

Hofmann, Walter



KUNST-SALON
ERNST ARNOLD

INH.: HOFKUNSTHÄNDLER GUTBIER

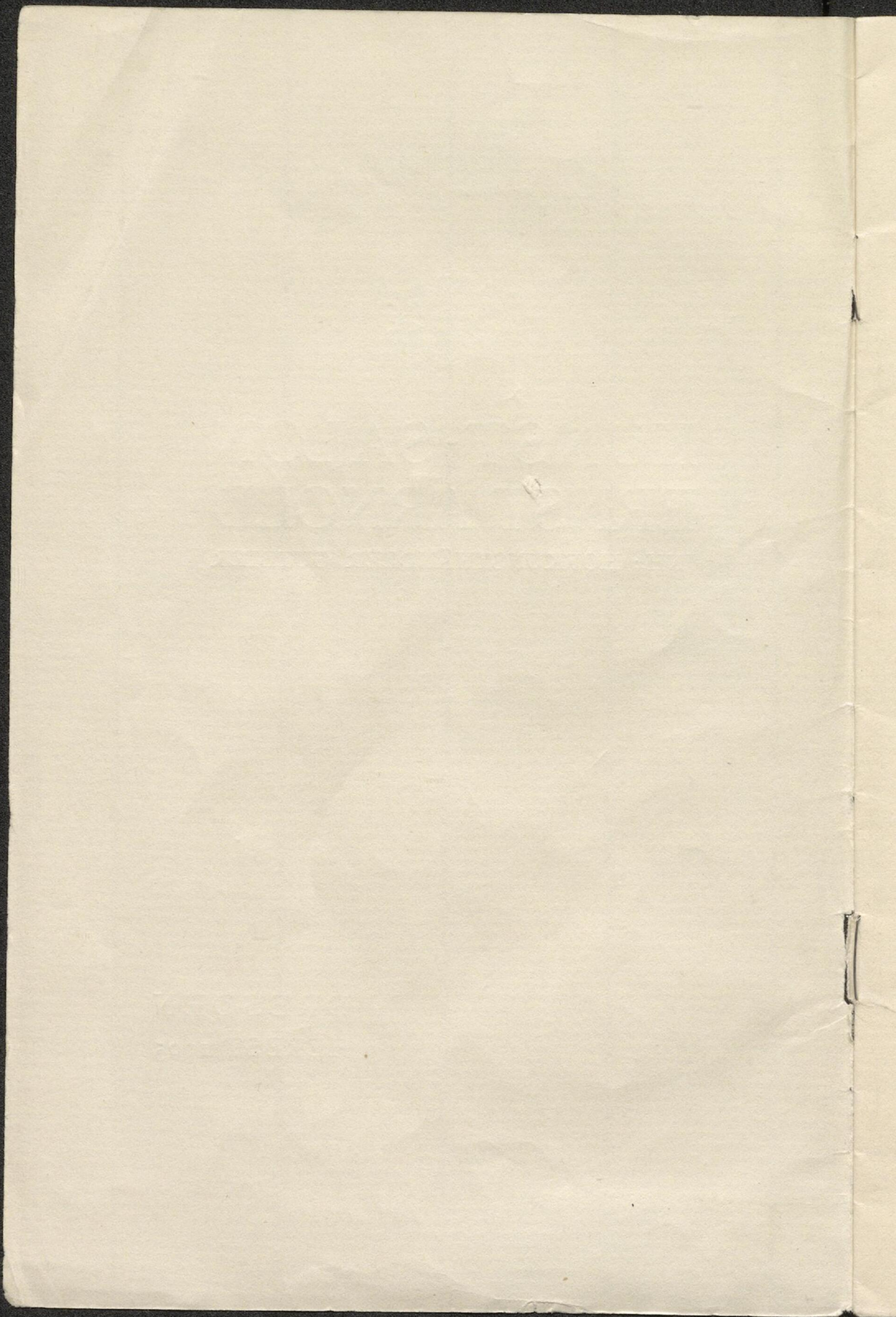


DRESDEN
HERBST 1905

IV. (1916). 234.

Art. plast.

2754, 21 m



Bur zweiten Ausstellung von Handzeichnungen deutscher Künstler.*)

(Sonderabdruck aus Nr. 230 und 236 des „Dresdner Journals“.)

I.

Eine Zeichenkultur gibt es nicht — schrieb kürzlich ein bekannter Kunstschriftsteller in bezug auf die moderne deutsche Zeichenkunst. Das ist in gewissem Sinne richtig, hindert aber durchaus nicht, daß auch in unseren Tagen eine große Anzahl deutscher Künstler schöne und wertvolle Zeichnungen hervorbringt. Ja, gerade die in der Zeichnung besonders naheliegende Möglichkeit zu unmittelbarem persönlichem Ausdrucke lockt unsere allem Konventionellen abholde Künstlerschaft stärker denn je, sich auf diesem Gebiete zu versuchen. Jeder von uns kennt die großartige Entfaltung der modernen deutschen Illustration und der übrigen graphischen Künste, eine Entfaltung, die in den Augen mancher Beurteiler sogar die Entwicklung der gleichzeitigen deutschen Malerei in den Schatten stellt.

