



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Schmidt, Paul Ferdinand: Die deutsche Malerei der Gegenwart : ein
Überblick über ihre Grundlagen, Führer und Strömungen

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



Die deutsche Malerei der Gegenwart

Ein Überblick über ihre Grundlagen, Führer und Strömungen

Von Dr. Paul Ferdinand Schmidt-Magdeburg



uftert man die Werke der gegenwärtigen Malerei in Deutschland, wie sie sich jedes Jahr in zahllosen großen und kleineren, offiziellen, nichtoffiziellen und privaten Ausstellungen darbieten, so scheint ein unentwirrbares Chaos von widerstreitenden und unkontrollierbaren Richtungen und persönlichen Ausdrucksweisen in ihnen zu herrschen.

Den Laien verwirrt das, und er glaubt wohl, keine Zeit habe so viele künstlerische Persönlichkeiten oder so viel Willkür in den künstlerischen Ausdrucksweisen hervorgebracht wie die unserige, während doch ein Blick auf die Kunstgeschichte ein sauber nach Orten, Zeiten und Meistern eingeteiltes, wohl übersehbares Feld darbietet, in dem man alle Sterne, von der ersten bis zur sechsten oder gar achten Klasse, manierlich und ohne Zögern an ihrem ihnen zugemessenen Platze rubrizieren kann.

Selbstverständlich besagt eine solche kunsthistorische Einordnung gar nichts. Wem nicht das Geheimnis eines Straßburger Münsters oder eines Selbstbildnisses von Rembrandt als tiefbewegendes Erlebnis persönlichen Empfindens aufgegangen ist, der klammert sich gern an die Daten der Geschichte, an das Milieu, in dem das Kunstwerk entstanden ist, an den Inhalt, den es darstellt, kurz, an die unkünstlerischen, an die mit dem Verstande aufzunehmenden Dinge allein. Aber es trägt andererseits auch zum ehrlichen Verständnis bei, die Umgebung, die Zeit zu kennen, in der Kunstwerke entstanden. So ist es z. B. nicht gleichgültig zu wissen, daß Rembrandt ein Niederdeutscher, ein Protestant, Rubens aber ein katholischer Blume der Barockzeit war. Es regt zum Vergleichen und intimeren Genießen an. Und in diesem Geiste ist die Forderung nicht unberechtigt, gewisse Leitlinien in dem Chaos unserer modernen Malerei kennen zu lernen; ja, sie ist weit berechtigter als gegenüber der alten Kunst. Denn die lebenden Künstler sind die Deuter unseres eigenen Lebenswillens, und wer sie recht empfinden und die Echten von den Unechten scheiden kann, der hat mehr gewonnen als ein Mittel der „Rubrizierung“, er hat seine Zeit aus dem Innersten verstehen gelernt. Denn insoweit, als der Dichter und der Künstler ihre Zeit weit besser, tiefer,

ursprünglicher verstehen und deuten als die Männer der Wissenschaft und der Technik — das gilt auch für unsere Zeit! —, ist es dankbarer und verleiht unvergleichlich viel höhere Befriedigung, unsere eigene Zeit im Spiegel der Kunst als der Technik etwa zu betrachten.

