

UEBER KUNST DER NEUZEIT. X.

DEUTSCHE MALER

SECHS PORTRÄTS

VON

L. BRIEGER-WASSERVOGEL



STRASSBURG

J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

1903

VERLAG VON J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL).

Gedankenlese aus den Werken von

JOHN RUSKIN.

- Was wir lieben und pflegen müssen.** gebd. M. 2.—
Wie wir arbeiten und wirtschaften müssen. gebd. M. 3.—
Aphorismen zur Lebensweisheit. gebd. M. 2.50
Wege zur Kunst I. gebd. M. 2.50
Wege zur Kunst II. Gothik und Renaissance. gebd. M. 2.—
Wege zur Kunst III. Vorlesungen über Kunst. gebd. M. 2.—
Wege zur Kunst IV. Aratra Pentelici. gebd. M. 2.50
Mit 3 Tafeln.
Die Steine von Venedig. gebd. M. 2.—
Der Dogenpalast. (Bd. II von: Die Steine von Venedig.) Mit 16 Lichtdrucktafeln und 3 Zinkographien. gebd. M. 4.—
Sechs Morgen in Florenz. gebd. M. 4.—
Die Königin der Luft. gebd. M. 3.—
Das Adlarnest. gebd. M. 2.50
Grundlagen des Zeichnens. Drei Briefe an Anfänger. Mit 10 Abb. gebd. M. 3.—

Weitere Bände in Vorbereitung.

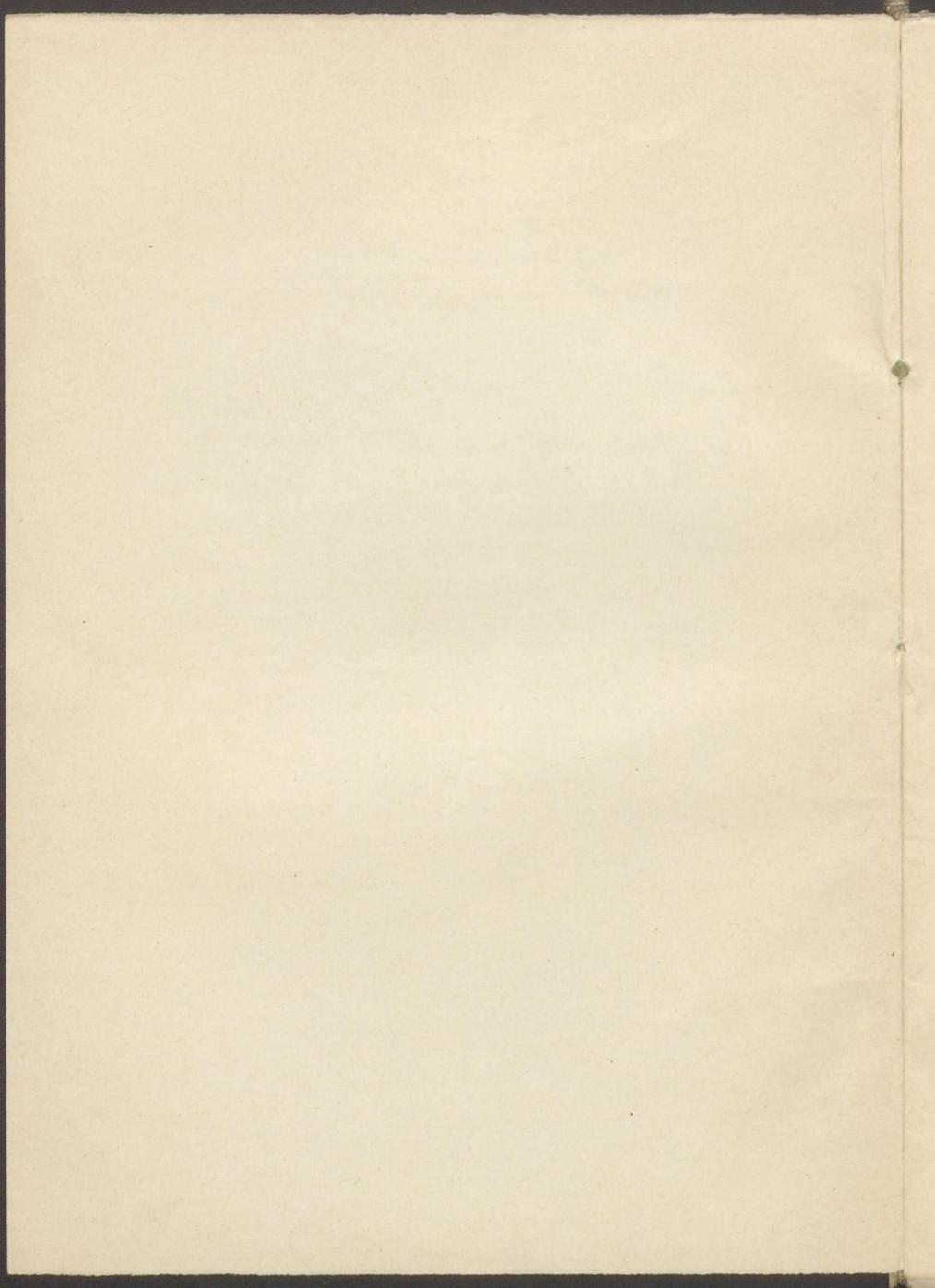
- Praeterita.** Selbstbiographie John Ruskins.
Uebersetzt von Th. Knorr.
2 Bde. eleg. gebd. à M. 4.—

- John Ruskin sein Leben und Lebenswerk.** Von Sam. Sänger. gebd. M. 4.—

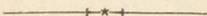
0
UEBER KUNST DER NEUZEIT.

10. HEFT.

DEUTSCHE MALER.



DEUTSCHE MALER



SECHS PORTRÄTS

VON

LOTHAR BRIEGER-WASSERVOGEL



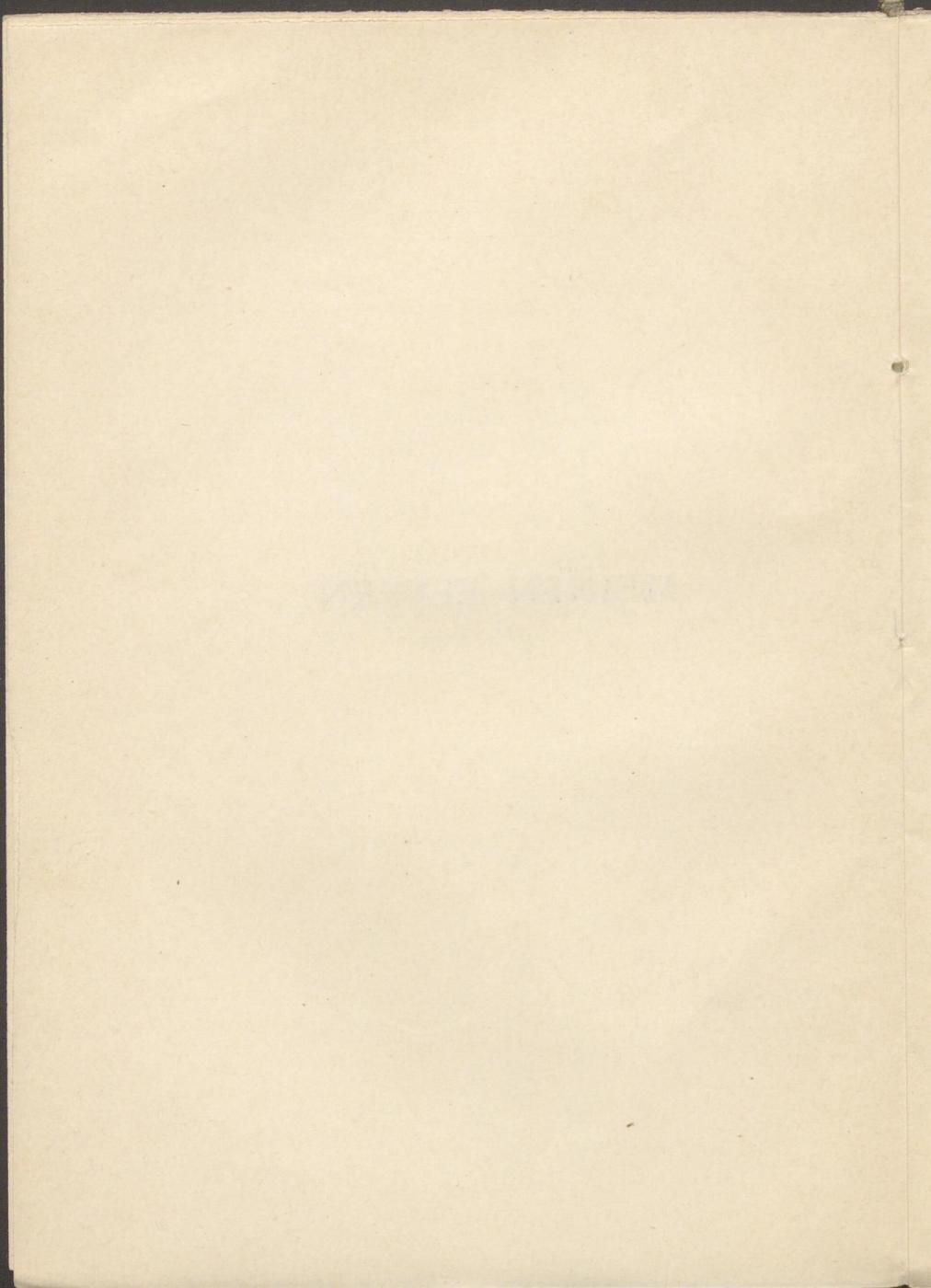
STRASSBURG

J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

1903

~~~~~  
ALLE RECHTE VORBEHALTEN.  
~~~~~

MEINEN ELTERN



VORWORT.

Die vorliegenden sechs Porträts erheben nicht den Anspruch darauf, erschöpfende Bildnisse der dargestellten Persönlichkeiten zu sein, sie begnügen sich vielmehr mit primitiven Umrissen, mit knappen aber hoffentlich charakteristischen Strichen. Ausser den Werken der Künstler hat der Verfasser hauptsächlich seine hier und da zerstreuten kritischen Notizen benutzt sowie seine Tagebücher, bei deren Durchblättern er manches fand, was, in früheren Jahren entstanden, ihm jetzt spruchreif geworden schien. Den Ansprüchen, welche an ein Buch im Gegensatze zu einem Artikel gestellt werden, habe ich mich nach bestem Wissen gerecht zu werden bemüht.

Mein, ja manchen Lesern dieses Buches schon aus meinen früheren Schriften her bekannter, Grundsatz ist derjenige Georg Hirth's: wirklichen Wert hat immer nur die lobende Kritik. Deswegen habe ich aber doch

ruhig die von mir für richtig gehaltenen ästhetischen Prinzipien verfochten, ohne dabei die Kritik für etwas der Kunst Ueberlegenenes zu halten. Ganz im Gegenteile ist sie nur deren Dienerin. Wie sehr mir diese Hintersetzung der Kritik von einer gewissen Art Kritiker übel genommen wurde, dürfte manchen bekannt sein. Es dürfte hier nicht der Ort sein, um auf die durch und durch unfeine Art, in welcher sich einige dieser Herren bei mir zu revanchieren suchten, näher einzugehen. Auch ist das kaum der Mühe wert.

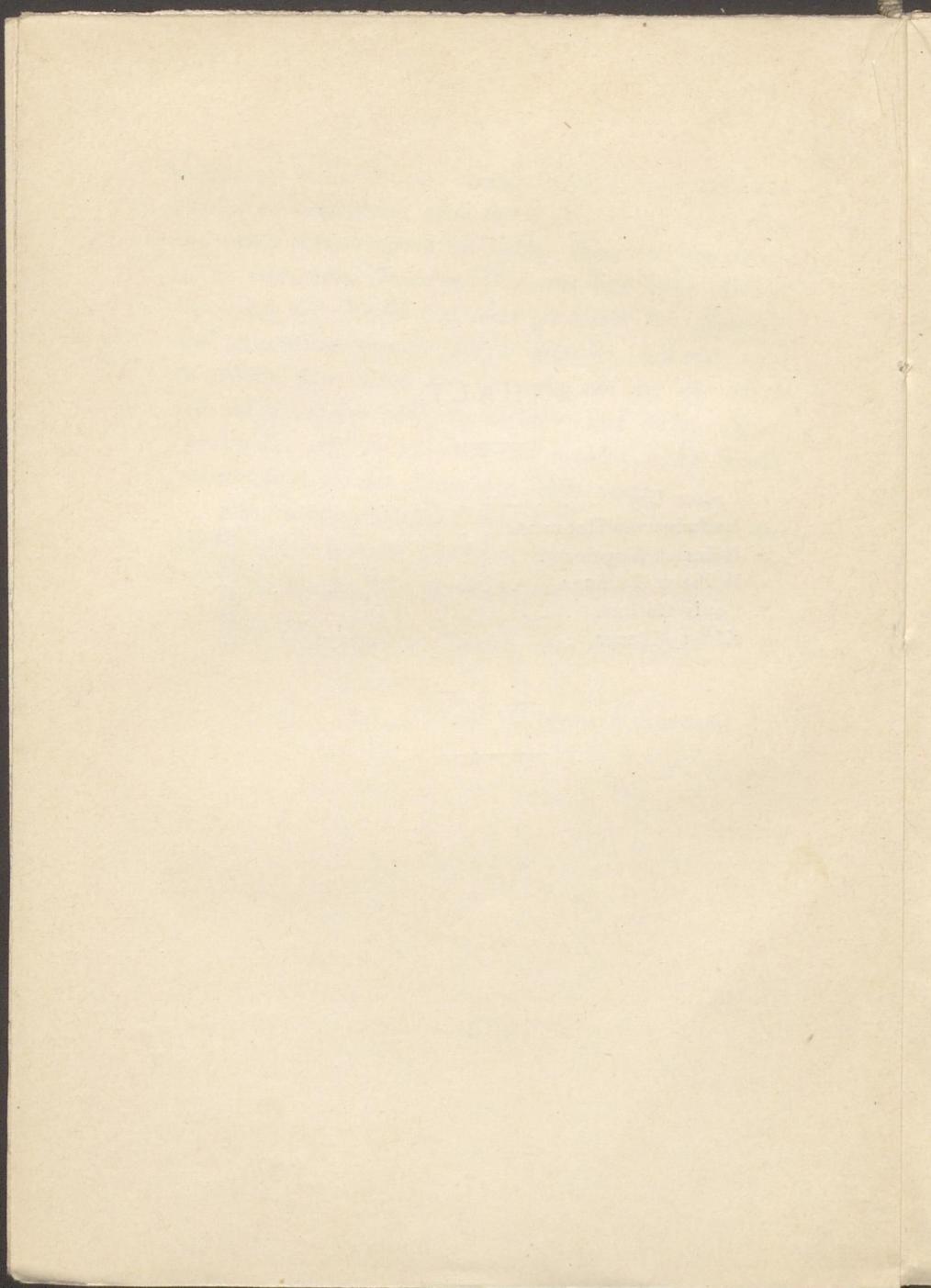
Die Zusammenstellung dieser Porträts ist rein zufälligen nicht inneren Gründen entsprungen. Sollten sie Erfolg haben, so folgt vielleicht ein zweiter Band.

Bad Marienbad in Böhmen, im Juni 1903.

Lothar Brieger-Wasservogel.

INHALT.

	Seite
1. Lesser Ury	11
2. Ludwig von Hofmann	29
3. Heinrich Vogeler	49
4. Wilhelm Trübner	67
5. Louis Corinth	85
6. Käthe Münzer	99



LESSER URY

Quant à polir et à repolir des doigts du pied ou des boucles de cheveux, cela compromet l'idée centrale, la grande ligne, l'âme de ce que j'ai voulu et je n'ai rien de plus à dire là-dessus au public.

Auguste Rodin.

HERMANN TÜRCK

ALS DANK FÜR «DER GENIALE MENSCH».

LIBRARY

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
CHICAGO, ILLINOIS

LIBRARY

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
CHICAGO, ILLINOIS

Beim Durchschreiten der Potsdamerstrasse bleibe ich heute wieder lange vor der Kunsthandlung von Keller und Reiner stehen. Lesser Ury «Der Mensch». Dieses grosse Flügelbild ist eines der mir unsympathischsten Werke unserer Zeit und übt trotzdem einen unwiderstehlichen Zauber auf mich aus. Die gleiche Empfindung wie vor den psychologischen Charakteren Lionardo da Vinci's. Ein grosses Stück von des Florentiners jenseits aller Aesthetik schweifender kühler Verstandesarbeit scheint mir in diesem modernen Künstler wieder latent geworden zu sein. Solche Werke haben mit unserer allgemeinen Wertung von schön und hässlich nichts zu tun. Sie erheben königliche Ansprüche, weisen uns mit herrischer Gebärde einen Standpunkt an, von dem aus wir sie betrachten sollen. In jeder andern Perspektive schweigen sie uns. Ihre Stärke wie ihre Schwäche ruht in der ausserordentlichen Subjektivität des Schöpfers, welche an die Objektivität des Beschauers Ansprüche stellt, der nur wenige genügen können und noch weniger genügen wollen.

Sicher ist Lesser Ury eine der stärksten Maler-individualitäten. Er ist der Phantast unter den Naturalisten. Ebenso gut wie Millet oder Liebermann hat er gemerkt, dass die Natur die Gabe der Sprache

besitzt, und dass es die Aufgabe der Kunst ist, ihr die Zunge zu lösen. Zugleich aber mit dieser Erkenntnis erwachte in ihm der Egoist, und er wollte die Natur zwingen, seine, Lesser Urys Sprache zu sprechen anstatt ihre eigene. Seit jener Zeit irrt er, in tiefster Seele unglücklich, zwischen den beiden Feldlagern, dem des Naturalismus und dem der Romantik, hin und her, ohne sich doch für eines derselben endgültig entscheiden zu können. Die Menge, welche seine ersten Werke zum kleinen Teile mit Bewunderung, grösstenteils aber mit beklommenem Spotte verfolgte, hat sich schon lange verlaufen. Lesser Ury ist der einsamste, unbeachtetste unter unseren zeitgenössischen Grössen geworden. In dieser Einsamkeit ist sein Können aufs höchste ausgereift und drückt jeder seiner Schöpfungen den Stempel der Meisterschaft auf, handele es sich nun um sein mächtiges Gemälde «Jeremias» oder um eine kleine, flüchtig hingeworfene Strassenskizze. Bei aller Anerkennung steht aber eines fest: für Ury ist die Natur keine grosse Freundin und Lehrmeisterin, sondern eine Feindin, die in schwerem Kampfe besiegt werden muss. Und darum wird auch Lesser Ury, nach Klinger unsere stärkste Schöpferpersönlichkeit, sich niemals zur harmonischen Freiheit eines Meisters der Kunst durchringen können.

* * *

Dass die Kunst in erster Reihe eine Betätigung der Sinne und nicht des Verstandes ist, diese uralte Wahrheit wird noch Jahrhunderte immer und immer zu wiederholen sein, ehe an die Stelle sensationeller

Feuilletonmalerei eine ächte auf Farbe und Form aufbauende Ideenkunst getreten sein wird. Der aus dem Posenschen stammende arme Judenknabe Lesser Ury, dessen ganze künstlerische Entwicklung sich fortwährend mit einem kleinlichen Kampfe um das tägliche Brot kreuzte, hat niemals die Freudigkeit schaffender Kraft genossen. Er besitzt nicht die Kunst, vielmehr ist er ein von ihr Besessener. Auf der einen Seite hat ihm seine geistvolle Rasse die Gabe treffender Journalistik mitgegeben, seine Zeichnungen und Bilder gleichen aphoristischen Aperçus, deren Grundton oft genug die zionistische Heimwehnote bildet. Andererseits seit über zwanzig Jahren ein heisshungriges mühsames Ringen mit Form und Farbe, für welche der Künstler ein so wunderbar feines Gefühl hat, deren Selbständigkeit er aber in sonderbarem Missverstehen unterdrücken möchte. Dieser erschöpfende, überaus vergebliche Kampf ist Ury bereits so zur Natur geworden, dass er ihn bereits für eine künstlerische Notwendigkeit hält, anstatt in ihm nur den Ausfluss eines bizarren Zielen zusteuernden Charakters zu erkennen. In einzelnen schönen Bildern, so vor allem in seinen Porträts, wo feuilletonistische Gedanken in den Hintergrund treten und die künstlerischen Probleme rein zu Worte kommen, hat der Maler Unübertreffliches geleistet. Hier wird er dem Charakter der Darstellung völlig objektiv gerecht und beweist eine Höhe zeichnerischen und malerischen Könnens, welche mit dem sonstigen Schwankenden und Ungewissen seiner Produktion seltsam genug kontrastiert. Auch seine Zeichnungen aus dem Berliner Strassenleben, deren die eingegangene Zeitschrift «Das Narrenschiff» eine stattliche Anzahl

brachte, verraten in ihrer überaus wahren Auffassung, in der mit wenigen Strichen erzielten Naturtreue die Meisterhand. Ganz Urys Art ist es, dass er selbst gerade von diesen seinen besten Dingen das wenigste hält, ihnen mit Antipathie gegenüber steht. Er hat einmal an die Spitze seiner Aphorismen gesetzt: «Das Wollen ist das Leben — das Können ist der Tod». Sollte das sein künstlerisches Glaubensbekenntnis sein? Sollte er sich selbst zum Märtyrer machen und Furcht vor der Vollkommenheit haben, weil ihn diese auf einen hohen und einsamen Gipfel verpflanzen würde, wo er über den Dingen stände? Sicher ist jedenfalls, dass Lesser Ury sein Lebenselement im Mitten darin stehen, ja im Wirrwarr sieht. Er hat Furcht vor der Ruhe und Erhabenheit, ganz ein Sohn seiner nervösen, ewig friedlosen Rasse sucht er auch in der Kunst das ewig Bewegliche, das nie Stabile, die Unruhe. Sein Gefühl kennt die Grenzen und Höhen der Kunst, seine irreluctierende Ueberlegung sucht hingegen fortwährend dagegen anzukämpfen. So ist es der Mensch Ury, der den Künstler fortwährend daran hindert, sein Bestes zu geben. In die objektivsten Darstellungen hinein klingt unerwartet das verzerrte Lachen oder Weinen einer sich unglücklich fühlenden Persönlichkeit. Das Publikum aber lauert ja nur auf solche Momente, die ihm über die Unbequemlichkeit künstlerischer Probleme hinweg helfen können, und vergisst über das, was Lesser Ury sagt, ganz die Art, wie er es sagt. So etwas ist aber der Tod aller Kunst, und Manet hat recht gut gewusst, warum er lieber Stilleben und Idyllen malte anstatt Epen und Dramen. Gerade unser deutsches Publikum bedarf ja noch

ausserordentlich der Erziehung zur Achtung vor Form und Farbe. Kommt nun noch ein Künstler wie Ury, der oft genug nur durch Farbe wirken will und ihr zu Liebe die Form ganz unterdrückt, so fühlt sich der Laie in seinen Schulmeinungen, in seinem Zusammenwerfen von bildender Kunst und Literatur bestärkt und bestätigt. Hierin liegt die Gefahr, welche der modernen Kunst von Ury her droht. Kein Künstler, mag er auch noch so gross sein, hat das Recht, die Kunst als reines Mittel oder als reinen Selbstzweck zu betrachten. In der Ehe, welche Idee und Darstellung miteinander eingehen, darf keins der Gatten zu Ungunsten des anderen bevorzugt werden. Die grosse Kulturbedeutung der bildenden Kunst beruht ja darin, dass sie für alle Rassen, für alle Ideen Raum hat. Diese selbst aber haben sich in ihren Rahmen einzufügen und sie nicht als willkommenes Propagandamittel zu benutzen. Ich denke hier an Urys philosophische Gemälde, die ich unbedingt verworfen sehen möchte. Sie wirken nicht als Bilder, sie wirken als Predigten. Und der Laie hat recht, wenn er zu ihnen als Predigten Stellung nimmt und sie lobt oder verwirft, ohne ihre malerischen Qualitäten in Betracht zu ziehen. Der Künstler aber wird vor solchen Bildern nie das unangenehme Gefühl los, einem Poseur gegenüber zu stehen, dem die Kunst Handlangerin ist. Das ist vielleicht etwas schroff gesagt, gibt aber wahrheitsgetreu den Eindruck wieder, den Urys Werke beim ersten Anblick machen. Bei intimerer Beobachtung geht einem dann wohl die grosse Kunst auf, die hier krampfhaft an ihrer Selbstzerstörung arbeitet, und man empfindet Mitleid mit diesem Könner, dessen

seelische Zersetzung ihm kein Meisterwerk gestattet. Man hat seine ehrliche Freude an der Herrschaft über die Zeichnung, an der grenzenlosen Farbenkühnheit, die Ury so vor allen andern auszeichnet. Aber das Quälende herrscht bei weitem vor. Uebrigens sei es nochmals gesagt, dass ich hier nur des Malers philosophische Bilder im Auge habe. Gerade sie sind es, die dem grossen Publikum von seinem Schaffen hauptsächlich bekannt sind, und man muss zuerst den Wahn zerstören, als seien sie sein Bestes, um auf das wirklich Grosse und Schöne in seinem Werke hinweisen zu können. Denn Ury ist unendlich mehr als ein Feuilletonmaler, er ist einer unserer eigenartigsten und tiefsten Künstler.