In der letzten Zeit fängt nun neben dem Interesse, das die „gedruckte Zeichnung“ jeder Art längst gefunden hat, auch die Handzeichnung wieder an, die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf sich zu lenken. Nichts ist begreiflicher als das! Wenn wir schon einmal in der Kunst das Persönliche und Originale lieben — was ist persönlicher und origineller, als die Handzeichnung, die noch keinerlei Konzessionen und Kompromisse kennt, weil sie keine zu machen braucht, die, lediglich zum eigenen Vergnügen und zur eigenen Förderung der Künstler geschaffen, den Reiz des Privaten und Intimen besitzt und

*) Der Verfasser dieses Artikels legt Wert darauf, wissen zu lassen, daß er an den Vorarbeiten zu der Handzeichnungs- ausstellung mit beteiligt war.

D. R.

4

in erster Frische von den ersten Eindrücken und Erlebnissen ihrer Urheber berichtet. Hier hat noch nicht die Mühe des Um- und Weiterbildens im Blick auf bestimmte Absichten und Endziele die darstellungslustige Hand gehemmt, ganz gehorcht sie noch dem Instinkt, und jeder Strich scheint unmittelbarer als später, beim gleichsam offiziellen Kunstwerk, aus der Erregung der Sinne und der Phantasie zu fließen und für die ursprüngliche Art der schaffenden Persönlichkeit Zeugnis abzulegen.

Indem aber jeder Vergleich zwischen dem Ausgangspunkt und dem Ergebnis einer Entwicklung unseren Sinn für Entwicklung und Gewordenes fördert, so muß schließlich auch das Stadium der Handzeichnung, abgesehen von dem Genuß, den die Erkenntnis ihrer besonderen Schönheit bereitet, klärend auf unser Verhältnis zu den fertigen Kunstwerken wirken. Einen Meister, den wir in der Intimität seiner Werkstatt beobachten konnten, werden wir ganz anders und besser verstehen und beurteilen, wenn er uns dann in seinen, von vornherein für die Öffentlichkeit bestimmten Werken entgegentritt.

Um wertvoll und interessant zu sein, braucht eine Ausstellung von Handzeichnungen nur von dem besonderen dieser Kunstart in ihrer heutigen Gestaltung auszugehen. Wo der Reiz der Sache nicht in der Vollendung, nicht in der Erreichung eines ästhetischen Ideals, sondern in der ungeschminkten privaten Äußerung einer Persönlichkeit liegt, wäre es am wenigsten angebracht, die Förderung einer auf ein bestimmtes Ideal eingeschworenen Richtung aufs Programm zu setzen. Selbstverständlich ist nur der Ausschluß des künstlerisch Minderwertigen und, um Verwirrung zu vermeiden, der Verzicht auf Zeichnungen, die für irgendein Druckverfahren und damit von vornherein für die Öffentlichkeit bestimmt sind. Viel eher kann ein Aquarell oder ein Pastell, das sich technisch nicht gerade als Zeichnung aufweist, Aufnahme finden, wenn es den Charakter der zur eigenen Förderung geschaffenen Studie oder der zum eigenen Vergnügen hingeschriebenen Improvisation trägt, also geistig hierher gehört.

Mit diesen Sätzen habe ich im Vorwort zum Kataloge der II. deutschen Handzeichnungsausstellung im Kunstsalon Arnold die Voraussetzungen und Erwägungen an-

zudeuten versucht, aus denen diese Ausstellung hervorgegangen ist. In den nachstehenden Zeilen möchte ich nun von einigen, meiner Ansicht nach besonders gelungenen Abteilungen des mit ungewöhnlichen Anstrengungen vorbereiteten Unternehmens sprechen.

Zu den Schönsten und Mächtigsten der Ausstellung gehören für mein Gefühl die sieben großen Blätter Leibls. Hier ist eine Kunst der Zeichnung, die auch nicht im entferntesten mehr an die Zeichenvorlage erinnert, dafür aber mit einem Instinkt, der an das Wunderbare grenzt, von dem realen künstlerischen Materiale, der wahren und unveränderlichen Kraftquelle der bildenden Kunst ausgeht. Schwarz und Weiß, von einer mächtigen Künstlerhand zu belebtem Hell und Dunkel gestaltet, mit einer Klangfülle ausgestattet, die unser Auge berührt, wie eine Abfolge wunderbarer Töne unser Ohr.

