

RESEARCH DIVISION
WESTERN COSTUME CO.
Los Angeles, California

282-1
Western Costume Co.





ALBUM DER
DRESDNER GALERIE
(NEUERE GEMÄLDE)

Druck des Textes von Rudolf Gerstäcker, Leipzig / Druck der Farbentafeln
von Förster & Borries, Zwickau und Ernst Hedrich Nachf., Leipzig

ALBUM DER DRESDNER GALERIE

GEMÄLDE DES XIX. JAHRHUNDERTS
UND DER GEGENWART

VIERZIG FARBENTREUE WIEDERGABEN
MIT BEGLEITENDEN TEXTEN



#282-1
LEIPZIG

VERLAG VON E. A. SEEMANN

Printed in Germany.

INHALTSÜBERSICHT

1. Oswald Achenbach, Am Golf von Neapel
2. Ludwig Bokelmann, Abschied der Auswanderer
3. Gustav Courbet, Die Steinklopfer
4. Ludwig Dettmann, Schwere Landung
5. Heinrich Franz Dreber, Landschaft mit Sänger und Hirten
6. Caspar David Friedrich, Rast bei der Heuernte
7. Eduard von Gebhardt, Jakob ringt mit dem Engel
8. Carlos Grethe, Der fliegende Fisch
9. Theodor Hagen, Zons am Rhein
10. Emanuel Hegenbarth, Pferde
11. Ludwig Herterich, Ulrich von Hutten
12. George Hitchcock, Tulpenfeld
13. Ludwig von Hofmann, Frühling
14. Max Klínger, Die Quelle
15. Ludwig Knaus, Hinter dem Vorhang
16. Gotthard Kuehl, Im Lübecker Waisenhaus
17. Frans van Leemputten, Markttag
18. Wilhelm Leibl, Strickende Mädchen
19. Walter Leistikow, Ziegeleien am Wasser
20. Max Liebermann, Die Näherin
21. Max Liebermann, Das Kohlfeld
22. Hans Makart, Der Sommer
23. Paul Meyerheim, In der Tierbude
24. Karl Moll, Vor dem Festmahl
25. Adolf Adam Oberländer, Siesta
26. Ferdinand von Olivier, Salzburgerische Landschaft
27. Ferdinand von Rayski, Bildnis des Domherrn von Schröter
28. Ludwig Richter, Brautzug im Frühling
29. Ludwig Richter, Überfahrt am Schreckenstein
30. Richard Riemerschmid, Der Garten Eden
31. Julius Schnorr von Carolsfeld, Aussicht auf Salzburg
32. Max Arthur Stremel, Vlámisches Zimmer
33. Hans Thoma, Selbstbildnis
34. Hans Thoma, Frühlingssidyll
35. Hans Thoma, Der Hüter des Tales
36. Fritz von Uhde, Bayrische Trommler
37. Fritz von Uhde, Heilige Nacht
38. Carl Vinnen, Vorfrühling
39. Friedrich Joh. Voltz, Herde im Tal
40. Victor Weishaupt, Viehtránke



ann beginnt in den Gemäldegalerien die moderne Kunst? Nach allgemeiner Übung nach 1815, nach den Freiheitskriegen, nach dem Absterben der Empirekunst — also mit der Romantik und der Biedermeiermalerei. Hat das eine innere Berechtigung? Sicherlich. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, bis zur französischen Revolution war die Kunst im wesentlichen höfisch gewesen, hatte sie unter dem Einfluß fürstlicher Mäzene gestanden. Das wurde nach dem napoleonischen Zeitalter anders. Deutschland war in der Zeit der Franzosenherrschaft arm geworden. Für höfische Kunst waren keine Mittel mehr vorhanden. Überdies setzten die Kämpfe um freiheitliche Verfassungen ein. Das Bürgertum verlangte seinen Anteil an der Regierung und setzte seine Forderung allmählich durch. Es erhielt neue Rechte, mußte aber auch neue Pflichten übernehmen, darunter auch die Sorge für die Kunst. In Sachsen ging die Verwaltung der Kunstsammlungen im Jahre 1828 vom Königlichen Hofstaat auf den Zivilstaat über. Zugleich wurde die Galerie, die bis dahin nur wenigen Auserwählten gegen hohes Trinkgeld zugänglich gewesen war, dem allgemeinen Besuch erschlossen, ein wahrhaft bedeutendes Ereignis im Kunstleben Dresdens. Das war wenige Jahre, nachdem man wieder angefangen hatte, Gemälde für die Galerie zu erwerben: denn seit dem unglücklichen siebenjährigen Kriege, während der Jahrzehnte bitterer Not und Dürftigkeit in Sachsen, die durch Mißernten gesteigert worden war, dann während der Drangsale und Kriegsnot zur Zeit Napoleons waren nur einmal (1782) drei Gemälde von Angelika Kaufmann für die Galerie erworben worden und sonst nichts weiter. Erst im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts beginnt man wieder schüchtern an Ankäufe für die Galerie zu denken: im Jahre 1817 wurde das beliebte Doppelbildnis der beiden in einem Bilderbuch blätternden Söhne Christian Lebrecht Vogels für 300 Taler, im Jahre 1820 der Verlorene Sohn von Gerhard von Kügelgen für die gleiche Summe gekauft, im Jahre 1825 die Landschaft mit dem Apollo als Hirten von Johann Christian Klengel. Dann kommt wieder eine Pause von 15 Jahren, in der nichts gekauft wurde. Erst 1840 erwarb man wieder zwei Gemälde von Caspar David Friedrich und zwar aus seinem Nachlaß für 150 und 180 Taler.

Diese fünf Bilder waren die Anfänge einer neueren Abteilung in der Dresdner Galerie. In den 1840er Jahren ging es mit den Erwerbungen etwas flotter. Im Jahre 1843 nämlich bestimmte der kunstsinnige Minister und Generaldirektor von Lindenau bei seinem Rücktritt vom Amt jährlich aus seiner Pension 700 Taler zum Ankauf von Gemälden lebender Künstler. Gekauft wurden: Iwan der Schreckliche von Karl Johann Bähr, Jacob und die Engel von Karl Gottlob Peschel, die Frühlingslandschaft mit dem Brautzug von Adrian Ludwig Richter, Bischof Johann von Speyer schützt die Juden von Karl Wilhelm Schurig, das Goldene Zeitalter von Julius Hübner, Kolumbus vor dem Rate zu Salamanca von Julius Rötting, Auferweckung der Tabea von Carl Schönherr. Weiter bestimmte der akademische Rat 1848, daß die Hälfte des Reinertrags der akademischen Ausstellungen zum Ankauf ausgestellter Gemälde verwendet werden sollten. Alsdann lesen wir von Ankäufen aus dem Katalogfonds der Galerie sowie aus dem Stipendienfonds, von Überweisung einiger Gemälde aus dem Besitz des Königs, des Finanzministeriums, der Kunstakademie, von dieser kamen einige sog. Rezeptionsbilder, d. h. Bilder, deren jeder Professor bei der Aufnahme in die Akademie eins abzuliefern hatte. Endlich wurde im Laufe der 1860er Jahre der sog. öffentliche Kunstfonds eingerichtet, d. h. der Landtag bewilligte im Staatshaushalt eine nicht gar hohe Summe zum Ankauf von Kunstwerken sächsischer Künstler, die zum großen Teil der Malerei zugute kamen.

Das waren die dünnfließenden Quellen, aus denen in den ersten zwei Dritteln des 19. Jahrhunderts die Galerie gespeist wurde. Die geringen Mittel kamen überdies fast nur den Professoren der Akademie und ihren Schülern zugute. Ein so bedeutender Maler wie Johann Christian Claussen

Dahl († 1857) mußte bis vier Jahre vor seinem Tode warten, ehe man sich entschloß, ihn mit der großen norwegischen Landschaft in die Galerie zuzulassen. Caspar David Friedrich und Carus erlebten es überhaupt nicht. Da es aber als eine besondere Ehre galt, in der Galerie vertreten zu sein, schenkten in den Jahren 1848 eine ganze Reihe von Künstlern oder ihre Erben Gemälde an die Galerie. Nennenswertes ist freilich nicht unter diesen Geschenken.

Eine besondere Abteilung mit dem Titel: Werke vaterländischer zumeist noch lebender Künstler wurde eingerichtet, als die Galerie im Jahre 1855 aus dem Johanneum und andern Aufbewahrungsorten in das neue Sempersche Museum und einige Nebenräume des Zwingers übersiedelte. Hübners Katalog von 1856 verzeichnet in dieser Abteilung 20 Bilder, der von 1876 führt in ihr gegen 50 auf, im ganzen aber gegen 120 Gemälde von Künstlern des 19. Jahrhunderts, darunter nur zwei von Nicht-Dresdnern, nämlich eines von Andreas Achenbach, eines von Oswald Achenbach. Das Geld zu diesen beiden für damalige Zeit bedeutsamen Ankäufe — 19700 Mark — wurde entnommen aus dem Anteil, der Sachsen aus der französischen Kriegskostenentschädigung zufließt und der zum Teil zur Vermehrung der Kunstsammlungen bestimmt wurde. Außer diesen beiden Gemälden wurde damals u. a. Ludwig Richters Überfahrt am Schreckenstein bei Aussig — für 2400 Mark — erworben, weiterhin auch Franz Defreggers Abschied von der Sennerin, Vautiers Tanzpause, Kurzbauers Spinnstube, Theodor Hagens Zons am Rhein, F. A. Kaulbachs Familienstück, Brandts polnischer Reiter, C. F. Lessings Landschaft bei Blankenburg u. a.

Ein neuer Zug kam in diese Ankäufe als im Jahre 1879 der Dresdner Maler Pröll-Heuer (1804—1879) durch sein Testament ein Stiftungskapital von rund 700 000 Mark vermachte mit der Bestimmung, daß die Zinsen zum Ankauf von Gemälden lebender deutscher Maler verwendet werden sollten. Es sollten aber — eine recht zweischneidige Bestimmung — nur solche Bilder angekauft werden, die in Dresden ausgestellt waren und die allgemein gefielen. Dieser Stiftung verdankt Dresden eine lange Reihe von Bildern deutscher Künstler aus allen größeren Kunststädten, von denen hier die im vorliegenden Werk abgebildeten genannt sein mögen: Im Lübecker Waisenhaus von Gotthardt Kühn (Dresden), Vlänisches Zimmer von Max Arthur Stremel (Dresden und München), Zwei Schimmel am Flusse von Emanuel Hegenbarth (Dresden), Jakob mit dem Engel ringend von Eduard v. Gebhardt (Düsseldorf), Im Garten Eden von Richard Riemerschmid (München), In der Tierbude von Paul Meyerheim (Berlin), Die Quelle von Max Klinger (Leipzig), Vor dem Festmahl von Karl Moll (Wien), Selbstbildnis und Frühlingsydill von Hans Thoma (Karlsruhe), Der fliegende Fisch von Carlos Grethe (Karlsruhe), Vorfrühlingslandschaft von Carl Vinnen (Worpswede), Schwere Landung von Ludwig Dettmann (Königsberg), Ulrich von Hutten von Ludwig Herterich (München), Viehtränke von Victor Weishaupt (München), Ziegeleien am Wasser von Walter Leistikow (Berlin).

Man kann nicht behaupten, daß die Ankäufe aus der Pröll-Heuer-Stiftung der Dresdner Galerie im allgemeinen zum Heil gewesen sind. Abgesehen von den oben genannten sind dadurch eine ganze Menge minderwertiger und gleichgültiger Gemälde in die Galerie gekommen, die nicht dem selbstverständlichen Grundsatz entsprechen, daß in eine staatliche Galerie nur das Allerbeste aufgenommen werden soll. Der Fehler war, daß die Interessen der Galerie hinter den Interessen der großen Ausstellungen in Dresden zurückgestellt wurden. Wie schon die Akademie-Gewaltigen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nur ihre eigene Richtung zur Geltung gebracht, dagegen die Romantik und die Kunst, die wir heute als Biedermeier-Kunst zu bezeichnen uns gewöhnen, übersehen und mißachtet hatten, so geschah es auch, daß die späteren Akademiker als Verwalter der Pröll-Heuer Stiftung in den Ausstellungen in der Mehrzahl der Fälle nicht das Übertreffende erwarben, sondern das brave Mittelmaß begünstigten, das vor dem Urteil der Nachwelt nicht standhält. Dabei blieb es trotz starker Kritik in der Presse bis zum Anfang unseres Jahrhunderts. Ein dritter schwerwiegender Mangel war, daß die ausländische, besonders französische Kunst bis zu derselben Zeit vollkommen vernachlässigt wurde, daß also kein Werk der Schule von Fontainebleau, keines der französischen Impressionisten die Schwelle der Dresdner Galerie überschritt, ja daß der

akademische Rat und die Galeriekommission sogar Liebermann und Corinth hartnäckig die Pforten der Galerie verschlossen.

Immerhin kamen seit 1880 unter Karl Woermanns Leitung als Galeriedirektor auch bedeutende Gemälde in die Galerie. Von Arnold Böcklin wurde bereits 1890 der Frühlingsregen erworben, als Geschenke traten weiterhin Pan und Syrinx sowie der köstliche Sommertag hinzu, endlich wurde auch der Krieg hinzugekauft. Zu Fritz von Uhdes dreiteiligem Bilde Die heilige Nacht schenkte ein Kunstfreund die beiden viel charakteristischeren Flügelbilder, die Uhde für den Geschmack des Publikums durch zwei zahmere Kompositionen ersetzt hatte, und aus der Dresdner Uhde-Ausstellung 1907 gingen die bayrischen Trommler sowie des Meisters Töchter in der Sommerfrische in die Galerie über. Durch sechs Gemälde ist dieser berühmte sächsische Meister jetzt seiner Bedeutung entsprechend vertreten. Auch Anselm Feuerbachs Madonna zwischen musizierenden Engeln, Adolf Menzels Markt zu Verona, Kissinger Biergarten und Predigt in der Berliner Klosterkirche, Hans Thomas Heiliger Florian und Wilhelm Leibls Strickende Mädchen, Lenbachs drei Bildnisse sind als Gewinne für die Galerie aus dieser Zeit zu buchen, während Munkaczys Christus am Kreuz und Makarts Sommer u. a. nur kunstgeschichtlichen Wert beanspruchen können.

Alle die oben angegebenen Fehler und Mängel wurden von den maßgebenden Persönlichkeiten erst allmählich anerkannt. Im Jahre 1897 wurden zum ersten Male seit mehr als anderthalb Jahrhunderten wieder einmal einige Bilder von Ausländern erworben, ohne daß man dabei eine glückliche Hand bewiesen hätte. Dann aber folgten einige glückliche Ankäufe: im Jahre 1901 wurde die Fischerfamilie von Puvis de Chavannes, im Jahre 1904 durch die Bemühungen Woldemar von Seidlitz's Die Steinklopfer erworben, ein Hauptwerk des französischen Meisters Gustave Courbet, dessen Verlust die Franzosen mit Recht lebhaft bedauert haben, und 1904 das feine Bildchen des Vogelstellers von Couture. Noch bis heute aber sind die Schule von Fontainebleau und der französische Impressionismus in der Dresdner Galerie trotz ihrer führenden Bedeutung nur mangelhaft vertreten. Monets Seine-Ufer (1909), ein Stilleben von Vincent van Gogh und die Tänzerinnen von Degas sind die einzigen Proben dieser Kunstrichtungen.

Die Berliner Jahrhundert-Ausstellung 1906 brachte für Dresden die weitere Erkenntnis, daß Meister Dresdens aus dem 19. Jahrhundert ganz mangelhaft vertreten waren, vor allem Kaspar David Friedrich, Kersting und der hervorragende Bildnismaler Ferdinand von Rayski. Daß Rayski bis dahin nicht in der Galerie vertreten war, kann allerdings niemand zum Vorwurf gemacht werden, denn dieser Kavalier kümmerte sich um Dresdens Kunst eben nicht im mindesten, sondern malte nur bei seinen adligen Freunden, in deren Schlössern seine wundervollen Bildnisse der Öffentlichkeit völlig verborgen blieben. So war Rayski in Dresden selbst nur in engstem Kreise bekannt, während er im öffentlichen Kunstleben aus freiem Willen gar keine Rolle spielte. In der Berliner Ausstellung trat der 1890 verstorbene Künstler zum ersten Male in das strahlende Licht breiter Öffentlichkeit. Seine Werke erregten dort das größte Aufsehen und Rayski rückte damit in die erste Reihe der Dresdner Künstler des 19. Jahrhunderts. In ähnlicher Weise wuchs in Berlin der Ruf Caspar David Friedrichs, den schon vorher Alfred Lichtwark in Hamburg auf den Schild gehoben hatte, und auch der Bedeutung Kerstings und der Dresdner Landschaftler Carus und Dahl wurde man sich damals wieder voll bewußt, nachdem sie vor dem Realismus der Düsseldorfer und der großen akademischen Geschichtsmalerei so lange im Schatten gestanden hatten.

Tatkräftig ist dann Direktor Posse an die Ausfüllung der Lücken gegangen, die die vorangehenden Jahrzehnte in der Galerie gelassen hatten. Erst im Jahre 1913 wurde das erste bedeutendere Gemälde Max Liebermanns erworben, von Lovis Corinth gar erst 1917 das vollsaftige Bild der Bathseba mit ihrer Sklavin, von Slevogt 1908 der Ritter und die Frauen, der anfänglich so viel Widerspruch fand, und 1914 die 21 prachtvollen Bilder, die der Künstler als Frucht seiner ägyptischen Reise mit nach Hause gebracht hatte. Slevogt ist demgemäß in keinem andern deutschen Museum so bedeutsam vertreten wie in Dresden. Weiterhin zog Hans von Marées in die Galerie ein, den die vorgehende Generation in Dresden vollkommen übersehen hatte, obwohl

er hier eine Zeitlang gelebt und gemalt hatte: sein Frühwerk einer römischen Landschaft mit spielenden Kindern und drei Bildnisse: das in Dresden gemalte Selbstbildnis, das lebensgroße Porträt Konrad Fiedlers und das ebenfalls aus Dresden stammende Bildnis der Frau Schäuffelen vertreten ihn jetzt wenigstens nach der einen Richtung seines Schaffens würdig, während man ihn als Bahnbrecher einer neuen Monumentalmalerei in München und Berlin aufsuchen muß. Auch Leibl und Trübner haben mit charakteristischen Bildnissen, jener mit dem des Barons Staufferberg, dieser besonders mit einem Reiterbildnis und der Dame in braun neben Max Liebermann mit dem lebensvollen Porträt des Barons von Berger ihre entsprechende Vertretung gefunden.

Besonders bemerkenswert ist aber, daß Dr. Posse sich die Ergänzung der Lücke in der älteren Dresdner Malerei mit ebensoviel Tatkraft wie Erfolg angelegen sein ließ: von Caspar David Friedrich sind jetzt nicht weniger als neun Gemälde vorhanden, darunter so großartige Bilder wie das Kreuz im Gebirge und der Friedhof, und von Ferdinand von Rayski ebensoviele kostbare Werke, darunter das überaus vornehme Bildnis des Domherrn von Schröter in Lebensgröße, das Bildnis der Schwester des Künstlers Pompilia, das Gesamtbild der Familie von Schönberg an der Freitreppe ihres Schlosses, endlich die vielbewunderten Wildschweine als Beispiel des Impressionismus aus einer Zeit, die der eigentlichen Herrschaft dieser Richtung Jahrzehnte vorausging. In keiner andern Galerie kann man jetzt Friedrich und Rayski so vollkommen kennen lernen wie in Dresden. Claußen Dahls Landschaft bei Dresden und Georg Kerstings Geiger Nicolo Paganini schließen sich diesen Käufen in erfreulicher Weise an.

Auch der neuesten Entwicklung der modernen Malerei hat sich die Dresdner Galerie unter Dr. Posses Leitung nicht verschlossen. Vor allem sind Emil Nolde und Oskar Kokoschka, die Vertreter der modernen Richtung, die sich mit ihren Wirkungen auf reine Farbglut stützen, mit je einem Gemälde vertreten, das den gegenwärtigen Stand ihrer Entwicklung spiegelt, jener mit dem Stilleben mit dem schwarzen Hirsch, dieser mit seiner Elbbrücke. Neben sie treten als Weiterbildner des Impressionismus Waldemar Rösler mit der Sonnigen Landschaft und der Ostpreußischen Abendlandschaft, Julius Pascin mit dem sitzenden Mädchen und Max Beckmann mit dem Bildnis der Gräfin von Hagen, anderseits als Weiterbildner stark vereinfachender Stilmalerei Otto Hettner mit den Niobiden und Carl Hofer mit seiner einfach und groß gesehenen Kahnfahrt.

Der Expressionismus endlich steht wenigstens an der Pforte der Galerie. Dies wurde ermöglicht durch den 1917 gegründeten Verein der Galeriefreunde, deren Ankäufe vor ihrer endgültigen Aufnahme in die Galerie eine zehnjährige Bewährungsfrist durchzumachen haben. Diesem Schicksal unterliegen zwei weitere Gemälde von Kokoschka, je eines von Heckel, Pechstein, Felixmüller und Böckstiegel.

So ist die neuere Abteilung der Dresdner Galerie in erfreulichem Aufstieg begriffen. Nur eines fehlt ihr noch: ein eigenes Gebäude, das längst geplant ist, gegenwärtig aber wegen der Not der Zeit nicht in Angriff genommen werden kann, sodaß mehr als die Hälfte ihres Besitzes jetzt im Magazin ruhen muß. Möge bald die Zeit kommen, die diesem Übelstande ein Ende bereitet.

Prof. Dr. Paul Schumann.

OSWALD ACHENBACH

(1827—1905)

Am Golf von Neapel

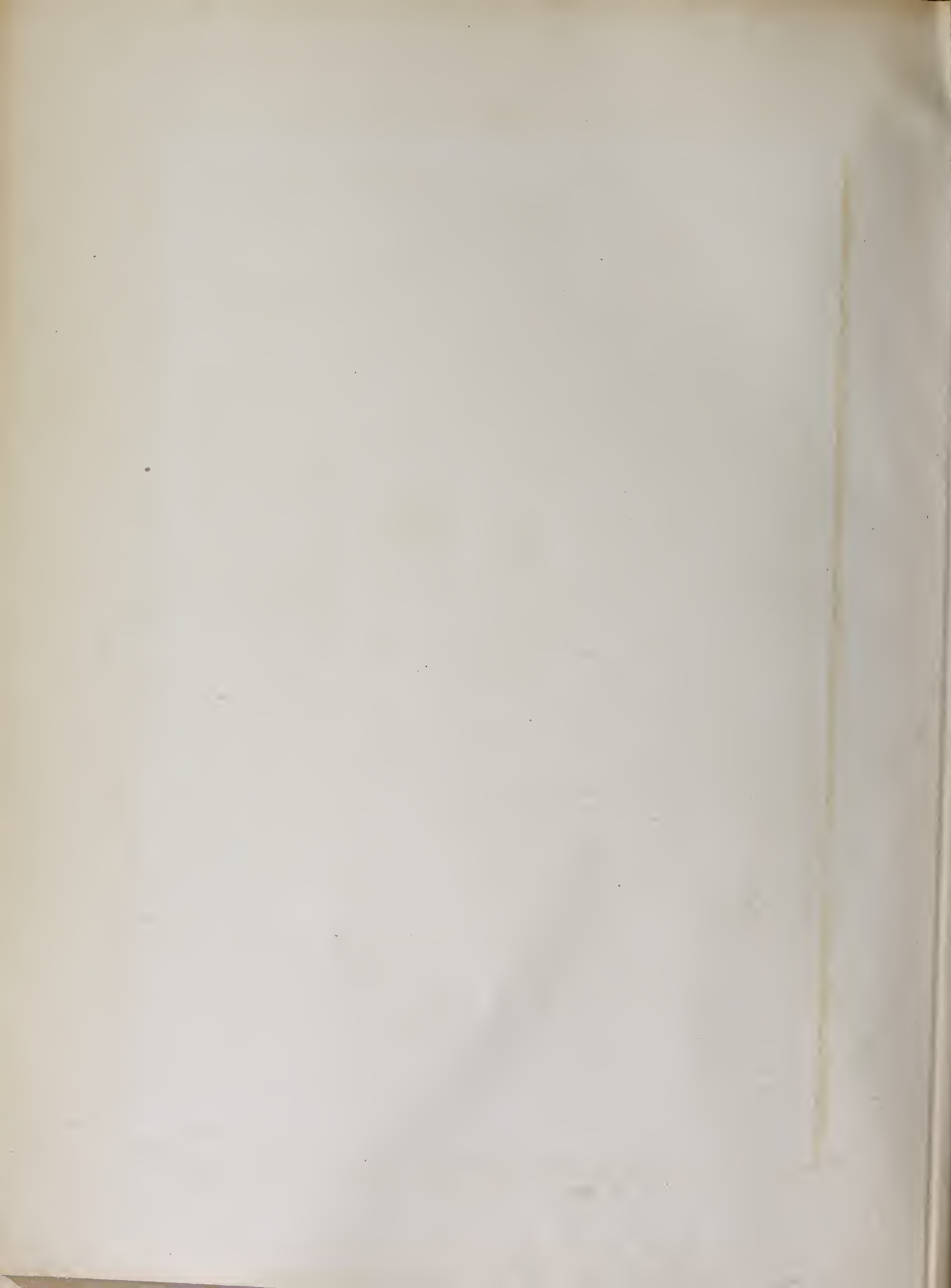
(Leinwand 141,5×179,1 cm)

1

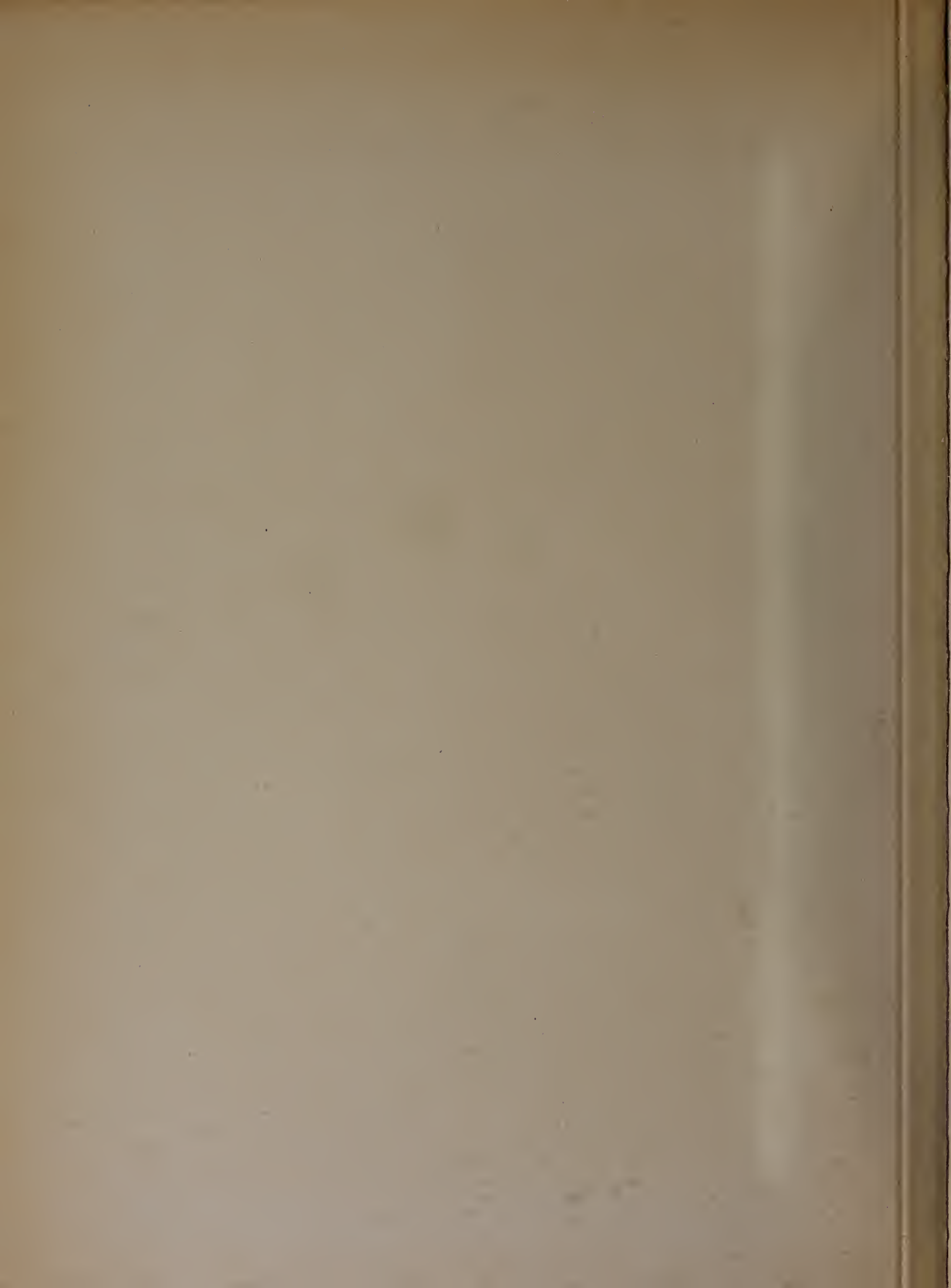
Unter den berühmten Brüderpaaren ragen als Maler die beiden Achenbachs hervor. Freilich knüpft sich dieser Ruhm vornehmlich an die stärkere Natur des Andreas; aber es wäre nichts ungerechter, als seinen Bruder Oswald nur als Mitgenießer zu nehmen. Er ist zwar der Schüler seines älteren Bruders, steht ihm auch an Kraft und Größe der Anschauung nach; aber er hat doch von Anfang an seinen besonderen Weg gesucht. Nicht etwa nur im Stofflichen, daß er im Gegensatz zu seinem Bruder, der sich aus nordischen Gewässern und Landschaften seine heroischen Bilder holte, den glühenderen Farben und Beleuchtungen des Südens nachging; sondern seine ganze Art neigte viel mehr zu koloristischen Effekten als sie dem Andreas jemals lagen. Auch war sein Gefühl mehr der ruhigen Pracht der Natur zugeneigt, während Andreas über alles den Aufruhr liebte. Während bei ihm Wellenberge sich überstürzen, Riesenbäume im Sturm hinkrachen und die drohenden Schatten eines Gewitters mit den letzten grellen Sonnenstrahlen um die Erde streiten: steht bei Oswald der silberne Mond am Himmel oder die prächtig untergehende Sonne, das Meer liegt still wie ein Riesenspiegel all der unendlichen Lichtpracht und wenn Wolken am Himmel stehen, dienen sie nur, das Lichtspiel herrlicher zu machen. Selbst wenn bei Nacht Fackeln und Feuer lohen, ist nichts Wildes, Grausiges darin, immer nur die prächtige Farbenglut eines Feuerwerks. Andreas malt die Größe der Natur aus der Pathetik seiner eigenen Seele, Oswald genießt die Welt als farbigen Abglanz. Das vor allem spricht aus seinem hier wiedergegebenen Werke der Dresdener Galerie: Steht man nicht mit ihm verhaltenen Atems und sieht hinaus über das flache Dach und diese uns so fremden Menschen in die glutvolle Schönheit und Weite des bezaubernden Landes! Kupfern und golden leuchten die Blätter, die Mauern und Felsen und unten gegen das Meer hin versinkt alles in eine metallische Glut, die über dem Wasser in dem langhinziehenden Rauch der Schiffe, in dem Nebel der Ferne liegt wie goldiger Staub, worin sich der rote Schein des Horizontes mit dem Blau des Himmels prächtig verbindet. Aus diesem Gespinnst von Dunst und Farbe tauchen die fernen Berglinien noch einmal in bestimmten Formen heraus, schärfer begrenzt und wesenhafter als die Wolken, sonst ihnen gleich in dem Klang von Grau und Violett, der alle Farben des Bildes sanft bindet. So weit ist der Blick in diese Landschaft, daß die Sichel des Mondes nur als ein kleiner Silberstreif darin steht. Die lässige Pracht eines Touristentages im Süden ist hier mit virtuoser Hand gemalt.



Die siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts waren für das Deutsche Reich keine künstlerische Zeit, sondern eine Zeit vorwiegend wirtschaftlicher und sozialer Erfahrungen und Taten: Geldüberfluß aus der französischen Kriegsentschädigung, aufkommendes Unternehmertum, Krach von 1873, Weiterentwicklung des Fabrikwesens und Verdrängung des Handwerkes, Steigen der Auswanderung bis 1885, wirtschaftliche und soziale Gesetzgebung, besonders mit Hilfe der nationalliberalen Partei. Was hat sich von dem Charakter dieses Jahrzehnts in der Malerei niedergeschlagen? Man wird an Einzelheiten bei diesem und jenem Künstler denken, z. B. an Klingers erstes kleines Gemälde; zur Lebensaufgabe aber hat sich die zusammenfassende Darstellung des Zeitinhaltes nur Bokelmann gemacht. Ihn unterstützten der nüchterne Blick des geborenen Bremers und die Düsseldorfer Schulung durch Wilhelm Sohn auf die Psychologie im Genre hin; seine eigene Tat aber war es, daß er von der Renaissancevorliebe seines Lehrers zur Darstellung der Gegenwart überging. So sind manche seiner Bilder — trotz allem Unterschied von Nord und Süd, Stadt und Land — verwandt mit Szeneneindrücken bei seinem österreichischen Altersgenossen Anzengruber. Man erinnere sich folgender Bildernamen von ihm: 1873 „Im Trauerhause“, 1874 „Bis in den hellen Tag hinein“ (die Spieler), 1875 „Vorraum eines Leihhauses“, 1877 „Volksbank kurz vor dem Ausbruch des Falliments“, 1879 „Testamentseröffnung“, 1880 „Letzte Augenblicke eines Wahlkampfes“, 1884 „Spielbank von Monte Carlo“. Dabei sah Bokelmann die künstlerische Aufgabe — und so lehrte er es in Karlsruhe und später in Berlin — in natürlichem Aufbau der Komposition, scharfer Psychologie der Personen, strenger Charakterisierung der Einzelheiten ohne öde Stellen, und in der Tat bieten seine Gemälde nach diesen Seiten hin viel eigentümliche Arbeit und großes novellistisches Interesse. Möchte der Beschauer nicht aus jedem der bald vierzig Köpfe unseres 1882 gemalten Auswandererbildes Gedanken und Stimmung herauslesen? Bis zu dem Blondköpfchen auf der Steinstufe hin. An Stelle des herkömmlichen Ateliertons strebte Bokelmann eine kühne Freilichtbehandlung und koloristische Kühle an. Bedeutend war der Meister auch im Bildnis, das seine Begabung für rein malerische Auffassung der Persönlichkeit dartut.







