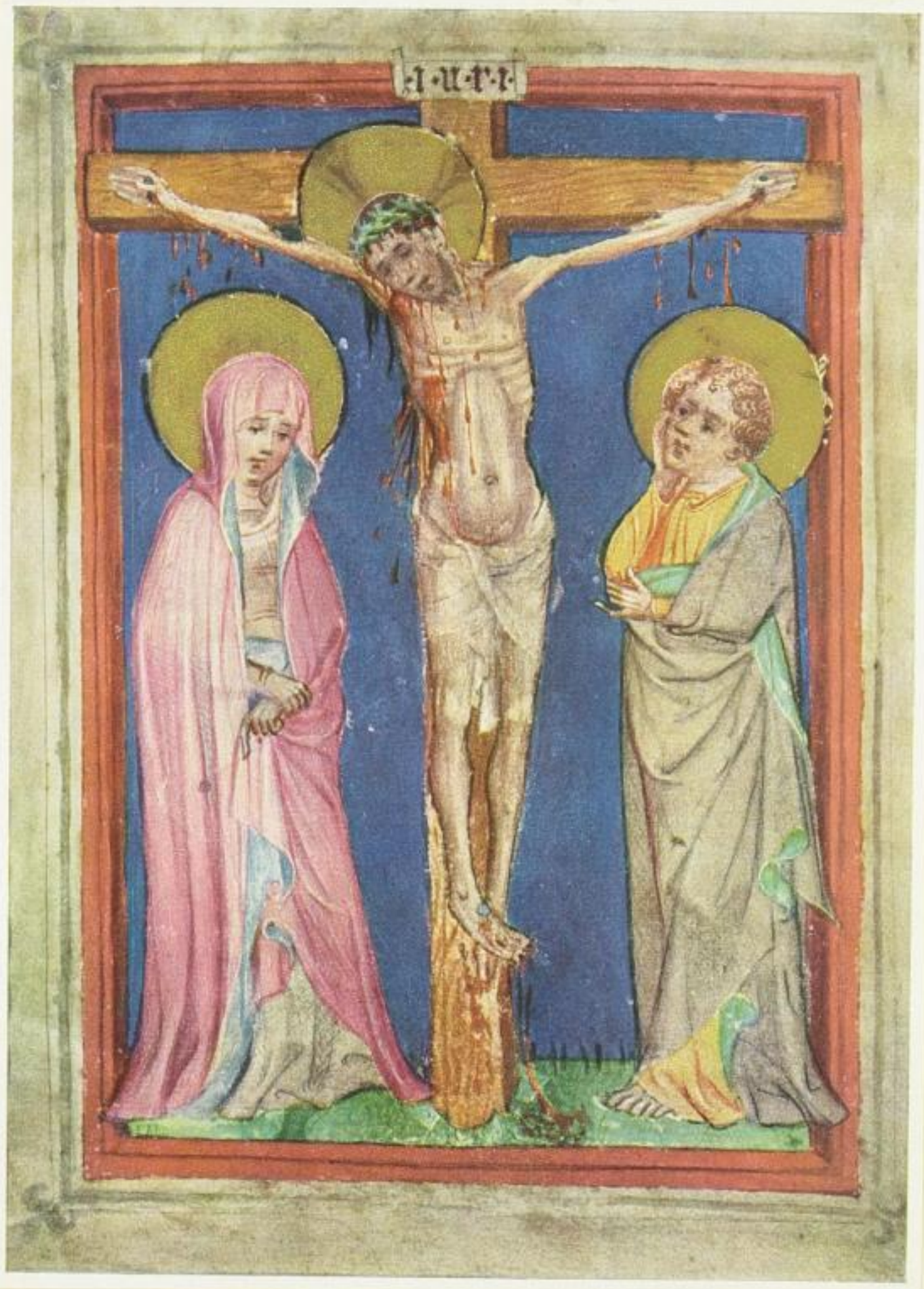
WRG

HANS F. SECKER

DIE GALERIE DER NEUZEIT

IM MUSEUM WALLRAF-RICHARTZ



KÖLNISCHE BUCHMALEREI VON ETWA 1420

Geschenk des Herrn Geheimrats Dr. Louis Hagen
an die Handzeichnungensammlung, Köln 1927

