



DRITTES KAPITEL

Die Malerei von 1889 bis 1893



ährend die Entwicklung der deutschen Baukunst und Bildnerei in den letzten fünf Jahren besonnen und maassvoll auf dem Wege einer gesunden Naturanschauung und -nachahmung vorwärts geschritten ist, ist die Gährung auf dem Gebiete der Malerei, auf die wir bereits oben (S. 128) hingewiesen haben, schnell zur Revolution und von da ebenso

schnell zum Anarchismus, zu einem Unabhängigkeitsfanatismus gediehen, der keine Schranken mehr kennt. Im Zeitalter des greisen Liberalismus und der jungen siegesfrohen Sozialdemokratie würde jeder unbefangene Beobachter und Kritiker geschichtlicher Ereignisse alle Aeusserungen berechtigten Freiheitsdranges mit Freuden begrüßen, wenn sie nur nicht fast sämtlich die Eigenschaft hätten, dass sie nicht, wie die Grossthaten von 1870 und 1871, aus der Volksseele des deutschen Michels entsprungen, sondern von auswärts, von Frankreich, Russland, Schottland, Skandinavien u. s. w. eingeführt und der deutschen Volksseele als fremdartiges Reis aufgepfropft worden sind. Das gilt leider auch von jener Richtung der deutschen Malerei, die man jetzt zumeist als Naturalismus bezeichnet, obwohl sie sich nicht mit dem eigentlichen Wesen der formenbildenden Natur, sondern nur noch mit ihrem formlosen Reflex auf blöde Augen beschäftigt und diesen Reflex durch die rohesten Mittel der Malerei, durch eine Kombination farbiger Flecke, wiederzugeben sucht.

Es ist eine Ironie der Geschichte, dass diese Bewegung von München ausgegangen ist, dass sie noch in München ihren Mittelpunkt hat und



dass sie in München, wie alle radikalen Neuerungen, schon nach wenigen Jahren zu heftigen Kämpfen geführt hat, die 1892 eine Spaltung der beiden streitenden Parteien zur Folge hatten. Eine Ironie der Geschichte, weil in München zuerst den Männern von der strengen Zeichnung gegenüber das Wort gefallen ist: „Der Maler muss malen können!“ Jetzt ist diese Parole auf die Spitze getrieben worden. Der Maler braucht nicht mehr zeichnen, auch nicht mehr malen zu können, wenn es ihm nur gelingt, dem in ihm lebenden Gedanken oder vielmehr der seinem inneren Auge vorschwebenden Farbenvision einen entsprechenden Ausdruck zu geben. Er ist fortan dem Publikum unverantwortlich; das Publikum hat die Verpflichtung, die Räthsel seiner Phantasie zu lösen, den Irrgängen seiner Farbenverbindungen nachzugehen und Hieroglyphen zu entziffern, die oft genug keinen Sinn haben. Da dieser Unfug schnell überhand nahm, da die unfähigsten Stümper für erlaubt hielten, was einem Böcklin oder Lenbach gestattet ist, hielt einmal die Jury der Kunstausstellung im Glaspalast strengere Musterung, und nun spielte sich dieselbe Entrüstungskomödie wie in Paris ab. Wie die Naturalisten, die Unabhängigen, die Gegenfüßler aller Akademien, Theorieen und Ueberlieferungen, die Unzufriedenen um jeden Preis erst durch französische Vorbilder plötzlich zu der Ueberzeugung gekommen waren, dass es mit der deutschen Kunst nichts sei, dass sie vielmehr von Grund aus nach französischem Muster umgestaltet werden müsse, so hatte ihnen auch der Vorgang der Pariser den Muth und den Trotz eingegeben, sich auf eigene Füße zu stellen, obwohl die Leitung der Ausstellungen im Münchener Glaspalaste es an dem weitesten Entgegenkommen für alle naturalistischen Kunsterzeugnisse des Auslandes nicht hatte fehlen lassen. Sie hatte im Jahre 1890 den Vertretern der Glasgower Malerschule, die unter der Maske eines schüchtern schülerhaften Dilettantismus den ärgsten, jede Form und jeden vernünftigen Inhalt verhöhnenden Naturalismus einführten, ihre Thüren geöffnet, ohne dass die Jury eine Kritik übte. Sie hatte besondere Ehrensäle für verkannte Genies, für einsam angebetete Götter der „neuen Richtung“, für Hans v. *Marées*, Hans *Thoma* und andere, für anerkannte Heroen wie Lenbach und Böcklin errichtet, und Fritz v. *Uhde* und sein Gesinnungs- und Kunstgenosse Max *Liebermann* in Berlin fanden unbeschränkten Eintritt und die besten Plätze. Aber alle diese Opfer, diese Höflichkeiten waren umsonst dargebracht. Es handelte sich nicht mehr um den Zwiespalt künstlerischer Richtungen, sondern um die Machtfrage von Personen, und dieser Zwiespalt führte 1892 zu einer Scheidung in der Münchener Künstlerschaft, nach der das Gros, die „Münchener Künstlergenossen-