Die Steinklopfer

(Leinwand 159 × 259 cm)

Gustave Courbets „Steinklopfer“ erschienen 1851 im Pariser Salon zuerst vor der Öffentlichkeit und bildeten vier Jahre später neben dem „Begräbnis in Ornans“ das Hauptstück der berühmten „Le Réalisme. G. Courbet“ überschriebenen Baracke auf der Pariser Weltausstellung, um dort den ersten wirksamen Stoß des Künstlers gegen die seichte und kraftlose Modekunst der Zeit zu führen. Es wirkte wie ein Umsturz alles Bestehenden. Es hatte nichts mit dem bürgerlichen Genre zu schaffen und enthielt nicht die kleinste Wendung zur Anekdote; es war frei von jeder klassischen Pose und erzählte keine Geschichte. Es zeigte nur ein Stück Welt, das bis dahin niemand gesehen hatte — ein paar armselige, schwer arbeitende Menschen mitten in ihrem Tagewerk. Für van Gogh war es dreißig Jahre später ausgemacht, daß der Arbeiter das eigentliche Thema der neuen Malerei sei: gilt das, dann sind Courbet und Millet ihre Erzväter. Courbet fühlte sich als Revolutionär und wollte Anstoß erregen; die einzige Forderung, die er an die Kunst stellte, hieß Wahrheit, und diese lag für ihn im Leben der Gegenwart. Ihm, dem Bauernsohn, war das Dasein der Bauern und Landarbeiter vertraut. Aber wenn er es in seiner ganzen Schwere und Härte ohne verklärende Romantik sah, so adelte er seine Darstellung durch die Kraft und Sicherheit einer Malerei, die allein als Form ebenso kühn und revolutionär erschien wie die Neuheit ihres Gegenstandes. Doch Courbet wußte wohl, was Tradition heißt, und hatte sich in eine strenge Schule begeben, als er die großen Spanier des 17. Jahrhunderts, Ribera, Zurbaran und Velazquez, zu seinen Meistern erkor. Ihnen verdankt er den Charakter seiner Malerei, die Gebundenheit des Bildes im Zusammenklang dunkler, satter, sonorer Töne, brauner, grauer und blaugrüner Akkorde, die Schönheit der Maloberfläche, die die dunklen Töne ruhig ineinandergleiten läßt. Wie Courbet die „Wirklichkeit“, deren Erfassung ihm einzig und allein am Herzen lag, sah, das läßt sich freilich mit dem abgenutzten Begriff „Realismus“ kaum erschöpfen. Er wollte nichts von der posierenden Komposition der Akademiker wissen, aber seine „Steinklopfer“ sind ein Meisterwerk der Komposition. Wie die beiden Arbeiter, aus dichter Nähe gesehen, groß und plastisch nebeneinandergestellt sind, so daß sich ihre kräftigen Bewegungen klar vor den Augen entfalten, wie sich in jeder Gestalt ein Augenblick stärkster körperlicher Anspannung ausprägt, wie sich ihre Haltungen aufeinander beziehen und auch die Verteilung der Geräte, des Korbes links und des Zinntopfes rechts, das Gefüge des Bildes abrunden hilft, das ist geradezu klassisch komponiert. Die Masse der Gestalten hebt sich wirksam im Lichte vor den dunklen Schatten des Hügelabhanges hervor. Die ruhige Größe in der Darstellung des an sich Alltäglichen, Gewöhnlichen erhebt das Bild zum Monument, zum „Denkmal der Arbeit“ und redet als ethische Kraft mit überzeugender Sprache. Millet kam in denselben Jahren zu ähnlichen Ergebnissen. Ist es Zufall, daß sich Courbet gerade in den Steinklopfern mehr als sonst an irgend einem Punkte seines Werkes mit dem ersten großen sozialen Künstler nahe berührt?

Die große Ruhe über den Dingen ist das Geheimnis dieses Bildes. Das warme, tiefgoldene Licht des Spätnachmittags schwebt über dem Sandboden, dem hellgrauen Schotter, dem blanken Zinn und weißen Tuch, der armseligen geflickten Kleidung und bindet sie aneinander, und die langen laufenden Schatten des Abhangs schließen diese Fülle von Halb- und Mischtönen noch fester zusammen. Innerhalb dieser Gebundenheit ein verschwenderischer Reichtum an farbigem Leben: die Geräte Stilleben für sich, die grauen Holzschuhe und stumpfblauen Strümpfe, der Zusammenklang der rotgestreiften Weste mit dem mausgrauen Rock, die prachtvoll gemalten knöchigen Hände. Nicht das geringste Zugeständnis an sentimentale Neigungen: vom Gesicht der Leute sieht man so gut wie nichts, der Schatten des Strohhuts fällt über die Stirn des Klopfernden, und nur die fest zusammengepreßten Lippen zeichnen sich ab. Heroische Gesinnung erhebt dieses Kunstwerk hoch über den Bezirk der „Armeleutemalerei“; die soziale Teilnahme am Gegenstande geht in der Strenge der Darstellung auf.

O. H.

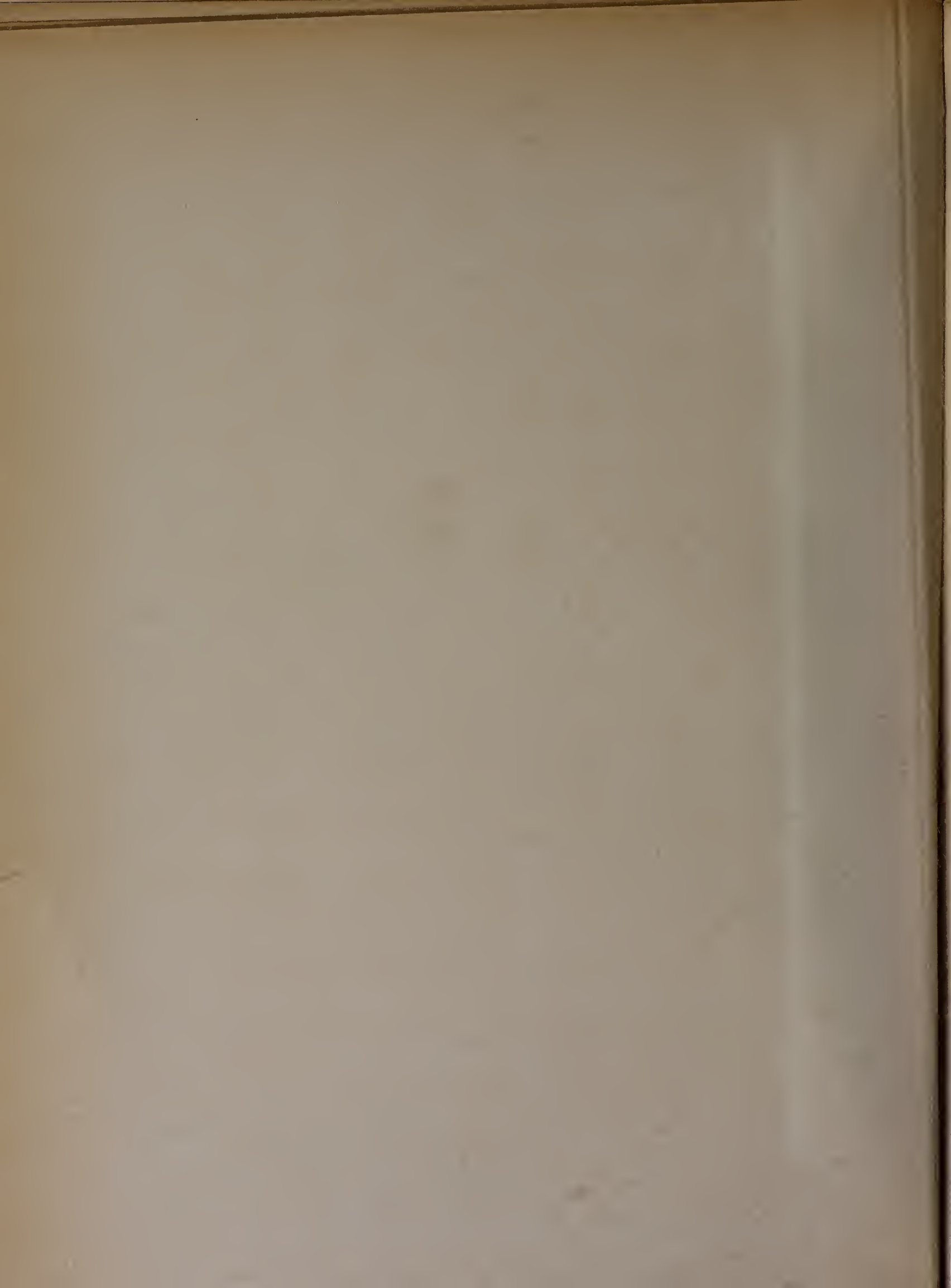




Was Max Liebermann und Franz Skarbina an internationalen Neuigkeiten nach Berlin gebracht hatten, fand hier bei der jüngeren Künstlergeneration begeisterte Aufnahme. Unter dem Einfluß jener Führer revidierte sie ihre ganze malerische Anschauung, die Komposition ward lebendiger, die Farbe mutiger, der Vortrag frischer. Und man versuchte nun auch nach Kräften, die fremden Anregungen selbstständig zu verarbeiten, die vom Ausland übernommene moderne Technik mit den bei uns mehr noch als anderswo stets lebendigen Forderungen einer bodenständigen Heimatskunst zu versöhnen. Zumal eine Anzahl niederdeutscher Künstler tat sich dabei hervor, unter ihnen Ludwig Dettmann in erster Reihe. Er war in Adelbye bei Flensburg geboren, und die Ebenen von Schleswig, das Leben in den Dörfern, die „Waterkant“ mit ihren niedrigen Hütten und ihren wortkargen Menschen blieben ihm für alle Zeit die liebsten Fundorte für seine Bildmotive. Diese ganze einfache Welt mit ihrer Gesundheit und Herbheit, mit ihrer schlichten, unverbrauchten Kraft tauchte in einer Art auf, wie sie früher nie gemalt worden war. Ihre Bauern und Fischer mit den weizenblonden Haaren und Bärten und den hellblauen Augen erschienen nicht genremäßig gruppiert, sondern in der harten Arbeit ihres Wochentages, in ihrer ganzen rustikalen Schwere. Und die Hauptsache blieb immer das malerische Thema des Bildes: wie die Sonne aus regenschwangeren Wolken grell über braune Äcker, gelbe Kornfelder, grauen Sand und rote Dächer, über die Wogen der Brandung und über wetterharte Gesichter brennt, wie in lauer Sommerdämmerung ein Liebespaar am Waldrain lustwandelt, während schwarze Schatten sich über die Landschaft senken, wie der Vollmond mit bläulicher Helle eine blühende Kastanie beleuchtet, während aus dem Fenster eines kleinen Hauses unter hohem Dach ein Lampenschein rötlich hervorschimmert, oder wie im Halbdunkel der schmucklosen Kirche bei Hochzeits- und Abendmahlsfeier die Kerzen erstrahlen. Die energische Herausarbeitung starker Beleuchtungseffekte auf Grund eingehendster Naturstudien gehört zu Dettmanns Lieblingsvorwürfen. Auch in der Fremde, am Gardasee, wo eine Reihe kostbarer Arbeiten, meist Aquarelle, entstand, bot ihm das prächtige Spiel der Sonne, die dort das Orange der Segelboote und das Blau des Wassers zu festlich heitern Farbenklängen steigert, lohnende Aufgaben in Fülle. Ein besonderes Verdienst hat sich Dettmann dadurch erworben, daß er, als der Erste in Deutschland, den erfolgreichen Versuch gemacht hat, die moderne Vortragsart auf die dekorative Monumentalmalerei zu übertragen: in seinen Wandbildern für den Rathaussaal in Altona hat er die breite, impressionistische Pinselführung und das unakademische, freie Arrangement keck für große Darstellungen historischen Charakters benutzt, und das Wagnis glückte. Mit der Übersiedelung nach Königsberg, wo Dettmann als Direktor der Kunstakademie die erwünschte Gelegenheit fand, sein außerordentliches Lehrtalent zu betätigen, eröffnete sich dem vielseitigen und beweglichen Künstler in den letzten Jahren ein neues Stoffgebiet, das er mit rastlosem Eifer zur Erweiterung und Vertiefung seines Könnens nutzt.







(1822—1875)

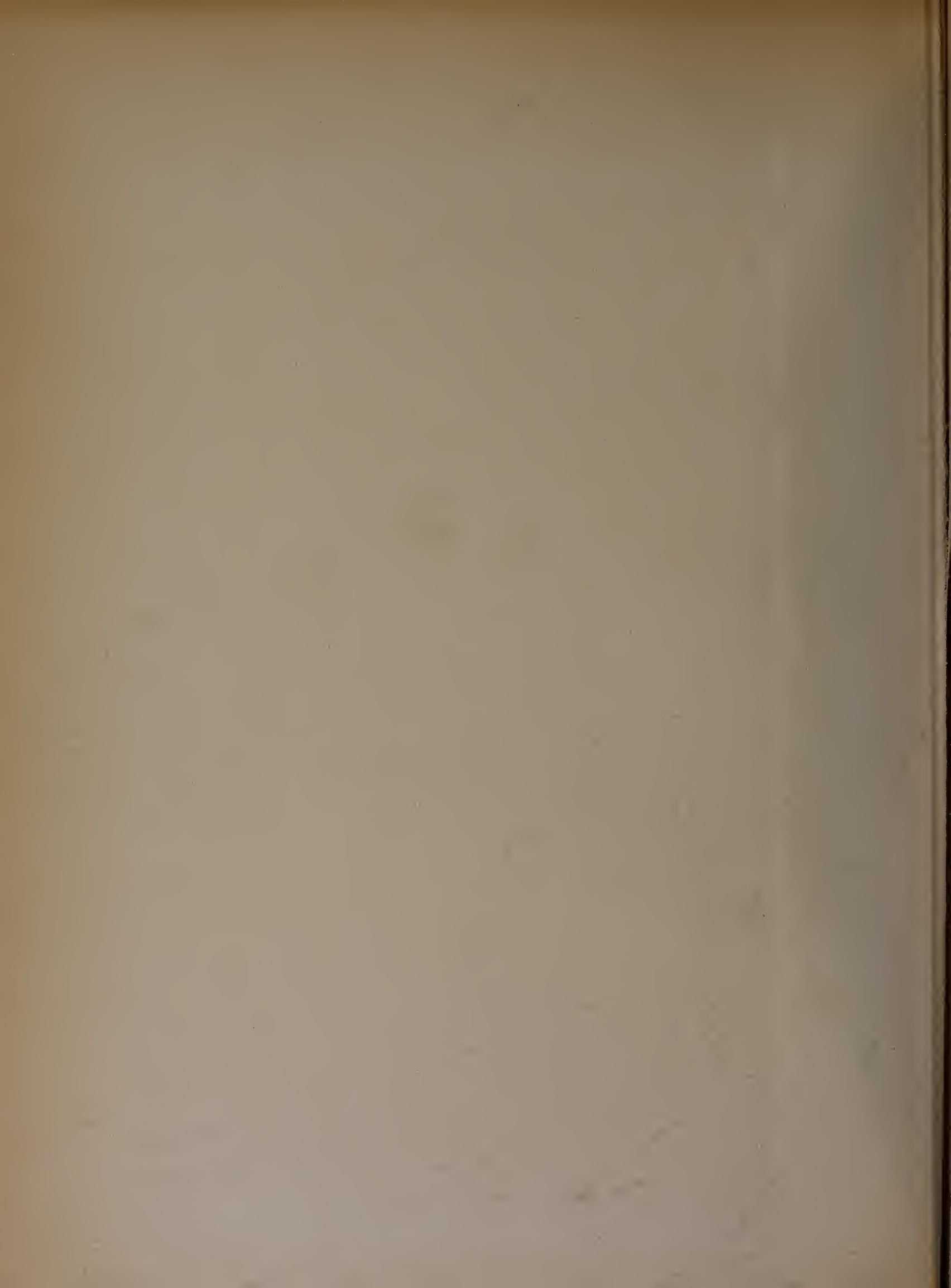
Landschaft mit Sänger und Hirten

(Leinwand 123×176 cm)

Heinrich Dreber, ein Sachse, der sich später nach einem Verwandten, in dessen Hause er aufgewachsen war, Franz(-)Dreber nannte, lernte als junger Mensch zunächst auf der Dresdner Akademie und besonders unter Ludwig Richter Landschaft malen. Schon mit 21 Jahren kam er dauernd nach Italien und bildete sich nun hier allmählich tiefer aus, eine kränkliche und melancholische Natur, die große Liebe zu der reichen südeuropäischen Landschaft empfand und — in den fünfziger Jahren wie mancher der Besten — eine pessimistische Abneigung gegen die damals moderne Gegenwart hatte. So vereinigte seine großen, namentlich zwischen 1850 und 1870 in Italien entstandenen Bilder kleine Figurengruppen idyllischer Art und begeistert und liebevoll aufgefate weite italienische Landschaften, deren Wirklichkeit im einzelnen viel treuer wiedergegeben wurde als von Rottmann und Preller. Eine Zeitlang stand der junge Böcklin Dreber nahe; auch an Drebers anderen jüngeren Zeitgenossen Feuerbach fühlen wir uns manchmal erinnert, nicht in der Weise, doch in der Stimmung. Man hat Dreber wie Böcklin Pantheisten der Landschaftsmalerei genannt: von Böcklin möchte das Wort in einem intensiveren, von Dreber in einem extensiveren Sinne gelten. — Das Leben des Künstlers verlief geräuschlos; er war eine in sich gekehrte Natur, die abgewandt von der Welt seine stille Bahn zog, aber dabei manches junge aufstrebende Talent befruchtete. Heute darf gesagt werden, daß der Maler „in Bezug auf innige poetische Beseelung und harmonische Auffassung der Landschaft einer der größten Meister Deutschlands war, der in der Wahrheit und Gewissenhaftigkeit ihrer Wiedergabe seinesgleichen suchte“.







CASPAR DAVID FRIEDRICH

(1774–1840)

Rast bei der Heuernte

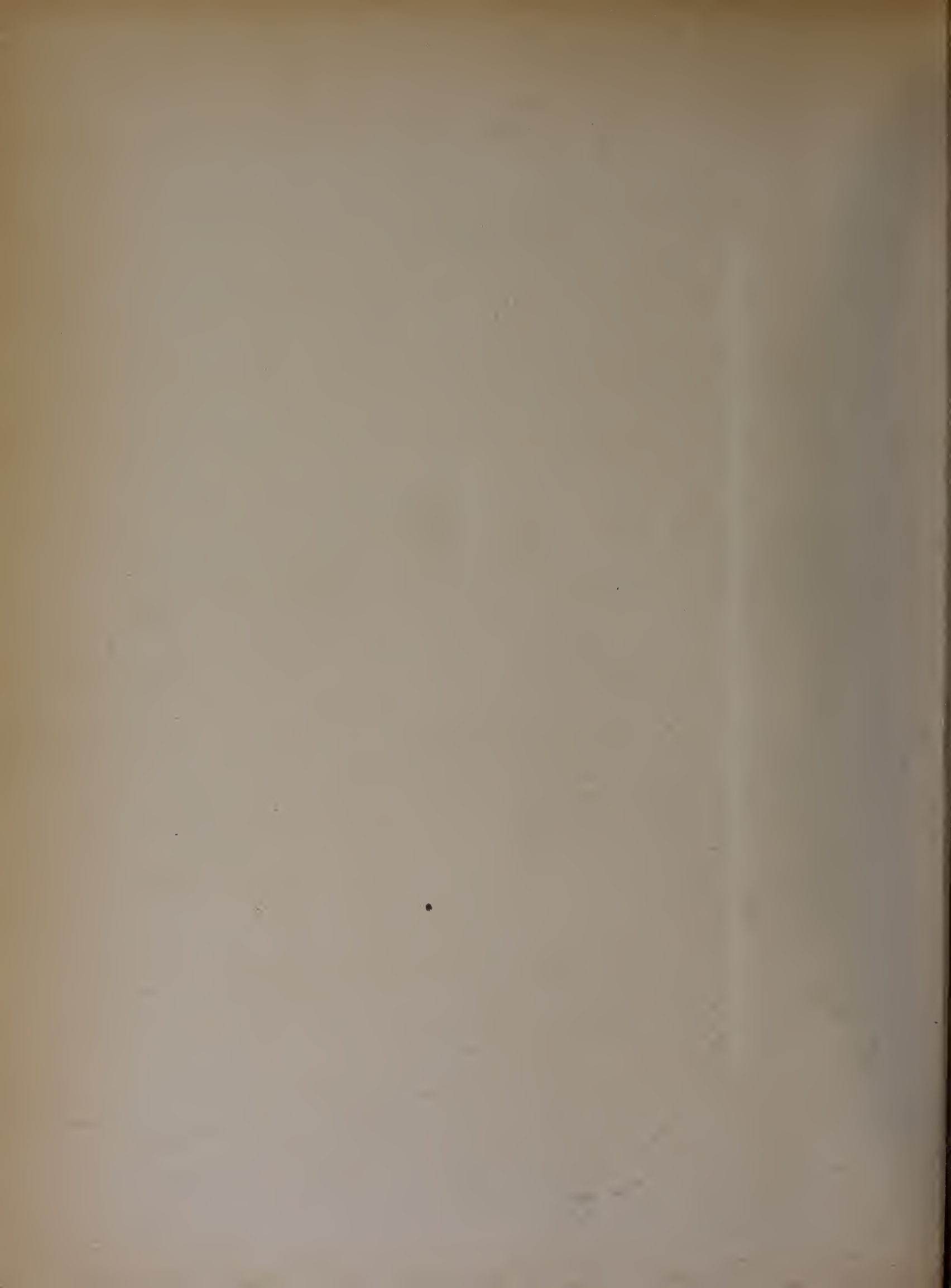
(Leinwand 72,5×102 cm)

6

Der aus Greifswald stammende Maler C. D. Friedrich ist ein ganz selbständiger Entdecker und Pfadfinder auf dem Gebiete der Malerei. In den Lebenserinnerungen seines Freundes Carl Gustav Carus, der berufsmäßig Arzt, aus Neigung aber Maler war, wird uns ein literarisches Bildnis Friedrichs überliefert, das ihn und seine Eigentümlichkeit lebendig widerspiegelt. Es heißt da (Bd. I, S. 255 der Lebenserinnerungen, Leipzig 1865): „Gebürtig vom Strande der Ostsee, eine recht scharf gezeichnete norddeutsche Natur mit blondem Haar und Backenbart, einem bedeutenden Kopfbau und von hagerem, starkknochigen Körper, trug er einen eigenen melancholischen Ausdruck in seinem meist bleichen Gesicht, dessen blaues Augenpaar so tief unter dem stark vorspringenden Orbitalrande und buschigen, ebenfalls blonden Augenbrauen verborgen lag, daß darin schon der Blick des die Lichtwirkung im höchsten Grade konzentrierenden Malers sehr charakteristisch sich erklärt fand... Seine ersten Studien hatte er auf der Akademie in Kopenhagen gemacht, und im Jahre 1795 kam er nach Dresden, wo er 1817 zum Mitgliede der Akademie und später zum Professor der Landschaftsmalerei erwählt wurde. In Dresden hatte er sich stets sehr abgesondert gehalten, an keinen der damaligen Professoren sich angeschlossen und so allmählich einen eigenen, tiefpoetischen, doch oft auch etwas finsternen und schroffen Stil der Landschaft sich ausgebildet... Die Dämmerung war sein Element; früh im ersten Morgenlicht ein einsamer Spaziergang und ebenso ein zweiter abends bei oder nach Sonnenuntergang, wobei er indes die Begleitung eines Freundes gern sah: das waren seine einzigen Zerstreuungen... Ein Bild soll nicht erfunden, sondern empfunden sein, war sein Grundsatz, und man darf sagen, alle seine Bilder sind auf diese Weise entstanden. Sehr lehrreich für mich war das entschiedene Gefühl für reine Konzentration des Lichts, welches seine Werke auszeichnete. Er sagte mir einmal: ein Traum habe ihn zuerst darüber die rechte Erkenntnis gegeben, und er hielt diese Erkenntnis, welcher von Künstlern selten die ganz gebührende Rechnung getragen wird, sehr fest.“ Von Carus rührt auch die Mitteilung einer sehr bezeichnenden Bemerkung des französischen Bildhauers David d'Angers her, der, als er Bilder Friedrichs sah, betroffen ausrief: „Voilà un homme, qui a decouvert la tragédie du paysage!“ Der Künstler selbst sagt: „Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst sehest dein Bild. Dann fördere zu Tage, was du im Dunkeln gesehn, daß es zurück wirkt auf Andere, von außen nach innen.“ Er fing sein Werk nicht eher an, als bis es in seiner Einbildungskraft vollendet vor ihm stand. In seinen Landschaften ebenso wie in seinen Interieurbildern zeigt er sich als ein koloristisch fein empfindender Meister. Nach langer Vergessenheit ist er von spürsamen, feinen Kunstkennern neu entdeckt und hoch gepriesen worden; sein Platz in der Kunstgeschichte ist nunmehr gesichert und unverlierbar.







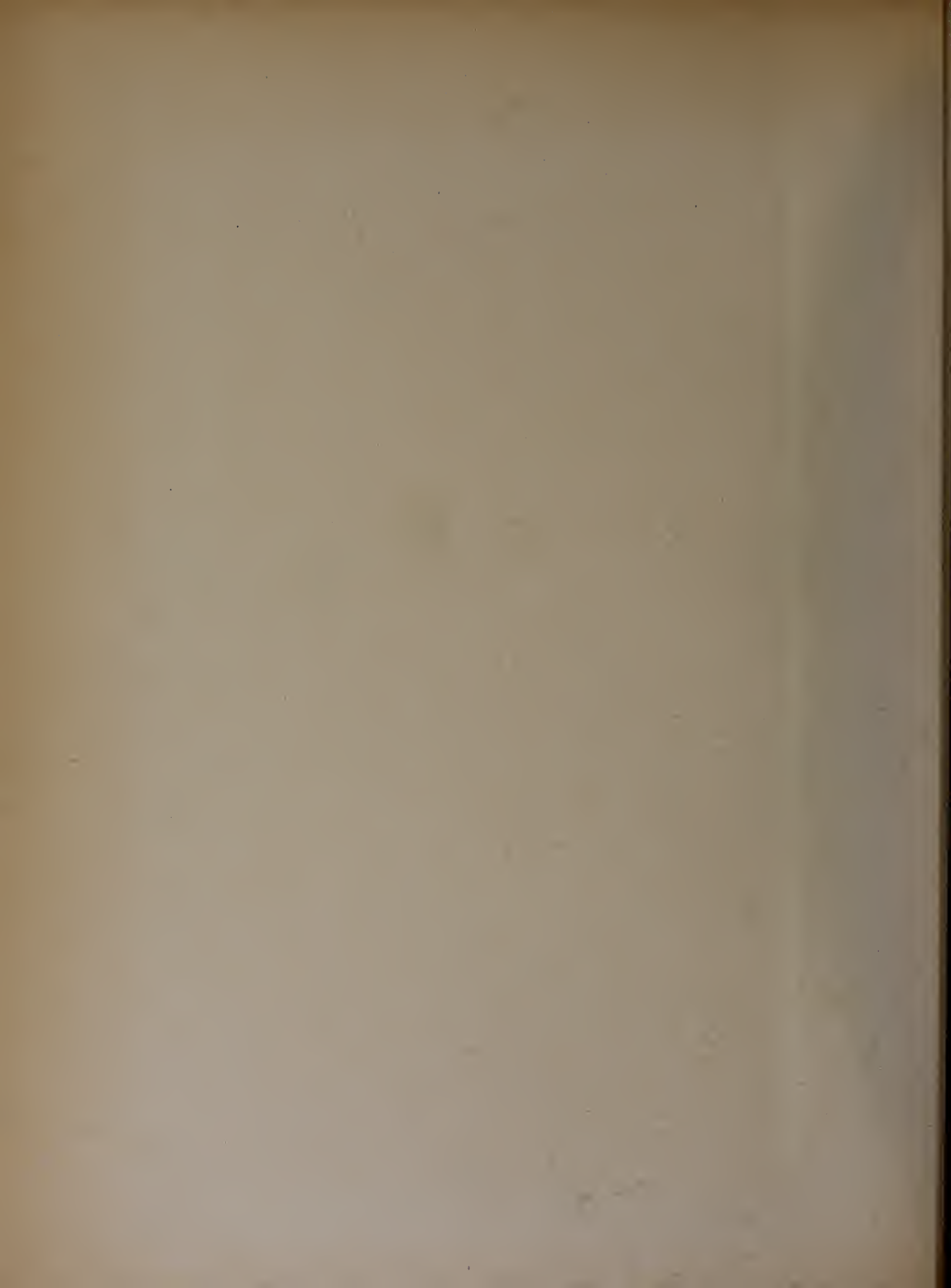
Jakob ringt mit dem Engel

(Holz 70,5×47,5 cm)

Im 32. Kapitel des ersten Buches Mosis lesen wir, wie Jakob heimkehrend in großer Furcht vor seinem Bruder Esau schwebt, den er um das Recht der Erstgeburt betrogen hat, wie er ihn durch entgegengesendete Geschenke zu versöhnen sucht und wie er in der Nacht vor der Begegnung mit Esau einen wunderbaren Traum hat. „Er blieb allein. Da rang ein Mann mit ihm bis die Morgenröte anbrach. Und da er sah, daß er ihn nicht übermochte, rührte er das Gelenk seiner Hüfte an, und das Gelenk der Hüfte Jakobs ward über dem Ringen mit ihm verrenkt. Und er sprach: Laß mich gehen, denn die Morgenröte bricht an. Aber er antwortete: Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn. Er sprach: Wie heißest du? Er antwortete: Jakob. Er sprach: Du sollst nicht mehr Jakob heißen, sondern Israel; denn du hast mit Gott und mit Menschen gekämpft und bist obgelegen. Und Jakob fragte ihn und sprach: Sage doch, wie heißest du? Er aber sprach: Warum fragst du, wie ich heiße? Und er segnete ihn daselbst. Und Jakob hieß die Stätte Priel; denn ich habe Gott von Angesicht gesehen und meine Seele ist genesen.“ Diese Erzählung des Alten Testaments, die in der Geschichte vom kananäischen Weibe im Neuen Testamente ein Gegenstück hat, ist wesentlich für die Geschichte des Volkes Israel, dessen Name sie erklärt durch den erkämpften Segen Gottes. Eduard von Gebhardt hat den Vorgang in ernster und bedeutender Weise aufgefaßt und dargestellt. Er spielt nach der Bibel am Flusse Jordan an der Furt des Jabbok. So sehen wir vor uns eine Landschaft, die ein Fluß durchströmt. Jenseits liegt dämmeriger Wald, aber die Sonne erhebt sich bereits und färbt den Himmel mit ihren rötlichen Strahlen. Auf der Lichtung im Vordergrunde hat Jakob sein Lager aufgeschlagen, ein alter Mann mit weißem Bart und Haar in langem orientalischen Prachtgewand; neben der Matte und dem Teppich liegt ein Stab mit der Pilgerflasche und dem muschelgeschmückten Pilgerhut. Jakob aber hat sich halb aufgerichtet und umschlingt mit krampfhaften Bewegungen die vom weißen Gewand verhüllten Füße des emporschwebenden Engels, indem er mit geschlossenen Augen und halb offenem Munde eben die Worte zu sprechen scheint: Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn. Und der Engel, auf ihn herabschauend, segnet mit beiden Händen den segnenheischenden Patriarchen. Es ist ein wirksamer Gegensatz zwischen dem alten leidenschaftlich flehenden Manne in dem charakteristischen Kleide und dem Engel mit den mächtigen ausgespannten Flügeln, der von dem wallenden weißen Gewande umweht wird, während das Licht des Herrn rings um ihn erstrahlt. Blondes volles Haar umrahmt die ernsten Züge des Engels, von denen wir die Größe des Augenblickes lesen, während sich auf Jakobs Zügen die bange Furcht der vorangegangenen Tage, Sorge und Inbrunst widerspiegeln. Die Landschaft gibt einen stimmungsvollen Hintergrund zu dem Bilde. — Eduard von Gebhardt gehört zu den bedeutendsten lebenden deutschen Künstlern. Er hat sich ausschließlich der biblischen und religiösen Malerei gewidmet und seine Eigenart besteht darin, daß er die Geschichten des Neuen Testaments im Spiegel altdeutschen Volkstums mit heiligem Ernst und starker innerlicher Kraft darstellt. Nur ganz ausnahmsweise hat er hier einmal einen Stoff aus dem Alten Testament zur Darstellung gewählt. Das nicht sehr umfangliche Gemälde stammt aus dem Jahre 1894.



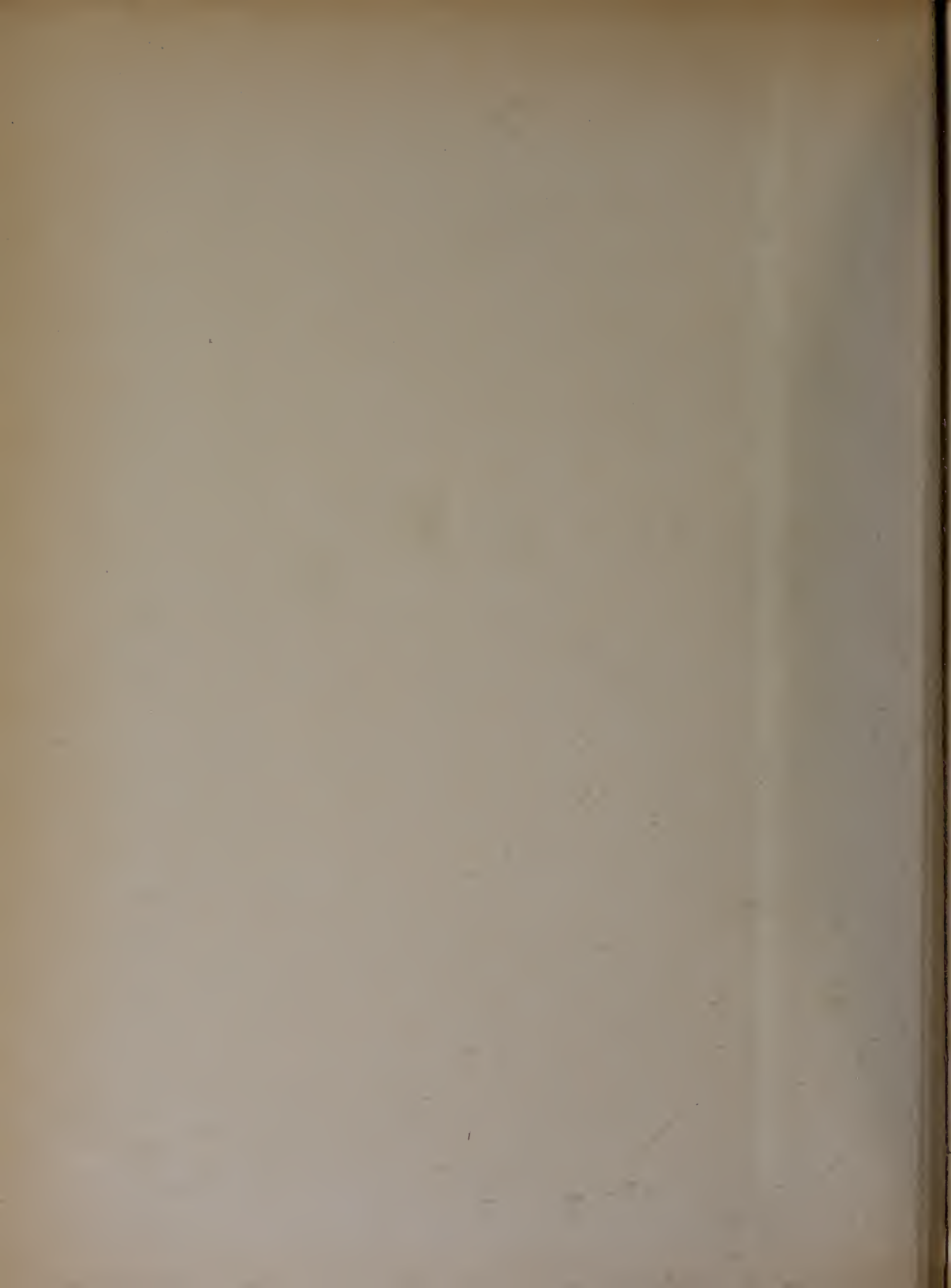




Mit dem Grafen Kalckreuth und Robert Pötzelberger bildete Carlos Grethe die Trias der Karlsruher Künstler, die im Jahre 1899 nach Stuttgart berufen wurde. Er war an der badischen Kunstschule, wo er acht Jahre lang, erst als Assistent Gustav Schönlebers, dann selbständig, als Professor, eine Malklasse leitete, als ausübender Künstler wie als Lehrer rasch in die erste Reihe vorgerückt. In Karlsruhe hatte Grethe, der in überseeischer Ferne, in Montevideo, von deutschen Eltern geboren, aber früh nach Hamburg gekommen war und dort seine Jugend verlebt hatte, auch seine Studien gemacht, die er durch einen Aufenthalt in Paris ergänzte. Die Eindrücke jedoch, die er in der Kindheit in sich aufgenommen hatte, blieben alle Zeit für ihn bestimmend: Hamburg, die Unterelbe und die Nordsee, in die sie mündet, waren von vornherein und blieben bis heute sein liebstes Studienfeld. Als eine richtige „Wasserratte“ tummelte er sich mit Leidenschaft, Strapazen und Unbequemlichkeiten nicht achtend, auf dem Meere, um dem gewaltigen Element seine Geheimnisse abzulauschen, hauste tage- und wochenlang auf Lotsenschiffen und Hochseefischerbooten, stattete den englischen und schottischen Küsten kurze Besuche ab und fuhr einmal sogar mit einem Segler bis nach Mexiko hinüber. So ward er wie wenige ein Kenner der Salzflut, ihrer wettergebräunten, sturmerprobten menschlichen Beherrscher und ihrer tierischen Bewohner. Und den ganzen ungeheuren Reichtum an malerischen Problemen und merkwürdigen Szenen, der sich hier bietet, suchte er auszuschöpfen. Er malte die Fischerboote, wie sie am Abend in den Hafen einfahren und sich durch winterliche Eisschollen arbeiten, die Seeleute, die von ihren Abenteuern erzählen, den Steuermann, dem das spritzende Meerwasser um die Ohren peitscht, die Besatzung eines Walfischfängers, die auf Deck einen fröhlichen Tanz riskiert, und andere ähnliche Szenen mit immer neuer Frische. Daneben jedoch stand stets die Welt des Hamburger Hafens, seiner Wertarbeiter und Lastträger, der er zahlreiche Motive entnahm. Von Paris, wo Grethe zwar hauptsächlich im Atelier von Bouguereau und Robert Fleury gearbeitet, aber sich zugleich mit der neuen Farbenschauung Claude Monets vertraut gemacht hatte, brachte er ein geschärftes Auge für malerische Aufgaben mit nach Hause, und wenn er nun das Getriebe in St. Pauli, die niederdeutsche Küste und das Leben auf dem Meere schilderte, diente ihm die moderne Technik, ihrer ausländischen Formen entkleidet und der Besonderheit seiner Stoffe angepaßt, dazu, der unendlichen Mannigfaltigkeit der Licht- und Luftprobleme, die hier ihrer Lösung harren, besser gerecht zu werden. Charakteristisch wurden für ihn besonders starke Beleuchtungseffekte, die er energisch und kraftvoll zur Geltung zu bringen weiß. Unser Bild zeigt, mit welcher selbständiger Kunst Grethe es verstand, sich von dem mächtigen Einfluß der Fremde zu emanzipieren und doch den Kern ihrer Lehren sich anzueignen. Er hat hier einmal ein Thema angeschlagen, das ihm sonst ferner liegt: ein phantastisch ausgestaltetes Stück Meereseposie. In der jagenden Bewegung des jungen Nixleins, das über die Schatten und Reflexe der wogenden Wasserfläche am dunkelnden Abend dem ängstlich Reißaus nehmenden fliegenden Fischchen nachstürmt, verkörpert sich wundervoll die schäumend sich überschlagende, pfeilschnell niederstürzende Welle. Das rote Schwänzlein der kleinen Neptunstochter aber bildet in den gedämpften Tönen des Bildes einen höchst amüsanten Farbfleck.



