

NF. H. 265.

Cl

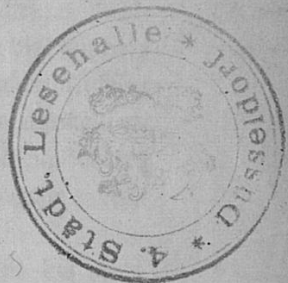
Die Entwicklung

der

modernen Malerei.

Von

Dr. W. von Seidlitz,
Geheimem Regierungsrath in Dresden.



Hamburg.

Verlagsanstalt und Druckerei A.-G. (vormals J. F. Richter),
Königliche Hofbuchdruckerei.

1897.



2we

Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen wird vorbehalten

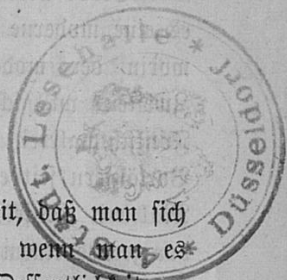


Druck der Verlagsanstalt und Druckerei Actien-Gesellschaft
(vormals J. F. Richter) in Hamburg.

I.

Es giebt so viel „Fragen“ in unserer Zeit, daß man sich versucht fühlt, um Entschuldigung zu bitten, wenn man es unternimmt, über eine von ihnen vor der Deffentlichkeit zu reden. Auf alle diese Fragen — die soziale Frage, die religiöse Frage, die ethische Frage, die Frauenfrage, die Schulfrage, die Kunstfrage — lassen sich bestimmte Antworten nicht geben, sonst bestünden diese „Fragen“ überhaupt nicht mehr: sondern es läßt sich der Gegenstand durch die Erörterung nur näher beleuchten und dadurch allmählich seiner Lösung entgegenführen. Praktisches Zugreifen auf allen diesen Gebieten ist gewiß viel ersprießlicher als alles Reden, und wirkt jedenfalls am nachdrücklichsten in versöhnendem Sinne. Denjenigen, die ein für allemal erklären, sie wollten von all solchen Fragen nichts wissen, sondern nur direkt an deren Lösung mitarbeiten, ist also durchaus recht zu geben.

Nun giebt es aber auch Viele, die überhaupt das Vorhandensein solcher Fragen, trotz des klaren Augenscheins, leugnen, die da sagen, all dieses Stürmen und Drängen sei eitel Uebermuth und Ueberhebung, denn was noth thue, besitze man schon seit langem, damit könne auch in der Zukunft ausgekommen werden, die jugendlichen Anwandlungen, die jetzt so viel Lärm machten, würden schon von selbst verrauschen.



An diese Ueberzeugungstreuen bitte ich mich heute wenden zu dürfen, um so mehr, als die jungen Künstler in ihrer Weltfremdheit vielfach geneigt sind, zu glauben, so etwas gebe es gar nicht mehr, könne es überhaupt nicht geben.

Bevor aber der Versuch gemacht wird, nachzuweisen, daß es eine moderne Frage in der Kunst giebt, muß erklärt werden, worin der moderne Standpunkt überhaupt zu erblicken ist. Zweitens will ich zeigen, wie die moderne Malerei, nämlich die Freilichtmalerei, entstanden ist, indem ich mich heute mit ihren Vorläufern seit etwa Anfang des Jahrhunderts und das nächste Mal mit ihr selbst, von ihrer Begründung durch Manet an, vor gerade einem Vierteljahrhundert, beschäftigen werde. Endlich soll ausgesprochen werden, worin die Anhänger der modernen Kunst deren Bedeutung erblicken, welche Hoffnungen sie auf sie setzen, mit einem Wort, weshalb sie mit einer Vielen so unbequemen Hartnäckigkeit an ihr hängen und auf den endlichen Sieg ihrer Sache vertrauen.

Dabei will ich mich bemühen, so scharf wie möglich festzustellen, worin die Unterschiede in den Anschauungen bestehen; anzugeben, welche Richtungen der älteren Kunst von dem modernen Standpunkte aus unbedingt zu verwerfen sind; welche Ausschreitungen oder Mängel der modernen Kunst aber auch zurückzuweisen sind. Es ist das keine leichte und keine dankbare Aufgabe; ich muß daher im voraus um Nachsicht bitten; man kann es nicht Allen recht machen, wenn man einen möglichst unbefangenen Standpunkt einzunehmen sucht; weder die Alten noch die Jungen werden ganz befriedigt sein. Je gerechter man sein will, um so ungerechter erscheint man dem Einzelnen. Auch will ich nicht überreden, überzeugen, befehlen; es ist ganz erklärlich, wenn das Publikum zumeist noch mehr Mißfallen als Gefallen an den Erzeugnissen der modernen Kunst empfindet, da es durch die vom Zufall abhängige Auswahl dessen, was

es zu sehen bekommt, nicht in die Lage versetzt wird, sich über die Entwicklung der Kunst ein richtiges Bild machen zu können; da kann nur die Zeit helfen. Bei Denen aber möchte ich Gehör finden, die der Kunst nicht bloß platonisch gegenüberstehen, sondern auch in der Lage sind, auf ihre Entfaltung unmittelbar einzuwirken, die das aber nicht thun, theils weil sie sich nicht die hierfür erforderliche Einsicht zutrauen, theils weil sie Bedenken hegen in Bezug auf die Folgen ihres Thuns, vor allem aber aus Gleichgültigkeit und Verkennung der Bedeutung, die der Sache anhaftet.

Fragen wir also nun, was unter der modernen Kunst zu verstehen sei, so werden wir von vornherein darüber einig sein, daß die Modernität eines Bildes allein noch keinen Maßstab für seine Güte abgibt und daß durch das Aufkommen der modernen Malerei die Meisterwerke der alten Kunst nicht im geringsten entthront worden sind. Mag auch die Rangordnung sich etwas verschoben haben, in der die alten Meister aufgeführt zu werden pflegen — man wird jetzt ebenso häufig Lionardo, Dürer, Rembrandt, Velazquez rühmen hören, wie früher Raphael, Michelangelo, Tizian —, so bildet das eine Erscheinung, die auch auf den Gebieten der Dichtkunst wie der Musik wahrzunehmen ist und in jeder nach eigener Gestaltung ringenden Zeit hervortreten wird; im ganzen aber bleiben doch die großen Meister die Großen.

Zum Maßstab nehmen wir freilich nicht mehr, wie noch zu Anfang des Jahrhunderts und in der Plastik vielfach auch jetzt noch, die Antike oder die durch sie beeinflusste Renaissance, sondern nur die technische Vollendung in der Naturnachahmung und die Tiefe und Kraft der Anschauung, die sich in der Behandlung des Gegenstandes äußert.

Dieser Maßstab ist somit der gleiche für die alte wie für die neue Kunst, für die Primitiven wie für die völlig Au-

gereiften; neben der Befolgung der einfachsten, durch das Material bedingten Regeln, die kürzlich in klassischer Form durch den Bildhauer Hildebrand ausgedrückt worden sind, kommt immer die Individualität des Künstlers, seine Schöpferkraft, als der ausschlaggebende Bestandtheil in Frage.¹

Das klingt in der Theorie ganz schön und ist nicht dazu angethan, irgend welchen Widerspruch zu erwecken; in der Praxis aber knüpft hier gleich die Spaltung an. Denn während die Einen ganz zufrieden sind, wenn ein Bild nur einen hübschen oder interessanten Stoff in geschickter Weise vorführt und nicht weiter danach fragen, ob der Maler auch eine selbständige Auffassung der Natur in selbständiger Weise vorgetragen habe, verlangen die Anderen immer in erster Linie nach Originalität und übersehen darüber gern manche technische Unvollkommenheit.

Solche Originalität haben alle großen Meister besessen, solche Originalität hat selbst in den Werkstätten der alten Künstler bestanden, daher wir in der Lage sind, die Hände der einzelnen Schüler eines Perugino, eines Bellini, eines Raphael und Dürer von einander zu unterscheiden; die Bologneser Maler, obwohl sie als die ersten zu einer Akademie zusammentraten und bestimmten aus der Vergangenheit hergeholtten Idealen nachgingen, haben alle ihr selbständiges Gepräge; ebenso die Holländer des 17. Jahrhunderts. Ja selbst die Nazarener, die sich zu Anfang unseres Jahrhunderts unter der Führung Overbecks in Rom zusammenfanden und ihre Vorbilder aus der Zeit von Raphaels Jugend entnahmen, stellen lauter von einander gesonderte Individualitäten dar: Overbeck, Veit, Schnorr, Steinle, Führich leben in unserem Geist als greifbare Gestalten fort.

Auf das äußere Gewand, den Stil, den eine Zeit annimmt, kommt es also hierbei nicht an, sondern nur auf den Geist, womit man diese Form erfüllt und beseelt. Wenn auch Cor-

nelius Michelangelo nachahmt, so wahr er doch seine Eigenart. Selbst Winkelmanns Evangelium von der Alleingültigkeit der Antike hat mehr durch einen besonderen Irrthum, den nämlich, daß man glaubte, die Gesetze der Plastik auf die Malerei anwenden zu können, als durch seine allgemeine Richtung auf das Typische und Leidenschaftslose geschadet.

Wo aber eine Schule sich aufthut, innerhalb deren die Individualität eines Meisters solchen Einfluß gewinnt, daß seine Nachtreter ihn gedankenlos kopiren, ohne aus der Natur und dem eigenen Innern sich neue Anregungen zu holen, da tritt Dede und Erstarrung ein, da beginnt die Langweile zu herrschen. Die byzantinische Kunst, die noch jetzt in den russischen Heiligenbildern fortvegetirt, ist an diesem Uebel zu Grunde gegangen; die späte Schule Giotto's in Florenz stand in Gefahr diesem Uebel zu verfallen, wenn nicht ein frischer Lebenshauch ihr Rettung gebracht und Masaccio die neue Kunst begründet hätte; im 16. Jahrhundert fällt diese klägliche Rolle jenen Niederländern zu, die wie Heemskerck, Floris und Scharen von Anderen nach Italien zogen, um sich durch Schüler Michelangelo's in die Geheimnisse des *stile terribile* einweihen zu lassen. Auch die Manieristen des 17., die Klassizisten des 18. Jahrhunderts sind nichts anderes, als solche Irreführte, deren Werke wohl zumeist das Entzücken ihrer Zeitgenossen bildeten, jetzt aber, so weit sie bis auf uns gekommen sind, auf Speichern und Magazinen modern. Die Kunstgeschichte hält sich bei diesen ehemaligen Größen nicht auf, es wäre Sträflingsarbeit, sich mit ihnen eingehender beschäftigen zu müssen.