schaft“, im Besitze des Glaspalastes blieb, während die Ausgeschiedenen unter dem Namen „Verein bildender Künstler Münchens“ eine neue Gemeinschaft gründeten und im Juli 1893 in einem neuerrichteten Gebäude ihre erste Ausstellung eröffneten, nachdem sie schon im Frühjahr auf der Berliner Ausstellung in geschlossenen Reihen unter eigener Verantwortung aufgetreten waren. Die beiden Münchener Konkurrenzausstellungen boten das seltsame Bild, dass die des Glaspalastes mit allen Ausschreitungen des Naturalismus reichlich bedacht war, während sich die der „Secessionisten“, wie man den neuen Verein gewöhnlich nennt, gerade gehütet hatte, ihre Stellung von vornherein durch Herausforderungen zu gefährden. Zugleich lieferte sie den Beweis, dass nicht künstlerische, sondern persönliche Gründe die Spaltung herbeigeführt haben, da sich in dieser Ausstellung ebensogut wie in der andern die alte und die neue Kunst friedlich zusammenfanden.

Eine Machfrage kann in unserer Zeit nur zum Austrag gebracht werden, wenn dem revolutionären Theile auch die entsprechenden Mittel zu Gebote stehen. In München ist, für das erste Jahr wenigstens, ein Erfolg erzielt worden, freilich, wie es scheint, mit Hilfe von Personen, die, ohne selbst ausübende Künstler zu sein, als wichtige Faktoren hinter den Coulissen arbeiten. Denselben Vorwurf, den man der Künstlergenossenschaft gemacht hat, dass nämlich ihre Majoritätsbeschlüsse zum Theil durch „Nichtkünstler“ herbeigeführt worden sind, könnte man auch gegen den neuen Verein erheben. Wir wollen aber auf diese und andere innere Angelegenheiten von Künstlervereinen, die am Ende mit der Entwicklung der Kunst nichts zu schaffen haben, nicht weiter eingehen. Uns genügt die Feststellung, dass bei der Spaltung der Münchener Künstlerschaft, die bald auch Nachahmung in Düsseldorf, Berlin und Dresden gefunden hat, ohne jedoch in einer dieser Städte eine feste, das Ausstellungswesen gefährdende Organisation angenommen zu haben, ebensowohl persönliche wie künstlerische Gründe mitgewirkt haben und dass sich im Grunde genommen die beiden miteinander wetteifernden Ausstellungen nur durch die daran betheiligten Personen, nicht durch die künstlerischen Absichten unterscheiden.

Viel wichtiger ist die Frage, was die deutsche Malerei durch die Umsturzbestrebungen der naturalistischen Stürmer und Dränger gewonnen, welche neue Mittel der Darstellung ihr zugeführt worden sind und ob und wie ihr geistiger Gehalt dadurch gewachsen ist. Wie jede Revolution hat auch diese mit der völligen Verneinung alles Bestehenden begonnen. Man erklärte die herrschende oder vielmehr die bestehende Richtung, die ihrerseits ebenfalls nur durch eine Umwälzung nach oben



gekommen war, für greisenhaft, nichtsnutzig und schädlich, und die Revolutionäre von gestern, die ein Wunder an Muth und Tapferkeit vollbracht zu haben glaubten, wurden im Handumdrehen die Tyrannen von heute, deren Sturz das begehrenswertheste Ziel aller Freiheitsdurstigen und Unabhängigkeitsfanatiker wurde.

Um die Greuelthaten aller Ausstellungenkommissionen und -juries möglichst eindringlich dem Publikum vor Augen zu führen, grub man gewissermaassen die Todten aus und holte lebendig Begrabene, Vergessene und Verkannte aus ihren verborgenen Winkeln. Die Münchner Künstlergenossenschaft hat diesen Galvanisirungsversuchen seit dem Beginn ihrer internationalen Jahresausstellungen (1885) immer eine unbeschränkte Gastfreundschaft gewährt. Man kann ihr also den Vorwurf der Engherzigkeit nicht machen. Sie hat freilich damit mehr Schaden als Nutzen gestiftet; aber sie hat sich durch die Sammelausstellungen von Werken todter und lebender Künstler, die angeblich unter dem Fluche der systematischen Unterdrückung und Verkennung gelitten hatten, wenigstens das Verdienst erworben, helles Tageslicht in das Dunkel der Verkannten gebracht zu haben. Viel ist dabei nicht herausgekommen; denn diejenigen, von deren geheimnisvollem Wirken in entlegenen Künstlerwerkstätten und von deren erspriesslichem, selbstlosem Einfluss auf grosse Genies viel nach Hörensagen gefabelt worden war, haben im Lichte der Oeffentlichkeit schlecht bestanden. Das gilt in erster Linie von Hans von *Marées* (1837–1887), der fast zwei Jahrzehnte lang nicht nur als Berather und Lehrer der deutschen Künstler gepriesen worden war, die nach Rom zogen, sondern auch als ein absonderlicher, tiefsinniger Genius, von dem man Offenbarungen im Stile von Feuerbach, Böcklin und andern dieser Richtungen zu erwarten hätte. Diese Hoffnung ist durch die in München 1891 erfolgte Ausstellung seines Nachlasses getäuscht worden*). Aus Elberfeld gebürtig hatte Hans von Marées schon 1853, also im Alter von sechzehn Jahren, in Berlin mit der Kunst Fühlung gewonnen. Er schloss sich an Steffek an, der damals, noch voll von seinen Pariser Studien, als der erste Lehrmeister im malerischen Handwerk galt. Von 1856 bis 1864 lernte und arbeitete er in München, hielt sich dann bis 1870 in Italien auf und war dann wieder bis 1873, wo er nach Italien zurückkehrte, in Berlin und Dresden, ohne dass Jemand etwas von seinem Schaffen erfuhr. Von seinem Wollen mag schon