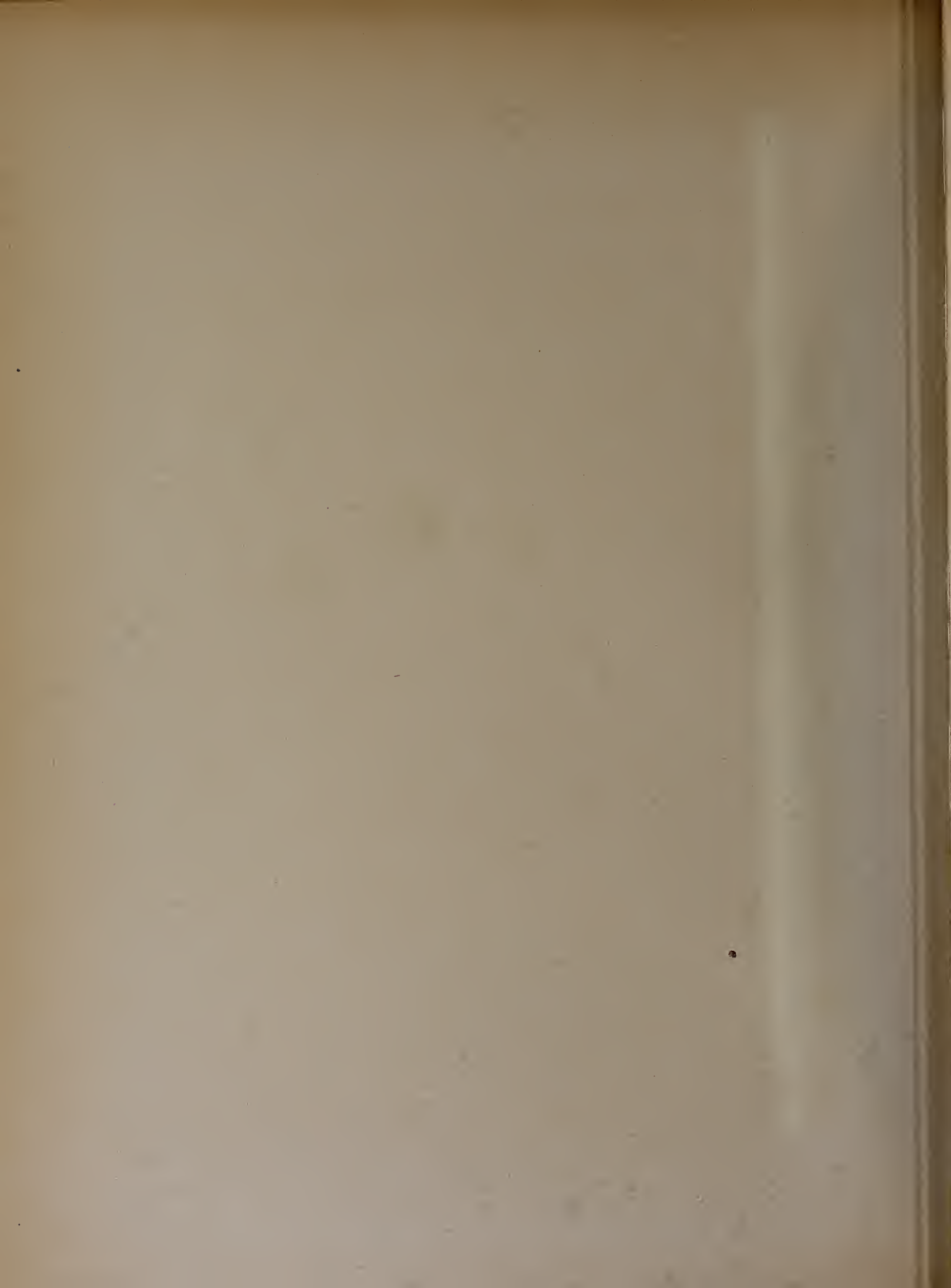




In dem neueren Weimar haben sich gerade die bedeutendsten Maltalente — Böcklin und Lenbach — nur kurze Zeit aufgehalten; die großen Energien fanden hier einen zu kleinen Wirkungskreis. Vielleicht der kräftigste der älteren Maler, die Weimar treu geblieben sind, war der Landschaftler Hagen, der hier 1871 Professor an der Kunstschule wurde und dann auch mehrere Jahre das Direktorat verwaltete. Er ist geborener Düsseldorfer und Schüler Oswald Achenbachs (1863—1868), und seine besten früheren Bilder halten im ganzen die Mitte zwischen der etwas effektsüchtigen älteren Realistik seines Lehrers und dem hellfarbigen Naturalismus der Folgezeit, zu dem er doch selbst auch später übergegangen ist. Er suchte als Lehrer die Eigentümlichkeit der Schüler zu entwickeln und war seinerseits stetig auf künstlerischen Fortschritt bedacht. In Hamburg, wohin er von Alfred Lichtwark berufen wurde, malte er Bilder vom Hafen und Elblandschaften, die voll von Licht- und Leuchtkraft sind; in Weimar spürte er den malerischen Geheimnissen des Thüringer Waldes nach und wandelte sich zu einem feinsinnigen Impressionisten um, dem die ganze Natur zum Königreich gegeben ist. Das Bild in der Dresdner Galerie ist 1879 entstanden. — Zons, nicht weit von der Heimat des Künstlers gelegen, ist ein niederrheinisches Rothenburg genannt worden. Man sieht auf unserem Bilde an einem sinkenden Spätsommernachmittag die Nordostecke der Stadt mit dem Rheinturm, einem alten Zollturm des 14. Jahrhunderts: früher floß der Rhein hier hart an der Stadtmauer hin, wo jetzt nur überständiges Wasser von ihm in den Graben getreten ist. Beim Malen der Turm- und Häusergruppe hat der Künstler manches belehrende Korrigieren der Natur für gut gehalten; zehn Jahre später hätte er das auf einem so großen Gemälde vielleicht nicht oder doch nicht so getan. Aber das Motiv ist dadurch wohl „malerischer“ im damaligen Sinne geworden, und einen gehaltvollen Eindruck empfängt auch der heutige Betrachter.







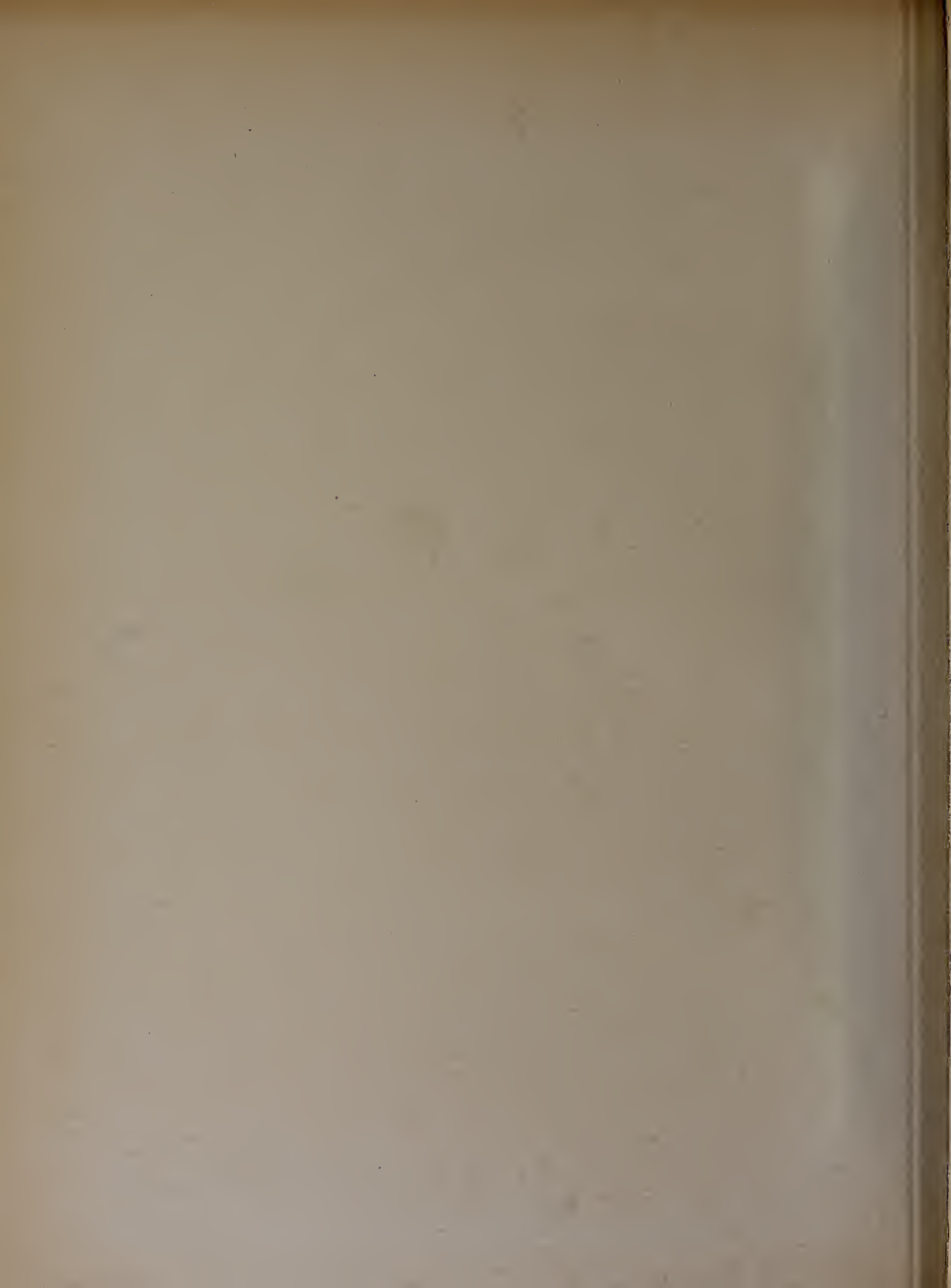
Pferde

(Leinwand 78 × 95 cm)

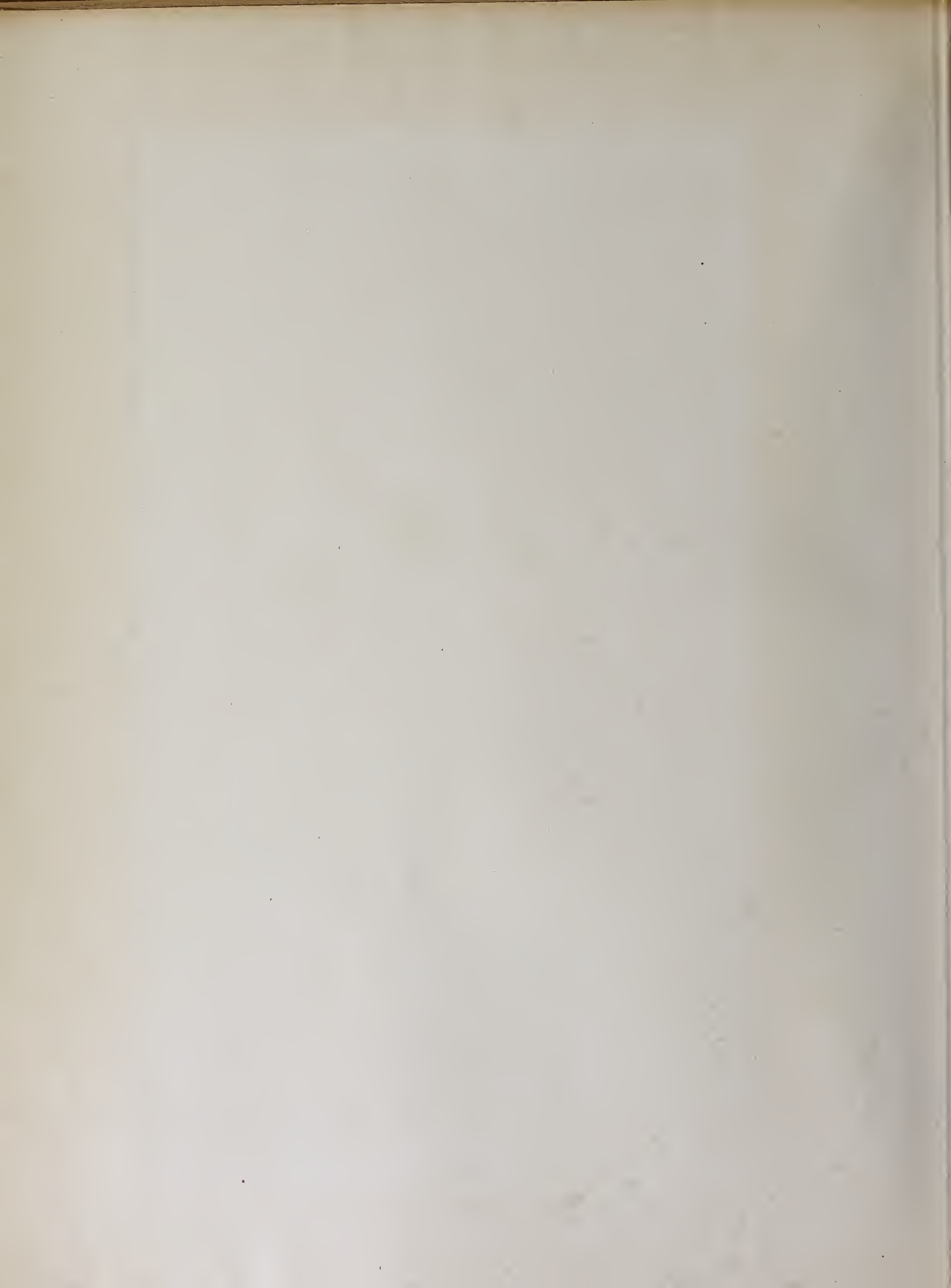
Emanuel Hegenbarth wurde 1868 in Böhmisches-Kamnitz geboren. Seinem Wunsche, Künstler zu werden, setzte das elterliche Haus entschiedensten Widerstand entgegen, so daß er sich entschließen mußte, die kaufmännische Laufbahn einzuschlagen. In Leipzig machte er seine Lehrjahre durch und ebendort besuchte er die Handelsschule. Dann trat er in das väterliche Geschäft ein. Lange Jahre hielten ihn Schreibstube und Geschäftsbücher fest, und oftmals reiste er nach Leipzig zur Messe, um dort für den Absatz der heimischen Glaswaren zu wirken, während er im stillen von Kunst und Künstlerschaft träumte. Mit dem 25. Lebensjahre endlich gelang es ihm, eine Änderung herbeizuführen; er gab den Kaufmannsstand auf und bezog die Kunstakademie zu München. Daß er Tiermaler werden wollte, stand ihm von vornherein fest; die Vorliebe für Hunde und Jagdtiere, die er von jeher besessen, wies ihn unmittelbar auf die Tiermalerei. So wurde Heinrich Zügel sein Hauptlehrer. Sehr bald, nachdem sich Emanuel Hegenbarth selbständig gemacht hatte, wurde die Kunstwelt auf ihn aufmerksam. Die Moderne Galerie in Prag kaufte sein Gemälde „Treiber“, die Moderne Galerie in Wien sein Gemälde „Jäger mit Hund“. Gerade zu dieser Zeit wurde an der Kunstakademie zu Dresden ein Atelier für Tiermalerei eingerichtet. Emanuel Hegenbarth wurde als Leiter dieses Ateliers nach Dresden gerufen und hat als solcher seit 1903 eine erfolgreiche Tätigkeit entfaltet. — Die Tiermalerei ist als selbständiger Zweig der Malerei erst im 17. Jahrhundert durch die Niederländer ausgebildet worden. Rubens und Snyders, Hondecoeter, Paul Potter, Wouwerman, Cuyp und Berchem haben sie schon damals auf eine hohe Stufe der Vollendung geführt. Auch das folgende Jahrhundert hat hervorragende Vertreter der Tiermalerei zu nennen. Im 19. Jahrhundert erneuerte sich die Tiermalerei zunächst in Frankreich und zwar im Anschluß an die Landschaftsmalerei. Von dort erhielt auch die deutsche Kunst entscheidende Anregungen: Schmitson, Brendel, Schreyer und Meyerheim sind die Hauptvertreter dieser älteren Generation deutscher Tiermaler. Dann aber hat neben Viktor Weishaupt besonders Heinrich Zügel diesen Zweig der Kunst in neue Bahnen gelenkt; und unter seinen Schülern steht neben Rudolf Schramm-Zittau Emanuel Hegenbarth in erster Linie. Im Gegensatz zu zahlreichen anderen Jagd- und Sportpferdemalern, die ohne eigene künstlerisch-malerische Absichten den Wünschen ihrer Besteller gemäß nur möglichst genaue Abbilder der einzelnen Tiere geben wollen, gehen diese modernen Künstler in erster Linie darauf aus, das Tier in der Natur, in der Luft, in der Stimmung darzustellen. Damit sind die eigentlichen malerischen Aufgaben der gegenwärtigen Kunst, Körper und Formen unter der Einwirkung von Licht und Luft darzustellen, Ton neben Ton zu setzen, auszugleichen und zum Gesamtbild zu vereinigen, auch der Tiermalerei zugute gekommen. Zügel beherrscht in dieser Richtung besonders das Rind und das Schaf, Schramm-Zittau besonders das Geflügel, Emanuel Hegenbarth namentlich Pferd und Hund. Dabei bevorzugt Zügel vor allem die Darstellung im prallen Sonnenlicht, während Hegenbarth mit Vorliebe die graue kühle Stimmung wiedergibt. Seine Kunst beruht auf den eingehendsten Studien: in Hunderten von Zeichnungen und farbigen Skizzen stellt er einzelne Tiere dar, macht er sich alle ihre Formen in Ruhe und Bewegung zu eigen, vergewissert er sich über die Veränderung der malerischen Wirkungen durch Luft und Licht. Dann aber malt er seine Bilder frei aus dem Kopfe, ohne ängstlich am Modell zu kleben. Er gehört also zu den Malern mit langem Gedächtnis, während die mit kurzem Gedächtnis beim Malen stets des Modells bedürfen. Damit soll kein Lob und kein Tadel ausgesprochen sein, nur eine Charakteristik. Sicher aber ist, daß der Künstler, je mehr und je sicherer er mit dem Gedächtnis Formen und Farben beherrscht, auch um so flüssiger und malerisch geschlossener malt. So beruht auch Hegenbarths hervorragendes malerisches Können auf eindringlichem Studium der Form, auf unablässiger Übung im Zeichnen und Malen nach der Natur, kurzum auf dem soliden Untergrund gediegenen Kennens und Könnens. Nur solches verbürgt die frische lebendige Auffassung seiner Gemälde, die höher steht als die bloße Nachahmung der Natur.



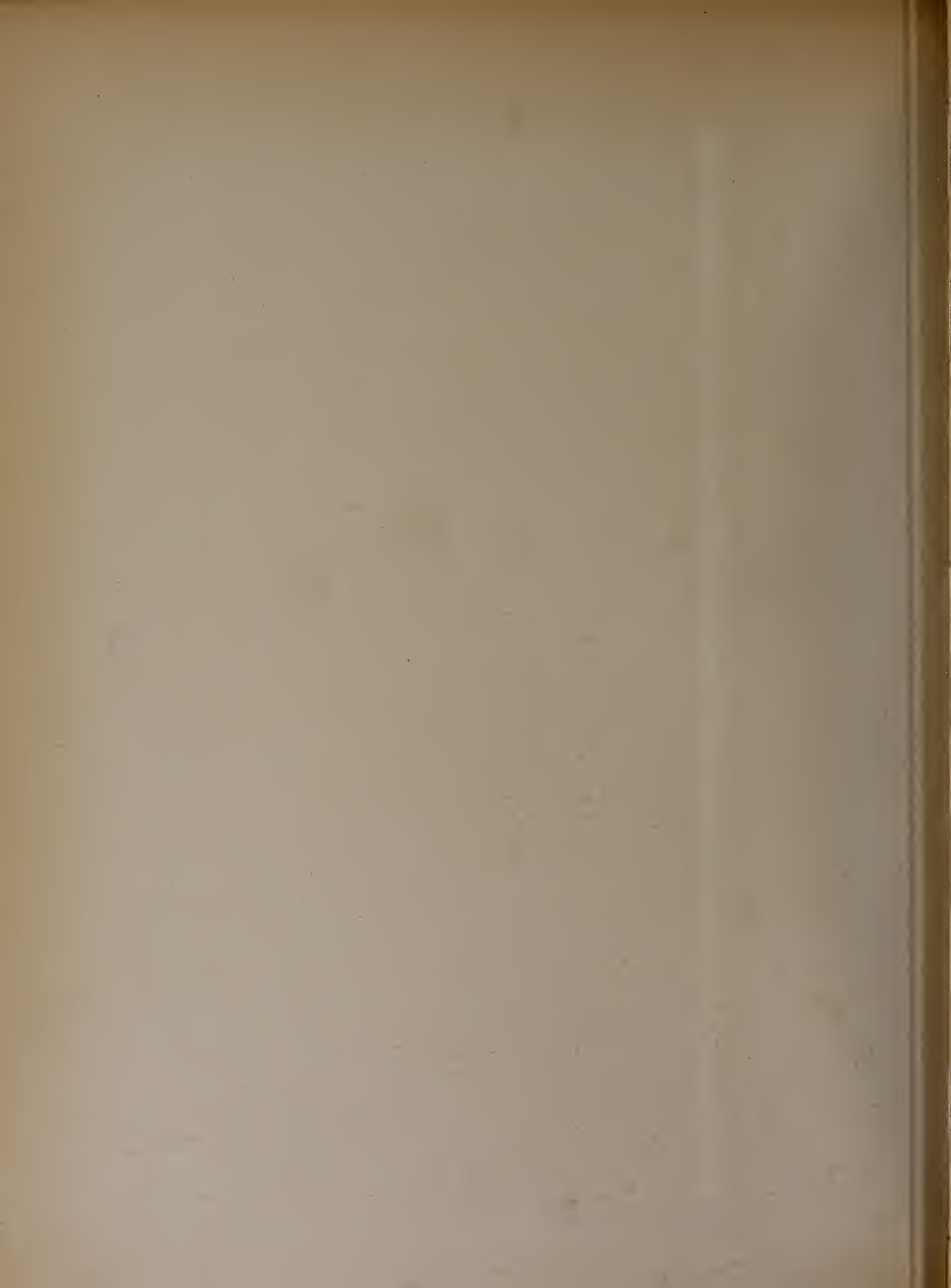




Das Phantasiebildnis Ulrich von Huttens, dem Ludwig Herterich durch luministische und malerische Werte einen geradezu magischen Reiz geliehen hat, führt so recht jene mißverständliche Kunstanschauung ins Absurde, welche der modernen Malerei den Idealismus absprechen möchte, weil diese auf Glätte und Süßlichkeit und allerlei gefällige Zutat lieber Verzicht leistet. Dieser stattliche Rittersmann in seiner schillernden Rüstung könnte wohl kaum poetischer wirken und erscheint uns als eine Idealgestalt, der auch ein Hauch von Romantik nicht fehlt. Sein Schöpfer wollte nicht „Etwas recht Schönes“ malen, sondern er wollte, was er schuf, recht schön malen. Und das ist ihm auch gelungen! Schön, gut malen ist das Erste, was Herterich mit einer unbeugsamen Beharrlichkeit, mit rücksichtsloser Selbstzucht anstrebt und erst aus diesem Bestreben entsteht bei ihm das Andere, der reiche poetische Gehalt seiner modernen Arbeiten. Er ist der Maler der feinsten, duftigsten Dämmertöne, der zartesten und verwickeltsten Spiele des Lichts und der Farbe und kein Problem ist ihm da zu schwer, keine Lösung gut genug. Als Herterich mit der glänzenden Darstellung eines jungen Weibes „Vor dem Spiegel“ in der Ausstellung der Münchener Sezession auftrat, war alles voll befriedigt, nur er selbst nicht. Immer aufs neue ging er in seiner Werkstatt an das Problem heran und stellte übers Jahr eine neue Lösung dieser Aufgabe aus, die allerdings noch feiner war, noch tiefer ging. Wer es nicht besser wußte, hat in dieser Wiederholung wohl eine Äußerung bedauerlicher Gedankenarmut vermutet, wo es sich in Wahrheit um einen Akt der höchsten künstlerischen Pflichttreue handelte. Herterich gelingt es, wie wenigen, alles Licht in Farbe aufzulösen, alle grauen, toten und schmutzigen Töne von Palette und Leinwand zu verbannen. Von seiner „Johanna Stegen“ an ist er in diesem Streben immer weiter gekommen, sein St. Georg, Ritter, Sommerabend (die drei Bilder zieren die Neue Pinakothek in München), sein Hutten, die beiden „Spiegel-Bilder“ bedeuten Etappen auf diesem Wege und in den kühnen, farbesprühenden Meisterarbeiten dieses Jahres (1903), den „Zimmerleuten“ und dem „Schaukelpferd“ hat er als Kolorist eine Höhe erreicht, die sich wohl nicht mehr wird überbieten lassen. — Ludwig Herterich stammt aus einer Künstlerfamilie. Sein Vater war Bildhauer in Ansbach; auch seine beiden Brüder sind Künstler. Die Lust an alter Kunst wurde im Elternhaus geweckt, eine Reise nach München brachte ihm neue Anregungen und schließlich setzte er es durch, daß er, um Maler zu werden, ganz nach der bayrischen Hauptstadt verzog. Hier arbeitete er zuerst im Atelier seines Bruders, dann auf der Akademie bei den Professoren Barth und W. v. Diez. Der letztere hat Herterich, der selbst ja manche antiquarischen Neigungen mitbrachte, zunächst wohl ein wenig im Sinne der „Historie“ beeinflußt, was seine ersten Bilder, eine Bauernkrieg-Szene und ein mittelalterlicher Hochzeitszug erweisen. Der intime Verkehr mit dem freisinnigen, leider früh verstorbenen Wilhelm Dürr, Reisen nach Paris usw. führte ihn dann zur Bekanntschaft mit der modernen Malerei, auf deren Feld er auch bald ungeteilte Anerkennung fand. Ende der neunziger Jahre wurde er als Lehrer an die Stuttgarter Kunstschule berufen, kehrte aber nach zwei Jahren nach München zurück, wo er jetzt an der Akademie eine Professur ausübt, neben Zügel und Stuck einer der beehrtesten Münchener Lehrer.





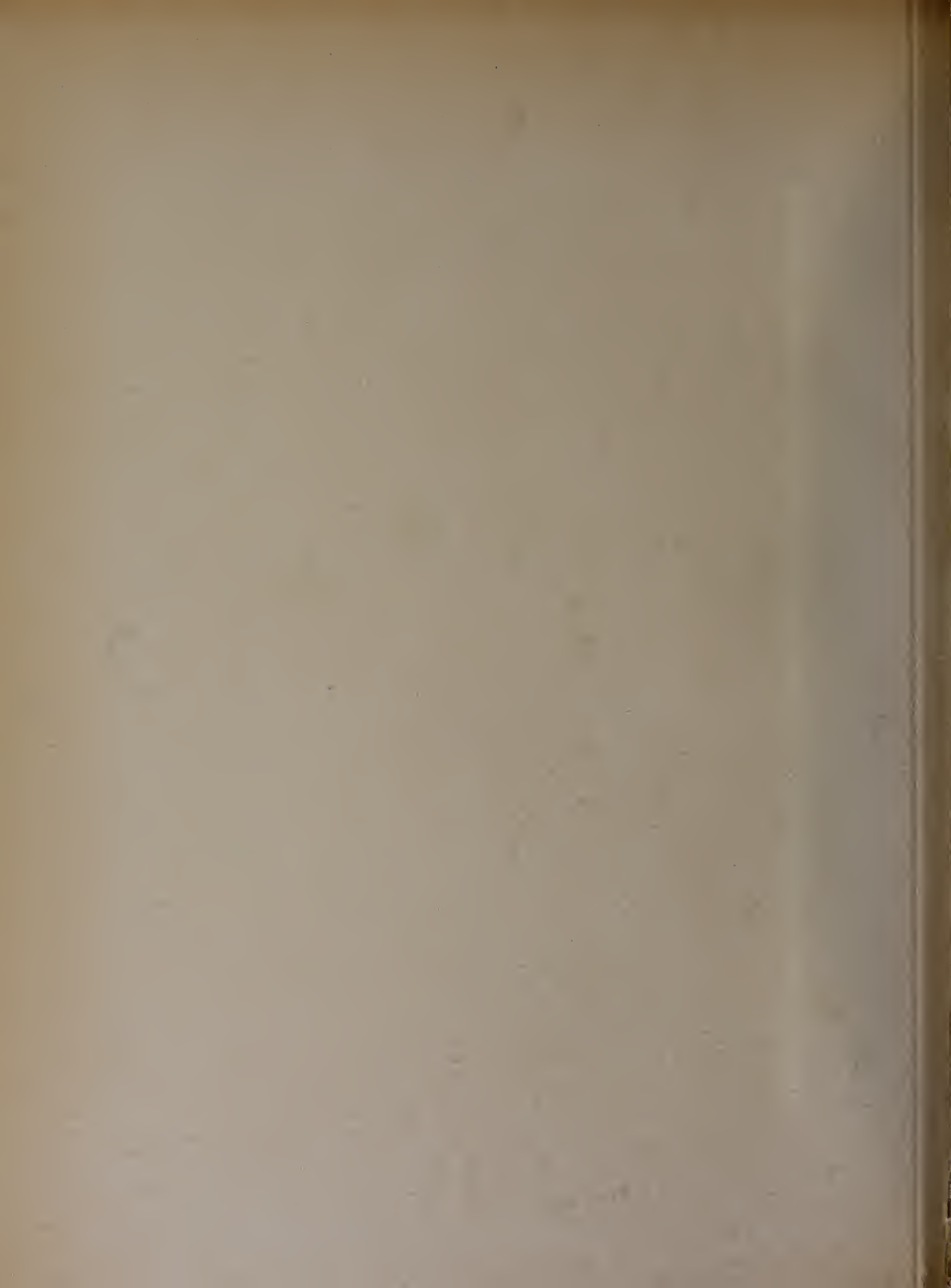


Tulpenfeld

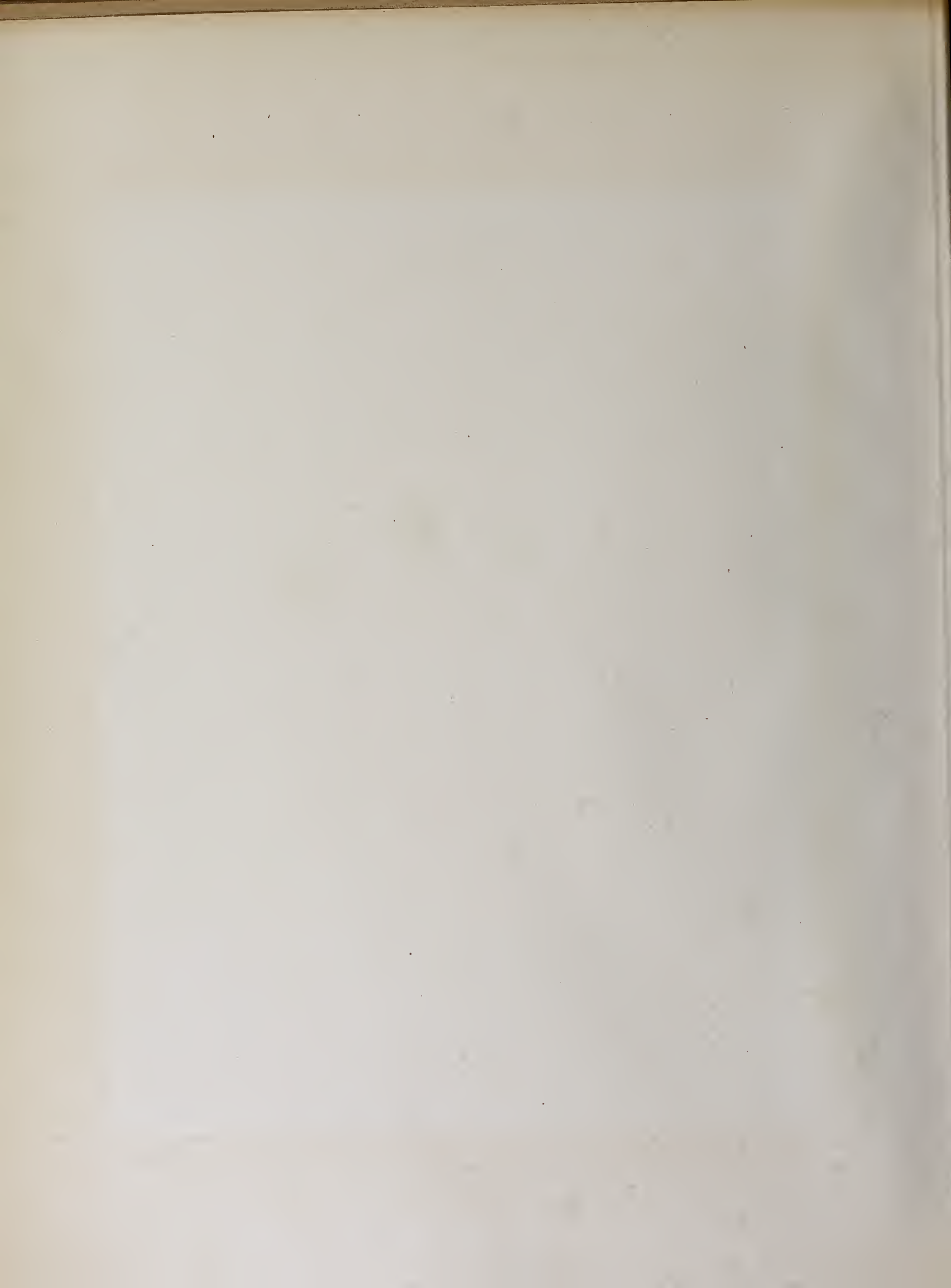
(Leinwand 111,5×89,5 cm)

Es ist ein großer Beweis von Mut, — nachdem man den besten Teil seiner Jugend einem Beruf gewidmet hat, — einzugestehen, daß die Wahl desselben ein großer Irrtum gewesen ist und gegen den Wunsch der Familie und trotz ihrer unheilvollen Prophezeiungen eine Laufbahn aufzugeben, für die langdauernde Vorbereitungen getroffen worden sind, gegen eine, die, gering gesagt, sehr unsicher ist, für die keinerlei Vorkenntnisse erworben worden waren, und für die nichts sprach, als die nie ruhende Neigung dazu. — Georg Hitchcock wurde im Jahre 1850 in Providence in den Vereinigten Staaten von Amerika als Nachkomme einer langen Reihe von Advokaten und Richtern geboren, und es erschien infolgedessen als ganz natürlich, diesem Familienberuf zu folgen. In dieser Absicht machte er sein erstes Examen als Baccalaureus an der Brown-Universität und erlangte L. L. B. an der Harvard-Universität. — Als hervorragende Persönlichkeit war ihm eine glänzende Laufbahn sicher, jedoch eine große Abneigung gegen das Studium der Jurisprudenz erfaßte ihn und im Widerspruch mit jedwedem Rat — er ist ein entschlossener und klarsehender Mann — verließ er Amerika, um in Paris und im Haag zu studieren. Die Natur war sein bester und letzter Lehrmeister, und obwohl er jede Witterung und ihre Wirkungen beobachtete, liebte er über alles die Sonne und die Farbenharmonie der Atmosphäre. Alles betrachtete er vom Gesichtspunkt der Farbe und Atmosphäre, und außerhalb dieser Attribute ist nichts von wesentlicher Bedeutung für ihn. — Sein erstes Bild „The Culture of Tulips“ (die Tulpenzucht), das er im Jahre 1887 malte, hatte im Pariser Salon einen unmittelbaren Erfolg und wurde als das beste ausländische Bild der Saison betrachtet. Er erlebte noch viele Erfolge, und es ist ein Beweis für die Selbstbeschränkung dieses Mannes, daß er trotz vieler Nachfrage nach denselben nicht veranlaßt werden konnte, mehr als vier Tulpenbilder zu malen. Eins von diesen Bildern ist die Reproduktion des Originals der Dresdner Galerie. — Unter der großen Anzahl seiner Gemälde in privaten und öffentlichen Galerien sind besonders hervorzuheben: „Maternity“ (Mutterschaft), „The Annunciation“ (Die Verkündigung), „Sappho“, „The Flight into Egypt“ (Die Flucht nach Ägypten), „Au grand Soleil“ (Am hellen Tage) usw. Er ist durch Medaillen in Berlin, Dresden, Paris, München, Chicago und New York ausgezeichnet worden und ist Ritter des Franz-Joseph-Ordens. — Diese Erfolge müssen einem Manne Befriedigung gewähren, der darauf beharrte, seinen eigenen Neigungen zu folgen und einen mühevollen Beruf zu ergreifen, nachdem er eine andere Laufbahn verlassen hatte und kraft seines Talents und durch angestrengte Arbeit seine Kunst beherrschte, bis er als „Meister der Farbe“ berühmt geworden war.





