischen Erscheinungen vollzogen sich in der Entwicklung *Lovis Corinth* (1858–1925). Als einem der stärksten Maltalente, die Deutschland je besessen hat, war ihm in seiner Berliner Reifezeit das Glück eines hemmungslosen Schaffensrausches und vollkommenen Erfolges gegeben; körperliches Ungemach wurde ihm Anlaß zu innerer Einkehr und Läuterung seines Stils, und hiermit gelangte er in der Reife des Alters zu Anschluß und Einfluß auf die vorwärtstrebende Jugend.

Die Schulung des in Ostpreußen Geborenen bei Löffitz in München (1880–1884) und in Paris bei dem eleganten Boudoirmaler Bouguereau (1884–1887) forderte zum Ausgleich zwischen dem Akademismus der Lehrer und dem heftigen Temperament des Schülers auf. Sein Ungestüm wurde zunächst in wohlthuender Weise gezügelt. Arbeiten wie das Damenbildnis von 1886 und das des Vaters auf dem Krankenbett (1888) würden sich ungefähr dem Realismus der Leiblschule einfügen lassen. Aber schon 1890 schwenkte er mit dem „Frühstückstisch“, der zwei vor Zigarettenrauch eingenebelte Herren mit einem spaßigen Hündchen zeigt, zur Lichtmalerei ein. Es ist dasselbe Jahr, in dem Liebermann seine Wandlung zum Impressionismus vollzog: zwei voneinander unabhängige Wandlungen zur gleichen Malweise, die bedeutungsvoll an sich erscheinen, auch wenn man ihre Konsequenzen bedauert.

Doch blieb Corinth dem Impressionismus keineswegs ergeben; die Schwierigkeiten der Lichtbeobachtung und Tonzerlegung lagen seiner derb zupackenden Kraft gar nicht, und es wäre verfehlt, ihn ohne Einschränkung den Berliner Impressionisten zuzurechnen. Was ihn mit Einseitigkeit beschäftigte, war der Mensch als Erscheinung und Handlungsträger, und dem Zweck, diesem malerisch gerecht zu werden, konnte die Lichtauflösung nicht dienen. In seinen oft ganzfigurigen Bildnissen, wie dem von Kayserling (1901) oder dem psychologisch vertieften von Peter Hille (1902) zeigte sich schon, bei körperhafter Geschlossenheit, das Streben nach zwangloser Haltung und Betonung eines geistigen Moments, das allerdings nicht immer mit zutreffender Deutung verbunden war. Der Ton lag auch hier auf Zufälligkeit und einer beweglichen Malweise. In seinen zahlreichen Selbstbildnissen, ob mit Gerippe, mit Modell oder in Gesellschaft der eigenen Familie, hielten sich eine glänzende Technik und eine zweifelhafte Psychologie die Waage; bisweilen grenzte die Sorglosigkeit in Gruppierung, Bewegung und Ausdruck, je nachdem man es auffassen wollte, an Ironie oder unbewußte Selbstpersiflage.

Der volle Schwung seines malerischen Genies entfaltete sich aber erst in den umfangreichen Aktdarstellungen seiner Berliner Zeit seit 1900. Der Wettstreit mit Größen wie Liebermann und Slevogt trieb ihn zu unablässigen Kombinationen, mit denen er in den jährlich wieder-



