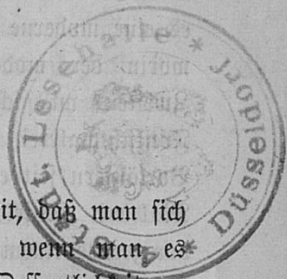


I.

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 abgiebt 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 Masaccio's, 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, Knaut 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 Bernet, 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 Francois 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 absehen, 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 Sizerranne 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