Die selbe Zeit, welche die moderne Kunst auf eine vertiefte Auffassung der umgebenden Wirklichkeit und des Lebens der Gegenwart wies, lenkte zugleich ihre Blicke nach den Gestaden eines neuen Schönheitslandes. Die romantische Sehnsucht, die uns Deutschen im Blute liegt, überwand rasch die Einseitigkeit des naturalistischen Programms und zog wiederum, freilich auf anderen Bahnen als vordem, auf Abenteuer in die Weite. Längst hatte Böcklin auf den geheimnisvollen Pfad gedeutet, der in früher unbekannte phantastische Reiche führte. Durch die Zerrissenheit der modernen Welt bahnte sich Max Klinger den Weg zum gleichen Ziele. Und neben den Epiker Böcklin und den Dramatiker Klinger wollte als heroischer Lyriker Hans von Marées treten, der unglückliche Künstler, der so viele fruchtbare Anregungen ausstreute, doch selbst sich in inneren Kämpfen verzehrte und auf der Höhe des Lebens als ein gebrochener Mann dahinging. Die Schönheitswelt aber, die er nur von fern sah, wie Moses das gelobte Land, hat Ludwig von Hofmann gefunden und betreten. Der jüngere Künstler schritt freilich unbefangener und frischer dahin, und er konnte den Fortschritt des malerischen Handwerks nutzen, der inzwischen erobert worden war; ihm gehorchten Pinsel und Pastellstift ohne Widerstreben. In Paris, wo er seine Dresdner und Karlsruher Studien fortsetzte, lernte Hofmann die Probleme der Farbe und des Lichtes meistern; dort führten ihn Maler wie Albert Besnard in einen Zaubergarten voll unerhörter Pracht, den weder die ältere Generation noch — die Wirklichkeit kannte. Spielend überwand er nun die technischen Schwierigkeiten, die sich dem Ausdruck seiner frohen Erfindungen in den Weg stellten, und malte mit leichter Hand die Natur in den trunkenen Farben, in denen sein Poetenauge sie erschaute. Wälder und Täler in üppiger, blendender Herrlichkeit blühen auf; zarte, schlanke Knaben-, Jünglings- und Mädchengestalten voll unschuldiger Lebensfreude und unbewußter sinnlicher Sehnsucht wandeln darin umher, baden und tanzen und trinken am Quell in paradiesischer Nacktheit, pflücken Blumen von Wiesen und Bäumen, blicken verträumt aufs Meer hinaus und lauschen den Klängen heiterer Musik, oder kleiden sich in bunte, flatternde leichte Gewänder, die ein Strahl der Sonne vergoldet, und in deren Falten der milde Sommerwind neckend sein Spiel treibt. Doch so viel Ludwig von Hofmann von außen her in sich aufgenommen, so viel er der Technik der Franzosen, der Landschaft Italiens, die den Schönheitssucher oft und lange über die Alpen zog, und der Kunst der Japaner verdankt, die ihm für die unmerkliche Stilisierung der Natur durch weise Auswahl, für die reizvolle Wahl des Standpunktes und Ausschnitts und für die unbefangene Farbenanschauung mancherlei Anregungen bot, — es ist der Geist des deutschen Märchens, der alle diese Elemente eint und durchtränkt, es ist die heilige, unstillbare Sehnsucht der deutschen Romantik, die seine wundersamen Farbenschilderungen geboren hat.





Im Jahre 1888, als sich sein Berliner Freundeskreis durch Wegzug mehrerer Mitglieder nach Rom gelichtet hatte, zog auch Max Klinger nach der ewigen Stadt. Vier Jahre hielt sie ihn fest, tiefe Eindrücke hat sie ihm hinterlassen und eine Anzahl bedeutender Werke sind in seiner römischen Zeit entstanden oder vollendet worden: Die Beweinung Christi, Die Kreuzigung, einige der großartigsten Blätter der Folge vom Tode, Die blaue Stunde u. a. Auch die Schrift: Malerei und Zeichnung, in der Klinger den Unterschied zwischen diesen beiden künstlerischen Ausdrucksweisen so temperamentvoll und überzeugend darlegt, hat er in Rom geschrieben. — Dieser römischen Zeit verdankt auch das Gemälde seinen Ursprung, das hier unter dem Namen Die Quelle wiedergegeben ist. Allerdings hat er es ebensowenig wie die Sirene in Rom vollendet, erst in Leipzig wurde es fertig und 1898 zum ersten Male im Leipziger Kunstverein ausgestellt. Damals führte es den bezeichnenden Namen Campagna. Wer die weite träumerische Ebene im hellen Sonnenlichte im Schmucke des blütenreichen Frühlings gesehen und erlebt hat, der wird dieses Bild mit der sehnsüchtigen Freude der Erinnerung betrachten. Ein köstlicher Blütenteppich ist über die Ebene hingebreitet, da im Mittelgrunde tritt der rote vulkanische Tuff zutage und weit, weit im Hintergrunde erraten wir die Umriss der Berge, die die Campagna säumen. Ein schmaler Bach zieht sich durch die blumige Wiese und rieselt, zur Quelle gefaßt, unter dem steinernen Bogen heraus. Zur Linken schießen braune Rohrkolben und blaue Wasserlilien empor, rechts stehen ein paar Stengel weißblütiger Akelei und Anthericum, an deren einem Stengel ein Käfer emporklettert. Und das Mädchen! Da steht sie in der ganzen Pracht ihres sonnengebräunten Körpers, in Fülle und Jugendkraft, die Hände auf dem Hinterkopf gefaltet, und schaut uns ernst und träumerisch an. Köstlich anzuschauen ist es, wie sich der Umriss der geschlossenen Körperlinie vom Grün der Erde und vom hellen Blau des Himmels abhebt, und wie reizvoll der Fluß dieser Linie durch den festen Stand des rechten und das leichte Spiel des linken Beins in rhythmischen Gegensatz gebracht wird, wie nicht minder durch die leichte Neigung des Kopfes und die verschiedene Haltung der Arme ein anmutiger Gegensatz der energisch geführten Linien und der durchschauenden Stücke des blauen Himmels herbeigeführt ist. Und gar köstlich auch ist das Spiel des Lichtes auf dem goldig braunen Körper. — Hat Max Klinger in diesem Bilde die Freilichtstudien weitergeführt, die er schon in Paris, der Zeitströmung gemäß eine neue Malweise suchend, begonnen hatte, so hat er doch auch, bewußt oder unbewußt, wie die Gestalten der blauen Stunde, auch das nackte braune Mädchen mit Ausdruck und Seele erfüllt. Die römische Campagna in ihrer träumerischen Pracht, hier ist sie zur blut- und lebenerfüllten menschlichen Gestalt geworden.





Das ganze Talent Deutschlands“, so schrieb im Jahre 1855 ein Pariser Kritiker. „verkörpert sich in der Person des Herrn Knaus“. Der Franzose hatte dabei zweierlei im Auge: das liebenswürdige Erzählertalent des deutschen Künstlers und seine technische Meisterschaft. Denn die seltene Verbindung dieser beiden Eigenschaften war es, die Ludwig Knaus' Ruhm und Beliebtheit beim Publikum wie in den Kreisen der Kenner begründete. Es war damals die Zeit, da in der Malerei der interessante und amüsante Stoff fast souverän herrschte; die Frage nach dem, was auf einem Bilde Gedankliches, Belehrendes oder Unterhaltendes dargestellt oder erzählt sei, nahm die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde in erster Linie in Anspruch, sein „literarischer“ Inhalt, also das, was sich mit Worten interpretieren ließ, erschien beinahe als das Wichtigste. Auch Knaus, ein überaus witziger und geistreicher Kopf, legte großen Wert auf diesen anekdotischen Gehalt, und mit unerschöpflicher Erfindungsgabe schuf er die lange Reihe seiner Sittenbilder, Novellen und Humoresken, die eine unvergleichliche Volkstümlichkeit erlangt und in Tausenden von Reproduktionen im deutschen Bürgerhause Platz gefunden haben. Er sah dabei mit einem Auge, dem nichts entging, und stattete seine Gruppen und Figuren mit einer Überfülle charakterisierender Kleinzüge aus, die den Beschauer auch über die unbedeutendsten Nebenabsichten des Malers niemals im Zweifel ließen. Neben dem jungen „Dorfprinzen“, der eine Blume zwischen den Zähnen und die Hände in den Westentaschen, so welterobernd kühn dreinschaut, dem kleinen Hebräer, der mit selbstzufriedenem Behagen den „ersten Profit“ einstreicht, dem andern, der vom Munde des lächelnden Alten so eifrig „salomonische Weisheit“ abliest, neben den kartenspielenden Schusterjungen, der „goldenen Hochzeit“ — vielleicht dem schönsten, leider nach Amerika verschlagenen Gemälde Knaus' — und den drolligen Erzählungen aus der Welt der Kinder gehört unser Bild zu den Meisterstücken in dieser Reihe. Wie hier das glänzende Elend des Bajazzotums geschildert ist, wie die drei Teile der Komposition zueinander in Beziehung gebracht sind — in der Mitte der tragikomische Papa Clown mit seinem Säugling und seinem Seelenschmerz, rechts Kunstreiterin Colombinchen, die sich von einem angejahrten Schwerenöter den Hof machen läßt, links der Blick in den Zirkus mit dem zweifelhaften Neger, der als Inspizient zur nächsten Nummer mahnt —, wie dann im Vordergrund mit den aufgeputzten Artistenkindern und den dressierten Pudeln, die sich am kühlen Herbsttage bei dem primitiven Ofen wärmen, mit dem Durcheinander von allerlei Flitterkram, Kleidern, Trikots, Requisiten, hastig zusammengestellten Eßgeräten und Fragmenten einer improvisierten Garderobe unter freiem Himmel das unbehauste Leben des fahrenden Volks geschildert wird, das legt von einer bewundernswerten Beobachtungsgabe Zeugnis ab. Die Gegenwart, die den Schwerpunkt der Malerei vom Was wieder auf das Wie verlegt hat und, nicht ohne Einseitigkeit, darauf verzichtet, durch den Reiz des Gegenstandes an sich zu wirken, hat im allgemeinen an derartigen Darstellungen nicht mehr ganz die Freude der hinter uns liegenden Jahrzehnte. So konnte es kommen, daß selbst Ludwig Knaus, der unbestrittene König der deutschen Genremalerei, ein wenig in den Hintergrund trat. Aber wenn auch die Schätzung dieser Seite seiner Tätigkeit dem Wechsel des Geschmacks unterworfen ist, nie wird ihm die Nachwelt vergessen, was er im Dienst der Farbe und des „Malenkönnens“ für die deutsche Kunst getan hat.

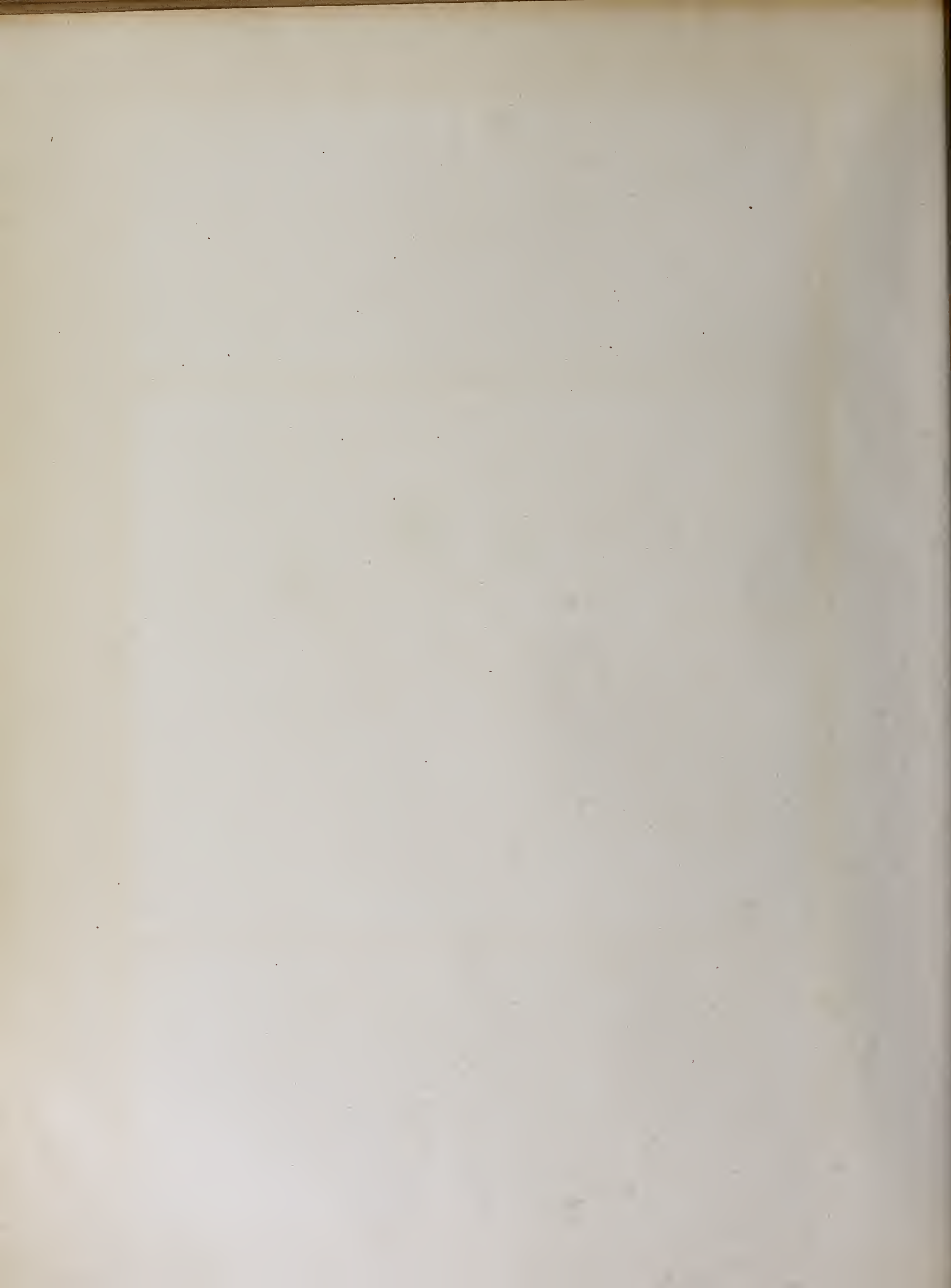




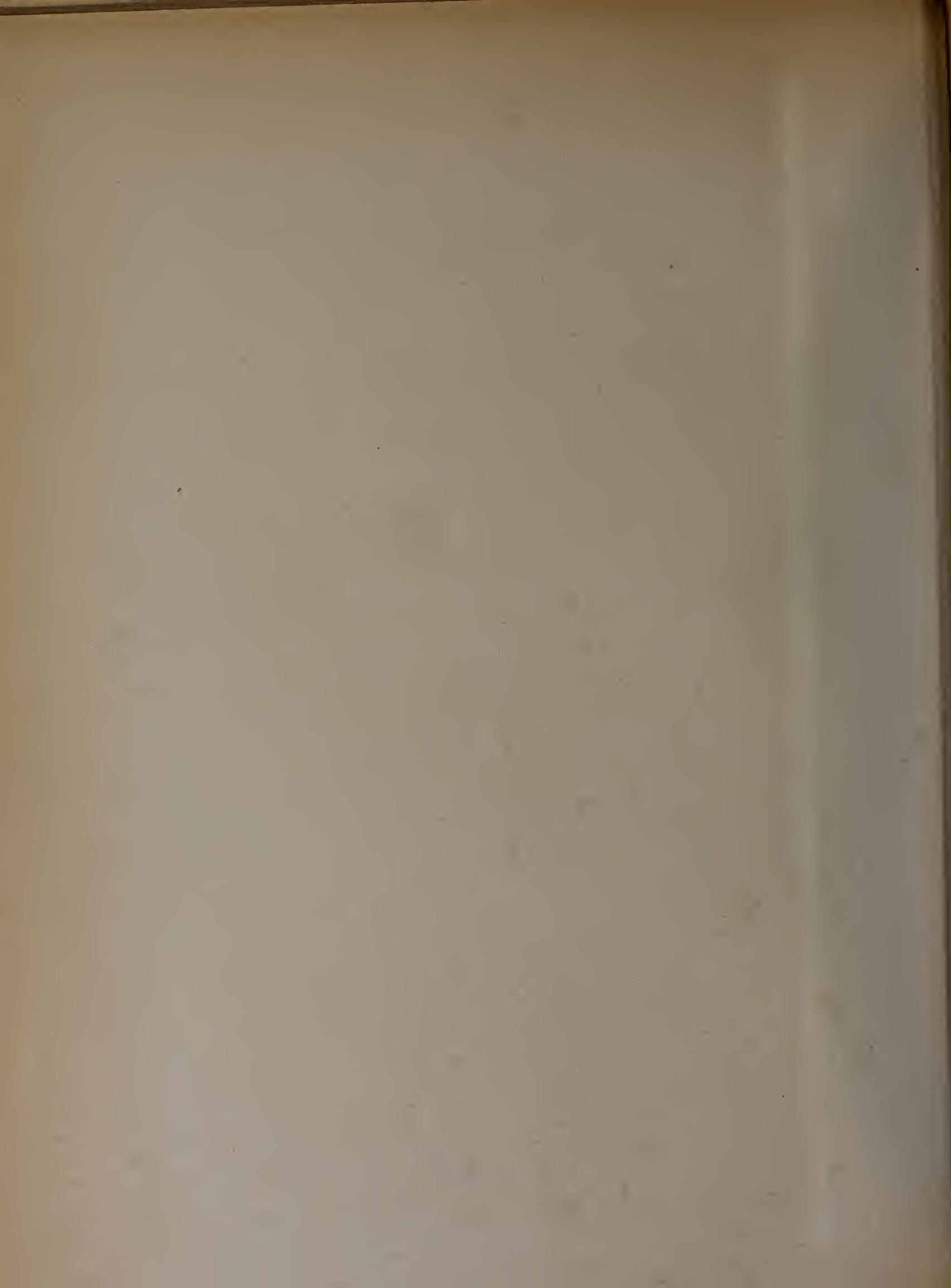
Im Lübecker Waisenhaus

(Leinwand 129,5 cm hoch, Mittelbild 100,5 cm,
Flügel 50,5 cm breit)

Gotthard Kuehl hat an der Entwicklung der modernen deutschen Malerei einen schätzenswerten Anteil gehabt. Er stammt aus der alten Hansestadt Lübeck, die in ihrer äußeren Erscheinung aus den Tagen ihres Glanzes im späteren Mittelalter so vieles in die Gegenwart herübergerettet hat, was das Auge des Malers und des Kunstfreundes erfreuen und anregen muß. So hat er schon in seiner Jugend Anregungen in der Richtung erhalten, wie sie uns seine malerischen Schöpfungen so vielfach gezeigt haben. In München unter Wilhelm Diez fing seine Lehrzeit an, indes stärker war der Einfluß, den Paris auf ihn gewann, wo er eine Reihe von Jahren in erfolgreichem Streben zubrachte. Insbesondere der Spanier Fortuny, der Anfang der siebziger Jahre in Paris so hochgeschätzt war, tat es ihm an, und man findet in Kuehls ersten Rokokobildern schon dieselbe prickelnde Farbenvirtuosität, wie in den Arbeiten Fortunys. In München hat Kuehl dann als eine der Hauptstützen der modernen künstlerischen Bewegung jahrelang mit an der Spitze der Sezession gestanden. Viele Jahre wirkte er an der Akademie in Dresden, wo er der modernen Malerei Bahn gebrochen hat. Daß er als Fortschrittmann in der Kunst gerade in Dresden zu amtlichem Schaffen gelangt ist, darf als eine Art Ironie des Schicksals bezeichnet werden. Denn als er im Jahre 1889 zum ersten Male im Kunstverein zu Dresden vier holländische Interieurs ausstellte, erregten sie bei den damaligen, ganz dem Klassizismus ergebenen Machthabern der Akademie und ihrem Anhang einen Sturm der Entrüstung. Kuehls damalige Bilder boten reine Daseins-schilderungen, etwa in Pieter de Hoochs Manier, dar. Die kräftige Klarheit der Farben aber, die frische Naturbeobachtung, das Spiel des einfallenden Lichtes, die Natürlichkeit der Auffassung, alles dies berührte damals als neu und in Dresden als unerhört, obwohl auch hier schon eine junge Landschafterschule mit neuen Idealen hervorgetreten war. Eben diese hat in Dresden den Boden für die moderne Kunst bereitet. Nachdem Gotthard Kuehl in demselben Dresden eine dauernde Wirkungsstätte gefunden hatte, malte er mit Vorliebe die architektonischen Motive, die er für die Kunst neu entdeckt und den Dresdner Kunstfreunden sozusagen von neuem geschenkt hat. Zu dem hier wiedergegebenen Gemälde hat das Waisenhaus von Kuehls Vaterstadt die Anregung geliefert. Auf der linken Seite des dreiteiligen Gemäldes sehen wir die Waisenmädchen bei Spiel und Selbstbeschäftigung: lesend, schreibend, mit Puppen spielend usw. sitzen sie in den Bankreihen, die eine weist eben dem aufsichtführenden Lehrer, der im Hintergrunde auf dem Katheder sitzt, ihre Arbeit vor. Auf dem großen Mittelbilde sehen wir die Küche, wo jetzt die jugendliche Köchin das Essen austellt; eben halten zwei reizende kleine Mädchen ihre Schüsseln hin. Im Hintergrunde rührt eine Schaffnerin in dem mächtig brodelnden und dampfenden Kessel, querlinks ist das hohe Fenster, durch das grüne Bäume hereinschauen, während drinnen auf der Fensterbank ein paar Frauen gemütlich ihren Kaffee schlürfen. Auf dem rechten Seitenbild endlich kommen die Waisenmädchen, geleitet vom Geistlichen, paarweise aus dem Gottesdienst zurück. Im Hintergrunde des Flurs gibt die offene Tür einen Durchblick auf Hof und Kirchentür. Das ganze Gemälde ist auf Rot gestimmt; wie Gotthard Kuehl mit diesem vorherrschenden Rot das Blau, das Gelbgrau usw. zusammengestimmt, wie er die drei Räume mit ihrem Leben so wahr und überzeugend vor uns hingestellt hat, das zeigt uns die ganze malerische Geschicklichkeit und das Feingefühl, über das der Künstler gebot.







FRANS VAN LEEMPUTTEN

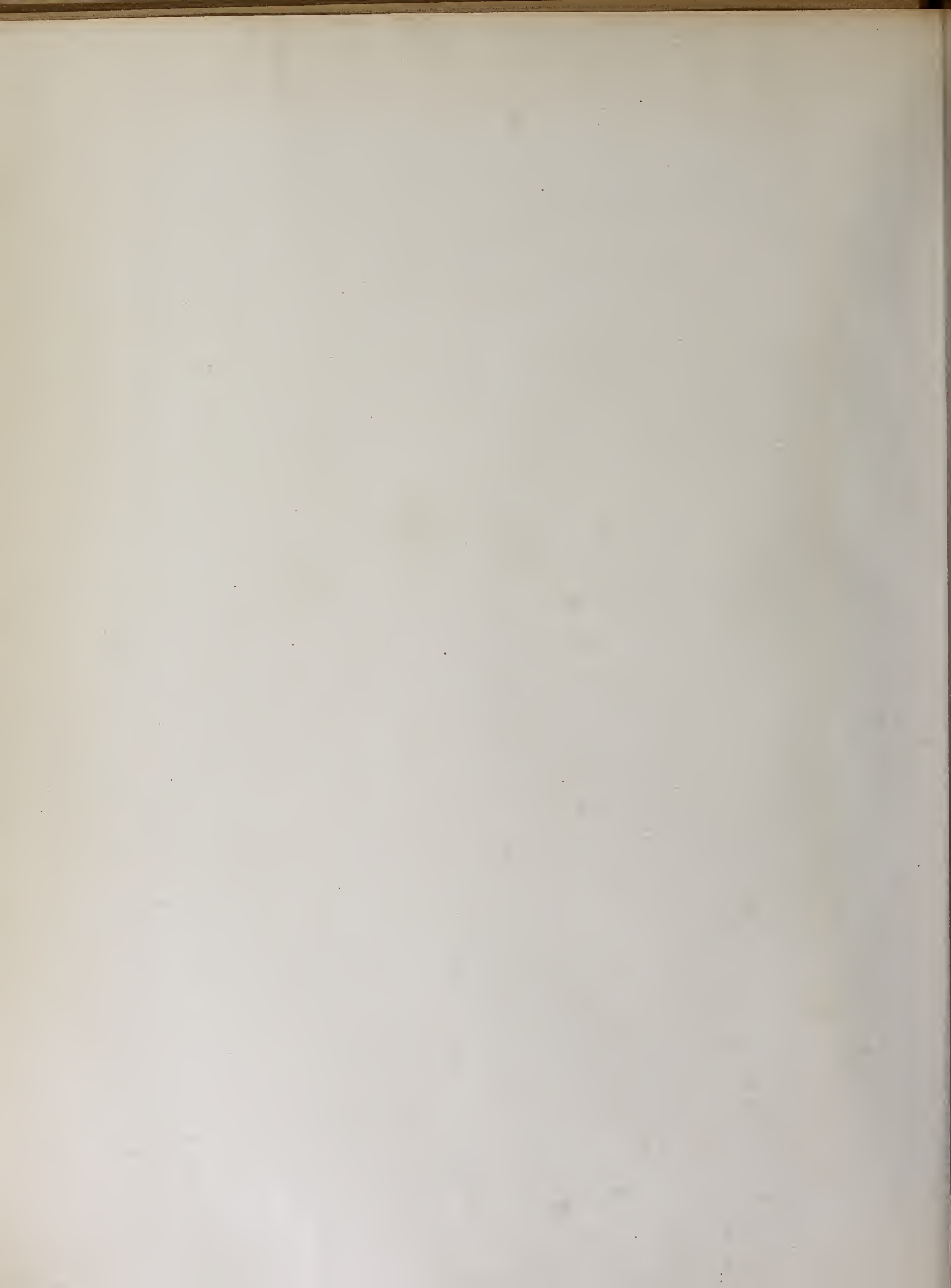
(geb. 1850 in Werchter bei Löwen)

Markttag

(Holz 51,5×86,5 cm)

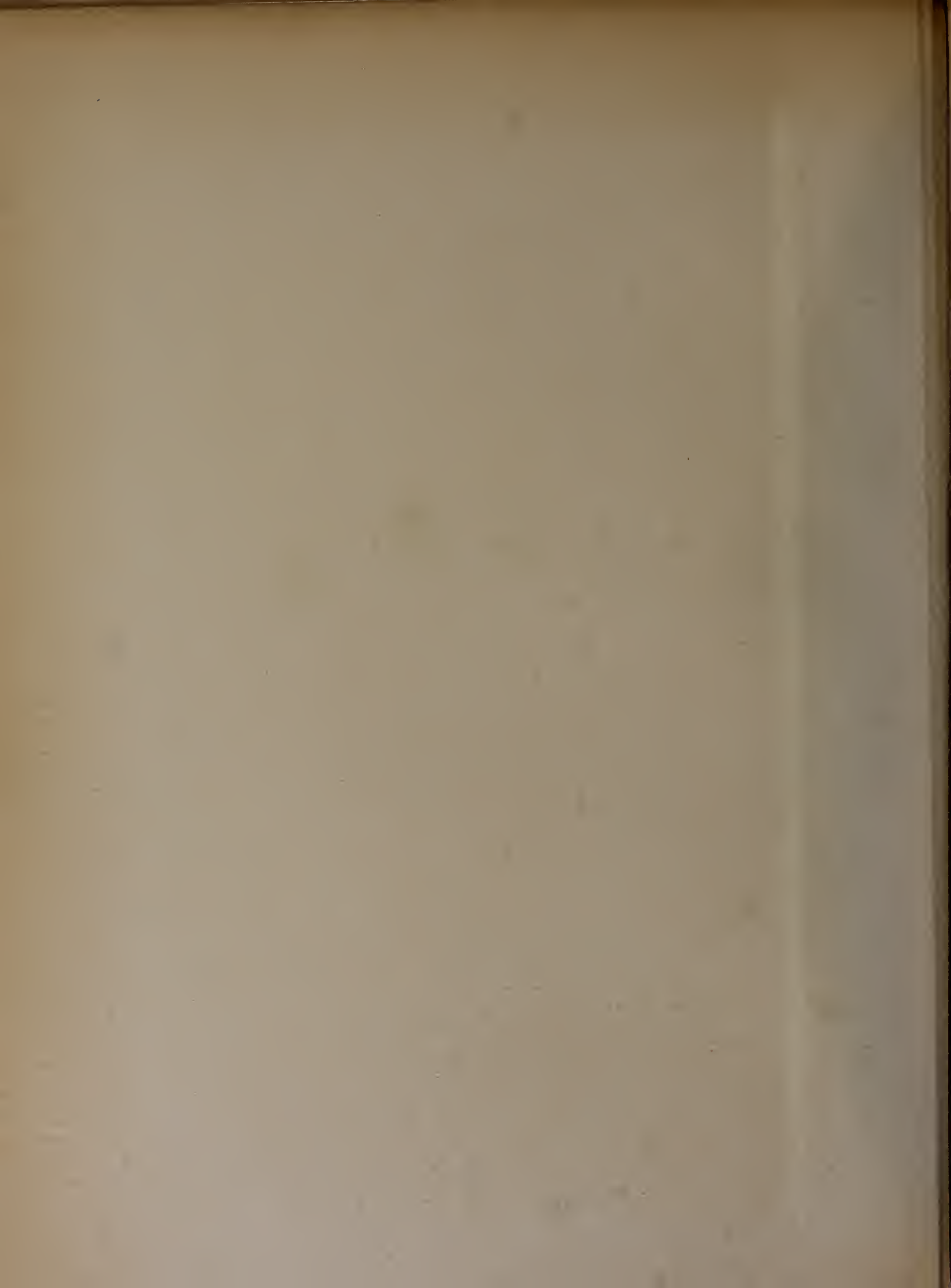
17

Frans van Leemputten ist im vollen Sinne des Wortes Genremaler, der wohl, dank sorgfältiger Studien, auch den Tier- und Landschaftsmaler in sich begreift, aber der vor allem doch zunächst die schlichten Leute seiner heimischen Scholle, ihre kleinen Begebnisse ins Auge faßt. Er malt sie ungekünstelt, natürlich; er malt und zeichnet sie deutlich, mit scharfen Linien, und nicht als schemenhafte Schatten, ohne Pose, ohne gekünstelte Stilisierung. Als Sohn eines Landmannes, der, als Frans van Leemputten zwei Jahre zählte, plötzlich den Pflug beiseite stellte, um sich der Kunst in die Arme zu werfen und dann als Kunstrestaurator des Brüsseler Museums zu einer ersten Kraft wurde, hat er von Jugend an in einer künstlerischen Atmosphäre gelebt. Im Verein mit Courtens, Meunier, Van der Stappen, Cassiers, Stacquet, den beiden Oyez und noch so vielen anderen guten Künstlern, wurde er Mitglied jener freien Kunstschule, die von dem heute verschwundenen Brüsseler Estaminet „La Patte de Dindon“ ihren Namen erhielt und in der nationalen Kunstgeschichte behalten hat. Seit 1872 ist dann der Sohn des einstigen Landmannes und Kunstrestaurators aus dem Dörfchen Werchten bei Löwen auf allen bedeutenden Ausstellungen des In- und Auslandes erschienen, stets auf dem vordersten Plan, stets mit Medaillen und Diplomen ausgezeichnet. Und es erscheint bedeutungsvoll, daß eine lange Reihe seiner in ihrer Schlichtheit so wirkungsvollen Ölbilder und Aquarelle sich gerade im Besitze deutscher öffentlicher und privater Sammlungen befindet, und daß viele seiner Schöpfungen gern von deutschen illustrierten Zeitschriften abgebildet wurden. Es folgt daraus, daß die Kunst des Antwerpener Professors eine volkstümliche ist in der schönsten Bedeutung des Wortes. Sie macht nicht nur ihm alle Ehre, sondern auch uns, denn wir haben das Natürliche, Wahre an ihr herauszufinden vermocht. Wir lieben nicht mehr das geschichtliche, phantastische, literarische und anekdotische Genrebild; wir suchen heute eifrigst nach Vorwürfen aus der Natur, aus dem Leben selbst der Niedrigen und Demütigen, vorausgesetzt, daß sie in echten Linien, in ihren wirklichen Farben, in einem zu ihnen stimmenden Lichte vorgeführt werden. Diese Bedingungen erfüllt Frans van Leemputten nach jeder Richtung und deshalb ist er uns ein Vertrauter, ein Spender einer in ihrer rührenden Einfachheit zu Herzen gehenden Kunst geworden. Man überzeuge sich selbst, man gehe in die deutschen — Berlin, Dresden, Lübeck, München, Mainz und so fort — österreichischen — Wien, Prag, Budapest — und belgischen Museen, und man wird überall gute van Leemputten finden. Es ist nur natürlich, daß seine ernste, lebenswürdige Kunst durch unzählige äußere Ehren und Ehrenstellungen anerkannt worden ist. Was sie aber vor allem hoch stellt, ist, daß sie, aus der Seele des Künstlers geschöpft, zu unserer Seele spricht.