Soweit einigen sich wohl zur Noth die beiden Kunstanschauungen, die alte und die neue; in Bezug auf die Beurtheilung der Kunst unseres Jahrhunderts aber gehen sie vollkommen auseinander. Der eine Theil betrachtet das, was in den Handbüchern als die eigentliche Kunst des 19. Jahrhunderts

geht und dort den breitesten Raum einnimmt, die Historien- und Genre-, die Thier- und Landschaftsmalerei, welche um die Zeit der Julirevolution, also um 1830, in Frankreich geboren wurde und mit einem Wort als die Delaroche-Malerei bezeichnet werden kann, als eine wirkliche Kunst; während die Anderen sagen, diese sauber durchgeführten, auf die Neugier oder Wißbegier der Beschauer berechneten Bilder, die ziemlich gleichzeitig auch in Düsseldorf, in Antwerpen, später unter Piloty in München in Mode kamen und noch jetzt in jenem Genre fortleben, das man mit dem Ausdruck „Kunstvereinsware“ zu bezeichnen pflegt, seien nichts anderes als Handwerkszeugnisse, die mit erstaunlicher Geduld in fabrikmäßigem Betriebe nach den auf der Schule erlernten Rezepten hergestellt seien, aber weder ein wirkliches Studium der Natur noch echte Individualität verriethen, sondern einen so tiefen Verfall der Kunst darstellten, daß selbst die Werke der manierirtesten Zeiten der Vergangenheit ihnen vorzuziehen seien. Denn es handle sich dabei selten um anderes als um gemalte Theaterzonen und Kulissen, um abgemalte lebende Bilder, wie wir denn auch wissen, daß diese Maler bei der Herstellung ihrer Bilder thatsächlich so verfahren. Ein bißchen Pathos oder auch ein bißchen Humor, je nach dem Gegenstande, mußte das fehlende Leben und die innerliche Empfindung ersetzen; einige fleißig und effektiv gemalte Einzelheiten erweckten den Schein der Naturtreue und ein schöner goldiger oder brauner Ton, der sogenannte Atelierton, mußte dem Ganzen den Schein der Einheitlichkeit verleihen. Das war der vielgerühmte „Realismus“.

Es ist nöthig, dies besonders scharf hervorzuheben und zu betonen, daß der Kampf nicht der alten Kunst als solcher gilt — wenn auch einzelne Heißsporne sich zu derartigen Behauptungen haben hinreißen lassen —, sondern allein dieser künstlichen Kunst, dieser Theaterkunst, die noch jetzt die Herrschaft weiter-

zuführen trachtet, die aber von der alten Kunst noch weiter entfernt ist als die wildesten Schößlinge der extremsten Modernen.

Man wird sagen, das sei eine einseitige, parteipolitisch gefärbte Auffassung der Kunst unseres Jahrhunderts. Gewiß wäre das der Fall, wenn nun auf Kosten dieser Juste-Milieu- oder Bourgeois-Malerei die moderne Freilichtmalerei in den Himmel erhoben würde. Daß und wie weit das nicht der Fall ist, wird sofort zu besprechen sein.

Um aber darzuthun, wie gering die Rolle sein wird, die diese „Düsseldorferien“ in der Kunstgeschichte der Zukunft zu spielen haben werden, brauchen wir nur in Gedanken durch unsere modernen Gemäldegalerien, die privaten wie die öffentlichen, die ausländischen: den Louvre, den Luxembourg, die National Gallery mit eingeschlossen, zu wandern; wie gähnen uns da die Bilder als leblose Schemen, leichenhaft in der Farbe, von den Wänden an; wie wenige von ihnen sind dazu angethan, ein menschlich-warmes Interesse in uns zu erwecken, hier und da mal ein besonders gelungener Defregger, ein Knaut aus seiner frischeren Jugendzeit, ein Andreas Achenbach, bei dem sich der Meister nicht begnügt hat, ein bloß angenehmes wirkendes dekoratives Bild zu liefern; wie abgestanden dagegen muthen uns alle die Leopold Roberts, die Horace Bernetz, die Gallait und Wappers und de Biefve mit ihrer harten, sauberen Malerei an; und was man einst von den Bouguereaus und Alma Tademas mit ihrer vielgepriesenen Technik sagen wird, darüber werden wir uns im nächsten Jahrhundert wieder sprechen können.

Das alles ist todtgeborene akademische Kunst, akademisch im vollen Sinne des Wortes, weit mehr noch als die unserer Klassizisten, deren jeder wenigstens seinen eigenen Weg zu wandeln suchte, während hier die alles beherrschende Gewalt eines einzelnen, an die Spitze einer Akademie gestellten Meisters

den Schülern seine Malweise aufdrängte, ihre Arbeiten so lange übermalte und zurechtstutzte, bis sie es los hatten, aber auch ihrer Individualität verlustig gegangen waren. So trieb es als der Erste David in Paris, der doch selbst zeitweise gewußt hat, was Kunst sei; dann Langer in München, darauf Cornelius als dessen Nachfolger; weiterhin Schadow in Düsseldorf, Ingres an der französischen Akademie in Rom, Piloty in München, de Keyzer in Antwerpen. Als es mit den Direktoren nicht mehr recht weiter gehen wollte, richtete man überall Meisterateliers ein und vervielfachte dadurch das Uebel. Erst in letzter Zeit hat man angefangen einzusehen, daß damit gar nicht das erzielt werde, was die Zeit verlange, und man begann den jungen Leuten wieder eine größere Freiheit zu gewähren. Am wenigsten noch hat die älteste der staatlichen Akademien, die pariser, sich zu solcher Vergewaltigung verleiten lassen, da an ihr stets mehr Gewicht auf das Zeichnen als auf das Malen gelegt wurde.

Das Verdienst, von diesem Gesichtspunkte aus die Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert als der Erste dargestellt zu haben, gebührt unstreitig Muther, dessen Werk wohl von Jedermann gelesen worden ist; er ist aber, wie er in der Unterschätzung der klassizistischen Richtung, die doch einen gesunden Kern, die Sehnsucht nach größerer Natürlichkeit und einem bedeutenderen Inhalt hatte, zu weit gegangen ist, so in der Zurückweisung der handwerksmäßigen Illustrationsmalerei lange nicht weit genug gegangen und hat noch immer viel zu viel Raum all den großen und kleinen Sternen gelassen, die wohl ihrer Zeit hell geleuchtet haben, deren Licht aber bis zur Nachwelt nicht reichte. Eine künftige Geschichte der Malerei wird, wie ich überzeugt bin, diese ganze Richtung auf das Unnatürliche, unter deren Zeichen wir noch stehen, ebenso wie die Verfallsperioden der früheren Jahrhunderte einfach mit ein paar Worten abthun.

Bei einem Vortrag, welcher der modernen Kunst gewidmet sein soll, habe ich mich scheinbar zu lange bereits mit ihrem Gegensüßler beschäftigt. Es war aber nöthig, hierbei zu verweilen, denn in diesem Gegensatz liegt ihr Wesen und ist ihre Nothwendigkeit begründet. Handelte es sich bei ihr nur um das Freilicht, so fehlte uns jeder Maßstab für eine Abschätzung ihrer Leistungen, denn die bloße Naturwahrheit genügt dafür nicht, die wird von jeder Zeit anders aufgefaßt und auf sie allein kommt es jedenfalls nicht an in der Kunst. Legen wir dagegen an ihre Erzeugnisse denselben Maßstab an, den wir den Bildern der älteren Richtung gegenüber soeben angewendet haben, fragen wir also, wieviel eigenartige Auffassung und schöpferische Kraft in ihnen enthalten ist, so müssen wir gestehen, es findet sich auch hier sehr viel Langweiliges, Banales und Triviales darunter, ja die Masse der Erzeugnisse mag für die Kunstgeschichte von noch geringerem Belang sein, als die Bilder der früheren Epoche, denn während jenen noch ein gewisses kulturhistorisches Interesse wegen der dargestellten Gegenstände zukommen mag, handelt es sich bei diesen in der überwiegenden Zahl um bloße Studien, also um Vorbereitungen zu Bildern. Sind sie auch alle mehr oder weniger vor der Natur gemalt — von den symbolistischen, aus den Fingern gesogenen Bildern will ich hier gar nicht reden —, so wird doch auch hier gar zu häufig nach des Meisters Art geschielt und die Natur nicht mit eigenen Augen gesehen, sondern durch die Brille, die man sich von Paris verschrieben hat und die überall die gleichen violetten Schatten, freidigen Lichter und giftigen Lokaltöne sehen läßt, während doch die Natur Jedermann verschieden erscheinen sollte. Das aus einer Ueberanstrengung des Auges hervorgehende Naturbild des Freilichtmalers ist in seiner Art ebenso konventionell, wie das aus zu geringer Anstrengung hervorgehende theatermäßige Bild der alten Schule, das man

für das allein naturwahre zu halten pflegt, während es doch nur das ewige Einerlei der Kulisse an Stelle der überall verschiedenen Natur setzt. Dasselbe gilt von den Glasgowern, an deren Bildern man sich, sobald sie in Masse auftreten, bald satt gesehen hat.

Eine solche Kritik kann jetzt, da die Maler selbst zur Einsicht zu kommen und Umkehr zu halten beginnen, ausgesprochen werden, ohne daß man befürchten müßte, ihnen Hindernisse für den Gang ihrer Entwicklung zu bereiten. Die Hauptsache aber bleibt, daß diejenigen unter den Modernen, die sich als Individualitäten, als Künstler erwiesen haben, tatsächlich ihr Programm durchgeführt haben, zur Natur als dem ewigen Vorbilde zurückgekehrt sind und sie wiederum mit eigenen Augen angeschaut haben, so daß nun an ihre Werke wieder derselbe Maßstab angelegt werden kann wie an die der Vergangenheit, während die Erzeugnisse der akademischen Malerei nur von fern und rein äußerlich an sie erinnern, mögen sie, wie diejenigen Makarts, auch noch so „koloristisch“ gehalten sein. In den Bildern eines Manet und Degas, eines Uhde und Liebermann, eines Werenskiold und Kroeyer — um nur die Führer zu nennen — haben wir wieder Werke, die nicht nur die Natur in der richtigen Stärke und Abstufung ihrer Töne wiedergeben, sondern eine einheitliche Darstellung dieser Natur bieten, die nicht von Anderen erborgt sondern aus dem eigenen Innern geschöpft ist. Diese Künstler haben sich nicht nur von der Gliederpuppe befreit, sondern suchen sich auch mehr und mehr von dem lebenden Modell zu befreien und haben das auch in ihren besten Leistungen erreicht. Daher bieten sie greifbares Leben, das uns was zu sagen hat, Leben unserer Zeit, Menschen, die empfinden und denken wie wir, die wir verstehen, ebenso wie wir, uns in fremde Zeiten zurückversetzend, die Apostel Masaccios, die Donatoren Van Eycks, die Ma-

donnen Raphaels und Murillos, Dürers apokalyptische Racheengel, die Erzväter Rembrandts verstehen, während uns Lessings Königspaar, Bendemanns trauernde Juden, Pilots Thuznelden und Munkaczys Christusdarstellungen nichts als Bühnenerscheinungen sind, von denen uns eine unübersteigbare Rampe trennt.