Eine gewisse Tragik wohnt diesen Ideenbildern Urys inne. Der Künstler möchte gerne über seine eigene nervöse, ja sogar etwas feminine Natur hinaus grosse Tragödien malen, das Erschütternde im Menschenleben, im Untergangskampfe einer illustren Rasse mit gewaltigen, historisch denkwürdigen Strichen wiedergeben, er will die Seele des Beschauers packen und in ihren tiefsten Tiefen aufrütteln, gelangt aber dabei in Wahrheit nie über die Erregung eines mit leichtem Spott gewürzten Staunens hinaus. Das jetzt in der Galerie Henneberg in Zürich aufgestellte Gemälde «Jerusalem», jenes Bild, das 1896 im Salon Gurlitt zum erstenmale die Aufmerksamkeit weitester Kreise auf seinen Schöpfer lenkte, hat für immer die Stellungnahme des Publikums Lesser Ury gegenüber bestimmt. Man sah nicht die wunderbaren Farbentöne, in denen sich die Silhouetten der Gestalten gegen den rosa Abendhimmel und die leuchtend

graue Flut abhoben, man sah nicht die heisse Heimatssehnsucht, welche der Künstler nicht nur in die Gesichter sondern in jede Linie der Gestalten seiner tragischen Helden aufs feinste hineinzulegen verstanden hatte, — man sah vielmehr nur zehn Juden auf einer Bank am Meere, und das erregte den billigen Humor aller Tagesschreiber und Witzblattredakteure. Das Los traf den Schöpfer nicht unverdient. Auch der ernste Beschauer konnte hier nicht zustimmen, wenn er sah, wie ein zu künstlerisch Grosse Berufener mit bewusster Absicht auf Irrwegen ging. Der Philosoph in Ury war hier wie überall stärker gewesen als der Künstler, er hatte ihn zu etwas gezwungen, was ihm nicht zu vergeben war, zu Hässlichkeit und Ueberreibung. Jeder Künstler hat seine Aesthetik für sich, aber diese Aesthetik muss aus künstlerischen Gründen entspringen, nicht aus sensationellen. Wenn wie hier ein plötzlich wahnsinnig gewordener Pinsel auf der Leinwand ohne Grund und Sinn hin und her fährt, wenn um der stumpfen, in sich zusammensinkenden Verzweiflung Ausdruck zu geben, die Linien sich seltsam kraus verwirren, so sind wir bedenklich der Grenze nahe, wo tiefe Empfindung in Karikatur übergeht. Noch einen Schritt weiter, und wir sind bei den Satiren des Horace Vernet angelangt. Linien wie Farben verlangen ein gewisses Mass, die grossen mathematischen Gesetze, denen schon Lionardo nachgrübelte, lassen sich nicht ungestraft verletzen. Man kann wohl bis an die äusserste Grenze der in der Natur liegenden Möglichkeiten gehen, man darf aber nie ungestraft über sie hinausschreiten. So ist auch die sonderbare Sensation zu erklären, welche «Jerusalem»

erregte. Beengt beugte man sich vor der hier offenbarten gewaltigen Schöpferkraft, mit Recht erhob man aber auch Protest, wo sich diese Kraft gegen unser höchstes, die Natur und ihre Notwendigkeiten, erhob. Die Grösse des Gedankens erkannten wir an, wir sahen aber auch, dass aus ihm und der Technik nicht eine höhere Harmonie gebildet war sondern eine Dissonanz. Noch deutlicher wird uns dieser Widerstreit gegen die Natur vor jenem Werke, das Lesser Ury als sein eigentliches Lebenswerk empfindet, vor dem grossen Triptychon «Der Mensch». Gewiss ist es hier dem Künstler gelungen, eine ungeheure Machtfülle und Wucht in seine Gestalten hineinzulegen, trotzdem haben wir das Empfinden des Gewollten und Manirierten, einer etwas koketten Vergewaltigung der Natur. Grade weil ich weiss, was in dem Künstler steckt, scheue ich mich nicht, solchen Tadel auszusprechen. Allen grossen Malern ist ein gewisses Spielen mit ihren Mitteln eigen und leicht zu verstehen, nie darf das aber so zum Selbstzwecke ausarten wie bei Ury. Die Verkürzung des nackten Jünglings links ist kein aus der Naturbeobachtung entsprungener Versuch, sie ist ähnlich wie die Kunststücke des Paolo Veronese lediglich eine Spielerei, die verblüffen möchte. Und der Mensch in der Mitte des Gemäldes mit den übereinandergeschlagenen Armen und dem trotzig gen Himmel gewandten Antlitz wirkt beinahe komisch dadurch, dass die grob aufgesetzten Muskeln so überaus krass hervortreten und ruft mehr den Eindruck eines atletischen Schlächters wach als den eines mit den Mächten der Erde und den Einflüsterungen des Geistes ringenden Mannes. Auch die gedankenlose

Leere des Antlitzes, in dem weiter nichts als ein etwas kindischer Trotz zu lesen ist, stellt das Gemälde durchaus nicht auf jene Höhe des Meisterwerkes, zu welchem es der kleine Kreis bedingungsloser Verehrer des Künstlers gerne machen möchte.

Ebenso kann ich in seinem letzten vielgerühmten «Jeremias» keine erstklassige Schöpfung sehen. Unter einem dunkelblauen Sternenhimmel die am Boden lagernde Gestalt des Propheten, das Haupt in die Hand gestützt. Es ist wahr und gross an diesem Bilde, wie der Prophet eins zu sein scheint mit der Erde, wie seine Umrisse fast mit den ihren verschmelzen. Jeremias hat für die Schlechtigkeit der Menschen bei der Natur Trost gesucht. In ihrer Einsamkeit und Grösse findet der Mensch seine eigene einsame Grösse wieder. Haben wir dieses Gemälde richtig aufgefasst, so soll es uns herzlich willkommen sein. Denn es würde zugleich eine Umkehr Urys selbst bedeuten. Es würde zeigen, dass sein Schöpfer die Bahnen fruchtloser Allegorie verlassen hat, um zur Mutter Natur zurückzukehren. Und wenn das wahr wäre, könnte man wieder hoffen, dass Lesser Ury ein grosser Maler wird.

* * *

Vor über 20 Jahren hat Ury in Düsseldorf zu zeichnen angefangen. Viel Gutes hat er dabei nicht gelernt, obgleich die Leute dort schon damals merkten, dass ein ganzer Kerl in dem schwächtigen jungen Menschen steckte. Aber sie besaßen selbst nichts Rechtes und konnten daher auch nicht gar viel verschenken. Düsseldorf krankte damals an Ludwig

Richter, dessen ängstlich zierliche Striche bei seinen minderbegabten Nachahmern sich zu einer ganz übeln Manier herausgebildet hatten. Dem nach grossen Zügen strebenden Schüler konnten diese Lehrer wohl kaum irgendwie genügen. Wichtiger war es, dass er in diesen Jahren zum erstenmale zu Leid und zur Freude seiner Kunst Stellung nehmen sollte, nämlich zur Natur. Ich habe bereits mehrfach darauf hingewiesen, dass alle seine Stärken und Schwächen in diesem Verhältnisse ihre Wurzeln geschlagen haben. Er empfand dunkel das, was später die Impressionisten deutlich zum Ausdruck bringen sollten, Licht und Luft. In seinen freien Stunden zog er in die Eifel hinaus und versuchte hier der Natur hinter ihre geheimsten Schleier zu sehen. Die Studien, welche er vor nunmehr zwanzig Jahren entworfen, sind das künstlerisch Reinste seines Gesamtschaffens überhaupt. Noch heute allen Anforderungen der Malerei entsprechend, weisen sie zugleich ein so wundersames Eingehen auf die Absichten der Natur auf, ein so liebevolles Versenken in ihre geringfügigsten Einzelheiten, dass man in ihnen den Schöpfer so mancher wirrer Phantastereien absolut nicht wiederzuerkennen vermag. Damals zeichnete und malte Ury alles, was ihm in den Weg lief, vom Höckerweib auf der Strasse bis zum Christus am Kreuze, und er schuf aus reiner Lust am Schaffen, ohne lange danach zu fragen, ob er überhaupt zeichnen und malen könne. Und eben, weil er nicht alles fragte, konnte er, was er wollte, die reichen ihm von Natur gegebenen Mittel machten ihm sein Schaffen leicht und gross. Es jauchzte auf seinen Blättern von schönen Linien und heiteren

Farben. Keine überflüssige Grübelei, kein technisches Experiment störte den unerschöpflichen Strom seiner Produktionskraft. Am grössten aber war er, wenn er sich, ein gesunder Naturmensch, in die Geheimnisse der Landschaft versenkte, und aus ihren Bergen und Tälern Schönheiten herausholte, die vor ihm noch niemand erschaut hatte. Da konnte wohl Lefèvre, als der junge Künstler zu ihm als Schüler nach Paris kam, staunend ausrufen: «Sie sind nicht der Erste Beste!» Lesser Ury war auf dem besten Wege, unser grösster Landschaftler zu werden.

* * *

Wenn ich von Lesser Ury als einem genialen Künstler spreche, so habe ich dabei immer nur den Landschaftler vor Augen. Es gehört mit zur Tragödie dieses Künstlerlebens, dass er als solcher in weiteren Kreisen fast gar nicht bekannt ist; während seine philosophischen Gemälde, die ihn berühmt gemacht haben, schneller Vergessenheit anheim fallen müssen, werden ihm später einmal seine Landschaften einen dauernden Platz in der Kunstgeschichte sichern, an dem er mit Ehren bestehen kann. Manchen seiner Bilder haftet der kräftige Erdgeruch Milletts an, über anderen wieder liegt der feine Duft von Corots italienischen Reminiszenzen. Sein Christus auf der Landstrasse wirkt mit seiner feinen Lichtbehandlung wie ein Uhde der besten Periode. Immer aber ist er auf diesen Gemälden und Skizzen einfach, natürlich, ohne Effekte zu suchen und ohne in der Zeichnung über die Natur hinausgehen zu wollen. Urys schwächste Seite ist seine Unsicherheit in der Zeichnung. Nicht

dass es ihm an Können mangelt, es fehlt ihm vielmehr der eigene Stil. Man vergleiche seine Zeichnungen nur mit denen Millets. Bei dem französischen Bauernmaler eine unglaubliche Treffsicherheit, der Skizzenband ist ihm wahrhaft ein zeichnerisches Notizbuch, in dem er mit fester Hand das momentan Gesehene festhält, um es später malerisch zu verwerten. Ury dagegen möchte auch schon die Zeichnung völlig bildmässig wirken lassen, unruhig sucht er hin und her und gelangt daher nie zu einem eigenen zeichnerischen Stile. Dieses Suchen hat ihn in seinen philosophischen Bildern immer weiter von der Natur abgeführt, er suchte in Verkürzungen und Uebertreibungen sein Heil, bis er schliesslich bis hart an die Grenze des Lächerlichen gelangte und über die Natur hinauszukommen versuchte.

Aber was für den Schöpfer philosophischer Gemälde verderblich war, sollte für den Landschaftler ein Glück werden. Hier, wo er in direktem Verkehr mit der Natur stand, konnte er sich unmöglich über die Natur hinwegsetzen. Und er fand den richtigen Weg, indem er einfach die Form beiseite warf und sich an die Farbe hielt.

Wer dicht vor eine von Urys reifsten landschaftlichen Schöpfungen tritt, gewahrt zunächst nichts als einen Haufen scheinbar willkürlich durcheinander gewürfelter Flächen. Die Linie hat gar keinen Wert mehr in diesem bunten Farbenkonzerte, das zunächst schreiend wirkt wie eine Dissonanz, und seine grosse echte Harmonie erst dem offenbart, der die richtige Entfernung gefunden hat. Denn das ist das Geheimnis des Landschafters Ury: die Perspektive

der Fläche. Blau, violett, grün und rosa sind Lesser Urys Lieblingsfarben. Mit ihnen erzielt er seine schönsten Wirkungen, sie weiss er in wunderbarem Akkorde zueinander zu stimmen. Er malt gerne Morgen- oder Abendstimmungen, wenn die Töne der Landschaft fein ineinander übergehen. Und dieser so lebensfremde Pessimist, dessen Schicksalsbilder in dunkeln, schweren Farben gehalten sind, ist als Landschaftler ein Freund der Sonne. Wie ein Kind jauchzt er über ihre Leuchtkraft, wenn sie ihre Glut über die erwachende Erde giesst. Auf seinen zarten Pastellbildern verfolgt er ordentlich jeden einzelnen ihrer Strahlen, mag dieser nun die Köpfchen der Blumen aufleuchten lassen oder in irgend eine dunkle Zimmerecke segensreiche Lebensfreude tragen. Durch ganz Europa hat Lesser Ury das Licht verfolgt. Ueberall hat er es studiert, oben in Holstein, wie in Italien, im Gebirgswald wie auf der öden Heide mit ihrer wogenden Erica, ihren trillernden Lerchen. Hier grübelt er nicht, hier rubriziert er nicht. Der Landschaftler Ury ist ein glückliches Kind, das seiner Mutter Züge aufgezeichnet hat und diese nun schüchtern fragt: «Ist es so richtig?»

Will man schulgerecht korrekt sein, so muss man Urys Werdegang schärfer definieren. Ury ist vom Naturalismus ausgegangen. Er hat sich ursprünglich als Grundregel die genommen, dass man vor allem genau und richtig zeichnen müsse, um der Natur näher zu kommen. Er hielt dafür, dass eine Nachahmung der toten Formen der Natur selbst Natur

schaffen hiesse. Aber geistig viel zu hoch stehend, um sich mit solchem leeren Dogma begnügen zu können, erkannte er selbst bald, dass man auf diesem Wege vielleicht ein ganz tüchtiger Zeichner, aber nie ein Künstler werden könne. Und er versuchte sein Heil auf zwei neuen Wegen: in der Darstellung philosophischer Ideen verzichtete er mit vollem Bewusstsein auf die genaue Naturtreue und versuchte, indem er die Farbe als sekundäre Hilfskraft behandelte, zunächst zeichnerisch seinem Gedanken vollen und überzeugenden Ausdruck zu schaffen. Es handelte sich dabei für ihn wie gesagt um den zeichnerischen Ausdruck einer Idee, nicht aber um Naturtreue. Auf dem andern Wege, als Landschaftler, hingegen verzichtete Ury auf alles Gedankliche überhaupt sowie auf eigentlich zeichnerische Wirkungen, ging der Natur wie ein getreuer Sohn nach und suchte dadurch, dass er ihr ihre Farben ablauschte und möglichst überzeugend wiedergab, sein Verhältnis zu ihr dem Gefühle des Beschauers deutlich zu machen.

Ich brauche wohl kaum darauf hinzuweisen, welches Verhältnis für den Künstler das gesündere ist, der ewige Kampf mit der Natur, das stete Ueber sie hinaus wollen oder dies friedliche Verständnis, welches sich in Lesser Urys Landschaften ausspricht. Auch des Künstlers Vorliebe für seine philosophische Malerei dürfte meiner Wertung wohl kaum als massgebend gegenübergestellt werden, haben doch oft die Grössten keinen Begriff von dem, was wirklich ihr Bestes, die Quintessenz ihres Genius enthält. Auch der lärmende Erfolg, welchen «Jerusalem», «Der Mensch», «Jeremias» teilweise erzielten, während die meisten Men-

schen bass erstaunt wären, wenn man ihnen erzählte, der Maler dieser Dinge habe auch Landschaften geschaffen, — auch dieser laute Erfolg dürfte meiner Meinung nach mehr der Verständnislosigkeit jener Leute, die bei einem Bilde durchaus etwas denken müssen, als dem Urteile wirklicher Kunstfreunde zuzuschreiben sein. Wie dem auch sei, so gibt es immerhin schon eine zwar kleine aber dafür auch echte und stetig im Wachsen begriffene Gemeinde, die in Ury hauptsächlich den Landschaftler verehrt. Auch für uns steht er als solcher durchaus in einer Reihe mit den Grössten, mit Turner, Poussin, Corot. Der philosophische Maler hingegen ist uns nicht mehr als ein interessanter Experimentator, dessen Ruf zeitig hinschwinden wird, um einem echteren Ruhme Platz zu machen.

LUDWIG VON HOFMANN

Dem eins im allen selig zugewandt,
Amore dei — selig aus Verstand —
Friedrich Nietzsche.

MAX KLINGER

IN ALTER ERGEBENHEIT.

EDWIN S. HOEHLER

MAY 1888

Unsere Grossväter sind nicht zufrieden mit der Zeit. Sie seufzen, dass alle Bedürfnisse teurer geworden sind und die Menschen schlechter. Sie sehnen sich zurück in jene Zeit, da sie noch jung waren und das schöne Lied von Johann dem munteren Seifensieder gleichfalls. Von unsern Grossvätern haben wir ihn geerbt, den Geschmack am Biedermeierstil, der jetzt in unserem Kunstgewerbe als chronische Epidemie seine Opfer fordert, von unseren Grossvätern und jenen Vettern überm Kanal, bei denen nur die Genies manchmal jung fühlen. Haben wir aber unserem Grossvater einmal den Gefallen getan und uns ein Biedermeierzimmer eingerichtet, dann setzt er sich an den Kamin und träumt in irgend eine dunkle Ecke ein wackliges Spinett, vor dem der Tanzmeister im Wertherkostüm hockt und Mozart'sche Menuette klimpert. Wie zärtlich hüpfte er einst im Takte nach diesen Klängen mit der schwarzen Chloë oder Seraphine, der blonden! Oh, madame la marquise! Ces délices de jeunesse, où sont-ils disparus!

Dass aber auch die Jugend der Zeit müde ist und sich den von ihr gestellten Aufgaben gerne durch eine Flucht in japanische und alt-orientalische Gärten entzieht, das ist eine einzigartige Errungenschaft unserer Epoche, auf die wir uns aber meist leider wenig einbilden können. Die weiblichen und männlichen

Dekadenten lieben es, sich in feierlich schleppende morgenländische Gewänder zu hüllen und Blumen zu pflegen, deren Heimat eigentlich am Ganges ist. Orlik geht nach Japan und bringt uns dann den Farbenholzschnitt als seine Spezialität herüber, Stephan George dichtet sinnlich übersinnliche Strophen, deren wesentliche Tendenz in einer Ausmerzung des grossen Alphabets zu bestehen scheint.

Ich komme auf diese senilen Tendenzen unserer Zeit so ausführlich zu sprechen, weil es mir immer in der Seele wehtut, wenn sich abgelebte Junggreise auf Meister wie Arnold Böcklin oder Ludwig von Hofmann als auf ihre Propheten berufen. Nein, diese Beiden, der ganz Grosse und der Grosse haben nichts gemein mit der Weltflucht überlebter Hohlköpfe. Der alte Böcklin hat in einer Phantasiewelt gelebt, die allen seinen Werken den Stempel lachendster Gesundheit aufdrückte. Und der Romantiker Ludwig von Hofmann hat sich aus zarten, schimmernden Farben eine neue Welt aufgebaut, die singt und jubelt und uns ahnen lässt, wie der Garten Eden gewesen sein muss vor dem Sündenfalle unserer Urahnen.

* * *

Was mir Hofmann so unmodern erscheinen lässt, läuft wohl darauf hinaus, dass er kein Archaist ist, kein geschickter Kompilator, der aus 100 Stilen ein blendendes Ragout bereitet, sondern vielmehr ein origineller Geist, der Kräfte und Gefühle genug in sich birgt, um nicht bei Fremden herum borgen gehn zu müssen. Durchaus kein «Originalgenie», kein «Narr auf eigene Hand», wie es Goethe nennt. Seine Bilder

verraten ihre Verwandtschaft schon nach kurzer Betrachtung. Da wäre die vornehme Sinnlichkeit des Giorgione zu nennen und der kindlich-feierliche Chavannes. Oder man denkt an Böcklin, an Feuerbach. Stets aber hat man das Bewusstsein reiner Verwandtschaft, nicht etwa Schülerschaft, man fühlt, Ludwig von Hofmann will etwas ganz anderes geben als die eben erwähnten Maler, und jene Züge, welche wie Grüsse an eine grosse Vergangenheit sprechen, reden nur deshalb so deutlich zu uns, weil gleicher Weise alle diese Meister von verträumter Seele waren. Ihre Werke besitzen in höchster Art das, was Victor Hehn Goethe als die «Allgemeinheit der Gestalten» nachrühmt. Man kann auch, mit dem gleichen Autor zu reden, Ludwig von Hofmann «Naturformen des Menschenlebens» nachrühmen. Ja, das ist vielleicht der richtigste Ausdruck für seine märchenhafte Kunst, die nicht der spezialisierenden Tätigkeit des Forschers gleicht sondern den tiefen Gedankengängen eines Philosophen, der in den Dingen nur das Wesentliche, allgemein Menschliche sucht. So leben auch die Gestalten unseres Malers eigentlich zeitlos. Sie sind Erinnerungen aus lange verflossenen Jahrhunderten, und sie wandeln andererseits doch wieder als unseresgleichen täglich unter uns. Als fleischgewordene Empfindungen könnte man sie bezeichnen, und tatsächlich mag in Hofmann irgend eine landschaftliche Stimmung sofort Menschengestalten auslösen, die einen Einklang ihrer Harmonie bedeuten. Der geheimnisvolle Zusammenhang des Makrokosmos mit dem Mikrokosmos offenbart sich. Wem von uns ist es noch nicht begegnet, dass er im düsteren Walde plötzlich das Gefühl hatte, als müsse hinter dem

nächsten Busche ein räuberischer Strolch lauern? Oder wer hat am schönen Sommertage bei trillernden Lerchen sich noch nicht unter lichten Birkenstämmen ein Liebespaar geträumt? Was in uns als dunkle Empfindung schlummert, gewinnt bei dem Künstler greifbare Gestalt. Man kann direkt die Grösse eines Künstlers nach dem Masse bemessen, in welchem er in Menschen und Dingen die gleiche Mutter erkennt: die Natur. Nicht als ob er nun photographisch getreu das Gesehene kopieren müsste, solche Tätigkeit zeugt von Geistesarmut und erniedrigt den sie Ausübenden zum Kopisten und Sklaven.