Den Höhepunkt dieser Art zu zeichnen finde ich in dem Bildnis eines Mannes aus dem Jahre 1898. Hier, in diesem Werke seiner letzten Jahre ist nichts von jener Härte und manchmal peinlicher Schärfe, die Leibl, der Maler, in seiner späteren Entwicklung so oft mit grillenhafter Mühe anstrebte und die von gewissen theoretischen Konstrukteuren einer neuen, spezifisch deutschen Kunstanschauung erst als die wahre Höhenleistung des Meisters hingestellt wird. Ich finde, daß dieses zauberhafte Verlebendigen des künstlerischen Materials, wie wir's in der erwähnten Zeichnung sehen, unendlich wertvoller ist, als das Reproduzieren der Natur mit der Schärfe des photographischen Apparats, ja, in der bildenden Kunst sogar einen höheren, weil wesentlich spezifischen schöpferischen Akt bedeutet, als das Erfinden der schönsten Fabeln, als das Erzählen der geistvollsten Seelenanedoten.

Vor allem kommt aber bei dieser Leiblschen Art zu zeichnen das Stück Natur, das er seiner Darstellung zugrunde legt, durchaus nicht zu kurz. Im Gegenteil! Mit einer Lebendigkeit, die der bloße Ab-Zeichner auch mit dem heißesten Bemühen nie erzwingen wird, taucht hier nun das Antlitz des Porträtierten aus der Hell- und Dunkeldichtung heraus. Es ist, als hätte sich gerade in dem Augenblick, da wir vor das Blatt treten, der mystisch bewegte Dämmer zu den Formen dieses Gesichts verdichtet, und wir erleben das Kunstwerk höchster Art,

— ein Stück Natur, zu neuem selbständigen Dasein geboren aus dem Geiste des künstlerischen Materials!

* * *

Neben diesen Werken des toten Meisters haben die Arbeiten der Lebenden keinen leichten Stand. Und merkwürdig, — die in ihrer inneren Struktur dem großen Bauernmaler am stärksten entgegengesetzte Erscheinung, Wilhelm Steinhausen, der Dichter des Leisen und Zarten, behauptet sich neben ihm entschiedener als mancher andere. Das rührt wohl daher, daß auch Steinhausen seinem Material als echter Künstler gegenüber steht, daß auch bei ihm das Hell und Dunkel auf der toten Papierfläche zu klingen beginnt, wenn er mit dem Finger daran rührt. Dabei begnügt sich aber Steinhausen der Natur gegenüber nicht mit der Erfassung realer Erscheinungswerte, wie Leibl. Er ist ein rechter deutscher Dichter, er horcht in die Seelen der Dinge hinein und hat zu allem, was er aufs Papier bringt, ein Herzensverhältnis. Aber das eben ist Steinhausens Größe, daß er nicht nur dichterisch seine Erfindungen vor uns hinstellt, sondern daß seine Hand, die dieses Hinstellen besorgt, von dem gleichen Gefühl, aus denen jene Erfindungen hervorgewachsen, erfaßt und bewegt wird und nun über jeden Strich den gleichen Zauber breitet. Die Verhältnisse seiner Hell- und Dunkelwerte, der zart-zitternde Fluß seiner Linien berühren durch unser Auge unsere Seele schon mit heimlichem Zauber, ehe wir noch Sinn und Bedeutung des Dargestellten erfaßt haben. Blätter, wie die Waldwiese, der barmherzige Samariter, Märchen, Abendwolken zc. sprechen für diese wunderbare Fähigkeit des Künstlers am eindringlichsten, und kaum kann ich mich erinnern, je ein Gemälde Steinhausens gesehen zu haben, das diese Fähigkeit reiner zum Ausdruck gebracht hätte, als diese anspruchslosen Zeichnungen.

* * *

Den Arbeiten Schönlebers ist die Nähe Leibls und Steinhausens nicht gerade günstig. Sie wirken in ihrer Fühlen, auch bei Raumbildungen die Konturen der Einzeldinge scharf wiedergebenden Art noch am ehesten als „gute Zeichnungen“ im Philistersinne. Es ist auch etwas Philiströses in diesemhaften am einzelnen. Ein

Stil, der vor allem die räumliche Funktion der einzelnen Erscheinungen im Raume und dann erst ihren Sondercharakter erfaßt und betont, ist dem Karlsruher Meister fremd. Trotzdem halte ich die Vorführung seiner Zeichnungen auch in dieser Ausstellung für berechtigt. Vor allem ist in Schönlebers Kunst etwas sehr Anständiges und Keelles. Sie will nie mehr vortäuschen als wirklich in ihr ist. Und wenn man sich einmal damit abgefunden hat, daß es ein Darüberhinaus über den Stil dieses Künstlers gibt, daß aber nicht jedem Schaffenden das Höchste verliehen ist, dann kann man mit doppeltem Vergnügen die große Augenfeinheit und Handzuverlässigkeit, die Delikatesse des Sehens und Zeichnens bei Schönleber anerkennen. Hat er dann gar einmal einen landschaftlichen Vorwurf, dessen Reiz weniger in der Entfaltung des Raumes, mehr in einer reizvollen Silhouettenwirkung liegt, so bringt der Künstler mit seinen ihm eigentümlichen Mitteln ein so feines und entzückendes Blatt hervor, wie den Strand von Scheveningen. Und will man Schönleber richtig kennen und würdigen lernen, so ist gerade das Studium seiner besten Zeichnungen, wie sie jetzt bei Arnold vereinigt sind, wertvoll. Hier gilt, was ich in der Einleitung als möglich hinstellte: die persönliche Art des Künstlers kommt reiner zum Ausdruck als in seinen Bildern. Schon seine kleinen Gemälde sind reizvoller als seine großen Leinwände, vor denen ihm oft der künstlerische Atem ausgeht, und diese delikatsten und intimen Zeichnungen lassen uns erst ganz erkennen, wo seine wahre innerste Liebe liegt. Zugeben wird der Meister das natürlich nicht!