*) Vgl. über ihn H. Wölfflin in der Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge III. S. 73–79. Eine Sammlung seiner Gemälde ist von ihrem Besitzer, Dr. Conrad Fiedler, dem bayerischen Staate geschenkt worden.



damals manches erzählt worden sein, aber Niemand scheint etwas gesehen zu haben, und auch während seines letzten Aufenthalts in Florenz und Rom schloss er sich so streng von der Oeffentlichkeit ab, dass nur wenige Künstler mit ihm in engeren Verkehr traten. Diese wissen freilich von dem hohen Schwung seiner Phantasie viel zu rühmen; aber die Entwicklung der Kunst wird nicht durch Absichten, Pläne und phantastische Flüge zu den Wolken, sondern durch Werke gefördert, und in seinen Werken, in seinen wenigen vollendeten Bildern wie in seinen Skizzen, Entwürfen und Traumgebilden giebt sich Hans von Marées uns als Nachahmer der florentinischen, paduanischen und venezianischen Maler des fünfzehnten Jahrhunderts zu erkennen, der bewusst nachgeahmt hat, was bei jenen das Produkt einer naiven Anschauung und einer alles Irdische und Ueberirdische umfassenden Phantasie aus dem Kampfe mit einer unbeholfenen, spröden Formensprache war.

Das ergebnisslose Ringen des Künstlers mit alten Sinnbildern und der träumerische Zug seines Wesens, das ihn zu keiner Vollendung kommen liess, waren es aber gerade, die ihn den Träumern von heute, die sich eine neue Welt in ihrem Innern aufzubauen suchen, weil sie der äusseren aus Mangel an Zeit und Lust zur Erlernung des künstlerischen Handwerks nicht beizukommen vermögen, interessant machten. Nachgeahmt hat ihm freilich keiner, weil Böcklin und Thoma, die nicht so ausstellungsscheu wie Hans von Marées sind, ihn längst überholt hatten. Aber als Feldgeschrei der Unzufriedenen, die Märtyrer brauchen, war der Name brauchbar. Ueber den Widerspruch, in den sich die jungen Revolutionäre mit ihrer Schilderhebung von Böcklin, Thoma und Hans von Marées zu ihren ungestümmten Forderungen gesetzt haben, sind sie in ihrer phantastischen Planlosigkeit hinweggegangen. Sie proklamiren eine moderne Kunst, aber die drei Heroen, mit denen sie die neue Aera einleiten wollen, sind Zöglinge der griechisch-römischen Antike und der italienischen Frührenaissance. Mögen sie noch soviel von Romantik, von modernem Humor und von modernster Individualisierung ihren antiken Göttern, Menschen und Fabelwesen beimischen, mögen sie noch so sehr in modernem Kolorismus und Farbenmystizismus schwelgen — sie sind und bleiben Nachahmer, die sich nicht von der Ueberlieferung befreien können. Ihre Begabung und ihre Genialität braucht darum nicht geringer geschätzt zu werden; jeder gesunde Fortschritt der menschlichen Kultur ist ein Produkt logischer Entwicklung aus einer vorausgegangenen Kulturstufe. Unter diesem Gesichtspunkte, nicht als Gründer einer neuen Kunst-richtung, die ohne Beispiel und Vorgänger war, müssen Böcklin und seine Nachfolger beurtheilt werden, wenn man ihnen gerecht werden will.



Böcklin hat den Humor in die alte Götterwelt gebracht; er hat eine Phantasie und eine Kunst der Farbe, die, soweit unsere Kenntniss reicht, keiner der griechischen und römischen Maler besessen hat. Was sein grotesker Humor aus den oberen und unteren Göttern des antiken Olymps, aus den Naturgottheiten des alten Griechenlands herausgeschlagen hat, ist nur mit Lucians Göttergesprächen zu vergleichen. Auch Böcklin schreckt nicht vor derben und rohen Situationen zurück; aber er wirkt niemals auf grobe sinnliche Regungen, weil er entweder durch seine absichtlich geheimnissvolle Ausdrucksweise oder durch gewisse Absonderlichkeiten der Körperformen seiner mehr oder minder phantastischen Gebilde immer etwas zu denken und zu enträthseln giebt.

