



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

**Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Zimmermann, M. G.: Die Münchner Ausstellungen. 1

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**



## Die Münchner Ausstellungen

1



vor vier Jahren schrieb ich, veranlaßt durch die Münchner Jahresausstellung, für diese Zeitschrift einen Aufsatz „Einst und Jetzt,“ worin ich die in der Galerie des Grafen Schack vertretene Kunst mit der jetzigen verglich. Ich kam dabei zu dem Ergebnis, daß die moderne Kunstrichtung eine Auflösung der bisher geltenden Kunstgesetze sei, und beklagte das. Als ich den Aufsatz jetzt wieder zur Hand nahm, war ich erstaunt, wie wenig damals noch zu erkennen gewesen ist, wo die neue Kunstrichtung eigentlich hinauswollte. Aber im Grunde ist nichts dabei zu staunen, denn die neue Richtung bestand damals erst kurze Zeit, und es waren nur wenige Künstler, die sie vertraten, jeder von ihnen ging für sich als Pionier vor, es war noch keine Einheit bemerkbar, und so war auch ein Urteil über die Ziele noch sehr schwer.

Aber der Grund, weshalb ich mich, bei aller in jenem Aufsatz wiederholt betonten Anerkennung des Talents dieser Jüngern, ihnen damals ablehnend gegenüberstellte, und weshalb ein großer Teil des Laienpublikums diese Richtung noch heute anseindet, liegt tiefer. Unsere ganze Erziehung nämlich ist „retrospektiv.“ Auf den Gymnasien werden wir in die griechische und die römische Literatur und ein wenig auch in die bildende Kunst der Antike eingeführt, im deutschen Unterricht wird das Hauptgewicht auf die Literatur des vorigen Jahrhunderts gelegt, die nach den aus der Antike überkommenen Mustern schuf. Goethe hat sein bestes in Italien an der Antike gelernt. Außerdem liest der Gymnasiast die Balladen von Uhland, Gedichte von Geibel, Rückert, Lenau und andern Romantikern. Wenn damit hier und da etwas Kunstgeschichte verbunden wird, so behandelt diese Raphael, Michelangelo und Lionardo da Vinci. In der neuern Kunst geht er höchstens bis zu Schwind's sieben Raben herab. So werden uns die künstlerischen Grundsätze des Klassizismus an den Meistern selbst oder an solchen Künstlern und Dichtern eingepfist, die ihnen folgten. Von der künstlerischen Kultur der neuesten Zeit hören wir nichts. So kommt es, daß wir, befangen in den Kunstgesetzen, die durch tausende von Jahren immer wieder aufs neue zur Geltung gebracht worden sind, der modernsten Kunst, die diese Gesetze über Bord wirft, fremd gegenüberstehen. Erst eine längere und eingehende Be-

schäftigung mit dieser Kunst kann uns darüber aufklären, was unsere jungen Künstler überhaupt wollen. Eine weitere Schwierigkeit für das Publikum entsteht dadurch, daß die ältere Richtung noch immer fortbesteht, ja daß ihr der größte Teil der Künstler angehört. Die allbekanntesten Kunstgrößen, die sich mit Recht oder Unrecht einen Namen gemacht haben, gehören zu ihren Vertretern.

Da ist es denn von großer Wichtigkeit, daß voriges Jahr auch in Deutschland die „Sezession“ eingetreten ist, die in Frankreich schon seit drei Jahren besteht, und zwar ziemlich gleichzeitig in den beiden Hauptkunststädten München und Düsseldorf. Zum erstenmal in diesem Sommer haben die Sezessionisten ihre Sonderausstellungen. Der alten Kunstgenossenschaft, der früher alle angehörten, hat sich ein Verein bildender Künstler gegenübergestellt. Das Publikum erhält so Gelegenheit, sich ein Gesamtbild von der neuen Richtung zu machen, ihre Ziele leichter zu erkennen. Eine große Anzahl von Kunstgelehrten, jüngere wie ältere, hat sich bereits auf die Seite der Sezessionisten gestellt, nicht weil sie mit ihrer Kunst durchaus einverstanden wären, sondern weil ihr geschichtlich geschulter Blick sie befähigt, hierin einen Keim zum Fortschritt, zu einer Erneuerung der Kunst, die Abkehrung von der Schablone zum frischen Leben zu erkennen. Eine Kunst, die ewig in den alten Geleisen bleibt, muß der Flachheit verfallen.