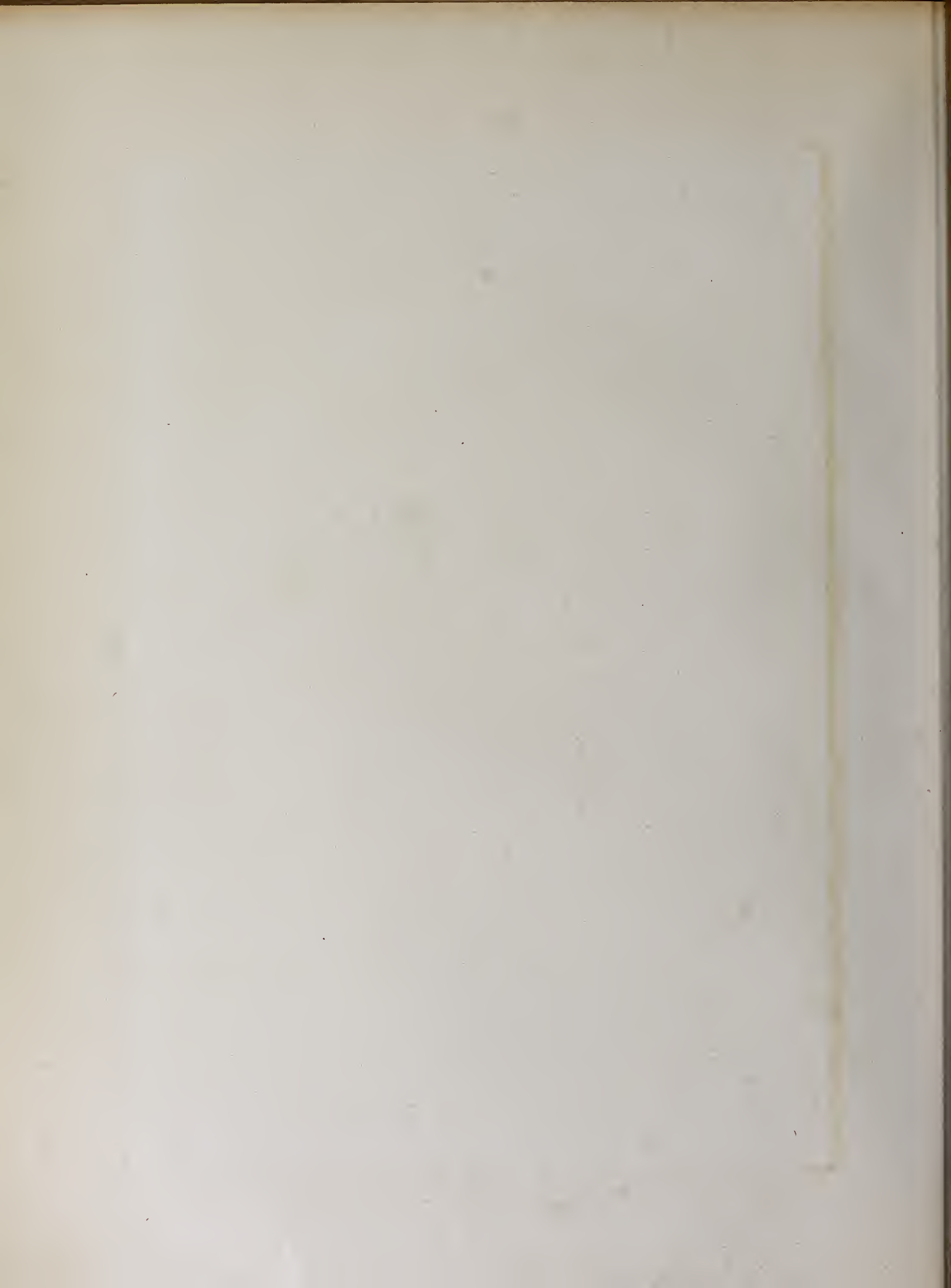




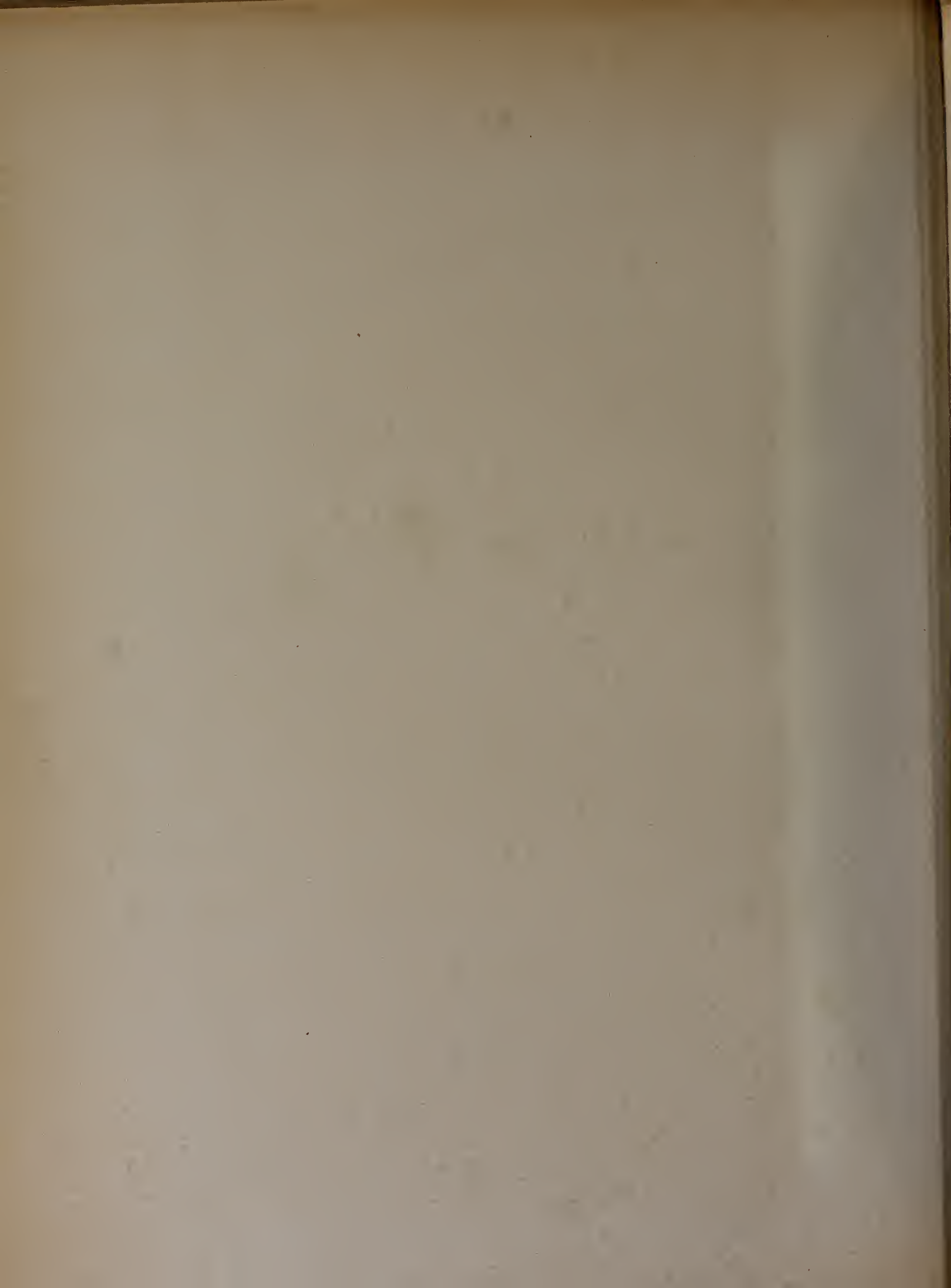
ROY W. LEWIS 1885



Menzel — nicht der Zeichner von Vergangenen, sondern der Maler gesehener Gegenwart —, Leibl, Liebermann, Uhde: mit diesen vier Namen sind wohl die größten deutschen naturalistischen Maler der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts genannt. An Alter, bahnbrechender Energie und Genialität steht Menzel weit voran. Liebermann ist der scharfsinnig-doktrinärste der vier, am meisten Spezialist, der Lichtimpressionist schlechthin. Uhdes besondere Mitgift ist die Liebe, die ihn auch zum religiösen Maler der Gruppe gemacht hat. Die echtsten Augeneindrücke aber gewähren die Bilder von Leibl. Uhde brachte sächsisch-protestantisches Gemüt mit nach München und Liebermann Berliner Radikalismus. Leibl, der Sohn des Kölner Domkapellmeisters, erscheint im Extrem zu seiner Herkunft als Maler frei von aller Überlieferung. Wenn ihm, dem Hünen an Gestalt und Kraft, irgend etwas als Objekt wert war, so waren es die einfachen Menschen, die er in oberbayerischen Dörfern am Fuße des Kaisergebirges fand. Sonst aber war sein Auge frei, und sein Fleiß war eisern. Heute erscheint es ganz unbegreiflich, daß diese in der Malweise an Holbein gemahnenden Werke so oft nicht verstanden worden sind und lau aufgenommen wurden. In Paris fand er mehr Beifall und Würdigung als im Vaterlande, und Gustave Courbet hat bei seinem Aufenthalt in München Leibl den ersten Maler Deutschlands genannt. Mit größter Sorgfalt und Geduld arbeitete er, oft zur Qual der Modelle, die das langwierige Stillsitzen, auf dem der Maler bestand, erschöpfte. Er setzte alles alla prima hin und verabscheute das Lasieren. Es gibt nicht allzuviel fertige Bilder von ihm. Manches hat er selbst zerstückt, wenn es seiner späteren Kritik nicht mehr standhielt; anderes, wie dies Bild, unfertig gelassen. Aber auch Stücke und Studien und Halbfertiges zeigen den Meister. Wie ist der Raum zwischen dem hinteren Mädchenkopf und der Wand fühlbar gemacht! Das Werk entstammt der ersten Hälfte der neunziger Jahre; die zarte Frische der Fleischtöne lassen den Aufschwung ahnen, den des Meisters Kunst in den letzten Lebensjahren noch nehmen sollte. Zur Bildabsicht des Ganzen darf man die nur angedeutete Katze nicht übersehen. Ohne alles Nebenwollen ist ein höchster Kontakt in dem schlichten Sehverkehr vom Subjekt zum Objekt hergestellt. Man möchte auf Leibl jene Äußerung Dürers, als er ein Gemälde von Geertgen van S. Jans sah, wieder anwenden: „Wahrlich, er ist ein Maler im Mutterleibe gewesen.“



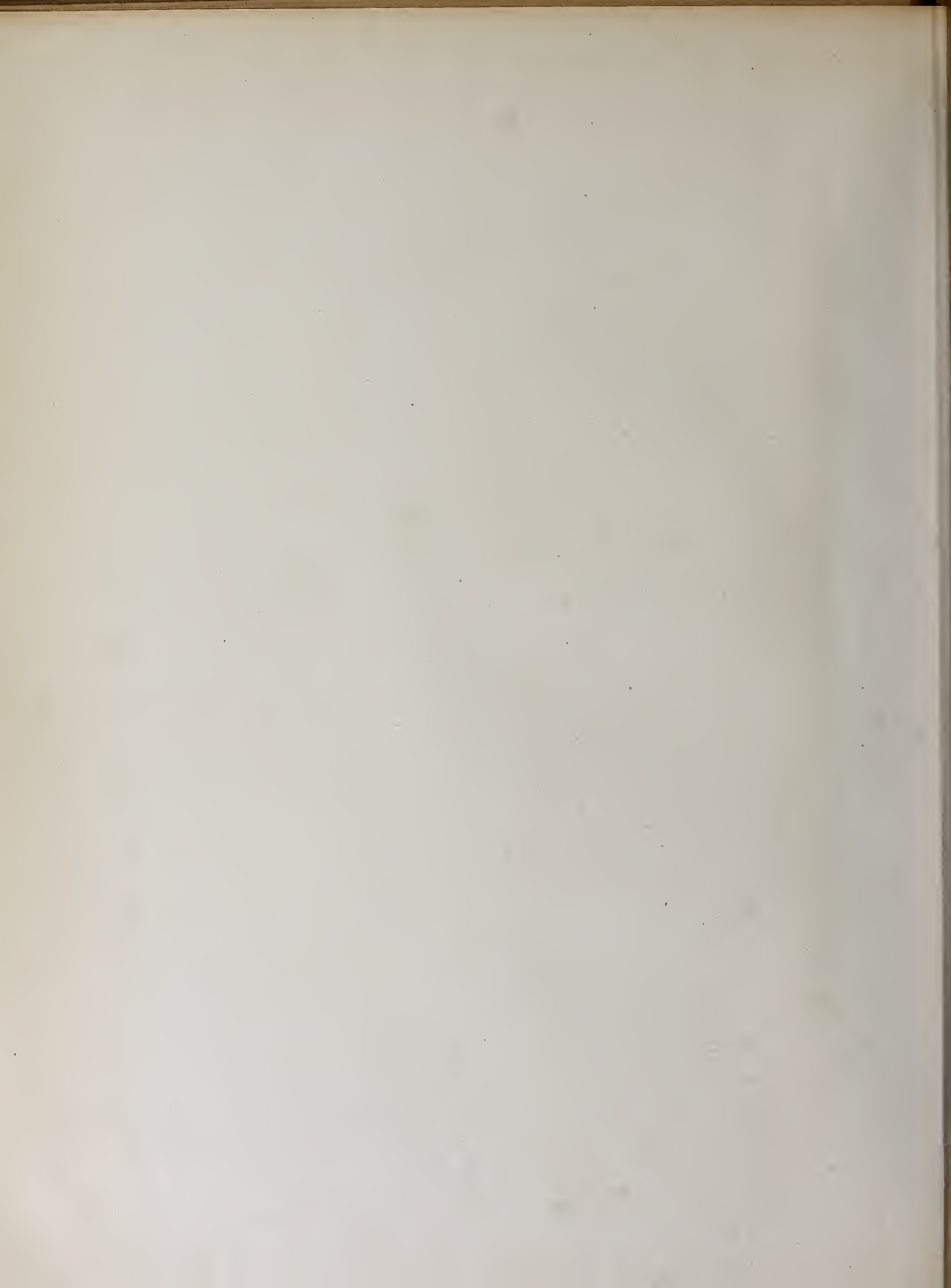




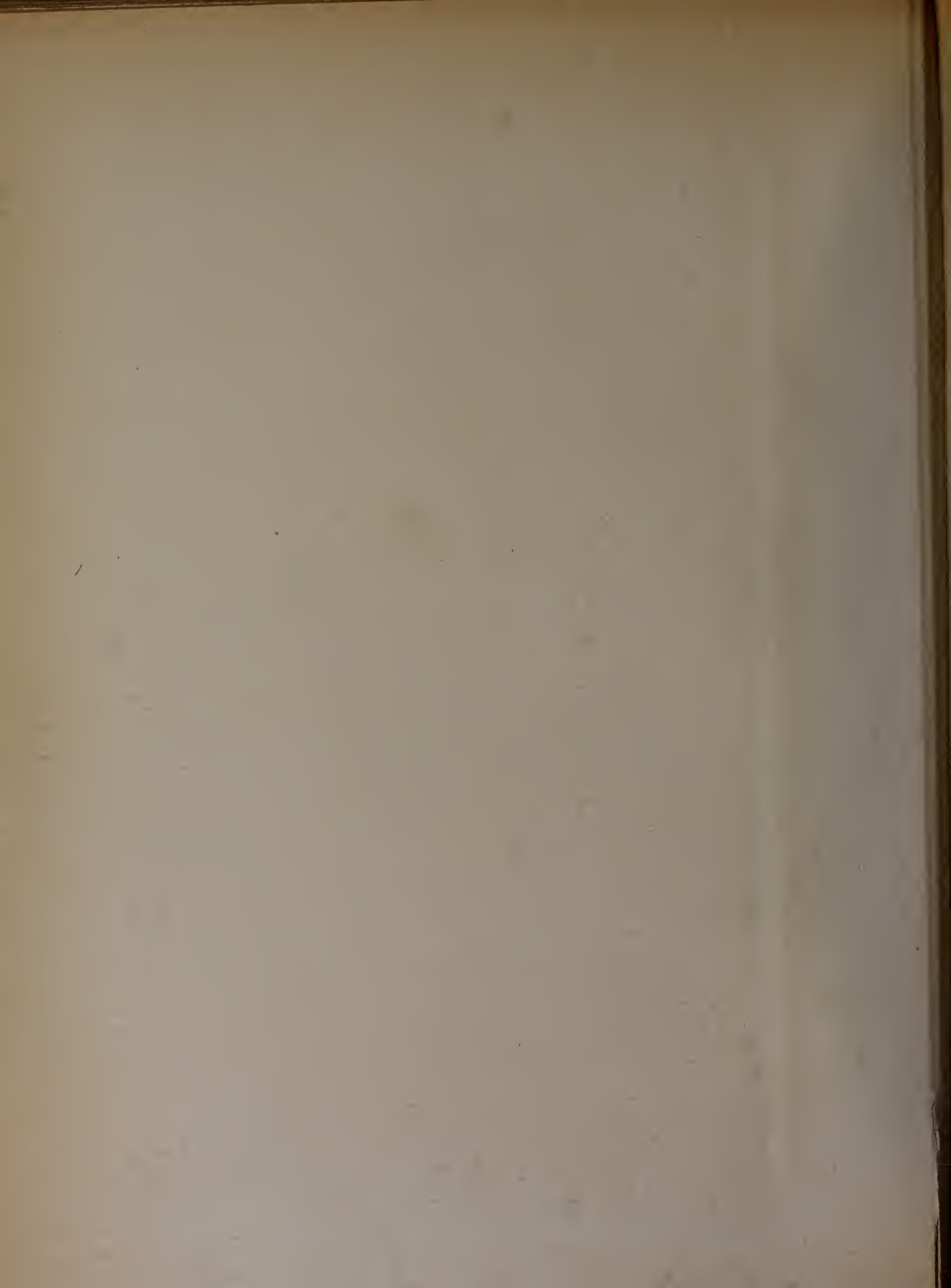
Ziegeleien am Wasser

(Leinwand 154×251 cm)

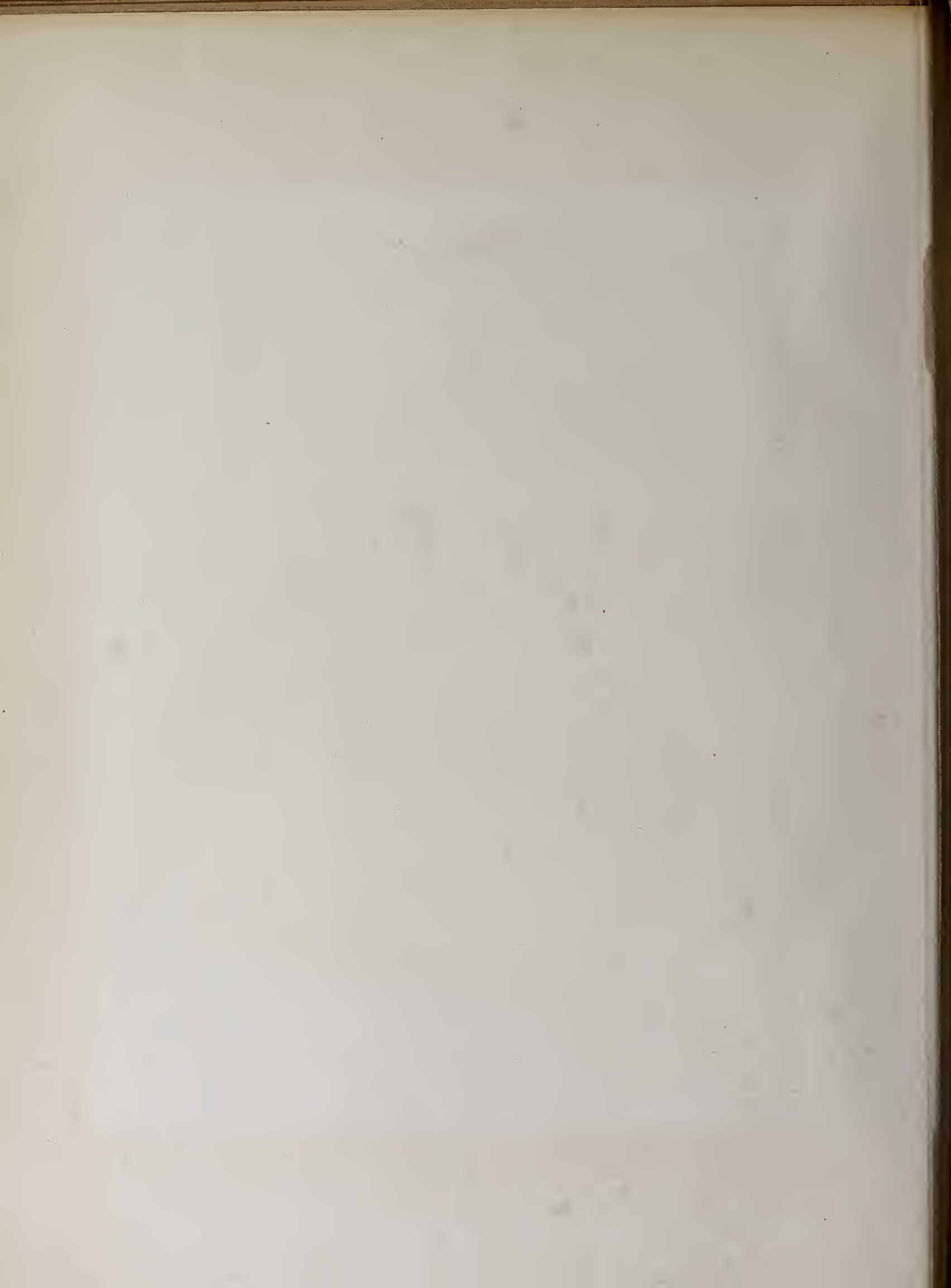
Am Ende des neunzehnten Jahrhunderts haben deutsche Maler eine Bildart geschaffen, die es früher nicht gab, die stilisierte Landschaft. Das ist etwas anderes als die großartig gesehene Landschaft der Rubens, Poussin und Rembrandt, als die poetische der Claude und Ruysdael, als die idealistische der Runge und Rottmann. Die Stilistiker kneten alles Gesehene um, indem sie entweder die vor der Natur erlebten Reize nur in Linien nachzuspielen sich bemühen, oder indem sie die Hauptfarbeneindrücke seltsam und stark beleuchteter Objekte in abgerundeten Flächen nebeneinander reproduzieren. Die Vermittlung dieser beiden Techniken, wie sie auch betrieben worden ist und wird, befriedigt ästhetisch nicht so wie ihre reinliche Scheidung. Diese aber herausgearbeitet zu haben, darin wird man bis jetzt das Hauptverdienst Leistikows sehen müssen. Er ist in Bromberg geboren und seit seinem Akademiestudium, neben dem ein intensiveres der Natur herging, zum Berliner geworden. Am engsten verknüpft mit seinem Namen sind jene Grunewaldseebilder mit dem von der tiefstehenden Sonne unheimlich schön beleuchteten Kiefernwald am Ufer. Aber er hat sein Wissen um die so zauberischen Möglichkeiten der Landschaftskunst auch als Radierer und als Dekorateur bewährt, immer auf Grund der ihm vertrauten nordostdeutschen Motive. Beachtenswert ist nun: die stilisierte Landschaft ist seit dem letzten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts Mode geworden, und manche junge Kraft ist sogleich in diese Richtung eingetreten. Leistikow aber gehört zu ihren Schöpfern; er hat mit fleißiger naturalistischer Seh- und Malarbeit begonnen und hat sich den Stil errungen gleichsam unter dem Dürerschen Leitwort: die Kunst steckt in der Natur; wer sie heraus kann reißen, der hat sie. Und das macht seine stilisierten Werke als persönliche Arbeiten ebenso wertvoll wie seine naturalistischen Anfänge, von denen unser Bild, von dem Vierundzwanzigjährigen gemalt, ein bedeutendes, weil die Empfindung der großen einfachen Schönheiten schon leise enthaltendes Beispiel gibt. Es ist Mittagsstunde am Ufer in feuchter, heller, schwach bewegter Luft, aus den Essen der hochgedachten Ziegeleien qualmt es uns hier dick, dort leicht entgegen; auf dem Wasser kleine Wellen, die in der Ferne zu einem silbrigen Geglitzer zusammengehen, weiter vorn — doch der Leser wende um und sehe selbst, das Einzelne und das Ganze.





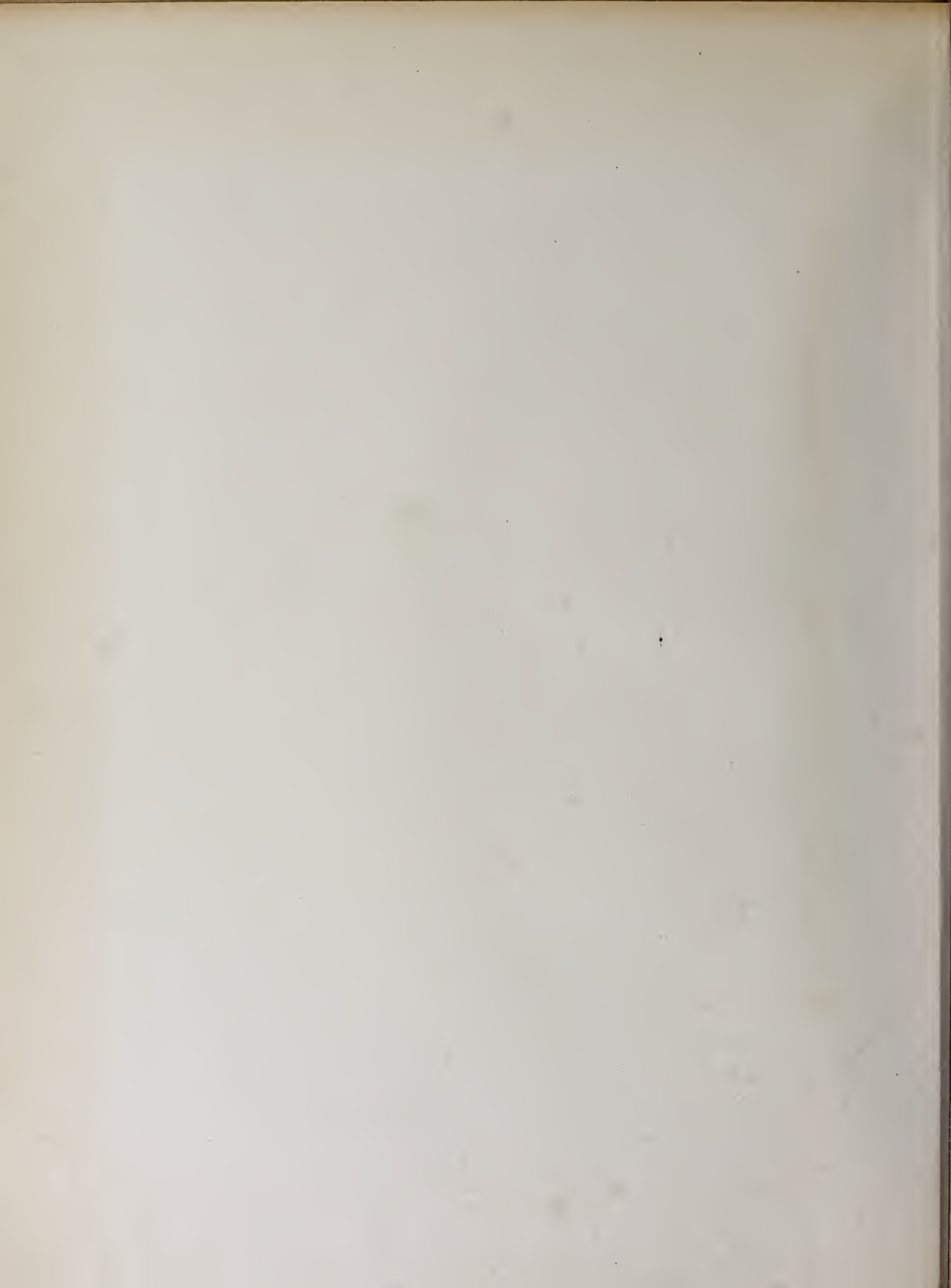


Der Name Max Liebermann bedeutet ein Programm: die Kunst, die nichts weiter will, als die Kunst, die persönliche Freiheit, die individuelle Auffassung künstlerischen Schaffens. Mit zäher Kraft hat sich Max Liebermann seine führende Stellung in Berlin zu erringen gewußt; der Fortschritt der Berliner Kunst im letzten Fünftel des verflossenen Jahrhunderts ist an seinen Namen geknüpft. — Nachdem er das Gymnasium durchgemacht hatte, sollte er auf Wunsch seines Vaters studieren, indes wußte er es durchzusetzen, daß er schließlich seiner Lieblingsneigung folgen und sich der Malerei zuwenden durfte. Zuerst malte er in Berlin in Karl Steffecks Atelier, dann ging er zu Paul Thumann und Ferdinand Pauwels nach Weimar. Zeichnen und Malen lernte er bei ihnen, aber ihre Auffassung der Kunst ging ihm durchaus nicht ein. Da sah er eines Tages einen Bauer mit seinen Leuten auf dem Felde arbeiten und es war ihm klar, daß er derlei malen müsse genau nach der Natur, das würde ihn befriedigen. So malte er 1873 sein erstes größeres Gemälde „Die Gänserupferinnen“, das damals allgemeinen Anstoß und großes Aufsehen erregte. Heute hängt es als eine Urkunde der neuen Kunst in der Berliner Nationalgalerie. Nachdem sein zweites Bild „Konservenmacherinnen“ in Antwerpen das gleiche Aufsehen erregt, den gleichen Erfolg errungen hatte, siedelte Max Liebermann von Weimar nach Paris über; hier machten die Landschaften der Schule von Fontainebleau und besonders die Bauernbilder von Millet tiefen Eindruck auf ihn. Dann aber ging Liebermann nach Holland. Frans Hals und Rembrandt lehrten ihn, was große Kunst sei und er begann im Freien zu malen. Holland wurde fortan der Fruchtboden seiner Kunst. Er fand dort in der Natur wie bei den Bewohnern das als gegebenen Zustand vor, was ihm bei Millet so bewundernswürdig erschienen war: die Einfachheit; und er verklärte diese einfache, den meisten verbildeten Menschen darum uninteressante Natur, indem er sie mit der Schönheit des Lebens umgab, die Luft und Licht um die ärmlichsten Erscheinungen weben. Ein sechsjähriger Aufenthalt in München brachte dem Künstler manche Förderung durch den Umgang mit hervorragenden Künstlern, er nahm dann — 1884 — seinen ständigen Aufenthalt in Berlin. Als Maler ist er indes Holland treu geblieben bis auf den heutigen Tag. Dort hat er immer von neuem sich die Anregungen zu seinem künstlerischen Schaffen geholt. — Mit großem Erfolg hat er sich auch der Bildnismalerei zugewandt; auch auf diesem Gebiete hat er Meisterwerke eigenartiger Auffassung geliefert. Sollen wir ganz kurz Max Liebermanns Kunstweise kennzeichnen, so stehen nur die Worte Schlichtheit, Einfachheit, künstlerische Wahrheit zu Gebote. Das Bild der Näherin, das wir wiedergeben, ist eher eine Studie zu nennen; aber es zeigt alles, was wir an Liebermann schätzen und bewundern. Der Künstler hat ein Stück schlichten ruhigen Lebens gemalt: eine Frau, die in einem engen Hofe auf ihrem Stuhle sitzt und in aller Ruhe, sich um nichts anderes kümmernd, an dem Weißzeug näht, das auf ihrem Schoße liegt. Sie denkt nicht daran, daß jemand sie beobachten könnte, der Künstler will uns auch nicht unterhalten oder rühren durch ihren Anblick, er zeigt sie uns nur, wie sie arbeitet, wie sie in der sommerlichen Stille und in der engen Abgeschlossenheit ihres Hofes sitzt und näht.