In einer Welt von Träumen, die grossen Vorbildern nachempfunden oder nachgeträumt sind, lebt auch Hans *Thoma* (geb. 1839 in Bernau im badischen Schwarzwald). Er ist erst in neuerer Zeit durch Sonderausstellungen seiner Werke, die vordem einzeln nur geringe Beachtung gefunden hatten, bekannt geworden. Wieder ein Märtyrer, an dem das grosse Publikum ohne Theilnahme vorübergegangen war, weil es Nachahmungen von Holbein, Cranach und von italienischen Malern des fünfzehnten Jahrhunderts nicht aus ungeschickterer Hand haben wollte! Aber immerhin haben diese Ausstellungen, deren erste 1890 in München stattfand, die erwünschte Auskunft über den Umkreis und die wirkliche Bedeutung seines Schaffens gegeben und zugleich das Unrecht, das die Allgemeinheit an einem verkannten Genie wieder gut zu machen hatte, auf das richtige Maass zurückgeführt*). Thomas künstlerische Neigung war von vornherein auf die Landschaftsmalerei gerichtet, auf die ihn die Umgebung, in der er aufgewachsen, mächtig hinwies. Die Anleitung zur künstlerischen Darstellung des Gesehenen erhielt er 1859–1864 in Karlsruhe bei J. W. Schirmer, dessen koloristische, auf romantische Wirkungen gerichtete Art aber wenig Einfluss auf Thoma geübt zu haben scheint. Die Art der malerischen Darstellung, die Thoma später, als er mit sich ins Reine gekommen war, für den entsprechenden Ausdruck seiner Gedanken und Empfindungen hielt, steht in seltsamem Gegensatz zu dem meist phantastischen, aller Wirklichkeit abgekehrten Inhalt seiner Compositionen. Er malt hart und bestimmt, er liebt die grellen Farbenkontraste bis zur Trockenheit, und oft stört er seine geistvollsten Erfindungen durch die unbeholfene Härte der Zeichnung und die hölzerne Modellirung seiner Figuren. Seine malerische Anschauung unterscheidet ihn von Böcklin,

*) Ueber Thoma vgl. Henry *Thode* in der Zeitschrift „Die graphischen Künste“ XV. S. 1–28 (Wien 1892). Der Verfasser ist ein begeisterter Bewunderer des Künstlers; die beigegebenen Abbildungen geben indessen dem Leser die Mittel, seine Urtheile zu kontrolliren.



mit dem er sonst viele Berührungspunkte hat und dessen Einfluss er auch persönlich erfuhr, als er 1870 seinen Wohnsitz in München genommen hatte. Vorher hatte er eine Studienreise nach Paris gemacht, wo aber die französischen Vertreter der Stimmungslandschaft, des Paysage intime nicht einen so tiefen Eindruck auf ihn machten wie Courbet. Freilich nicht Courbet als Maler des realistischen Sittenbildes, der mit Thoma nichts gemein hat, sondern der Landschaftsmaler Courbet, der robuste Naturmensch, der unbewusst zum Dichter wird, indem er die Natur in ihrer ursprünglichen Frische, in ihrer üppigen Vollkraft wiedergibt. In München hatte Thoma auch Victor Müller aus Frankfurt a. M. (s. o. S. 138) kennen gelernt, einen Schüler von Couture in Paris, der aber mehr von der wilden, düstern Romantik Delacroix' angenommen hatte. Die melancholische, fast pessimistische Stimmung, die Victor Müllers Hauptwerke: Faust in der Dämmerung mit Wagner, Hamlet und die Todtengräber, Ophelia und Romeo und Julia, durchdringt, kommt auch auf gewissen Bildern Thomas zum Ausdruck. Aber während sie bei Victor Müllers Gemälden durch die Wahl der Stoffe und durch die Charaktere der Figuren begründet ist, ist sie bei Thoma der erste und letzte Zweck der künstlerischen Darstellung, mit dem die Figuren nur in losem oder keinem Zusammenhang stehen. Weshalb der »Hüter des Thals«, ein gewappneter Jüngling, der wie der Erzengel vor dem Paradiese auf einer Höhe steht, gerade in eine dunkle Landschaft mit Gewitterstimmung herabblickt, erklärt sich ebensowenig aus der Figur, wie der schwer herabhängende, mit geballten Wolken bedeckte Himmel, unter dem nackte Bogenschützen zu Fuss und zu Pferde ihre Pfeile abschiessen. Oder sollen es die den Himmel stürmenden Titanen sein, die den Zorn der Götter hervorrufen wollen? In diesem Punkt begegnet sich Thoma mit Hans von Marées, der, wie seine Biographen erzählen, »es als eine sonderbare Zumuthung empfand, dass der Künstler durch den Stoff seiner Darstellung die Theilnahme des Beschauers zu gewinnen suchen müsse«. Er vermied es absichtlich, »stärkere geistige Beziehungen zwischen seinen Figuren zu schaffen«, und scheint der Ansicht gewesen zu sein, »dass bei Darstellung nackter Figuren Gemüthsbewegungen nicht zum Ausdruck gebracht werden sollten«. Er wollte die körperliche Schönheit schlechthin zum Hauptgegenstand seiner Darstellung machen; aber die Hand gehorchte nicht seinen Absichten, und es ist ihm ebensowenig wie Thoma jemals gelungen, ein Gebilde von reiner Schönheit zu schaffen, das einen durch keine Unzulänglichkeit gestörten Genuss bereitet. Auch die malerische Schönheit, die Böcklin in so hohem Grade besitzt, obwohl der Gesichtsausdruck seiner Figuren meist stumpf und blöde ist und nur selten über die



Aeusserung der niedrigsten Triebe hinauskommt, ist beiden nicht aufgegangen.

