



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Knapp, Fritz: Die deutsche Jahrtausstellung in der Nationalgalerie

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

Das wäre eine Maßregel, die nicht einmal in Frankreich, dem Vaterlande der Staatsanwaltschaft, getroffen ist, weder unter dem ersten noch unter dem dritten Napoleon, die in der Staatsanwaltschaft ein Gegengewicht gegen die unabhängigen Richter haben wollten, geschweige denn unter der Republik. Auch die Staaten, in denen das Gefängniswesen unter den Justizminister gestellt ist, haben die Staatsanwaltschaft nicht zu Herren des Strafvollzugs und der Untersuchungsgefängnisse gemacht; soweit ist sogar Österreich nicht gegangen, das wenigstens die Gerichtsgefängnisse — große und kleine — nur den Richtern, über denen der Justizminister, nicht der Oberstaatsanwalt steht, belassen hat. Auch in den deutschen Bundesstaaten, in denen das Gefängniswesen unter dem Justizminister steht, ist die Staatsanwaltschaft von der Leitung des Strafvollzugs ausgeschlossen. Und daran knüpft sich die weitere Frage: Ist es politisch richtig, die Macht der Staatsanwaltschaft in unserm Rechtsorganismus durch Überweisung einer so sehr in alle Verhältnisse unsers öffentlichen Lebens eingreifenden Verwaltung noch weiter zu stärken?



Die deutsche Jahrhundertausstellung in der Nationalgalerie

Von Fritz Knapp



och selten hat eine Ausstellung gleich wie diese das gemeinsame Interesse aller Gebildeten in Anspruch genommen. Die Schärfe der Kritik gegen manche Fehler, die immerhin begangen worden sind, läßt nach, und man gewinnt mehr und mehr den Eindruck, daß hier eine hohe nationale Tat vollbracht worden ist. Endlich hat man uns Deutschen eine retrospektive Ausstellung über ein Jahrhundert deutscher Kunst, das wie kaum ein andres voll Unbestimmtheit und Unklarheit ist, gegeben. Hat man doch wie überall auch in der Kunst und in dem Ausstellungswesen dem Auslande seine Huldigungen dargebracht. Das eigne Vaterland wurde vergessen oder mit Verachtung gestraft. Die Gelehrten und die Kunstfreunde, die ihre Hilfe geliehen haben, wird man sicherlich nicht vergessen. Besonders mag man es loben, daß die Nationalgalerie dank den Bemühungen ihres Direktors ihre Räume hergegeben hat. Sie macht damit ihrem Namen Ehre. Zum Lohne dafür spricht denn auch die ganze Ausstellung genugsam Worte zu ihrem Ruhme. Fast immer gehören gerade die besten Stücke der Nationalgalerie, und wir haben durchaus Recht, sie als die beste Sammlung neuer Kunst zu bezeichnen. Ihr Direktor H. von Tschudi hat es sich Mühe genug kosten lassen. So wird er sich seinem bisherigen Schaffen entsprechend beeilen, Lücken, die gerade die Ausstellung erwiesen hat, zu füllen.

Gegenüber den vielen Vorzügen und den tausendfältigen Anregungen, die die Ausstellung geboten hat, verstummen denn auch allmählich die Stimmen des Tadelns. Über das „Wie“ könnte man vielfach streiten. Der Vorwurf der Unvollständigkeit bleibt bestehn, ebenso wie der der Einseitigkeit, aber das klingt

nicht mehr als scharfer Vorwurf, wenn man die unendlichen Schwierigkeiten, die sich überall eingestellt haben, bedenkt.

Die Sammlungen von Hamburg und Wien sind, dank ihrer Leiter A. Lichtwark und R. Moll, in ganz außerordentlicher Vollständigkeit und Geschlossenheit aufgetreten, die man sich für die andern Lokalschulen ebenfalls gewünscht hätte. Vielleicht werden sich bald auch anderswo Kunstfreunde finden, die mit demselben Eifer die Lokalkunst überall zusammensuchen. Die süddeutschen Schulen sind ganz ungenügend vertreten, und ebenso nebenächlich sind gewisse Entwicklungsphasen deutscher Kunst behandelt, nicht nur weil sie mit den künstlerischen Absichten der Aussteller nicht übereinstimmen, sondern auch weil es wegen der kolossalen Bildformate nicht möglich war. Aus diesem Grunde ist die ganze Geschichtsmalerei ausgelassen worden. Alle idealistischen Tendenzströmungen sind recht schlecht weggekommen. Das war übrigens vorauszu sehen. Eine aus Berliner Geistesbewegungen herausgewachsne Veranstaltung mußte schließlich dem Realismus zunächst seinen Tribut bringen. Die Ausstellung huldigt — und wir werden für Mängel reichlich entschädigt, allein schon durch die Vollständigkeit nach dieser Richtung hin — den realistischen Bestrebungen in der deutschen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, die schließlich in Liebermann ihren Endpunkt finden. Glücklicherweise hat sich daneben eine glänzende Reihe Feuerbachscher Bilder eingefunden, die in ihrer hohen, vornehmen Stilisierung ein wahres Labfal für das schönheitsbedürftige Auge sind. Bedauern muß man als der Würde einer deutschen Nationalausstellung nicht entsprechend die Behandlung, die man unserm trotz Meier-Graefe unstreitig größten Künstler, A. Boecklin, hat zuteil werden lassen. Man merkt, daß sich um diesen großen Toten niemand bemüht hat. Man hat von ihm eben das aufgenommen, was gerade am Wege lag. Und mancher der noch lebenden und in voller Schaffenskraft tätigen Künstler hätte hier auf der Ausstellung, die doch schließlich nur die Spanne von 1775 bis 1875 umfassend der vergangenen, nicht unsrer modernsten Kunst gewidmet ist, bescheidner zurücktreten können.

Was an der Aufstellung zu tadeln ist, trifft meist die ganz unglückseligen räumlichen Verhältnisse der Nationalgalerie. Man hat Abhilfe zu schaffen gesucht, indem man die Kabinette nach Möglichkeit mit Hilfe von geschickter Überspannung niedriger gemacht hat. P. Behrens hat die einfache, manchmal etwas affektiert biedere Dekoration geliefert. Die Farben scheinen mir nicht immer günstig zu sein. Das fällt besonders bei Feuerbach auf. Der schmutziggelbe Grund der Überspannung in den Parterreräumen, der für Boecklin, Trübner und die andern Münchner mit ihren satten, kräftigen Farben passen mag, wirkt bei Feuerbach geradezu geschmacklos. Der kühle, vornehme Ton seiner Bilder wirkt schiefereblau und unerträglich kalt. Warum hat man nicht den feinen grauen Ton der Kabinette Liebermanns und anderer gewählt? Wie vornehm wirken die Feuerbachs im Treppenhaus vor den karminroten glatten Steinwänden!