Fassen wir hier die angegebenen Merkmale der modernen Kunst zusammen, so ergibt sich uns, daß sie darauf ausgeht, das Leben und die Natur, wie die alten großen Meister es auch gethan, mit eigenen Augen anzuschauen und so wiederzugeben, wie sie es geschaut hat. Damit ist gesagt, daß sie sich weder an das Vorbild der alten Maler noch an das der Antike zu halten gedenkt; nicht aber, daß sie sich mit der bloßen Wiedergabe der Natur begnügen wolle; dieses naturalistische Streben bildet nur die unerläßliche Vorbedingung für sie, wäre aber als selbständiges Ziel nur der Begeisterung eines Photographen werth: was die moderne Malerei erstrebt, ist die Schaffung geschlossener Bilder, also von Kunstwerken, die aber ihre Einheitlichkeit nicht gewissen Kniffen und äußerlichen Rezepten, sondern der inneren eigenartigen Anschauung des Künstlers verdanken soll.

Zeitlich läßt sich die moderne Malerei genau umschreiben als die Kunst der letzten 25 Jahre, denn kurz vor dem Ausbruch des Krieges wurde von Manet das Grundgesetz des freien Lichtes gefunden, das ja schon manchen Künstlern des 15. und der weiteren Jahrhunderte, wie namentlich Piero della Francesca, Bellini, Pieter de Hooch, auch manchen Künstlern aus dem Anfang unseres Jahrhunderts, wie Kunge in Hamburg, auch einigen Dresdnern, wie Kügelgen und Friedrich, bekannt gewesen war, aber eine weitere Durchbildung und allgemeinere Verbreitung nicht gefunden hatte. Nach anderen Richtungen hat eine ganze Reihe alleinstehender oder zu

Gruppen vereinigter Künstler im Laufe des Jahrhunderts der modernen Malerei vorgearbeitet.

Diesen Vorläufern sollen zunächst nun einige Worte gewidmet werden.

Dem Zuge der Zeit folgend, der in Winkelmanns Lehren seinen schärfsten Ausdruck gefunden hatte, waren zu Anfang unseres Jahrhunderts alle Akademien Europas in das Fahrwasser der antikisirenden Auffassungsweise gerathen, am wenigsten noch England. Mit diesem Reliefstil vertrug sich die leichte und lichte Malweise, welche wenigstens einzelne Meister des 18. Jahrhunderts, wie Chardin, Chodowiecky, Gainsborough und überhaupt die Mehrzahl der englischen Porträtmaler sich noch aus dem allgemeinen Schiffbruch der Kunst gerettet hatten, nicht. Immerhin wurde in Frankreich, dank der festbegründeten Akademie, dank vor allem dem energischen Eingreifen Napoleons, wenigstens der Faden der Ueberlieferung nicht abgerissen. Die Malerei war kalt, hart, leer geworden, aber die Franzosen verstanden immerhin noch zu malen. In Deutschland dagegen wurde dieser Zusammenhang mit der Vergangenheit durch das Vorgehen von Carstens, Cornelius und den Nazarenern, die alle sich in den schroffsten Gegensatz zu den Akademien stellten, abgerissen. Nach den glücklichen, aber mühevollen Versuchen, die Freskotechnik neu zu beleben, die in der Casa Bartholdy und im Casino Massimo zu Rom angestellt worden waren, gaben es unsere Klassizisten auf, sich mit der Farbe weiter abzuquälen, und erklärten sich für Kartonzeichner. Die Düsseldorfer aber, unter der kräftigen Führung Schadows, hatten alle Noth, sich aus dem Studium der alten, namentlich der niederländischen Bilder die Elemente des Malens wieder zusammenzulesen. Denn die wirkliche Ueberlieferung hatte sich, wie Lichtwark kürzlich nachgewiesen hat, nur durch die Vermittelung ganz vereinzelter Künstler, wie

Kunze in Hamburg, Friedrich und Dahl in Dresden Krüger in Berlin, in München Peter Hef, Bürkel, Morgenstern und deren Schüler Kauffmann und Gurlitt, erhalten.² Als nun zu Anfang der vierziger Jahre die neu-erfundenen belgischen Historienbilder ihren Siegeszug durch Deutschland antraten, wurde dies überall als eine Erlösung und, Offenbarung empfunden; in Wahrheit aber war damit der Teufel durch Beelzebub ausgetrieben. Später that nun gar noch Piloty seine Schule in München auf.

Wer von höherem Streben beseelt war, aber nicht die Energie besaß, um sich, wie Menzel, aus eigener Kraft emporzuheben, ging nun um die Mitte des Jahrhunderts nach Paris, um dort die letzten Geheimnisse der Kunst zu lernen. So verfuhr Feuerbach, Henneberg, Viktor Müller, Knauts und viele Andere. Bis dahin aber hatte von einer wirklichen Malerei in Deutschland kaum die Rede sein können.

In Paris stand es anders damit. Dort war die Malerei durch den Einfluß Davids verknöchert, aber nicht ausgestorben. Männer wie Guérin, Drolling, vor allem aber Ingres erhielten die technische Ueberlieferung lebendig. Rühmt sich doch noch der modernste der jetzt lebenden Franzosen, Degas, der wenigen Monate, die er in des alternden Ingres Atelier verbringen durfte. Hatte sich dort auch in den zwanziger Jahren zuerst jene theatralische Historienmalerei entwickelt, die an die Stelle der alten Griechen die alten Holländer als Vorbilder setzte und durch die Namen von Delaroche, Devéria, Leopold Robert, Horace Vernet, Cogniet und Ary Scheffer gekennzeichnet ist, so entstanden doch gleichzeitig zwei andere Richtungen, die ebenfalls auf der alten Ueberlieferung fußten, aber berufen sein sollten, die Malerei aus den Fesseln der alten Schule wieder zu befreien: die Historienmalerei großen und freien Stils eines Gros, Géricault und Delacroix,

und etwas später, um 1830, die Landschaftsmalerei der sogenannten Schule von Fontainebleau, welcher der Ruhm zu Theil werden sollte, einen der größten Künstler unseres Jahrhunderts, Jean François Millet, gezeitigt zu haben.

Daß auf diese Gestaltung der Dinge England einen nicht geringen Einfluß geübt, durch die kräftige Entwicklung seiner Landschaftsmalerei, sei hier nur nebenhin erwähnt.

Mit diesen Künstlern fängt die eigentliche Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, diejenige, die in der Zukunft fortleben wird, an. Bezeichnenderweise stehen fast alle diese Künstler und ihre Nachfolger in ausgesprochenem Gegensatz zu den Akademien oder wenigstens ganz abseits von ihnen und von den Akademien verpönt, in Deutschland sowohl wie in Frankreich und England.

Diese Vorläufer der modernen Malerei lassen sich einteilen in die folgenden drei Gruppen: Die Maler, welche, auf dem Kompositionsprinzip fußend, der Kunst durch eine schärfere Naturbeobachtung mehr Leben und Farbe zuführten. Das sind in Frankreich namentlich Delacroix und andererseits die ganze Schule von Fontainebleau, mit Millet an der Spitze; zu Meissonier, der eine Stelle für sich einnimmt, bildet in Deutschland Menzel das Gegenstück; dann traten Feuerbach, Henneberg und Viktor Müller, die Schüler Coutures, hervor; zuletzt Lenbach und Gebhardt. In England sind Mason und Walker zu nennen, in Holland die beiden Maris und Mauve. Bastien-Lepage und Dagnan-Bouveret leiteten dieses Genre dann in die neueste Malerei über.

Die zweite Gruppe bilden die Naturalisten, die es vor allem auf die treue Wiedergabe der Natur abfahen, ohne sich viel darum zu kümmern, ob eine gefällige bildmäßige Wirkung dabei herauskam. An ihrer Spitze steht, Alle überragend, Courbet, der im Jahre 1851 ganz Europa durch sein Bild

der beiden Steinklopfer revolutionirte, später aber in seinen Wald-, Jagd- und Meeresbildern Werke von der äußersten Vollendung schuf. Auf der Münchner Ausstellung von 1869 übte er den stärksten Einfluß auf Leibl und Trübner aus. Zu voller Bedeutung gelangte der Naturalismus erst innerhalb der Freilichtmalerei, in Deutschland besonders durch Liebermann.

Als dritte Gruppe ist die der Gedankenmaler zu nennen, die auf die Erfindung ein besonderes Gewicht legten, jedoch nicht mit den Symbolisten, wie Blake und Scott, oder den modernen Rosenkreuzern zu vermischen sind, sondern die Natur durchaus als Maler ins Auge faßten, dabei der Farbe und Tönung wohl ein besonderes Gewicht beilegten, aber durch die scharfe Erfassung der Wirklichkeit der modernen Freilichtmalerei am wirksamsten vorarbeiteten.

An ihrer Spitze stehen fraglos die englischen Präraphaeliten, die Hunt, Millais und Rossetti, die um 1850 zuerst hervortraten und zu denen Watts und Madox Brown als Vorläufer gehören. Ihr Wesen wird gewöhnlich ganz falsch aufgefaßt, da man auf dem Festlande kaum Gelegenheit gehabt hat, ihre Werke kennen zu lernen, und dies selbst in England sehr schwer ist. Sie sind nicht etwa Mystiker und keineswegs Alterthümeler, sondern ihr Wirken war durch den Ekel an der damaligen hohlen und unnatürlichen Malerei bedingt und ging auf die schärfste Beobachtung der Natur, die treue Wiedergabe aller Einzelheiten, sowohl in Bezug auf Form, wie auf Farbe hinaus und zugleich auf die möglichst packende Wiedergabe wirklichen Seelenlebens, wie dies Sizerrane in seinem schönen Buche *La peinture anglaise contemporaine*, einer Sammlung von Aufsätzen, die zuerst in der *Revue des deux Mondes* erschienen waren, überzeugend nachgewiesen hat.³ Sehr ähnlich waren die Ziele, die sich der Amerikaner Whistler setzte, nur daß er die Farbe in noch höherem Grade als Sene mit Bewußt-

sein als Mittel zur Erzielung bestimmter Stimmungen verwendete. Boecklin in Deutschland wiederum stellte die bewundernswerthe Schärfe seines Auges in den Dienst ganz phantastischer Darstellungen aus einem Reiche von Fabel- und Götterwesen, die nur seinem Blicke sichtbar waren. Ihm reihten sich Marées, Thoma und Steinhäusen an, während in Frankreich eine ähnliche Richtung in Gustave Moreau, dem Wiedererwecker des phantastischen Alterthums, ihren Hauptvertreter fand, bis Puvis de Chavannes, auf der modernen Farbenanschauung fußend, alle diese Bestrebungen der Monumentalmaterie dienstbar machte. Die Burne Jones und Walter Crane dagegen, die man jetzt gewöhnlich für die vollen Repräsentanten des Präraphaelitismus hält, stellen nichts anderes als einen Aufguß auf die echten Leistungen dieser Richtung dar, indem sie die lebendigen und mannichfaltigen Bestrebungen der Begründer in schematischer Erstarrung zeigen.