In der Geschichte der bildenden wie der redenden Künste zeigt sich immer wieder folgende Erscheinung. Es wird eine neue Kunstform geschaffen, in hartem Ringen suchen sie die Künstler auszubilden, sie sehen das Ziel nicht, sondern tasten darnach, Inhalt und Form passen nicht zusammen, bald wiegt das eine, bald das andre vor. Dann kommen ein paar geniale Naturen, die alle Bestrebungen zusammenfassen und das Gleichgewicht zwischen Inhalt und Form herstellen. Aber schon ihre nächsten Nachfolger entarten. Sie übernehmen von ihren Meistern die Form, es wird ihnen leicht, diese zu handhaben, so leicht, daß sie nichts sagend werden, die vollendete Form wird zu weit für den Inhalt, und das macht den Eindruck der Schwäche. Die Kunst wird süßlich und weichlich. Wenn es so weit gekommen ist, dann tritt, wenn das betreffende Volk noch Lebenskraft hat, eine Revolution ein. Das Alte wird umgestürzt, und man beginnt in einer ganz neuen Weise.

Auch die Kunst der Sezessionisten ist eine Revolution. Aus den Trümmern der alten Kunst bauen sie sich ihre Barrikaden, und zunächst in regellosem und ungeschultem Kampf erweisen sie ihren Mut und ihre Kraft. Das ist kein schöner Anblick, wie es in gewissem Sinne eine wohlgeleitete Schlacht ist. Von Delacroix giebt es ein Bild, das die Revolution von 1830 schildert. Ihre Personifikation, halb Megäre, halb Göttin, steht auf den Barrikaden. Es wohnt aber jeder Revolution, auch auf künstlerischem Gebiete, etwas von beiden inne.

Eine gänzliche Kunsterneuerung hat im fünfzehnten Jahrhundert in Florenz

stattgefunden. Die Realkunst der Renaissance stellte sich den ausgeschriebnen Formen der gotischen Idealkunst gegenüber. Fast in wissenschaftlicher Weise gingen die Künstler vor, jeder in seiner Art an der Erneuerung der Kunst arbeitend. Bei allen zeigt sich ein Zwiespalt zwischen Inhalt und Form. Die heiligen Gegenstände — andre kannte die Kunst damals noch fast gar nicht — bildeten nur den Vorwand. Fra Filippo z. B. malte seine Engel als Mädchengestalten mit sinnlichen Gesichtern. Erst Raphael vermochte das Sinnliche mit dem Über-sinnlichen wieder in Einklang zu setzen.

Natürlich wiederholt sich in der Geschichte nichts ganz gleichmäßig, und deshalb kann der Vergleich zwischen der archaischen Florentiner Kunst und der archaisch-modernen auch nur bedingungsweise gezogen werden. Es treten eben jetzt ganz besondere Verhältnisse hinzu.

Betrachten wir einige der Sezessionistenbilder. Als besonders interessant fällt das Gemälde von Albert Keller auf. Nonnen knien betend um das Lager einer toten Schwester. Keller gehört nicht zu den Sängern, er ist von früher bekannt durch seinen reichen Farbensinn. Er hat sich aber den Sezessionisten angeschlossen und, ihrem Prinzip folgend, sein Gemälde ganz unter die Herrschaft des Lichts gestellt. In einem Raum, der ganz von Kerzendunst erfüllt ist, fällt von außen spärliches Licht, und die gelben Flammen der Kerzen werfen ihre gelben Reflexe in die blaugrauen Dunstmassen; die Gesichter der Nonnen blicken daraus nur undeutlich hervor. Aber wie bei den sinnlichen Engeln des Fra Filippo ist auch hier die Aufgabe nicht streng erfaßt; das sind gar nicht die harten und kalten Gesichter von Nonnen, es sind als Nonnen verkleidete Weiber in der vollen Entwicklung ihrer Sinnlichkeit.