HANS F. SECKER

DIE GALERIE DER NEUZEIT

IM MUSEUM WALLRAF-RICHARTZ

HERAUSGEGEBEN VON DER

WALLRAF-RICHARTZ-GESELLSCHAFT

IN KÖLN

1 9 2 7

KLINKHARDT & BIERMANN / VERLAG / LEIPZIG

S., H. F[riedrich]

BEMERKUNGEN

Zum Druck dieses Buches spendeten dankenswerter Weise mehrere Förderer der Wallraf-Richartz-Gesellschaft namhafte Beiträge.

Die farbige Tafel Marées stiftete die Kunsthandlung Carl Nicolai in Berlin.

Die Aufsätze über Rubens, Hausmann, Leibl und Marées sind auszugsweise schon in den letzten Jahren in Kölner Zeitungen erschienen.

Einige der erwähnten und abgebildeten Gemälde sind wegen Raummangels vorübergehend nicht ausgestellt.

Zu den Tafeln 10 und 11 ist zu bemerken, daß der Kaufpreis für den Begas von der Leitung des Rheinischen Museums vorgelegt worden ist und daß die Annahme des von der Wallraf-Richartz-Gesellschaft erworbenen Bastiné durch den Museums-Ausschuß bei Abschluß dieses Druckes noch nicht erfolgt war.

BUCHDRUCKEREI JULIUS KLINKHARDT, LEIPZIG
Printed in Germany

VORWORT

Ältestes bewahrt mit Treue,
Freundlich aufgefaßt das Neue!
Goethe

Die Alten haben ihre Kunstwerke für Tempel und Kirchen, für die Häuser der Lebenden und für die Ruhestätten der Toten geschaffen, immer aber in unlösbarer Verbundenheit mit einer bestimmten architektonischen Umgebung und mit bestimmten Menschen ihrer Zeit. Darum ist es bedenklich, solche Dinge ohne Not von ihrem Standort zu entfernen, für die der Künstler sie erdacht hat — es sei denn, daß die Werke dort gefährdet sind. Seitdem man in Trümmern und Ausgrabungen mit Recht und Pietät die vergänglichen Zeugen einer gewesenen Kultur erblickt, ist das Sammeln und die Pflege der Altertümer eine natürliche Aufgabe aller zivilisierten Völker geworden.

So entstand das Museum.

Erst die Neuzeit kennt neben diesem geschichtlichen Zweck der Erhaltung alter Kunst als anderen Zweck der Museen die Förderung der neuen Kunst durch die Aufnahme von Arbeiten lebender Meister.

Während die eine Aufgabe, nur das Alte zu konservieren, erlernbar ist und fast in allen Fällen dankbar, bringt die zweite, teilnehmend einzugreifen in die Entwicklung der Gegenwart, eine Kette von Kampf und Enttäuschungen mit sich; und ist dennoch beglückend, weil so wunderbar lebendig, jungerhaltend im Verkehr mit den Künstlern, trotzig im Sturm gegen jede rückständige Gesinnung. Und weil Gefühl, nur Gefühl, den Dienst dieser Aufgabe leitet.

Ein weitverbreiteter Irrtum ist aber, zu glauben, daß die Liebe zur neuen Kunst unvereinbar sei mit der Kennerschaft der alten, und umgekehrt. Mögen auch viele, die nur auf Tradition eingestellt sind, blind sein für die Vorgänge der Gegenwart, und mögen andere in ihrer Passion für Neuestes es manchmal an der gebotenen Achtung vor der geschichtlichen Vergangenheit fehlen lassen: der wahre Kunstfreund wird immer im Sinne des Goethewortes handeln, das als Motto über diesem Abschnitt steht.