Wer die letzten hundert Jahre deutscher Malerei genau kennen gelernt hat, so wie sie sich etwa auf der Jahrhundertausstellung in Berlin 1906 zeigten, wird am leichtesten zum Verständnis der heutigen Kunst gelangen. Denn auch die eigenwillige Persönlichkeit haftet mit ihren Wurzeln in der Vergangenheit, und alles Gesunde und Lebendige ist stolz auf seine Tradition. Karl Scheffler hat erst jüngst in zwei geistvollen Büchern*) den richtigen Weg zum Verständnis dieser Entwicklung bis in die Gegenwart gewiesen. Zwei Richtungslinien sind es gewesen, die seit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts die deutsche Malerei beherrschen: die zeichnerische, die von Carstens ausgeht und über die religiöse Kunst der Nazarener in die Historienmalerei der Kaulbach, Piloty, Anton von Werner und in die Genremalerei der Düsseldorfer ausmündet, und die malerische, „Wirklichkeitskunst“, die, anfangs kaum beachtet neben der stolzen Ideendarstellung, überall an Boden gewinnt, bereits um 1840 in dem jungen Menzel den ersten genialen Meister erzeugt und in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in zwei Künstlern ersten Ranges gipfelt: in Leibl und Liebermann. Und um diese Entwicklungen und Namen kann man im wesentlichen noch heute unsere lebende Kunst gruppieren. Wir sehen, wie der Funke des zeichnerischen Genies von Carstens über seine, außer Genelli, unfähigen Nachfolger überspringt auf Feuerbach und sein herrliches Lebenswerk bestimmt, wie aber zugleich bei ihm ebenso wie bei Hans von Marées das Malerische in hohem Grade ausschlaggebend wird für ihre Kunst. Das Ideenreich Böcklins ist nur eine andere Form, eine modernere, farbiger Gestaltung alter romantischer Träume, wie sie uns bei Carstens, Runge, Caspar David Friedrich in uneröffneter Knospe entgegentreten. Von Böcklin aus versteht man dann die zeichnerischen Gedankenkünstler unserer Tage: Klingner, Greiner, Unger, Hans Thoma, Welti; wie man auch von den Nachfolgern des Carstens: Cornelius, Kaulbach, Piloty aus unsere ganze Historienmalerei, von ihnen und von Spitzweg aus unsere Genremalerei verstehen lernt. Eine tiefe Kluft trennt diese Kunst, die bis heute fast rein zeichnerisch geblieben ist, von der Wirklichkeitskunst, die ihre Ahnen in Chodowicki, Schadow, Krüger und in den französischen Impressionisten sieht; von ihnen kommen Menzel und Liebermann ebenso wie Leibl und Trübner her. Was lebenskräftig in unserer Kunst ist, hängt irgendwie mit diesen vier Meistern zusammen. Es kommt dazu eine malerische Landschaftsgruppe, die auf den Engländer Constable, auf Schleich und Stäbli zurückgeht; und endlich wird uns auch das neueste Glied in der Entwicklung kurz beschäftigen: die neue Wege suchenden sogenannten Expressionisten, deren Größter Ferdinand Hodler ist.

*) Karl Scheffler: Deutsche Maler und Zeichner im neunzehnten Jahrhundert. Leipzig, Inselverlag 1911, und: Die Nationalgalerie. Berlin, Bruno Cassirer 1912.

Ein Abbild dessen, was Hans von Marées, der unverstanden gestorbene, gewollt und erreicht hat, bieten uns noch heute die anmutigen Idyllen Ludwig von Hofmanns. Schöne Menschen in schöner Landschaft ist das Programm beider (banal ausgedrückt); aber während Marées es in grüblerisch tiefer Monumentalität erfährt, verwandelt es sich unter den Händen Hofmanns in liebliche Idyllen. Seine unbekleideten Menschen leben in einem selig unirdischen Arkadien; und mit den zarten Pastellfarben dieser Träume bereichert er unser Glücksempfinden fast mit jedem neuen Werk, das er schafft. Hofmann hat nicht viele Maler neben sich, die mit so viel Recht den Titel des „Idealen“ tragen. Und was von der Nachfolge Marées in direktem Sinne uns blieb, ist wenig bisher: außer seinem einzigen Schüler K. von Pidoll, der inzwischen gestorben, die altertümlichen Malereien und Radierungen von Fritz Boehle. Doch lebt in diesem Künstler weniger der Geist Marées als eine starke Manier, deutsche und italienische Renaissancemeister, Dürer, Mantegna und ebenso gut Böcklin zu einer linearen Kunst von harter Männlichkeit zu verschmelzen, deren Reiz gar nicht in der Farbe, viel mehr in einer gewollten Herbigkeit der Konturen liegt.