Die Sezessionisten verzichten darauf, organisch reife Kunstwerke zu schaffen. Mit derselben Wissenschaftlichkeit wie im Quattrocento wird von jedem Künstler nur eine Seite der Aufgabe erfaßt. Hugo König giebt in seiner Winterlandschaft vor allem das Lockere des Schnees und die eigentümlichen Dunsterscheinungen, die die feuchte, zum Tau neigende Winterluft erzeugt, Zügel das Dickwollige der Schafe und die grüne Wildnis des Grases mit einer Gegenständlichkeit, daß man glaubt, das Fetz zu fühlen und sich in dem dichten Grase verstricken zu können. Die Künstler haben sich auf den Standpunkt des reinen Sehens gestellt, sie wollen gar nicht mehr geben, als was das Auge erfaßt. Ganz deutlich aber sieht das Auge, wie der photographische Apparat, immer nur einen Plan, aber nicht neben dem Vordergrund gleichzeitig den weit entfernten Hintergrund; darum ist der Hintergrund der meisten modernen Bilder verschwommen und nur in großen Zügen angeben. Früher waren Gemälde die durch Reflexion umgestaltete Wirklichkeit, jetzt sind sie nur durch das Auge ohne idealisirende Gehirnarbeit gesehne Wirklichkeit. Es ist das ein künstliches Zurückschrauben ins Primitive. Darum lieben auch die Künstler das Bäurische darzustellen. Das buntfarbige in der

Kleidung einer Bäuerin, ihre roten und blauen Backen reizen sie. Eine gewisse Farbenfreude kann man ja nun der Bäuerin in ihrer Kleidung nicht absprechen, aber sie steht doch auf einer sehr niedern Stufe, die Bäuerin hat keinen feiner gebildeten Geschmack, und ebensowenig will ihn der Künstler haben. Paul Schröter giebt eine Reihe solcher Bilder mit Bauernkindern. Die bunten Farben haben keine Harmonie, die will aber der Künstler auch nicht; was er künstlerisch dazu thut, ist höchstens Einheitlichkeit in der Disharmonie. Möglichst weit auseinander liegende Farben werden durch einen Schmutzton oder durch gedämpftes Licht mit einander zu verbinden gesucht. So bei dem Kinderbildnis von Schlittgen. Dadurch kommt etwas rohes in die Bilder. Am stärksten macht sich das bei den Porträts geltend, die meist im höchsten Grade unangenehm aussehen. Der Künstler bestrebt sich, möglichst wenig von dem Charakter und dem Seelenleben des Dargestellten zu geben, sondern nur den äußern Farbeindruck der Persönlichkeit und die besondere Beleuchtung darauf. Nun können wir aber bei der Bildnismalerei am allerwenigsten von ihrer eigentlichen Aufgabe, den Menschen zu schildern, absehen. Das Experimentelle stört auch da, wo diese Aufgabe in dem Bildnis wirklich erfüllt ist, wie bei den energischen und kecken Bildnissen von Samberger und dem in der Disharmonie der Farbe höchst kräftigen von Becker-Gundahl. Daher leisten auch begabte Künstler dieser Richtung im Bildnis am wenigsten, wie Herterich in seinem Prinzregenten.

Wie sehr der neuen Richtung das Organische fehlt, zeigt das Radweib von Uhde. Als Vorbild hat dem Maler die berühmte Hille Bobbe von Franz Hals vorgeschwebt; aber bei Hals sind alle Farbentlege zu einem einheitlichen, lebensfähigen Ganzen, zum Organischen verschmolzen, während bei Uhde alles auseinanderfährt, und man den Eindruck hat, als bestünde der Kopf aus aneinandergesetzten Fetzen, die beim nächsten Regen auseinanderschwimmen würden. Und doch ist es eine große künstlerische Kraft, die sich in diesem Bilde offenbart, die Farben und Lichterscheinungen auf dem zerfetzten Gesicht sind sicher und reich gesehen, aber es fehlt die Kraft, die Einzelbeobachtungen zu verbinden.

Hiermit sind die Fehler, die der neuen Richtung anhaften, zur Genüge ausgesprochen. Dennoch können wir ihr unsere Teilnahme nicht versagen, denn sie kann und wird hoffentlich zu einer Auffrischung der Kunst führen. Auf einige ältere Künstler hat sie schon glücklich gewirkt. Unter andern sind Ernst Zimmermann in seinen Bildern aus der biblischen Geschichte und Gabriel Schachinger in seiner jungen Frau im Gemüsegarten davon befruchtet worden, das letztgenannte Bild ist mit einer Kraft und Frische gemalt, wie sie dem Künstler früher nicht in solchem Grade eigen war.