Ist es schon ein Mangel an persönlicher Kultur, ablehnend zu sein

gegen das überkommene Kunstgut alter Zeiten, so ist es ein Zeichen mindestens ebenso großer Schwäche und Unerzogenheit, der Geistesarbeit der mitlebenden Künstler a priori feindlich gegenüberzustehen. Unbegabte Schulmänner verfallen oft in diesen Fehler, und viele Menschen, die im späteren Leben durch Beruf und Erwerb daran gehindert sind, sich anders als oberflächlich genießend mit bildender Kunst zu befassen, bringen ihr bequemes Vorurteil gegen alles Neue schon von der Schule mit. Das sollte eine der vornehmsten Aufgaben der Jugenderziehung sein, bereits dem Kinde Respekt vor den geistigen Leistungen der Gegenwart und Zurückhaltung im Urteil über Kunst anzugewöhnen. — Auf dem Altphilologentag in Hamburg 1905 bekannte Alfred Lichtwark in seiner Rede: „Ich erinnere mich sehr deutlich des Tages, da mir die Erleuchtung kam, daß ein Künstler unserer Zeit so bedeutend sein könnte wie der irgendeiner Vergangenheit; bis dahin hatte ich, ohne es mir eingestanden zu haben, wie meine ganze Umgebung unter der Vorstellung gelebt, daß es nur in früheren Zeitaltern große Kunst gegeben habe."

Das Museum ist — ich wiederhole hier ungefähr, was ich vor zehn Jahren in dem Wegweiser durch die Danziger Kunstsammlungen schrieb — ein Schulhaus, das jedem Bekenntnis dienen soll, sofern es nur künstlerisch ernst zu nehmen ist. Den größten Gewinn aber tragen diejenigen von einem Museumsbesuch davon, die außer dem Verständnis für geschichtliche Zusammenhänge auch künstlerisches Empfinden und Begeisterungsfähigkeit besitzen. Vielen freilich bleibt dieses vollkommene Erfassen versagt, weil bei ihnen die Voraussetzung fehlt, dem Wollen des Künstlers immer folgen zu können. Denn wir müssen wohl selber ein Stück Künstler sein, um das tiefere Wesen geistiger Schöpfungen zu begreifen. Und die wenigsten sind leider klug und vornehm genug, namentlich wenn sie es sonst im Leben irgendwie zu Ansehen gebracht haben, ihre Unfähigkeit im Urteilen einzugestehen oder wenigstens einzusehen. „Unmusikalisch nennt man jene," sagt Hugo von Tschudi, „denen die Grundlage zur Aufnahme tonkünstlerischer Werke abgeht; auf dem Gebiete der bildenden Kunst fehlt eine entsprechende Benennung. Der Grund, weshalb dieser Zustand nicht ebenso voll und klar ins Bewußtsein trat, ist leicht zu erraten. Er liegt darin, daß die Wirkung eines Gemäldes, einer Bildnerei sich nicht im künstlerischen Ausdruck erschöpft. Sie haben einen Inhalt, der mehr oder weniger imstande ist, eine selbständige, von der Darstellungsform unabhängige Teilnahme zu erwecken. Man kann sagen, daß alle diejenigen, und ihrer sind nicht wenige, deren Blick nicht über den Gegenstand des Kunstwerks hinausgeht, künstlerisch blind sind."

Der wirklich Kunstverständige wird immer das Wie über das Was stellen. Damit ist aber keineswegs dem Gegenstandslosen in der Kunst das Wort gesprochen. Gerade das deutsche Blut verlangt, wie wir beim gemeinsamen Durchwandern des Museums sehen werden, nach gehaltvollen Werken. Nur kann es dem geschulten Auge so ergehen, wie in der Musik dem geschulten Ohr, daß es den Wohlklang empfindet, gleichsam unbewußt etwas Schönes oder Mächtiges erkennt, noch ehe es sich über den Gegenstand klar zu sein braucht.