Doch um von diesen Außerlichkeiten zu der Ausstellung selbst und der geistigen Erkenntnis, die sie uns gebracht hat, überzugehen, müssen wir zur Einleitung nochmals betonen, daß die realistischen Regungen im Vordergrund des Interesses stehn, und daß die Entwicklungsgeschichte der Naturbeobachtung

gegeben werden soll. Ein Gesamtbild der deutschen Kunst zu geben, wäre nicht möglich gewesen, schon deshalb nicht, weil wir eine große einheitliche Kunst im neunzehnten Jahrhundert nicht gehabt haben. Wer also gehofft hatte, hier würde sich eine herrliche deutsche Kunstentfaltung aus der Vergessenheit erheben, ist getäuscht worden. Eine einige Kunst gab es ebensowenig wie ein einiges Deutschland. Wir haben wohl große Künstler gehabt, aber keine große Kunst. Gerade das, was Frankreich so groß macht, einerseits die mächtige Konzentration der Kraft in der Metropole Paris, wo jede geistige Errungenschaft gleich zum Besitztum des Volkes wird, andererseits die gewaltige stilistische Geschmackskultur der Sehnerven, die dort im mächtigen Strom vom dekorativen Rokoko in das neue Jahrhundert übergeleitet wurde, gerade das fehlt uns. Nicht daß wir uns nun eine gleiche Metropolisierung der Kunst wünschten! Das hohe, dekorative Stilgefühl und der künstlerische Takt der Franzosen werden uns immer fehlen. Unfre guten Seiten liegen, wie die Ausstellung wieder zeigt, anderswo, und wir können uns nichts sehnlicher wünschen als eine weitere Pflege der kleinen Lokalschulen. Ohne Intimität gibt es keine deutsche Kunst. Wenn bei den Franzosen der Stil aus dem dekorativen Geschmacksempfinden hervorstüßte, so ist bei uns die Grundlage jedes Stils die Stimmung im besten Sinne des Wortes. Ohne ein intimes Sichhineinleben in den Charakter eines Gesichts, einer Landschaft wird nun einmal kein deutscher Künstler Großes schaffen können oder wollen. So werden wir auch sehen, daß die Stimmungsmalerei der Biedermeierzeit durchschnittlich das Beste gewesen ist, was wir als Ganzes geboten haben.

Das Rokoko

In der richtigen Erkenntnis, daß ein Volk und seine Entwicklung einem geschlossenen Organismus gleichen, wo eines aus dem andern emporsüßt, hat man die Grundlagen der Kultur, wie sie das ausgehende Rokoko gegeben hat, auch vorgeführt und mit dem Jahre 1775 begonnen. Es tritt eine ganze Anzahl Rokokomalers auf. Am schlechtesten erscheint ein gewisser bisher unbekannter Johann H. Wildt (1785 bis 1820?) aus Schwerin mit dem Porträt eines alten, in seinem blauen Kostüm kokett aussehenden Barons von Rohrscheidt (2000). Pathetisch leer ist der in Wien tätige H. Fr. Jüger (1751 bis 1818), voller Theaterphrase und ganz englisch in den Lichteffekten. Am ehesten sind noch seine Miniaturen erträglich, typische Erzeugnisse eines Meisters aus der Zeit des niedlichen Porzellans, glatt, elegant, ohne Festigkeit der Zeichnung, nur ein zarter, süßlicher Lichthauch. Noch unbedeutender und ausdrucksloser ist G. von Kügelgen (1772 bis 1820), der bevorzugte Porträtist der Zeit in seinen charakterlosen Bildnissen Goethes, Schillers, der Königin Luise und anderer. Viel ehrlicher nehmen sich daneben die Bilder und zahlreichen Porträts von den verschiedenen Tischbeins (Water Johann Heinrich 1722 bis 1789, Johann Jakob 1724 bis 1799, Johann H. Wilhelm, Sohn des ersten, 1751 bis 1829, Johann Friedrich 1750 bis 1812) aus, die manchmal sogar fast trocken und nüchtern erscheinend auch den Einfluß englischer Mode nicht verleugnen (1780). Am amüsantesten sind einige Stilleben von Johann H. Wilhelm d. J. (1793 bis 1795). Technisch das Raffinierteste bietet der Wiener Johann Baptist Lampi

(1751 bis 1830) besonders in seinem Porträt der Kaiserin Maria Feodorowna von Rußland (969). Von andern Rokokomalern wie S. Grassi, Fr. Krause (902 farbig gutes Porträt), Bacciarelli absehend gehn wir gern weiter zu Anton Graff aus Wintertthur (1736 bis 1813 in Dresden). Endlich tritt eine große Persönlichkeit auf voll Kraft und Charakter, wohlthuend in der Frische und der Klarheit, mit der er im Gegensatz zu den affektierten Techniken des dekorativen verwässerten Rokoko die Natur erfäßt. Zwar folgt er auf frühen Bildnissen (618, 621, 626, 633) noch den Lichtneigungen im durchsichtigen Rosaton des Rokoko, aber die steigende Sicherheit einer bewußten Pinsel-führung offenbart mehr und mehr ein neues, festeres Formgefühl. Außergewöhnlich farbig strahlend in kräftigen Lokaltönen ist das Ganzfigurenbildnis der Herzogin Philippine Charlotte von Braunschweig (626). Das leuchtend rote Gewand ist offenbar nur der gelbbraunen Gesichtsfarbe zuliebe gewählt, die er mit realistischer Treue wiedergibt. Auch an den andern kräftigen Tönen, die ohne weichliche Übergänge gegeneinanderstehn, merken wir, daß es aus ist mit der Täuscherei im Rokokodämmerchein. So geht denn auch Graff schließlich in seinem Selbstporträt (629) und andern (616, 632) zu einem kräftigen, formgebenden Hell Dunkel über, bis er in den letzten Jahren eine gewisse, malerische Breite ganz ohne Lichtkonzentration gewinnt in dem fast modern anmutenden Porträt des J. S. Mesmer (622). Höchst interessant sind einige Landschaften von Graff. Zwei verraten deutlich die Anlehnung an die Niederländer (641, 641b), zwei andre jedoch sind vorzügliche Stimmungslandschaften fernab von süßlichem Rokokodunst in kräftiger Breite und saftiger Farbe, fast an die Franzosen der sechziger Jahre erinnernd (640, 641a).