Mit großer Energie haben die Sezessionisten ihre Ausstellung zu stande gebracht. Sie haben lange geschwankt, ob sie München verlassen sollten, und

haben Dresden oder Berlin als Ausstellungsort ins Auge gefaßt. Schließlich haben sie sich doch entschlossen, die Berliner Ausstellung mit den Bildern vom vorigen Jahr abzufinden, und haben ihre Hauptausstellung in München veranstaltet. Hier allein ist durch jahrelange Übung das Publikum weit genug, ihnen wenigstens einigermaßen folgen zu können. Nach München geht jedes Jahr jeder, der sich über den augenblicklichen Stand der Kunst unterrichten will. In vierunddreißig Tagen ist das Ausstellungsgebäude errichtet worden, und wohl noch nie hat es eine für solchen Zweck vorteilhafter angelegte Baulichkeit gegeben. In allen Räumen ist Licht, die Farbengebung der Wände ist aufs beste berechnet, jedes Bild, wenigstens in den Hauptfälen, hat seinen genügenden Raum und wird nicht durch die Nachbarschaft anderer erdrückt, nur wenige haben zu hoch oder zu tief gehängt werden müssen.

Die Ausstellung verfolgt einen ganz bestimmten künstlerischen Zweck, die Künstler wollen gewisse Grundsätze aussprechen, ohne sich zunächst um die Verkäuflichkeit ihrer Bilder zu kümmern. Jeder hat seine höchste Kraft angespannt und seine Absichten mit einer Klarheit ausgesprochen, die er sonst mit Rücksicht auf die Verkäuflichkeit nicht gewagt hätte. So gewährt diese Ausstellung ein Urteil über die Ziele der Sezessionisten, wie noch keine zuvor.

Der Rückgriff zum Primitiven ist entstanden aus Überdruß an der Fülle der überkommenen Formen, der Überbildung. Deutschland ist am Ende des neunzehnten Jahrhunderts in einer sonderbaren Lage. Durch eine gewaltige Kraftleistung, die an „Monumentalität“ an die größten Zeiten der Vergangenheit erinnert, ist ein neues Reich geschaffen worden. Seit dem großen Kriege ist ein Wandel eingetreten in allem und jedem. Das Reich und alle Kulturformen haben neu ausgebaut werden müssen. So sind die Deutschen in der Lage eines jungen Volks. Besonders im Norden hat die praktische Arbeit der letzten Jahrzehnte so gewaltig sein müssen, daß für die Pflege der Kunst keine Zeit übrig blieb, und so hat das Publikum als Ganzes kein Verhältnis zur Kunst. Andererseits kennen wir die Kultur vergangener Jahrhunderte bis zu einem Grade, wie es bisher noch niemals der Fall gewesen ist. Die Fülle der Kenntnis ist so groß, daß sie von der größern Menge der sogenannten Gebildeten gar nicht verdaut werden kann. Zudem dringt täglich von Frankreich eine bis zum Raffinirten ausgebildete Überkultur zu uns herüber. So herrscht in Deutschland ein seltsames Gemisch von Unkultur und Überkultur, das jede Sicherheit des Geschmacks unmöglich macht. In diesem unklaren und ungehörnen Zustande tritt nun eine junge Künstlerchar auf, die das energische Streben hat, etwas neues, großes zu erreichen. Ist es da nicht natürlich, daß wir in ihrem Schaffen vielem begegnen, was ebenso unklar und ungehörnt ist, wie der allgemeine Zustand?

Der Einfluß der Überbildung macht sich bei Franz Stuck geltend und spiegelt sich in seinem starken Talent besonders scharf. Alle seine Bilder zeigen

die Sucht nach dem Pikanten, geistreich Außergewöhnlichen, sowohl im Gegenstande wie in der Auffassung und Ausführung. Zu seiner sichern Zeichnung kommt eine feinere Farbenempfindung, als sie die meisten andern Sezessionisten haben. Seine Muscheln auf dunkeln Grunde sind mit einer geradezu verblüffenden Technik gemalt. Schön ist die Farbenzusammenstellung des roten Mohns in einem blauen irisirenden Glase. Er kommt aber auch zu wirklich großen Leistungen, wie zu dem Bild „Die Sünde.“ Das Bild zeigt eine nackte weibliche Halbfigur mit bläulich gelbem Fleisch, pechschwarzem Haar, phosphoreszirenden Augen, von einer Schlange umwunden, im Hintergrunde einen Flecken Goldgelb. Das alles ist mit einer Kraft und Unheimlichkeit der Farbe und einer düster und lockend musikalischen Wirkung vorgetragen, die sich mit Böcklin messen kann. Es ist nicht zufällig, daß Stucks Produkte der Überkultur in der Farbe Ähnlichkeit mit der byzantinischen Kunst haben.