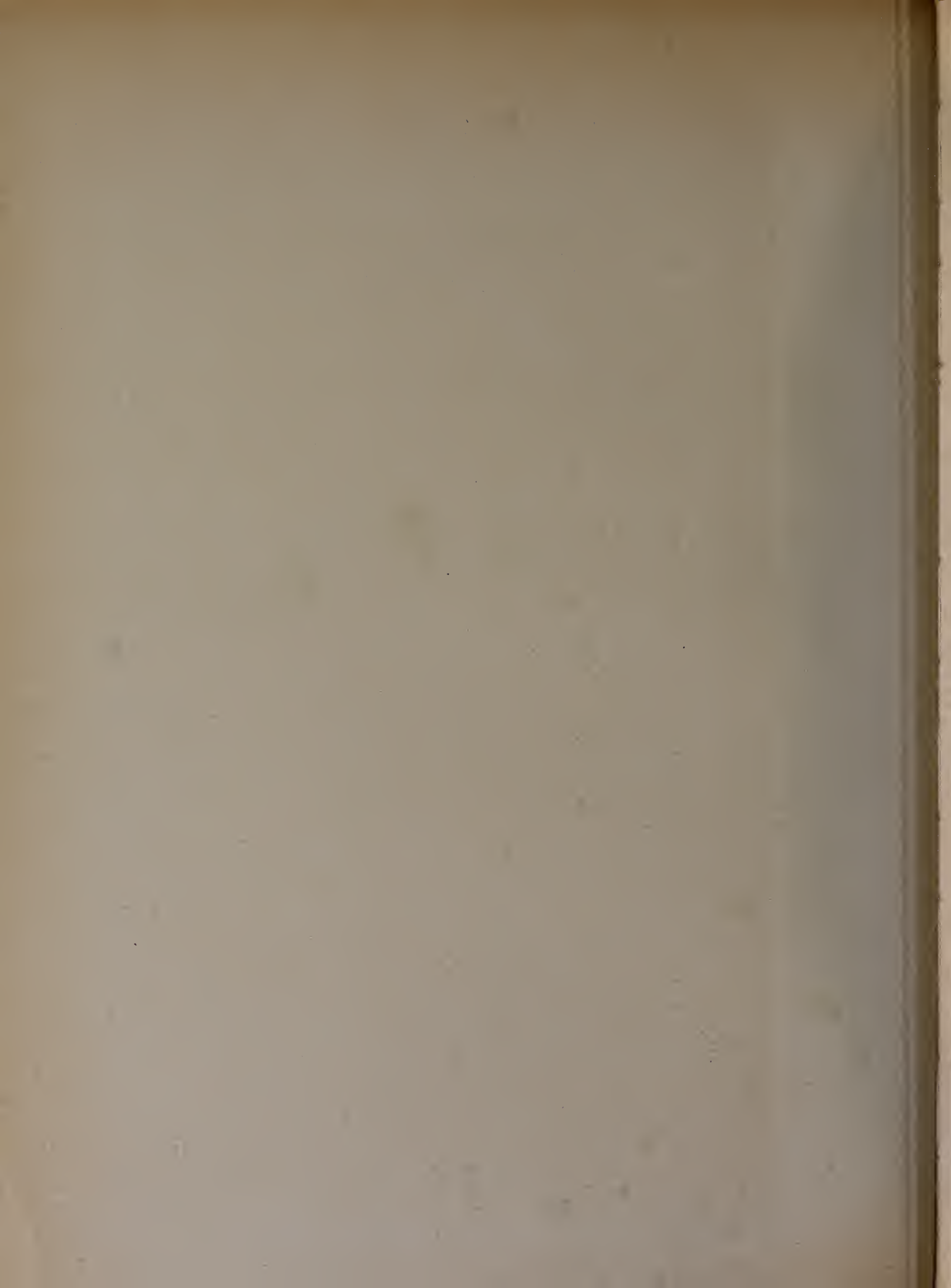




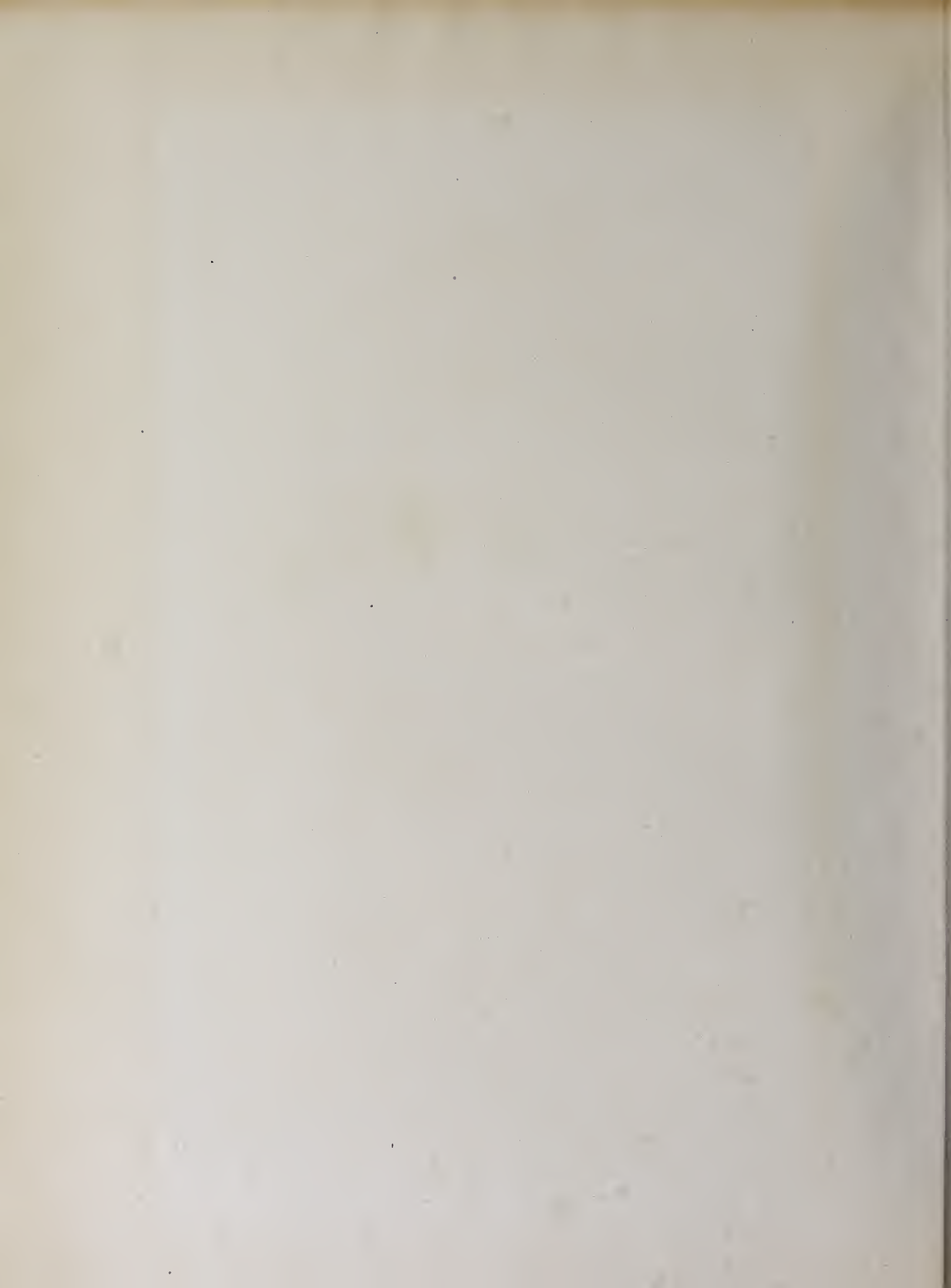
Dieses Bild hat wohl ebensoviel überraschte Bewunderung hervorgerufen, und es steht ihm eine ebenso große Bedeutung zu, wie sie des Künstlers „Judengassen“ haben. Das „Kohlfeld“ ist ein Zeugnis dafür, daß des Meisters Aufnahme- und Ausdrucksfähigkeit mit zunehmendem Alter zu immer größerer und tieferer Reinheit gewachsen ist. Das Motiv stammt aus Holland, aus jenem Lande, das Liebermann über ein Menschenalter hinaus künstlerisch durchforscht und geschildert hat, und, wie man aus diesem Beispiel sieht, inhaltlich noch nicht erschöpft, sondern sich selbst sogar an seinem Reichtum verjüngt und gestärkt hat. — Man muß ein solches Stück Land einmal in der Natur gesehen haben, um ermessen zu können, was für ein gewaltiger, persönlicher Stil hier ein so großes Kunstwerk aus einem in Wahrheit überaus dürftigen Landschaftsmotiv geschaffen hat. Ein paar Kohlbeete, zur Seite strüppiges Buschwerk, sonst nur ziemlich gleichgültig bebautes Ackerland, das ist alles, was sich unseren Augen geboten hätte. Und welchen Reichtum an Farben und Formen hat der Künstler hier gesehen, welch herrlicher Akkord von Dunkelviolett und Hellgrün gibt dem Bilde seinen vollen Klang! Mit ganz einfachen und kühnen Spachtelstrichen ist der Künstler dem unentwirrbaren Formenchaos der Kohlblätter zu Leibe gegangen. Er hätte es auch anders gekonnt, in seiner Jugend wäre er mit peinlichster Sorgfalt an die Durchzeichnung aller Einzelheiten gegangen. Im Jahre 1912, dem Entstehungsjahr des Bildes, spricht er sich energischer zusammenfassend aus, er muß geizen mit seiner Kraft und seinem Können, wie es alle großen Künstler im Alter getan haben. — Es ist nicht jedes Künstlers Art, sich von verhältnismäßig so unbedeutenden Objekten zum Schaffen anregen zu lassen. Aber gerade das ist eine besondere Eigenschaft Liebermannscher Kunst. Ursächlich hängt es mit seinem Landschaftsgefühl zusammen, daß er eben sein Innerstes am stärksten durch die unendliche Weite des flachen Landes und des Meeres, die Kargheit gleichmäßig stumpfer Dünenzüge getroffen fühlt. Sicherlich hat der Künstler mit diesen Schöpfungen vielen Menschen die Augen geöffnet und ihnen ein Glücksgefühl übermittelt, das sich beim Anblick mancher dürftigen Heimatsscholle versöhnend und erhebend einstellen wird.





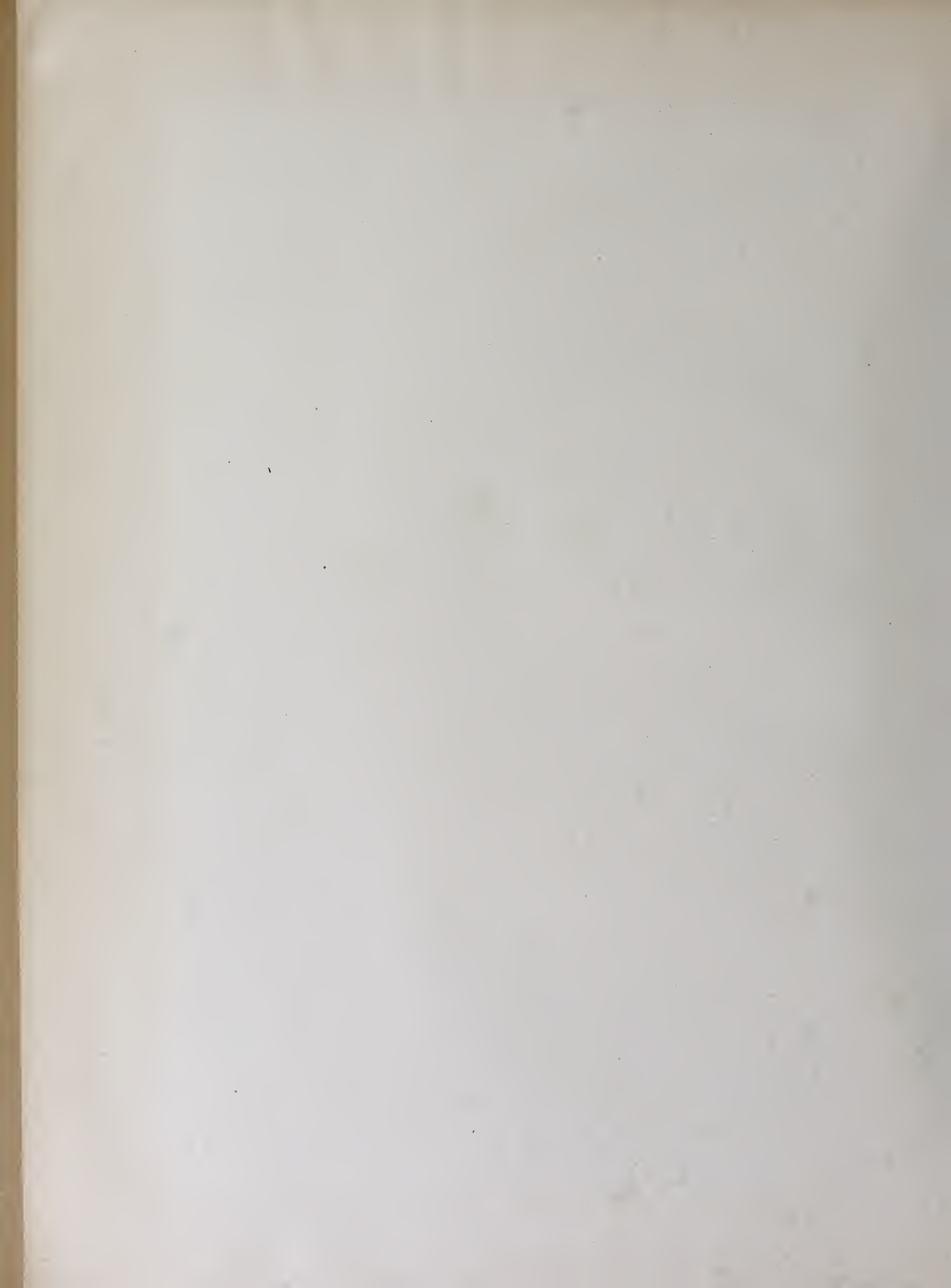


Meteorgleich ging das malerische Phänomen Hans Makart auf, als ein Höhepunkt der aus dem Studium der alten Meister entwickelten koloristischen Richtung in der deutschen Historienmalerei. In der genialen Natur des Salzburger Malers, eines Schülers von Piloty, lebte ein unersättliches Verlangen nach Farbenreiz und eine dekorative Kompositionskraft, die keine Schwierigkeiten kannte. Makarts Phantasie ging ins Große, sie weckte die Erinnerung an glänzendere Zeiten, in denen die Kunst eine Welt köstlichen Sinnenreizes, prachtvoller Farbigkeit entfaltete. Makart dachte an die rauschende Festlichkeit Venedigs, an den gewaltigen Rubens, und er fand auch im Wettstreit mit den Großen farbige Harmonien von seltenem Reiz, warme goldene Töne, feurige Tiefen, den Schmelz im Licht schimmernder Leiber und die fahle Harmonie gebrochener Gobelintöne und herbstlich welken Laubes, die der üppigen Pracht leuchtende Saftigkeit geben. Wenn eine spätere Generation nicht mehr gleich lauten Beifall zu spenden vermag und die üppige Schönheit altmeisterlicher Farbigkeit viel von ihrem Sinnenreiz — zum Teil auch infolge einer unsoliden mit Asphaltfarben hantierenden Technik — verloren hat, und wenn auch der geistige Gehalt seiner Gestaltenwelt keinen Verteidiger finden konnte, so muß doch offen anerkannt werden, daß Makarts absoluter Kolorismus eine sinnliche Bereicherung unserer Kunst darstellt. Er hat wieder die große Farbenfreude in die deutsche Malerei gebracht, und es ist noch keiner wieder gekommen, der Makart in der Leichtigkeit der dekorativen Komposition und in dem Reichtum der farbigen Anschauung gleichgekommen wäre. Selbst wenn man ihm seine vielen Flüchtigkeiten nicht verzeihen will — jene sachlichen, zeichnerischen und technischen Mängel, die das Entsetzen ernsterer Naturen wie Feuerbachs gewesen sind — wird man die Naivität dieses Malvirtuosen bewundern müssen und ihm danken für die Entfaltung all dieser farbigen Schönheit und Kostbarkeit, die sein Auge gesehen und seine Hand festgehalten hat. Für Wien, in dem er seit 1879 wie ein Fürst herrschte, bedeutete Makarts Kunst einen mächtigen Antrieb, nicht nur auf künstlerischem Gebiete. Makart ist es zu danken, wenn die „Gesellschaft“ einen engeren Bund mit der Kunst zu knüpfen suchte. Indem er die Wiener Schönheit im Bilde feierte, entfesselte er eine künstlerische Sensibilität, die noch heute für die Wiener Kunst charakteristisch ist. Direkte Schüler hat so ein origineller Maler wie Makart nicht haben können, er hat aber für eine spätere Malergeneration das Feld der neuen Farbenkunst bestellt, auf dem sich ein Künstler wie Klimt bewegt.



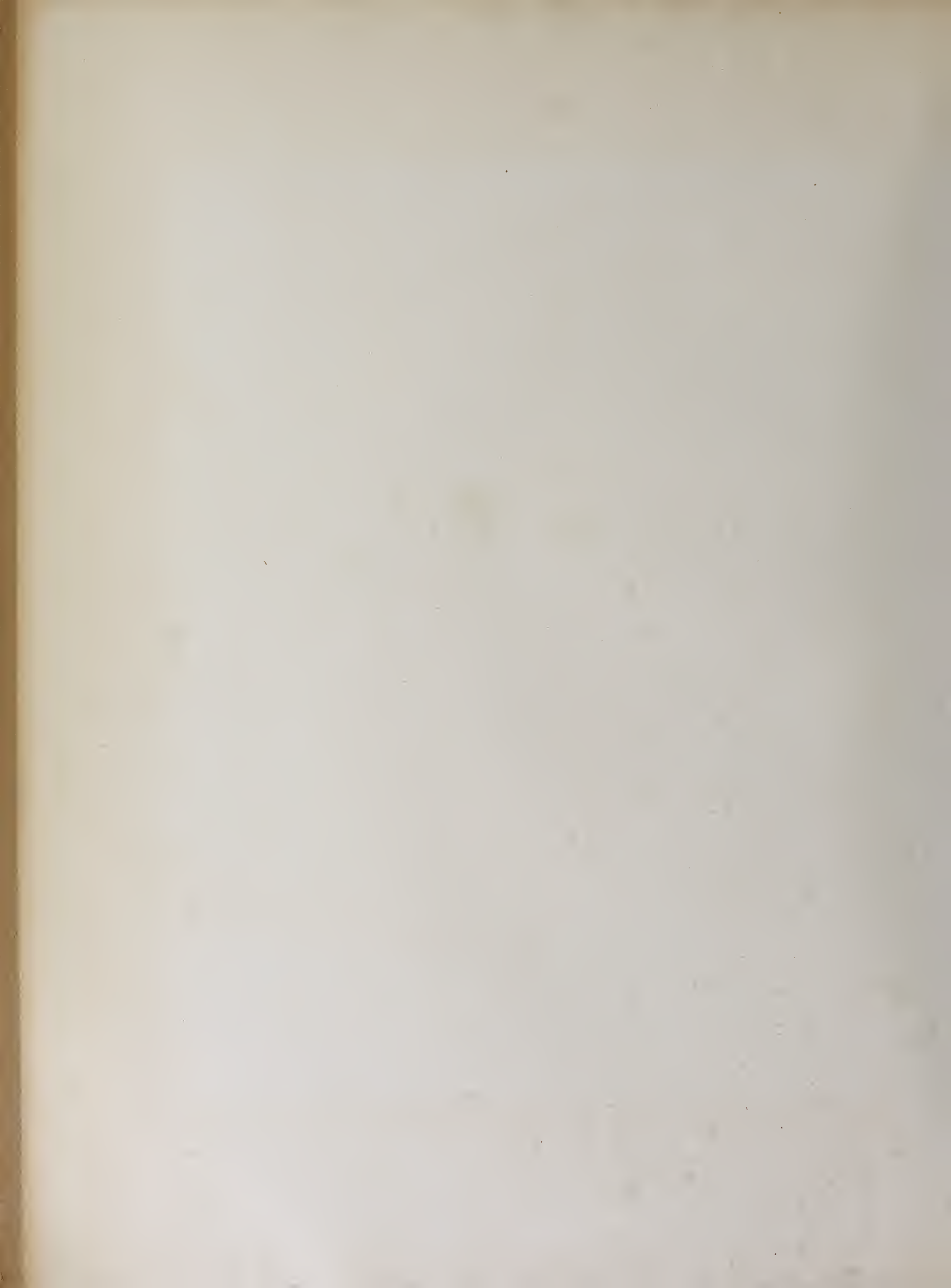


Paul Meyerheim gehört zu den deutschen Malern der Neuzeit, die uns als künstlerische Tierbändiger bekannt sind. Wir sprechen seinen Namen aus und sehen im Geiste einen langen, bunten Zug mannigfaltigsten Getiers an uns vorüberziehen. Eine Schar königlicher Löwen, majestätisch ausschreitend, führt ihn. Tiger, Leoparden und Elefanten folgen. Störche und Kraniche stolzieren gravitatisch dahinter her. Tauben, Papageien, Pfauen, Hühner und Hähne hüpfen und flattern mit. Und eine Gruppe drolliger und possierlicher Affen macht den Schluß. Da ertönen Pauken und Trompeten: die Kunstreiter ziehen auf, fahrendes Volk in Trikots und Flitterröckchen, Seiltänzer, Reifenspringer, Clowns, Tierbändiger, Gaukler. Und eine dichte Menge von Zuschauern drängt nach, Bauern, Kleinstädter und Sommerfrischler, hübsche Frauen und ungezogene Kinder. An grünen Wiesen und schmucken Marktplätzen, an Tiroler Bergen und oberbayrischen Seen vorüber, durch dichte Urwälder und schattige italienische Gärten bewegt sich der Zug. Lachen und Scherzen dringt daraus an unser Ohr. Das ist die Welt Paul Meyerheims, in der er mit unumschränkter Herrscherbefugnis waltet, die Welt, in die uns auch die Tierbude der Dresdener Galerie, eins von des Künstlers Meisterstückchen, blicken läßt. Von Jugend an hat Meyerheim eine leidenschaftliche Liebe zu diesem Stoffgebiet gehegt, und der zoologische Garten war ihm stets der angenehmste Studienaufenthalt. Der Sohn und Schüler des vortrefflichen Genremalers Eduard Meyerheim liebte es dabei von vornherein, die wilden und zahmen, stolzen und grotesken Gesellen, die er hier kennen lernte, genremäßig zu gruppieren, kleine Tierfabeln und -Erzählungen zu ersinnen und mit dem Pinsel vorzutragen. Und der unverwüstliche Humor, der des geborenen Berliners ganzes Leben und Wesen durchtränkt hat, spiegelt sich allenthalben in diesen liebenswürdigen Schilderungen, zumal in seiner Auffassung der tierischen Psyche, wobei der unter der Oberfläche schlummernde Zusammenhang mit dem Seelenleben der Menschen lustig durchschimmert. Wie Meyerheim Leid und Freud seiner Menageriehelden darzustellen weiß, hat er daneben in seinen Illustrationen zum Reinicke Fuchs, für die er geradazu geboren zu sein schien, und in den zahllosen witzigen und ideenreichen Tischkarten, Einladungen und ähnlichen Gelegenheitsblättern bewiesen — einer besonderen Spezialität seiner Begabung, mit deren Pflege er eine alte Berliner Tradition weiterführte. Doch die Bedeutung von Meyerheims Lebenswerk erschöpft sich nicht mit seinen stofflichen Qualitäten. Er hat von jeher zu den besten Vertretern des Berliner Realismus gezählt, der sich auch in den Zeiten der Konturenkunst und der „philosophischen“ Verstiegtheit die Treue der Beobachtung und die Solidität der Technik wahrte. Schon in den sechziger und siebziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts hat Meyerheim landschaftliche Studien und andere realistische Skizzen, Blicke auf Dörfer, Bauernhäuser, Gehöfte, von einer so schlichten Ehrlichkeit der Naturauffassung und einer so gediegenen Farbenanschauung gemalt, wie sie damals nur von wenigen in Berlin geschaffen wurden. Auch unser Bild zeigt, wie des Künstlers Bemühen nicht minder auf die malerische Durcharbeitung und auf das Studium des vom Hintergrunde einfallenden Lichtes als auf die charakteristische Schilderung der Menschen und Tiere gerichtet war.





Karl Moll war der Lieblingsschüler Emil J. Schindlers, und einer der Begründer der Wiener Sezession. Viele Jahre lang kämpfte er an der Spitze aller fortschrittlich gesinnten Elemente. Was sich irgend an neuen Kunstkeimen in Europa regte, hat er immer wieder nach Wien gebracht, erst in das Künstlerhaus, dann in die Sezession und hier mit Leib und Seele verfochten. Als Künstler hat er, obgleich durch alle diese Angelegenheiten zeitweise abgelenkt, doch einen weiten Weg zurückgelegt. Bei Schindler malte er saubere, zierliche Landschaften und besonders gerne Stilleben, auch ganz große, die schon reich ausgestattete Intérieurs waren. Perspektive war eines der Steckpferde Schindlers und auch Molls. Er handhabt sie mit Meisterschaft, wie man an großen Innenansichten (Hofbibliothek) bemerken kann. Sein erster bedeutender Erfolg war das Bild: „Der Naschmarkt“, mit der Karlskirche im Hintergrunde, im Silberflimmer der Vormittagssonne. Es kam in die kaiserliche Sammlung, ebenso das folgende große Bild: „Die römische Ruine in Schönbrunn“. Mit dem Flottwerden des neuen Geistes nahm auch er einen frischen Aufschwung. Eine Zeitlang schlug ihn Gotthard Kuehl in Bande, so daß er manchen Studiensommer in Bremen und Danzig verlebte, um die Spezialwelt jenes Meisters in sich aufzunehmen. Dies wurde ihm sehr lehrreich wie namentlich dieses und jenes Kircheninnere aus Danzig zeigt. In der Heimat wurde er wieder selbständiger, mollischer. Sein Bild eines festlich gedeckten Tisches zeigt diese Befreiung vom Vorbilde, bei virtuoser Durchbildung der eigenen Eigentümlichkeit. Die Stillebenkunst, die er an den reichen Blumenflor (gelbe Narzissen), an alle die Gedecke, Gläser, Früchte u. s. f. zu wenden hat, wird nicht zu übertreffen sein. Und dazu kommt als modernes Element die doppelte Beleuchtung: elektrische Lampen und Tageslicht von den Seitenfenstern her. In den letzten Jahren hat der Künstler mit Vorliebe österreichische Motive (Marchfeld u. a.) gemalt, aber auch die Hohe Warte, mit dem Niederblick nach Beethovens geliebtem Heiligenstadt und der weiten Aussicht über Wien, in allerlei interessanten Beleuchtungen. Die neuen Häuser dieses Stadtteils sind auch inwendig sehr malerisch; man schaut aus einer Stube, aus einer Farbe in die andere und die bunten Beizen der Möbel plaudern lustig mit. Auch diese Reizungen hat Moll auf sich wirken lassen.





Siesta

(Pappe 60×80 cm)

Wie nahe verwandt echter Humor mit der Poesie ist, läßt sich gar reizvoll an der künstlerischen Entwicklung Adolf Oberländers verfolgen. Was dieser Künstler als Humorist bedeutet, braucht wohl nicht mehr gesagt zu werden. Mit seiner sieghaften und warmherzigen Heiterkeit, seiner schlagenden Charakterisierungskunst und seinem nie fehlenden Blick für das, was das Komische, den Widerspruch in einer Erscheinung ausmacht, hat er seit Jahrzehnten das in der weiten Welt zerstreute Publikum der „Fliegenden Blätter“ erfreut und sich den unbestrittenen Meisterschaftstitel erobert. Auch unter den glänzendsten Erscheinungen des jüngeren Nachwuchses an Karikaturisten ist keiner, der ein so befreiendes, wohlthuendes Lachen auslöst wie Oberländer, der so frei von Gift und Galle und doch so treffend in seiner Satire ist, wie dieser. Was schon Busch, der sonst wohl in gleicher Höhe mit Oberländer steht, von diesem unterscheidet, die schärfere Parteinahme, die schneidendere Ironie, trennt wohl die genialsten unter den Jüngeren noch mehr von unserem Meister. In allem, was er zeichnet, ist Gemüt. Und oft genug wurde in seinen Karikaturen auch ein Anhauch von Romantik fühlbar, oft genug waren die Zeichnungen trotz aller humoristischen Absicht in landschaftlichen Hintergründen und Stimmungen, in Linien und Aufbau so durchtränkt von malerischer Romantik, daß man wohl fühlte, dieser Künstler müsse doch mehr können, als die Leute zum Lachen bringen. Und er konnte auch mehr. In der Stille war nicht die Karikatur, sondern die Malerei seine Liebe. Das wußten Eingeweihte wohl, aber die meisten mögen gedacht haben, es handle sich bei Oberländer um das allbekannte Phänomen, das gerade die großen Talente ihre Begabung oft an der falschen Stelle suchen läßt, das einen Goethe zum Malen und einen Nietzsche zum Komponieren hinlockte. Aber Oberländer, der inzwischen fünfzig Jahre alt geworden war, zeigte plötzlich, daß er wirklich ein Maler sei, und zwar ein Maler mit einem feinen, verklärten Natursinn, einer liebenswürdigen Poesie, die auf Böcklinschen Bahnen ging, und einer leichten Beimischung von gutmütigem Humor. In irgendwie überwiegender Art, wie Freunde Meister Oberländers wohl gefürchtet haben mochten, hat dessen „humoristische“ Vergangenheit seine malerische Gegenwart durchaus nicht beeinflusst. Wer ihn gründlicher kennt, konnte darüber freilich von vornherein beruhigt sein. Oberländers Humor wuchs nicht aus jener oberflächlichen Lebensanschauung heraus, welche die Dinge belacht, weil sie diese leicht nimmt. Sein Humor, wie jeder wahre Humor, wurzelt in der Erkenntnis, daß das Unzulängliche ein unveräußerliches Erbteil des Menschen ist und daß man die Widersprüche, in die es ihn verwickelt, entschuldigen muß als eine selbstverständliche Schwäche seiner Konstitution, aber weder mit Hohn, noch mit Wehklagen sie aufnehmen soll. Der Maler Oberländer, der schon genug des Menschlichen, Allzumenschlichen gesehen hat, flüchtet sich, so auch in unserem Bilde, mit Vorliebe in die Fabelwelt und schildert Putten und Faune in paradiesischem Zusammensein mit den Tieren der Wildnis — eine spezielle Vorliebe für die Löwen hat er bekanntlich auch als Zeichner schon immer gehabt. Nicht alles, was er malt, hat jenen humoristischen Einschlag. Er kann tief ernst sein, wie sein großes Bild „Resignation“ in der Münchener alten Pinakothek beweist.

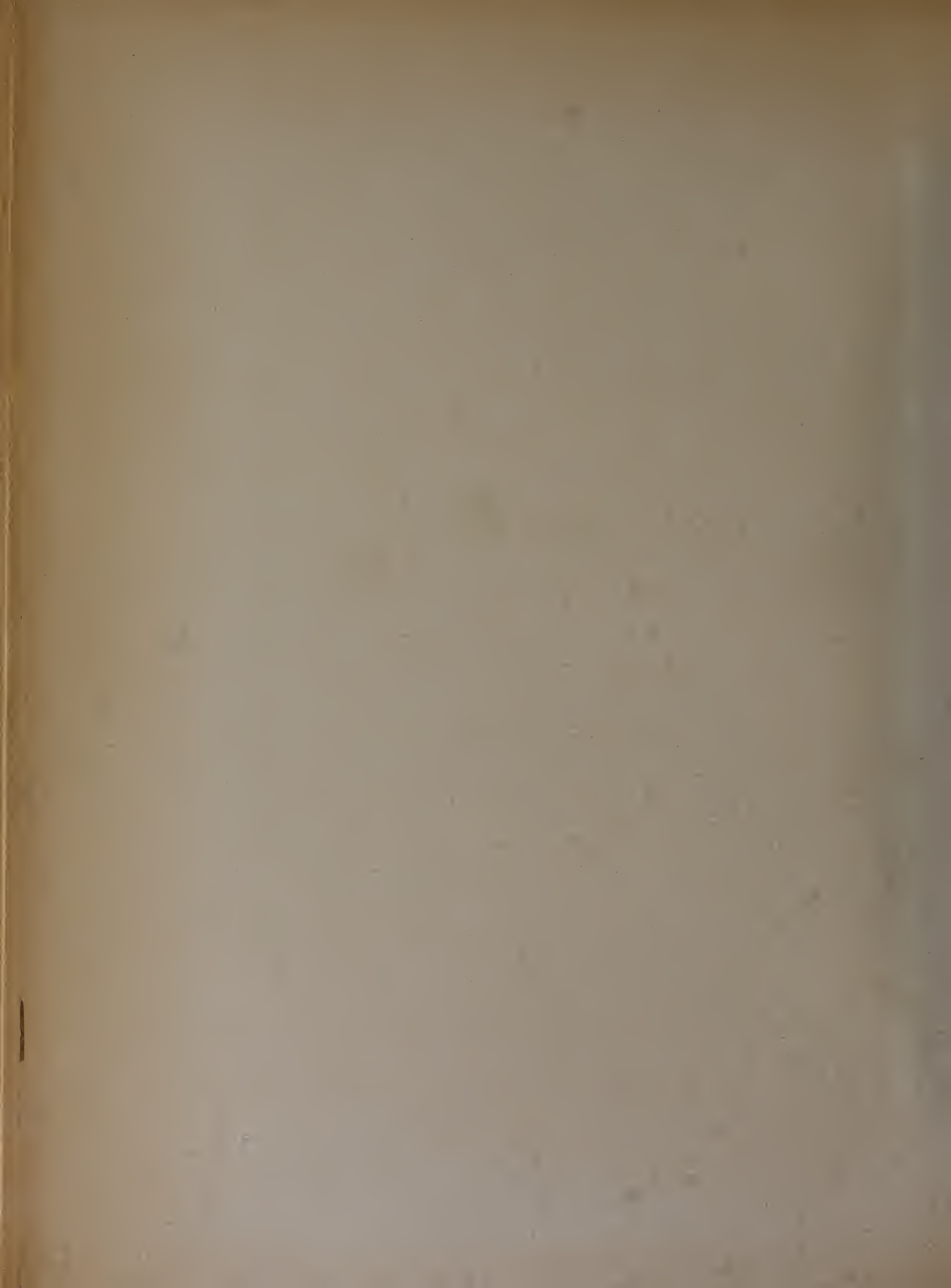




Die drei Brüder Olivier waren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in mehreren Hauptstädten Europas künstlerisch und kunstwissenschaftlich tätig, in Dresden, Paris, Rom, Wien und München. Die zwei jüngeren sind bekannter geworden, Ferdinand und Friedrich. Beide studierten von 1804 ab in Dresden, seit 1807 aber in Paris, vornehmlich nach alten Meistern. Beide lernten seit 1811 in Wien, von 1812 ab bei Josef Anton Koch, der damals hier einige Jahre malte und lehrte. Friedrich ging dann mit nach Rom und wurde in der Nachbarschaft Schnorrs von Carolsfeld zum „Nazarener“; Ferdinand aber hielt sich in Süddeutschland und entwickelte sich auch deutscher, realistischer, als Landschaftsmaler. Wie bei manchen seiner künstlerisch beginnenden Zeitgenossen überwogen schließlich seine nüchternen Triebe ganz: 1833 wurde er Professor der Kunstgeschichte und Generalsekretär der Akademie in München. Läßt man den Blick von einer gemalten Landschaft Kochs auf eine Ferdinands von Olivier gleiten, so ist allerdings die erste Empfindung die des Zusammensinkens: Koch war von größerer Art, Olivier ist kleiner, nüchterner, zaghafter — Koch zwang das Verschiedene zusammen, Oliviers sachlich einheitlichere Bilder fallen etwas auseinander — Kochs Farbenwahl war kühn, die Oliviers ist bedächtig. Aber damit ist der Fortschritt im Realistischen angedeutet, den Olivier getan hat. Mit großer Treue für die Einzelheiten der Objekte hat er auf dem hier wiedergegebenen Gemälde den drohenden Untersberg und das Lettengebirge nachgebildet, mit viel künstlerischem Behagen ist er der Saalachebene in die Tiefe nachgegangen. Und das sanftere Element der Romantik waltet noch rechts vorn in den sich mit Kränzen schmückenden Frauen. Erst ein schwacher landschaftsmalerischer Subjektivismus, wenn man so sagen darf; sein Erstarken in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ist vor allem der Darstellung der Luftperspektive zugute gekommen, die auf unserem Bilde, am empfindlichsten links, fast noch ganz fehlt. Olivier malte diese salzburgische Landschaft 1823, nicht vom Kapuzinerberge aus, wie der Galeriekatalog angibt, sondern vom Südende des Mönchsberges.