Als einer der größten, jedenfalls als der größte deutsche Plastiker des Jahrhunderts offenbart sich Grassis Gegenpol in der Plastik, Gottfried Schadow (1764 bis 1850). Auch er wächst aus dem Rokoko heraus. Er kennt noch das ganze technische Raffinement der Porzellanzeit. Aber er vereint damit eine schlichte Wahrheit der Naturwiedergabe und Frische der Auffassung, sodaß er uns trotz allem als moderner Künstler und Realist erscheint. Das gut Teil dekorativen Stilgefühls, das ihm vom Rokoko her noch im Blute saß, verhinderte, daß er brutal und roh realistisch wurde. Abgesehen von seiner berühmten Marmorgruppe der beiden Prinzessinnen (2047), der Bronze Friedrichs des Großen mit den Windspielen (2052) sind einige Büsten wegen der Lebendigkeit des Ausdrucks beachtenswert (2055/56) und ebenso die vielen, breit hingeworfnen Kopfstudien in der Handzeichnungsabteilung (3017, 3027, 3031, 3061). Ein Meisterstück der Stilisierung der technischen Vollendung ist die Marmorbüste David Gyllhs (2054), von einem an römische Kaiserbüsten erinnernden Raffinement der Marmorbehandlung, wo das weiche Fleisch mit dem spitz und lebhaft in scharfen Lichtern und Schatten flimmernden Lockenbau stark kontrastiert. Neben Schadow wirkt der Berliner D. Chodowiecki (1726 bis 1801) noch ganz als das Kind des Rokoko. Die Überschätzung, die man seinen niedlichen Radierungen und Buchillustrationen entgegengebracht hat, reizt vor den wenig bedeutenden, ganz nach französischem Muster gemalten Bildchen zu direktem Widerspruch und Tadel.

Die Antike und der neue Idealismus

So hatten zwei Große, Raff und Schadow, den Weg zur Natur zurückgewiesen. Aber das Schickal wollte es anders. Die Antikenbegeisterung, von Winkelmann in neue Bahnen gelenkt, von Goethe und allen literarischen Größen genährt, lenkte ab von diesem Ziele. Gewiß als Niederschlag der mächtigen geistigen Erhebung, die der Aufschwung der Dichtkunst in Deutschland gebracht hatte, haben wir die großartig begeisterten Regungen zweier Künstler zu betrachten, die ihrem geistigen Wollen nach zu den allerersten zu rechnen sind, in ihrem Können aber primitiv blieben. Es sind Asmus Jacob Carstens (1754 bis 98) und Philipp Otto Runge (1777 bis 1810). Beide waren Schüler der Kopenhagner Akademie, für deren Bedeutung sie gewiß das beste Zeugnis ablegen. Carstens, der dickköpfige Müllerssohn, hat nach langen Entbehrungen schließlich in Rom seine Heimat und seine Grabstätte gefunden. Von ihm sind nur Zeichnungen da, die durch die Größe der Auffassung, durch das Eindringliche der redenden Geste, der körperlichen Ausdrucksbewegung und durch die Schönheit der Anordnung trotz allen technischen Fehlern wirken. So groß wie er auf Nr. 2214/18 hat niemand je den blinden Sänger Homer gefaßt, so wild erregt und bitter bewegt kein anderer die grausamen Parzen geschildert, wie er auf Nr. 2210. Erst bei Vergleichen etwa mit dem affektiert dramatischen Genelli (1798 bis 1868) wird die tiefe Innerlichkeit und Kraft seiner Gestalten auf der Überfahrt des Megapenthes (2211, 1119) u. a. klar. Andre Vergleiche mit dem Franzosen L. David mit seinem theatralischen Pathos und dessen deutschen Nachahmern wie G. Schick könnten noch mehr die eigenartige Größe offenbaren.

In demselben Zwiespalt zwischen Wollen und Können zeigt sich der Hamburger Runge. Ähnlich herb und groß und voll edeln Strebens nach möglichster Verinnerlichung. Gerade in dieser tiefen Charakterisierung in Ausdruck und Bewegung liegt bei Carstens wie bei Runge deutsche Eigenart und Größe. Runge ist dazu trotz allen Schwächen schon mehr Maler. Wenn er auch in seinen großen Porträts fast wie ein derber bäurischer Holzschnitzer erscheint, wir fühlen doch ab und zu seine ausgeprägte Freude an der Farbe. Schon das braune Carnat, der schwarze Mantel der Mutter (1468) u. a. zeigen das. Zu diesen grobgeformten Stücken stehen in eigentümlichem Gegensatz die feinen allegorischen Malereien, „der Morgen“ genannt (1464/65), und verschiedene Zeichnungen. Ganz abgesehen von dem außerordentlichen poetischen Gehalt dieser wunderbaren Allegorie fallen hier die Sorgfalt der linearen Berechnung in der Komposition und die zarte Duftigkeit der ganz in Licht getauchten beweglichen Figuren auf.

Wenn diese beiden großen Wächter des deutschen Idealismus, Carstens und Runge, immer zu voller Würdigung eine gewisse Abstraktion fordern, ohne daß wir ganz auf die realen Werte der sichtbaren Erscheinung verzichten müßten, sehen wir ihre Nachfolger sich bald nach dieser, bald nach jener Seite verlieren. Da ist zunächst die Gruppe der Romfahrer. Ein Strom deutscher Künstler wendet sich nach Rom. Die Antike und die Klassiker der italienischen Renaissance

sind die Vorbilder. Die antike Mythologie, aber auch die durch Nicolas Poussin und Gaspar Dughet klassisch gestaltete Campagnalandschaft mit den vorgehobnen Kulissen wird das Vorbild. Um Joseph Anton Koch (1768 bis 1839), den derben Bauernsohn aus Tirol, schart sich die deutsche Kolonie. Die heroische Landschaft wird von ihm besonders gepflegt, und die Kulissenmalerei des Kaspar Dughet und seiner Schule blüht wieder auf.