Während die edle Klassizität Feuerbachs kaum mehr in unserer heutigen Kunst zu spüren ist, nur Fragmente von ihr in Klinger und Greiner fortleben und eine im tiefsten Wesen unkünstlerische Karrikatur bei Zeichnern wie Staffen und Fidus aus ihr geworden ist, klingt Böcklins gewaltige Eigenwilligkeit bedeutsam, doch nicht immer segensreich nach. Sie wirkt vor allem in Klinger und Greiner und all denen, die ihnen folgen. Es ist ein dem Malerischen Entgegengesetztes, was diese eint: das Vorherrschen einer Idee, eines hohen religiösen oder mythischen Gedankens, der vor allem nach Verdeutlichung strebt; und dieser Deutlichkeit des Gedankens wird unbedenklich das eigentliche Lebenselement des Gemäldes, die Farbe, geopfert. Man sieht es klar bei so markanten und geistig bedeutenden Schöpfungen wie Klingers „Christus im Olymp“, „Urteil des Paris“ und „Homer“ (in der Leipziger Universität), bei Otto Greiners „Odysseus und die Sirenen“. Unklar spürt hier wohl jeder einen Miß; es ist ein Gegensatz nicht nur zwischen der scharfen Zeichnung und der kalten abweisenden Farbe, sondern auch zwischen der Absicht, etwas menschlich Großes zu schildern, und dem peinlichen Naturalismus, mit dem beliebige Modelle als Götter und Heroen fungieren müssen. Christus z. B. hat es leicht, über die Heidengötter zu siegen; denn das sind nicht die idealen Gestalten, die wir von den antiken Statuen her kennen, sondern armselige und zum Teil abstoßende Altfiguren, die man eher zur Darstellung menschlichen Elends oder Verbrechertums verwendet zu sehen erwartet. Wenn Böcklin zerzauste Gestalten malte, so waren es Räuber oder Kentauren oder dergleichen menschliches und göttliches Gemisch. Und Feuerbach hat uns gezeigt, wie man Helden groß und heldisch und doch ergreifend wahr darstellen kann. In Klingers Zeus, in Greiners Sirenen rächt sich eine realistisch gefinnte Zeitrichtung dafür, daß man sie mit Gewalt idealistisch machen will. Solche Gestalten läßt man sich willig in Liebermanns Alt männerhaus, in Uhdes Bauern-

voll gefallen, weil sie dort wahr sind. Götter aber darf man mit einigem Recht als übermenschliche Gestalten erwarten. Das hat Sascha Schneider, der eng zu Klinger gehört, sicherlich empfunden. Er versuchte seinen Christus, seine Engel und selbst die Bösen mit einer heroischen Größe auszustatten. Aber er besaß nicht die Kraft, sie mit Leben zu erfüllen, und sie blieben Schemen in seinen Kartons. Wo er aber zu malen, kriegerisch-symbolische Szenen darzustellen unternimmt, da wird er unmotiviert und unerfreulich, hart und bunt in der Farbe. Das ist das Schicksal aller dieser Dresdner und Leipziger Künstler, wie Hans Unger, Oskar Zwintscher, G. Lührig u. a., die rein zeichnerisch begabt sind und dabei die Sehnsucht nach der Farbe haben; sie prägen die Plastik aller dargestellten Dinge mit äußerster Schärfe bis in die letzten Winkel ihrer Bilder aus und tuschen sie dann mit grellen und leuchtenden Farben an, die Buntheit mit dem Malerischen verwechselnd. Es entstehen so plakatarig auffallende Bilder, oft mit schönen Lokalfarben; aber es fehlt ihnen die Notwendigkeit in ihrem Kolorismus, und sie wirken stets luftlos, so als ob ihnen die Epidermis, die eigentlich lebendarstellende Haut, abgezogen sei. Dafür ist dann ihr stoffliches Interesse groß: interessante und schöne Menschen, seltene Blumen und reizende Landschaften, exotische Tiere und mystische Symbole werden ihren Bildern stets Liebhaber werben. In monumentalerem Maßstabe ist es ja auch bei Klinger das Stoffliche, was seine Werke bedeutend macht; denn die klassischen Ideen, die er in ihnen niederlegt, haben sehr viel mit unserer gymnastischen Bildung, aber sehr wenig mit Malerei oder Plastik zu tun. Es sind literarische Ideen.