Alle diese drei Richtungen mündeten somit von den siebziger Jahren an in die moderne Malerei aus, machen sich deren Ergebnisse zu eigen, wie es ja auch Maler der alten Schule giebt, die sich die Grundsätze der Freilichtmalerei anzueignen suchen, ohne ihr jedoch in ihrem Streben nach Natürlichkeit und Sachlichkeit folgen zu können. Was alle die genannten Maler, die hier als Vorläufer der modernen Malerei aufgeführt wurden, auszeichnet, ist der Abscheu vor dem Gemachten, Unnatürlichen, Konventionellen.

Ihr Gegensatz zu der offiziellen, akademischen Malerei, die allein zur Kenntniß der weiteren Volksschichten gelangt ist, erklärt es, daß ihre Werke in unseren öffentlichen Galerien so gut wie ganz fehlen, daß ihre Namen daher auch nur zum geringen Theil in größeren Kreisen bekannt sind. Es ist dies ein Uebelstand, der mit der ganzen, noch viel zu jungen und daher nicht ausgereiften Einrichtung unseres modernen Galerie-

wesens zusammenhängt. Seitdem nicht mehr, wie in den früheren Jahrhunderten, die Fürsten selbst nach ihrem persönlichen Geschmack Kunstwerke erwerben, sondern vielköpfige „Landes-Kunstkommissionen“, kann in der Regel nur das erworben werden, was entweder dem Tagesgeschmack entspricht oder was sich nach langer Verkennung die allgemeine Anerkennung erst erzwungen hat. Wie jäh die Tagesgrößen von ihrem hohen Standorte hinabzustürzen pflegen, zeigt uns genugsam die geringe Schätzung, worin die einst vielgepriesenen Bilder eines Luca Giordano, eines Solimena, eines Van der Werff jetzt und sicher für alle Folgezeit stehen; das wirklich Gute aber, das ja seinen Werth freilich bewahrt, kommt infolge dieses Systems so spät in die Galerien, daß es jedenfalls seine Wirkung auf die Kunst selbst nicht mehr auszuüben vermag. Theuer wird in beiden Fällen gekauft, denn billig sind bekanntlich die Künstler nur, so lange sie nicht berühmt und anerkannt sind, also so lange sich nicht die Kunsthändler ihrer bemächtigt haben. Wenn auch zur Zeit, und nicht bloß hier, sondern überall in Deutschland, und nicht bloß in Deutschland, sondern ziemlich auf der ganzen Welt die Furcht vorherrscht, daß die Sammlungsdirectoren bei einer größeren Selbständigkeit und Verantwortlichkeit zu viel Werke ankaufen würden, die auf die Dauer ihren Werth nicht behalten würden, so steht doch zu hoffen, daß man allmählich einsehen werde, das Beste sei — im Gegensatz zur jetzigen Praxis — den Grundsatz nur billigen Kaufens, also vor allem von den Künstlern selbst und so lange sie noch nicht durchgedrungen sind, für die Werke der Gegenwart einzuführen. Ohne Versehen kann es dabei überhaupt nicht abgehen, aber besser ist es doch, ein paar Tausend Mark zu riskiren, als 50 000.

Unsere jetzige Wirthschaft wird einer künftigen Zeit als eine unverantwortliche erscheinen, um so mehr als sie Werke

bis zu Preisen anschwellen läßt, die für den Staat gar nicht mehr erreichbar sind, sondern nur noch von den Kröpfüssen der neuen und der alten Welt gezahlt werden können.

Dies ist der Grund, weshalb sich so wenig von den Hauptleistungen der Malerei unseres Jahrhunderts in den öffentlichen Galerien Europas befindet und weshalb die wirkliche Geschichte dieser Kunst so gut wie unbekannt ist. Eine Aenderung in diesen Dingen würde ja leicht zur Folge haben, daß bisweilen das, was angekauft wird, dem Publikum nicht gerade gefiele, weil es neu, ungewohnt, daher anfangs abschreckend wäre. Darin liegt der Kern der ganzen Sache und die Hauptschwierigkeit, deren Ueberwindung noch lange Zeit in Anspruch nehmen wird. So lange man die modernen Galerien für Vergnügungsanstalten hält, was sie doch schon in ihrer jetzigen Zusammensetzung nur in sehr bescheidenem Maße sind, und sich nicht gewöhnt hat, sie als Schatzkammern für alle höchsten und eigenartigsten Schöpfungen unserer Zeit auf dem Gebiete der Kunst anzusehen, deren Genuß naturgemäß kein leichter und bequemer sein kann, so lange ist an eine Besserung nicht zu denken. Denn von solchem Standpunkte aus erscheint der Goethe'sche Ausspruch, daß eigentlich, was nicht gefalle, das Rechte sei, als ein Paradoxon, oder, wie die Goncourts es ausdrückten: das Schöne sei das, was dem gewöhnlichen Menschen verabscheuenswerth erscheine, das, was die Nähmamsell und das Stubenmädchen als scheußlich empfänden. So wird denn auch eine Gelegenheit nach der anderen, um die Hauptschöpfungen unserer Zeit festzuhalten, vorübergehen, ohne daß sie ausgenutzt werden könnte; ja die Abneigung gegen das Gute, so lange es noch neu ist, ist in den breiten Schichten der Bevölkerung sogar so groß, daß man nicht einmal weiß, ob selbst Geschenke, wenn sich dafür die opferwilligen Geber aufreiben ließen — was nicht überall leicht ist — angenommen werden würden, wie noch kürzlich in Berlin

gefragt wurde, als eine Anzahl von Kunstfreunden sich bereit erklärt hatte, der Nationalgalerie eine gewählte Sammlung moderner ausländischer Bilder, deren Erwerbung aus Sammlungsmitteln durch den Wortlaut der Begründungsurkunde ausgeschlossen ist, zuzuführen.

II.

Der Name Manets und die Zeit um 1870 sind genannt worden, um den Beginn der eigentlichen modernen Malerei zu bezeichnen. Das ist so zu verstehen, daß zu dieser Zeit in Frankreich, dem damals führenden Kunstlande Europas, die volle Rückkehr zur Natur, als dem ewigen Quell jeglicher künstlerischen Erneuerung, gefunden und dadurch die allen nachfolgenden Bestrebungen gemeinsame Grundlage geschaffen worden ist. Um eine Entdeckung, sei es eines Einzelnen sei es Mehrerer, hat es sich bei der Freilichtmalerei aber ebenso wenig gehandelt wie um die Aufstellung eines neuen Grundsatzes, der den ganzen bisherigen Kunstbetrieb als einen verfehlten und veralteten hätte erscheinen lassen: der Gegensatz galt nur den Verfallserscheinungen der vorhergehenden Kunst.

Da man aber erkannt hatte, daß solcher Verfall stets dort eingetreten war, wo nicht an die Natur sondern an bereits vorhandene Werke angeknüpft worden war, so hütete man sich, den gleichen Fehler etwa dadurch zu begehen, daß man nun an beliebige, dem modernen Empfinden besonders nahe stehende Künstler angeknüpft hätte, sondern ging auf die Quelle selbst zurück. Die Bezeichnung der Freilichtmalerei als der modernen Malerei im engeren Sinne des Wortes ist hier nur um der Bequemlichkeit und größeren Deutlichkeit willen gebraucht worden. Worum es sich handelt, das ist die Malerei des 19. Jahrhunderts überhaupt, die wirklich lebendige und daher zukunftsbeständige Malerei unserer Zeit; unter diesem Gesichtspunkte

aber bildet die Freilichtmalerei nichts anderes, als das zur Zeit letzte Glied all jener Bestrebungen, die unter dem Namen der Vorbereitung bisher erwähnt worden sind. In diesem Sinne moderne Kunst hat es in jeder emporstrebenden Zeit gegeben; eine sogenannte „Moderne“, die nur unserer Zeit zu eigen wäre und im Gegensatz zu aller Kunst der Vergangenheit stünde, mag ja für die Künstler selbst einen recht anspornenden Begriff abgeben, kann aber vernünftigerweise nichts anderes, als den Geist unserer Zeit bedeuten, also etwas wenn auch thatsächlich Bestehendes, so doch durchaus Wandelbares und dem Geist aller anderen Zeiten Gleichgeordnetes. Vom geschichtlichen Standpunkte aus läßt sich also mit dem Ausdruck „moderne Kunst“ nicht viel anfangen; betrachtet man dagegen das Moderne als Gegenstand einer Tagesfrage, so drückt das Wort in vollkommen ausreichender Weise den Gegensatz aus, um den es sich handelt.

Wohl wirft man der modernen Malerei alles Mögliche vor: sie behandle mit Vorliebe unerquickliche oder nichts-sagende Gegenstände, bevorzuge das Häßliche vor dem Schönen, sei naturalistisch, begnüge sich mit der rohen Wiedergabe der Natur, lasse es dabei aber an der nöthigen Vollendung fehlen und beruhige sich bei einer lüderlichen, skizzenhaften Durchführung; sie nehme nicht die nöthige Rücksicht auf die Bedürfnisse des Publikums, sondern mache *l'art pour l'art*; sie ver falle in ihrem Suchen nach Absonderlichem und Auffallendem in die stärksten Uebertreibungen, erweise sich als krank in ihren symbolistischen, als unmoralisch und auf den Umsturz aller sittlichen, gesellschaftlichen, religiösen Ordnung gerichtet in ihren tendenziösen Leistungen; sie folge blindlings allen Modeströmungen, lasse aber Idealismus und wahre Begeisterung vermissen — das sind doch wohl die wesentlichen Bedenken, die heutzutage die Gemüther aufregen und mit Schrecken erfüllen für eine Zukunft, der nun das junge Geschlecht entgegengehen

soll, wie man meint, ohne Stütze und ohne Ziel, weil keine Ideale der Vergangenheit mehr den Weg wiesen und somit kein fester Maßstab mehr bestehe, um gut und schlecht auseinander zu halten.

Alle diese einzelnen Bedenken wiegen nicht schwer, da sie, wenn auch theilweise begründet, vielfach doch auf mangelnder Kenntniß beruhen, also mit der Zeit sich werden beheben lassen. Worauf es allein ankommt, was allein den Zwiespalt — nicht nur unter den Künstlern selbst sondern auch im Publikum — begründet, das ist der feste Entschluß der modernen Künstler, auf eigenen Füßen zu stehen, sich nicht an das Vorbild der Vergangenheit zu halten, sondern neue, den Bedürfnissen unserer Zeit entsprechende Kunst zu schaffen. So lange man bei den Begriffen Natur, Eigenart, künstlerischer Ernst verweilt, kommt man in der Verständigung nicht um ein Haar breit weiter; denn alle diese Eigenschaften können die Vertreter der Alten mit eben demselben Recht für sich in Anspruch nehmen. Um Nachahmung oder Selbständigkeit handelt es sich allein.