* * *

Von Schönleber zu Max Slevogt, der in dem kleinen Altmarktzimmer ausstellt, das ist ein ganz gewaltiger Sprung! Bei dem einen alles Feinheit und Delikatesse, fühle Betrachtung und ruhige Niederschrift, bei dem andern alles Temperament, Leidenschaft, Kühnes Zupacken und eruptives Aus-sich-herausschleudern.

Wohl in keinem seiner Werke offenbart sich diese Seite Slevogts drastischer, als in dem interessanten Skizzenbuch zum d'Andrade, von dem sich der Künstler erst nach langem Widerstreben trennte. Das Büchelchen, das nach Schluß der Ausstellung wieder ordnungsgemäß

zusammengeheftet nach Berlin zurückwandern muß, enthält die Aufzeichnungen der ersten Eindrücke, die der Berliner Maler von dem genialen Darsteller des Don Juan empfing. Was für Aufzeichnungen! Er, Slevogt, wie der prachtvolle Kerl zum erstenmal vor ihm steht, ist sofort ganz Aktion; während des schnellen Wechsels der Bilder vor seinem Auge sind seine künstlerischen Instinkte mit der äußersten Energie zusammengefaßt, und mit unfehlbarer Sicherheit weisen sie ihn aufs wesentliche. Seine Hand gehorcht absolut und mit wenigen blitzschnellen Pinselhieben ist die Situation aufs Papier geworfen.

Die stürmischste Umarmungszone! Jede Linie ist in Aufruhr. Wild sehen wir die Bewegungen gegeneinander andrängen. Fast werden wir imitatorisch zu Mittätigkeit gezwungen. Und dazu nun — ein Meisterstück genialer Farbenpsychologie — diese erregteste Situation vor das erregendste leidenschaftlichste Gelb gestellt. Das blizt ihm auf und im selben Augenblick fließt auch schon die Farbe aus dem Pinsel aufs Papier.

Die in diesen Halb-Minutenwerkchen erreichte Stärke des Eindrucks kann selbst ein Slevogt auf keinem seiner großen Bilder überbieten; dafür weisen uns aber gerade diese kleinen Blätter in der glücklichsten Weise den Weg zum Verständnis des Künstlers.

Sehr für Slevogts prächtige Art, für den guten Wuchs seiner Natur spricht auch die umfangreichere Improvisation der Aufzug. Hier reißt alles in die Höhe, in jeder Linie lebt eine ungebrochene, aufwärtsdrängende Kraft. Hier ist nicht, wie wir das bei ähnlichen Versuchen älterer und auch neuerer Meister oft sehen, ein idealer, aus der kräftigen Bewegung der Seele geborener Vorgang mit temperamentlosem Können, in geschlechtslosen Linien aufs Papier gebracht. Hier hat das Motiv des freudigen kühnen Aufwärtstrebens auch die Technik in seinen Bann gezwungen. Der abwärtschwebende Kranz, der sich bei dem feurigen Fluge vom Stabe löste, läßt die entgegengesetzte Bewegung doppelt eindringlich wirken.

II.

Albert Bartholomé ist der Schöpfer des Denkmals der Toten. Dieses Werk ist seinerzeit bei uns reichlich überschätzt worden; auf jeden Fall sind die spezifischplastischen Qualitäten der umfangreichen Arbeit ziemlich bescheidener Natur. Uns begeisterte die an sich gewiß schöne, unsere Seele erhebende Erfindung; wir vergaßen aber, daß derartige mehr dichterische Werte auch mit viel einfacheren Mitteln, also mit wesentlich geringerem Aufwand an Kraft vermittelt werden können.

Jener Bartholomé besuchte einst unseren deutschen Bildhauer August Gaul in dessen weit draußen an der Peripherie Berlins gelegener Werkstatt. Was er da von neueren Werken Gauls sah, das gefiel ihm ganz gut; in die wahre Begeisterung geriet er aber erst, als er vor einem Relief stand, das noch aus der unerquicklichen Begas-Modelleurzeit des Künstlers stammte. Es war eine sogenannte „malerische“ Plastik, die den von uns gefeierten Franzosen in der Werkstatt des Schöpfers der plastischsten Plastik unserer Zeit die Laute reinsten Wonne entlockte! Ein bezeichnendes Hörtörchen, das Gaul wohl mit gutmütigem Schmunzeln erzählt, das uns aber doch recht nachdenklich stimmen kann.