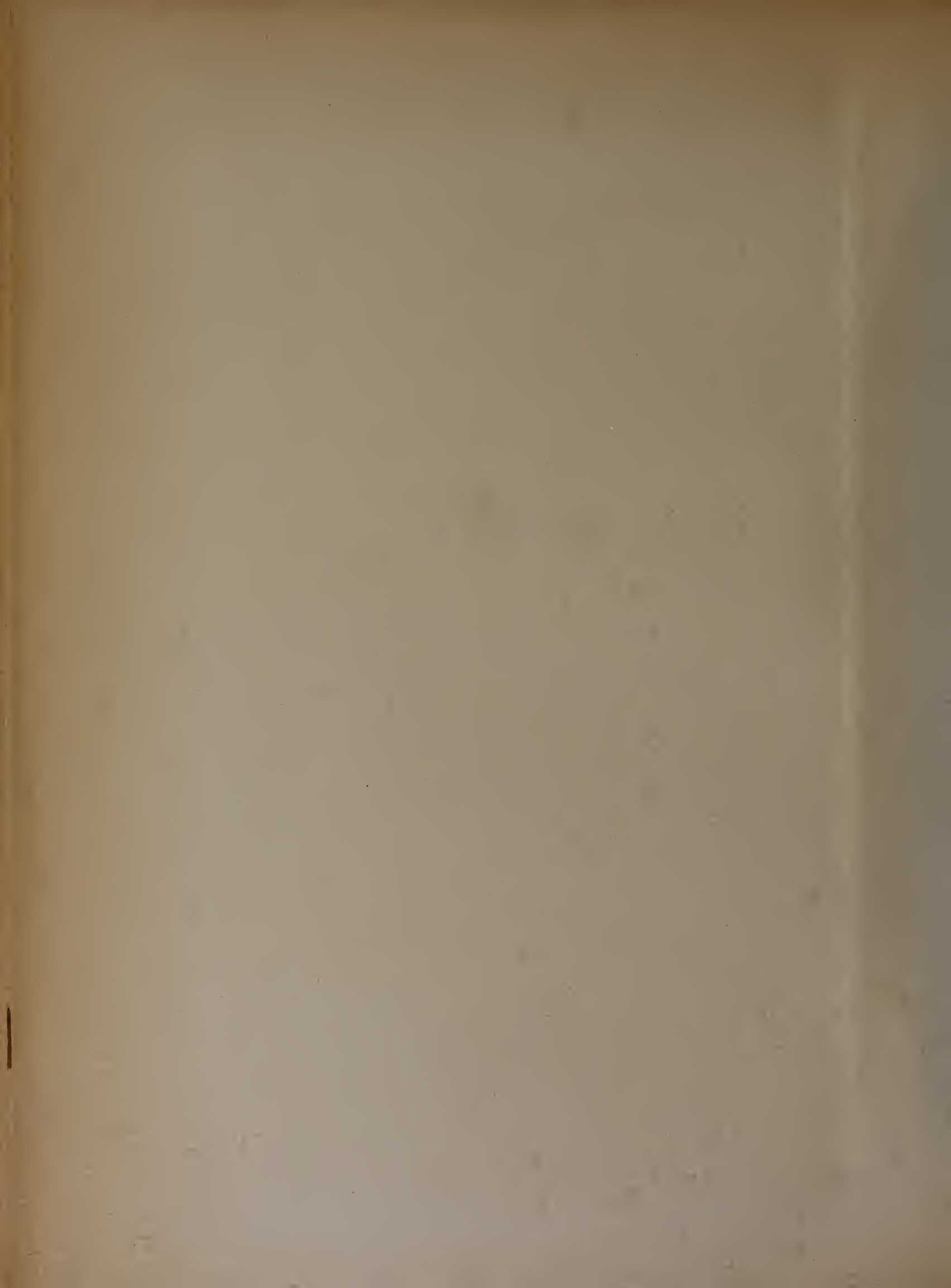
Bildnis des Domherrn von Schröter

(Leinwand 240 × 157 cm)

Eine der merkwürdigsten Überraschungen der großen deutschen Jahrhundert-Ausstellung zu Berlin im Jahre 1906 war die Entdeckung des Malers Ferdinand von Rayski, der jahrzehntelang in Dresden gelebt und als Künstler geschaffen hatte, ohne als solcher über den engen Kreis seiner Freunde und Bekannten hinaus bekannt zu sein. Im Grunde war das nicht allzu verwunderlich, denn Rayski kümmerte sich so gut wie gar nicht um die Kunstausstellungen. Er hat im Laufe von 45 Jahren kaum viermal öffentlich ausgestellt, ein paarmal in den 1830er Jahren im Sächsischen Kunstverein, z. B. 1834 ein Genrebild „Keine Lust zu arbeiten“, ferner 1842 in der Ausstellung für die Tiedge-Stiftung das Bildnis des Generalleutnants Freiherrn v. Gablenz und zuletzt auf der akademischen Ausstellung zu Dresden 1875 einen Hasen im Schnee. Rayski hat also die Öffentlichkeit geflissentlich gemieden. Man darf sich daher nicht wundern, daß die Kunstgeschichte ihn übersehen hat und daß er 1890 starb, ohne daß dieses Ereignis irgendwie bemerkt wurde. Allerdings hängt schon seit 1884 im Städtischen Museum zu Leipzig das fast 2 m und 1,32 m breite lebensgroße Bildnis Adolf Heinrich Schletters, des Hauptstifters des Städtischen Museums; aber obwohl es ein ausgezeichnetes Werk ist, sind die Kunsthistoriker doch nicht auf ihn aufmerksam geworden. Erst in der deutschen Jahrhundert-Ausstellung zu Berlin kam man zu der Überzeugung, daß Rayski etwa von 1840—60 der feinste deutsche Bildnismaler gewesen ist; eins seiner Jagdbilder — Die Wildschweine — weist ihn geradezu als einen der stärksten Vorläufer des Impressionismus aus. Unter den Bildern Rayskis, die damals in Berlin ausgestellt waren, fiel besonders das Bildnis des Domherrn von Schröter aus Schloß Bieberg bei Nossen als ein Meisterwerk ersten Ranges auf. Infolge der Ausstellung forschte dann der Dresdner Kunsthistoriker Ernst Siegismund dem Leben und Schaffen Rayskis nach und ließ die Ergebnisse seiner Forschungen in Form einer Biographie erscheinen. Daraufhin veranstaltete dann der Dresdner Hofkunsthändler Adolf Gutbier (Galerie Arnold) eine umfängliche Ausstellung, die fast das ganze Lebenswerk Rayskis umfaßte und die dann auch noch in anderen deutschen Städten gezeigt wurde. Rayski ist durch all dies weithin bekannt geworden. Die Nationalgalerie zu Berlin und die Dresdner Galerie haben in der Folge Gemälde von ihm erworben. — Ferdinand von Rayski wurde am 23. Oktober 1806 zu Pegau in Sachsen als Sproß einer ausgewanderten polnischen Offiziersfamilie geboren. Er trat in das Kadettenkorps zu Dresden ein und besuchte gleichzeitig die Kunstakademie zu Dresden 1823—25. Er wurde dann Unterleutnant bei der herzoglichen Grenadiergarde zu Ballenstedt, mußte indes infolge seines allzu freien Lebens 1829 den Abschied nehmen und widmete sich dann in Dresden ganz der Kunst. Eine große Reise, die ihn in den Jahren 1835—39 nach Paris und durch Deutschland führte, schloß seine künstlerische Ausbildung ab. Durch Delaroche und Horace Vernet beeinflusst, neigte er eine Zeitlang dem Historienbilde zu, dann wendete er sich aber in der Hauptsache dem Bildnis zu. Auf der Rückreise von Paris hielt er sich kürzere Zeit in Frankfurt a. M., längere Zeit in Würzburg und dann in München auf. Namentlich in Würzburg hat er zahlreiche Bildnisse bayrischer Standespersonen gemalt. Im Jahre 1839 kehrte der Künstler nach Dresden zurück und nahm dort seinen dauernden Aufenthalt. Abgesehen von vorübergehenden Reisen nach Leipzig und auf die Rittergüter seiner adligen Freunde, die ihn zur Jagd und zum Malen einluden, hat Rayski Dresden nicht wieder auf längere Zeit verlassen. Seine beste^e Zeit als Künstler fällt in die Jahre von 1840—50. Seinen Bildnissen aus der damaligen Zeit ist kaum etwas Ebenbürtiges aus der gleichen Zeit an die Seite zu stellen, wenn wir auch die Vorzüge Karl Stiellers keineswegs unterschätzen wollen. — Fast allen seinen Bildnissen eignet eine lebendige Auffassung der Persönlichkeit, scharfe Charakteristik und natürliche Haltung, und dabei zeigen die besten eine Feinheit der Farbe, ein Streben nach feiner koloristischer Wirkung, das für die damalige Zeit als ganz ungewöhnlich bezeichnet werden muß.



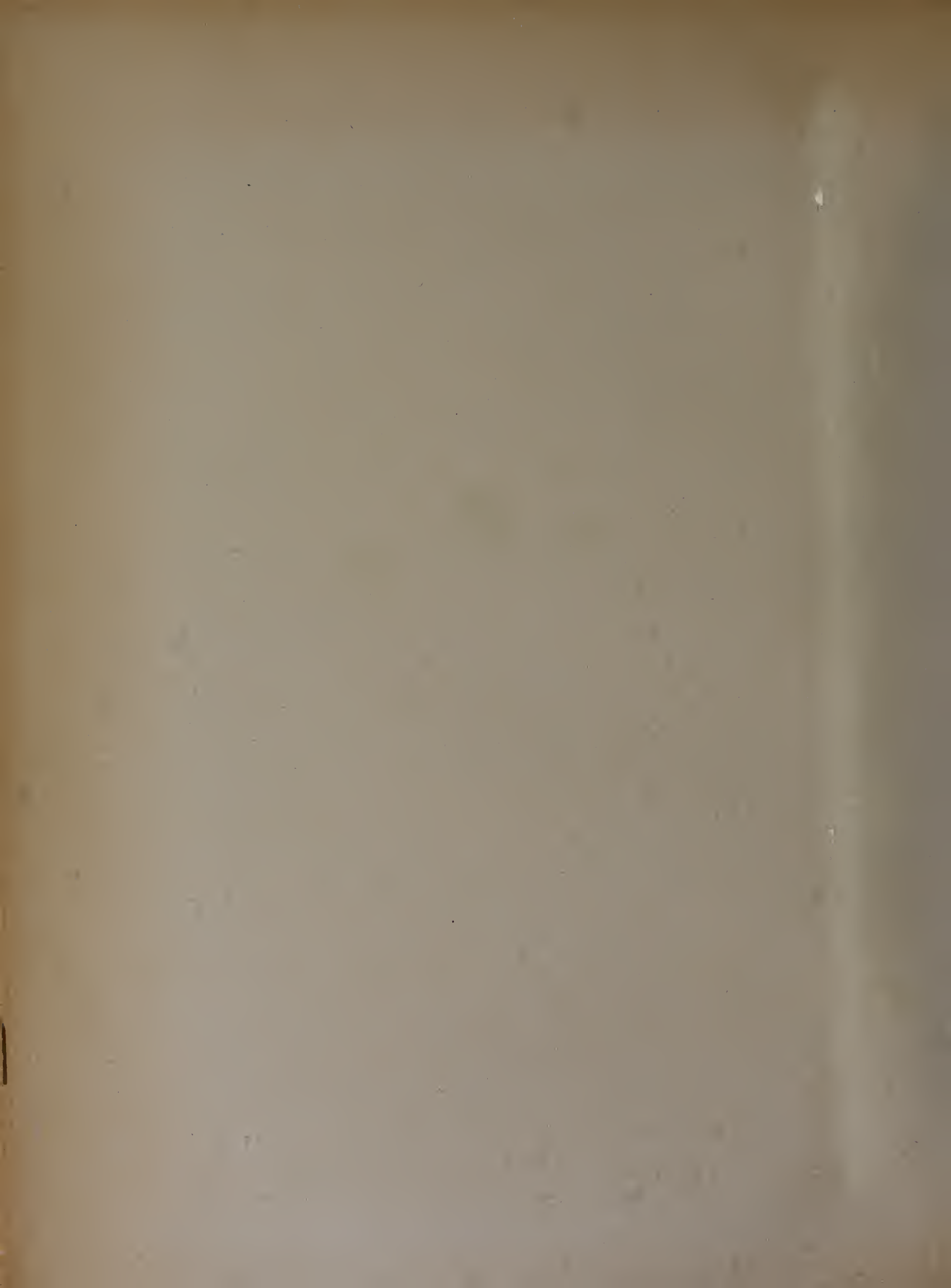




In keinem Bilde Richters tritt uns sein Wesen so lauter und rein entgegen wie in seinem „Brautzug“. Hier ist das Gestalt geworden, was ihm schon seit früher Jugend, bald klar erkannt, bald nur dunkel geahnt, als sein persönliches Ziel, als seine eigentliche Lebensaufgabe erschienen war: „das Volksleben in seiner Eigenartigkeit, in Sitten und Gebräuchen zur Geltung zu bringen und mit dem Landschaftlichen zu verbinden“. Hier ist wirklich der deutsche Wald, die sächsische Heimat und das harmlose, gute Geschlecht der ehrbaren Leute aus Richters Zeit, ganz sein Volk, auch wenn es hier im Kostüm des 16. Jahrhunderts auftritt. Auf glücklichste sind die beiden Elemente des Bildes, Figur und Landschaft, verbunden. Das sind keine Staffagefigürchen in einem gleichgültigen, konventionellen Sinne, nicht bloß zur „Belebung“ ins Bild hineingesetzt; eine innere Verwandtschaft besteht zwischen diesen schlichten, im besten Sinne naiven Menschen und ihrer Landschaft; eine innere Verwandtschaft, die auch in den Formen ihren Ausdruck findet: wie fein sind die beiden großen Bäume der Haltung des jungen Menschenpaares angeschmiegt. Der Kernpunkt des Bildes ist der Waldeingang mit dem Hochzeitszug; in leichter, lockerer Symmetrie sind alle Dinge um diese Mitte aufgebaut; alle Wirkungsmittel des Malers sind hier gesammelt und gesteigert. Wie ein mächtiges Portal wirken die umrahmenden Bäume, die Farben sind hier am reinsten und am stärksten, hier liegt auch das hellste Licht und gleich dahinter der tiefste Schatten. Richter ist neben Moritz von Schwind der bedeutendste der spätromantischen Künstler, die im Gegensatz zu dem Unendlichkeitssehnen der frühen Romantiker Runge und Friedrich das Trauliche, Heimelige und Idyllische der engbegrenzten Landschaft schildern wollen, in der sie wurzeln. Es handelt sich dabei nicht um bloße Abschilderung des Gesehenen, Tatsächlichen; das Entscheidende ist — und das ist das eigentlich Romantische — das gefühlsmäßige Verhältnis zu den Naturdingen; die gesamte Persönlichkeit des Künstlers nimmt Anteil daran, nicht nur sein Auge. Schwind hat es einmal so ausgedrückt: „Wann einer an ein schön's Bäumle sei Lieb und Freud hat, so zeichnet er all sein Lieb und Freud mit, und 's schaut ganz anders aus, als wenn ein Esel schön abschmiert“.







Überfahrt am Schreckenstein

(Leinwand 116 × 156 cm)

Die Überfahrt auf der Elbe nach dem Schreckenstein ist neben dem Hochzeitszug das beliebteste Bild Ludwig Richters. Beide sind romantisch und in einer Märchenstimmung erfunden und empfunden. Fast scheint dieses Gemälde wie eine Illustration zu dem Uhlandschen Gedichte: Ein Schiffelein ziehet leise den Strom hin seine Gleise; es schweigen, die drin wandern, denn keiner kennt den andern. Der Ferge, der behaglich das Pfeifchen schmaucht, der Greis mit der Harfe, ein liebendes Paar sind Requisiten, die wir auch sonst bei dem gestaltungsfrohen Meister antreffen. Richter war ja, ebenso wie Schwind, kein eigentlicher Maler, aber ein unerschöpflicher warmherzig schlichter Erzähler, kerndeutsch, reinen Herzens und allewege gut gesinnt. Er hat sein Leben in warmherzig launiger Weise selbst beschrieben und damit ein Werk geschaffen, das neben den „Lebenserinnerungen eines alten Mannes“ von G. von Kügelgen ebenbürtig dasteht. In diesem Buche ist auch über die Entstehung des hier wiedergegebenen Bildes Bericht erstattet. Nach einer langen schweren Krankheit der Gattin im Herbst 1837 hatte der Künstler Erholung dringend nötig, und wandte sich mit dem Rest des Reisegeldes, dessen größerer Teil von der langen Krankheit aufgezehrt worden war, statt nach Italien, nach der böhmischen Schweiz. Er erzählt: „Ich war überrascht von der Schönheit der Gegenden und als ich an einem wunderschönen Morgen bei Sebusein über die Elbe fuhr und die Umgebung mich an italienische Gegenden erinnerte, tauchte zum ersten Male der Gedanke in mir auf: Warum willst du denn in weiter Ferne suchen, was du in deiner Nähe haben kannst? — Bald griff ich zur Mappe und zum Skizzenbuch und ein Motiv nach dem andern stellte sich mir dar, und wurde zu Papier gebracht . . . Als ich nach Sonnenuntergang noch am Ufer der Elbe stand, dem Treiben der Schiffsleute zusehend, fiel mir besonders der alte Fährmann auf, welcher die Überfahrt zu besorgen hatte. Das Boot mit Menschen und Tieren beladen, durchschnitt den ruhigen Strom, in welchem sich der goldene Abendhimmel spiegelte. So kam unter anderem auch einmal ein Kahn herüber, mit Leuten bunt angefüllt, unter denen ein alter Harfner saß, welcher statt des Überfahrtskreuzers etwas auf der Harfe zum Besten gab. Aus diesen und anderen Eindrücken entstand nachher das Bild: „Die Überfahrt am Schreckenstein“, der erste Versuch in welchem ich die Figuren zur Hauptsache machte.“ Der Künstler selbst war mit seiner Leistung nicht sonderlich zufrieden, es gefiel aber dem Publikum und ein Kunstfreund, namens von Quandt kaufte es sogleich für seine Sammlung. Im Jahre 1875 kam es dann in die Dresdner Galerie.





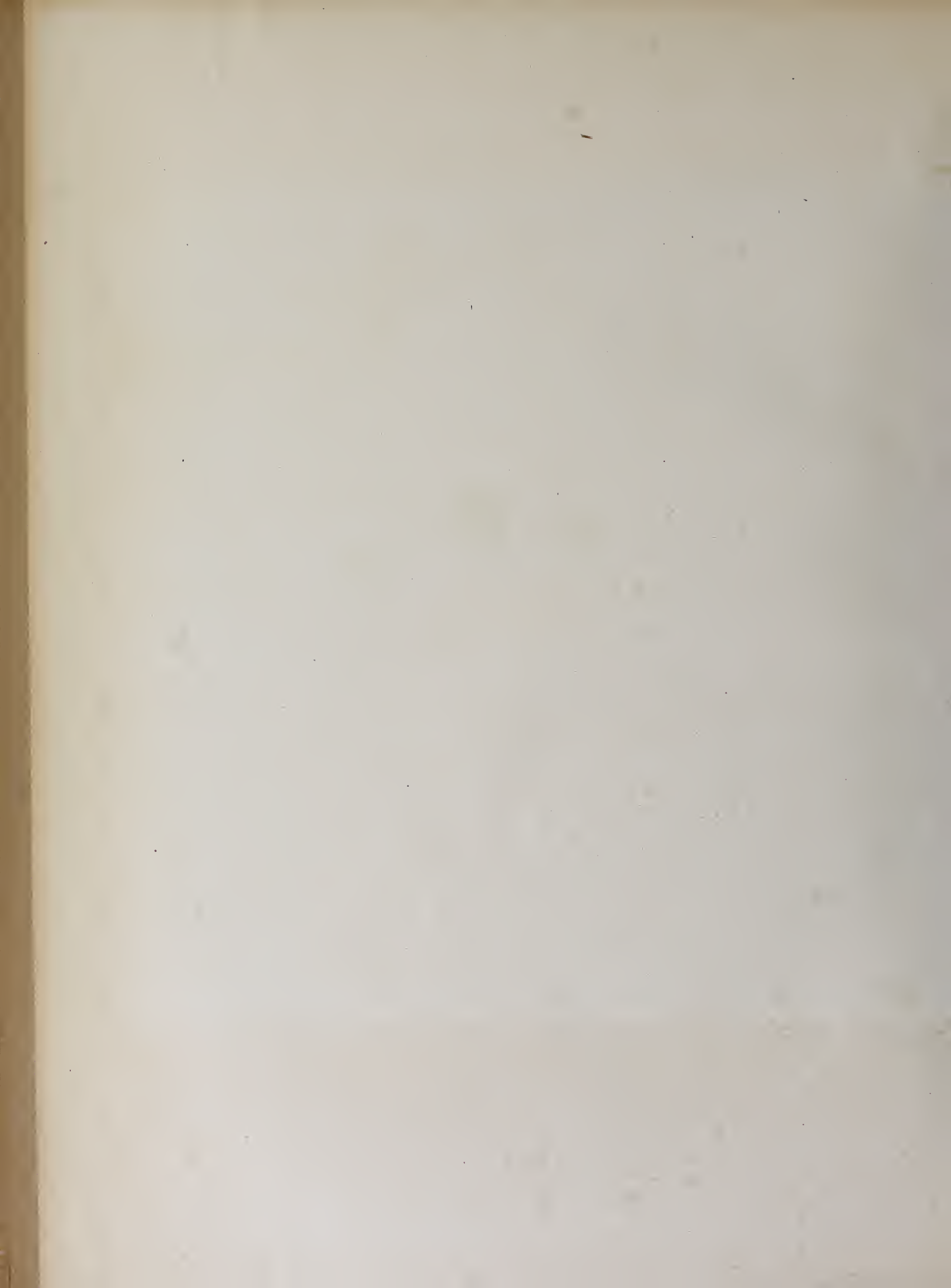


(geb. 1868, lebt in München)

Der Garten Eden

(Leinwand 181×181 cm)

Und Gott der Herr pflanzte einen Garten in Eden gegen Morgen, und setzte den Menschen darein, den er gemacht hatte. Und Gott der Herr ließ aufwachsen aus der Erde allerlei Bäume, lustig anzusehen und gut zu essen, und den Baum des Lebens mitten im Garten und den Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen. Und es ging aus von Eden ein Strom zu wässern den Garten, und teilte sich von dannen in vier Hauptströme Und Gott der Herr nahm den Menschen und setzte ihn in den Garten Eden, daß er ihn baute und bewahrte. Und Gott der Herr gebot dem Menschen und sprach: „Du sollst essen von allerlei Bäumen im Garten. Aber von dem Baume der Erkenntnis des Guten und Bösen sollst du nicht essen; denn welches Tages du davon issest, wirst du des Todes sterben.“ Und Gott der Herr sprach: „Es ist nicht gut, daß der Mensch allein sei; ich will ihm eine Gehilfin machen, die um ihn sei. Denn als Gott der Herr gemacht hatte von der Erde allerlei Tiere auf dem Felde und allerlei Vögel unter dem Himmel, brachte er sie zu dem Menschen, daß er sähe, wie er sie nannte; denn wie der Mensch allerlei lebendige Tiere nennen würde, so sollten sie heißen usw.“ — Also schildert der Verfasser der fünf Bücher Mosis im zweiten Kapitel des ersten Buches das Paradies, d. h. den Park, in dem die ersten Menschen wohnten, und Hunderte und Tausende von Malern haben seit den Tagen des Mittelalters an der naiven Schilderung der Bibel ihre Phantasie entzündet und dann mit ihren Mitteln uns das Paradies geschildert mit dem Baum der Erkenntnis, mit Adam und Eva und mit all den Tieren, wilden und zahmen durcheinander, die da in idyllischem Frieden mit dem ersten Menschenpaar zusammen hausten. Im Grunde genommen sind es ja zwei Bäume, von denen die Bibel erzählt, der Baum der Erkenntnis, durch dessen Früchte dem Menschen die Erkenntnis käme, was gut und schlecht ist und auch die Erkenntnis, daß er göttergleich werden und ewiges Leben haben würde, wenn er von dem zweiten Baume, von dem Baume des Lebens aße (1. Mos. 3, 22). Die Künstler aber haben von jeher nur den einen Baum gemalt, den Baum der Erkenntnis, von dem Eva und Adam aßen, verführt durch das listige Wort der Schlange. Es war nicht nötig, den Baum besonders zu bezeichnen, denn man erkannte ihn auf den Bildern an dem ersten Menschenpaar und an der Schlange, die ihr Haupt davon herunterreckte nach Eva hin. Richard Riemerschmid aber hat darauf verzichtet, das Menschenpaar und die Schlange zu malen. Er hat Adam und Eva nur im flachen Relief auf dem Rahmen des Bildes rechts und links dargestellt. Und oben steht auch auf dem Rahmen: Und Gott der Herr pflanzte einen Garten in Eden 1. Mos. 2, 8. Auch die Fülle der Tiere, wie sie die alten Maler gerne malten, sehen wir nicht, nur ein stattlicher Löwe steht rechts vorn im Schatten, und eine Hirschkuh mit Kälbern steht unter dem herrlichen Baume in der Mitte mit den goldenen Äpfeln. Um den Baum aber hat der Künstler einen goldenen Kreis gezogen, einen Heiligenschein, wenn wir wollen, wie ihn schon die alten Ägypter, Perser, Juden, Griechen und Römer benutzten zur Bezeichnung göttlicher oder heiliger Personen und wie ihn dann auch die christliche Kunst übernahm. In der späteren christlichen Kunst sehen wir den Heiligenschein nicht selten wie hier als helle Kreislinie verwendet. Natürlich ist er ein Symbol; hier soll er das Zeichen sein für die außergewöhnliche Art des Baumes, der so gewaltige Kräfte in sich schließt. Aber ach! gar viele Beschauer nehmen Anstoß an dieser Symbolik! Ja warum nicht auch an den goldenen Früchten, an den künstlerisch gesteigerten Gegensätzen von Licht und Schatten, von herbstlich brennendem Rot und dem heiteren Grün des Baumes oder gar an dem tiefdunkelblauen Meer, von dem die Bibel bei der Schilderung des Gartens Eden nichts zu melden weiß! Es ist eben kein irdisch Land, in das der Künstler uns da hineinschauen läßt, es ist das Paradies oder besser ein Paradies, ein herrlich schönes Stück Erde, das nirgends liegt als im Lande der Phantasie. Da werden wir wohl auch über den Heiligenschein hinwegkommen. — Richard Riemerschmid, der uns dieses neuartige Paradies gemalt hat, ist ein Münchener Kind. Er hat seine Studien als Maler an der dortigen Akademie gemacht unter Ludwig von Löfftz. Später ist er zur angewandten Kunst übergegangen. Durch seine Entwürfe für Möbel und sonstige Geräte und auch als Architekt hat er sich einen bedeutenden Namen gemacht. Das hier vorliegende Gemälde stammt aus dem Jahre 1896 und gehört seit 1897 der Dresdener Galerie an.





Aussicht auf Salzburg

(Leinwand 47,5×60 cm)

Julius Schnorr von Carolsfeld wurde früher besonders hoch geschätzt als der Meister der Bilderbibel. Den zweihundertundvierzig Kompositionen zum Alten und Neuen Testament, die er in den achtzehnhundertfünfziger Jahren — als Direktor der Dresdner Galerie und als Professor an der Dresdner Kunstakademie — auf dem Holzstock entwarf, verdankt Schnorr seinen volkstümlichen Ruhm in den weiten Kreisen gläubiger Protestanten. In der künstlerischen Wertschätzung aber stehen neuerdings Schnorrs Jugendwerke weit höher. Wie bekannt, ging Schnorr, nachdem er vorher die Anfangsgründe der Malerei bei seinem Vater Julius Schnorr in Leipzig gelernt hatte, als Siebzehnjähriger im Jahre 1811 nach Wien, um dort an der Akademie seine Studien fortzusetzen. Hier trat er in enge Beziehungen zu Overbecks Freunden, den Brüdern Olivier, und hier bekannte er sich bald zu der damals emporblühenden Romantik in der Malerei. Der Ausdruck unmittelbarer inniger Empfindung galt ihren Bekennern mehr als malerische Haltung, poetische Wirkung mehr als Naturstudium. Immerhin hat Schnorr das letztere nicht durchaus vernachlässigt: Bildnis und Landschaft bildeten in Wien einen beachtenswerten Teil seines künstlerischen Schaffens. Davon zeugt auch das kleine Gemälde „Aussicht auf Salzburg“, das seit 1907 der Dresdner Galerie angehört. Früher war es im Besitz des Herrn Hänel-Claus auf Rittergut Seußlitz an der Elbe bei Meißen, später gehörte es eine Zeitlang dem Maler Eduard Schulz in Wiesbaden. Als es auftauchte, wurden Zweifel an seiner Echtheit laut, weil man nichts von einem Aufenthalt Schnorrs in Salzburg wusste. Aber Dr. Franz Schnorr von Carolsfeld wies aus dem Nachlasse seines Vaters nach, daß sich Schnorr tatsächlich im Sommer 1817, also kurze Zeit bevor er nach Rom übersiedelte, mit jungen Freunden, wie Ferdinand und Friedrich Olivier sowie Frommel, einige Zeit in Salzburg aufgehalten hat. Damit stimmt die Bezeichnung des Bildes an der Stütze des Geländers links, ein verschlungenes J und S 1817 überein. Wir befinden uns etwa in Gaisberg und schauen mit dem alten Graukopf, der auf der Bank sitzt, nebst seinen drei jungen Begleitern auf die grüne Ebene, auf Salzburg mit seiner Feste (zur Rechten) und auf die Berge, die den Fernblick im Hintergrunde abschließen. Der höchste unter ihnen könnte der Hochstauffen sein. Wer die vier sind, ist nicht mehr festzustellen; wahrscheinlich sind es Schnorrs Freunde. Das reizvolle Bild wird links und rechts von schematischen Baumgruppen eingeschlossen. Karl Woermann vermutet, daß sie später im Atelier, vielleicht von Schülerhand eingefügt seien.

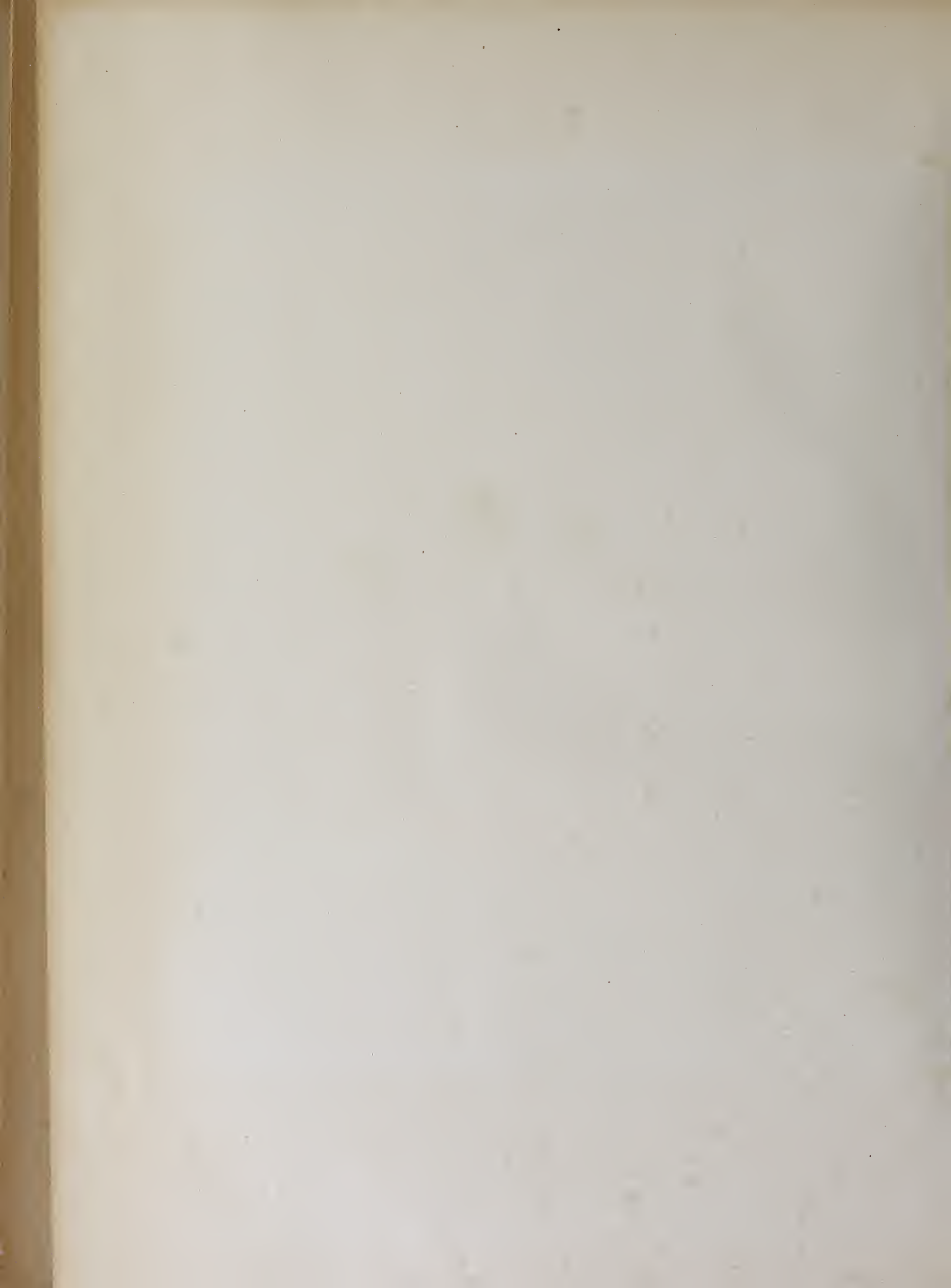




Vlämisches Zimmer

(Leinwand 67,5 × 76,5 cm)

Max Arthur Stremel gehört zu jenen deutschen Künstlern, die in den achtziger Jahren französische Einflüsse empfangen und mit dem Impressionismus der Manet, Monet, Renoir usw. bekannt wurden. Indessen hat Stremel seinen stärksten Eindruck nicht diesen Franzosen, sondern ihrem ersten, in den letzten Jahren erst nach Gebühr eingeschätzten Vorläufer zu verdanken. Bei den französischen Impressionisten kann man drei oder vier Urquellen nennen, aus denen sie geschöpft haben. Für Manet kam zunächst nur Spanien mit Velasquez und Goya in Betracht. Erst später stellten sich die japanischen Einflüsse ein, die auf andere Häupter der impressionistischen Richtung besonders stark eingewirkt haben. Dazu gesellte sich dann Turner, den Monet, Sisley und Pissarro in England studierten, und endlich der vielleicht bedeutendste und älteste Impressionist im heutigen Sinne des Wortes: Jan Vermeer van Delft. — Dieser holländische Urahn und Großmeister des Impressionismus, soweit man darunter die Wiedergabe des Lichtes und aller seiner Erscheinungen versteht, ist der eigentliche Meister Stremels geworden. Kaum zwanzigjährig kam Stremel im Jahre 1880 nach Paris, und wie alle aus deutschen Gauen kommenden Künstler jener Zeit trug er sein Empfehlungsbriefchen für Eugen Jettel in der Tasche. Jettel brachte den jungen Maler zu Munkacsy, der damals noch als Malerfürst an der Avenue Villiers residierte, und Munkacsy wurde für ganz kurze Zeit der Lehrmeister Stremels. Mit Jettel ging er dann im Herbst nach Holland, und ohne daß er vorher die französischen Impressionisten und ihre Arbeiten gekannt hatte, geriet er in den Bann Vermeers. Stremel ist also, obgleich er in Paris gelebt und gearbeitet hat, trotzdem nicht auf dem Umweg über die Franzosen zum Impressionismus gekommen, sondern er hat seinen direkten Lehrmeister in dem holländischen Ahnherrn der modernen Lichtmalerei gefunden. — Er selbst schreibt darüber: „Als ich die Bilder Vermeers sah und den gewaltigen Eindruck ihrer Stärke, der Glut und des Glanzes ihrer Farbe, ihrer klaren einfachen Form und ihres außerordentlichen Geschmacks erfuhr, war der Munkacsy-Schüler fertig. Meine Veranlagung stieß mich förmlich dazu, Ähnliches mit neuen Mitteln und aus unserer Zeit heraus zu machen, und ich war mir sofort klar, daß dieses nur durch das innigste Studium der Natur und der Beobachtung und Wiedergabe des farbigen Lichtes zu erreichen sei — mit allen Konsequenzen. Es kamen nun hinzu die großen Anregungen, welche ich durch Corot, namentlich durch seine figürlichen Werke, und durch die Impressionisten Manet, Monet, Pissarro, Renoir empfing.“ — Beinahe ein Jahrzehnt lebte Stremel zurückgezogen in dem kleinen vlämischen Bauern- und Fischerdorfe Knokke, das seither sich allerdings sehr verändert hat und zu einem Seebadeanhangsel von Ostende geworden ist, — mit mehr Hotels und Pensionen als Bauern- und Fischerhäusern. Hier in Knokke ist das Bild entstanden, das wir hier abbilden und das jetzt der Gemälde-Galerie in Dresden gehört. Stremel hat auch Bildnisse und Landschaften gemalt, aber seine eigentliche Liebe ist das Interieur, und trotz Hammershøe, Bail, Lobre, Lomont und wie sie alle heißen, wußte ich keinen modernen Interieurmaler, der so wie Stremel das Licht durch seine Bäume zu führen verstände, die einfachsten Gegenstände mit mannigfaltigem und dabei doch harmonischem, reichem und doch stillem farbigen Leben verklärend und zugleich das in diesen stillen Winkeln atmende beschauliche Leben festhaltend.