kehrenden Ausstellungen der Berliner Sezession glänzte. Sie wurden zu ihrer Zeit als die wesentlichsten, wenn auch problematischen Produkte der deutschen Malerei betrachtet, und sie waren es auch ohne Zweifel. Allein der Realismus dieser Werke, der sich aus der Frühzeit auch hier bei erhöhtem Maßstab wiederfand, wurde nicht von einer gleichwertigen Geistigkeit getragen, wie sie die gestellten Aufgaben erfordert hätten. Hier zeigte sich die negative Wirkung des impressionistischen Prinzips: zwar nicht in der sonst üblichen Aufspaltung durch Lichtwirkung und transitorisches Moment, wohl aber durch den Verlust der Fähigkeit, historischen Vorwürfen den Gehalt an überzeugendem Ausdruck zu verleihen. Es handelte sich um symbolische, historische oder religiöse Gegenstände, mit Titeln wie „Lebensalter“, „Totenklage“ oder „Nacktheit“, um „Salome“, „Florian Geyer“ (als Bühnenporträt Ritters maskiert), oder „Andromache“. Fast ohne Ausnahme fielen sie in den Bereich eines Naturalismus von unzureichender Motivierung. Die prachtvolle Aktmalerei mußte über den Mangel an geistiger Sublimierung hinwegtäuschen. An welche Vorbilder Corinth hierbei gedacht haben mochte, zeigen z. B. die „Blendung Simsons“ (1907), mit der er das unerquickliche Riesenbild Rembrandts gleichen Titels an Brutalität des Vorgangs noch übertrumpfte, oder ein Seitenbild des Golgatha-Triptychons für seine Vaterstadt Tapiau (1911): eine Schilderung des von dem Engel inspirierten Evangelisten Matthäus. Die Verwandtschaft mit dem Gemälde Caravaggios in San Luigi dei Francesi zu Rom war nicht zu übersehen. Der Naturalismus in der Wahl höchst populärer Modelle für Heilige und Engel war bei beiden Künstlern der gleiche. Während aber Caravaggio die von ihm eingeführte Methode zu einer barocken Steigerung in der religiösen Inbrunst verwandte, war bei Corinth das Mimische durch Veräußerlichung zu beziehungslosem Naturalismus entwertet.

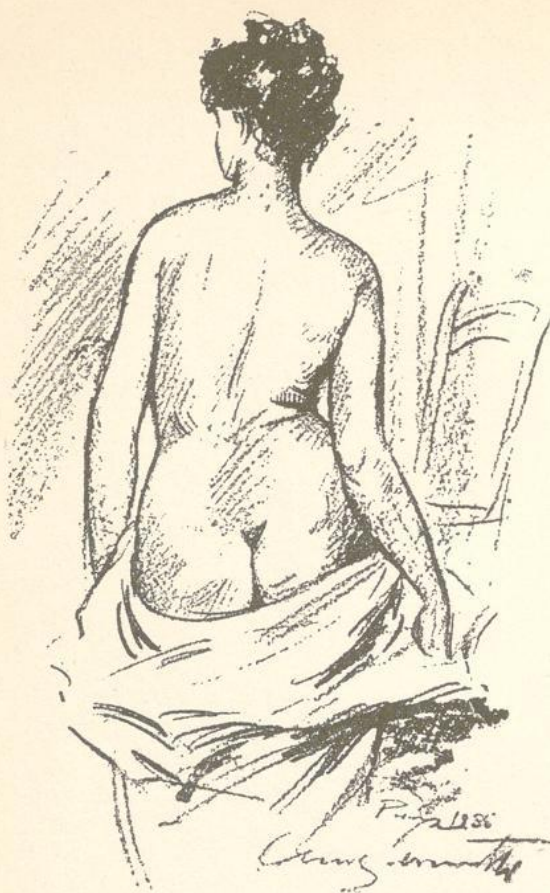
Die Frage, die sich angesichts solcher und anderer Vorwürfe aus der Bibel bei Slevogt, Liebermann, Uhde u. a. aufdrängt: aus welchen Gründen die Maler zu diesen Themen griffen, und ob die moderne Kunst überhaupt imstande sei, ihnen gerecht zu werden, erstreckt sich über den Bereich des „deutschen Impressionismus“ bis zu den Expressionisten. Trotz aller Bemühungen, es zu einer Neufassung religiöser Gegenstände zu bringen, und trotz der Anerkennung, die ihre Versuche sogar bei manchen kirchlichen Stellen gefunden haben, glaube ich, daß unsere irreligiös gewordene Zeit aus Mangel an Überzeugung keinerlei Berufung mehr dazu hat. Die Anstrengungen auch ernsthafter und tiefangelegter Naturen, christliches Empfinden zu versinnlichen, müssen an der unausweichlichen Teilnahmslosigkeit der Epoche scheitern. Der Realismus des 15. Jahrhunderts und der Barock Rembrandts und der Gegenreformation beruhten auf unangefochtener Gläubigkeit ihres Zeitalters, und kein Genie des Subjektivismus kann diese ersetzen.