Daher verurtheilen denn auch die Folgerichtigen unter den Gegnern die moderne Kunst von vornherein in Vausch und Bogen, ohne überhaupt auch nur ihre Werke sehen zu wollen, indem sie sagen, das Höchste, nicht zu Uebertreffende sei in der Kunst bereits geleistet worden, und uns bleibe daher nur übrig, uns durch Nachahmung diesem Ideal so weit wie möglich zu nähern; hier liege ein sicherer Kulturbesitz vor, den es zu bewahren gelte und der nur auf diesem Wege steter Neuaufwärmung lebendig erhalten werden könne; da sie das Schöne für etwas Absolutes, ein für alle Mal und überall Feststehendes halten, so kommt ihnen gar nicht in den Sinn, daß es neben dem Ideal der Antike noch andere gleichberechtigte Ideale, kurz neben dem Alten auch Neues geben könne, und sie verlachen daher alles Streben nach Neuem als schlechtweg aussichtslos. Mit

diesem Standpunkte sich auseinanderzusetzen wird es hier gelten. Zunächst aber muß ein Ueberblick über die Entwicklung der eigentlichen modernen Malerei gegeben werden.

Manet, der Schüler jenes Coutoure, bei dem in den fünfziger Jahren auch so mancher deutsche Künstler seine Ausbildung erhalten hatte, war seit dem Anfang der sechziger Jahre mit einer Reihe von Bildern, namentlich dem Doppelbildniß seiner Eltern, hervorgetreten, die durch ihre Abkehr von der üblichen Malweise die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf sich gezogen hatten; als aber der Maler im Jahre 1863 sein *Déjeuner sur l'herbe* und 1865 seine *Olympia* aus seinem Atelier entsandte, Gegenstände, die bis dahin mit so kaltblütiger Hintansetzung aller idealeren Regungen nicht gemalt worden waren, da wurde er vom Salon zurückgewiesen und mußte sich mehrere Jahre lang mit dem Salon des Refusés begnügen, bis ihm die Sonderausstellung seiner Werke bei Durand-Ruel im Jahre 1868 zu Anerkennung und Ruf verhalf. Bis dahin hatte von den älteren Malern nur der immer oppositionslustige Delacroix ein Wort der Anerkennung für ihn gefunden; von den Kritikern aber war namentlich Zola, der das Buch *Mon Salon* schrieb und später seine Kunstausätze unter dem Titel *Mes Haines* zusammenfaßte, warm für ihn eingetreten; später folgte Huysmans.⁴ In diesem ersten Zeitabschnitt seines Wirkens stand Manet noch unter ziemlich starkem Einfluß einerseits des Velazquez andererseits der Japaner, die damals gerade bekannt geworden und in Mode gekommen waren. Gegen Ende der sechziger Jahre aber, kurz vor dem Ausbruch des Krieges, fand er durch einen Zufall auch das Mittel, die luftumflossene und durch die farbige Umgebung bedingte Erscheinung der Dinge wiederzugeben, indem er eines Tages, als er die Frau des Malers de Wittis malen sollte, seine Staffelei aus dem Atelier in das Freie, in den Garten hinausstrug. Im Jahre

1871, nach Beendigung des Krieges, wurde dann jene Ausstellung bei Nadar in Paris eröffnet, die angesichts der Werke einer Reihe von Künstlern, die mit Manet das Streben nach einer frischen Erfassung des Duftes der Natur getheilt hatten — es waren Monet, Sisley, Pissarro, Renoir —, den Namen Impressionismus aufbrachte.⁵ Hier ist die eigentliche Geburtsstunde der modernen Malerei, jetzt vor gerade 25 Jahren, zu erblicken.

Neben Manet hatten zwei Künstler auf selbständigen Wegen dieser Entwicklung vorgearbeitet: Degas in Paris und Israels in Holland.

Bis zu seinem Todesjahre 1883 wirkte Manet fort und schuf eine Reihe ernst komponirter, von Leben erfüllter und mit Farbe gesättigter Bilder, die sich in den Galerien der Zukunft nebst denen von Degas den Meisterwerken der Vergangenheit anreihen werden. Während dieser Zeit breitete sich die neue Auffassungsweise allmählich über ganz Europa, mit Ausnahme Englands, aus. In Paris selbst machte Bastien-Lepage den Pleinairismus salonfähig, wofür ihm Degas das Beiwort eines Bouguerau des Impressionismus anhing; ihm folgte bald darauf Dagnan-Bouveret. Liebermann war wohl der erste Deutsche, der diese Bahnen, und zwar mit einer Entschlossenheit beschrift, die ihn Genüge finden ließ an der Rolle eines Pfadfinders und Pioniers der Zukunft. Ihm folgte zu Ende der siebziger Jahre, doch ganz seine eigenen Wege suchend, Klinger, anfangs als Radierer, dann als Maler; weiterhin, zu Anfang der achtziger Jahre, Uhde mit seinem Christus als Kinderfreund von 1884 und der Reihe seiner übrigen tief empfundenen biblischen Bilder. Kühl endlich brachte uns das sonnendurchtränkte Innenbild, ein Stück echt deutscher Gemüthlichkeit. Weitere Namen anzuführen ist hier nicht am Platz; im Jahre 1890, nach zwanzigjährigem Ringen und Kämpfen, war

die junge Kunst allerorten so weit gekräftigt, daß sie den Entschluß fassen konnte, ihren Weg getrennt von den Vertretern der landesüblichen Malerei fortzusetzen; in Paris wie in München kam es zu der Sezession.

Eine gesonderte Betrachtung erfordert die Entwicklung der Monumentalmalerei während dieser Zeit. Sie bildet ja die Blüthe, das höchste Ziel, den Prüfstein einer jeden gesunden Kunstentwicklung; in ihr erst findet eine jede Zeit ihren umfassenden und dauernden Ausdruck. Daß die moderne Kunst auf den bisherigen Bahnen der Griechenmalerei à la Raphael und der Historienmalerei à la Kaulbach nicht vorwärtsschreiten konnte, ist klar: denn monumental gestalten läßt sich nur, was man genau kennt, was man vollkommen beherrscht; diese Lebenskraft wohnt aber dem Gestaltenkreise der Antike für uns nicht mehr bei. Aus der Alltäglichkeit läßt sich der Stoff für monumentale Gebilde auch nicht ohne weiteres entnehmen; denn eine Erhebung über das zeitlich Bedingte, ein ewig-menschlicher Gehalt bilden die nothwendigen Voraussetzungen dieser Kunstart. Will der Künstler also, um Kraft und Halt zu gewinnen, seinen Standpunkt auf der Erde bewahren und doch einer höheren, außergewöhnlichen Ordnung angehörende Gebilde schaffen, so bleibt für ihn nur die Möglichkeit übrig, Gestalten seiner Phantasie, die ja für ihn leibhaftig und greifbar vorhanden sind, weil er sie aus der Natur geholt hat, mit der ganzen Kraft und Fülle auszustatten, die ihm das eindringendste Studium der Natur ermöglicht.

Freilich hat in unserer Zeit der Maler bei solchem Streben mit ganz besonderen Schwierigkeiten zu ringen. Die Monumentalmalerei bildet im Verein mit der Skulptur und Architektur jenes Gesamtkunstwerk, das Klinger als das Erzeugniß der Raumkunst bezeichnet.⁶ Nun ist aber unsere Skulptur, durch die ewigen banalen Denkmalaufgaben demoralisirt, auf die Bahn

einer ganz unberechtigten Selbständigkeit gerathen, die sie zum Zusammenwirken mit den Schwesterkünsten und zu einer Unterordnung unter die Bedürfnisse des Ganzen sehr wenig geeignet erscheinen läßt; und die Architektur hat, abgesehen von den Eisenkonstruktionen, nur wenig Gelegenheit gefunden, sich an der Lösung neuer, aus der Zeit hervorgehender Aufgaben von innen heraus zu betheiligen; der Zusammenschluß der Künste bleibt also erst noch zu suchen. Dies ist der Grund, weshalb so manche unserer Maler sich aufs Bildhauern verlegen, wozu leicht auch noch das Baumeistern hinzukommen kann. Aber wenn auch einzelne Künstler der Vergangenheit, wie Lionardo, Raphael, Michelangelo, alle drei Künste gemeinsam betrieben haben, so ist das doch kein normaler Zustand, sondern nur die Folge ganz besonderer, überströmender Begabung. Als Ergebnis bleibt übrig, daß unsere Monumentalmalerei des nöthigen Haltes durch die beiden anderen Künste ermangelt und daher mit der Schwierigkeit zu kämpfen hat, daß sie sich die Flächen, die ihr zur Verfügung gestellt werden, erst für ihre besonderen Zwecke zurechtmachen muß, statt sie gleich in der geeigneten Form fertig vorzufinden. Dadurch fällt für sie, ebenso für die Staffeleimalerei, die jetzt ihre Bilder für Ausstellungen und Galerien statt für bestimmte Räume malen muß, eine wesentliche Quelle der Schaffensbegeisterung, der wohlthätige Zwang, der durch den gegebenen Raum auf die Phantasie ausgeübt wird, fort.

Eine Leistung hatte die klassische Schule bei uns in Deutschland gezeitigt, und zwar eine solche, die voraussichtlich von der Geschichtsschreibung der Zukunft als die höchste unseres Jahrhunderts überhaupt anerkannt werden wird: das Lebenswerk Alfred Rethels. Doch der Meister verfiel frühzeitiger Umnachtung, als er kaum begonnen hatte, seine gewaltigen Entwürfe auszuführen; die Nachfolger aber blieben aus.

Was Delacroix, Ingres, die Belgier auf dem Gebiete der Monumentalmalerei schufen, erwies sich als nicht lebensfähig, weil nicht aus dem eigenen Innern geboren. Millet und Manet blieb es versagt, ihre Riesenträume, die Ausmalung des Pantheons und des Pariser Stadthauses, auszuführen. Marées, in dessen Geist das goldene Zeitalter wieder neu auflebte, ging einsam seinen Weg und vermochte es nicht, seinen Gebilden greifbaren Ausdruck und dauernde Gestalt zu verleihen. Als der Erste, der, vom Geiste der Neuzeit durchdrungen, seine Gebilde mit hellem Licht übergieß und in leuchtende Farbigkeit kleidete, trat in Deutschland Prell mit seinen Fresken im Berliner Architektenhause hervor. Gesellschaft suchte wohl in seinen Allegorien der Berliner Ruhmeshalle manche Errungenschaften der modernen Malerei seinen idealen Zwecken dienstbar zu machen, vermochte sich jedoch nicht genügend von den Banden des Kartonsstils zu befreien.