Es wäre ein Leichtes gewesen, für die Ausstellung deutscher Handzeichnungen nun auch ein Duzend „malerische“ Zeichnungen aus Gauls früherer Zeit zu bekommen, und ich darf leider nicht zweifeln, daß es unseren, jenen Franzosen anschwärmenden Kunstfreunden mit diesen Arbeiten, wenn sie neben den jetzt ausgestellten gehangen hätten, ebenso gegangen wäre, wie Bartholomé mit dem malerischen Relief. Trotzdem rate ich aber jedem, der sich in der Ausstellung zunächst kopfschüttelnd von den scheinbar so belanglosen Schafstudien Gauls wendet, diesen Blättern doch ein wiederholtes und recht eingehendes Studium zu widmen. Wenn sie sich erschlossen haben, dem werden sie zu einer ununterbrochen fließenden Quelle des lautersten Genusses und der reizvollsten Belehrung, denn es sind die reinsten, meisterhaftesten Vorarbeiten des reinsten, meisterhaftesten Bildhauers, den Deutschland seit langer Zeit gesehen hat.

Die Zeichnungen tragen mehr als alle bis jetzt besprochenen den Charakter der absoluten Studie. Aber was für Studien! Wir sehen auf den sechs Blättern wohl kaum mehr als ein paar Hundert der leichtesten Linien, — Linien, die, ohne hart zu sein, die Bestimmtheit der klar gefassten Vorstellung tragen und dabei die Weichheit alles gefühlten Lebens zeigen, ohne auch nur entfernt sich verschwommener Weichlichkeit zu nähern. Ein Gefühl für Körperlichkeit ist in diesen Strichen, daß unsere Hand, stehen wir vor ihnen, ununterbrochen zu leisen Tastbewegungen angeregt wird. Dabei wird fürs Auge durchaus nicht mit den üblichen Mitteln der Zeichnung eine üble plastische Täuschung angestrebt; keine Stelle ist auch nur mit der leisesten Schattenlage modelliert. Nur ein paar Linien, dem beweglichsten künstlerischen Mittel, dem Graphitstift mit überlegener Hand entlockt — und vor uns steht die schlagendste Form; ein paar Linien überschneiden sich, und sie werden zum lebendigsten Ausdruck sich bewegender, sich im idealen (mit keinem Strich angedeuteten) Raume lagernder Massen.

Vom Guten zu sprechen ist eine herrliche Sache. Man hofft dabei ja weniger den einzelnen Künstler zu „fördern“, als den Sinn für die Bedeutung der Gattung, der er angehört, zu wecken. Ich führe daher noch an, was Fritz Stahl in einem ausgezeichneten Aufsatz in „Kunst und Künstler“ über Gauls Zeichnungen und ihr Verhältnis zu den fertigen plastischen Arbeiten des Künstlers schrieb.

„Gaul ist nicht Naturalist; er will in erster Linie den „Stein“, die „Bronze“, nicht das Tier. Er kann deshalb auch nicht, was man so sagt, nach der Natur arbeiten. Wenn er eine Figur oder Gruppe schaffen will, so muß er frei sein, den Stoff schon vollständig beherrschen, das Tier auswendig kennen. Eine geknetete Studie müßte ihn schon irreführen. So hält er seine Beobachtungen nur in gezeichneten fest. Gauls Zeichnungen stehen sehr hoch, man kann sie neben die unserer besten Maler stellen. Mit ungemeiner Schlagkraft setzt er das Gesehene, einen Umriß, ein Detail, hin; er reißt ein ganz Momentanes aus der Natur heraus. Diese Blätter sind das Gegenteil von aller akademischen Zeichnung, frei von jeder Konvention, von jeder Absicht, eine

„Zeichnung“ zu machen, unmittelbare Dokumente seines Sehens, wirklich nur Hilfsmittel und gerade dadurch so wertvoll.“