Thoma wurde in seinen Formenanschauungen noch bestärkt, als er 1874 zum ersten Male nach Italien ging und dort in den Meistern des fünfzehnten Jahrhunderts Geistesverwandte fand. Damit fasste ein neues Element feste Wurzeln in seiner Kunst. Zu der Naivetät der altdeutschen Meister gesellte sich die der primitiven Italiener. Aber wie sehr sich Thoma auch in diese Formenwelt eingelebt hat, — man wird vor seinen Bildern die Empfindung nicht los, dass diese Naivetät nicht ursprünglich, sondern erst aus zweiter Hand empfangen worden ist. Es ist ein Unterschied zwischen den Schöpfungen der alten Meister und des Modernen wie zwischen den Werken der archaischen und der archaisirenden Kunst des griechisch-römischen Alterthums, der wirklich alten und der affektirt alterthümelnden. Am frischesten und naivsten erscheint Thoma noch in seinen Kinderreigen und in seinen sonstigen Kinderbildern und Illustrationen*). Er hat eine grosse Zahl von Landschaften mit Figuren aus der biblischen Geschichte, aus der griechisch-römischen und der nordischen Mythologie, mit allegorischen und symbolischen Gestalten gemalt. Aber keines dieser Bilder wirkt so frisch und ursprünglich wie seine Landschaften aus dem Schwarzwald und aus der Umgegend von Frankfurt a. M., wo Thoma 1877 seinen Wohnsitz genommen hat. Sie lassen uns am deutlichsten den Zusammenhang zwischen Courbet und Thoma erkennen, der sich freilich als Landschaftsmaler inzwischen völlig unabhängig gemacht und auf sich selbst gestellt hat, während seine Bildnisse, seine Einzelfiguren und seine figürlichen Kompositionen aus fremden Quellen abgeleitet sind.

Als ein seltsames Mischprodukt Böcklinscher und Thomascher Kunst stellt sich der Münchener Franz *Stuck* dar, der daneben aber auch Einflüsse von dem Radirer Max Klinger und von den modernen Franzosen, den Mystikern und den Farbenphantasten in der Art von Besnard, empfangen hat. Anfangs brachte er die seltsamen Gespinnste seiner Phantasie in Zeichnungen und Radirungen zum Ausdruck, die zum Theil, trotz der herben Strenge der Formengebung, wegen ihres humoristischen Inhalts von den »Fliegenden Blättern« veröffentlicht wurden. Bald nahm der Humor des Künstlers aber eine Wendung zum Grotesken und Bizarren, und seine Symbole und Allegorien näherten sich mehr und mehr der Trockenheit der altägyptischen Bilderschrift. Als er sich dann der Oelmalerei zuwandte, kam zu dem geheimnissvollen Inhalt noch der Mysti-

*) Eine Sammlung davon erschien unter dem Titel »Federspiele« mit Versen von H. Thode (Frankfurt a. M. 1892, H. Keller).



zismus der Farbe. Seine Figuren sind dem weiten Kreise der antiken Götterwelt, dem der jüdisch-christlichen Legende und dem Neuen Testament entlehnt, also denselben Gebieten, aus denen Böcklin und Thoma ihre Eingebungen schöpfen. Stuck hat Nymphen, Satyrn, Waldgötter und Centauren in schummerigen Hainen auf wilder Jagd, im Kampf ums Dasein und in der Befriedigung ihrer Naturtriebe gemalt, er hat die Vertreibung des ersten Menschenpaares aus dem Paradiese, den gefallenen Luzifer, der mit grünlich schillernden Augen aus dem Dunkel Blitze der Wuth und des Rachedurstes schießt, und die Kreuzigung Christi dargestellt und den Versuch gemacht, abstrakte Begriffe, wie z. B. die Sünde, zu verkörpern, immer mit einem Kolorit, aus dem die Figuren wie wesenslose Gespenster emportauchen oder in dem sie wie Schatten verschwinden. Bald sind es die eckigen, wie aus Holz geschnitzten Figuren Thomas, bald die schwammigen, aufgedunsenen Körper Böcklins. Das Band, das beide Vorbilder verbindet, ist nur der aus Böcklin abgeleitete Mystizismus der Farbe, der gleichgestimmte Seelen in eine Verzückerung versetzt, die die Urtheilskraft aufhebt.