Je höher der Künstler steht, desto freier wird er auch seine Anregungen gestalten, desto lebhafter und heroischer wird seine Phantasie aus ihm reden und desto mehr wird er, selbst von der Natur ausgehend, jene verachten, die aus mangelnder Schöpferkraft «konsequent» sein wollen.

Der Frühling ist die Grundstimmung von Hofmanns Kunst. Lichtfreudig, wie der Maler ist, liebt er es, vor allem das Erwachen der Natur zu schildern, wenn die Erde, wie vom langen Drucke befreit aufatmend, ihr helles Erstlingsgrün der Sonne entgegenstreckt und der Himmel in zärtlichem Blau leuchtet. Hofmann liebt die blaue Farbe, er hat sie uns in allen Schattierungen gebracht, von der keuschen Helle nordischer Frühlingsnächte bis zum leidenschaftlichen Dunkelblau des Südländhimmels. Und immer wieder bringt er uns das Wasser, in dem sich alles widerspiegelt und doppelt verschönt hervorstrahlt. Ueber dem Ganzen ergiesst dann die Sonne ihr Licht in breiten Strahlen, macht das Dunkle tiefer aufleuchten, die Helle freu-

diger, die Blumen, Bäume, Felsen in tausend bunten Variationen flimmern und schillern. Die Grazien seiner Landschaft hat er in Italien gefunden. Da erfreute das so unendlich abwechslungsreiche Glänzen, das im Meere um die Faraglioni von Capri und um Porto d'Anzio schäumt, sein Künstlerauge mit immer neuen Reizen, da fand er den hellgrünen blumigen Rasen mit den tiefdunkelen schattenspendenden Bäumen, da war der Himmel Wirklichkeit geworden, den er in seinen Farbenträumen geschaut hatte. Und er liebt es dann, diese Schattierungen und Kontraste gegeneinander abzustimmen, bis ihm eine reine Harmonie geglückt ist. Und diesem Farbenbilde möchte er eine möglichst weite Perspektive geben und es doch hinwiederum nicht unbegrenzt erscheinen lassen, so lässt er dann die Landschaften bis in den äussersten Hintergrund sich dehnen, wo dann plötzlich jäh der Horizont auftaucht oder ein Bergrücken und das Stückchen Welt abschliesst. Am wunderbarsten erscheint mir die Perspektive im «verlorenen Paradies». Da beginnt es um die Bäume zu flirren und zu flimmern, grossartig komponiert tauchen aus dem Farbenkonzerte von Zeit zu Zeit einzelne Stämme verschwommen empor, um sofort wieder zu verschwinden, und wir erhalten den beklemmenden Eindruck eines Blickes in jenes Paradies, dem Adam nachsinnt und das Eva beweint. Oder Hofmann lässt aus seinen bewegten Bildern sich den Himmel wie eine Wolkenwand erheben, ein grandioser Hintergrund für das körperlich leidenschaftliche Gebahren der Menschen. Und alles das dann in eine Farbenglut getaucht, die völlig unirdisch, unalltäglich ist, die aber ganz natürlich erscheint in jener Welt

die Hofmann schafft, in jener Kunst, die nicht wirklich sein will sondern nur wahr.

Wir kennen das alles schon von Böcklin her, das verwitterte Felsgestein, über dessen Moos die Wellen hüpfen, die verwirrten Aeste der Bäume und die feenhaft verschwommenen Gebäude der Ferne. Und auch Böcklin hat sie bereits, diese über allem liegende Grundstimmung, welche die toten Dinge belebt, indem sie jene ebenso wie die Menschen als gleichartige Glieder demselben Ganzen harmonisch entspriessen macht.

Ich sprach bereits von der Allgemeinheit des Menschen Ludwig von Hofmanns und den Anregungen, welche hier Italien dem Meister geliefert hat. Der Italiener besitzt in seiner südlichen Sorglosigkeit, welcher die Konvention noch nicht die Reize freier Bewegung genommen hat, alle jene unschuldige Grazie, die uns an Hofmanns Bildern fesselt. Durch die Verkleinerung des Horizontes, empfangen die Figuren die Landschaft als direkten Hintergrund, ein Umstand, der für ihre plastische Erscheinung von ausserordentlichem Werte ist. Das bedeutet eine Lösung des Luftproblems nicht von der Seite farbiger Mittel her, sondern durch eine bewussten Zwecken dienende neuartige Raumeinteilung. Neuartig freilich nur in gewissem Sinne, hat doch bereits Hans von Marées ähnliche Zwecke verfolgt! Was aber bei dem Fragmentarischen des Lebenswerkes unseres grossen Altmeisters nur geringe Kreise zu schlagen vermochte, ist bei Hofmann zum künstlerisch endgültigen Positivum geworden. Das Festhalten am einmal Erworbenen geht sogar so weit, dass — ich erinnere an das «Notturmo» — eine einzelne Gestalt ausserhalb aller Grössenpropor-

tionen beherrschend im Vordergrunde steht, wo denn, freilich nicht immer glücklich, der Versuch gemacht wird, durch eine unendliche Landschaft diese Grösse als solche eines rein plastischen Sehens hinzustellen. Wie weit wir hierin dem konsequenten Meister folgen dürfen, dafür hat der Mitlebende vielleicht noch nicht die richtige Schätzung. Soviel dürfte indessen klar sein, dass wir immer wieder die Natur zum Vergleiche heranziehen müssen, um in ihr den Massstab für das zu finden, was uns bloss fremd und neuartig anmutet, und für das, was dem Prinzipie zu lieb bewusst falsch ist.

Im grossen ganzen wird man wohl dahin entscheiden, dass die menschliche Gestalt als Individualität an und für sich für Hofmann keinerlei Wert besitzt. Er sieht in ihr Farben und Formen. Ihr Linienfluss ist ihm eine Sache emsiger Beobachtung, und seine edelste Aufgabe scheint ihm das Nachdenken über die Art, in welcher sich die Linien des Menschenkörpers z. B. denen eines Baumes verwandt zeigen. Wie die Chemiker in einer Anzahl Verbindungen dem allen gemeinsamen Grundstoffe nachforscht, so Hofmann mit geschärften Sinnen der einen Linie, auf welche sich die ganze Bewegung und Schönheit der Landschaft aufbaut. Diese Linie dient dann seiner Künstlerphantasie zur Grundlage einer neuen Landschaft mit neuen Menschen, die alle den Ausdruck des Verwandten und Gemeinsamen, eben dieser Linie, tragen. Auf die Gefahr hin nicht verstanden zu werden: Hofmann ist nicht als Denker, sondern als bildender Künstler Pantheist.

Ein sehr schönes altindisches Märchen erzählt uns von der Entstehung der Erde aus dem Wasser des Weltmeeres. Danach hätte sich eines schönen Tages ein Gott zum Angeln hingesezt und aus Versehen mit dem Angelhaken die Welt ans Licht des Tages gerissen. Dieser Mythos vom Urelemente Wasser scheint auch Hofmanns Phantasie beeinflusst zu haben. Wenn sein seltsamer Pantheismus die Natur feiernde Vorgänge träumt, so begleiten die Wellen des Meeres diese Vorgänge gleich Sätzen einer Symphonie, bald in heroischem Trotze, bald versöhnend. Ja, das Wasser schafft sogar in vielen Bildern des Malers erst die eigentliche Stimmung, indem etwas von den Gefühlen der handelnden Personen auch das flüssige Element zu beleben scheint. So dehnt sich in «Das verlorene Paradies» das flache Wasser zwischen der Welt und dem Garten Eden gerade so müdersonnen wie die trauernden Gestalten der Vertriebenen in der Einsamkeit hocken. Am dunklen Ufer eines verträumten Grunewaldsees tanzen «Romeo und Julia auf dem Dorfe» nach dem unheimlichen Spiele des schwarzen Geigers. Ebenso glatt und schlicht ruht der Spiegel des Sees im «Idyll» und im «dekorativen Gemälde». Da fügt er sich trefflich der griechisch heiteren Stimmung des Gemäldes ein, das von den schönen Felsenlinien des Hintergrundes würdig abgeschlossen wird, so dass wir trotz der bewegten Gestalten am Ufer den Eindruck harmonischer Ruhe empfangen. In «Blumenpflückende Frauen» ist die Behandlung eine ähnliche wie in «Verlorenes Paradies». Auch «Urmensch» und «Sphynx» blicken über eine offene, glatte Fläche hin, und fast allen dekorativ gedachten

Bildern Hofmanns fehlt nie zum mindesten ein kleiner Bach mit sanftem Wellenschlage. Eine leise Bewegung huscht manchmal über die Fläche, so wenn der Maler wie im «Sonnenuntergang» oder im «Largo» einen Ausschnitt des Weltmeeres gibt. Im «Sonnenuntergang» tritt uns gegenüber der kleinen, schwachen Menschengestalt die majestätische Dehnung des Ozeanes im Glanze der Abendstrahlen fast feierlich ins Bewusstsein, während das «Largo» ein hohes Lied der geistigen Hochstellung des Menschen anstimmt, wenn über den flutenden Wellen der mächtige Kopf Beethovens, sonnengeflügelt wie eine ägyptische Gottheit, beherrschend emportaucht. Auch in Hofmanns mythologischen Gemälden wie «Leda», «Europa» u. s. w. verleiht überall das Wasser dem Bilde Farbe und Leben. Das Element unseres Malers ist die Ruhe in der toten Natur wie in der Seele des Menschen. Selten begegnen wir daher in seinen Werken Wellen, die sich trotzig bäumen oder gegen die Küste anschlagen, wie z. B. im Frühlingssturm die meisten Schaumhäupter, in den Felspartien seiner Capribilder, in einzelnen Oelstudien, die mehr gelegentliche Beobachtung als bewusst endgültiges bieten. Hofmann hat die Stimmen der See im Sturm vielleicht verstanden, aber er wollte und konnte vielleicht keine Antwort auf sie finden.

* * *

Der dekorative Zug in Hofmanns Kunst beruht auf seiner Schätzung der Linie als des wichtigsten Agens jeder Malerei. Das Publikum hat für diese Schätzung das richtige Verständnis noch nicht gewonnen.

Es bewundert die Farbenpracht eines «Paradies», eines «Idyll», vergisst aber ganz, dass diese Farben nicht das Wesentliche sind, dass sie im Gegenteile als hohles Pathos wirken würden, wenn nicht eine fast pedantisch geordnete Kraft ordnend und zügelnd dahinter stände. Es ist des Malers eigene Schuld, wenn diese Kraft, die der grossartigen zeichnerischen Verwertung alltäglicher Motive, nicht genug Anerkennung findet. Hütet er doch mit einer schwer zu verstehenden Aengstlichkeit seine Zeichenmappen und deren reiche Schätze vor der Berührung mit der Oeffentlichkeit!

Kulturhistoriker haben unser Zeitalter mit einiger Berechtigung als dasjenige des naturwissenschaftlichen Denkens bezeichnet. Auch in der Kunst hat dieses Denken seine Früchte getragen. Der Beschauer begnügt sich nicht mehr wie früher damit, ein Gemälde einfach schön zu finden, er will vielmehr einen Einblick in seine Entstehung tun, in der Werkstatt des Schöpfers zu Gaste sein. Geht auf diese Art auch manche liebgewordene Illusion verloren, so baut sich dafür die neue Künstlerkenntnis auf einer viel solideren Basis des Verständnisses auf als ihr Vorfahr. Man will nicht loben oder tadeln, sondern vor allem erkennen. Daher die Abneigung gegen jene Zeitungskritik, welche nicht lehrreich sondern lehrhaft wirken möchte.

Was nun die Art von Hofmanns Schaffen betrifft, so ist es viel zu diffizil, als dass man mit wenigen Worten darüber hinwegkommen könnte. Er ist weder ein aus dem Kopfe Maler, wie es Böcklin war, noch ist er gleich Liebermann ein temperamentvoller

Erfasser der wesentlichen Züge der Wirklichkeit. Seine Art, die Natur zu betrachten, stellte ihn vielmehr in die allernächste Nähe jenes Grossen, mit dem seine Werke auf den ersten Blick so gut wie garnichts zu tun haben scheinen, nämlich in die Nähe Adolf von Menzels.

Wir wissen ja alle, wie Menzel mit seinem Skizzenbuche in allen möglichen und unmöglichen Gegenden es umherzustreifen liebt, um jede charakteristische Bewegung, jede ausserordentliche Form festzuhalten. So einem Künstler ist das Skizzenbuch was dem Psychologen Hamlet seine Schreibtafel. Er schafft sich eine eigenartige Anatomie lebender und toter Dinge, die umfassender ist als irgend ein publiziertes Werk und ausserdem das Gute für sich hat, dass sie, weil vom Standpunkte einer bestimmten Individualität aus aufgenommen und nur für diese wahrhaft verwendbar, unzählige Ergänzungen aus Erfahrung und weiterausführendem Denken zulässt. Derartige Naturen formen ihr Werk nicht aus der begeisterten Intuition eines Augenblickes heraus, es sind vielmehr ordnende Schöpfer nach Art des alten Goethe, deren schönsten Früchte erst langsam und allmählich zur Reife kommen.

Hofmanns sinnliche Freude an der Erscheinung ist kaum geringer als die Menzels. Es ist bezeichnend für ihn, dass er die weicheren Materialien der Kohle und Kreide, welche ein plastischeres Arbeiten gestatten, dem härteren Stifte vorzieht. Auch der grösste aller neuzeitlichen Zeichner, Millet, liebte ja aus gleichen Gründen eben diese Materialien, wenn ihm auch freilich in der Vollkommenheit der Zeichnung Hofmann

nicht einmal entfernt nahe kommt. In der Vielseitigkeit des Stoffes aber steht unser Maler durchaus neben Menzel. Er lässt sich nichts entgehen, was irgendwie zeichnerisch interessiert, selbst auf die Gefahr hin, Material zu sammeln, das er beim ferneren Schaffen absolut nicht verwerten kann. So hält er Szenen am «Kanal» fest, die der Skizzenmappe eines Liebermann oder Baluschek zu entstammen scheinen. Aermliche Gegend und ärmliche Menschen, die nichts mit der lichten Phantasiewelt des Malers gemein haben und die er auch sicherlich nie zu verwerten gedacht hat. Hier sprach nur der Zeichner. Oder er sammelt nach dem Beispiele Lionardo da Vincis in einer besonderen Mappe «Abraxas» abstossende Missbildungen und Verzerrungen, um der Natur selbst auf diesen abgelegenen Kreuzpfaden lernend nachzuschleichen. Was für Schönheiten das Künstlerauge wohl gerade hier entdecken mag? hat doch schon Lionardo erklärt, dass die grösste Hässlichkeit grade in ihrer Vollkommenheit unendliche Schönheit in sich berge und im vorigen Jahrhundert schrieb ein Schüler Hegels, der Professor Rosenkranz eine «Aesthetik des Hässlichen», in welcher er diesen pantheistischen Regungen der Künstlerseelen die philosophische Grundlage schuf.

Wunderschön sind die Studien, welche unser Künstler an Pflanzen gemacht hat. Da wirken die wissenschaftliche Beobachtung des Botanikers, der den Bau des Stengels, die Stellung der Blätter und die Gliederung der Blüte detailliert und das poetische Gefühl des Zeichners zusammen, um die Naturwahrheit mit einem feinen Dufte zu verschleiern. Oder der Künstler beobachtet alle Arten von Tieren, vom Papageien bis

hinauf zum Elephanten in ihrem Leben und Treiben, ihren alltäglichen Gewohnheiten und hält den Ausdruck ihrer körperlichen Bewegungen scharf und bestimmt fest.

Am eigenartigsten berühren mich Hofmanns Aktzeichnungen. Mir scheint es, als habe der Künstler nie einen Akt um seiner selbst willen gezeichnet, als habe ihm dabei immer die Umgebung, die Landschaft vorgeschwebt, in welche er diesen nackten Körper versetzen wollte. Ganz anders wie bei seinen sonstigen Modellen. Mir scheint hier eine Bestätigung meiner Ansicht vorzuliegen, als stünde der Künstler dem Menschen als Individuum direkt feindselig gegenüber und betrachte ihn nur als Stimmungswert. Möglich aber auch, dass Hofmanns etwas feminine Kunst der Charakterisierung nicht gewachsen ist. Auch dass er, hierin seinen Zeitgenossen so unähnlich, keinen Zug zum Porträt empfindet, gibt zu denken. Sollte ihm die vis virilis fehlen?

* * *

Den Werdegang einer so eigengearteten, in vielen Beziehungen widerspruchsvollen und doch zu harmonischer Abklärung gelangten Begabung zu verfolgen, ist nicht nur für den Psychologen von Interesse, sondern für jeden, der nach Beziehungen zwischen Leben und Schaffen sucht. Sobald uns der Künstler menschlich nahe tritt, erlangen wir auch für manche uns bisher fremde Eigentümlichkeiten seiner Kunst einen neuen Gesichtspunkt und damit eine neue Beleuchtung.

Dass Ludwig von Hofmann erst 44 Jahre alt, mithin noch immer ein Werdender ist, macht ein endgiltiges

Urteil über seine von Jahr zu Jahr mehr reifende Kunst freilich unmöglich und beschränkt die kritische Betrachtung auf Umrisse, lässt aber dafür andererseits erfreuliche Perspektiven genug offen. Sehr wertvoll dagegen ist es, dass er einer vornehmen Familie entstammt — der Vater war hessischer Minister — und dass seine Bildung eine humanistische ist. Das aristokratische Blut der Familie verleugnet sich nicht in ihrem künstlerischen Sprössling, vielleicht ist ein gut Teil der ruhigen und vornehmen Bewegungen seiner Gestalten gewissermassen traditionell. Denn der Künstler hasst alles Hässliche und Verzerrete — Studien wie diejenigen der Mappe «Abraxas» sind in ihrer rohen Form nie zur Verwendung oder an die breitere Öffentlichkeit gelangt, — er ist, ehe er seinen eigenen Stil fand, von der Kunst der Kiesel oder Sichel ausgegangen. Ich brauche als Beleg nur seine in Hanfstaengls «Galerie moderner Meister» aufgenommene Oelskizze «Gretchen im Kerker» erinnern, welche das Bestreben harmonisch zu wirken zu einem konventionellen Stücke schlimmster Sorte gemacht hat. Auch der frühe Einfluss der vornehmsten aller Kunstperioden — der griechischen — auf den jugendlichen Gymnasiasten hat eigentlich schon von vornherein die Richtung seiner Entwicklung festgelegt. Seine Naturanlage verriet sich darin bereits deutlich, dass er lieber in die Museen ging und die Gipsabgüsse antiker Werke nachzeichnete als sich direkt an die Natur wandte, zu welcher er ja erst später gelangen sollte. Ich vermag nicht zu entscheiden, wie hoch dieser Fehler in der Jugenderziehung zu veranschlagen ist. Auch dass die ersten bedeutenderen Lehrer des jungen Künstlers Hähnel

und Schilling waren, zwei ausgesprochene Nazarener, denen die Grösse des klassischen Altertums hauptsächlich in starrer Ruhe und schönem Faltenwurf zu bestehen schien, hat sicher Hofmann aufs allerungünstigste beeinflusst. Noch heute erscheint uns manches an seinen reifsten Werken starr, in die Komposition wider ihre eigene Natur hineingezwungen. Seine ersten Werke zeichnen sich in rein nichts von den gewöhnlichen Schablonenarbeiten jener Zeit aus, und es hat ziemlich lange gedauert, ehe sich sein Genius wirklich freie Bahn brach. Dass dies trotz allem anfänglichen Irren überhaupt möglich war, ist der beste Beweis für die ganz ausserordentliche Stärke dieses Genius überhaupt. Denn wieviel tüchtige Begabungen sind nicht schon an falschen Dogmen zu Grunde gegangen?

Waren Dresden und auch Karlsruhe, wo er in Keller die Kraft suchte und nur die Phrase fand, für ihn nutzlos und irreleitend, so brachte ihm 1888 München wenigstens technisch grössere Förderung. Noch hat er keine Ahnung von Komposition, von Raumeinteilung, noch verraten die Formen seiner Gestalten das ängstliche Suchen des mit sich selbst nicht fertigen Schülers, aber die Zeichnung wird bereits merklich sicherer und der junge Künstler vermag seine Absicht mit noch beschränkten Mitteln wenigstens verständlich auszudrücken. Die wahre Erlösung aber sollte ihm 1889 Paris bringen.

Die Akademie Julian, in welche er eintrat, fiel ja ganz aus dem heraus, was er gewohnt war. Hier sah er plötzlich seine Individualität anerkannt, ja sogar mit Verachtung aller Regeln und Schranken liebevoll gepflegt. Zwei bedeutende, freigesinnte Meister, Constant

und Lefèvre, verschmähten es nicht, den Schülern mit ihrem Rate in jeder Weise beizustehen. Andere Schüler wie Pietschmann und W. Rothenstein hatten bereits ihren Weg gefunden und waren im sicheren Fortschreiten Pfadfinder und Ermunterer für die übrigen. Und was bot Paris, das Zentrum der ganzen europäischen Malerei, dem Suchenden nicht noch alles! Da war Puvis de Chavannes, dessen grosser dekorativer Sinn dem jungen Deutschen schon damals so viel Verwandtes bieten mochte. Da war ferner — für den Keller-Schüler vielleicht am allerwichtigsten — die Verachtung der phrasenvollen und innerlich kalten Historienmalerei, an der ja Frankreich lange genug gekrankt hatte, und deren Erzeugnisse jetzt nur noch von den langen Wänden öder Säle herab vereinzelt Beschauer anähnten. Und so geschieht denn das Wunder — in die Zeichnungen des schwankenden Ludwig von Hofmann gerät plötzlich ein durchaus selbständiger und persönlicher Zug. Der junge Künstler beginnt die Welt mit eigenen Augen zu betrachten, nach Bewegung, Licht und Luft zu suchen, wie er sie in der Natur zu sehen glaubt. Und mit diesem Glauben an die Natur als einzig wahre Quelle künstlerischen Schaffens vereinigt sich bereits eine starke Phantasietätigkeit. Schnell geht die Entwicklung vorwärts. Als Ludwig von Hofmann 1890 nach Berlin zurückkehrt, ist seine erste Periode bereits abgeschlossen. Und nun arbeitet er 10 Jahre mit eisernem Fleisse am Erringen der öffentlichen Anerkennung, die ihm erst leise, dann immer lauter zu Teil wird, bis er mit Beginn des neuen Jahrhunderts schliesslich als Erster neben Max Liebermann an der Spitze der jungen Ge-

neration steht. Des Verdienstes, das sich hier der weitaus bedeutendste unserer Kunstschriftsteller, Cornelius Gurlitt, erworben hat, soll hier mit Dank gedacht werden. Auch der gute Wille muss anerkannt werden, mit dem sich das Publikum im Gegensatz zu einer dilettantischen Tageskritik in die unerhörten koloristischen Zumutungen des Malers zu finden sucht. Denn wir Deutsche waren ja noch allzusehr zurück hinter dem Paris, das Hofmanns Lehrmeisterin war.