In vollem Umfange den Zwecken der Monumentalmalerei dienstbar gemacht erscheint die Freilichtmalerei dann in den Fresken Puvis de Chavannes' und Besnards in Paris, den Szenen aus dem Leben der heiligen Genovefa des Ersteren im Pantheon, von 1886, und Besnards Darstellungen in der Ecole de Pharmacie (1884/85 und 88), sowie den Tageszeiten in der I. Mairie (1887), welche Werke jetzt die hohe Schule für die gesamte jüngere Künstlerschaft Europas bilden. Hier ist Leben und Empfinden unserer Tage, ohne Pathos, aber mit wohlthuender, verständlicher und erhebender Wärme, in einer künstlerischen Sprache vorgetragen, die den im höchsten Sinne dekorativen, d. h. raumschmückenden Zweck stets im Auge behält, indem sie, ohne von der Naturwahrheit abzugehen, Form und Farbe in erster Linie als raumfüllende und raumbelebende Bestandtheile handhabt. Wenn auch Puvis de Chavannes der Vorwurf gemacht werden kann, daß er in der Ausnutzung der Farbe nicht weit

genug gegangen sei und daher leicht blutleer, anämisch erscheine, so läßt es Besnard in dieser Hinsicht, wenn seine Gedanken auch keinen so hohen Flug nehmen, an Kraft und Tiefe nicht ermangeln.

Jetzt drängt auch in Deutschland alles Sehnen und Hoffen nach der Lösung dieser Aufgabe, der Verschmelzung der Naturwahrheit mit dem Gebilde höherer, über die Natur hinausgehender Ordnung. Klinger, der seit mehr als einem Jahrzehnt unausgesetzt danach ringt, dieses Ziel zu erreichen, hat in seiner bekannten Schrift über Malerei und Zeichnung einen Unterschied zwischen diesen beiden Kunstgattungen aufstellen wollen, der dahin geht, daß die Zeichnung, als von der Farbe unabhängig, an die Natur nicht gebunden sei, daher einen höheren Gedankenflug gestatte, während die Malerei in der Nachahmung der Natur ihr höchstes, ja ihr einziges Ziel finde. Wäre dies richtig, so wäre die Monumentalmalerei nicht nur, die sich nach Klingers eigenem Ausspruch ja den Forderungen des raumschmückenden Zweckes zu fügen hat, sondern die Malerei überhaupt, als eine schöpferische Kunst, unmöglich. Denn die Nachahmung der Natur, als ein besonderer Zweck, schließt alle anderen Zwecke aus. Die Kunst will aber doch nur, darüber werden Alle einig sein, die Gebilde der Phantasie zur Darstellung bringen, ist also, nach der Sprache des täglichen Lebens, zwecklos.

Diese ganze Theorie, die den Ausgangspunkt und das Endziel des künstlerischen Schaffens, die Naturnachahmung, mit seinem eigentlichen Wesen und seinem Zweck verwechselt, entspricht auch gar nicht der Wirksamkeit, die Klinger selbst entfaltet hat, er, der gerade an die Spitze der Phantasielünstler gestellt wird. Sie enthält viel für den Künstler Anregendes und praktisch Verwendbares, bildet aber doch wohl nur einen Nothbehelf, eine Ausrede, die durch die besonderen Umstände hervor-

gerufen ist, aber keine Gewähr der Dauer in sich trägt. In einer ähnlichen Lage, wie der, worin sich Klinger jetzt befindet, äußerte Cornelius, „der Pinsel sei der Verderb der Malerei geworden, er führe von der Natur ab zum Manierismus“; Klinger wiederum meint, die „Körperhaftigkeit“, also die volle Naturnachahmung, sei für die Malerei alles, die „Idee“ aber müsse sich, wenn sie zur Darstellung gelangen wolle, in die Zeichnung flüchten, die allein die für deren Ausdruck erforderliche Bewegungsfreiheit gewähre. So lange es bei diesem Zwiespalt von Malerei und Zeichnung, von Naturbild und Phantasiebild bleibt, werden auf der einen Seite, wie bei Cornelius, nur Kompositionen, auf der anderen Seite, wie bei Klinger, nur Naturstudien geliefert werden können; Klinger selbst aber hat bereits bewiesen, daß er sich in der Landschaft wenigstens und gelegentlich auch in den Figuren, wie auf den Kreuzträgerinnen in seinem „Olymp“, von der Natur freizumachen vermag; so kann denn auch gehofft werden, daß die Deutschen noch den Weg finden werden, der sie zur vollen Höhe monumentaler Malerei emporzuführen vermag. Auch Ludwig von Hofmann ist in diesem Zusammenhange zu erwähnen.

Mögen auch noch so viel Ausstellungen an den bisherigen Leistungen der modernen Malerei gemacht werden, mag ihr vorgeworfen werden, daß sie in der Verwendung des freien Lichtes zu weit gehe, es selbst dort einzuführen suche, wo die geschlossene Beleuchtung weit häufiger am Platze ist, wie z. B. bei den Bildnissen, daß sie auf die schöne Leuchtkraft der Farbe unnöthigerweise verzichte, daß sie sich zu ängstlich an die Natur halte und ihr gegenüber zu wenig wählerisch verfare, so betrifft dies alles Punkte, die sicherlich noch einst in befriedigender Weise werden geregelt werden, ja die schon längst geregelt worden wären, wenn ein festerer Zusammenhang zwischen dem Künstler und seinem Abnehmer bestanden hätte, wenn den modernen

Künstlern bereits früher die Gelegenheit geboten worden wäre, ihre Kräfte an großen Aufgaben zu versuchen und zu üben, und wenn ihnen dabei die Freiheit eingeräumt worden wäre, ihren Schöpfungen nach Künstlerrecht jene Gestalt zu geben, die ihnen als die richtige und nothwendige erscheint. Dem steht aber jener unheilbare Zwiespalt entgegen, der die modernen Bestrebungen von vornherein und unbesehen verwerfen läßt und trotz aller gegentheiligen Behauptungen jene Unduldsamkeit ausübt, die nur zu leicht im Gefolge der Macht sich einstellt. Wohl hört man von allen Seiten den Ruf nach Gesundheit erschallen; gilt es aber, Künstler, die hiefür die Anlage haben, mit der Lösung einer solchen Aufgabe zu betrauen — ich brauche nur an Thoma, Kalkreuth, Olde, Kampf, Stremel, Lührig zu erinnern —, so heißt es: das sind Naturalisten, sie ermangeln des Ideals; zum Ausmalen historischer Kostümstücke oder antiker Staatsaktionen hielte man sie allenfalls für gut genug: aber ihnen die künstlerische Gestaltung des gewöhnlichen, uns umgebenden Lebens, das allein doch für uns verständlich und interessant ist, wenn es nur richtig angefaßt wird, anzuvertrauen, hat man nicht den Muth, da man davon eine lähmende Einwirkung auf jene Art von Idealismus befürchtet, der mit so viel Mühe und doch so jammervollem Erfolge in den Schülern, in den höheren Töchtern, in dem Volke großgezogen wird; sind es doch hauptsächlich die Bildungsstätten des Volkes, die die Wandflächen für die Monumentalmalereien zu bieten haben.⁷

Endlich scheint auch hierin ein Wandel zum Besseren sich anbahnen zu wollen, und mit Stolz können wir feststellen, daß Sachsen auf dieser Bahn vorangeschritten ist. Das Publikum freilich folgt nur langsam nach. Und liest man irgendwo die Behauptung, heute werde kein Verständiger mehr an dem gesunden Kern der Bewegung zweifeln, so klingt das wie Hohn

gegenüber den Thatsachen. Bezeichnenderweise ist es gerade die Majorität unter den Gebildeten, die den hartnäckigsten Widerstand leistet, Männer voll Ernstes, Wohlwollens und Einsicht, denen sonst die Wahrung der geistigen Güter heiligste Lebensaufgabe ist. Handelt es sich aber um eine Frage der Kunst, so ist es für sie vollkommen ausgemacht, daß jedes Streben in moderner Richtung mit allen Mitteln niederzuhalten ist. Die Voraussetzung, daß sie sich für die moderne Kunst interessirten und deren Bestrebungen als der Förderung werth betrachten könnten, würden sie als eine Beleidigung ansehen.

Hier zeigt es sich, daß es sich bei dem „Kampf um die neue Kunst“ nicht etwa bloß, wie gewöhnlich behauptet wird, um eine Lebensfrage der Künstler selbst handelt, deren Lösung man ruhig ihnen allein überlassen könnte, sondern um eine Frage der Kultur und der Weltanschauung. Dies ist der Grund, der alle diejenigen, die sich berufsmäßig mit der Erforschung der Kunst beschäftigen, dazu veranlaßt, sich auf die Seite der jungen Künstlerschaft zu stellen, nicht wegen des Freilichtes, des Impressionismus oder des Realismus, sondern weil diese Künstler sich von den Banden einer einengenden Ueberlieferung befreien, sich auf eigene Füße stellen wollen und dies der einzige Weg gewesen ist, auf dem auch in früheren Zeiten die Kunst hat zur Größe gelangen können. Nur Adolf Rosenbergs ist auf der anderen Seite stehen geblieben; was er in den „Grenzboten“ und in der „Post“ und was als Vertreter der älteren Künstlerschaft Lenbach in Gelegenheitsreden gegen die modernen Bestrebungen vorbringt, das wird von unserem besseren Publikum und den Tagesblättern mit Wonne als Trost in diesen schweren Zeiten entgegengenommen.⁸ Es klingt so beruhigend gruselig, wenn den Vertretern der modernen Richtung Naturalismus, Materialismus, ja gar Atheismus vorgeworfen wird. Aber sind so große Worte am Platz, wo es sich einfach

um den Widerstreit ehrlicher Ueberzeugungen, um die Frage handelt, ob die Kultur einen feststehenden oder einen ewig wandelbaren Begriff bilde?

Auf allen anderen Gebieten des geistigen Lebens, in der Wissenschaft, in der Politik, ja selbst in der Religion ist doch der fortschrittliche Gedanke der Entwicklung zum Durchbruch und zur Anerkennung gelangt; allein im Bereiche der Kunst soll es heißen: das Ideal liegt hinter uns, nicht vor uns; alles, was nöthig und möglich ist, ist schon ausgeführt worden; für uns und alle Zukunft bleibt nur die stetig erneute Wiederholung übrig. Ist das nicht niederdrückend, ein Hohn auf die Kunst, ein Herabziehen der Kunst ins Handwerkliche? Und weshalb? Um Hekuba, um verstorbener Ideale, um einer abgestandenen Aesthetik willen.

Wenn Lagarde vor Jahren darauf hinwies, der Vorwurf, daß es der modernen Jugend an Idealismus fehle, sei nicht berechtigt, der Idealismus sei vorhanden, jetzt wie stets, nur werde ihm die Nahrung vorenthalten, so bildet ein solches Verhalten der Kunst gegenüber einen erneuten Beweis hierfür.⁹ Ist in der Neuzeit irgendwo Idealismus zu suchen, so findet er sich bei der jungen Künstlerchaft, die nicht müde wird, ihren Zielen nachzustreben, obwohl ihr nur Schwierigkeiten und Enttäuschungen bereitet werden.