Die Präraffaeliten

Bald jedoch hat man sich die alten Ideale satt gesehen. Man verlangt nach Naivität und schlichter Natur. Die Meister vor Raffael, der stille Mönch von S. Marco, Fra Angelico oder auch die Kölner Meister des fünfzehnten Jahrhunderts scheinen sie zu geben. Die Gruppe der Präraffaeliten oder Nazarener, die im Kloster von S. Sifidoro ein beschauliches, weltabgeschiednes Leben führen, bedeuten den Rückschlag, die Buße für die Anbetung alter Götter. Keumütig kehrt man zum Christentum zurück. Cornelius, Overbeck, Veit, die beiden Schnorr von Carolsfeld, Führich sind die bekanntesten Namen. Sie sind in geringer Zahl vertreten. Und unter den aufgestellten Bildern sind eigentlich nicht die Werke, die sie in ihrem eignen Innern für die wichtigern erachtet haben, d. h. nicht die alten Meistern nachempfundenen Darstellungen aus der Bibel, sondern die Porträts das beste. Cornelius zeigt auf den Bildnissen von 1810 (289/89a) noch Kokodomache. Schon wenig Jahre danach erweisen Bilder wie die unvollendete Grablegung von 1815 (287), ferner seine Fresken (290 a und b) den Sieg der linearen Freskotechnik, wo die Farbe nur als Illumination der Flächen erscheint. Von Overbeck, dem süßlichsten der Gruppe, ist das beste sein schlichtes Jugendporträt (1282). Als einer der besten in Klarheit der Zeichnung, Festigkeit der Formgebung und im Ausdruck erweist sich Julius Schnorr von Carolsfeld. Das Porträt seiner jungen Frau (1573) ist entzückend im Ausdruck, fest in der Zeichnung und Farbe. Führichs Mariengang ist weich in der Empfindung und in der landschaftlichen Stimmung. Veits Porträts sind von großer Körperlosigkeit, aber fein und delikate im Ton. Die Landschaft vertritt in diesem Kreise F. S. von Olivier (1785 bis 1841), dessen Franziskanerkloster in Salzburg (1278) von außergewöhnlicher Tiefe und Kraft der Töne ist. Neben ihm tritt ein Unbekannter, R. Th. Johr (1795 bis 1818) auf, dessen tief getönte, kräftige Landschaft Nr. 496 und noch mehr seine frischen Naturstudien (2406, 2411) den Beginn einer realistischen Stimmungslandschaft zeigen. Alle diese Nazarener sind in der Zeichnung viel besser. Gerade bei ihnen lohnt es sich, die Handzeichnungen durchzustudieren.

Parallel mit diesen Nazarenern gehn einige Meister des Empire, die mehr an die französischen Klassizisten anknüpfen. G. Schick (1774 bis 1812) ist ein Schüler L. Davids. Theatralische Pose, harte Linienführung, bunte, kalte Töne verleihen den Bildern etwas abstoßendes. Bei andern Meistern wirken die Köpfe wie Gipsabgüsse in ihrem glatten, bleichen Carnat, so auf den Porträts des Bernhard Rausch (1384/85). Als eleganter, kühler Hofmaler erscheint der gefeierte Porträtmaler F. X. Winterhalter (1806 bis 1873). Gegenüber dieser Härte und Kühle streben andre Porträtisten nach lebhaftern Farben. Julius Hübner

(1806 bis 1882) gibt ein warmes, bräunliches Carnat und ein lebhaftes buntes Farbenspiel auf dem Porträt seiner jungen Frau (757), noch leuchtender und von großer Körperlichkeit der Farbe ist das Bildnis des D. Friedländer, wo der hellfarbige, fleischige Kopf vor blauem Grunde farbig fest und plastisch steht. Ein anderer, Friedrich Heuß (1808 bis 1880), bevorzugt die zarten Farbtöne, so auf dem Porträt Oberbeck's (724), während er auf dem Bildnis Reinharts (725) schon von malerischer Breite und großer Flüchtigkeit des Striches ist.

Die Romantiker

Langsam lenkt das italienisierende Nazarenertum zur deutschen Romantik hinüber. Die künstlerischen Prinzipien bleiben im großen und ganzen dieselben: intime Durchbildung des Ausdrucks und sorgfame Charakteristik, Herrschaft der Linie und Vernachlässigung der Farbe. Als ein Überleiter von besten Qualitäten erscheint Ed. F. Steinle (1810 bis 1886), dessen Bilder, vor allen das reizende Porträt seiner Tochter (1719) sowohl wie seine Zeichnungen (3240) gute malerische Fähigkeiten in Farbe und Lichtführung und zugleich eine frische Realistik zeigen. Der größte unter den deutschen Romantikern, jedoch an innern Werten dem Carstens gleichend, ist Alfred Rethel (1816 bis 1859). Was das rein künstlerische Sehen anlangt, steht er schon bedeutend über Carstens oder Runge. Die Zeichnung ist sicherer, die Durchbildung realistisch geworden, dazu hat die Bewegung an Frische und Lebendigkeit und die Lichtführung an Kraft und Klarheit gewonnen. Man sieht, die deutsche Kunst ist vorwärts gekommen. Ohne Cornelius große linear-dramatische Auffassung wäre Rethel nicht denkbar. Ferner hat ihn das Studium von Dürers Holzschnitten und Kupferstichen technisch und zeichnerisch weiter gebracht. Von den kleinen, technisch recht unvollkommen gemalten Bildern absehend tun wir besser, seine Zeichnungen zu studieren. Da offenbaren die wunderbaren Studien zu den Fresken im Rathausaal zu Aachen (2926/33) die ganze Großartigkeit seiner Auffassung vom Menschen. Das ist höchste Geschichtsmalerei, wo historische Größe ohne Pathos und Übertreibung in den edelsten Formen hehr und schlicht vor uns ersteht. Die große dramatische Kraft seiner Erzählung und den Reichtum seiner Phantasie, und zwar nicht in körperlosen Schemen verharrend, sondern zu realistischer Verkörperung durchdringend, entwickeln dann die Zeichnungen zum Hannibalzug (2925) und noch mehr die zu der Holzschnittfolge, dem Totentanz (2936/38), die man mit Recht als das beste, seit Dürer im Holzschnitt Geleistete bezeichnen kann.

Gegenüber solcher Größe erscheinen dann die übrigen Romantiker blaß, kraftlos. Der liebenswürdige Märchenerzähler M. Schwind (1804 bis 1871) lockt uns schon mit der heitern, fröhlichen Art, wie er seine Märchen erzählt. Aber der poetische Gedanke und die erzählende Linie haben allein das Wort. Die Farbe ist körperlos bunt und flächenhaft illuminierend. Darum pflegen seine Bilder in der farblosen Reproduktion besser zu wirken als die Originale. Je kleiner übrigens die Bildchen sind, um so besser, je schlichter die Motive, um so stimmungsvoller. Wenn bei Schwind der Illustrator von Märchenbüchern überall durchguckt, so erscheint Karl Spitzweg (1808 bis 1885) ganz als Witzblattzeichner. Auf den ersten Blick scheinen seine Bildchen mehr malerischen Gehalt

zu haben, aber wenn nun dieses kleine, an das Rokoko erinnernde malerische Witzchen mit der zarten Lichtverstreuerung zweiundvierzigmal, wie auf der Ausstellung, erzählt wird, dann fühlen wir uns gelangweilt. Hier hat man des Guten zu viel getan: weniger wäre mehr gewesen. Das beste, sein Frauenbad in Dieppe (1691), ist dazu ganz französisch in der Malweise. Auch der kindliche, naive Ludwig Richter (1803 bis 1884) kann nur als Erzähler, nicht als Künstler genannt werden. Ihm fehlt noch mehr als jenen die rein künstlerische Vorstellung.