* * *

So erhalten wir bei der Betrachtung von Hofmanns Entwicklung das Bild eines Mannes, dem es wie wenigen schwer gemacht wurde, zu einem der Persönlichkeit entfließenden Schaffen sich durchzuringen, dem das aber auch wie wenigen gelungen ist. Gerade darum aber ist es umso schwieriger, seiner ferneren künstlerischen Entwicklung das kritische Horoskop stellen zu wollen. Dass er an der Grenze seines Könnens noch lange nicht angelangt ist, unterliegt wohl kaum einem Zweifel, in welcher Weise aber werden sich diese Grenzen noch erweitern? Koloristisch erscheint mir das unmöglich, hier hat Hofmann bereits das Mögliche erreicht. Auch seine letzten von der Sezession 1902 und 1903 gebrachten Gemälde bleiben auf der einmal erklommenen Stufe stehen, was einen unfähigen Zeitungskritiker zu der törichten Bemerkung veranlasste, der Künstler verharre jetzt in der «Manier». Uns erscheint es löblich, wenn ein Maler mit den einmal möglichen Mitteln wirtschaftlich zu rechnen versteht. Eine ständige Steigerung lässt sich dagegen nach der Seite der Ausdrucksfähigkeit hin feststellen.

Ich tadelte bereits, dass seine Gestalten manchmal gar zu weich, zu feminin wären. In letzter Zeit liess sich aber auch hier ein weit gesünderer Erdgeruch spüren. So ist der Adam in der «Vertreibung aus dem Paradies», welche die Sezession 1903 brachte, eine kräftige, muskulöse Gestalt, die eine gewisse nicht tadelnswerte Rundung der Formen mit der körperlichen Muskelenergie eines Liebermannschen Samson verbindet.

Die Bilder von Ludwig von Hofmann sind wie gemalte Seitenstücke zu unseren deutschen Märchen. Da ist der liebe alte gute Gott mit dem weissen Barte und dem warnend erhobenen Zeigefinger, der Gott, von dem die Gebrüder Grimm erzählt haben, da ist der hohe, verträumte Wald, in dem der junge Parzival von sonnigen Vogelliedern nachlauschte. Mag der Künstler noch so viel von Italien und Paris mitgebracht haben, sein Gemüt ist ein goldechtes, treuherzig deutsches Kindergemüt geblieben. Und darum möchte ich Ludwig von Hofmann gerne die Worte zurufen: «Gott grüss die deutsche Kunst!»

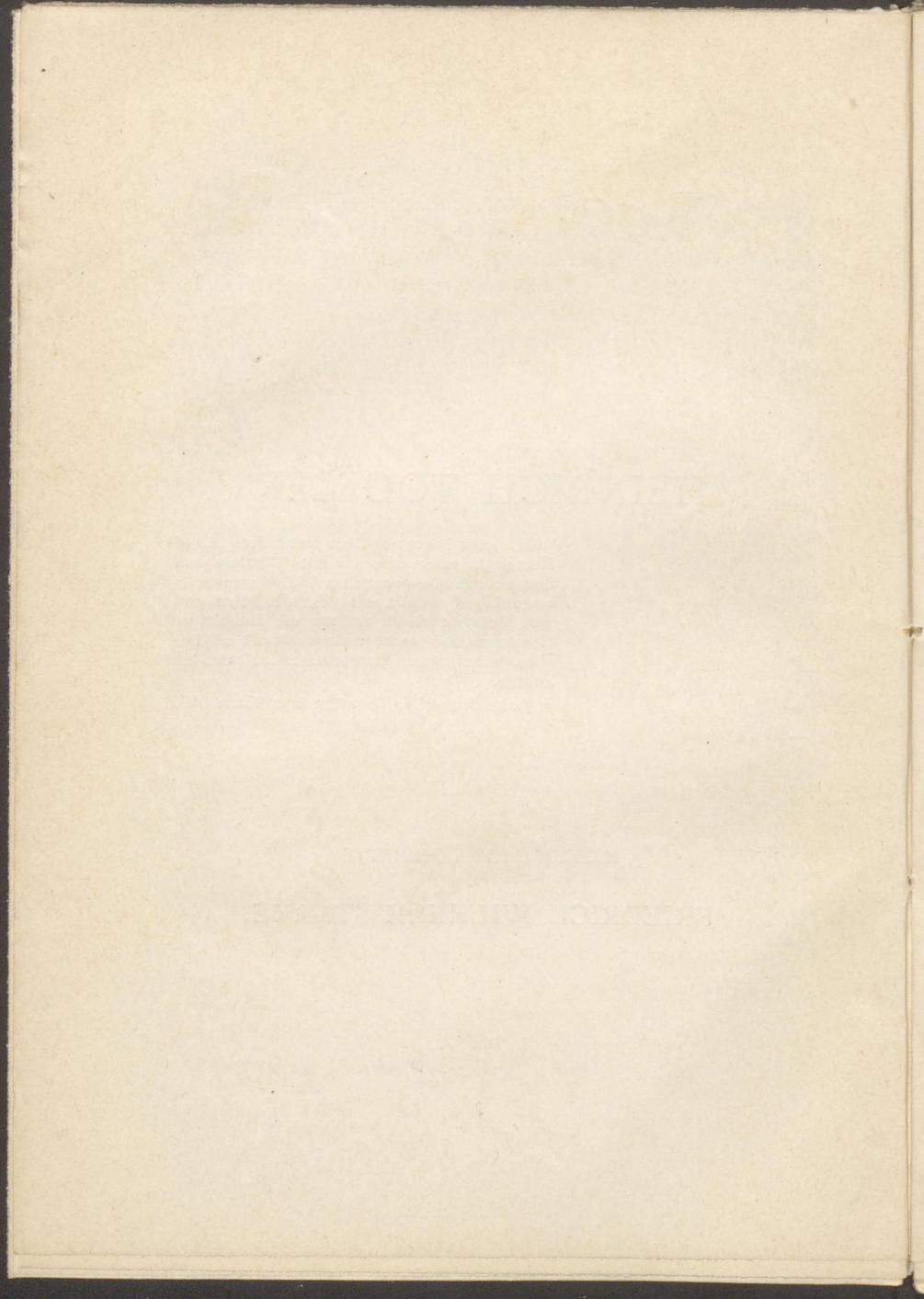
HEINRICH VOGELER

Ich sage Ihnen: es liegt mehr Freude und Nutzen in einer einzigen mit Blümlein und Sonnenschein besprenkelten Waldlichtung für ein ruhiges Gemüt, ein gesundes Hirn und eine fleissige Hand, als für die Ruhelosen, Herzlosen und Gedankenlosen durch ein Panorama des ganzen Erdgürtels erkaufte werden könnte.

John Ruskin, Vorträge über Kunst, VI.

MEINEM ALTEN FREUNDE

FRIEDRICH WILHELM STARKE.



Man neigte in den letzten Jahren nur allzusehr dazu, die Rolle, welche den Worpstedern in der Geschichte deutscher Kunst zukommt, bedeutend zu überschätzen. Es wäre ganz verfehlt, wollte man ihnen bei uns eine ähnliche führende Stellung zuweisen, wie sie in der französischen Malerei der Schule von Barbizon gebührt, deren Imitatoren sie im Grunde genommen nur sind. Abgesehen davon, dass unter ihnen keine Begabung von der Grösse eines Millet oder Rousseau führend und beherrschend emportauchte, verdanken wir ihnen überhaupt nichts Neues oder Epochenmachendes, nichts, was nicht schon ein Grösserer von ihnen gefunden hätte. Ihr schnelles Emporkommen war dem ihnen so günstigen Umstande zu verdanken, dass die nicht ganz junge Parole «Heimatkunst» grade damals neu lackiert und vergoldet wurde, so dass es Publikum und Kritik Ehrensache schien, einer Schule junger Maler zuzujauchzen, die ihr ganzes Können an das geliebte Schlagwort setzte. Ich liebe Fritz Mackensen sehr, schon weil er so ehrlich Millet nachstrebt und sich durch das ständige Zurückbleiben hinter dem grossen Vorbilde doch nie ermutigen lässt. Und ich liebe auch den nervösen Phantasten, Otto Modersohn, der sehnsuchtsvoll nach den Höhen Böcklins hinaufstrebt. Ich liebe sie alle, diese Worpsteder, weil sie so echte Kinder ihrer

Zeit sind, die ihnen gleicht mit ihrem grossen Wollen, das sich unendliche Horizonte wünscht und doch nur eine kleine und kleinliche Perspektive hat. Wenn aber dickleibige und gelehrte Bücher herauskommen, die dem Publikum Worpswede als Eldorado deutscher Malerei anpreisen möchten, so flösst mir das Schrecken ein. Ich war immer der vielleicht altmodischen Meinung, dass Deutschtum nicht im Gegenstande der Malerei, sondern im Verhältnisse des Malers zu diesem Gegenstande zu suchen sei. Deutsch sind für mich, um einige Namen zu nennen, Marées, Böcklin, Klinger, Ludwig von Hofmann. Ich würde bedauern, wenn ich mich geirrt hätte.

Soeben erhalte ich die Nachricht, dass nach dem Muster Worpswedes eine neue Künstlerkolonie und zwar in Dalmen gegründet werden soll. Die deutsche Kunst muss also wieder einmal regenerationsbedürftig sein. Man glaubte früher, dass nicht eine Schule Bedeutendes schaffe, sondern nur die grosse Individualität, ganz gleich, ob dieselbe nun auf dem Lande oder in der Grossstadt hockte. Böcklin oder Klinger wären sicher auch in Worpswede und Dalmen die grossen Künstler geworden, welche wir in ihnen bewundern. Diese ländliche Abgeschlossenheit aber für eine Entwicklungsbedingung zu halten, ist ziemlich töricht. Vollständig verfehlt aber scheint es mir zu sein, wenn junge Künstler, denen Welterfahrungen recht notwendig wären, sich mit bewusster Absicht auf einen Ausschnitt derselben beschränken und so ihrer eigenen Begabung die Entwicklung erschweren.

Heinrich Vogeler vereinigt in sich gar vielerlei. Dem Aussehen und Kostüm nach ist er ein Engländer, seine Bilderstoffe entstammen dem deutschen Märchen, und es gibt kaum ein Kunstland und eine Kunstperiode seit der Renaissance, die nicht an seinem Stile mitgearbeitet hätten. Ein weitgereister Mann, der viel, fast allzuviel gesehen hat, zog er sich endlich nach dem einsamen Worswede zurück, um hier in aller Ruhe und Einsamkeit die Fülle der Eindrücke sammeln, säuberlich scheiden und in angestrenzter Tätigkeit seiner Natur zu eigen machen zu können. Wer sein bisheriges Werk betrachtet, wird ihn noch immer bei voller Arbeit überraschen. Es ist schwer zu entscheiden, ob man es mit einer erfolgreich um sich selbst ringenden Individualität zu tun hat oder mit einem geschickten Faiseur, dessen Werken gewisse archaische Neigungen einen pikanten Beigeschmack verleihen. So irritiert es, wenn er sich nicht bloss bei alten Holländern und Italienern zu Gaste bittet, sondern bei modernen und allermodernsten Zeichnern wie z. B. Thomas Theodor Heine. Und auch vom Japonismus ist dieser Künstler nicht unberührt geblieben, einem Japonismus, der geradezu peinlich wirkt, wenn er sich an echtdeutsche Märchenstoffe wagt. Seltsam berührt es, wenn seine Marien darin blicken wie die kranken Gestalten Aubrey Beardsleys, und wenn seine Engel die italienisierenden Gesichtszüge Rossettischer Seraphine tragen.

Der Künstler steht am höchsten, wenn er sich bemüht, die Einfachheit alter deutscher Meister mit modernen Mitteln zu erreichen. Da schafft er Arbeiten, die sich sehen lassen können. Wenn nur nicht

immer so viel Fremdartiges mitunter liefe! Es ist sein grosses Unglück, dass er zuviel gereist ist, zuviel gesehen hat und das in einem Alter, wo seine Persönlichkeit noch nicht genügend zu differenzieren verstand. Hätte er noch einige Jahre gewartet, so wäre es ihm wohl kaum passiert, dass er Gestalten in italienischen Kostümen in ein Worpsweder Birkenwäldchen setzte. Der Maler versteht wie wenige, was Bäume und Blumen des Waldes einander anvertrauen, aber er vermag nicht, den organischen Zusammenhang zwischen ihnen und den Menschen zu erkennen. Seine Menschen lieben die Natur, aber sie lieben sie, wie man etwas Fremdes und Unbegreifliches liebt. Das kommt aber daher, weil Vogeler seine Landschaften in ihrer oft herrlichen Schönheit der Natur entnimmt, seine Gestalten hingegen meist englischen und italienischen Gemälden. Die beiden Elemente lassen sich nicht gut zusammenstimmen. Wenn zwischen einfachen Birken, einem Bauernhäuschen gegenüber, ein Mädchen in reichgesticktem Gewande kauert, so stört uns diese Stickerei, weil sie einfach, jeden möglichen Märchensinn beiseite, hier sinnfällig und zeichnerisch widersinnig ist. Dieses Gefühl musste aber der Bildner auch empfinden.

Eine andere Frage ist diejenige, ob man überhaupt eine künstlerische Wiedererweckung des deutschen Mittelalters, wie sie Heinrich Vogeler unternimmt, so ohne Weiteres billigen kann. Die Absicht selbst liegt ja auch völlig klar: es soll der Anschein einer naiven Kunst geweckt werden, die technisch mitunter selbst raffinierten Werken den Glanz eines Kindergemütes verleiht. Ob wir damit die deutschen Märchen für die

Gegenwart lebendig machen, ist zum mindesten zweifelhaft. Die alten Meister, wie vor allem der in höchster Weise grüblerische Rembrandt, hatten, indem sie ihren mythologischen Gemälden Zeitkolorit verliehen, die sehr bewusste Absicht, Ereignisse ferner Vergangenheiten in den Bezirk ihrer Epoche zu ziehen. Aehnliche Zwecke verfolgt ja mit grossem Erfolge von den Modernen Fritz von Uhde, wenn er seinen Christus und dessen Jünger als zeitgenössische Proletarier bei den Armen zu Gast sein, die staubigen Landstrassen entlang pilgern lässt. Alle archaische Kunst, mag sie nun byzantinische Heiligenbilder formen oder stahlgepanzerte Ritter und holdselige Jungfrauen aus der Zeit des Herrn Walter miteinander minnen lassen, beruht auf einem völligen Missverstehen altdeutschen Wesens und altdeutscher Kunst. Wollen wir uns schon unsre Vorfahren zum Muster nehmen, so sei allen Künstlern ihr starkes Zeitgefühl zum beherzigenswerten Beispiel empfohlen, jenes Zeitgefühl, dem der liebe Gott ein germanischer Heerkönig war.

Auch Heinrich Vogeler habe ich im Verdacht, dass er weniger deutsch fühlt, als mit den Requisiten einer völlig überwundenen Vergangenheit kokettiert. Ich werde hiermit auf den heftigen Widerspruch der Vertreter des L'Art pour l'Art Prinzips stossen. So lange aber die bildende Kunst nicht nur eine Sache technischer Kenner, sondern einen Kulturwert bedeutet, muss immer wieder gefordert werden, dass der Schaffende mit seiner Zeit geht. Und ihm zum Lobe sei es gesagt, dass Heinrich Vogeler von allen Mitlebenden am berufendsten erscheint, die Poesie des deutschen Waldes und der einsamen Haide für uns wieder auf-

leben zu machen. Das hervorragende technische Können und das vornehme Naturgefühl, welche ihm in so hohem Masse zu eigen sind, lassen ihn durchaus zum deutschen Maler par excellence befähigt erscheinen. Er liebt die Stimmung des Märchens, wenn die Sonnen-
glut über dem Walde brütet, und neckische Elben und verträumte Menschenkinder zwischen den ragenden Bäumen ihr seltsames Wesen treiben. Wenn es ihm jemals gelingen wird, sich von den mittelalterlichen Reminiszenzen zu befreien, dann wird er eine Welt der Schönheit schaffen, wie Hofmann oder Slevogt.

Vogelers Technik hebt bei dem Punkte an, wo seiner Zeit Moritz von Schwind aufhörte. Wie dieser liebt er zunächst die zaghaften schütternen Striche, die knospenhaft sind wie der Frühling selbst und von allen Dingen nur den ersten Anfang sagen möchten. Es sind kurze, locker nebeneinander gereichte Striche, die gut passen zu der eckigen und verhaltenen Gebärden-
sprache seiner Gestalten und zu der knospenhaften Frühreife der Landschaft. Die Birken von Worpsswede geben seinen Bildern die Stimmung. Wer die Skizzen betrachtet, welche er, unter ihnen wandelnd, entworfen hat, wird erstaunen über die ängstliche naturwissen-
schaftliche Sorgfalt, mit der die Blumen beobachtet sind, er wird es bewundern, wie jedes Blatt, jeder Teil der Blüte genau abgezeichnet ist, gleich als hätte der Künstler im Buche der Schöpfung wie in einem Evangelium geblättert, darin jede Zeile grosse und unaussprechbare Dinge erzählt. Diese Ehrfurcht vor der Natur ist eine der sympathischsten Seiten Vogelers, sie

verknüpft den Künstler eng mit unserer naturalistischen Schule. Und derselbe Pedant — das Wort nicht in tadelndem Sinne gebraucht, — den wir in seinen Skizzen kennen lernen, bleibt er auch in seinen Gemälden, wenigstens in den Bildern seines Frühschaffens, das wir mit den Jahren 1890—1897 umgrenzen können. Auch hier sind die Bäume und Blumen genau der Natur entlehnt, die reizende Schlankheit der Birken und die liebliche Schüchternheit der das Gras belebenden Wiesenblümchen. Man fühlt, mit wie tiefen Empfindungen der Maler an diesen schlichten Dingen hängt und es ist sein hohes Verdienst, den kühlen Beschauer durch die Gewalt seiner Liebe zum Mitempfinden zu zwingen. Mit der achtenden Sorgfalt eines Vaters wacht er über die der Entwicklung entgegen reifenden Naturformen, voll zärtlicher Sorgfalt, es möchte ein Sturmwind kommen und die empfindliche Pflanzung zerstören. Mit anscheinend ängstlichen Strichen, dabei aber doch mit nie fehlender Sicherheit und Wahrheit baut sich das alles empor. Es bedeutet für den Kundigen die Beschränkung einer grossen Kraft, die auch zur Massenwirkung Gewalt genug in sich hätte, auf ein geliebtes Gebiet.

Dann ist unser Maler ein Meister der Komposition. Man nehme die kleinste Kleinigkeit aus einem seiner Bilder, und schon ist der wehevollte Gesamteindruck gestört. Mit der Genauigkeit eines Mathematikers hat der Künstler seine Raumeinteilung vorgenommen. Hier ist er über Lob und Tadel in gleicher Weise erhaben. Man schätze das nicht gering. Da ist nichts Ueberflüssiges hingemalt, vielleicht nur des interessanten Sujets wegen, oder weil es grade so gut passte, sondern

alles hat seinen bestimmten Platz, muss seinen auch noch so geringen Teil zur Gesamtwirkung beitragen. Die Landschaft ist bewusst dürftig, frühlingshaft, aber keine Stelle ist leer und unausgefüllt, jedes Ding steht fest wie durch ein Naturgesetz bestimmt an seinem Orte, und es lässt sich unmöglich an einem anderen auch nur denken.

Der Auffassung, welche Vogeler von menschlichen Dingen hegt, haftet unleugbar etwas Konventionelles an, eine gewisse kleinbürgerliche Beschränktheit, die mit überkommenen Gedankenverbindungen spielt, ohne eine neue Nuance in das alte Spiel hineinbringen zu wollen. Das Liebesleben erscheint ihm wie den alten Volksliederdichtern in Gestalt einer «zarten Ranke, die sich an eine Eiche schmiegt». Seine Frauen, schlanke, ätherische Persönchen gleich den Idealen eines Dante Gabriel Rossetti, sind fast gar zu hilfsbedürftig, gar zu hingegeben den eisengepanzerten Rittern gegenüber. Und selbst diese Ritter leiden unter einem gewissen weichlichen Ausdrücke, der ihre Rüstung etwas unwahrscheinlich erscheinen lässt.

Ich habe vor mich zum Vergleiche zwei Blätter gelegt: «Frühling» von Ludwig von Hofmann und «Heimkehr» von Vogeler. Der Vergleich dieser Blätter ist gerade darum so interessant, weil er mit verblüffender Deutlichkeit ergibt, wie stark Hofmanns Gemälde das Bild des ihm in vielen Beziehungen so verwandten Malers beeinflusst hat. Ja, dieser Einfluss geht so weit, dass selbst der Skeptischste nicht daran zweifeln kann. Der Vorwurf beider Bilder ist der gleiche: hier wie dort umarmt und küsst sich ein junges Menschenpaar unter schlanken Stämmen. Aber während Hof-

manns Gemälde mit den nackten Gestalten, die geradezu Personifikation ihrer Geschlechter sind, wie allerzarteste und doch gewaltigste Naturoffenbarung anmutet, muss es gesagt werden, dass Vogelers Werk daneben gehalten kleinlich und direkt unbedeutend erscheint. Welche wunderbare Gestalt in Hofmanns Mädchenkörper, in dem scheuen Wegbiegen des Hauptes, dem fürchtenden und dennoch begehrenden Blicke des Auges! Daneben Vogelers Gestalten geradezu Puppen, die kostümiert sind in einer ihnen einmal gegebenen Stellung verharren, ohne echte Bewegung, echtes Gefühl. Sentimentalität, Schein statt der Wahrheit.

Gerade bei Vogeler scheint es mir angebracht, immer und immer wieder auf Ludwig von Hofmann hinzuweisen, der ohne die ganzen Apparate und Dekorationen des Mittelalters doch so viel Echteres und Schöneres schuf. Man darf sich nicht blenden lassen durch die augenblickliche laute Ueberschätzung des Worpsteders, die gerade das an ihm preist, was gesunde Gemüter unbedingt verdammen müssen, eine blässliche Gefühlsduselei, die auf mittelalterliche Romantik gepflanzte Décadence, die so «niedliche» Blasiertheit des Weitgereisten. Mich persönlich stören in Vogelers prächtigen Landschaften diese Menschen, denen Fleisch und Blut fehlt, die als beängstigende Schemen unter diesen blühenden Bäumen gespenstisch herumschleichen. Auch für Beardsley oder Rossetti habe ich mich niemals begeistern können. Grosse Kunst ist auch immer gesunde Kunst.