Während bei Stuck die Überkultur mehr im Geistigen liegt, ist sie bei Skarbina in dem Außerlichen der Farbenwirkung zu suchen. Paul Schröter ist in der Disharmonie seiner Farbe häuerrisch, Skarbina überpikant. In unendlich vielen kleintupfigen Nuancen werden Grün, Blau, Violett, Gelb u. s. w. dicht neben einander gesetzt und bilden doch, mit großer künstlerischer Kraft zusammengefaßt, eine reiche Einheit. Am besten gelingen dem Künstler regnerische Straßenbilder bei Laternenbeleuchtung; das eine ist von einer geradezu Menzelschen Kraft in dem harten Kolorit.

Schon bei Stuck haben wir das Geistige in die Kunst der Sezessionisten eintreten sehen; aber wir haben noch unmittelbarere Zeugnisse dafür, auf welchem Weg sie durch die Natur ihrer Mittel gebracht werden wird. Das Unbestimmte in der Zeichnung, die dämmrige Malweise führt von selbst zum Mystizismus, und mystische Gegenstände finden sich vielfach in der Ausstellung. Da ist vor allen Dingen Paul Höckers großes Bild: Die Stigmatisierung der heiligen Katharina von Siena. In schwarzweißer Nonnentracht lehnt die Heilige an der Wand, deren Tapete anbetende Engel in mattem Golde zeigt. Auf ihrem Körper flammen in roter Blut die Wundmale, die ganze Atmosphäre des Bildes ist durchgeistigt, vom Mystizismus erfüllt. Alles ist weich und locker, nichts steht hart neben einander, auch nicht das bläuliche Weiß und Schwarz der Nonnentracht. Es giebt ein berühmtes Vorbild für diesen Gegenstand, das sogenannte *Evenimento* von Sodoma in der Kirche San Domenico in Siena. Bei dem Renaissancekünstler ist die Heilige eine vollkräftige gesunde Jungfrau, die unter der übernatürlichen Erscheinung für einen Augenblick erliegt; in unserm nervösen modernen Zeitalter ist es ein überreiztes hysterisches Mädchen, der halbgeöffnete Mund, der die Zähne sehn läßt, und die halbgeschlossenen Augen drücken ihren wonnigen Schmerz aus. Es ist ein Ausdruck, wie ihn ebensogut So zeigen könnte im Augenblick ihrer Umarmung durch Zeus.

Eine Meisterleistung auf mystischem Gebiet ist das kleine Triptychon von Ludwig Dettmann, der außerdem eine Reihe landschaftlicher Studien in Gouache ausgestellt, die zu dem besten der ganzen Ausstellung gehören. Das Triptychon zeigt im Mittelfelde die Verkündigung an die Hirten und weiter zurück Scharen von weißgekleideten Engeln, die um die Dorfhütte knien, in der das Christuskind geboren ist. Vom Himmel fällt ein heller Schein auf sie und den Verkündigungengel herab. Dieses Licht ist so gut gemalt, daß man versucht ist, es für einen wirklichen Lichtschein zu halten. Tiefe Andacht und eine trotz der grünen Landschaft echt weihnachtliche Stimmung ruht über dem Bilde. Der Verkündigungengel ist eine edle Gestalt mit schönem Gesicht, fern von aller Pose und Süßlichkeit. Auf der schmalen Tafel links ist die Grenze des Paradieses dargestellt, ein Bach, vor dem eine Schlange liegt, scheidet den Vordergrund von einem Lilienfelde, an dessen hinterer Begrenzung man das feurige Schwert des Wache haltenden Cherub aus dem Dämmer hervorleuchten sieht. Auf der rechten Tafel ist nur angedeutet wie eine Geistererscheinung, durch die man den hellen Horizont hindurchsieht, der Gekreuzigte mit flammenden Wundmalen.