Zu den Romantikern der Erzählung kommen dann die Landschaftsromantiker, geführt von R. Fr. Lessing (1808 bis 1880), der wie alle seine Düsseldorfer Genossen ganz ungenügend vertreten ist. Die Tendenz der Märchenromantik herrscht auch hier vor. Weiterhin wandelt sich diese Romantik zu der großen Geschichtsmalerei einerseits, zur Genremalerei und zur Stimmungslandschaft andererseits. Wieder ist es Düsseldorf, wo sich diese Wandlung am klarsten vollzieht. Überhaupt nimmt Düsseldorf eine eigentümlich führende Stellung in der rein historischen Entfaltung der Tendenzmalerei ein. Keine andre Schule in Deutschland hat eine gleich klare, in ihrer Logik fast an Frankreich erinnernde Entwicklung gehabt. Da gibt es keine Sprünge, sondern eins folgt aus dem andern, und man begreift nicht so recht, warum man, wenn man einmal die Aufstellung nach Schulen vornahm, nicht die Gelegenheit wahrgenommen hat, alles das überall zerstreute unter Düsseldorf als große historische Schule zu vereinen. Die Geschichtsmaler sind ganz weggelassen worden. Als guter Porträtist tritt R. Sohn (1805 bis 1867) auf. Von den Genremalern ist Ludwig Rnaus (geb. 1829) mit einigen vorzüglich durchgearbeiteten Stücken voll feiner Charakteristik (842, 844), ebenso Benjamin Vautier (1829 bis 1898) gut vertreten. Als Genremaler müssen auch noch der Berliner Eduard Meyerheim (1808 bis 1879), der etwas durchsichtiger in der Farbe ist, der Wiener Jos. Danhauser (1805 bis 1845), der freilich mehr Porträtist bleibt — Defregger ist als Genremaler schlecht vertreten —, endlich unter den Humoristen der Düsseldorfer Hasenclever (1810 bis 1853), der im allgemeinen derber und kräftiger ist, genannt werden. Die realistische Tendenz nach niederländischem Muster kommt denn auch kleinlich zum Durchbruch in der religiösen Malerei, bei E. Gebhardt (geb. 1838).

Kräftiger und natürlicher entwickelt sich die Landschaft. Die beiden Achenbachs sind dabei nicht genügend beachtet worden. Neben einigen interessanten frühen Stücken von Andreas (geb. 1815), wo er noch als Nazarener auftritt, ist nur ein einziges charakteristisches Werk da, und zwar eine schon aus dem Jahre 1834 stammende romantische Norwegische Küste, wo die durch dunkle Wolkenmassen brechende Sonne das weite Meer magisch auslichtet (2).

Die realistischen Strömungen

Die große historische Entfaltung wäre damit erledigt: von dem Rokoko zum Klassizismus, dann zum Präraffaelitentum und zur Romantik. In die Darstellung dringt mehr und mehr die Wirklichkeitserscheinung ein. Die Tendenz geht von dem dekorativen Rokoko durch verschiedene idealistische Bestrebungen hindurch schließlich zum Realismus. Aber dieser Realismus hatte inzwischen

im stillen überall seine Wurzeln geschlagen. Das offenbart vor allem die Ausstellung. Liegt doch ihr höchster Wert in der Hervorhebung dieser bisher wenig beachteten realistischen Strömungen, die ohne irgendwelche außerhalb der Kunst liegende idealistische Tendenzen das rein Realistische, das Sichtbare der Erscheinungen zu fassen sucht. Hamburg schreitet in der Ausstellung allen voran, dank den Bemühungen des Direktors der Hamburger Kunsthalle, A. Lichtwark. Dem Besucher ist es bequem gemacht worden, das Gute aus dieser vorzüglichen Zusammenstellung herauszufinden, und man hat darum diese Hamburger genügend, wenn nicht über Gebühr gelobt. Unter den Porträtisten bewahrt zunächst neben dem schon genannten Kunge der früh gestorbene Julius Oldach (1804 bis 1830) sein eignes Maß von Größe. Mit der Lebendigkeit des Ausdrucks vereint er hohe, malerische Qualitäten. So ist das Porträt seines Vaters (1271) in der Schlichtheit der Pose, der Wahrheit des Fleischtöns und der Fülle innern Lebens im Blick von großer künstlerischer Wirkung. Im übrigen ist er bald kräftiger, fatter im Ton (1285, 1270), bald zarter, heller und malerischer (1264, 1273). Es sind fast nur alte Damen, aber die Lebhaftigkeit des Ausdrucks, die Feinheit der Malweise, wie er etwa ein Spizenhäubchen usw. malt, geben den Bildern einen besondern Reiz. Das Kleine, das Feine sucht er. Entzückend ist der Blick auf die Johannisikirche (1266). Ein roter Backsteinbau, ein grünes Dach, ein blauer Himmel, und über allem ein zarter, duftiger Lichtschein. Hart, nüchtern erscheint daneben Erwin Speckter (1806 bis 1835), der kaum verdient, genannt zu werden.

Daß aber erst die Landschaft zur Schule des Realismus wurde, erweisen die Landschaftsmaler. Gerade die Hamburger treten eigentümlich früh vor die Natur selbst hin. Und zwar ist es die nordische Landschaft. Der hervorragendste ist Friedrich Wasmann (1805 bis 1886), der durch die Frische der Naturbeobachtung überrascht. Wenn wir an die architektonisch aufgebauten Landschaften des J. M. Koch und seiner Schule oder gar an die Theaterkulissen Friedrich Prellers denken, so atmen wir befreit in der lustigen, durchsichtigen Atmosphäre seiner Bilder auf. Abgesehen von einigen Figurenstudien, besonders einem frühen Akt (1930) sind es die vorzüglichen kleinen Landschaftsstudien aus Meran, die wegen ihrer hohen malerischen Qualitäten reizen. Es ist geradezu überraschend und scheint allen Lehren vom technischen Fortschritt ins Gesicht zu schlagen, wenn wir sehen, wie Wasmann schon 1830 den Vordergrund modern breit, in wenigen Strichen hinsetzt und das lichte Blau der Ferne überstrahlen läßt (1963/64). Immer zeigen jedoch diese Bildchen eine gewisse Körperlosigkeit, die zu überwinden das nächste Streben eines gesunden Realismus sein mußte. In den Holländern findet man die Vorbilder. Christian Morgenstern (1805 bis 1867) schult sich an Ruysdael und tritt näher an die Natur heran. Berglandschaften, Waldinterieurs (1205, 1207) sind seine Motive. Die kristallklare Durchsichtigkeit der Gebirgsluft kommt bei ihm in stählerner Härte der Farben und scharfer Durchzeichnung zum Ausdruck (1208, 1214). Der allzu reich vertretene L. Rauffmann (1808 bis 1889) hält sich mehr an Bouvermann. Gut bewegte Gruppen von Bauern mit Pferden beleben geschickt seine sonnigen Landschaften (801). Ein dritter, Jakob Gensler (1808 bis 1845), leitet mit seinen kleinen sonnigen, fein bis zum äußersten durchgebildeten Bildchen zur