Soll denn wegen der Gefahren, die mit einem Wandel der Anschauungen unleugbar verbunden sind, die Entwicklung erbarmungslos hintangehalten werden? Ist es denn erlaubt, an Stelle des frischen Brotes des Lebens, weil man sich daran etwa den Magen verderben könnte, die harten Kiesel der Antike der kommenden Generation zu bieten? Und sorgt nicht jede Zeit schon dafür, daß die Gegensätze sich ausgleichen und die Ausschreitungen beseitigt werden, wenn man nur den Grundsatz des *laissez aller* richtig und vollständig anwendet?

Ja, wird aber gesagt, wenn man den alten Kulturstandpunkt aufgibt, so verliert man jeden festen Maßstab für die Beurtheilung des Werthes der Kunstwerke. Bequem freilich ist es, sich einen festen Maßstab zu bilden. Aber ist er auch so fest, wie man glaubt, ist er nicht jeweils durch die Mode und das Tagesbedürfniß, durch ein Vorurtheil, das sich Verbreitung zu schaffen gewußt hat, bedingt und somit doch veränderlich? Die Antike gilt ja nun freilich seit bereits fast anderthalb Jahrhunderten als solcher Maßstab, und sie genoß in der Renaissancezeit dieselbe Verehrung. Aber dazwischen hat das Ideal der Gothik, im 17. Jahrhundert der Naturalismus, dann das Ideal des Rokoko geherrscht, und wir würden den Erzeugnissen dieser Zeiten nicht gerecht werden können, wenn wir nicht an sie jedesmal den besonderen Maßstab anlegen wollten, den sie erfordern. Wollte nun die moderne Kunst ebenso einen Maßstab aufstellen, für den bindende Geltung verlangt würde, so würde sie dem Grundsatz, der sie ins Leben gerufen hat, untreu werden. Dies ist die Klippe, die es zu umschiffen gilt. Die Kunst darf nicht zur Mode werden, sondern muß sich ewig verjüngen aus dem Quell der Individualität, der seine Nahrung aus der Natur zieht. Denn jede Zeit hat ihre besonderen Aufgaben, und ganz unmerklich, in stetigem Fluß verschieben sich die Bedürfnisse der Menschheit, die wir unter dem Namen Geschmack zusammenfassen. Diesem ewig wandelbaren, aber thatsächlich stets vorhandenen Geschmack zum Ausdruck zu verhelfen ist die Aufgabe der Kunst, wie die Wissenschaft die stetig wechselnde Erkenntniß festzuhalten hat. Da der Geschmack etwas Positives, wenn auch nicht ein für alle mal Feststehendes ist, wie Richard Avenarius dies in seiner für die neuere Geschichtsforschung grundlegenden biomechanischen Erkenntnißlehre nachgewiesen hat, so giebt es thatsächlich zu jeder Zeit einen bestimmten Maßstab für den Kunstgehalt eines Werkes,

nur ist er nicht in anderen Werken zu finden, sondern allein in der Schöpferkraft des einzelnen Künstlers.¹⁰ Wo etwas frisch aus dem Empfinden des Künstlers und somit dem Empfinden der Zeit entspringt, den Bedingungen des Materials genügt und den Eindruck der Natur in überzeugender Weise wiedergibt, da handelt es sich um ein Kunstwerk, das immer neu, gut aber nur dann sein wird, wenn es all diesen Erfordernissen genügt. Wie ein alter Philosoph, wohl Montaigne, sagt: *le propre de l'homme est d'inventer, d'être soi et non pas un autre.* Das bedingt freilich, daß der Betrachter jedem einzelnen Künstler, ja jedem einzelnen Werk eines Künstlers gegenüber immer wieder einen neuen Standpunkt einzunehmen hat. Dies ist die Betrachtungsweise, die der feinsinnigste Kunstfreund unserer Zeit, der zu früh verstorbene Conrad Fiedler, in allen seinen Schriften vertreten hat, und die ihn auch befähigt hat, in seinem erst jüngst wieder zugänglich gemachten, aber bereits vor 15 Jahren geschriebenen Aufsatz über „modernen Naturalismus und künstlerische Wahrheit“ mit einer Freiheit des Urtheils sich über das Wesen der modernen Kunst zu äußern, die ohne gleichen dasteht.¹¹

Diejenigen, die jetzt gleichgültig oder feindselig den Bestrebungen der modernen Malerei gegenüberstehen, übersehen aber namentlich eines: nämlich daß die Kunst nicht nur, wie sie meinen, zum Vergnügen und zur Erbauung des Publikums und weiterhin allenfalls zur Erhaltung der Künstler selbst dient, sondern auch eine materiell sehr hoch anzuschlagende nationale Aufgabe zu lösen hat.¹² Die Frage, ob es sich dabei um ein Interesse der geistigen Kultur handelt, bleibt hier völlig aus dem Spiele. Der Wettbewerb eines Volkes mit den übrigen ist aber in ungemein hohem Grade dadurch bedingt, ob es auf dem Gebiete des Kunstgewerbes, das dauernde, weitverbreitete, mannigfaltige und stets wechselnde Bedürfnisse auf dem ganzen Erd-

kreise zu befriedigen hat, den Kampf mit den übrigen Völkern bestehen kann. Das Kunstgewerbe aber ist von der Entwicklung der hohen Kunst durchaus abhängig. Wird Deutschland einst auf dem Weltmarkte, und diese Zeit muß kommen, in Bezug auf die Erzeugungskosten der Industrieartikel unterboten werden, so büßt es an Reichthum und somit an Machtstellung ein; hat es aber die Zwischenzeit benutzt, um seine Kunst und damit weiterhin sein Kunstgewerbe zur Höhe nationaler Kraft zu entwickeln, so kann es als Sieger aus dem Kampfe hervorgehen und wird seine Macht alsdann nur noch erweitern. Von der Pflege der alten Kunst ist ein solches Ergebnis nicht zu erwarten, darüber werden Alle einig sein; nur wo die Jugend, die Begeisterung, das Streben nach vorwärts vorhanden ist, kann auf Erfolg gerechnet werden. Die Sorge um die Macht und die Dauer Deutschlands sollte doch wohl die Angst um den Verlust der paar alten Ideale, die mehr als reichlich durch neue ersetzt werden würden, überflügeln können. Um dies Entweder — Oder handelt es sich jetzt thatsächlich. Möchte nicht noch mehr Zeit verloren und der Kunst endlich jene Förderung und Aufmunterung, die zu fordern sie ein gutes Recht hat, gewährt werden, bevor es zu spät ist.

Der nächste Anlaß zu einer folgenschweren Entscheidung steht sogar bereits unmittelbar vor der Thür. Vor wenig Tagen noch äußerte der Generalkommissar der Pariser Weltausstellung von 1900, Geheimrath Richter, hier in Dresden: im allgemeinen könne Deutschland dem Wettbewerb getrost ins Auge sehen, „nur die verhältnißmäßig noch sehr junge Kunstindustrie werde keinen leichten Stand haben; auch sie aber werde Erfolg haben, wenn sie sich bemühe, mit dem Künstler Hand in Hand zu arbeiten.“ Frankreich, England und Amerika, drei gefährliche Mitbewerber, gilt es zu bestehen. Die Zeit ist kurz, ja kaum noch zu rechnen. Der gefährlichste dieser Rivalen,

Frankreich, verfügt über eine Jahrhunderte alte Schulung der Hand, des Auges, des Geschmacks. Vergleicht man aber die gleichförmigen, durchweg gediegenen, jedoch wenig Kraft und Eigenart zeigenden Erzeugnisse der französischen Malerschule in den beiden Salons mit der Fülle der Talente, die auf den deutschen Kunstausstellungen zu Tage treten, so braucht man keine Besorgniß zu haben, sobald nur diesen Talenten wirklich die Gelegenheit geboten wird, ihre Kraft der Industrie und dem Gewerbe dienstbar zu machen.

Hier bietet sich also ein Feld, wo echter Patriotismus sich bethätigen kann, da aus der besonderen Stammesart der Künstler seine beste Kraft schöpft; hier findet auch der Reichthum ein Gebiet, wo er fruchtbringend an der gemeinsamen Arbeit der Nation theilzunehmen vermag, statt sich, wie bisher, gleichgültig von der Kunstpflege abzuwenden, als von einer Sache, die ihn nichts angehe und höchstens unter dem Gesichtspunkte der privaten Kapitalanlage für ihn in Frage kommen könne.

Der Segen wird ein tausendfacher sein, Lebensmuth und Freudigkeit werden wieder auferstehen, denn es wird ein Ziel gefunden sein, wofür man leben kann, das des Lebens werth ist.

Aber freilich gilt es einen raschen, kühnen Entschluß!

Anmerkungen.

Diese beiden Vorträge sind, bis auf kleine stilistische Aenderungen unverändert, so abgedruckt worden, wie sie am 13. und 20. Dezember 1896 im Sächsischen Kunstverein zu Dresden gehalten worden sind.

Troßdem dem Verfasser von befreundeter Seite nahegelegt worden ist, den mehrfach vorkommenden Ausdruck Antike durch Klassizismus zu ersetzen, hat er sich nicht dazu entschließen können, da das Wort Antike, welches nun einmal in unserer Zeit die üble Nebenbedeutung bekommen hat, den Sinn besser wiedergiebt als das Wort Klassizismus. Neben wir von der Antike in gutem Sinn, so bedienen wir uns des Ausdrucks Griechische Kunst, der auch die guten römischen Leistungen als Schößlinge der Kunst Griechenlands mit umfaßt.

¹ (Seite 6) Adolf Hildebrand: Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Straßburg 1893.

² (S. 14) Alfred Lichtwark: Hermann Rauffmann und die Kunst in Hamburg von 1800 bis 1850. München 1893. Mit Abbildungen.

³ (S. 17) Robert de la Sizeranne: La peinture anglaise contemporaine. Paris 1895.

⁴ (S. 24) Emile Zola: Mon Salon. Paris 1866. — Derselbe: Mes Haines. Paris 1879. — J. K. Huysmans: L'art moderne (Salons von 1879 an). Paris 1883. — Derselbe: Certains (Notizen über Chéret, Degas, Forain, Rops u. A.). Paris 1891 (zweite Auflage 1894).

⁵ (S. 25) Georges Lecomte: L'art impressioniste d'après la collection privée de M. Durand-Ruel. Paris 1892. — Gustave Geffroy über den Impressionismus in der Revue Encyclopédique, Jahrgang 1893, S. 1218 ff., mit Abbildungen.

⁶ (S. 26) Max Klinger: Malerei und Zeichnung. Leipzig 1891 (zweite Auflage 1895).