* * *

Ein ganz anderes Bild! — Anselm Feuerbach! Und als kritischer Scheinwerfer Hugo v. Tschudi, der Direktor der Nationalgalerie. In seinem Manet-Buche spricht er von Couture, dem gefeierten Maler der Römer der Verfallzeit, „dessen innere Unwahrheit der deutsche Feuerbach nie ganz überwunden hat.“ Ein hartes Urteil! Aber trotz des neuerdings wieder steigenden Feuerbach-Kultes glaube ich nicht, daß eine spätere Zukunft Tschudi unrecht geben wird. Die wertvollen Zeichnungen des Künstlers, die jetzt bei Arnold mit ausgestellt sind, wirken bis auf eine Ausnahme trotz ihrer großen Noblesse inmitten der lebensvollen Umgebung doch etwas blutarm. Sie haben eine Schönheit, der wir nicht glauben, daß sie aus dem Innersten der Natur hervorgewachsen ist, sondern die uns mehr wie eine gute, von außen aufgetragene Vergoldung erscheint. Gewiß ist's trotzdem eine Schönheit, die ein Mann von vieler Geschmackskultur und feinsten geistigen Traditionen erfand. Doch langt die Fähigkeit zu solcher Schönheit eben gerade den Stoffen gegenüber, die Feuerbach mit Vorliebe behandelte, nicht zu. Man sehe sich in der Ausstellung sein Medusenhaupt an. Ein gut gezeichnetes Werk voll ernststen Ausdrucks. Aber man denke, wie etwa Böcklin eine derartige Aufgabe gelöst hätte, wie bei ihm die mitgefühlte Qual und Lust der Seele die Formen und Züge gebaut und gebildet haben würden.

Vor Feuerbachs Medusenhaupt versteinern wir nicht!

Trotz dieses Mangels im Blick auf die Werte seelischen Ausdrucks könnte die besprochene Zeichnung ein mächtiges Kunstwerk sein, als raffige zeichnerische Darstellung der objektiven Formen- oder Hell- und Dunkelerscheinung. Aber auch das ist nur in beschränktem Maße der Fall. Der Künstler läßt kaum mehr sehen als sein vorzügliches, in manchen Schulen und an verschiedenen Meistern gebildetes Können und einen guten Geschmack, doch in allen dem spricht sich kein Erlebnis aus, wie in einer Zeichnung Leibls, Liebermanns, Gauls zc., in denen doch auch keine erschütternden Be-

richte aus den Reichen der Seelen gegeben werden. Alles in allem fehlt Feuerbachs hochgearteter aristokratischer Natur ein Zuschuß urwüchsiger Kraft, ihm, dem idealistischen Sohne eines feinsinnigen Stubengelehrten ein Tropfen niederländischen Blutes, um uns in der Kunst ganz bannen zu können.

Eine ausgesprochene Kraftnatur ist dagegen Otto Greiner. Er versucht sich, dem Zuge der Zeit folgend, zwar auch manchmal auf dem Gebiete hoher Phantasiekunst, und erleidet dann um so ärgeren Schiffbruch, als ihm außer der echten Phantasie auch die geistige Kultur fehlt, die ein Feuerbach in seinem Vaterhause von der ersten Stunde an einsog. Läßt er aber mal die Idealkunst Idealkunst sein und geht er als Zeichner nur an die Bewältigung einzelner Objekte heran, dann gelangt er unter Umständen zu den stärksten und nachhaltigsten Wirkungen. Daher behauptet er, der, nur als Persönlichkeit betrachtet, neben dem Aristokraten Feuerbach sehr robust bürgerlich wirkt und mit diesem als Maler großen Stils, trotz Feuerbachs Schwächen, nicht entfernt konkurrieren könnte, — er behauptet sich neben ihm in der Zeichnungsausstellung glänzend! Selbst die kleineren zeichnerischen Studien zu seinen Phantasiewerken sind stärker als das Medusenhaupt, das doch auch als ernstgewollte Vorbereitung zu einer größeren Schöpfung (Titanensturz) zu betrachten ist. In Hinsicht auf den Ausdruck innerer Verfassung und die Charakteristik organischen Baues und körperlicher Bewegung lassen die ausgestellten Greinerschen Kopf- und Rückenaktstudien zu seiner Dante-Radierung sicher viel zu wünschen übrig. Aber die zähe und rücksichtslose Energie, mit der er wenigstens der Oberflächenerscheinung der Dinge auf den Leib rückt, ist schon bewundernswert. Der männliche Akt, der unter den ausgestellten Aktstudien Feuerbachs diesen Blättern des lebenden Meisters vielleicht am besten als Vergleichsobjekt gegenübergestellt werden könnte, ist unzweifelhaft mit viel mehr Gefühl für Bewegung, viel besserer Schulung der Vorstellung für die großen Zusammenhänge des menschlichen Körpers und besonders mit größerer Freiheit und eleganter Grazie gezeichnet. Er ist als Figur weiter getrieben und steht fertiger da. Unzweifelhaft! Und trotzdem hat man das Gefühl, daß Greiners beschränktere, aber mit Riesenanspannung

der Natur abgerungenen Studien die Grundlage für eine spätere Kunst bilden können, die ihrerseits wieder weit über Feuerbachs Leistungen hinausgehen dürfte.