Flachlandschaft hinab. Sein Waldtal (544), zwei Seestücke (591, 595) sind von außerordentlicher Zartheit des Lufttons. G. Haeflich und S. Vollmer, der erste etwas süßlich, der zweite kräftiger, an W. van der Velde geschult, bilden das Landschaftsbild der Heimat weiter. Aber erst Valentin Rutz (1825 bis 1905) gelang es, ein geschlossenes, klares Charakterbild zu geben. Sei es die weite, braune Öde der norddeutschen Heidelandschaft, über der der Abend-schein nur noch einmal kühl aufleuchtet (1481, 1483a), oder das wasserdurch-tränkte Seestück, wo der Sonnenstrahl in der feuchten Luft zittert (1476, 1479/80), oder eine Ansicht der Straßen Hamburgs (1472/73), er bleibt immer in der Stimmung, die vollauf den Lokalcharakter des Landes, seiner Heimat widerspiegelt.

In Wien, das man in der Nationalgalerie direkt hinter Hamburg postiert hat, beginnt der Realismus ganz anders. Während in dem süßlichen P. Fendi (1796 bis 1842) noch etwas von Kokozierlichkeit herrscht, und der Porträtist Fr. Amerling (1803 bis 1887) seine Weisheit noch bei Lawrence und Bernet geholt hat und so noch als etwas phrasenhafter Lichtmaler erscheint, offenbart sich in Ferdinand Waldmüller (1793 bis 1865) der erste kräftige Realist. Im Porträt ist er der sorgsame Zeichner, der streng und glatt zuerst die Köpfe durchbildet und erst hinterher die farbigen Gewänder dazu malt. Entgegen der flüchtigen Kokomanier erscheint die Solidität manchmal zu weit getrieben. Ein malerisches Zusammengeh'n ist selten zu finden. Beachtenswert ist besonders das größere Porträt Mutter mit Kind (1925) und unter den kleinen Bildern Fürst Rasumoffski (1926). Interessanter ist Waldmüller als Landschaftsmaler. Er geht von der großen klassizistischen Komposition in mächtigen Baumgruppen (1915, 1920, 1922) aus, aber wendet sich mehr und mehr der realistischen Durchbildung zu. Er sucht Licht und Luft, Sonnenschein zu malen, die bergige Landschaft seiner Heimat malt er, wo hell und klar die Sonne über Fels und Weg, durch Baum und Strauch hingleitet. Lachende Kinder wie lachender Sonnenschein (1902/13, 1919, 1923) überall. Aber ist auch vorn überall helles Licht, jeden Gegenstand, jedes Blatt scharf, fast hart heraushebend, scheinen die Strahlen zu zittern, in der Ferne hüllt sich Blau um die Berge, und kühle blaue Schatten steigen aus dem Tal empor (1916). Als feiner Lichtmaler zeigt sich E. Engert auf einem kleinen Bildchen „Wiener Vorstadtgarten“. Neben dem frischen, ur-wüchsigem Waldmüller erscheint A. Bettenkofen (1821 bis 1889) als der elegante, glatte Salonmaler, bei dessen Bildern überall noch ein feiner, glättender Firnis übergegossen wird. Alle die delikat gemalten und geschmackvollen Bilder, zumeist Zigeunerstücke kleinen Formats, zeigen ausgeglichene Farbenwerte und ein stilisiertes Sonnenlicht. Von den übrigen Wienerern wären Rud. von Alt mit seinen beiden sonnenklaren Ansichten Venedigs, Gybl, Rahl, Ranftl zu nennen.

Wenn man so in Hamburg und Wien frank und frei vor die nordische Natur hintrat und früh die heimatliche Landschaftsmalerei in klarem Realismus ausbildete, hat man sich anderswo in Deutschland auch da den Umweg über Stalien nicht gespart. Da ist zunächst der Kasseler Martin Rohden (1778 bis 1868), der als ein bisher kaum genannter durch die Ausstellung erst bekannt geworden ist. Wie Wasmann hat auch ihn der verdienstvolle norwegische

Maler Bernt Groenwold entdeckt. Dieser Kohden nun malt zum erstenmal seit Claude Lorrain eine lichte Campagnalandschaft, die die Großzügigkeit der Linien mit dem sonnendurchstrahlten Luftschleier des Südens vereint. Schillernder Glanz über dem schäumenden Wasserfall von Tivoli (1441), mächtig emporragende Baumgruppen bei Grottaferrata durchleuchtet von dem hellen Lichtglanz eines ewig blauen Himmels (1442a), kühl und klar im feinen Duft der Abendstimmung Tivoli emporragend (1439). Was wollen dagegen Kochs und Brellers Theaterkulissen! Nicht von derselben Feinheit der Stimmung, aber realistischer, breiter ist der Berliner Franz Catel (1778 bis 1856), der das dunkle Ungewitter am Vesuv (259/60) oder den zitternden Lichtschein im Waldinnern (261) breit und kräftig verarbeitet. Wir gelangen damit zu dem dritten der realistischen Maler italienischer Landschaft, zu Carl Blechen (1798 bis 1840). Neue Stücke bringt die Ausstellung kaum, da fast alles Gute im Besitz der Nationalgalerie ist. Er ist wie kein anderer der Maler des südlichen Sonnenlichts. Manchmal erinnert er noch an die alte Kulissenmalerei, aber er wird vor der Natur frei. Er wählt eben nur dem Charakter der Landschaft entsprechend große dramatische Motive (105, 110 bis 112). Vorzüglich sind immer seine Skizzen, in denen er manchmal schon an den frühen Menzel erinnert (100, 101). Hervorragend in der Abstimmung der Töne auf ein leichtes Gelbgrau mit Rot, Grün und Blau sind die beiden Palmenhausbilder (99, 108).