Auch Hans Thoma ist dem verführerischen Beispiel des großen Schweizers unterlegen. Er begann in der Nähe Leibls und unter dem Einfluß des großen Franzosen Courbet mit wundervoll malerischen Bildern, deren Motive einfach und aus der Natur seiner Schwarzwälder Heimat und ihrer Menschen geholt waren. Diese Werke werden wohl immer lebendig bleiben als Zeugnisse deutscher „bodenständiger“ Malerei aus dem Leibskreise. Aber er fand mit ihnen, wie einst Menzel mit seinen Frühwerken, kein aufnahmefähiges Publikum und wandte sich immer mehr den interessanten Stoffen von Märchen, Rittern, Nixen und Meerwesen zu, ohne zugleich seine malerischen Mittel diesen Dingen entsprechend zu steigern. Ja, er verlernte vor dem Beispiel Böcklins fast ganz sein ursprüngliches farbiges Empfinden. Das reine und poetische Gemüt aber kann dieses in der Malerei nicht ersetzen, und seine heutigen gemütvollen Bilder vermögen nicht zu bestehen, wenn man sie mit denen aus seiner Jugend vergleicht. Das Volk der Deutschen aber, das mehr Sinn hat für poetische Erzählung als für malerische Dualität, stellt irrtümlich den heutigen Thoma über den von 1860.

Es gibt dann auch Maler, die Böcklin auf direktem Wege nachgeahmt und seine Schwächen übertrieben haben. Zu solchen zählen z. B. Rüdigerhülli und Sandreuter, und man läßt sich gar zu leicht von ihnen blenden, weil sie eine gewisse farbiges und gegenständliche Erinnerung an Böcklin'sche Motive erwecken.

die man liebt. Aber sie bedeuten künstlerisch nichts, weil sie nur das aus Böcklin kopieren, was theatralisch und effektiv ist. Eine schlechte Kopie aber ist noch viel weniger wert als ein schlechtes selbständiges Bild.

Einer der bekanntesten deutschen Künstler ist bisher noch nicht genannt worden: Lenbach. Er ist in gewissem Sinne das Schicksal der Münchner Malerei geworden; oder besser: er ist ihr persönlichster und temperamentvollster Typus, wie er sich seit Cornelius und Kaulbach herausgebildet hatte. In seiner Jugend (in Italien!) war er von einer mit Thoma und Leibl verwandten kraftvollen Selbständigkeit in der malerischen Wiedergabe der Natur; der berühmte „Hirtenjunge“ der Schackgalerie und viele unbekanntere Gemälde zeugen dafür. Aber das Studium der alten Meister, vor allem Tintoretto's und Rembrandt's, brachten ihn völlig von seinem ursprünglichen Wege ab, und er wurde der geistvolle und hochgefeierte Porträtkünstler der europäischen Berühmtheiten, die er in der Art jener alten Meister gemalt hat. Der „schummerige Atelierton“ und die „braune Sauce“ sind die allbekannten Rezepte, die er der Münchner Malerei hinterließ, eine geistvoll spielende Freude an der Pinseltechnik, die malerische Dualitäten besitzt, aber nicht frei ist von koketter Absichtlichkeit. Sie tritt in Reinkultur auf bei Hugo von Habermann, der nicht müde wird, kapriziöse Frauengestalten mit einer elegant geschlängelten Pinselführung in braunen Tönen zu umschreiben, die bisweilen bis zum Rosa hinauf und bis zum Schwarz hinabklettern. Hier ist eine Kunst, der das Malen so sehr Selbstzweck wird, daß darüber sogar der Zweck des Malens, das Bild, vergessen wird.