Auch der innerlich gewandelte Corinth vermochte in einem malerisch so hochwertigen Bilde wie dem „Ecce homo“ nicht mehr zu geben als die ergreifende Gestalt eines Märtyrers, keinen wahrhaften Christus zwischen zwei Römern – ein Motiv, das geistig noch nicht einmal an die Dramatik in Daumiers *Ecce homo* heranreicht. Die Modernisierung solcher Momente bleibt bei aller Ergriffenheit profan.

Der Umbruch im Schaffen Corinth vollzog sich im Gefolge eines Schlaganfalls von 1912. Ob dieser allein auf seine Spätkunst eingewirkt hat, bleibt zumindest zweifelhaft. Gegen diese Annahme spricht jedenfalls die Form von Bildern wie dem gewalttätigen „Luther“ und der „Kindheit des Zeus“, die noch 1915 im alten Fahrwasser eines äußerlichen Glanzes



Louis Corinth, Walchensee, Ölgemälde, 1924, Niedersächsische Landesgalerie, Hannover



Louis Corinth,
Rückenakt, Zeichnung, 1885

der Malerei bei innerer Leere erscheinen. Erst um 1920 scheint die neue Auffassung durchzudringen, und sie auf Rechnung einer inneren Läuterung des reif und weise gewordenen Alters zu setzen, hat die größere Wahrscheinlichkeit für sich.

Die gewaltige Intuition, die Naturgegebenheiten mit Leben erfüllte, war ihm geblieben. Jetzt aber wurde sie von der geistigen Überlegenheit des Alters und der Erfahrung gebändigt, die der starken Malform den entsprechenden sittlichen Gehalt verliehen. Nicht nur erblühte nun die Farbe zur Reinheit und ausdrucksvollen Leuchtkraft, auch seelische Einfühlung nahm Anteil an seiner Gestaltung. Diese Gemälde der 20er Jahre enthalten sich jeder Bravour. Die Aktmalerei weicht einer Verinnerlichung im Gehalt und einer wunderbar leuchtenden Farbigkeit, einer Wirksamkeit der reinen Farbe an sich. Am berühmtesten wurden die zahlreichen Landschaften vom Walchensee, an dem Corinth ein Landhaus erworben hatte. In juwelenhaft strahlenden Bildern steigerte er die Dunkelheit des Alpensees zu unwahrscheinlicher Schönheit in leuchtendem Blau, Gelb, Grün und Weiß zu einer Offenbarung der Gottesnatur, die ihre Verwandten nicht mehr bei den Realisten fand, sondern bei den gleichzeitigen Meistern der befreiten Farbe. Selbstbildnisse von gleicher Seelenhaftigkeit, Bildnisse von unschuldigen Kindchen, religiöse Versuche wie der erwähnte „Ecce homo“ erweiterten den Kreis seiner visionären Darstellungen.

Mit dieser Erneuerung seines Wesens und der Erlebnisstärke seiner Malerei war der alternde Corinth nicht nur heimisch im Kreise der Jüngsten von 1920, er hat auch auf viele in seiner Umgebung gewirkt. Vor allem war es die jüngere Generation der Berliner Sezession, die sich von der Liebermann-Gruppe absonderte und ihn zum Führer erkor.

„In der Tat besteht ja die Aufgabe des Künstlers nicht darin, die Dinge darzustellen, wie alle sie sehen, sondern so, daß wir über sie erstaunen, als ob wir sie zum erstenmal wahrnehmen, und uns freuen, wohlbekannte und vertraute Dinge zugleich verwandelt und in ihrem innersten Wesen bestätigt wiederzuerkennen.“

W. Iwanow im „Merkur“ 11, 1948, Heft 9