⁷ (S. 31) Wenn es auch für Sachsen zutrifft, daß die Mehrzahl der Monumentalmalereien auf die Schulen entfällt, so zeigt der amtliche Bericht über den entsprechenden Aufwand in Preußen (veröffentlicht in den Bänden VI, XI und XVIII des Jahrbuchs der K. Preuß. Kunstsammlungen), daß dort auf die Gymnasien und Hochschulen noch nicht ein Drittel des Gesamtbetrages entfällt, während die Hauptsumme sich auf die Rathhäuser, die Verwaltungs- und Gerichtsgebäude, ferner auf die Kaiserpsalz in Goslar und namentlich auf öffentliche Denkmäler vertheilt.

Da diese Beträge bisher wohl noch nicht in sachgemäßer Weise zusammengestellt worden sind, so seien sie hier in runden Summen und unter Ausschluß der Aufwendungen von weniger als 10 000 Mark, die am Schluß im ganzen aufgeführt werden, kurz mitgetheilt. Wo es sich um bekanntere Künstler handelt, sind deren Namen (in Klammern) beigelegt.

Preußen hat in den letzten 23 Jahren von 1873 bis 1895 (das letzte Rechnungsjahr schließt mit dem 31. März 1897) für Monumentalzwecke im ganzen 3 448 000 Mark, jährlich also 150 000, aufgewendet (in Sachsen beträgt der für diese Zwecke verfügbare Jahresfond etwa 60 000).

Davon entfallen:

1. auf die Schulen (einschließlich der Hochschulen)	1 004 000
2. auf öffentliche Denkmäler	659 000
3. auf Verwaltungs- und Gerichtsgebäude	440 000
4. auf Rathhäuser	318 000
5. auf die Kaiserpsalz in Goslar	289 000
6. auf Museen	293 000
7. auf Kirchen	231 000
8. auf andere Bauten	132 000
9. auf Herstellungen unter 10 000 Mark bei 1—8	214 000

(38)

im ganzen 3 448 000

Diese Posten setzen sich wie folgt zusammen:

1. Gymnasien in Jüterburg 60 000, Königsberg 59 000, Minden (Thumann) 58 000, Berlin, Joachimsthalsches (Skulpturen) 46 000, Bromberg 28 000, Wittenberg 27 000, Bielefeld (E. Hildebrand) 25 000, Pohlau (Knackfuß), Elbing (Gärtner), Berlin, Wilhelms-Gymnasium, Realschule in Danabrück (Gey), Berlin Augusta-Schule (Wohn) je zwischen 10. und 20 000 Lehrer-Seminar in Moers (Janßen u. A.) 30 000.

Universitäten in Halle (Spangenberg) 124 000, Königsberg 92 000, Kiel (Skulpturen) 56 000, Berlin, Universitätsbibliothek, Treppenhaus (Knille) 26 000, Lesesaal (Plastik) 13 000, Marburg (Janßen) bisher 20 000.

Kunstakademie in Düsseldorf (Janßen) 175 000, Landwirtschaftliche Hochschule in Berlin (Gärtner) 60 000, Technische Hochschule in Charlottenburg (Plastik 18 000, E. Hildebrand bisher 5 000) 23 000, Geodätisches Institut in Potsdam (dabei Plastik) 13 000.

2. Brunnen in Berlin (Begas) 185 000, Görlitz (Toberenz) 90 000, Posen (Pfuhl) 37 000, Stettin (Manzel) 27 000, Erfurt 10 000.

Sieges- und Kriegerdenkmale in Brandenburg (Calandrelli) 60 000, Posen (Bärwald) 10 000.

Statuen in der Vorhalle des Museums zu Berlin 115 000, in Düsseldorf (Cornelius von Donndorf) 24 000 und (eine Gruppe) 40 000, in Berlin (Löwengruppe von Wolff) 36 000, in Hildesheim (h. Bernward) 25 000.

3. Kultusministerium in Berlin, Festsaal 85 000, Skulpturen bisher 14 000, Oberpräsidialgebäude in Königsberg 81 000, Landeshaus daselbst 15 000, Regierungs- und Justizgebäude in Kassel (Scheurenberg u. A.) 75 000, (Skulpturen) 36 000, Landeshaus in Danzig (Röber) 46 000, Gerichtsgebäude in Posen (v. Heyden) 33 000, (Skulpturen) 10 000, Schwurgericht in Elberfeld 28 000, Regierungsgebäude in Breslau (Skulpturen) 11 000, Oberbergamt in Halle bisher 6 000.

4. Hildesheim (Prell) 152 000, Saarbrücken (v. Werner) 66 000, Erfurt (Janßen) 48 000, Danabrück (Skulpturen) 32 000, Düsseldorf bisher 20 000.

5. Gostlar (Wislicenus) 289 000.

6. Krefeld, Webeschule 76 000, Düsseldorf, Kunsthalle, Treppenhaus 64 000, Mosaik (nach Röber) 25 000, Berlin, Museum für Völkerkunde (Mosaik nach Lessing) 45 000, Kassel, Gemäldegalerie (Skulpturen von Echtermeyer) 43 000, Berlin, Nationalgalerie (F. Meyerheim) 25 000, Hannover, Provinzialmuseum (Skulptur) 15 000.

7. Basilika in Trier (Skulptur) 106 000, Kaiser-Wilhelms-Gedächtniskirche in Berlin (Skulptur) 22 000, Gereonskirche in Köln (Skulptur) 22 000, im übrigen kleinere Beträge für Berlin, Elbing, Quedlinburg Bonn, Düsseldorf (zum Theil Skulpturen).

8. Kloster Loffum (v. Gebhardt) 106 000, Vereinshaus in Nöschensrode (Steinhausen u. A.) 16 000, Architektenhaus in Berlin (Prell) 10 000

⁸ (S. 32) Auf dem ersten Kongreß der Deutschen Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren äußerte Lenbach: „Ein junges Geschlecht ist herangewachsen, das in pietätlosem Dünkel den großen Vorfahren nichts verdanken, aller Tradition den Rücken kehren, die Kunst von vorn anfangen will. Wer in der Wissenschaft oder im Handwerk die Erfahrungen und Erfindungen der Jahrtausende ignoriren wollte, würde nicht nur einfach ausgelacht und für einen Narren erklärt werden, sondern bei seinem thörichten Eigensinn verhungern müssen. Ein Maschinentechniker, der nicht aus seinen Vorgängern Nutzen schöpfen wollte, würde es höchstens zur Erfindung eines Schubkarrens oder einer Kaffeemühle bringen, wenn er überhaupt Talent hat und alt genug wird. In der Kunst aber soll das ganz anders sein. Der zuchtlose Geist, der durch die heutige Welt geht, bewirkt und begünstigt die Auflehnung gegen jede anerkannte höhere Macht und sieht ein Hinderniß der freien Entwicklung in der Dankbarkeit gegen Diejenigen, die der Welt durch ihr begeistertes Schaffen die höchsten Genüsse bereitet haben. Was jene geleistet, möchte für ihre Zeit ganz löblich gewesen sein. Sie aber, die Kinder einer neuen Zeit, dürften nicht rückwärts schauen, nichts von den Alten lernen, nicht einmal die Mittel von ihnen annehmen, durch die jene Großen zu ihren herrlichen Wirkungen gelangt sind. Denn sie bilden sich ein, wenn sie sich an der Hand der bewunderten Meister leiten ließen, den Weg zur Wahrheit und Natur nicht zu finden, der doch nicht zu verfehlen sei, wenn man nur den Muth habe, mit Schenkklappen gegen fremde Eindrücke vor den Augen der eigenen werthen Nase nachzugehen.“

Wie er sich das Lernen von den Alten vorstellt, zeigt eine Aeußerung von ihm, die Louise von Kobell in der Deutschen Revue (Oktober 1894) mittheilt: „Ich würde,“ sagt er, „vor allem darauf dringen, daß der Schüler die alte Kunstsprache erlerne, damit er korrekt und schön sprechen könne. Studentköpfe ließe ich zeichnen, Bilder lehrreich malen. Ich würde diesem die Aufgabe stellen, zu dem Bildnisse eines Mannes von van Dyck als Gegenstück ein weibliches Bildniß zu schaffen, und jenem zu Murillos „Maria“ oder Tizians „Venus“ ein Gegenbild zu malen. Die Schüler hätten, je nach Anlage, Pendants zu einem Stilleben de Heems, van Huissums, zu einer Wald- oder Flußlandschaft Ruysdaels oder Hobbemas zu fertigen. Die Malerakademie wäre eine Werkstätte, in welcher die Schüler für die Kirche, für ein Museum, für einen Speisesaal, für ein Wohnzimmer, für ein Boudoir u. s. w. Bilder herstellen müßten; diese würden verkauft, und ein Schüler wäre gewiß froh, etwa für sein Fruchtstück fünfzig Mark zu erhalten, desgleichen der Käufer, es um solchen Preis

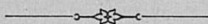
zu erwerben. Je nach dem Gemälde würde die Summe gesteigert, doch müßte sie in bescheidenen Grenzen bleiben. Auf diese Weise wäre die Bildernachfrage des Publikums gewiß groß und die Anzahl der Maler nicht mehr zu groß, wie es jetzt der Fall ist. Die Wechselwirkung zwischen Maler und Käufer wäre hergestellt, und der Schüler wüßte bereits beim Verlassen der Akademie, wo er seinen zukünftigen Wirkungskreis zu suchen hätte.“

⁹ (S. 33) Paul de Lagarde: Deutsche Schriften. Göttingen 1886. S. 477.

¹⁰ (S. 35) Richard Avenarius: Kritik der reinen Erfahrung. Leipzig 1888/90. 2 Bde. — Vergl. dazu: Friedr. Carstanjen: Rich. Avenarius' Biomechanische Grundlegung der neuen allgem. Erkenntnistheorie, München 1894, und (kürzer) der Vortrag desselben Verfassers im Offiziellen Bericht über die Verhandlungen des kunsthistorischen Kongresses zu Köln, 1.—3. Oktober 1894, Nürnberg v. J., S. 16 ff.

¹¹ (S. 35) Conrad Fiedlers Schriften über Kunst, herausg. von Hans Marbach. Leipzig 1896.

¹² (S. 35) Konrad Lange: Die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend. Darmstadt 1893 (Einleitung).



in diesem Zusammenhang... (faint text)

(C) 20. April 1899... (faint text)

(C) 21. April 1899... (faint text)

(C) 22. April 1899... (faint text)

(C) 23. April 1899... (faint text)

(C) 24. April 1899... (faint text)

(C) 25. April 1899... (faint text)

(C) 26. April 1899... (faint text)

(C) 27. April 1899... (faint text)

(C) 28. April 1899... (faint text)

(C) 29. April 1899... (faint text)

(C) 30. April 1899... (faint text)

(C) 31. April 1899... (faint text)

(C) 1. Mai 1899... (faint text)

(C) 2. Mai 1899... (faint text)

(C) 3. Mai 1899... (faint text)

(C) 4. Mai 1899... (faint text)

(C) 5. Mai 1899... (faint text)

(C) 6. Mai 1899... (faint text)

(C) 7. Mai 1899... (faint text)

(C) 8. Mai 1899... (faint text)