Es gibt ein Gemälde von Heinrich Vogeler, in dem eine echte, unverfälschte Märchenstimmung herrscht. «Wintermärchen». Das Dorf im Schnee. Der alte König im Purpurmantel, die funkelnde Krone auf dem Haupte, wird von seinem Sohne spazieren geführt. Schweratmend stützt er sich auf seinen Krummstab und blickt abwärts, dem Grabe entgegen. Aber aufrecht geht der Kronprinz, seine stolzen und verträumten Blicke schauen in die Zukunft, die ihm die goldene Krone bringen wird. Es gibt noch viel Echtes und Schönes in der Welt dieses Malers. Da flüstert König Tod der vergrämten Alten sanfte Liebesworte zu. Oder die Verliebten sitzen im Frühlingswalde und haben für nichts Augen als für einander. Schöne Engel in feierlichen Gewanden mischen sich unter die Sterblichen, jubilierend und Laute spielend, mit holdem Lächeln auf dem Antlitz und der Grazie reifer Bewegung. Und Maria, die Gottesbraut, ohne den schablonenmässigen, unwahren Heiligenschein, nichts als den Kranz der Braut im wallenden Blondhaar, lauscht verträumt der Offenbarung, welche ihr ein solcher Engel in die Seele singt.

So ist das Werk dieses Malers reich an Schönheit, die glänzend aus seinem innersten Gemüte hervorbricht, wenn er die selbstgezogenen Schranken überwindet. Und darum kann auch niemand so schlicht und deutsch sein wie Heinrich Vogeler, wenn er will.

*
*
*

Heinrich Vogeler hat angefangen, indem er die Natur mit primitiven Augen betrachtete. Ein paar einfache Stämme sollten den Eindruck des Waldes her-

vorrufen, ein paar schlichte aus dem Gras hervorlugende Blüten den einer blumentübersäten Wiese. Er hat seine Studien nicht in der Welt draussen gemacht, sondern in einem kleinen Garten, in dem ihm alles lieb und vertraut war, und den er gerne zur Welt erweitert hätte. Durch dünne Aestchen hindurch erblickt man ein kleines Bauernhaus, hinter dem man sich lang hingestreckt das Dorf denken soll. Ein gewisser Zauber geht von dieser uns selbst überlassenen Perspektive aus. Oder ein kahles Feld, durch das eine Anzahl Wege alle nach dem gleichen Ziele hingleiten, nach der ragenden Burg, vor welcher der junge König steht und auf das Schäfermädchen wartet. Auch das Wasser liebt unser Maler, den feinen dünnen Wiesenbach, der sich zwischen zarten schlanken Bäumen hindurchschlängelt. Das ist Vogelers ganze Welt, in diese Grenzen hinein träumt er seine Märchen.

Aber nicht immer konnte es für den Maler Frühling auf der Erde bleiben, nicht für alle Zeiten konnte er sich dem drängenden Wachstum verschliessen, das aus Feld und Walde nach seinem Sommer ruft. Zaghaft und widerstrebend geht er daran, dem Zuge der Natur zu folgen. Wir sehen, wie die Kronen seiner Bäume dichter werden, und die Aeste stämmiger. Ganz allmählich geht das vor sich. Und in der kräftigeren Vegetation können die Menschen nicht mehr wie Schemen einherschleichen. Seine Frauengestalten runden sich, recken sich stärker in die Höhe, sie werden mit einem Worte körperlicher, menschlicher. In dieser Richtung scheint sich mir sein Schaffen seit ungefähr 1898 zu bewegen.

Dem Frühling ist der Sommer gefolgt. An die

Stelle des harrenden Ausdruckes, der erwartungsbangen Miene früherer Zeiten ist auf dem Antlitze etwas wie zufriedener Erfüllung zu lesen. Die Prinzessin und der Königssohn sind Frau und Mann geworden, sie besitzen einander, brauchen sich nicht mehr unnötig anzuschmachten. Und Melusine sieht den erzgepanzerten Rittersmann, welcher ihr in der Waldwildnis entgegentritt, wie etwas an, das sie lange erwartet hat.

So ist in Vogelers letzten Werken die Erotik sinnfälliger geworden, sie ist kein scheues Ahnen mehr, sondern ein sonniges Bewusstsein. Noch immer liegt es über Bildern und Blättern, wie ein zarter Traum. Aber das ist jener Traum der Wirklichkeit, in dem wir ja alle befangen sind.

Als einen Rückschritt dagegen möchte ich die Art bezeichnen, in welcher der Maler seit 1900 den Wald auffasst. Die sommerliche Reife ist zur Ueberreife geworden. War früher das ganze Gemälde Licht und Luft, so ist jetzt der Raum bis in die kleinste Ecke von wucherndem Laubwerke angefüllt. Es ist kein tropischer Urwald, es ist aber auch kein deutscher Wald. Die Blattfülle nimmt dem Bilde die Wärme und das Leben, ohne ihm dafür etwas Neues, Besseres zu schenken.

Eine Weiterbildung über die Natur hinaus wird versucht. Mit sorgfältigstem Studium sind aus den Naturformen des Alltags heraus neue vielverzweigte Ranken entwickelt, die sich in wunderlich phantastischen Formen über die Fläche erstrecken. Die Figuren sind in ihnen so eingezwängt, dass sie kaum atmen können. Und auch der Beschauer empfindet diese Beschränkung auf den kleinsten Raum als Brust-

beklemmend, er braucht ein wenig Perspektive, sehnt sich auf das freie Feld hinaus, das dem Blicke einen luftreichen Horizont lässt. Mögen die Formen noch so getreu der Natur nachgeföhlt sein, ihre verwirrende Zusammenstellung ist und bleibt unnatürlich.

Immer deutlicher tritt in diesen letzten Bildern Vogeler's die dekorative Begabung des Künstlers hervor, welche sich auch aus dem Stilisierten seiner früheren Werke bereits erkennen liess. Die Waldwildnis folgt einem bewusst dekorativen Prinzip, und das Vorwiegen dieses Prinzips, seine allzstarke Betonung haben ihren wesentlichen Anteil an unserer Verstimmung. Mehr und mehr sehen wir den Maler sich vom Bildnismässigen ab- dem Kunstgewerblichen zukehren, bei dem er denn schliesslich auch gänzlich gelandet zu sein scheint.

Die Ursache dazu liegt in den lockenden Aufgaben, welche den Bildenden unserer Zeit auf dem Gebiete des Kunstgewerbes sich darbieten. Das früher verachtete Aschenbrödel ist eine stolze und gebietende Königin geworden. Alles soll Stimmung haben, von dem Stuhle, auf dem wir sitzen, bis zur Seite des Buches, das wir lesen. So ist uns die Kunst in herrlicher, noch nie dagewesener Weise Bedürfnis des alltäglichen Lebens geworden. Und wer könnte diesem Empfinden besseren Ausdruck verleihen als die Künstler selber?

Vogeler hat mit der Buchdekoration begonnen und ganz prächtige, unübertreffliche Dinge auf diesem Gebiete geschaffen. Er hat die deutschen Märchen illustriert und ist ihrer aus komischer Grandezza und tiefem Geföhle gemischten Stimmung glänzend gerecht geworden. Und auch sein Stil, der Stil der rhythmischen

Linie, welcher in seinen letzten Gemälden so störend wirkte, ist hier durchaus am Platze, wo das Werk des Künstlers keine selbständige Schöpfung bedeuten darf, sondern sich bescheiden als Organ dem Ganzen, dem Buche, seinem Inhalte und der äusseren Form der Seite einzufügen hat. Seine Blätter verraten den naiven Humor des Märchens, mag nun der Drachentöter die gerettete Maid umschlingen oder das Königspaar der am Springbrunnen spielenden Prinzessin zuschauen. Und auch da, wo er, wie im Buchschmucke zu Hugo von Hofmannsthals «Der Kaiser und die Hexe» in glänzenden Farben schwelgt, wird er nie manieriert. Nur dass manchmal die Ornamentik eine gar zu reichliche, allzu sehr an das Barock streifende ist. Darin liegt aber eine Untugend unserer besten Illustratoren, welche sie sich hoffentlich mit dem Ausgähren abgewöhnen werden. Unsere Buchkunst ist noch eine zu junge, als dass man sie durch allzu strenge Anforderungen ermüden sollte.

Auch einige schöne Ex-libris hat der Künstler geschaffen. Ueber seine sonstigen kunstgewerblichen Arbeiten, die mir leider nur aus Abbildungen bekannt sind, habe ich kein Urteil, doch scheint mir diese Richtung seiner künstlerischen Betätigung noch eine sehr im Werden begriffene zu sein.

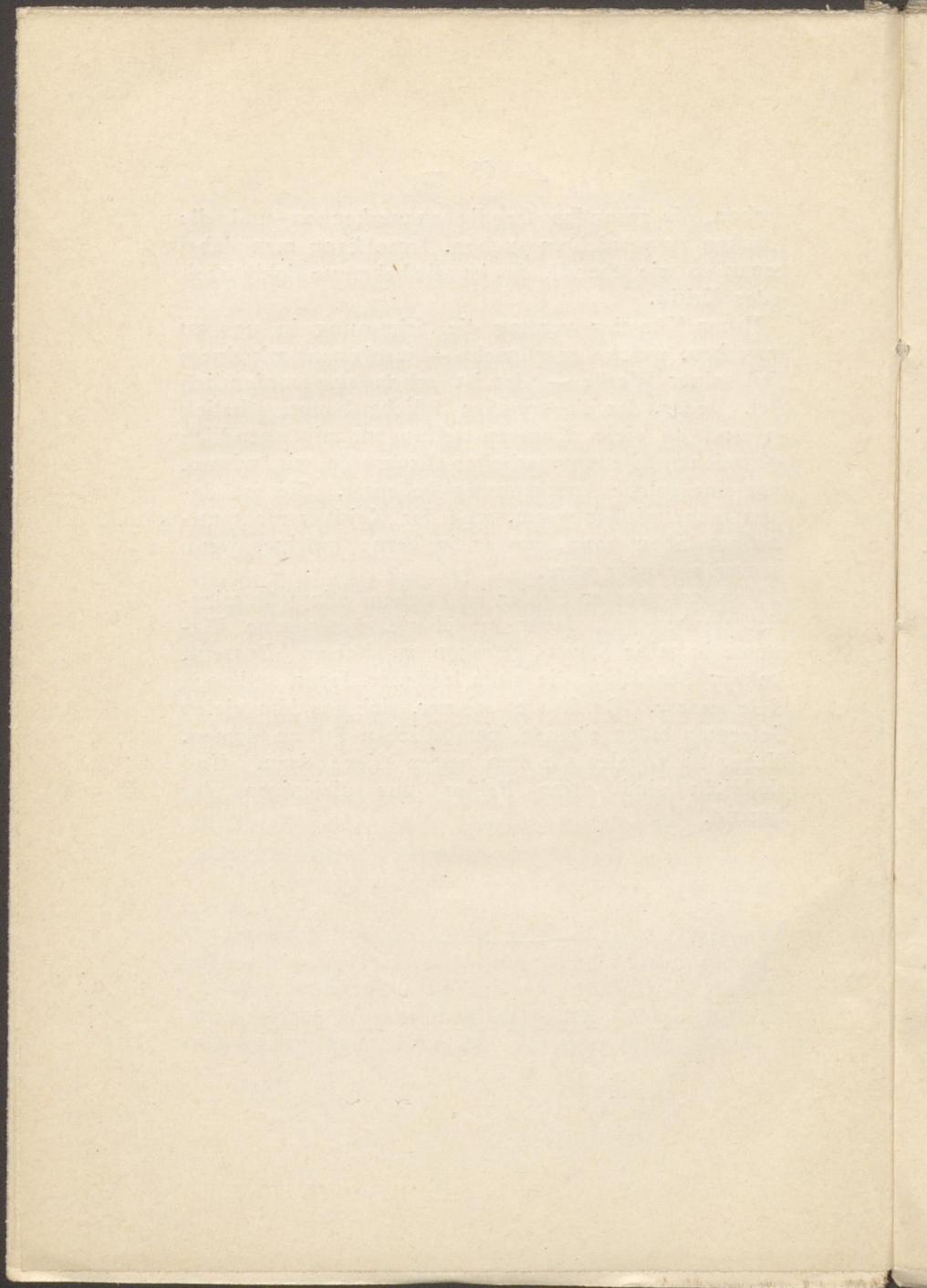
*
*
*

Heinrich Vogeler ist ein noch allzusehr werdender Künstler, als dass ein abschliessendes Urteil über ihn, ja auch nur eine einigermaßen umfassende Betrachtung seines Wesens möglich wären. Man muss sich damit begnügen, nach den Wurzeln seiner Kunst zu

graben, die gesunden freudig anzuerkennen und die kranken zu vernichten suchen. Irren kann man dabei genau so wie überall, das ist die bekannte Fehlbarkeit jeder Kritik.

Unser Künstler vermag die Stimmung in uns zu erwecken, welche er wünscht — wenigstens mit einem Teil seiner Werke — das ist schon ausserordentlich viel. Jeder, der die traurige Pflicht kennt, jährlich so und so viele Kunstausstellungen mit unendlich zahlreichen Dilettantenarbeiten abzugrasen, wird wissen, was eine solche Anerkennung bedeutet. Sie ist darum nicht minder warm, weil der Kritiker nicht unbedingt loben kann, was er ja gerne möchte, wenn es nur angängig wäre.

Vogelers grosser Fehler ist es eben, allzufrüh allzuviel gesehen und daher mancherlei heterogene Elemente in seine Kunst getragen zu haben. Rossetti, Aubrey Beardsley, die alten Italiener, Japan und noch viele andere. Da fällt es schwer, sich aus dem vielen Gelernten einen eigenen, persönlichen Stil zu formen. Sicher ist Vogeler auf dem besten Wege dazu. Und vielleicht sind seine Fehler nur diejenigen der Jugend.



WILHELM TRÜBNER

Es besteht kein Zweifel, dass es leichter ist, zwischen Halbtinten Harmonie herzustellen als zwischen Farben von gesättigter Leuchtkraft. Auch das Musterbuch der Natur ist voll von Halbtönen und gemischten Tinten.

Walter Crane. Linie und Form
10. Kapitel.

A

MR. AUGUSTE RODIN

AMOUNT RECEIVED

AMOUNT PAID

Die Kunstaussstellungen der letzten Jahre haben uns mit einigen Sensationen sonderbarster Art beglückt. Da waren Leinewände, auf denen nichts zu entdecken war als das Knie eines Menschen oder dessen Hand oder auch ein Stück virtuos gemalten Rockes. Wir standen und staunten. Soviel war uns klar, alle diese Dinge waren von einer natürlichen Schönheit des Tones, wie sie seit den van Eycks keiner wiedergefunden hatte. Trat also bloss noch die Frage hervor: Warum schuf dieser Künstler nicht gleich den ganzen Menschen, sondern bloss einen Teil von ihm? Worauf uns die Kunstkritiker belehrten, dass der Maler die Angewohnheit gehabt habe, nicht ganz geratene Bilder zu zerschneiden und nur die wohlgeratene Stücke zu behalten. Mit solchen Stücken nur hatte man es zu tun. Der Name dieses Künstlers war Wilhelm Leibl.

Leibls Malerei ist nur sehr wenigen wahrhaft sympathisch, Hand aufs Herz, nur den konsequentesten Anhängern des *part pour l'art*-Prinzips. Alle anderen dürften das unangenehme Gefühl nicht loswerden, dass sie es hier mit einem Schaffenden zu tun haben, dem die Malerei reine Sache des Kopfes ist, mit einem Nichts-als-Maler. Von frühester Kindheit an hört man immer, die Kunst sei nicht Sache des Kopfes sondern des Gemütes. So etwas wurzelt sich

ein. Und dann soll die Bedeutung eines Bildes in der Schärfe seiner Charakteristik einen gewissen Gradmesser haben. Wo bleiben aber solche ästhetische Bestimmungen, wenn ich einfach den Ausschnitt eines beliebigen Gemäldes nehmen und nun als selbständiges Lebewesen proklamieren kann?

Alle diese Bedenken, welche uns heute bei der Erörterung von Leibls Bedeutung aufstossen, wurden in noch viel stärkerem Masse während der ersten Schaffenszeit des Malers so um 1870 und in den folgenden Jahren laut. Man erkannte sogleich mit scharfem Blicke die Schwäche dieser Malerei, welche nicht imstande war, ein organisches Ganzes zu schaffen sonderbar dafür nur ein Konglomerat von Einzelheiten bot. Alle Bewunderung für das rein malerische Können hat bis heute noch nicht vermocht, uns Leibl als Künstler annehmbar zu machen. Bloss dass wir tolerant genug geworden sind, der Malerei als unabhängige Betätigung auch eine Lebensberechtigung zuzugestehen. Solche Toleranz verdanken wir den Franzosen.

Seite an Seite mit Leibl und als dessen Schüler wuchs Wilhelm Trübner empor. Man betrachtete ihn sogar gar zu sehr als Schüler des älteren Malers, trotzdem er Wert genug auf seine eigene Persönlichkeit legte. Seit Leibls Tode sieht man in ihm eine Art Fortsetzung des Dahingegangenen. Damit tut man beiden Unrecht. Leibl war als Maler eine ganz singuläre Erscheinung, ein Phänomen, seit Jan van Eyck das erste seiner Art und sie für lange Zeit das einzige. Aber Trübner ist ihm in anderer Hinsicht über: er ist ein Künstler. Das war und wollte Leibl nicht

sein. Wir werden noch weiter sehen, wo sich ihre Wege treffen und wo sie sich scheiden.

* * *

Alle Künstler, die es liebten, ihre arbeitsfreien Stunden im Grübeln über die Probleme ihres Schaffens zuzubringen, haben auch die oft tiefen Gedanken, welche ihnen über künstlerisches Tun und Verstehen kamen, aufzuzeichnen versucht. Und ferner ist ihnen allen gemein, dass der Genuss, welchen ihre Werke uns zu bieten vermögen, keine reine Angelegenheit der Sinne ist sondern sich erst dem erschliesst, der in gleicher Weise grüblerisch beanlagt, den darin niedergelegten Gedankengängen nachzuwandeln sich bemüsstigt fühlt. Das sind die Lionardo da Vinci und Hogarth oder von den Neuesten die Klinger, Hildebrand, Feuerbach, Trübner. Keiner von ihnen ist in naivem Unbewusstsein zur bildenden Kunst gelangt. Ihre Theorien sind nicht aus ihrem Schaffen geflossen, sondern meistens vor demselben entstanden. Und wenn der Genius über sie kam, ist es ihnen allen in nämlicher Weise passiert, dass sie an ihrer eigenen theoretischen Aesthetik zum Judas wurden und grade dadurch Ausgezeichnetes schufen. Womit gegen die oft vorzüglichen theoretischen Exkurse gewiss nichts gesagt sein soll.

Wilhelm Trübner hat zwei Broschüren veröffentlicht, in denen er die Anforderungen, welche er an die Malerei zu stellen sich berechtigt glaubt, in ausgezeichnet klarer und knapper Weise niederlegte. «Das Kunstverständnis von heute» und die «Verwirrung der Kunstbegriffe». Von der letzteren hat

sich bereits eine zweite Auflage als notwendig erwiesen.

Versuchen wir aus diesen Broschüren eine Theorie der Malerei herauszufinden, so dürfte im Mittelpunkte aller Erörterungen der Gedanke stehen, dass die Vollkommenheit der Malerei in der möglichst höchsten Qualität der Farbe bestehe. Wir wollen das deutlicher ausdrücken. Nach Trübners Meinung kann ein Bild noch so fein gedacht und zeichnerisch mit noch so gewaltiger Technik ausgeführt sein, es wird doch danach als Gemälde nicht zu bewerten sein. Erst wenn «das Kolorit auf die höchste Stufe erhoben wird», ist das malerische Meisterwerk fertig. Wir sehen hier theoretisch das als einzige Wahrheit vertreten, was ich soeben bei Leibl praktisch verworfen habe, das einseitige Feststehen auf dem koloristischen Standpunkte. Der Praktiker Leibl und der Theoretiker Trübner sind hier wie zwei Zwillinge in verschiedenen Rüstungen. Verkennen wird sich indessen nicht lassen, dass der Theoretiker mit der Grundidee seiner Meinung durchaus im Rechte ist. Er sagt einfach oder will vielmehr sagen, dass die Vollkommenheit eines Gemäldes in hohem Masse von seinem Kolorit abhängig ist. Er geht aber darin zu weit, dass er verlangt, dieses Kolorit solle das einzige Kriterium des Urteils bilden. Hier wirft er Malerei und Kunstwerk zusammen. Ein Bild kann als Malerei minderwertig, als Kunstwerk aber höchst bedeutend sein. Ich möchte da bloss an Klingers «Christus im Olymp» erinnern. Wie vieles, sehr vieles ist da nicht koloristisch auszusetzen! Wer wird aber deshalb den Christus nicht für eines der bedeutendsten Werke unserer Zeit erklären?

Trübners fernere theoretische Erörterungen hängen alle aufs innigste mit dieser Grundlehre von der Qualität der Farbe als einzigem Mass für die Vollkommenheit und den Wert der Malerei zusammen. In logischer Weise zieht er wie ein Philosoph aus dem als unfehlbar angesehenen Axiom seine Folgerungen.

So ist es ganz folgerichtig, wenn er den Malern empfiehlt sich möglichst unbedeutende Motive zum Vorwurfe ihrer Werke zu wählen, da bedeutende Motive den Wert des betreffenden Bildes beeinträchtigen könnten. Der Verfasser hat von seinem Standpunkte aus entschieden recht. Wenn es eben doch nur auf die Farbe ankommt, so wird man wohlthun, alles was nach Gedanken aussieht, in malerischen Gebilden zu vermeiden, da der Beschauer sonst leicht über dem Gesagten die Art, wie es gesagt wird, übersehen könnte. Dass hier Trübner nicht nur für Koloristen sondern für alle die Kunst Liebenden ein wahres Wort gesprochen hat, ist wohl kaum zweifelhaft. Der Gedanke, die überdeutliche Betonung des Inhalts eines Gemäldes zu bekämpfen, gehört ja nicht ihm, kann aber nicht oft genug ausgesprochen werden. Es wandeln ja noch genug unter uns, die sich mit leichtem Schauder der seligen Piloty und Kaulbach wie der Art erinnern, auf welche diese Meister und ihre Schüler grosse Flächen mit Farben auszufüllen pflegten. Kein Mittel wurde gescheut, um die betreffende Handlung so plump als nur irgend möglich darzustellen. Komposition und malerische Technik gingen darüber zum Teufel. Das hohle Pathos der altenglischen Tragödie herrschte vor. Eine möglichst blutrünstige Handlung mit heroischen Gebärden, das wurde mit

grossen Ansprüchen und kleinem Können geboten. Trübner wendet sich energisch und unter vollster Zustimmung jedes Verständigen gegen das hohle Pathos, welches in den Bildern der Evangelien- und Geschichtsmaler vorwaltet. Er wendet sich gegen das Mimische «die Wirkung der Schauspielkunst mit Hilfe der Malerei hervorbringen zu wollen» und beweist haarscharf das Grundverschiedene dieser beiden Gebiete, das jede Berührung als eine Unmöglichkeit erscheinen lässt.