Direkte Schule von Lenbach's Porträtkunst findet sich, um nur die hervorragendsten zu nennen, bei Leo Samberger und Fritz August von Kaulbach, dem Neffen des berühmten Wilhelm Kaulbach. Samberger kennt nur die eine der vielen Gesten bei Lenbach: das Duster-Prächtige einer pathetischen Auffassung, die am liebsten Profile und schwarz in schwarz darstellt. Man glaubt immer derselben Person zu begegnen. Ist es bei Samberger der härtige Mann, so ist es bei Kaulbach die schöne Frau und das liebreizende Kind. Auch dieses Erbe Lenbach's wird von Kaulbach mit einer liebevollen Ausschließlichkeit gepflegt, die ihn zu dem geschätztesten Bildnismaler für Damen gemacht hat. In seinen Spuren finden wir manches angenehme, sozusagen gesellschaftsfähige Talent, sogar außerhalb Münchens, wie Sabine Lepsius in Berlin, von einem ebenso liebenswürdigen Temperamente wie die Münchener Fortsetzer der Lenbach'schen Tradition. Es ist der feinere und mit süddeutscher Sinnlichkeit gesättigte Akademismus Münchens, der vor allem in der Luitpoldgruppe seine Vertreter hat: die Brüder Georg und Raffael Schuster-Woldan und Karl Murr, die in der Darstellung weiblicher Reize oft bezaubern, mitunter auch banal werden können. Wie denn überhaupt an der Verherrlichung femininer Schönheit nur eine haarfeine Grenze gegen das Banale steht: Beliebte Allermeltmaler von dem Zuschnitt Kaspar Ritter's und Hirzl-Deconco's sind warnende Beispiele dafür, in welche unkünstlerischen Plattheiten solches Lobpreisen auslaufen kann.

Einen künstlerisch viel nachhaltigeren Einfluß hat ein anderer echter Münchner bis in unsere Tage ausgeübt; er ist allerdings einer der Älteren, aber er steht in der großen europäischen Traditionsklinie: es ist Karl Spitzweg, den man als Maler heiteren Biedermeier-Genres kennt und liebt. Er hat Einflüsse von der Barbizonschule (Diaz) und den Holländern aufs glücklichste mit seinem romantisch fabulierenden Naturell verschmolzen und eine qualitativ sehr hochstehende Malerei als erster in München gepflegt. Da er aber „nur“ Genremaler in einer die große Historie schätzenden Zeit war, so blieb sein unmittelbarer Einfluß sehr bescheiden. Erst die neuere Münchner Genrekunst im engen und weiteren Sinne hat ihn wieder zu Ehren gebracht, oft vielleicht mehr unbewußt. Aber man kann sich Wilhelm Busch, dessen Anfänge der Malerei galten, und Oberländer kaum ohne tiefe Kenntnis von Spitzweg vorstellen. In ihm wurzelt ihr Humor, nur das malerische Element haben sie nicht übernommen, und so zielt auch ihre Nachfolge einseitig aufs Zeichnerische und schließlich Manieristische. In Eugen Kirchners kolorierten Witzchen erkennt man unschwer Oberländer wieder; Th. Th. Heine, der Simplizissimuszeichner, verschärft seine Art zum Sarkasmus und Julius Diaz zur Anekdote: beide bleiben auch als Maler Konturisten, denen die Farbe nur zum Unterstreichen ihrer Manier dient, und sind als Zeichner in ihrem echten Element. Von ähnlichem Geiste erfüllt ist Strathmann in Berlin, der ganz im Ornamentalen aufgeht. Diesen Künstlern ist der Mangel an malerischem Empfinden zum zeichnerischen Manierismus geworden: um nicht in akademische Korrektheit zu verfallen, griffen sie zu gesuchten Stilisierungen in der Linie und zum witzigen Einfall im Stoff.