Zum allerbesten Greiner kommen wir aber erst, wenn wir uns in der Ausstellung zu seiner Zeichnung „Italienerin“ wenden. Schön und vornehm ist die Dame, die sich über dem Kohlenbecken die Hände wärmt, nicht. Aber sie besitzt hier, als Kunstwerk, jene Rundung und Fülle des Lebens, die uns begeistert, weil uns sogar ein lebendiger Sperling auf der Straße lieber ist, als irgend- ein ausgestopfter König der Lüfte im Glaschranke des Museums. Besonders freuen wir uns, daß die Mühseligkeit der Arbeit, die wir sonst bei Greiner ziemlich oft feststellen müssen, hier einer ungemein lebendigen Behandlung des Materials Platz gemacht hat. Er gibt keine grandiose Schwarz-Weiß-Dichtung, er bleibt bei der Darstellung eines einzelnen Objekts. Aber das Gefühl, das ihn bei der Erfassung des Dargestellten so frisch und lebendig erfüllte, hat dann seinen Stift bei der Darstellung selbst mit gleichem Glanz über die Fläche getrieben und ein Gewirke prachtvoll flüssiger und zugleich nach jeder Seite prachtvoll charakterisierender Striche erstehen lassen.

Es spricht wohl nur für die Güte der Ausstellung, wenn nun, am Schlusse dieser Gegenüberstellung der beiden Künstler, noch ein Werk Feuerbachs genannt werden muß, mit dem doch er den Vorsprung wieder einholt, den der jüngere Meister in unseren Augen zuletzt gewonnen hatte. Ich meine das Bildnis des Frä. D. Eine wunderschöne Arbeit, die aber für mich in ihrer Vollendung zugleich alles Vorhergesagte bestätigt. Während Greiners vollkräftige Zeichnung in uns die richtige Vermutung erweckt, daß dieser Künstler sein Stärkstes im männlichen Bildnis geben muß, wirkt die zart-weibliche Schönheit des Feuerbachschen Porträts als der rechte abschließende Ausdruck seines Wesens. Der Psyche dieses Mädchens ist er, der von früh auf selbst ein Liebling der Frauen war, mit innerstem Verständnis nachgegangen, und aus diesem Verständnis heraus hat er den entzückenden Kontur dieses feinen edlen Gesichts gezeichnet, die diskreten silberigen Töne auf das graue Papier gesetzt und das wenige gebrochene Weiß wie ein leises Schimmern über die Fläche huschen lassen. Hier, in dieser Zeichnung, die äußerlich ganz hinter seinen zahlreichen großen Gemälden

zurücktritt, ist nichts von jener inneren Unwahrheit, von der Tschudi spricht; hier ist das, was in seiner Kunst sonst so oft von außen aufgetragen erscheint, von einem echten inneren Lebensfeuer durchwärmt und zu einem neuen höheren Werte umgebildet worden.

* * *

Kommt man von den besten Werken Greiners und Feuerbachs, dann hat in dieser Zeichnungs-Ausstellung Max Klinger, der gefeiertste deutsche Phantasiekünstler unserer Tage, keinen leichten Stand. Er allerdings gibt sein weitaus Bestes erst in seinen fertigen Werken, wenn ihn der Gedanke entzündet hat und ihm aus dem Feuer dichterisch-philosophischer Erregung Menschheits-Typen und grandiose Szenen vor dem inneren Auge aufsteigen. Es ist sicher interessant, zu sehen, wie derselbe Künstler, der uns wenigstens in den Menschen, die in seinen Radierungen auftreten, durch prachtvolle und ergreifende Gesten und Gebärden ganz neue Innervationen geschenkt hat, — wie er in seinen Aktstudien sich kaum über ein mittleres Niveau erhebt. Wir verkennen nicht den großen ringenden Ernst, der auch bei ihm in diesen Studien steckt, aber wir sehnen uns vor ihnen doch weg zu Klingers besten Phantasieschöpfungen und sind erquickt, wenn wir dann bei Ludwig v. Hofmann, der doch im ganzen keiner von den Größten ist, auf eine solche schöne lebensvolle Arbeit, wie den weiblichen Rückenakt stoßen.

Leider muß ich mir versagen, auf diese und auf die anderen vorzüglichen Studien v. Hofmanns einzugehen. Jedes Ding hat eben zwei Seiten! Ich habe versucht, durch speziellere Behandlung einzelner Abteilungen der Ausstellung zu näherer Beschäftigung mit den betreffenden Werken anzuregen, was natürlich bei einer katalogmäßigen, von kritischen Schlagworten begleiteten Aufzählung aller vertretenen Künstler (im ganzen etwa 40!) nicht möglich ist. Dafür kommen nun aber die übrigen desto schlechter weg, obwohl die meisten von ihnen nach dem Wert ihrer Leistungen gleichfalls Anspruch auf unsere volle Teilnahme haben. So vor allem auch — um wenigstens Dresden nicht ganz stiefmütterlich zu behandeln — Georg Lührig und Otto Fischer. Der erstere stellt u. a. zwei grandiose Studienköpfe zu seinen berühmten Totentanz-

partons aus und beweist schon mit diesen Jugendarbeiten, daß er der einzige Dresdner Künstler ist, der die innere Wucht und die äußere Kraft zu einer Monumentalkunst großen Stiles in sich trägt. Seine vorzüglichen landschaftlichen Federzeichnungen wird der Freund einer auf's Klare und Schlichte gerichteten künstlerischen Anschauungsweise mit immer neuem Genuß betrachten.