Ein Erzeugniss dieser krankhaften Richtung, deren Vertreter in den Menschen des modernen Lebens keine entsprechenden Träger oder Symbole ihrer Träumereien finden und darum die gesunden Naturmenschen des Alterthums zu Gefässen ihrer unklaren Phantasien machen, ist auch Max *Klinger* (geb. 1857 in Leipzig). Zuerst Schüler der Karlsruher Kunstschule und der Berliner Akademie, auf denen er sich an Gussow anschloss und bei ihm auch etwas malen lernte, hat er frühzeitig eigene Wege eingeschlagen. Ein paar Genrebilder aus dem Berliner Strassenleben waren nur Uebungen in der malerischen Technik. In ihm lebte eine der Realität des Lebens abgekehrte Welt von Gedanken, die sich so hart aneinander drängten, dass sie nur in Bilder-Cyklen zu bewältigen waren. Er wählte als künstlerische Ausdrucksform die Federzeichnung und die Radirung, und beide Mittel der Darstellung wusste er so eigenartig und seltsam zu benutzen, dass sie den Eindruck seiner ebenso eigenartigen Formenbehandlung und Charakteristik nur noch verstärkten. Die Formen erschienen durchaus streng, hart und trocken, ohne den geringsten koloristischen Reiz. Um so mehr reizte der verwegene oder mystische Inhalt, der sich unter dieser Formenstrenge verbarg^{*)}. Nachdem er zu-

^{*)} Vergl. des Verfassers Charakteristik Klingers als Radirer in der »Chronik für vielfältigende Kunst 1888« (Wien) S. 25—28. Auf einem andern Standpunkte der Beurtheilung steht W. Bode in dem Aufsatz »Berliner Malerradirer« in den »Graphischen Künsten« Jahrgang XIII, S. 49—53 (Wien 1890). Bei weitem geringer als Klingers Radirungen, an denen ihn vornehmlich die technische Seite wegen der Mannigfaltigkeit des malerischen Ausdrucks interessirt, schätzt Bode seine bis 1890 entstandenen Gemälde.



erst 1878 mit einer Reihe von Federzeichnungen »Variationen über das Thema Christus« aufgetreten, in denen er in der perspektivischen Darstellung die Naivetät japanischer Künstler nachzuahmen strebte und in der Charakteristik Christi und der ihn umgebenden Figuren einen wahren Fanatismus für das Hässliche und Gewöhnliche offenbarte, suchte er in einem zweiten Cyklus von Federzeichnungen, die er später auch radirt hat, in der »Geschichte eines Handschuhs«, durch allerhand versteckte Beziehungen, die er in die Kompositionen hineingeheimnisst hatte, auf die mystischen Neigungen des Publikums zu wirken, und dieser Richtung auf das Räthselhafte und Geheimnisvolle unter einer barocken Hülle bei mehr oder minder absichtlich fehlerhafter Zeichnung ist er auch in seinen späteren Schöpfungen treu geblieben. Darin liegt allein seine Selbstständigkeit. Im Uebrigen war er fremden Einflüssen leicht zugänglich, zuerst und am meisten denjenigen Böcklins. Wie dieser wählte er den Inhalt und die Figuren seiner Kompositionen aus der antiken Mythe, die er freilich nach seinem Sinne durch phantastische Grübeleien umdeutete und modernisirte, und wie Böcklin legte er auch ein Hauptgewicht auf eine phantastische Landschaft, deren Elemente aus der italienischen Natur gezogen waren. Die Illustrationen zu »Amor und Psyche«, die »Rettungen Ovidischer Opfer«, die »Intermezzi« sind Werke dieser Gattung, denen dann eine Reihe von cyklischen Bildern aus dem Menschenleben und aus der Entwicklung des Menschengeschlechts, wie z. B. »Eva und die Zukunft«, »Ein Leben«, »Eine Liebe«, »Vom Tode« folgten. Es ist ein seltsames Gemisch von Mystizismus und Weltschmerz mit einer starken Neigung zur Darstellung frivoler und sogar gemeiner Situationen, das aber für Klinger insofern bezeichnend ist, als sich darin wieder neue fremde Einflüsse spiegeln, die Eindrücke, die er in Paris, wo er sich von 1883—1886 aufhielt, und später in Italien empfangen hatte. In Rom begann er auch in grossem Stile zu malen. Sein erstes grösseres Bild, das »Urtheil des Paris«, schliesst sich in der spröden, eckigen Formenbehandlung an die Florentiner des 15. Jahrhunderts an, am meisten an Botticelli, und in derselben Formen- und Anschauungsweise, in derselben naiven koloristischen Ausdrucksweise bewegt sich auch eine 1893 vollendete Pietà, die für die Dresdener Gemäldegalerie angekauft wurde, eine Beweinung des neben dem Sarkophage ausgestreckten Leichnams Christi durch Maria und Johannes. Derselbe Künstler, der hier mit Meistern zu wetteifern unternimmt, die im Beginn einer Kunstentwicklung standen und sich in heissem Ringen von engen Banden frei zu machen suchten, erwies sich in einem zu gleicher Zeit entstandenen »L'heure bleue« betitelten Bilde, das drei Mädchen auf einer Klippe im Meere darstellt, deren schlecht gezeichnete



und modellirte nackte Körper von bläulichen und röthlichen Reflexen schillern, ebenso zugänglich für die Einflüsse des Franzosen Besnard, dessen leichtfertige, die Zersetzung der französischen Malerei am Ende des Jahrhunderts am getreuesten widerspiegelnde Manier in schroffem Gegensatze zu dem heiligen Ernste der grossen Florentiner steht.

Es bedarf keiner weiteren Beispiele, um nachzuweisen, dass die deutsche Malerei von unklaren Schwärmern, die in der Wahl ihrer Darstellungsmittel unsicher sind und meist von der Nachahmung leben, keine erspriessliche Förderung zu erwarten hat. Aber auch ihre Antipoden, die Vertreter des nackten Naturalismus an sich, die zwischen der Natur und sich selbst kein Medium dulden, haben bis jetzt noch nicht zu frohen Hoffnungen berechtigt.