(geb. 1839 in Bernau, lebt in Karlsruhe)

Selbstbildnis

(Leinwand 70,5 × 51 cm)

Hans Thoma hat am 2. Oktober 1839 in Bernau, einem Örtchen des badischen Schwarzwaldes das Licht der Welt erblickt. Sein künstlerischer Trieb kam frühzeitig, naiv und bedeutend zum Durchbruch. Er beschreibt in seinen Lebenserinnerungen, daß er als Kind mit einem Griffel auf der Schiefertafel allerlei gestrichelt habe, was er dann der Mutter zeigte. Die Immergute, heißt es da, störte meine Freuden nicht, sie sah sich die Sache genau an, machte wohl ein paar Striche dazu und erklärte mir, das ist ein Haus, das ein Baum, das ein Gockel, der gerade kräht usw. „Bald kam auch Wille in mein Gekritzeln; es wurde etwas daraus, was die Mutter deutlich als ein Schwein erkannte. Bald kam auch der Unterschied zwischen Schwein und Roß zustande, ein großer Fortschritt! Freilich kam der neckisch kritische Nachbar und erklärte, das sei kein Roß, das sei nur ein Esel, es habe zu lange Ohren, — das war die erste böse Kritik, die mich tief gekränkt hat“. Später fing der kleine Bursch an mit der Schere Ornamente auszuschnitten und hatte große Freude an der Symmetrie, die dabei herauskam. Dann wurde ihm aber die gefährliche Schere weggenommen: „das war hart für mich“, sagt er, „und ich heulte. Als Ende der Sechziger Jahre beinahe ein Ausstellungsverbot an mich erging und meine Bilder regelmäßig von den Deutschen Kunstgenossenschaftsausstellungen abgewiesen wurden, war es mir nicht halb so hart“. — Auch während der Schulzeit hat Thoma als Knabe immer gezeichnet, gemalt, geschnitzt, gepappt und sich eine kleine Welt gezimmert. „Lange Zeit hindurch“, fährt der Selbstbiograph fort, „träumte ich von einem Zauberspiegel, in dem ich alle die wechselnden Stimmungen, die über mein liebes Bernauthal hinzogen, festhalten könnte, — und sah inzwischen alles in Bezug auf diesen Wunderspiegel hin an. So möchte ich sagen, ich wurde ganz Auge, schon lange vorher, ehe ich Mittel wußte und konnte, durch die man diese intensive Sehlust fixieren könnte“. Das Selbstbildnis Hans Thoma's zeigt ihn so; sein Auge trinkt, was die Wimper hält, von dem goldenen Überfluß der Welt; und daß er mit einem Buche in der Hand sich konterfeit, ist kein Zufall. Sein Lebensbuch: Vom Herbst des Lebens, das 1909 in München erschienen ist, zeigt dieselbe Abgeklärtheit, Lebensfreude und Seelenwärme, wie die ehemals unverständenen und verkannten Malerwerke des Landsmannes Peter Hebels. Das Bild ist 1880 gemalt und kam 1895 in die Dresdner Galerie.





Hans Thoma hat sich als reifer Künstler nie darum bemüht, die Natur abzumalen wie sie ist. Der Naturalismus kann dem echten Künstler ja immer nur dazu dienen, zunächst überhaupt zu lernen oder aber aus seiner unfruchtbaren Manier herauszukommen, die Ausdrucksmittel seiner Kunst zu verjüngen und zu erweitern; er kann für ihn nur ein Durchgangsstadium sein. Andererseits hat Thoma ein tiefes Heimatsgefühl. Der südliche Schwarzwald, in dem er geboren wurde und zu dem er immer von neuem zurückkehrte, um dort zu leben und zu schaffen, sowie der Taunus bei Frankfurt a. M., seiner zweiten Heimat, haben ihm immer von neuem Anregungen und Motive zu den köstlichen Bildern gegeben, mit denen er uns im Laufe seines langen Lebens beschenkt hat. Beschenkt im höchsten Sinne des Wortes, denn die Geschenke sind ja wohl die höchsten, die uns innerlich reicher machen. Und Hans Thoma hat das getan, solange wir ihn kennen. Wenn er die Natur malt, schildert er sie stets aus der Fülle seiner dichterischen Anschauung heraus und mit der Kraft künstlerischer Gestaltung, die ihm ein selbstverständliches ist, wie Böcklin und Klinger. Wenn Hans Thoma den Frühling malt, so malt er nicht ein Stück Natur im Frühlingskleid, sondern den Frühling selbst, daß er zu uns spricht, wie er vorher zu Hans Thomas Seele gesprochen hat und dort zur Gestalt, zum Bilde geworden ist. „Ich male ja nur“, sagt er selber, „weil ich die Meinung hege, daß noch gar viele schöne Bilder in der Menschenseele schlummern, die noch nie gemalt worden sind.“ — Das Frühlingsidyll ist wohl ein Stück Poesie, wie sie in Thomas Seele schlummert. Ein kleines Stück Bergabhang mit einem schmalen Streifen Himmel darüber, zwei Mädchen im Vordergrund und einige Ziegen — das ist alles, was man sieht; aber es genügt, um uns die Frühlingsstimmung so recht warm und wohlighühlbar zu machen. Das Mädchen, das so bequem an der Schwester Knie lehnt und mit großen Augen träumerisch in die Weite schaut, und das schwarzhaarige ältere Mädchen, das so versunken ist in den Anblick der gelben Himmelsschlüssel und der weißen Anemonen, die sie in der Hand hält, sie sind beide so recht umfangen vom Zauber eines warmen, stillen Frühlingstages, daß sie nichts sehen und hören, was um sie herum vorgeht. Und es geht auch nichts Lautes und Aufregendes um sie vor. Nur die Ziegen weiden und reihen sich behaglich aneinander, und die Birken freuen sich des ersten lichten Grüns, das ihre weißen Zweige umkleidet, und Primeln und Löwenzahn blühen im Grase, und die wohlige ermattende Luft des Frühlings ruht auf Menschen und Tieren und Pflanzen. Eine köstliche Harmonie durchzieht das Ganze, eine leise Melancholie gibt die Stimmung des ruhig stillen Idylls. Was wir sehen, kann wohl Wirklichkeit sein, aber nur der Dichter sieht sie so — Poesie ist Realismus. — Hans Thoma war 32 Jahre alt, als er das köstliche Bild malte. Das war 1871. Er hatte Karlsruhe verlassen, wo das Kunstvereinspublikum seinem Schaffen nicht die Spur von Verständnis entgegengebracht und dem jungen Künstler eine so schwere Enttäuschung bereitet hatte, und er war — im Herbst 1870 — nach München übersiedelt, wo er in Victor Müller, Wilhelm Steinhausen, Wilhelm Leibl, Karl Haider, Sattler, Trübner u. a. einen Kreis gleichstrebender, verwandter Naturen und damit so viel Anregung für seine weitere Entwicklung fand. Das große Publikum brachte seinen Bildern zwar auch dort nur Spott und Hohn entgegen, aber im kleineren Kreise fand seine Kunst schon damals Verständnis. Nach dreißig Jahren haben auch Bilder seines damaligen Schaffens den Weg in große öffentliche Galerien gefunden.





Der geharnischte Jüngling und die geharnischte Jungfrau sind Lieblingsmotive Hans Thomas. Brunhilde und die Walküren zeugen dafür. Zweimal hat er den Wächter vor dem Liebesgarten gemalt, einen vollgepanzerten Jüngling, der als keuscher Ritter den Eingang zu dem Orte sinnlicher Lust bewacht. Der Einsame Ritt zeigt uns einen Geharnischten zu Pferd, der auf seinem getreuen Roß in das öde Land hineinreitet. Auch auf dem Kreuzigungsbilde ist ein Geharnischter zu sehen. Endlich tritt uns Thomas Geharnischter als Hüter des Tales entgegen; an dieses Motiv ist der Künstler dreimal herangetreten. Wenn das Kind schläft, steht der Schutzengel zu Häupten des Bettes. Wenn die Nacht Berg und Tal mit ihrem dunklen Schleier deckt, wacht die Vorsehung über der schlafenden Menschheit, die sich nicht selbst zu schützen vermag. Schon in der katholischen Legende hat sich diese unsichtbar waltende Vorsehung des naiven Glaubens zu einem Ritter verdichtet, zu dem heiligen Florian, dem Schutzpatron gegen Feuer- und Wassergefahr. Und als ein Ritter steht auch der Thoma'sche Hüter des Tales vor uns. In voller Panzerung, in der Rechten die rote Fahne, in der Linken den Helm haltend, so steht er auf dem Felsen oberhalb des Tales, der blonde bartlose Jüngling. Ruhig und ernst, ganz von der Größe seiner Aufgabendurchdrungen, schaut er hinab, nur das stille Tal und die friedlichen Hütten im Auge haltend, die da dicht gedrängt beieinanderliegen im Schatten der schweigenden Nacht. Ein einzelnes Licht schimmert herauf und zeugt von dem Leben, das noch nicht ganz zur Ruhe gekommen ist. Schweigend und groß liegen die Berge dahinter, und zwischen den dunklen Wolken darüber bricht der Glanz des Mondes hervor. Natürlich ist es ein Schwarzwaldtal, das uns Hans Thoma gemalt hat; denn er malt nur, was ihm vertraut ist, nicht romantische oder heroische Legenden von Nirgendheim, aber er hat das Tal gemalt mit all dem poetischen Zauber der Stimmung, die nächtlicher Friede über die Natur ausgießt. Und die gleiche innige Poesie liegt über dem Ritter, der so schlicht und fromm, so ganz unelegant, aber fest, treu und wachsamen Auges vor uns steht. Wir können ihn genau betrachten, denn der Künstler hat das Profil von Haupt und Antlitz scharf von dem dunkelroten Tuch der Fahne abgehoben. Eben dieses dunkle Rot geht mit dem Grau der Rüstung trefflich zusammen; und dieser Farbenklang klingt kräftig auf vor dem dumpfen Zweiklang von dunkelstem Grün und Blau des Hintergrundes. So entspricht auch die Farbengebung der Komposition des Bildes, das links mit dem Ritter nur Vordergrund, rechts mit Tal und Berg nur Hintergrund bietet.





In mehr als einem Sinne bedeuten die „Trommler“, die Uhde im Jahre 1883 gemalt hat, einen Markstein in der Entwicklung des Künstlers. Das Bild ist in München entstanden, nach Uhdes Rückkehr von seinem bedeutsamen Holländer Aufenthalt. Man weiß, daß Uhde nicht von Anfang an sich der Malerei gewidmet hat, sondern bis zum Jahre 1877 Offizier war, dann verschiedenen Vorbildern nachstrebte, erst an Makart sich begeisterte, dann nach Paris ging und in Munkacsys Schule wirklich malen lernte, ein Malen allerdings, das mit den bestechenden Mitteln des großen ungarischen Meisters arbeitete. In seinen „Gelehrten Hunden“, der „Chanteuse“ und dem „Familienkonzert“ hatte Uhde damals Werke geschaffen, die auch seinem vielbewunderten Vorbild Munkacsy nicht wenig Ehre gemacht hätten, aber diesen Bildern fehlten bei aller Schönheit noch das Element, das später bestimmend werden sollte für seine ganze Kunst: das Licht! Der farbige Reiz der Pariser Bilder Uhdes stammte von der Palette, nicht unmittelbar aus der Natur, der Anschauung. Im Herbst 1882 reiste der Künstler nun nach Holland, und dort erst hat er für seine Kunst das Licht entdeckt. Es entstanden die zwei Varianten des „Leierkastenmanns“ und ein paar lichterfüllte Interieurs, und in München hierauf diese „Übung bayerischer Trommler“, wohl das selbständigste Bild, das Uhde bis zu jener Frist geschaffen. Auch in jenen Holländer Szenen war, wenn auch kein unmittelbares Vorbild, doch sicher eine bestimmte Zeitrichtung, bedingt schon durch das Gegenständliche, erkennbar. Hier, in seinen Trommlern, war er in Gegenstand und Darstellung absolut frei! In seiner Helligkeit und dem Realismus der Menschenschilderung hat das Bild damals nicht geringes Aufsehen und wohl auch den Protest des Philisteriums erregt, es kam den meisten unglaublich, ja unmöglich licht vor — heute freut sich wohl jedes über seine gesunde Farbigekeit und nicht minder über die Naturwahrheit dieser bajuwarischen Soldaten, die Uhde als so eminenten Beherrscher der Form zeigt, wie kaum je ein anderes seiner Werke. Es sind Soldaten des bayerischen Infanterieleibregiments, die außen an der Peripherie der Stadt ihre ohrenzerreißenden Wirbel üben, von der Vorstadtjugend nach Gebühr bewundert. Die Burschen sind so prachtvoll gesehen, daß man es eigentlich beklagen muß, daß Uhde seine Motive nie wieder aus der Soldatenwelt nahm — so sieht sie eben doch nur einer, der selber Soldat war! In den beiden Spielteuten rechts im Vordergrund sind geradezu erschöpfend zwei Grundtypen des bayerischen Volksstammes geschildert. Der blonde links mit seiner gebogenen Nase stammt aus den Bergen oder ihrem Vorland, und der brünette Kurzkopf rechts ist ein Bauernburschentypus, wie ihn das ober- und niederbayerische Flachland mit Vorliebe hervorbringt. Und wie famos die Bewegung! Der erstere, der schon die „Schwalbennester“ trägt, sicher und bedächtig — er stimmt eben seine Trommel — der letztere anfängerhaft und ängstlich — die Schwierigkeiten scheinen ihm riesengroß, und er zweifelt wohl daran, ob es ihm je gelingen würde, sich zum regelrechten „Wirbel-Tier“ auszubilden. Auch dem etwas stupide dreinsehenden Blondkopf in der Mitte macht das Problem des Wirbels ersichtlich zu schaffen und er hält seine Schlägel noch mit wenig Grazie. Der ganze Vorgang ist das absolute Leben; nichts von Absichtlichkeit und fühlbaren Triks der Komposition! Und wie fein ist das Blau der Uniformen in die Luft hineingestimmt! Als Kunstwerk wie als Lebensdokument ist das Werk gleich hervorragend — und es stand sechs oder sieben Jahre in Uhdes Atelier, ehe es einen Käufer fand, der es nach Berlin nahm! — Im gleichen Jahre, in dem die Trommler entstanden, ging der Maler auch an jenes Werk, das ihm seinen Platz unter den ersten deutschen Malern für immer erobern sollte, das rührende Bild „Lasset die Kindlein zu mir kommen“.



Heilige Nacht

(Leinwand, 134 cm hoch, Mittelbild 117,5 cm,
Flügel je 49 cm breit)

Den etwas verwickelten Werdegang dieses in der gesamten heutigen Kulturwelt gekannten und verehrten deutschen Meisters hier noch einmal klar zu legen, ist weder möglich, noch nötig. Daß Uhde in frühester Jugend auf die Akademie kam und hier die Lust an der Kunst verlor, dann Offizier wurde, den Feldzug mit Auszeichnung mitmachte und als kgl. sächsischer Gardereiter die Lust am Malen wiedergewann, dann den Säbel an den Nagel hängt und nach langem Suchen über Markart zu Münchener Akademikern und dann zu Michael Munkacsy nach Paris kam, daß er da vieles lernte und doch nicht das Letzte und Rechte, daß er endlich, durch Liebermann angeregt, nach Holland reiste und hier in jenes unmittelbare und gesunde Verhältnis zur Natur trat, welches heute die sichere Grundlage seiner Kunst ausmacht — das alles ist heute jedem kunstliebenden Deutschen schon mehr oder minder wohl bekannt. Und so allgemein ist auch die stille, unermüdlige Kraft, ist das unentwegte Vorwärtsschreiten bekannt, wodurch Uhde zwischen Anfeindungen ohne Maß, zwischen Verkennung und Mißerfolg doch endlich zu seinem heutigen Ruhme gelangte. Man weiß, daß seine Künstlerlaufbahn ein Kampf war und daß, wenn heute auch die höchsten äußeren Ehren, die einem Künstler werden können, sich auf seinem Haupte häufen, immer noch das, was man so im allgemeinen das Publikum nennt, zum Teil recht ratlos vor seinen Werken steht. Es sind ihrer eben allzu wenige, die ein Kunstwerk direkt und unmittelbar auf sich wirken lassen können. Immer wieder stehen ererbte Vorurteile und Vorstellungen zwischen Werk und Beschauer, immer wieder verlangt dieser im Bilde eine Wiederholung dessen, was er will und weiß und nicht eine Mitteilung aus des Malers Temperament heraus. So kommt es, daß gerade die schlichteste Wahrheit, die innigste und natürlichste Empfindung nicht am leichtesten, sondern am schwersten Verständnis finden. Nachgerade wächst aber doch die Zahl derer immer mehr, welche des Meisters Eigenart verstehen lernen und zum Beispiel in seiner meistumstrittenen Spezialität, der Vermenschlichung biblischer Gestalten, etwas Höheres erkennen als eine malerische Schrulle, etwas, was viele dieser Bilder an die Seite des Erhabensten stellt, was alte deutsche Kunst uns gab, an Dürer'sche und Cranach'sche Schöpfungen — so verschieden jene von diesen auch in den technischen Ausdrucksmitteln sein mögen. Das Dreiflügelbild „Heilige Nacht“, das durch Schenkung in den Besitz der Dresdener Galerie gelangte, entstand im Winter 1888—1889. Es steht mit dem „Lasset die Kleinen zu mir kommen!“ wohl in erster Reihe von Uhde's religiösen Gemälden, was keusche Andacht der Auffassung sowohl, als auch was Malerei angeht. Die Andacht und die Malerei sind hier sozusagen zu einem Einzigen verschmolzen, von einer wundersam rührenden Poesie des Lichtes, die doch mit den bescheidensten Mitteln arbeitet, ist alles durchtränkt und verklärt. Im Mittelbild, auf dem die Madonna — Jungfrau, Mutter, Königin zugleich — ihr Kindlein anbetet, wie auf dem linken Seitenflügel ist's eine armselige Stalllaterne, welche jene Wunder des Lichts tut, auf dem zweiten Seitenflügel fällt der Mondstrahl durch Löcher im Dache auf die musizierenden Engel und macht Armut und Öde zu schimmernder Pracht. Wenn wir heute Uhde's „Heilige Nacht“ bewundern, ist der Widerspruch, den das Werk bei seinem Erscheinen fand, dem modernen Menschen kaum mehr verständlich. Jener Widerspruch war so laut, daß er den Maler veranlaßte, gegen seine sonstige Gepflogenheit nachzugeben, das Mittelbild, das dadurch vielleicht gewonnen hat, zu bearbeiten und die Seitenflügel, die sicherlich dabei ein wenig verloren, neu zu malen. Heute sind auch die alten Seitenflügel im Besitze der Dresdener Galerie.

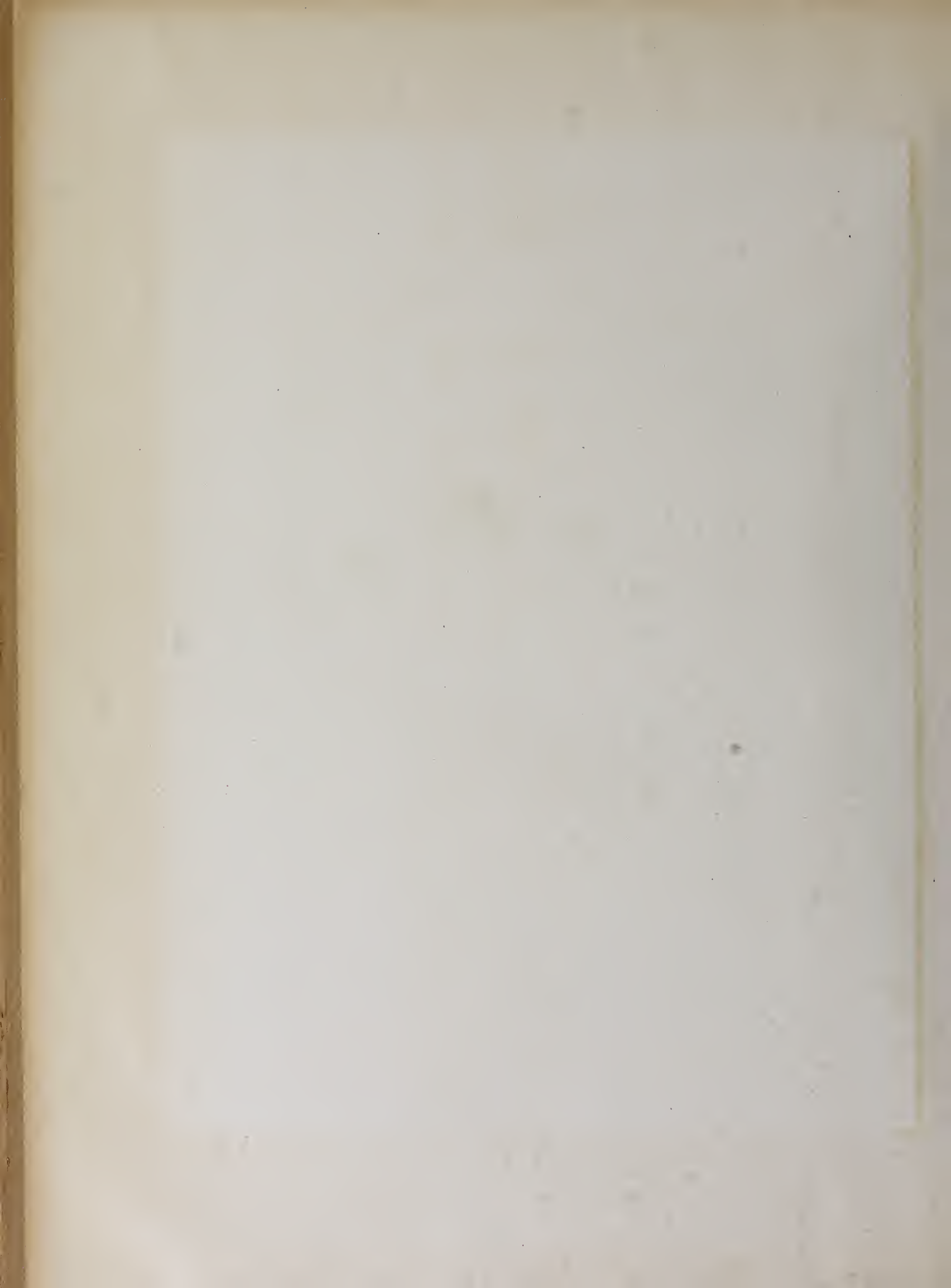


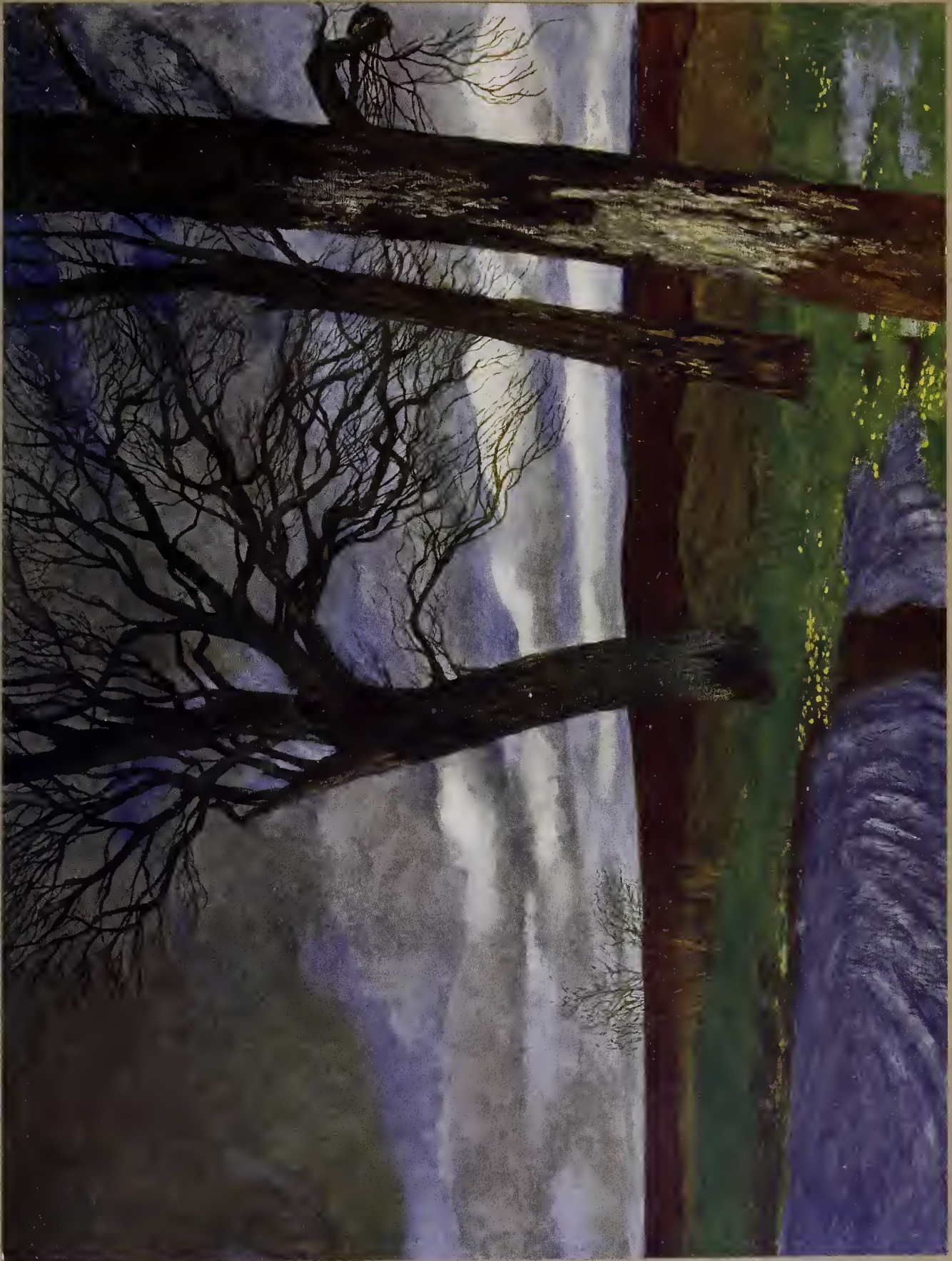
(geb. zu Bremen 1863, lebt in Osterndorf)

Vorfrühling

(Leinwand 79 × 105 cm)

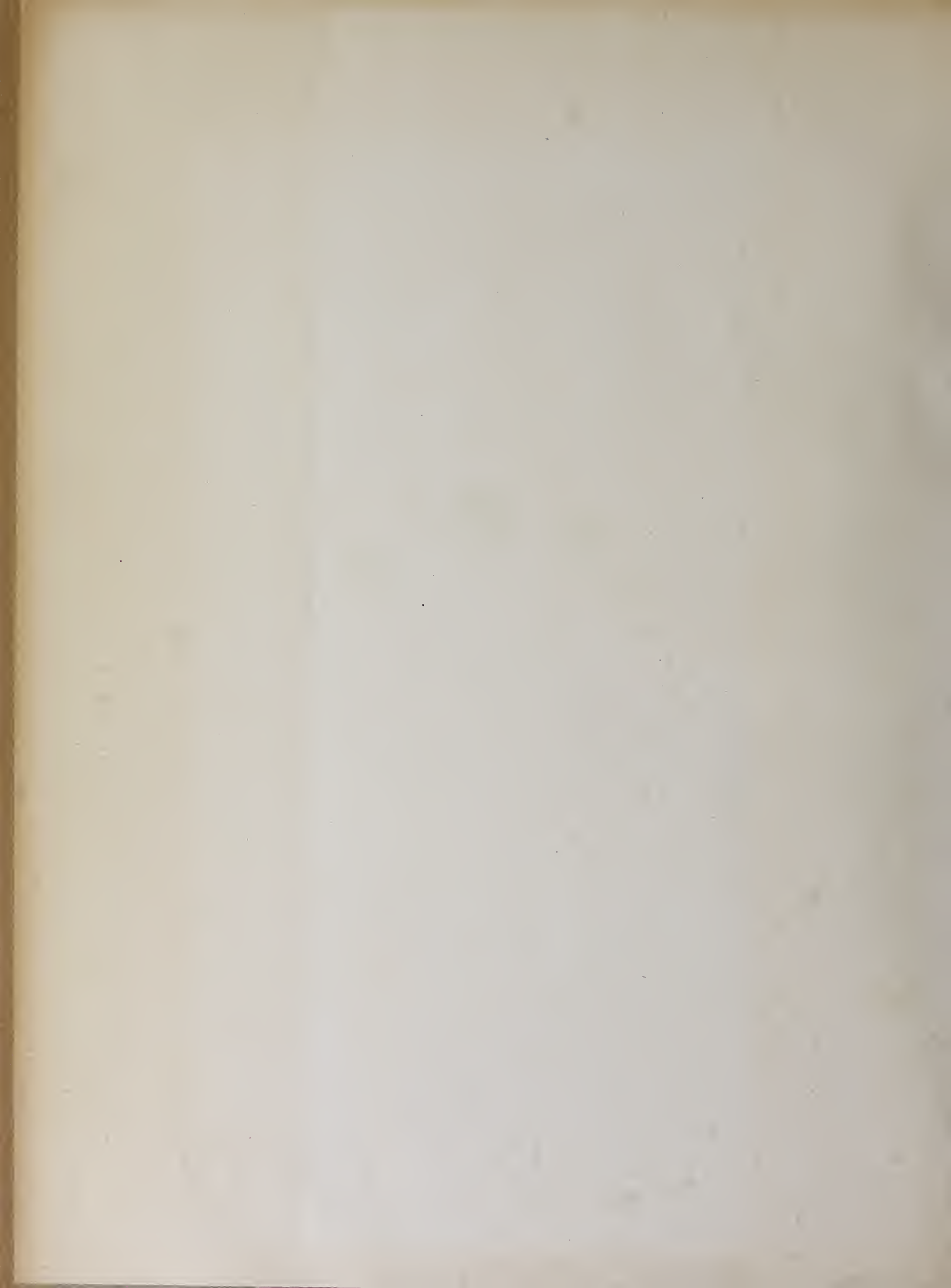
Unter den „Worpswedern“ ist einer, der sein Haus nicht in Worpswede oder in dessen unmittelbarer Nachbarschaft gebaut hat. Dieser, Carl Vinnen, wohnt in dem mehrere Meilen nördlich von Worpswede bei Beverstedt gelegenen Osterndorf. Auf diesem prächtigen Heidegut, das seit einem Menschenalter im Besitze seiner Familie ist, hat er einen großen Teil seiner schönen Jugend durchlebt, und ihm war also von Kindheit an die Moor- und Heidelandschaft am innigsten vertraut. Er kannte ihre farbenprächtige Schönheit längst, als er, nachdem er fünf Jahre hindurch Kaufmann gewesen war, im Alter von 23 Jahren die Düsseldorfer Akademie bezog und hier Modersohn und Mackensen kennen lernte. Doch war letzteres vielleicht wichtiger für seine weitere Entwicklung, als das akademische Studium selbst, das ihn ebensowenig befriedigte, wie die Arbeit in der Stillebenklasse der Karlsruher Kunstschule unter der Leitung Schönlebers. Am nachhaltigsten aber wirkten auf ihn mehrfache längere Aufenthalte zu Knocke in Belgien. Dort erfuhr seine leidenschaftliche Liebe zur Farbe mehr als je vorher Förderung und Stärkung. Und Glut, Leuchtkraft, Pracht der Farbe sind ein hervorragendes Merkmal seiner von wahrhaft großer Empfindung beseelten Landschaften. Welch ein Studium hat aber Vinnen auch lange Jahre hindurch auf die Herstellung leuchtender und kräftiger Farben verwendet, um die Möglichkeit zu haben, seinem Farbengefühl den ebenbürtigen Ausdruck zu geben! Unablässig vorwärts strebend bereitet er noch heute die Farben selbst, mit denen er malt, auch in dieser Hinsicht ein würdiger Nachfolger der alten Meister! — Und doch würden seine Schöpfungen nicht einen so gewaltigen und unvergeßlichen Eindruck hinterlassen, wie sie es tatsächlich tun, wenn nicht etwas in ihnen lebte, was wir nur bei sehr wenigen Landschaftern in gleichem Maße finden, eine in sich geschlossene, großzügige Persönlichkeit. Es kommt in Vinnens Bildern eine Wucht der Naturanschauung und -auffassung zutage, die man nur als monumental bezeichnen kann. Es ist ganz unmöglich, ihre überwältigende Schönheit dem begreiflich zu machen, der sie nicht im Original kennt. Denn wie alles Monumentale, Große sind auch sie zugleich schlicht und einfach. Weder in dem herrlichen „März“, der seinem Schöpfer in Dresden die große goldene Medaille brachte, noch in der wundervollen „Ruhe“, welche die Bremer „Kunsthalle“ als einen ihrer größten Schätze bewahrt, weder in dem „Herbstlichen Laub“ noch in dem stimmungstiefen, fast erhabenen „Mittagsbrüten“ ist irgend etwas Gekünsteltes, scheint irgend etwas „komponiert“. Vinnen hat mit einer gewissen Vorliebe den Vorfrühling in der Heide gemalt, und auch das Bild der Dresdner Galerie läßt noch in der starken Verkleinerung klar erkennen, welch ein Meister der Farbe er ist. Zugleich aber zeigt es deutlich, wie tief und voll Vinnen die Hoffnungsfreudigkeit, die herbe Frische und die zauberische Schönheit eines solchen Vorfrühlingstages nachfühlt, und mit welcher seltenen Schöpferkraft er zu sagen vermag, was ihm das Herz bewegt.





Die neuere germanische Tiermalerei hat fast zwei Jahrhunderte brach gelegen. Bald nachdem Holländer und Vlamen sie gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts entdeckt hatten, ging sie wieder ein; erst um 1850 wurde sie von neuem aufgenommen, zum Teil in bewußtem Anschluß an jene alten Niederländer. Einst wie neuerdings hat sie sich aus der Landschaftsmalerei herausgelöst. Friedrich Voltz, einer der ersten ihrer neuen Spezialisten, aus Nördlingen gebürtig und zeitig in München sesshaft geworden, hatte in jungen Jahren in den Alpen und in Oberbayern gelandschaftert; immer mehr trat auf seinen Bildern die Freude an den kraftvollen, ruhigen Gestalten des weidenden Viehes hervor, eine Reise nach den Niederlanden (1846) bestärkte ihn in dieser Vorliebe, und nach 1850, im Freundschaftsbund mit Eduard Schleich und als Professor an der Münchener Akademie, hat er dann seine besten Arbeiten in der neu gewonnenen Bildgattung geschaffen. Zu ihnen gehört unser kleines Gemälde „Herde im Tal“ in der Dresdener Galerie. Am Rande eines feuchten Grabens der oberbayerischen Hochebene, bei sinkendem Sommernachmittag, trotten fünf Kühe und drei Kälber langsam nach dem nahen Dorfe, von dem der erste Hausgiebel rechts auf der Höhe sichtbar wird und — vielleicht mit einem bekannten Geräusch — die vordersten Tiere zum Stillstehen zu veranlassen scheint. Ein paar Schritte hinter der kleinen Herde kommt die Hirtin aus dem Waldesgebüsch, den Strickstrumpf zwischen den Fingern, einen Stock unterm Arm und das Hundel zur Seite. — Rückblickend in die altholländische Tiermalerei bemerkt man vor allem, daß das neue Bild die einheitliche Bewegung einer Mehrheit darzustellen vermag, was die Alten nicht konnten; wie denn überhaupt jene alten Bilder fast stets einem oder wenigen ausgezeichneten und besonders gesehenen Individuen als Objekten galten, während auf dem neuen Bilde ein zusammenfassender Gesamtblick gegeben wird, der uns sofort auf die Subjektivität des Malers einstellt. Als Voltz malte, sprach man gern von dem Goldton solcher Bilder; seitdem haben wir die Farben der Natur im Tageslichte reiner sehen gelernt und haben es nun leicht, hier von einem Rest von Atelierkolorit zu reden. — Die „Herde im Tal“ ist im Spätsommer 1870 gemalt.

R. W.





Der Maler des Bildes ist geborener Münchener, Sohn eines Silberarbeiters; er besuchte die Lateinschule und das Gymnasium und stand als Offizier in den Jahren 1870 und 1871 im Felde; dann ging er zur Akademie als Schüler von Wilhelm Diez. Seinen ersten großen Erfolg errang er 1879 mit dem Wilden Stier, einem Meisterwerke, das jetzt die Karlsruher Kunsthalle bewahrt. Auch die Viehtränke der Dresdner Galerie zeigt die hohe Begabung Weishaupts, seinen Sinn für die farbige Erscheinung, seine scharfe Beobachtung der Form, sein rasches Erfassen des Lichtspiels. Von 1895 ab war der Künstler Professor an der Karlsruher Akademie als Nachfolger H. Baischs tätig. Er gibt nicht nur Tierbildnisse sondern ist auch ein Maler, der die Reize der Landschaft auszuspüren und zu wohltuender Harmonie zusammenzuführen weiß. Während Baisch seine Herden in vorbildlicher Weise der meist mit karg belaubten Bäumen bestandenen sumpfigen Landschaft einordnet, erreicht Weishaupt mit reicherer Palette eine oft sehr vornehme Wirkung und gewinnt seinen Modellen mehr Leben ab, als die Münchener Tiermaler vor ihm, wie z. B. Friedrich Voltz. Hier wetteifert Weishaupt mit Anton Braith und Teutwart Schmitson.





RESEARCH DIVISION
WESTERN COSTUME CO.
Los Angeles, California

GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00144 7081