Die Frische und die eigentümliche Realistik dieser Stücke geht uns erst bei einem Vergleich mit andern, gleichzeitigen Berliner Landschaftsmalern auf, die von Schinkels architektonisch-linear stilisierter Landschaftsmalerei durchaus beherrscht werden. Hart und klar im Sonnenlicht, ohne Luftton, stellen sie die bunten Farben grell nebeneinander, so Hummel (interessant die vielen Bilder der Granitsehale), Gaertner und endlich auch Franz Krüger (1797 bis 1857). Dieser sogenannte „Pferde-Krüger“ ist eigentlich nur als Porträt- und Pferdemaier von Bedeutung. Die ganz großen Stücke aus dem Besitz des Kaisers von Rußland entbehren nicht eines gewissen dekorativen Reizes, aber man merkt doch überall den kleinlichen Detailmaler und Spezialisten heraus. Alle seine Porträts sind außerordentlich sauber durchgebildet, von quattrocentistischer Sorgfalt, ebenso vorzüglich sind die Pferde. Seine kleinen Stücke haben dabei den Vorzug. Woher Menzels sorgsame Detailkunst kommt, sehen wir hier. Nicht zu seinem Vorteil hat sich Berlins größter Maler, Adolf Menzel (1815 bis 1905), mehr und mehr diesem Vorbild einer exakten, höfischen Porträtkunst untergeordnet, nachdem er in frühern Jahren Werke von außerordentlicher malerischer Kraft und Naturfrische geschaffen hat. Die Menzelausstellung im vorigen Jahre hat uns die Vorzüge des malerischen Realismus des jungen Menzels erwiesen und gezeigt, daß die malerische Glanzzeit in den vierziger Jahren liegt. Auf der Ausstellung sind eigentlich nur Stücke dieser Frühzeit. Eine heimatliche märkische Stimmungslandschaft hat eigentlich erst Bismarck von Voefen (1826 bis 1895) den Berlinern gegeben. Seine kühl gestimmten Bilder des märkischen und pommerischen Flachlandes sind leider kaum sichtbar gehängt.

In München beginnt der malerische Realismus schon mit dem ausgezeichneten Wilhelm von Kobell (1766 bis 1855), der in seinen beiden großen

Schlachtenbildern (865/56) als ein großer Stilist von malerischen Qualitäten erscheint. Der weite Raum wirkt trotz der Kleinheit der Figuren nicht leer, denn er ist mit Licht und Luft gefüllt. Voll realistischer Farbstimmung sind auch die kleinen Skizzen aus dem bayrischen Hochland (856, 861). Im übrigen erkennt man die niederländischen Vorbilder Potter, Bouwermann bei ihm wie bei W. Bürkel. Dann kam der französische Einfluß. So kultiviert Adolf Bier (1826 bis 1882) als Nachahmer Rousseaus die breite stimmungsvolle Flachlandschaft. Dann bei Defregger erscheint das bayrische Hochland und die heimatische Landschaft groß verarbeitet in einer Alllandschaft, die überraschend in der Stimmung ist (333). Im übrigen hatte auch die südländische Landschaft in München ihre Vertreter. Aber es ist nicht die nach linearen Motiven komponierte Landschaft der Dreber, Schirmer oder Preller, wo mit Kulissenmotiven alles gemacht wird, sondern die Fernsichten Kottmanns (1798 bis 1850), die durch die Großartigkeit und Klarheit der Stimmung der griechischen und süditalienischen Landschaft am nächsten kommen.

Daß es zur Monumentalität des Südens nicht bedarf, hat dann einer unsrer größten deutschen Künstler, der bis vor kurzem kaum gekannte Norddeutsche Kaspar David Friedrich (geb. 1774 zu Greifswald, gest. 1840 in Dresden) bewiesen, der die nordische Landschaft in imponierender Großartigkeit und Empfindung verarbeitet. Vor allem ist es die niederdeutsche Flachlandschaft, deren ganzen Stimmungsgehalt er eigentlich entdeckt und ausgebildet hat. Die Einfachheit der Motive vereinigt sich mit einer ganz schlichten Technik, wo Farbflächen und Linien herrschen, zu einer eigentümlichen malerischen Wirkung. Ein hoher Himmel, strahlend im gelben Abendschein, wirft aus der Ferne von dem in blauen Dunst gehüllten Greifswald her sein Licht über weite grüne Wiesen (531), oder vorn ein breiter grüner Wiesenstreif, licht, hell, dann ein violett gestimmter Höhenzug und darüber ein aufgelichteter grauer Himmel (327). Romantisch bewegte Sonnenlichter und Wolkenschatten am Dünenstrand, zum fernen Meere führend, und alles von einem schillernden Regenbogen überspannt, den Blick des sinnenden Wandrers auf der Höhe und den unsrigen hinaus in die Ferne tragend (523). Ganz einfach und modern im Motiv ist dann der Sturzacker, wo allein die untergehende Sonne etwas Romantik in das Bild bringt (530). Schließlich hat er auch Norwegens phantastische Felsgebilde, das flammende Nordlicht in außerordentlicher Schönheit gebildet. Die Anregung dazu hat ihm der Norweger Joh. Chr. Dahl (1788 bis 1851) gegeben, der eigentlich nicht auf die deutsche Ausstellung gehört. Er schildert mehr die wilde Romantik der Naturereignisse, das Brausen des Sturmes, das in den Zweigen knorriger Bäume oder über den zerklüfteten Felsgebilden rauscht. Jedenfalls hat in Friedrich die Stimmungslandschaft einen Gipfelpunkt erreicht, den sie nicht sobald wieder erklimmen wird. Nirgends ist regellose Phantasie oder teilnahmlose Naturnachbildung tätig, sondern es scheint immer nur das schlichte Naturbild erfüllt von der Seelenstimmung des Künstlers. Da ist unter anderm ein weites, düstres Meer, und über ihm wölbt sich ein unendlicher Himmel aus Wolkenschichten zum Blau emporgetürmt. Unten am Strand steht eine winzige Menschengestalt, still und einsam! Wir denken an Boecklins Toteninsel oder an Feuerbachs

Medea und wissen nicht, welchem wir den Vorzug geben sollen! Bei Friedrich muß noch der Freund Friedrichs, der seine Kersting (1783 bis 1847), genannt werden. Diese zartgetönten Interieurs erinnern an Schwind. Aber sie erreichen doch nicht das, was Friedrich vermag, der auf einem Ausblick ins Freie das wunderbar Leuchtende des Himmels gegenüber den Schatten des Interieurs unvergleichlich schön gibt (517).