Ebenso wie hier wird er unsere Billigung haben, wenn er die Manier gewisser Maler verurteilt, die ihren Bildern einen geistreichenden Titel geben, um dadurch in dem Beschauer allerlei Hintergedanken zu erwecken, die ihn etwaige malerische Schwächen der betreffenden Gemälde leichtlich übersehen lassen. Man kommt dann leicht in die Lage, auszurufen: «Welch ein geistreiches Bild!» anstatt «Welch ein gutes Bild!» und schätzt einen guten Witz höher als einen guten Böcklin. Denn dergleichen Kniffe der Maler kommen dem platten Alltagsbedürfnisse aufs Beste entgegen, das die Kunst gern als ein leichtes Vergnügen betrachten möchte, um es etwa als Nachtschiff an Stelle des Käse zu verzehren. Je mehr ein Bild den gewöhnlichsten Instinkten des Beschauers schmeichelt, desto verständlicher wird es ihm sein und desto mehr wird es ihm als Laien daher gefallen. Solche Bilder bedeuten natürlich ein Verderbnis für die Kunst.

Verallgemeinert man also Trübners Theorien, indem man den Satz von der alleinigen Gültigkeit des Kolorits nicht gelten lässt, so erhält man ein ziemlich verlässliches Vademecum alles dessen, was die moderne

Kunst sich an Prinzipien zur Leitschnur genommen hat. Der Satz vom rein Malerischen ist dabei natürlich eine Beschränkung, welche der Kunst viel engere Grenzen streckt als alle Regeln der Impressionisten, gegen welche Trübner sich so sehr ereifert.

Wenn Trübner von «Kunst» spricht, meint er eigentlich immer nur «Malerei». Sein Talent weist ihn ganz auf dieses Gebiet hin, für andere fehlen ihm fast die singularsten Befähigungen, und er leistet sich seltsame Sprünge, wenn er architektonische oder plastische Wirkungen sucht. In welchem Verhältnis steht nun das Schaffen dieses Malers zu seiner Theorie? Denn die Theorie, besonders die eines ausübenden Künstlers soll ja wohl das Knochengüst für künftige Schöpfungen sein.

Hier muss man nun sagen, dass Trübner seiner Theorie sehr oft untreu geworden ist, sehr oft zum Heile, häufiger aber noch zum Unheil seines Schaffens. Fast alle die Fehler, welche er so überaus scharf und treffend rügte, hat er selbst zu wiederholten Malen begangen und zwar nicht instinktiv, sondern in voll bewusster Absicht. Unermüdlich hat er gegen seine eigene Natur gefrevelt, so dass der Beschauer, welcher seine Werke wenig kennt, oft mit sonderbaren Gefühlen vor zwei Bildern steht, von denen das eine ganz trefflich und überaus meisterhaft, das andere dafür aber um so spottschlechter ist, und der Laie hat dann Recht, wenn er sich die Frage vorlegt: «Ist es überhaupt möglich, dass ein und derselbe Maler zwei so grundverschiedene Werke hat schaffen können?» Und der Verdacht mag in ihm aufsteigen, dass er es mit einem Dilettanten zu tun hat, dem einmal ein be-

sonders glücklicher Wurf gelungen ist. Anders der Kunstkenner, der wohl weiss, wie vieles Treffliche sich in dem Werke Trübners findet und in welchem Masse dieser ernste und grüblerische Geist allerlei Versuchungen und Verirrungen ausgesetzt ist, auf welche grade die Kleinen nie verfallen würden. Es ist das Kriterium unseres Malers, dass er auch noch in seinen Fehlern eine unverwechselbare Persönlichkeit bleibt, dass er wohl sonderlich und bizarr, aber nie glatt gewöhnlich werden kann. So wenn es ihm gelüstet, bei einer Denkmalskonkurrenz Lorbeeren zu pflücken. Dann entwirft er ein Kaiserdenkmal mit Gnomen, die in sich öffnenden Wolken eine Kaiserkrone emporhalten. Das ist barock wie Bernini und ebenso geschmacklos. Aber ein Alltagsschädel wäre auf solchen Einfall überhaupt nicht gekommen. Dieser geistreiche Kopf weist sich stets eigene Wege.

Wir sahen eben, wie sich Trübner dafür erklärte, dass der gute Maler sich nur unbedeutende Motive für seine Gemälde auszuwählen habe. Das war im wesentlichen ein Prinzip, dem Manet ja auch huldigt. Wie kann sich aber ein Maler mit solchen Grundsätzen einen Stoff wie «Prometheus und die Okeaniden» aussuchen? Der Ehrgeiz unseres Künstlers ging eben doch über die selbstgesteckten Grenzen hinaus, er wollte zeigen, dass er genau dasselbe könne wie andere auch und bewies — das grade Gegenteil. Denn sein Prometheus ist geschmacklos und von hohlem Pathos schlimmster Art erfüllt, beinahe scheint es, als habe die fade, gentlemanlike Manier eines Alma Tadema auf ihn Einfluss gehabt, die er ja während seines Londoner Aufenthalts zur Genüge kennen lernen

konnte. Keiner der Vorzüge unseres Malers findet sich in diesem Gemälde, weder seine an Leib geschulte Farbentönung noch seine über Leibl hinausgehende natürliche Komposition. Durch das Misslingen eines Versuches hat sich der Künstler, dessen ausserordentlich klarem Verstande eigentlich seine Nichtbefähigung auf diesem Gebiete hätte aufgehen müssen, aber keineswegs abschrecken lassen. Es scheint, als wolle er mit nicht einzuschüchternder Zähigkeit grade das durchsetzen, was er am wenigsten vermag. So wenig gilt ihm seine eigene Aesthetik. Unermüdlich versucht er stets von neuem grosse Vorwürfe historischen und romantischen Inhalts zu gestalten. Bloss an einzelne von vielen derartigen Gemälden sei hier erinnert, an die «Gigantenschlacht», die «Wilde Jagd» und die «Amazonenschlacht», eines immer hohler, nichtsagender und unbedeutender als das andere. Zahlreiche nackte Frauen, wobei Trübner für den Liebreiz des weiblichen Aktes eigentlich überhaupt alle Sinne fehlen. Erst in diesem Jahre sah ich da ein Bild, das mich, einen aufrichtigen und leidenschaftlichen Bewunderer des Künstlers, aufs Tiefste erschreckte. Die Leinwand führte den ja jetzt so modernen Titel «Salome» und stellte mitten im grünen Walde eine nackte Kuhmagd (anders ist diese jeder Grazie bare Figur wohl kaum zu bezeichnen) mit einer Schüssel dar, auf welcher etwas lag, das man ebensowohl für einen Rettig wie für einen menschlichen Kopf halten konnte. Ein Gemälde, so total in Idee und Ausführung verfehlt, dass man beinahe herausgelacht hätte, nur dass einem das Mitleid mit diesem grossen und irrenden Talente, mit dieser Verfehlung einer selbstherrlichen

Persönlichkeit die Kehle zuschnürte. Denn Trübner gehört zu jenen Titanen, die sehr gut die Begrenzung ihrer Machtsphäre kennen, aber in hoffnungslosem Trotze und unbeugsamem Stolze immer wieder den Olymp hinaufstürmen.

* * *

In allen guten Gemälden Trübners ist eine gewisse deutsche Ruhe und Behaglichkeit die vorherrschende Stimmung. Wie ganz anders als aus den eben erwähnten Bildern spricht der Künstler aus seinen Porträts und Landschaften zu uns! Hier atmen wir die reine Luft einer selbstsicheren Kunst, und wenn der Künstler den Boden seiner ästhetischen Theorien verlässt, so geschieht es nur, um etwas zu schaffen, was über diese theoretische Begrenzung hinausgeht.

In der Zeitschrift «Kunst und Künstler» hat der feinsinnige Emil Heilbut einen prächtigen Vergleich zwischen zwei Jugendbildnissen von Trübner gezogen. Das eine hat Leibl gemalt. Heilbut sagt, es wäre das Werk eines grossen Malers, der aber die Gesichtszüge seines jungen Freundes eigentlich nur der Wiedergeburt eines alten Bildes untergelegt habe. Das andere Bildnis, von Trübner selbst, ist nicht so gut gemalt wie das Werk seines Lehrers. Es unterscheidet sich nach Heilbut sehr wesentlich von demselben dadurch, dass es nicht um des Tones oder der Altmeisterlichkeit willen entstanden ist, sondern eine durchaus persönliche Darstellung eines lebendigen Menschen bedeutet.

Hier haben wir nun den Punkt, wo Wilhelm Trübner zum eignen grossen Nutzen über seine Theorie

hinausgeht. Er hat dieses sein Selbstporträt — für das Alter von 21 Jahren, in welchem der Künstler es schuf, eine ganz unglaubliche Leistung — nicht des Kolorits wegen gemalt, wie er es nach seiner eigenen Aesthetik hätte tun mögen, sondern durchaus des Charakterischen wegen. Der Schüler steht aber grade darum höher als sein Meister Leibl, der nur nach dem Kolorit ging. Und weil dieser junge Schöpfer selbst eine durchaus eigenartige Persönlichkeit war, ist auch seine Schöpfung etwas ganz Singuläres geworden. Der junge Mensch da mit den übereinander geschlagenen Beinen, der uns so ungezwungen heiter ansieht, ist eine durchaus deutsche Persönlichkeit, während Leibl eigentlich etwas Volksloses, Internationales hat wie alle reinen Koloristen. In der ganzen Farbentönung der Einfluss des Lehrers unverkennbar, jener Verbindungsversuch zwischen Rembrandt und Veronese, den wir uns schon so gründlich satt gesehen haben. Natürlich ist die Schönheit Leiblscher Malerei nicht im Entferntesten erreicht. Trotzdem aber dieses Selbstbildnis ein wahrhaft virtuoses Meisterwerk der Porträtkunst, ohne jede Pose der Selbstdarstellung, von einer Leichtigkeit der Komposition, wie sie auf Selbstporträts mehr als selten ist.

Noch an ein anderes, noch viel schöneres Bild aus jener Epoche erinnere ich mich, das ich einmal irgendwo in einem versteckten Winkel habe bewundern können. Das Bildnis eines jungen Mannes mit dekadenten, feinen, etwas semitischen Zügen. Niemals wäre der robuste Leibl eines so zarten, femininen Ausdrucks fähig gewesen.

Dazu bedurfte es eines viel weiter entwickelten

psychologischen Gefühls. Wieder hat den Maler offenbar nicht das Kolorit gereizt, sondern die Charakterisierung. Und wie er das feine blasse Gesicht in leuchtenden scharfen Zügen aus der dunkelen Leinwand hervortreten macht, erzielt er eine seelische Wirkung auf die der dem Theoretiker überlegene Praktiker stolz genug sein darf.

Anders prächtigen Figurenbilder von einer für einen jungen Maler ganz verblüffenden Reife und Meisterschaft in Auffassung und Komposition entstanden in grösserer Anzahl in den folgenden Jahren. Darunter ein ausgezeichnetes Porträt Martin Greifs und jener unübertreffliche «Blick aus dem Heidelberger Schloss», der bis heute noch zu des Malers besten Bildern gehört. Den Maler, der zu einem Fenster des Schlosses hinausblickt, sehen wir von der Rückenseite. Aber wie gemütlich und sprechend ist diese ganze Haltung! Wie wunderbar ist die Luft, welche über dem Ganzen liegt! Der Hund ist in seiner sorglosen Natürlichkeit ein ganz prächtiges Stück naiver Malerei. Da ist nichts Gezwungenes, nichts was wie bei Bildern Leibls als Kunst verblüfft, sondern diese Kunst steht eben gerade darum so hoch, weil sie uns so wenig auffallen will, sondern einfach und ungezwungen erscheint wie die liebe Natur draussen.

In den letzten Jahren scheint Trübner die frühere Frische im Malen von Figurenbildern eingebüsst zu haben. Seine Gestalten fingen an, sich um den Beschauer zu kümmern, sie wurden hölzern, bewegten sich nicht mehr so froh und ungezwungen im Raum wie in früheren Jahren. Auch die Komposition lockerte sich infolgedessen etwas. Da machte denn der Maler

aus der Not eine Tugend und kehrte aus der lachenden Praxis zur trostlosen Theorie zurück. Viel Geduld muss man haben und vor allem viel Vertrauen auf die Sieghaftigkeit von Trübners Begabung, soll man alles das ruhig ertragen, was er uns in den letzten Jahren geboten. Dieser scharfe, aber oft so barocke Kopf scheint sich ständig in Bizarrerien überbieten zu wollen. Meistens sind es Porträts von Offizieren oder adeligen Herren zu Pferde. Das ganze Sujet schaut drein, als wäre es von grober und kunstloser Hand aus Ziegelsteinen emporgebaut worden. Es schreit nach Barbarei. Die Witzblätter haben sich den billigen Scherz natürlich nicht entgehen lassen. Uns aber tut es in der Seele weh, wenn neben solchen Banalitäten manchmal ein Trübner der besten Periode hängt, wie das Werk eines Genies neben dem eines Dilettanten.

* * *

Bei aller Verschiedenheit der Naturen hat Trübner zweierlei mit Lesser Ury gemeinsam: Die Unfähigkeit grosser allegorischer Gemälde und das höchste Können in der Landschaft. Diese beiden Dinge, Allegorie und Landschaft, schliessen einander eigentlich schon von vornherein aus. Das eine bedeutet Handlung, das andere absolute Ruhe. Welches Temperament aber vermöchte beides in sich zu fassen?

Die Landschaftsmalerei bedeutet das einzige Gebiet, auf welchem Trübner bis heute noch nicht experimentiert hat. Das will sehr viel sagen, wenn man seinen ewig unruhigen, ausserordentlich neuerungssüchtigen Geist bedenkt. Hier hat er es verstanden,

sich die Frische seiner wie Scheffelsche Studentenlieder anmutenden Jugendbilder zu bewahren und mit ihr die Ruhe gereifter Mannesjahre zu verbinden. Hier feiern bei ihm auch Theorie und Praxis ihre Versöhnung. Der Stoff gestattet ihm, ohne dadurch beeinträchtigt zu werden, die höchste Schönheit des Kolorits anzustreben, und Trübner kommt dieser denn auch in den Landschaften viel näher als in seinen anderen Werken. Andererseits wird durch diese Tonmalerei das Sujet nicht nur nicht geschädigt sondern fordert sie zu seiner höchsten Wirkung direkt heraus. Kein Wunder daher, wenn hier Trübner sein Bestes und Ausgeglichenstes gibt. Gleich Ury, mit dessen ganz anders gearbeiteter Malerei hier übrigens durchaus kein Vergleich unternommen werden soll, liebt es Trübner, Monatelang in Wald und Feld herumzustreifen, mit Bleistift und Wasserfarben bewaffnet, um das, was ihm da draussen lieb und wert ist, aufzusammeln und als Labe für die trüben Wintertage mit heim zu bringen. Aus diesen Sommererinnerungen schafft er dann Landschaften von grossartiger Komposition und hoher Schönheit der Farben, aus denen die ganze Zärtlichkeit hervorleuchtet, welche ihr Maler den Dingen der Natur entgegenbringt. Das sind Meisterwerke, die ihren Schöpfer noch unendlich lange überdauern werden. Er hat das Kloster Laon in einem prachtvollen Oelgemälde gezeigt, von dem die Zeitschrift «Kunst und Künstler» in ihrem ersten Hefte eine treffliche Photographure brachte. Er hat Landschaften von Amorbach, Schwarzwaldbilder und die Fraueninsel gemalt. All diesen Gemälden ist die feine Art gemeinsam, in der der feinfühlende Natur-

beseeler und der grosse Kolorist einander finden. Und das gibt Trübners Landschaften jene grosse Harmonie, die sie nicht nur im Schaffen ihres Malers sondern in der ganzen deutschen Malerei als singuläre Schöpfungen erscheinen lässt.

* * *

Wer eine eindringliche und umständliche Schilderung des Malers Trübner schreiben wollte, dürfte auf keinen Fall an dem Menschen vorübergehen. Ausserordentlich viele der bizarren Sonderbarkeiten, die uns so eigentümlich berühren, sind aus einem verbitterten und vereinsamten Gemüte geflossen, das mit sich und der Welt zerfallen war. Als der junge Maler im Alter von einundzwanzig Jahren mit zukunftsfreudigen Gemälden hervortrat, die bereits Meisterwerke bedeuteten, da wurde ihm die herbe Enttäuschung zu Teil, dass niemand sich um ihn kümmerte, niemand ihn beachtete oder förderte. Die Anerkennung seines Freundes Leibl konnte die fehlende lobende Kritik nicht ersetzen, welche der Künstler nun einmal braucht, um Mut zu erneutem Höherklettern zu gewinnen. Als man sich dann endlich genötigt sah, von ihm Notiz zu nehmen, geschah das in einer derartig spöttischen und herabsetzenden Weise, dass diese Proben deutschen Zeitungsjargons in der Seele eines ernst Schaffenden nur die allertiefste Verstimmung hervorrufen konnten.

Heute ist das anders geworden und Trübner zählt zu den Grossen unserer zeitgenössischen Malerei. Er hat sich allen zum Trotze ganz aus eigener Kraft an die Spitze gearbeitet. Ich halte das für das schönste Gefühl, das ein Schaffender überhaupt empfinden

kann, dieses alles aus sich selbst, dieses nicht zu verdanken haben. Und wenn einige Kritiker die Taktik eingeschlagen haben, darüber zu jammern, was der Trübner von ehemals — eben der, den sie einstmals verspotteten — für ein ganzer Kerl gewesen wäre im Vergleich zu dem Trübner von jetzt — nun, darüber mag Wilhelm Trübner lachen und sich mit dem Kreise ehrlicher Anhänger trösten, der sich um ihn schart und sich ständig vergrößert. Denn ein ganzer Kerl wird doch nur durch sich selbst gemacht und nicht durch einen Fetzen Zeitungspapier.

Mit seiner Verbitterung werden auch seine Bizarereien schwinden. Vielleicht tut auch die Gattin dazu das Ihrige, welche er sich jüngst heimgeführt hat, und deren Malerei der seinigen so verständnisinnig verwandt ist. Noch sind die Grenzen seiner Entwicklung nicht erreicht, und sein Weg steht nach fernen Höhen.

LOUIS CORINTH

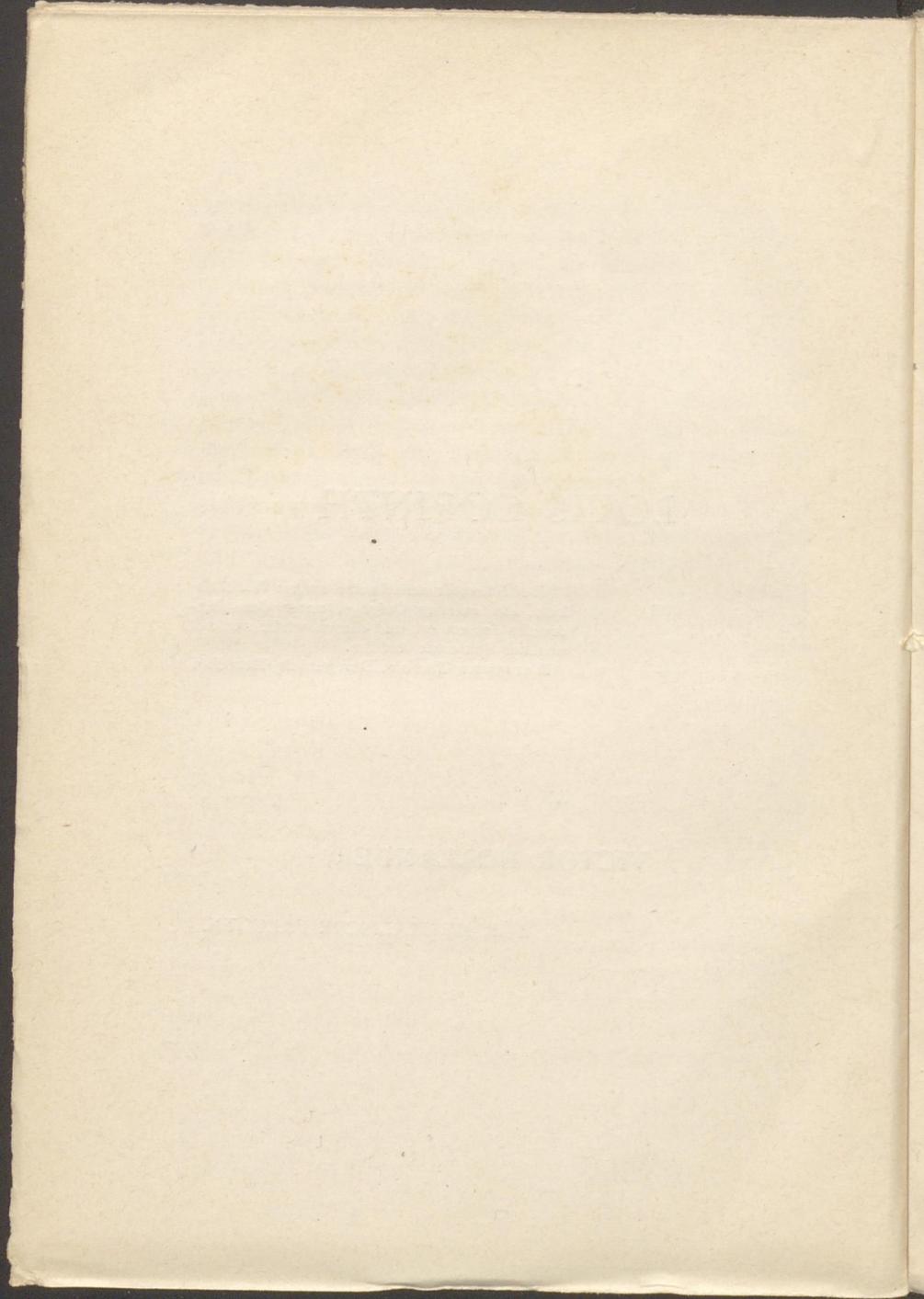
Der Künstler schafft eine zweite Wirklichkeit, ein zweites Original unter dem Eindrucke des ersten, und dieses wirkt nun auf uns wie das erste auf ihn.

Hermann Türck, Der geniale Mensch I.

AN

VICTOR HOLLÄNDER

FÜR MUSIKALISCHE FREUDEN.



Man kann, wenn Lust zum Schematisiren vorhanden ist, die zeitgenössischen Maler in zwei Klassen scheiden, solche, die psychische, und andere, die physische Wirkungen hervorzubringen wünschen. Beide Arten haben ihre theoretischen Verfechter, die, wie das ja immer üblich war, ihr eigenes Dogma als das allein seligmachende anpreisen und die Gegner in den Schlund der Unkunst-Hölle verdammen. Bei beiden Parteien ist diese Einseitigkeit Stärke und Schwäche zugleich. Dieser Zug geht nicht nur durch die bildende Kunst, sondern durch die ganze Kunst überhaupt, durch die Musik, die Literatur. Sonderbarerweise beherrscht aber den einzelnen Schaffer eine heisse Sehnsucht nach epochemachenden Taten auf dem Gebiete, welches seine Doktrin verächtlich macht. Der Idealist möchte derbe Kuhmägde malen, den Realisten zieht es zu den Geheimnissen des Märchens, und er versucht, Feen und andere Fabelwesen in die Sphäre der körperlichen Wirklichkeit hinüberzuziehen. Der Rest ist, wie sich von selbst versteht, klägliches Misslingen. Daher so viele bizarre und unausgeglichene Werke in unserer künstlerischen Ueberproduktion, daher das immer grössere Nachlassen des Charakteristischen, das Ueberhandnehmen verschwommener, allgemeiner Typen. Tritt dann schliesslich eine Persönlichkeit hervor, so ist sie gewöhnlich eine brutale

Kraftnatur, und diese Brutalität ist das Originale an ihr. Während ich dies niederschreibe, denke ich an Louis Corinth, und wie seine Gemälde mich abstiessen, als ich sie vor einigen Jahren zum erstenmale sah. Langsam gewöhnt man sich an die Ausschweifungen einer solchen Bauernkraft, und man freut sich sogar, wenn einem mitten in allen Sentimentalitäten ein so energischer Realismus entgegentritt.