Ihre Führer sind Fritz von Uhde und Max Liebermann, die sich in neuerer Zeit gegenseitig so beeinflusst haben, dass ihre Bilder und Studien, wenn sie verwandte Stoffe behandeln, zum Verwechseln ähnlich sind. Beide sind zugleich die treuesten Spiegelbilder des ausländischen Naturalismus in der Kunst. Was Franzosen, Schotten und Belgier unter dem Deckmantel der Natur gegen die Natur und die Kunst zugleich sündigen, findet bei ihren deutschen Nachahmern kritiklose Bewunderung und Aufnahme, und was Liebermann und von Uhde für nachahmenswerth halten, wird von der Schaar ihrer deutschen Anhänger, namentlich von denen, die weder zeichnen noch malen können, zum Kanon erhoben. Aber dieser Kanon wechselt von Jahr zu Jahr, von einer Münchener Jahresausstellung zur andern. An die Stelle der logischen Entwicklung ist das Fieber des Experimentirens getreten. Jede Neuerung wird begierig aufgenommen, und ehe sie noch verarbeitet und auf ihren wahren Werth geprüft worden ist, wird sie bereits durch eine andere abgelöst. Hatte Fritz von Uhdes *) Kunst bis zu der 1887 ausgestellten »Bergpredigt« (s. o. S. 127 und 128) eine Richtung auf ein bestimmtes Ziel genommen, das in einer Erneuerung der religiösen Malerei aus der Tiefe einer schlichten und wahren Empfindung, aus dem Bedürfniss einer neuen Einkehr in unser gegenwärtiges Volkthum zu liegen schien, so hat die neueste künstlerische Entwicklung Uhdes jene Erwartung getäuscht. Wohl hat er seitdem noch eine Reihe von Vorgängen aus der evangelischen Geschichte im Spiegelbilde seiner schlichten Auffassung modernen Menschenthums wiedergegeben — »die heilige Nacht« (1889 in der Dresdener Galerie) in der feierlichen Form

*) Ueber F. v. Uhde, um den sich eine reiche Litteratur gesammelt hat, vergl. besonders R. Gaul in den »Graphischen Künsten«, Jahrgang XV. S. 105—125 (Wien 1892) und O. J. Bierbaum, Fritz v. Uhde (München 1893). Die Schrift des letzteren, der ein fanatischer Bewunderer Uhdes ist, ist werthvoll durch das chronologische Verzeichniss der Werke des Künstlers.



eines Triptychons mit den anbetenden Hirten auf dem linken und den lobsingenden Engeln auf dem rechten Flügel, den »Gang nach Bethlehem«, die »Flucht nach Aegypten«, (1891), die »Verkündigung bei den Hirten«, den »Ostermorgen«, (die drei heiligen Frauen vom Grabe Christi kommend) und Christus und die Jünger von Emmaus auf der Landstrasse (»Bleibe bei uns, denn es will Abend werden«) —; aber mehr und mehr wurden die Motive aus dem Neuen Testamente zu einem äussern Vorwande für koloristische Experimente des modernen Naturalismus. Tiefe der Empfindung und Kraft der Charakteristik wurden einem inhaltsleeren Spiel mit gräulichen, gelblichen, bläulichen und violetten Tönen und mit grell hingepatzten oder unruhig hüpfenden Lichtern geopfert, und zuletzt wurde, dem Experiment zu liebe, kein Unterschied mehr zwischen den Motiven gemacht. Ob Christus und die Jünger von Emmaus die Landstrasse am Rande eines Kornfeldes entlang schritten oder ob sich ein Feldarbeiter und eine Kuhmagd des Morgens auf der Wiese begegneten, ob Christus der Maria Magdalena als Gärtner erschien oder ob Kinder auf einem Stoppelfelde Aehren lasen oder im Schatten eines weitästigen Baumes ein Bilderbuch besahen — die Art der Darstellung blieb dieselbe. Der Ton und die Beleuchtung wurden die Hauptsache, die Betonung des geistigen oder seelischen Elements wurde völlig aufgegeben, und es blieb nur noch die Neigung für das Niedrige, Hässliche und Gemeine übrig. Mit dem Triumph des letzteren Elements verträgt sich die Arbeit nicht, die die Erfindung und Gestaltung figurenreicher Kompositionen erfordert. Eine frische und kecke Abschrift des Modells, sei es eines Bildnisses mit beabsichtigter Portraitähnlichkeit, sei es einer nach Laune und Stimmung in raffinierte Beleuchtung gerückten Studienfigur, in einer koloristischen Darstellung, die nur den flüchtigen Eindruck festhält, den das vom Lichtzufluss flimmernde Auge empfängt, und in einer Zeichnung und Modellirung, die sich nur auf grob hingestrichene Flächen, das Ideal der Einfachheit, beschränkt — das ist in neuester Zeit das Ziel Uhdes gewesen. Dass seine Nachahmer ihn übertrumpfen, dass sie seine ernstesten Absichten zur Karikatur verunstalten und der Lächerlichkeit preisgeben, ist ein Schicksal, das bis jetzt alle Revolutionäre erfahren haben, und das auch dem Revolutionär in der Kunst nicht erspart worden ist.