Schönheit läßt sich nicht beweisen. Darum ist auch alles Deuten von mehr auf die Form als den Inhalt gerichteten Kunstäußerungen umsonst, wenn es sich an Menschen wendet, die in bezug auf die bildenden Künste unmusikalisch sind. Das Gefühl für die höhere Schönheit kann gepflegt und gesteigert werden, aber nicht anerzogen oder anerlernt. So mögen auch die, denen die Malerei eines Kokoschka, Picasso oder Dix verschlossen bleibt, weil sie nicht einfach mit dem Gradmesser des Naturschönen gemessen sein will, den Mut haben zu sagen, daß sie diese Dinge nicht verstehen, anstatt so unvorsichtig zu sein, als Laien über Künstler zu richten. Ihre Enkel werden, wenn nicht gar mehr, so doch wenigstens den geschichtlichen Wert solcher Werke anerkennen. — Besonders wir Rheinländer neigen leicht zum Widerspruch und zu übereiltem Urteil; das ist Sache des Temperaments, mag sich aber auch im Lauf der Zeiten als eine Art unterbewußter Abwehr gegen politische Bedrohung herausgebildet haben. Immerhin, das Besserwissenwollen, das sich so gern dem Widerspruchsgeist verbündet, gilt als Zeichen der Überhebung. Und was die Kunst anbelangt, so wollen wir ihre Beurteilung den einzig berufenen Kritikern überlassen: den Künstlern und — der Geschichte!

„Eine Wissenschaft kann jeder erlernen," sagt Schopenhauer, „wenn auch der eine mit mehr, der andere mit weniger Mühe. Aber von der Kunst erhält jeder nur so viel, als er schon unentwickelt mitbringt."

Das Gefühl für Qualität pflegen und steigern, das muß über die sachliche Veranschaulichung der geschichtlichen Entwicklung hinaus das edelste Ziel eines Museums sein.

In diesem Sinne soll nach einleitender Schilderung der baulichen Kompromisse der kurze „kritische Führer" im zweiten Teil dieser Veröffentlichung eine erste Anleitung bieten. Wir wollen beim Durchwandern der nach Möglichkeit chronologisch angeordneten Räume des Museums Wallraf-Richartz bei den entwicklungsgeschichtlich wichtigen Werken und Namen von der Rembrandtzeit bis heute verweilen, stets unter dem besonderen Gesichtspunkt, sehen zu lernen und den Weg zum Verstehen der Gegenwart zu finden. Der dritte Teil aber soll dartun,

warum die auf den Tafeln abgebildeten Werke erworben worden sind, damit die Öffentlichkeit an dieser wesentlichsten Arbeit des Museums teilnehmen kann und die mehr denn je auf die Pflege der stadtkölnischen und der rheinischen Kunsttradition gerichteten Bestrebungen der neuen Leitung kennenlernt und unterstützen hilft.