Dabei soll nicht vergessen werden, dass nur eine innige Verbindung beider Prinzipien, des psychischen wie des physischen befähigt ist, wahrhaft grosse Kunst hervorzubringen, Unsterblichkeitskunst. Solange aber bei uns Max Klinger der erhabene Einzige ist, dessen Kraft allein ausreicht, strengsten und höchsten Ansprüchen an künstlerisches Schaffen vollaus gerecht zu werden, tut man gut, den Bogen weniger straff zu spannen. Da ist denn eine Persönlichkeit, die sich durchzusetzen vermag, ein brennender Ehrgeiz und ein eiserner Fleiss schätzenswerte Faktoren. Solch eine Persönlichkeit ist Louis Corinth.

*
*
*

Corinth ist ein Bauernsohn aus Tapiaw in Ostpreussen, wo sein Vater als wohlhabender Gerbermeister ansässig war. Aus seiner Heimat hat er die urwüchsige Kraft, den derben Wagemut, der allen Problemen mit praktischem Verstande zu Leibe geht, und den harten Bauernschädel, der sich im Kampfe gegen alle Welt auf Tod und Leben durchsetzen will. Daneben besitzt er auch jene Klugheit des Bauern, die sich stets mit der augenblicklich herrschenden Meinung zu verständigen weiss, und sich wohl hütet

die Tradition allzusehr vor den Kopf zu stossen. Das sind gewiss Eigenschaften, die es durchaus erklärlich scheinen lassen, dass sich Corinth, nachdem der erste Sturm über das Robuste seines Schaffens sich gelegt hatte, Anerkennung und Freundschaft erwarb.

Sehr, sehr viel hat er seinem Vater zu verdanken, einem Manne von ausserordentlicher Intelligenz, der entzückt darüber war, dass sein Sohn ein Künstler werden wollte und ohne alle sonstigen Vorurtheile seines Standes seine Lebensaufgabe darin erblickte, dem Sprössling tunlichst die Wege zu bahnen und ihm die gemeinen Nöten des Lebens fern zu halten. Es ist ihm zu gönnen, dass er Mühe und Sorgfalt nicht an den Unwürdigsten verschwendete.

Corinths äusserer Werdegang führte ihn zunächst an das Königsberger Gymnasium und von da an die dortige Akademie, welche er 1880 mit München vertauschte, wo seine technische Begabung in angestrengter vierjähriger Arbeit durch Löffitz eine ziemlich umfangreiche Ausbildung erfuhr. Die letzte Abrundung erfuhr er in Paris, wo er während dreier Jahre ein Lieblingsschüler von Bouguerau war.

So gering man auch von Bouguerau als Künstler denken mag, technisch ist dieser Franzose jedenfalls mit allen Wassern gewaschen, und erschien so dem jungen Corinth gewiss nicht mit Unrecht als der Berufenste, ihn in die geheimsten Raffinements von Zeichnung und Farbe einzuweihen. Auch das starke akademische Element in dem jungen Ostpreussen, seine heimatliche Neigung zur Konvention mögen ihn zu diesem Schönmalers hingezogen haben, der, ohne einen Funken von Persönlichkeit zu besitzen, es fertig ge-

bracht hatte, einer der künstlerisch massgebendsten Maler des jungen Frankreich zu werden. Sei dem wie ihm wolle, jedenfalls hatte Corinth seinen Lehrer gut gewählt und konnte sich, als er 1887 nach Königsberg zurückkehrte, wohl einbilden, an technischem Können seine Altersgenossen bei weitem zu übertreffen, mochten diese ihm auch in positiven Leistungen voraus sein.

Denn Corinth war nunmehr 29 Jahre alt geworden, und noch wusste man von ihm so gut wie garnichts. Seine ganze Jugend hatte er mit strengem Lernen zugebracht. Nun sollte der Mann das Erworbene verwerten.

Das Erste, was der Zurückgekehrte schuf, war 1887 ein Porträt seines Vaters. Technisch bereits das Bild eines Routiniers, eines vollständig Fertigen und Ausgereiften. Das Problem, welches Corinth sich stellte, ging dabei weit über alles hinaus, was Bouguerau ihm hätte lehren können. Die Impressionisten und ihre Ausläufer waren nicht ohne Einfluss gewesen. Der junge Maler will das durch ein blaues Rouleau fallende Licht in seiner Verteilung auf den Dargestellten und die einfachen Möbel des Zimmers geben. Was er hier leistet, gehört ganz zu seinem Eigensten, Persönlichen. Es ist warm und diskret zugleich, überall erhellend, ohne eine gewisse Dämmerungsstimmung zu beeinträchtigen.

Auch der Persönlichkeit seines Vaters wurde Corinth im vollsten Masse gerecht. Er hatte es hier mit einer ihm derart verwandten Natur zu tun, dass es möglich war, das denkbar Sagbarste mit einfachsten Mitteln darzustellen. Lieb und treuherzig blicken die gescheiterten Augen aus dem derben Gesicht. Es ist das beste Porträt, das Louis Corinth überhaupt gemalt hat.

Ueber das, was Corinth zum grossen Künstler fehlt, wollen wir uns nämlich gleich von vornherein klar sein. Er besitzt ein äusserstes technisches Können, für das es keine Grenzen mehr gibt. Ich stehe nicht an, ihn im Punkte des reinen Malen-Könnens gleich neben Leibl zu nennen. Ja, hätte er sich gleich diesem auf das enge seinem Talente zugewiesene Gebiet beschränkt, er würde uns den dahingegangenen Grossen vielleicht ersetzen können. Was ihn und seine Begabung immer und immer wieder herunterdrückt und irren lässt, das ist sein künstlerischer Ehrgeiz. Er will mehr sein als bloss ein guter Maler, zu dem er doch grade alles Zeug hat. Er möchte Sensation machen, noch nie Dagewesenes, Originelles schaffen. Alle Dinge, welche grosse Maler, denen er sich in Stunden des Selbstbewusstseins wohl an die Seite stellen mag, bereits unübertrefflich gesehen haben, er möchte sie noch einmal sehen und zwar ganz anders und womöglich besser. Drum malt er einfach alles, ohne besondere Zuneigung für ein bestimmtes Gebiet, voll brennendem Ehrgeiz, etwas ganz Besonderes, ganz Grosses zu leisten. Aber ein ganzes Meisterwerk schaffen, kann Corinth einfach nicht. Dazu fehlt ihm, bei aller Hochachtung vor seiner technischen Meisterschaft und seinem ernstesten Streben, einfach die künstlerische Intelligenz.

Dieser Mangel an eigentlicher Intelligenz, dieses Unvermögen des tieferen geistigen Eindringens in einen gegebenen Stoff fällt besonders unangenehm bei den Porträts auf, deren Corinth in den letzten Jahren eine überaus grosse Anzahl gemalt hat. Technisch sind sie fast alle völlig einwandfrei und meisterhaft, dabei ge-

nügen sie aber in keiner Weise den Anforderungen, welche wir an ein Porträt zu stellen berechtigt sind. Die derbe Naturwahrheit des Malers, sein allen Beschönigungen abholder Realismus sprechen aus diesen Bildern allzu krass und deutlich. Dieser Realismus hat ihn noch zu anderen Fehlern geführt.

Indem sich nämlich der Porträtist Corinth meist Aufgaben gegenüber sah, deren Erfassung er geistig durchaus nicht gewachsen war, versuchte er dadurch Persönlichkeiten auf die Leinwand zu bringen, dass er besondere Eigenheiten des Sitzenden, die ihm, der nur ganz Maler, ganz Auge ist, äusserlich als besonders charakteristisch erschienen, festhielt und vor allen anderen Zügen des oder der Betreffenden übertrieben deutlich hervorhob und betonte. Das geistige Manco seiner Porträtkunst ist ihm aber keineswegs zu verschleiern gelungen. Alle diese Bilder machen den Eindruck des Erhitzten und Manierierten, mitunter schleichen sich Pointen ein, die das Ganze verdächtig der Karikatur nahe bringen. Bei Frauenporträts kommt dazu noch seine überaus starke Bauernsinnlichkeit, die das Fleisch in einer absolut nicht psychologischen Weise betont. Für die seelischen Regungen seiner Modelle kann er eben nicht viel übrig haben.

So hat er Peter Hille in Farben und Ton einfach grossartig gemalt, aber wir sehen keinen Dichter sondern einen alten und struppigen Vagabunden. Der geistigen Bedeutung, welche in guten Momenten in Hilles schönem Bohémienkopf liegt, brachte der Maler gar kein Verständnis entgegen. Oder er gibt dem grossen Max Liebermann das Antlitz eines besorgten Kaufmanns und erweitert den Ausdruck vornehmer

Zurückhaltung, der die Züge des Grafen Keyserling so sympathisch macht, bis zur Idiotese. Das sind alles Einzelheiten, die ihm bei der oberflächlichen Betrachtung besonders aufgefallen sind und nun von ihm zur Persönlichkeit erweitert werden. Allen diesen Bildern ist eins nicht abzusprechen: die überaus bewundernswerte Mache. Da der Künstler eben mehr geben wollte, muss er sich auch ein weiteres Urteil gefallen lassen. Sein schönstes Porträt wird immer das seines Vaters bleiben.

* * *

Es ist ganz natürlich, wenn Corinth diejenigen Bilder am besten gelingen, bei deren Gestaltung er ganz auf dem Boden der Wirklichkeit bleibt. Wenn er symbolistisch wirken will, wird er hölzern und lächerlich. So hat ihn seiner Zeit der Ruhm des grössten lebenden Deutschen, Max Klinger, nicht schlafen lassen, und er warf sich auf die Technik der Radierung, um dem Meister auf diesem seinem ureigensten Gebiete zu übertrumpfen. Die Technik hat er gelernt, was geistig dabei heraus kam, war zu armselig, als dass man es besprechen dürfte.

Dagegen verdanken wir Corinth die schönsten weiblichen Akte, welche die Malerei des letzten Vierteljahrhunderts hervorgebracht hat. Das ist nicht zu viel gesagt. Seine Akte werden ihn noch lange überleben. Frisch und frei hat er sein Modell abgemalt, ohne Embellierung, wie es da vor ihm stand, und so wirken denn seine Akte auch mit der ganzen Frische dieser Empfängnis auf uns wie ein Stück Kunst gewordene Natur. Es gibt ein Selbstporträt von ihm,

ganz prächtig in Ausdruck und allem, er in breitem Schlapphut mit dem gutmütig derben Gesichte des Ostpreussen, an seine Schulter gelehnt sein Modell, ein dralles Bauernmädel. Dieses Bauernmädel malt er beständig, kräftiges und gesundes Fleisch, keine Grossstadtzierlichkeit der Formen, sondern das Weib ohne Korsett, das elementare Weib, wie es Bouwer und Rubens malten und alle diese alten Holländer. Mit ihnen teilt Corinth diese sprudelnd gesunde Freude an der unverdorbenen Natur. Von den Göttinnen und Heroinen des Rubens ist es nur ein Schritt zu denen des Corinth, und der Junge ist gar nicht so viel geringer als der Alte. Es ist schon wahr, dieses Weib mit den bäuerisch strotzenden Gliedern hat er eine Danaë genannt, oder eine Salome oder eine Andromeda. Was macht das aus? Worte sind Schall und Rauch. Dass der Künstler nicht erreicht hat, was er wollte, ist ja klar, dieser auf dem Lindwurm stehende prächtige Frauenakt ist freilich keine Prinzessin Andromeda. Aber man wird einmal den Namen des Bildes vergessen haben und wird nichts sehen als ein ganz herrliches nacktes Weib, dem der eisengepanzerte Ritter einen Mantel umhängt als dunkelen Hintergrund für den weissen Ton des Leibes. Dann wird irgend ein findiger Galeriedirektor das Bild neben seinen schönsten Rubens hängen und wird geistreich sein und es «Idee» nennen oder «Befreiung» oder «Märchen» oder sonst irgend was hübsches. Ein grosser Maler ist Louis Corinth eben.

Zur Schaffung monumentaler Gemälde fehlt ihm zunächst die Gabe der Komposition. Wenn er figurenreiche Bilder gibt, so hat er meistens jede Gestalt für

sich gemalt, das einzelne Problem hat ihn im Bann gehalten und gefesselt, so dass ihm darüber der grosse Zusammenhang, die Grundidee des Gesamtwerkes verloren ging. So sind die Einzelheiten immer vorzüglich und wirkungsvoll, wenn man jede für sich betrachtet, das Ganze macht aber keinen oder einen sehr unangenehmen Eindruck. Die Kraft zur Gestaltung eines grossen Gedankens fehlt Corinth. Am stärksten tritt das vielleicht in seinem «König Saul» zu Tage. Dieses Gemälde bietet nicht mehr als eine Nebeneinanderreihung von innerlich nicht verwandten Figuren, die sich noch dazu in dem beschränkten Raume auf ungeschickte Art drängen und stossen. Manche Einzelheiten sind dabei vorzüglich ausgedrückt, Alter und Jugend, Zorn, Freude, Gleichgültigkeit. Aber man merkt, wie der Maler über der Sorge um die technische Ausführung dieser Dinge ganz vergessen hat, was er eigentlich wollte. Und so geht es ihm bei seinen nächsten Werken. Manche machen freilich eine rühmliche Ausnahme wie z. B. «Odysseus und Ixion», wo im Mittelpunkt des Interesses die zwei Prügelnden stehen, während die interessierten Mienen aller Uebrigen nur den Zweck haben, auf diese eigentliche Handlung die Aufmerksamkeit des Beschauers zu konzentrieren. Das glückte diesmal, und so ist ein kleines in Corinth's Kunst einzigartiges Meisterwerk entstanden. Während z. B. die berühmte «Salome» nichts als eine Leinwand wohl gut und charakteristisch gemalter aber einander gleichgültiger Menschen ist. Wäre die Salome mit dem Haupte des Täufers allein darauf, so gäbe es wieder ein erstklassiges Kunstwerk. Aber Corinth will immer zuviel, immer mehr als er kann und

schadet dadurch ernstlich dem wirklichen Guten, das er zu bieten vermag.

Ganz verfehlte Dinge schafft er, wenn sein Pinsel auf Gebieten arbeitet, die seiner innersten Natur zuwider sind. So versucht er sich in «Die Grazien» «Trifolium» und ähnlichen Stoffen, die einen zarten und etwas ätherischen Schöpfer verlangen wie Rossetti, Burne Jones oder Chavannes. Da ist, was er gibt, banal und flach. Welch ein Meister ist er hingegen, wenn er sich wie im «Schlachthaus» in Motiven gefällt, die seiner eigenen gesunden Kraft zusagen! Da jauchzt es ordentlich von Lebensfreude. Seine Stoffe müssen stets ein Atom Brutalität beigemischt haben, wenn ihm deren Gestaltung gelingen soll. Dann erreicht er aber auch, wie in der grossartigen Lasterhaftigkeit der Gestalt der «Salome» die Wirkungen eines grossen alten Meisters.

Eine Besprechung von Corinths Schaffen muss wenigstens kurz die Heilandsbilder des Malers erwähnen. Nehmen wir seine 1889 entstandene «Pietà» aus, welche in ihrer konventionellen Art eine Charakteristik ihres Schöpfers überhaupt nicht in Betracht kommen dürfte, so geht bei dem Christus-Motiv Corinths Vorliebe für den grossen italienischen Maler der Frührenaissance, Andrea Mantegna so weit, dass sie eigene Gedanken erstickt. Seine Christusbilder sind alle mehr oder minder Kopien von Mantegnas «Grablegung».

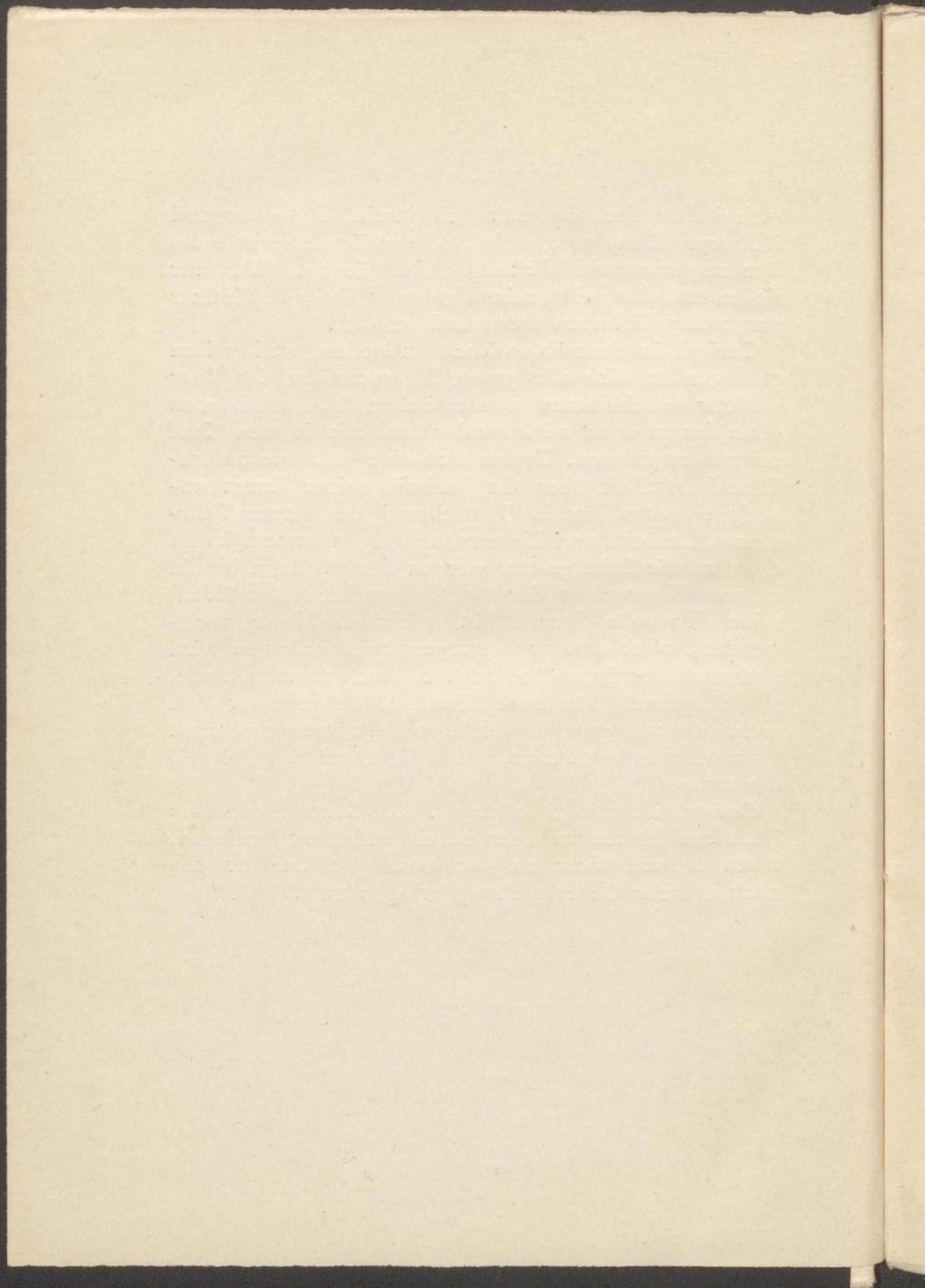
*
*
*

Um das Resumé von Corinths Schaffen zu geben: einer unserer bedeutendsten Köpfe auf dem Gebiete

malerischer Technik quält sich damit, Gedanken und Kulturprobleme zu gestalten, die völlig ausserhalb des ihm zugewiesenen Wirkungskreises liegen. Was zur Folge hat, dass selbst seinen grössten Fleiss fast immer nur halbes Gelingen krönt und belohnt.

Corinth ist deshalb so hoch zu stellen, weil es ihm gelungen ist, sich alle guten Eigenschaften des über Gebühr verschrieenen akademischen Stils anzueignen ohne darum auch seine schlechten mit in den Kauf nehmen zu müssen. Er hat sich eine so ausserordentliche Herrschaft über die Technik seiner Kunst angeeignet, dass ihm in Deutschland des letzten Jahrzehnts, Lenbach und Liebermann ausgenommen, kaum einer an die Seite gesetzt werden dürfte. Dann besitzt er jene Eigenschaft der Alten, dem kleinsten Detail seine liebevolle Sorgfalt in reichstem Masse zuzuwenden, ohne dass er deswegen zum Pedanten wird und nach der Schablone schafft. Auch seine gesunde, am Erdgeruch hängende Kraft dürfte in einer Zeit nicht zu verachten sein, welche so viel nervenschwachen Symbolismus produziert, wie, Gott sei es geklagt!, die unsere.

Corinth ist erst 45 Jahre alt. Die Grundzüge seines Schaffens dürften indessen bereits endgültig festliegen, wenn es auch nicht ausgeschlossen ist, dass er uns noch manche Ueberraschung bringen mag.



KÄTHE MÜNZER

Farbe und Linie — das sind die Ideen
jedes guten Bildes!

Käthe Münzer.

AN

JENS PETER LARSEN

IN MEMORIAM JUVENTUTIS.

KÄTHE MÜNCHER

VERLAGSSTELLE

Die junge Malerin, von der auf den folgenden Seiten die Rede sein soll, gehört noch keineswegs zu den «Grössen» moderner Malerei. In weitere Kreise ist ihr Name eigentlich erst gedungen, als sie im vorigen Jahre, von Holland zurückgekehrt, bei Schulte in Berlin eine Anzahl ausserordentlich feiner Bilder ausstellte, die immerhin bedeutend genug waren, um selbst neben den gleichzeitig ausgestellten Werken des Stephan Kroyer sich ihr Recht auf Beachtung energisch zu wahren. Was mich veranlasst, ihr einen längeren Abschnitt zu widmen, ist ihre ganz ausgesprochene Persönlichkeit. Der Entwicklungsgang dieser bedeutenden künstlerischen Zukunft entgegengehenden Persönlichkeit ist schon darum äusserst interessant, weil die junge Malerin mit jeder Faser ihres Wesens ein Kind ihrer Zeit ist, voll von der technischen Ueberschätzung dieser Epoche aber zugleich auch erfüllt von ihrer über die selbstgesteckten Ziele hinausgehenden Energie.