Eine unmittelbare Vergrößerung des Spitzweg'schen Genres bedeutete die Fliegende Blätter-Kunst (im Goldrahmen natürlich) der Defregger, Grünner und Harburger. Hier spielen noch andere Einflüsse mit, wie bei den Düsseldorfern Knaut und Bantier: gemeinsam mit ihrem künstlerischen Ahn ist ihnen eigentlich nur, daß ihre Bilder eine anekdotische Pointe haben, die den naiven, d. h. in diesem Falle künstlerisch nicht geschulten Betrachter zur Neugier, zum Interesse am Inhalt, zum Lachen oder zur Rührung zwingt. Höhere Malerei wollen sie gar nicht mehr geben.

Doch gibt es eine ganze Gruppe neuerer Künstler in München, die es verstehen, das gegenständlich Anmutende mit einer lebenswürdigen malerischen Kultur zu umkleiden und darin wirklich Spitzweg näher kommen als andere. Hengeler und sein Schüler Zumbusch rechnen so gut dazu wie Amandus Faure und Fr. Fehr, wenn auch diese nur in weiterem Sinne, da sie einen stärkeren Nachdruck auf rein malerische Form legen (freilich eine etwas dunkeltonige Form, die nicht in der Linie unserer Entwicklung liegt); stärker wieder Interieurmaler, „mit Staffage“, wie Claus Meyer und der lebenswürdige Borchardt. Bei ihnen mag unmittelbar freilich die große Interieurkunst der Holländer Vermeer van Delft und Pieter de Hooch eingewirkt haben. Albert Welti endlich, einer unserer originellsten Köpfe, hat sein bestes Teil, die buntpfarbige, die ganze

Welt umspannende Phantasie und Symbolik wohl am meisten der Anregung Böcklins zu verdanken.

Auch die heutige Landschaftsmalerei, soweit sie nicht eigenwillige Wege wandelt und neuere Errungenschaften mit Konzessionen an den allgemeinen Geschmack für harmonische Ausgleichung verbindet, geht auf Münchner Ahnen zurück. Es war namentlich Eduard Schleich, der durch seinen Anschluß an Constable und die Maler von Barbizon die Verbindung der süddeutschen Landschaftsmalerei mit der allgemein europäischen Kunst herstellte, und wie er taten Stäbli u. a. In seinem Geiste, wenn auch nicht von ihm beeinflusst, haben sich namentlich drei Gruppen von Landschaftern entwickelt, deren Gemeinsames man nicht anders als mit dem bereits etwas abgegriffenen Worte „Heimatkunst“ umschreiben kann. Denn Heimatkunst, künstlerische Beherrlichung eines bestimmten Gebietes in deutschen Gauen, ist in der Tat das Gemeinsame der Münchener Dachauer, Karlsruher und Worpssweder; und gemeinsam ist ihnen auch die Abneigung gegen die radikale Ausprägung neuerer Stilformen, vor allem des Impressionismus, von dessen Resultaten sie nur so viel entnehmen, als sie für ihre Zwecke brauchen. Die reine impressionistische Tendenz der Farbenzerlegung und Lichtbeobachtung paßt allerdings nicht für ihre Absicht, die Schönheit einer spezifischen Landschaft in heimatlich anmutender Weise zu schildern. So verschieden nun auch die Bilder dieser Maler aussehen, künstlerisch bedeuten sie ungefähr das gleiche, nimmt man etwa die stilisierten grau-grünen Moorbilder von Dill, die stärker bewegten Probleme des Hochgebirges bei Baer und die überzierlichen Wiedermeierfiguren Bogelers aus. So kann man von den Münchnern als typisch nennen: Franz Hoch, R. Kaiser, Lehmann; von den Karlsruhern Volkmann, Schönleber, Grethe; von den Worpsswedern Binnin und Dverbeck; wozu dann noch viele einzelne im Lande kommen, die ein bestimmtes Stück des deutschen Landes lieben und malen: J. Alberts, der Schilderer der Halligen, Th. Hagen in Weimar, Banzer, dessen hessische Bauerngemälde zum besten dieser Art zählen, Otto S. Engel u. a. m.