Otto Fischer aber bestätigt mit seinen jetzt ausgestellten Zeichnungen wieder die Berechtigung der ganz hohen Meinung, die wir von seiner Künstlerschaft haben, und läßt uns der bevorstehenden Sonderausstellung seiner neuesten Arbeiten mit doppeltem Interesse entgegensehen.

Von Kollektionen, deren Zusammenstellung mir besonders gelungen erscheint, möchte ich vor allen noch ganz kurz die von Max Liebermann hervorheben. Sowohl in seinen landschaftlichen Blättern als auch in den meisten seiner figürlichen Studien zeigt sich ein Können, das nur der Ungeübte oder der im Parteikampfe um die Unbefangenheit des Urteils Bekommene übersehen kann. Die entzückenden Bildnisse der Tochter des Künstlers, die nach seiner eigenen Angabe noch nicht ausgestellt waren, zeigen übrigens, daß auch diesem Meister menschlich-liebenswürdige Regungen durchaus nicht fremd sind. Wenn er aber sonst als Künstler die Eroberung der Bewegung und der Atmosphäre im Raume, überhaupt der objektiven Erscheinungsfaktoren als seine Hauptaufgabe betrachtet, so wird ihm wohl nur ein fanatischer Thomaverehrer und Thodeanhänger, nicht aber die Kunstgeschichte unrecht geben.

Mit immer neuem Vergnügen betrachte ich auch die schönen Zeichnungen Walter Leistikows, Carlos Grethes und Hans v. Bolkmanns. Sie fügen dem Bilde, das wir uns von diesen zuverlässigen Stützen neuerer deutscher Kunst schon längst gemacht haben, keinen neuen Zug hinzu, aber die unbekümmerte freie Art, die ihren Studien eigen ist, läßt uns jenes sehr respectable Bild in einem neuen frischen Glanze erscheinen. Die gediegenen Arbeiten Skarbinas und Arthur Kampfs werden manchem Kunstfreunde vielleicht lieber werden, als die Gemälde dieser Künstler, während natürlich auch manche Meister ihrem mehr oder weniger vollen Lorbeerkränze in der Ausstellung kein neues Blatt einflechten. Ja, einzelne Maler, die wir sonst sehr ernst nehmen, sehen wir in

X

ihren Zeichnungen sogar einer manierten Art zutreiben, die ihren Gemälden hoffentlich noch recht lange fern bleibt, — wenn das möglich ist!

Bloß gerade noch nennen kann ich die Sammlung Thomascher Blätter, die alle Vorzüge und alle Schwächen dieses Hüters deutscher Herzenschätze zeigt; ferner die ehrlichen Arbeiten Kalkreuths, die zarten Landschaftsdichtungen Paul Baums, die wuchtigen Darstellungen der Käthe Kollwitz, Uhdes und Trübners spärliche aber wertvolle Proben, Kühls pikante Architekturskizzen und die tüchtigen Figurenstudien, die Robert Haug zu seinen Fresken im Stuttgarter Rathause zeichnete. Carl Banker ist mit ein paar ernsten Bildnisstudien, Robert Sterl mit einer Anzahl Skizzen und ersten Kompositionsversuchen zu seinen neueren schönen Gemälden vertreten.

Gern hätte ich auch von Sion L. Wenban gesprochen, der vor acht Jahren unter den kläglichen Umständen in der großen Kunststadt München starb, einer der besten und einer der unbekanntesten deutschen Radierer seiner Zeit war und dessen jetzt ausgestellte schöne Landschaftszeichnungen wohl ein besseres Los verdient hätten, als zusammen mit vielen anderen in dem Schubfach einer alten Kommode zu verderben, was die in den dürftigsten Verhältnissen lebende Witwe des Künstlers leider nicht verhindern kann. Wer übrigens die Handzeichnungsschätze unseres Königl. Kupferstichkabinetts kennt, dem ist ja Wenban schon längst ein guter Bekannter.

Thomas Theodor Heine gehört eigentlich in diese Handzeichnungsausstellung nicht. Trotzdem sind, wohl um den Respekt vor der Gattung — dem anderen, diesmal ausgeschlossenen Gebiete der Zeichnung — anzudeuten, einige Arbeiten dieses Hauptmeisters der deutschen Illustration mit aufgenommen worden. Doch sind es auch hier weniger druckfertig gemachte Blätter, sondern zum Teil reine, außerordentlich friedfertige und reizvolle Handzeichnungen, zum Teil abstrakte, von allem sinnlichen und dekorativen Reize absehende Bewegungsstudien zu den berühmten gezeichneten Satiren des Künstlers.

Walter Hofmann.

Art. plat 2754, 21 m