Dass Fritz von Uhdes Laufbahn in den letzten Jahren von einer verheissungsvollen Höhe stark abwärts geführt hat, ist wohl zumeist dem verderblichen Einflusse Max *Liebermanns* *) zuzuschreiben, der,

*) Ueber Liebermann vergl. R. Gaul in den »Graphischen Künsten«, Jahrgang XV, S. 45—60 (Wien 1892) und L. Kaemmerer in der »Zeitschrift für bildende Kunst« N. F. IV, S. 249—257. 278—86.



wie schon oben (S. 243 und 244) erwähnt worden, viel früher als Uhde ein Nachahmer der französischen Naturalisten gewesen ist. Er bewegt sich nach wie vor in seinem gewohnten Anschauungs- und Figurenkreise. Er sucht in Frankreich, Holland und Deutschland immer nur das Hässliche und Niedrige, weil er nur darin den unverfälschten Abglanz der Mutter Natur zu erkennen glaubt, und damit nicht etwa die zeichnerische und malerische Darstellung dem Gegenstande einen gewissen Reiz, einen Anflug von Poesie verleihe, bedient er sich in seinen Oelmalereien und Pastellzeichnungen der rohesten Mittel. Er häuft mit dem Spachtel Schichten auf Schichten und sucht durch die körperlichen Wirkungen der Farben seinen Mangel an richtiger Zeichnung, koloristischer Uebung und seelischer Empfindung zu ersetzen. Auch er hat die Freude, eine Gemeinde von Anhängern zu besitzen, die seinen Bildern sogar den Weg in öffentliche Kunstsammlungen Deutschlands geebnet haben. Das kann in einer Zeit, wo der deutsche Michel sich wieder einem Traumleben zu ergeben, wo er die Jahre 1870 und 71 vergessen zu haben scheint und wo er sich im Kultus des Auslandes, wenigstens in Kunst und Literatur, mehr erniedrigt als je zuvor, nicht befremden. Wer es mit seinem Vaterlande ernst meint, den wird es freilich betrüben, dass Maler mit deutschen Namen durch fremdländische Einführungen den echten deutschen Kunstgeist zu untergraben suchen und dass ihnen eine allgemeine Stimmung der Zeit, das Erzeugniss stetiger Spannung und stetiger Thatenlosigkeit im politischen und wirthschaftlichen Leben, eine beständig wachsende Zahl von Unzufriedenen zuführt.

Bis jetzt ist München der Hauptsitz der Bestrebungen geblieben, die auf eine gründliche Umwandlung des deutschen Kunstgeistes unter fremdländischen, dem deutschen Wesen feindlichen Einflüssen hinarbeiten. Die unruhigen Künstler finden dabei eine kräftige Unterstützung von gleichgesinnten Schriftstellern, die ihre künstlerischen Ideale in Zola, Guy de Maupassant, Ibsen, August Strindberg und Tolstoi erkannt haben und die unreifen Schwarmgeister mit unklaren Phrasen, inhaltslosen Schlagwörtern und phantastischen Doktrinen in der Presse er-muthigen und zu immer verwegenerem Vorgehen anspornen. In den andern Hauptstätten deutscher Kunst, in Berlin, Düsseldorf, Dresden und Karlsruhe, hat sich dieser neue Geist noch nicht so zur Geltung bringen können, dass er schon einen merkbaren Einfluss auf die Richtung der einzelnen Schulen geübt hätte. Sektirergelüste sind auch in Düsseldorf, Berlin und Dresden zu Tage getreten; aber sie entsprangen auch hier nur Streitigkeiten zwischen Personen und haben auch bis jetzt (1893) keinen grösseren Umfang angenommen. Immerhin besteht auch in diesen



Städten eine Spannung, die befürchten lässt, dass heftige Parteikämpfe ihre Schatten in das Kunstschaffen hineinwerfen werden, das nur gedeihen kann, wenn es dem Lärm der einander widerstreitenden Tagesinteressen entrückt ist.

Das beunruhigende Bild der Verwirrung, das die Kunstbewegung der Gegenwart bietet, erscheint in einem andern Lichte, wenn wir in die Vergangenheit zurückblicken. Seit einem Jahrtausend geht etwas durch die Weltgeschichte, das sich zu einem Deutschthum verkörpert hat. Es hat lange gerungen und geblutet, es ist aber zuletzt doch siegreich aus dem Kampfe mit Wälschen und anderen widerstrebenden Volkselementen hervorgegangen. Ein Wesen von solcher Konstitution wird auch die grossen und kleinen Revolutionen in der Kunst, die wirklichen und die gemachten, überwinden, ohne Schaden an Leib und Seele zu nehmen. Deutschland hat eine gesunde Natur, es hat immer alle fremden Körper ausgestossen, und so wird auch die deutsche Kunst am Ende gesund und unversehrt aus den Kämpfen hervorgehen, die ihr die Hast der Zeit und die Wühlerei selbstsüchtiger Volksverführer aufgezwungen haben.