Derselben Richtung gehört ein Triptychon in Riesendimensionen an, von Szymanowski. Es ist eine betende polnische Bauerngemeinde in halbdunkler Kirche, in die über die Köpfe weg und diese nur zum Teil treffend ein heller Sonnenstreifen fällt. In brünstiger Andacht recken sich die Knieenden, laut singend, dem Altar zu. Auch über diesem Bilde liegt eine mystische Atmosphäre. Aber die Dimensionen sind zu groß, und unangenehm macht sich ein Zug zum Hohen bemerkbar.

Fragt man uns schließlich, wie heute unsere Stellung zu der modernen Kunstrichtung sei, so können wir nur antworten: dieselben Einwände, die wir damals gegen sie erhoben haben, erheben wir auch heute noch; aber die neue Richtung hat ihre Lebenskraft bewiesen, indem sie sich ein großes Gebiet erobert und eine interessante Ausstellung zustande gebracht hat. Wir können auch die ersten Leistungen in ihr begrüßen, die das geistige Element wieder in die Kunst einführen, ohne das nun einmal eine echte Kunst nicht bestehen kann. Wir müssen die Berechtigung der neuen Richtung heute anerkennen, und wir hoffen, daß sie der Kunst zum Heile gereichen wird.

Aber wie? Wir erklärten uns die ablehnende Haltung des Publikums daraus, daß es in ganz andern Kunstgesetzen gebildet sei. Wünschen wir nun die klassische Vorbildung des Publikums beseitigt? Diese Frage beantworten wir mit einem entschiednen Nein. Die organischen Kunstgesetze, festgestellt in der Geistesarbeit von Jahrtausenden, müssen auch der modernsten Kunst gegenüber bestehen bleiben, um sie aus der Revolution, aus der Anarchie wieder zu gesetzmäßigen Zuständen zurückzuführen, unter denen allein ein geistiges Leben möglich ist. Die Künstler haben zum größten Teil keine klassische Vor-

bildung, und das läßt ihnen für eine Zeit der Revolution die genügende Unbefangenheit; aber an der allgemeinen geistigen Höhe ihrer Zeit müssen sie fühlen, wie weit sie gehen können, und sobald auf den Sturmhauf der Sieg gefolgt ist, müssen sie wieder umkehren in feste und gesicherte Bahnen. Sie müssen das Falsche vom Wahren, das Echte vom Unrechten scheiden lernen. Eine Kunst kann auf die Dauer nicht ungebildet bleiben.

Ein Bild in der Sezessionistenausstellung zeigt, welcher Leistungen die neue Richtung fähig sein wird, wenn sie sich zur Reife ausgebildet haben wird. Es ist das kleine Bild von Max von Schmädcl: „Sein Alles.“ In einer ärmlichen aber saubern Hütte sitzt ein Mädchen, eifrig beschäftigt, einen kupfernen Kessel zu putzen, ein alter Mann, auf seinen Stock gestützt, schaut ihr liebevoll zu. Durch das hoch angebrachte Fenster fällt ein spärliches Licht in den Raum, von der andern Seite wird das Mädchen durch das Herdfeuer beschienen. Da ist nichts angedeutet, nichts unverarbeitet, alles bis zur vollen Gegenständlichkeit durchgeführt, kein Fleckchen des ganzen Bildes, das nicht in die Gesamtwirkung mit hineingezogen und von dem Künstler durchgeistigt wäre. Eine ruhige, friedliche und beschauliche Stimmung liegt über der Szene. Es ist ein Genrebild im Sinne der Holländer des siebzehnten Jahrhunderts, aber mit Augen vom Ende des neunzehnten Jahrhunderts gesehen.

Die Stillosigkeit, mit der die neue Richtung eingesetzt hat, beginnt sich denn auch bereits zu wandeln. Ein kapriziöser Stil herrscht in den Arbeiten von Stück, ein aus der Natur des Gegenstandes abgeleiteter beginnt sich bemerkbar zu machen in den Bildern von Höcker und Dettmann, bei Schmädcl ist er schon ausgebildet. In jeder wirklichen Kunst ist etwas Konventionelles. Dieses Konventionelle im guten Sinne ist der Stil. Der Stil erhebt ein Kunstwerk nicht nur über die Natur, sondern auch über das Virtuosenhum, und das Virtuosenhum haftet der neuen Richtung noch viel zu sehr an, auch Höcker und Dettmann werden es erst noch überwinden müssen, um Kunstwerke ersten Ranges zu schaffen.

München

M. G. Zimmermann