Ihnen stehen die Landschaftsmaler gegenüber, die sich einen persönlichen Stil gebildet haben und eine klare Form der bloßen Naturempfindung vorziehen. Es zeigt sich bei ihnen freilich, daß gerade um der entschiedenen Form willen auch die Empfindung der Natur stärker, weil persönlicher ausgedrückt ist, so daß wir Ursache haben, ihre Werke meist höher zu werten als die der Heimatkünstler. Auch hier läßt sich eine kleine Gruppe Münchner Maler von Pier und Stäbli aus erklären. Toni Stadler, Emil Lugo und Karl Haider stehen selbständig nebeneinander, in verschiedenem Maße die Linie, die plastische Struktur der Landschaft betonend und den Charakter der Natur erhöhend. Während Lugos viel zu wenig bekannte Gemälde die friedsame Stille sommerlicher Idyllen atmen, gibt Karl Haider in seinen Berg- und Waldbildern eine stärkere Essenz deutscher Landschaft als die Heimatkünstler. In seiner harten linearen Form ist er ein letzter Nachkomme der nazarenischen Landschaftler, ein moderner

Olivier. Piezsch, den Maler des Isartals, kann man als seinen einzigen Schüler bezeichnen.

Die Schwaben Reiniger und Pleuer nähern sich mit malerischen Tendenzen mehr der süddeutschen Heimatkunst. Doch ragt namentlich Pleuer über sie hinaus durch den Ernst und die Kraft in seiner Darstellung, mit der er das Leben der Bahnhöfe für die Malerei erobert hat.

Die persönlichste Erscheinung unter unseren Landschaftern ist sicherlich Leistkow. Nicht, daß er die Schönheit eines bis dahin verachteten Landes, der Mark Brandenburg, entdeckt hat, macht seine Bedeutung aus (Blechen hatte lange vor ihm märkischen Wald und Sand gemalt), sondern daß er sich einen eigenen Stil dafür gesucht hat, halb realistisch, halb streng in der Form wie Haider. Die Poesie seiner starken, auf einheitliche Töne gebrachten Farben, die Rhythmität seiner großen reinen Linien heben ihn weit über allen Naturalismus bei Impressionisten wie bei Heimatkünstlern heraus. Seine Bedeutung tritt klar hervor, wenn man ihn mit einem Landschaftler wie Eugen Bracht vergleicht, dessen Pathos und dessen Lichteffekte fast so theaterhaft sind, wie es die Figurenbilder Wilhelm Kaulbachs waren.

Der Geist des seinerzeit so berühmten Kaulbach (gemeint ist der Historienmaler und Illustrator) geht in manchen eigentümlichen Erscheinungen auch noch heute um. Zwar ist die große Schule der Geschichtsmalerei, wie sie von Cornelius ausging und in Kaulbach und Piloty gipfelte, nicht verschwunden, aber doch in andere Bahnen gelenkt worden, auf denen sie künstlerisch reinere Werke hervorbringt als zur Zeit der Pilotyschen Theatereffekte. Schon der Nachfolger Pilotys, Wilhelm von Diez, legte starkes Gewicht auf einen soliden malerischen Realismus, so daß seine Bilder oft mehr wie gute Malerei denn als Geschichtsillustrationen wirken. Und bei den Malern, die direkt oder mittelbar als seine Schüler zu bezeichnen sind — er war ein sehr guter Lehrer —, denkt man wesentlich nur an die gute, aus dem Impressionismus resultierende malerische Form: bei R. Haugs grünlich-graunügeligen Bildern aus dem Befreiungskriege, bei Angelo Jank's frisch bewegten Reiterbildern, bei Julius Exters Phantastischen voll derben realistischen Einschlags. Exter hat freilich nicht gehalten, was er versprach, seine Art ist ins Rohe und Flüchtige umgeschlagen; und der ihm sonst nah verwandte Diezschüler Enevogt zeigt den Weg, den ein solches Talent in günstigerer Umgebung aufwärts beschreiten kann.