Noch hat es andre Realisten unter den deutschen Landschaftsmalern gegeben. Da sind zu nennen der eigenartige T. Schmitz (1830 bis 1863), der den zitternden Hauch der sonnendurchglühten Landschaft und den Dunst der Atmosphäre in seinen vorzüglichen Tierstücken schildert; ferner der unglückliche Weimarer Karl Buchholz (1849 bis 1889), der die zarte Stimmung einer lichtdurchstrahlten mitteldeutschen Landschaft in einer an Daubigny erinnernden Feinheit des Lufttons gibt. Dasselbe versucht der Düsseldorfer Gr. von Bochmann (geb. 1850) in seinen klaren, schlichten Erntestücken. Beachtenswert erscheinen noch die Frankfurter, vor allen Burnitz (239, 247) mit seinen grauen Weibern und Weiden, Burger, ferner Schilbach mit seinem prachtvoll klaren Wetterhorn, Lucas „Obenwald“ (1081) und Sffels hübsche Baumstudien, Hugo Becker in einer feinen Landschaft, die Bleiche (62). Die zuletzt genannten bedürfen noch einer genaueren Untersuchung.

Aber alle diese Künstler gehören eigentlich nicht der modernsten Strömung an, diese beginnt mit den Courbetjüngern Leibl und Trübner. Leibl (1844 bis 1900) bleibt immer streng, ernst. Beginnend mit breiter, flotter Malweise wird er immer schärfer und härter. Wir sehen, wie angstvoll genau er das Auge auf jeden Gegenstand fixiert, darum immer naturwahr im einzelnen ist, aber nicht eigentlich das Zusammengeh'n zu einem geschlossenen Bilde erreicht. Das gelingt dem koloristisch sehr begabten Trübner viel besser, bei dem die leuchtenden Farben immer zu einem Ganzen zusammengeh'n. Als Landschaftler von vorzüglicher Tonfeinheit erscheint er auf verschiedenen Wasserstücken (1829, 1836). Wie er gehörte auch Sperl, ferner die ganze Leiblschule, Hirth, du Frènes, Schuch, Alt, Haider, nicht eigentlich in die Ausstellung, die mit dem Jahre 1875 ihren Abschluß finden sollte. Von den übrigen Münchnern ist Lenbach in größerer Kollektion vertreten; das Früheste ist immer das Beste. Den unangenehm braunen Ton seiner Bilder können wir nicht mehr recht vertragen. Auch von Courbet beeinflusst ist der vorzügliche Stilllebenmaler Scholderer (1834 bis 1902) in seinen fastigen Stillleben 1582/83, während er auf dem „Violinspieler am Fenster“ (1584) noch zart und duftig im körperlosen Luftton erscheint. Dem einfach durchleuchteten Stück voll malerischer Feinheit gegenüber vermögen sich die Bilder Hans Thomas (geb. 1839) nicht recht zu halten. Bei aller Sinnigkeit und Feinheit der Stimmung scheint doch ein Letztes zu fehlen, die malerische Einheit. Solche Meister der stillen Naturandacht wie Thoma verlieren, wenn sie in solcher Anzahl und in solchen Räumen auftreten. Schroff dagegen als malerische Effektstücke stehn die Bilder Liebermanns, der mit seinem radikalen Impressionismus als ein moderner Eindringling in der Ausstellung erscheint. Das technische Raffinement und die Lebendigkeit des Erfassens sind fabelhaft. Alles Skizzenhafte, alles Momentane ist vorzüglich. Luft und Licht sind immer gut. Nur

dürfen wir von einem solchen spontanen Geiste nicht erwarten, daß er auch die letzte Rundung zum Ganzen erreicht. Fast alle Bilder, an denen er sich länger gemüht hat, stehen zurück hinter seinen Skizzen. Sie wirken roh und oft geradezu geschmacklos.

Wenn uns statt all der modernen, noch lebenden Meister, die genügend bekannt sind, mehr von den ältern Künstlern gegeben worden wäre, wären wir noch dankbarer gewesen. Zwei der größten Meister deutscher Kunst, Feuerbach und Boecklin, hätten den Abschluß geben können. Jener erscheint in glänzender Vollständigkeit, dieser ist offenbar vernachlässigt worden. Diese beiden Größten, den einen, den Meister der Stilisierung, und den andern, den Herrscher im Reiche der Farben und der wunderbaren Phantasie, von dem ein Werk oft mehr an malerischer Kraft und Reichthum der Erfindung zu geben scheint als alle andern Werke der Ausstellung, können wir leider nicht mehr besprechen. Wir müßten flüchtig oder allzu ausführlich sein. Einen dritten, Hans von Marées (1837 bis 1887), hat man ihnen zugeordnet. Aber er steht weit hinter beiden zurück; dem edeln Streben fehlt Kraft und Temperament, Reichthum der Phantasie. Das Gequälte seines Schaffens verleidet den Genuß, ganz abgesehen davon, daß sein Reliefstil, den er sich an der Antike großgezogen hat, für unser malerisches Auge keinen Reiz hat. Wie weit dieses auch für Ad. Hildebrand, den antikisierenden Theoretiker in der Plastik gilt, das können wir hier nicht auseinandersetzen.

Wir schließen die Besprechung mit dem Bewußtsein des Ungenügenden. So hätten wir den eigenartigen, mit einem außergewöhnlich vornehmen Herrenporträt (1886) und einem ganz breit gemalten Stück „Wildschweine“ (1887) auftretenden Dresdner F. von Raynski (1807 bis 1890), den Stuttgarter Realisten Theodor Schütz (1830 bis 1900), Rud. Koller (1828 bis 1905), der mit einem vorzüglichen „Krautfeld“ (895) u. a. erscheint, den Maler der feinen Luftstimmung Dietrich Langlo, Peter Becker, Eysen, ferner noch manchen andern nennen müssen. Jedenfalls haben wir durch die Ausstellung die Erkenntnis gewonnen, daß der Realismus und die Naturnachbildung als reine Sehererscheinung nicht etwa eine den Franzosen abgelernte, ganz moderne Errungenschaft ist. Graff und Schadow, Wasmann und Friedrich, Kobell und Krüger, Waldmüller und Blechen, Menzel und endlich auch Boecklin sind Realisten gewesen und sind von der Anschauung der Natur ausgegangen. Alle sind sie vor die Natur selbst hingetreten, und jeder hat sich seine eigne Naturnachbildung ausgetüftelt. Daß es naturwahr zu sein, nicht der impressionistischen Maché bedarf, das braucht nicht gesagt zu werden. Wäre Technik Kunst, dann freilich wäre der fortgeschrittenste, modernste Künstler der größte, dann wäre Liebermann auch mehr als Boecklin. Aber wie bald könnte ein neuer kommen, der es noch raffinierter machte, und der Ruhm der Größten wäre leicht vergänglich!