Es kam einmal der Naturalismus als funkelneuer Import von Frankreich zu uns herüber und wollte uns die grosse Lehre bringen, die Natur wäre an sich so vollkommen, dass der schaffende Künstler an ihr absolut nichts verbessern könne, er täte also gescheiter daran, alles genau so wiederzugeben wie es wäre. In diesem genau lag der Haken. Die jungen

Leute zogen nun in die Natur und versuchten alles wiederzugeben wie es war, nicht die geringste Buchung des Blattes war verloren gegangen. Und trotzdem geschah es, dass sie, als nunmehr die Resultate verglichen wurden, etwas ganz Verschiedenes geschaffen hatten. Was einfach daraus zu erklären war, dass ihnen die keineswegs kommunistische Natur verschiedene Augenpaare mit auf den Weg gegeben hatte. Es war also nichts mit jener berühmten Natur, die allen gleich erscheinen müsse. Schlimmer aber muss man es bewerten, dass über dem Detail der Blick fürs Wesentliche verloren gegangen war. Plötzlich standen wir am selbigen toten Punkte wie einige Saecula früher Alt Holland und sahen einander verdutzt an. Und ein krasser Naturalist, Martin Brandenburg, begann plötzlich romantische Märchenbilder zu malen.

Von allen unseren jungen Naturalisten haben sich nur wenige zur Vollkunst durchgerungen. Genau genommen nur der einzige Max Liebermann. Weil er den Blick für das Wesentliche rein erhalten hatte. Dass sie diesen Blick gleichfalls besitzt, macht mich an Kaethe Münzers Zukunft glauben. Noch sieht man ihren Bildern etwas zu sehr die Poetin an. Aber das ist der Punkt, den alle überwinden müssen.

* * *

Was an Kaethe Münzers Schöpfungen uns zuerst ins Auge fällt, ist die anscheinend völlig mühelose Ueberwindung zahlreicher Schwierigkeiten. Eine ausserordentliche zeichnerische Begabung hat hier offenbar eine strenge und äusserst selbstkritische Schulung durchgemacht, ehe sie schöpferisch vorzugehen wagte.

Aus allen diesen Bildern spricht deutlich und anheimelnd das klare Bewusstsein jener alten und ewig gültigen Regel, dass gute Zeichnung die wichtigste Grundbedingung jedes Schaffens ist, das Knochengüst, ohne dessen Solidität der ganze Körper nichts taugt. Böcklin konnte sich wohl darüber hinwegsetzen. Dafür war er eben Böcklin.

Diese Hochschätzung der Zeichnung ist ja überhaupt der gesunde Zug, welcher durch unsere zeitgenössische Kunst geht. Es gibt wohl noch einige wie z. B. Lesser Ury, die rein durch Farben wirken können. Das ist eine spezielle Begabung, ein Ausnahmefall, der immer nur eine Bestätigung unserer Regel bedeutet. Und es ist recht erfreulich, wenn man sieht, wie eine junge Malerin ihr Schaffen von vornherein nach durchaus gesunden und klaren Gesichtspunkten leitet, wie sie ohne jede überflüssige Gefühlsduselei das rein Technische richtig erfasst und sich ihm vor allen Dingen gerecht zu werden bemüht. Eine zähe, ausdauernde Energie gehört dazu, um den vielen verlockenden Seitensprüngen, die sich dem modernen Künstler bieten, zu entgehen und ohne rechts und links zu blicken seinen Weg immer geradeaus zu wandeln in der festen Ueberzeugung, dass es der richtige ist.

Der kühle, überlegene Verstand ist das charakteristische Kennzeichen dieser jungen Kunst. Die Zeichnung ist anscheinend so einfach, so leicht hingeworfen, aber bei näherer Betrachtung erkennt man leicht das heisse und schwere Bemühen, alles Ueberflüssige, alles was nach Schmuck und Schnörkel aussehen könnte, nach Möglichkeit auszuschneiden und die Linie

in möglichst abstrakter Reinheit zu geben. Kaethe Münzer hat für die Linie die Liebe jedes echten Künstlers für seinen Stoff. Sie pflegt sie beinahe mit Andacht. Viele ihrer Zeichnungen sind oft nur zu dem Zwecke entstanden, um einen linearen Gedanken, welcher dem Gedächtnis zu entschwinden drohte, zu späterer Verwendung festzuhalten. Es ist freilich oft ein übles Zeichen, dass die Künstlerin diese ihre Liebe nicht hinter dem Inhaltlichen zu verbergen vermag. Einen Fehler ihrer Kunst darf man aber nicht in einem solchen Umstande entdecken wollen, der wesentlich ein Fehler des jungen Werdens ist, ein Bewusstsein und Betonen der Eigenart. Schon in ihren letzten Bildern ist das bedeutend zurückgetreten. Ein Bewusstsein für das zu haben, was man eigentlich kann, ist nicht zu verurteilen, bloss soll dieses Können nur ein Mittel zum Zwecke, zum Darstellen sein, und es ist zu vermeiden, dass es Selbstzweck wird. Sonst langt man beim *l'art pour l'art* an und langweilt.

In gewissem Sinne ist dieses äusserste Wertlegen auf die zeichnerische Technik bei unserer Malerin doch zu einem Fehler geworden. Sie verwendet bei ihren Gemälden die grösste Sorgfalt auf die saubere und charakteristische Linienführung. Die grosse Erkenntnis ist ihr aufgegangen, dass sich vermittelst der Linie, der reinen Linie alles am prägnantesten ausdrücken lässt, Ruhe und Sturm in der Landschaft wie Freude und Schmerz, Sorglosigkeit und Mühsal in Menschenantlitz und Menschengestalt. Man muss es ihr zugestehen, dass sie diese Erkenntnis nicht unausgenutzt gelassen hat.

Eine weitere Folge davon war aber eine völlige Ver-

nachlässigkeit der Farbe. Sie erschien ihr fast überflüssig, en bagatelle. War einmal die Zeichnung soweit, dass sie einigermaßen mit sich zufrieden sein konnte — und Kaethe Münzer besitzt eine starke und schonungslose Selbstkritik — so wurde fast mit Widerwillen zur Farbe gegriffen als zu einem notwendigen Uebel, das man zwar zur Belebung der Leinwand nötig hat, dessen Benutzung aber nie in eigentliche Freude daran ausarten darf. Infolgedessen machen manche Bilder direkt den Eindruck, als wäre der Pinsel, dem sie ihr Kolorit verdanken, nicht ordentlich ausgewischt gewesen. Sie wirken unangenehm auf das ästhetische Gefühl, Gleichgültigkeit und Verachtung haben ihre Früchte getragen. Zwischen Zeichnung und Malweise klappt ein Abgrund im Unterschiede des technischen Könnens, der ein hervorragendes Talent in bedauerlicher Weise hindert etwas wirklich Ausgeglichenenes zu schaffen.

Wiederum muss man es der Künstlerin zu Ehren sagen, dass sie selbst gemerkt hat, welcher Fehler ihr Schaffen ungünstig beeinflusst und nunmehr redlich bemüht ist, hier Abhilfe zu schaffen. Auf den Bildern der letzten zwei Jahre hat sich eine deutlich sichtbare Wandelung vollzogen. Die Zeichnung ist nicht nachlässiger geworden, aber die Farbe hat bedeutende Fortschritte gemacht und man merkt die grössere Sorgfalt, welche ihr gewidmet wurde. Noch steht die Malerin etwas hilflos zwischen den verschiedenen Oeltechniken, ohne sich für eine derselben entscheiden zu können. Etwas ist neu an ihr. Giovanni Segantini scheint es ihr angetan zu haben, und sie schabt mit mehr oder minder Glück. Ich meine da hauptsächlich

ihre letzten Hollandbilder, von denen einige echten Kunstwert beanspruchen können. Man muss abwarten, wie sich das entwickeln wird. Eine junge Kunst, die noch ohne Manier und Prätension auftritt, gibt ja so ausserordentlich viel Anlass zu theoretischen Exkursen und guten oder schlechten Ratschlägen. Es ist aber sehr fraglich, ob dem Schaffenden immer damit gedient ist.

* * *

Kaethe Münzers künstlerische Entwicklung ist mit akademischer Ruhe verlaufen, ohne grosse Erregungen, ohne eine epochemachende Entdeckung des Talentcs und ohne jene in den Biographien beliebten Hindernisse, welche besagtes Talent stets siegreich überwindet. Ihre zeichnerische Begabung zeigte sich schon in sehr früher Jugend, so vom neunten Jahre an, nicht immer zum Entzücken der für die Gesundheit der Tochter besorgten Mutter. Die Eltern haben dann eingesehen, dass sie es hier mit keiner Spielerei sondern mit einem elementaren Naturtriebe zu tun hatten, und diesem keine starken Hindernisse in den Weg gelegt. Von seiten einer künstlerisch feingebildeten Familie wurde dem jungen Talente also nur Förderung zu Teil.

Auf die Schule mit ihrem mangelhaften und pedantischen Zeichenunterrichte folgte zunächst ein noch fürchterlicheres Gipszeichenjahr, das durchaus nicht geeignet war, die Freude an künstlerischer Betätigung zu heben und zu stärken. Seinen Nutzen hatte es aber doch. Es entwickelte die Freude an der Linie und stärkte die Kenntnis der Proportionen, befestigte also

die auf der Schule erworbenen Kenntnisse derart, dass sie zu einer Grundlage wurden, auf der man nun immerhin weiter bauen konnte. Sehr vieles mag auch die junge Künstlerin sich durch privates Studium neu erworben haben. Der schönste Erfolg des Gipszeichnens war jedenfalls der, dass sie erkannte, wie wenig nutzbringend das tote Material ist und wie viel Echteres man durch ein Verhältnis zur Natur erlangt. Als sie dann als Schülerin in das Atelier Skarbinas eintrat, war sie mit ihren Prinzipien bereits im Reinen.

Skarbina war zu ihrem Glücke der geeignetste Lehrer, den sie finden konnte. Er hatte einen ähnlichen Entwicklungsgang hinter sich und erkannte in der Schülerin sehr bald die verwandte Natur. Mit offenem Sinn erkannte er die gute Begabung, den klaren praktischen Verstand und das grosse zeichnerische Talent und bemühte sich redlich, es weiter auszubilden und ihm die nötige Belehrung zu Teil werden lassen. Sein Naturverständnis ist sicher auch der Schülerin zu gute gekommen, und wenn sie theoretisch manchmal etwas paradox naturalistisch ist, so lauert wohl grade hinter dieser Seite ihres Wesens der Einfluss Franz Skarbinas. Ihre Persönlichkeit nahm indessen wenig von ihm auf. Ausser einigen Strassenbildern aus Alt-Berlin und ein paar Tiergartenfrauen ist da eigentlich wenig, das an ihren ersten Lehrmeister erinnert. Hin und wieder taucht wohl einmal eine Figur auf, die sich an solche Vorbilder anlehnt, das ist aber nur vorübergehend. Fast zornig besinnt sich die Malerin wieder auf sich selbst.

Den endgültigen Abschluss erhielt ihre Ausbildung in Paris, wo sie hauptsächlich bei Ernest Laurent

malte, einem Freunde und Studiengenossen von Aman-Jean. Sie selbst hängt ausserordentlich an Paris, und so lässt sich wohl auch annehmen, dass sie ihm künstlerisch vieles zu verdanken hat. Ist doch Paris noch immer das Eldorado moderner Malerei und bringt ständig neue Künstler hervor, denen sich von den unsrigen nur wenig an die Seite stellen lassen. Mir ist aus jener Zeit nur ein Bild der jungen Malerin bekannt, eine junge Dame mit Schleier im Schnee. Es ist für Kaethe Münzer auffallend flott und glatt gemalt, eben zu schön um wahr zu sein, und deshalb bleibt es auch recht oberflächlich. Es ist französische Malerei, aber schlechter Art. Durchaus fehlt ihm das Charakteristische späterer Werke, die technisch malerisch vielleicht schlechter sind aber mehr den Stempel der Persönlichkeit tragen.

Seit vier Jahren stellt Kaethe Münzer regelmässig aus. Es ist beinahe beängstigend, wie freundlich sich die Kritik ihr gegenüber verhält. Also auch hier keine Hindernisse zu überwinden. Alle künstlerischen Kämpfe spielen sich in ihr selber ab, vor allem der Kampf um die Harmonie von Farbe und Form. Ihr erstes Auftreten war gleich ein Erfolg. Freilich trug dazu ihre für eine Anfängerin ganz ungewöhnliche Vielseitigkeit bei, eben das beste Zeichen einer durchaus produktiven Begabung. Sie ist eine geschätzte Karikaturenzeichnerin und als solche ein ständiger Gast in unsern beliebtesten Witzblättern. Sie hat einige Plakate gezeichnet, die zum Treffendsten dieser so schnell in die Blüte geschlossenen Kunst gehören. Sie hat treffliche Landschaften aquarelliert. Und zum Schluss war es ihr vergönnt, bedeutende Persönlichkeiten

wie Langerhans und Hirsch im Porträt festzuhalten. Da sie diese Vielseitigkeit bereits ausgebildet hatte, als sie zum erstenmale in die Oeffentlichkeit trat, musste ihr das Emporkommen natürlich leichter werden als weniger begünstigten Gefährten. Und sie hat sich überraschend schnell eine beachtete Stellung erworben.

Als die wichtigste Etappe ihrer bisherigen Entwicklung erscheint mir ihre Hollandreise vom verflossenen Jahre. Dort, wo so viel originelle Künstler aller Nationen zusammenströmen, hat sie sehr wesentliche neue Eindrücke empfangen und eine ganz bedeutende Arbeit geleistet. Die Bilder, welche sie uns mitgebracht hat, sind von einer Maëstria des Tones, die man sonst durchaus nicht an ihr kannte. Auch ihre Auffassung der Landschaft hat sich vereinfacht und dabei vertieft. Immer deutlicher scheint ihr das Gebiet zum Bewusstsein zu kommen, auf dem die eigentlich grosse Arbeit ihres Lebens zu liegen scheint. Sie wird vielleicht einmal einer unserer hervorragendsten Landschaftler.

Unsere Malerin hat eine starke Begabung für Karikatur. Ihre Fähigkeit die charakteristischen Linien zu finden hat sie auf diesem Gebiete Treffliches leisten lassen. Leider hat diese Fähigkeit aber auch auf das Gebiet des Porträts hinübergegriffen.

Ihre Porträts sind nahe Verwandte derjenigen Louis Corinths d. h. sie übertreiben auch. Ich denke hier vor allem an das Bild der jungen Pianistin Sarnier. Diese Dame hat in gewissen Augenblicken innerlicher Amusements einen leichten ironischen Zug um die

Lippen. Diesen Zug hat Kaethe Münzer aufgegriffen und glaubte, das wäre nun Individualität. So hat sie ein verkörpertes mephistophelisches Grinsen geschaffen, für eine Momentphotographie viel zu viel, für ein Porträt aber viel, viel zu wenig. Und diese Farben! Sie schreien.

Ganz anders ihre Landschaften. Ihre Bilder aus Holland sind schön, wahrhaft schön in ihrer erhabenen Ruhe. Es ist echte Feiertagsstimmung in dieser Art Kunst. Kaethe Münzer sagt: «Ich suche ein gewisses Verhältnis zur Natur zu gewinnen» oder «Ich kann eigentlich nur recht im Freien und im Sonnenschein malen». Das sind goldne Worte einer wahren Künstlernatur. Hier in diesen Hollandbildern hat auch Kaethe Münzer die Figur mit grossem Glücke verwendet. Der Mensch wird ein Glied der Natur ein Stück Erde wie alles andere. Das ist ein tiefes Gefühl.

Kaethe Münzer lässt sich durch ihre Erfolge den Kopf wohl genau wenig so verdrehen wie durch eine ratende Kritik. Und wir sind überzeugt, dass der Weg, den sie gehen wird, ihr bestimmt ist.

Vom gleichen Verfasser :

Max Klinger. Sein Leben und sein Werk.

August Rodin. Eine Studie.

Otto Eckmann. Ein Vortrag.

Jean François Millet.

Das Testament meines Freundes Don Juan.

Psychologische Studien. 2. Auflage 1903.

Familie Wild. Ein Roman.

Flirt. Drei Einakter.

VERLAG VON J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL).

UEBER KUNST DER NEUZEIT.

- Im Kampfe um die Kunst.** Beiträge zu architektonischen Zeitfragen von Fritz Schumacher. 144 S. I. Band. 2. Aufl. M. 2.50
- Max Klinger als Künstler.** Von Berthold Haendcke. 64 S. II. Band M. 1.—
- Maler-Poeten.** Von Benno Ruettenauer. 92 S. III. Band. M. 1.50
- Die Prae-Raphaeliten.** Von A. W. Fred. Mit 6 Illustrationen. 152 S. IV. Band M. 3.20
- Symbolische Kunst.** Von Benno Ruettenauer. 182 S. V. Band. M. 3.—
- Modernes Kunstgewerbe.** Von W. Fred. 128 S. VI. Band. M. 2.50
- Kunst und Handwerk.** Von Benno Ruettenauer. 140 S. VII. Band. M. 2.50
- Constantin Meunier.** Studie von Eugène Demolder. Autorisierte Uebersetzung von Hedwig Neter-Lorsch. VIII. Band. M. 1.—
- Auguste Rodin.** Eine Studie von L. Brieger-Wasservogel. 68 S. IX. Band. M. 1.50

Weitere Bände sind in Vorbereitung.

11.3.4.

Brieg
28

52268

VERLAG VON J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL).

Ausgewählte Essais

VON

Montaigne.

Aus dem Französischen übersetzt

VON

Emil Kühn.

Band 1—4 gebd. je M. 2.50; Band 5 gebd. M. 5.—

Erster Band: Vorwort. — Vom Müsiggang. — Vor seinem Tode sollen wir Niemand glücklich preisen. — Philosophiren heisst soviel wie Sterbenlernen. — Von der Gewohnheit und dass bestehende Gesetze nicht so leicht geändert werden sollten. — Ueber Kindererziehung.

Zweiter Band: Von der Freundschaft. — Von der Einsamkeit. — Leere Worte. — Von der Ungleichheit unter den Menschen. — Demokrit und Heraklit. — Ueber Luxusgesetzgebung. — Von der Trunksucht. — Eine Gewohnheit auf der Insel Keos. — Mit den Geschäften hat es Zeit bis morgen. — Das Gewissen. — Ueber die Grösse Roms.

Dritter Band: Vom Ruhm. — Vom Dünkel. — Die Kunst des Gesprächs.

Vierter Band: Politik und Moral. — Wie die Leute in den Tod gehn. — Von der Erfahrung.

Fünfter Band: Apologie des Raimundus Sebundus oder Demuthsphilosophie und Hochmuthsphilosophie.

„Eine prächtige Uebersetzung literarisch gelungen, stilistisch fein nachgeföhlt.“

Frankfurter Zeitung, 20. Sept. 1900.

Zur Kunstgeschichte des Auslandes.

1. **Haendcke, B.**, Studien zur Geschichte der spanischen Plastik. Juan Martinez Moñtanes — Alonso Cano — Pedro de Mena — Francisco Zarcillo. Mit 11 Tafeln. *M. 3. —*
2. **Wolff, Fritz**, Michelozzo di Bartolommeo. Ein Beitrag zur Geschichte der Architektur und Plastik im Quattrocento. *M. 4. —*
3. **Jaeschke, Emil**, Die Antike in der bildenden Kunst der Renaissance. I. Die Antike in der Florentiner Malerei des Quattrocento. *M. 3. —*
4. **Prestel, Jakob**, Des Marcus Vitruvius Pollio Basilika zu Fanum Fortunae. Mit 7 Tafeln in Lithographie. *M. 6. —*
5. **Pelka, Otto**, Altchristliche Ehedenkmäler. Mit 4 Lichtdrucktafeln. *M. 8. —*
6. **Hamilton, Neena**, Die Darstellung der Anbetung der heiligen drei Könige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Lionardo. Mit 7 Lichtdrucktafeln. *M. 8. —*
7. **Goldschmidt, Adolph**, Die Kirchenthür des heiligen Ambrosius in Mailand. Ein Denkmal frühchristlicher Skulptur. Mit 6 Lichtdrucktafeln. *M. 3. —*
8. **Prestel, Jakob**, Die Baugeschichte des jüdischen Heiligtums und der Tempel Salomons. Mit 7 Tafeln. *M. 4. 50*
9. **Brach, Albert**, Giottos Schule in der Romagna. Mit 11 Lichtdrucktafeln. *M. 8. —*
10. **Witting, Felix**, Die Anfänge christlicher Architektur. Gedanken über Wesen und Entstehung der christlichen Basilika. Mit 26 Abbildungen im Text. *M. 6. —*
11. **Lichtenberg, Reinhold Freiherr von**, Das Porträt an Grabdenkmälern; seine Entstehung und Entwicklung vom Altertum bis zur italienischen Renaissance. Mit 44 Lichtdrucktafeln. *M. 15. —*
12. **Roths, Walter**, Die Darstellung des fra Giovanni Angelico aus dem Leben Christi und Mariae. Ein Beitrag zur Ikonographie des Meisters. Mit 12 Tafeln. *M. 6. —*
13. **Wulff, Oskar**, Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken. Nebst den verwandten kirchlichen Baudenkmälern. Mit 6 Tafeln und 43 Abbildungen im Text. *M. 12. —*
14. **Johnny, Roosval**, Schnitzaltäre in Schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers Jan Bormann. Mit 61 Abbildungen. *M. 6. —*

Weitere Bände in Vorbereitung.

Inches 1 2 3 4 5 6 7 8
 Centimetres 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

Colour Chart #13

DANES
 PICTA
 .COM

Blue	Cyan	Green	Yellow	Red	Magenta	White	3/Color	Black

ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL).

...chichte des Auslandes.

...dien zur Geschichte der spanischen
 Moñtanes — Alonso Cano — Pedro
 Marcillo, Mit 11 Tafeln. *M. 3.* —
 ...elozzo di Bartolommeo. Ein Beitrag
 ...tektur und Plastik im Quattrocento.
M. 4. —
 Die Antike in der bildenden Kunst
 Antike in der Florentiner Malerei
M. 3. —
 Des Marcus Vitruvius Pollio Basilika
 ... 7 Tafeln in Lithographie. *M. 6.* —
 ...christliche Ehedenkmäler. Mit 4
M. 8. —
 Die Darstellung der Anbetung der
 in der toskanischen Malerei von
 ... 7 Lichtdrucktafeln. *M. 8.* —
 ...olph, Die Kirchenthür des heiligen
 ...n Denkmal frühchristlicher Skulptur.
M. 3. —
 Die Baugeschichte des jüdischen
 ...pel Salomons. Mit 7 Tafeln. *M. 4.* 50
 ...iottos Schule in der Romagna. Mit
M. 8. —
 Die Anfänge christlicher Architektur.
 ...nd Entstehung der christlichen Ba-
 ...gen im Text. *M. 6.* —
 ...einhold Freiherr von, Das Porträt
 ...ine Entstehung und Entwicklung
 ...italienischen Renaissance. Mit 44
M. 15. —
 Die Darstellung des fra Giovanni
 ...n Christi und Mariae. Ein Beitrag
 ...Meisters. Mit 12 Tafeln. *M. 6.* —
 Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre
 ...wandten kirchlichen Baudenkmalern.
 ...bildungen im Text. *M. 12.* —
 ...l, Schnitzaltäre in Schwedischen
 ...s der Werkstatt des Brüsseler Bild-
 ... Mit 61 Abbildungen. *M. 6.* —
 ...nde in Vorbereitung.