Aber die Kaulbachsche Schule hat doch auch direkter nachgewirkt, in Wien und München. Hier erzeugte sie auf dem Wege über Piloty und Böcklin einen Dekorateur großen Stiles in Franz Stuck, dessen inhaltlich auffallende und aufregende Gemälde von modernen Bestrebungen so weit entfernt sind, als sie sich dem Theaterpathos Kaulbachs nähern. Ein Zusatz starknerviger Brutalität vermehrt ihre stoffliche Wirkung (man denke an den „Krieg“, „Sünde“, „Das böse Gewissen“); aber es sind außer der Böcklinschen Phantastik nur primitive und rohe Dekorationsmittel, die einen so durchschlagenden Effekt erzielen. In

Wien wurde aus der Kaulbachschen Art die sinnlichere und ganz in Farben schwelgende Kulissenmalerei Makart's. Nun bedeutet es freilich, äußerlich betrachtet, einen recht weiten Sprung von ihm bis zu den Wiener Modernen, deren begabtester Klimt, deren technisch Geschicktester Drlik ist (dieser in Berlin). Aber obwohl Klimt's Farben ganz hell und seine Technik sehr originell und ornamental sind, im Grunde ist es doch nur wieder die alte Wiener Dekorationslust Makart's, die aus seinen Frauenbildnissen ebensowohl wie aus seinen allegorischen Wandbildern leuchtet, technisch aufgefrischt, aber dem Sinne nach keineswegs Ausdruck unserer vorwärts drängenden Zeit, sondern ein kunstgewerblich geschmackvolles Symbol müder Dekadenz.

Der einzige echte Historienmaler im alten Corneliusstil, der heute noch lebt und viel bewundert wird, ist Eduard von Gebhardt; denn Arthur Kampf und seine Genossen kommen von Menzel und nicht von den Nazarenern her. Das Nazarenische in Gebhardt's Christusbildern ist einmal natürlich die religiöse (etwas ins sektenhafte gezogene) Grundstimmung, vor allem dann aber die rein zeichnerische Form seiner Gemälde, die meist aus einer bloßen Aneinanderreihung zahlreicher sehr geschickter Einzelstudien bestehen. Freilich lebt auch in Sohn-Rethel, Schmurr und anderen Düsseldorfern das Zeichnerische seiner Art weiter, aber nicht auf das Historienbild angewendet und in einer liebenswürdigen Bescheidenheit.

(Schluß folgt)



Die Jugend und die Sozialdemokratie

Von Walther f. Clasen-Hamburg



Am die Wende des Jahrhunderts hat sich in der deutschen Sozialdemokratie eine große Wandlung vollzogen. Die Hoffnung auf die große, revolutionäre Umwandlung wurde aufgegeben. Überall begann eifrige Mitarbeit in den Parlamenten. Die Sozialdemokratie war auf dem Wege, praktische Reformpartei zu werden.

Sprach man damals zu einem älteren, verständigen Arbeiter von der erwarteten Revolution oder dem Zukunftsstaate, so konnte er sehr wild werden. Denn er war beleidigt, weil man ihm den Glauben an solchen Unsinn zumutete. Ja, ich habe mehrfach in großen Versammlungen gehört, wie Männer aufstanden und erklärten, daß sie Sozialdemokraten seien, aber sie hielten Kolonialpolitik und eine starke Flotte für durchaus nötig.

Damals lebte in unserer Sozialdemokratie viel großer Idealismus, und gerade in den Zeiten schwerster Verfolgungen ist dieser Idealismus am größten gewesen.