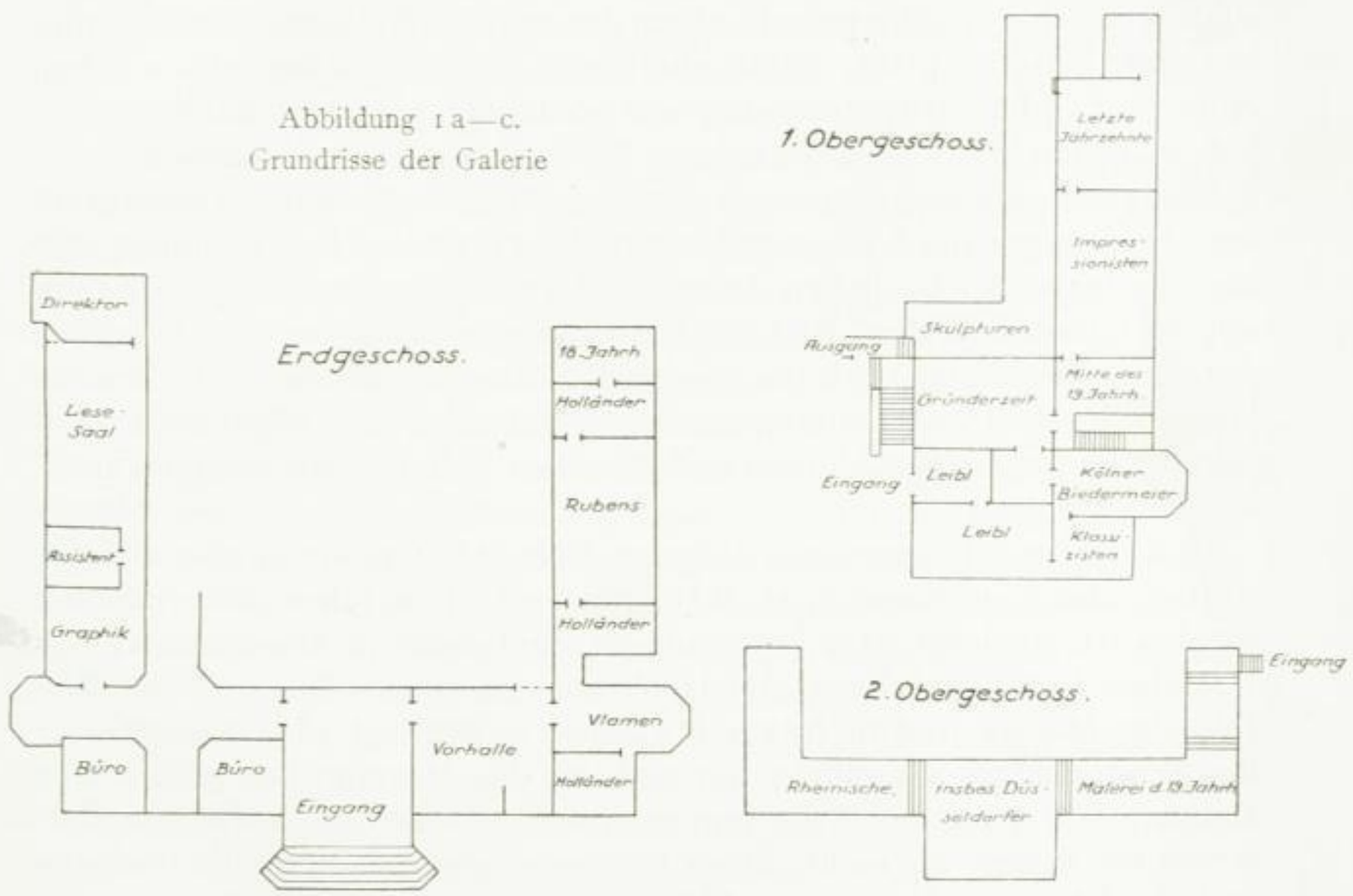
H. F. S.

I.

DIE NEUORDNUNG DES JAHRES 1923

Am 1. Dezember 1923 ist nach mehrmonatiger Schließung die Galerie des 17. bis 20. Jahrhunderts nebst den graphischen Sammlungen wieder eröffnet worden. Eine Neuordnung der mittelalterlichen Abteilung, die seit 1920 der Direktion des Kunstgewerbemuseums mitunterstellt ist, war voraufgegangen; die Sichtung und Neuordnung der Abteilung der römischen Ausgrabungen unter der Obhut eines Spezialisten folgte nach.

Abbildung 1 a—c.
Grundrisse der Galerie



Für die Aufstellung der Neuzeitlichen Galerie standen zur Verfügung: sämtliche Säle des Erdgeschosses (Abb. 1 a), die westliche Hälfte des Obergeschosses (Abb. 1 b) und das ganze Dachgeschoß (Abb. 1 c). Wunsch der Verwaltung war eine Neuordnung nach streng entwicklungsgeschichtlichen Gesichtspunkten in chronologischer Reihenfolge. Daraus und aus anderen praktischen Erwägungen — Rücksicht auf die gegebenen Lichtverhältnisse und auf die Beschaffenheit der vorhandenen Bildformate — ergab sich, daß zunächst einmal die graphischen Sammlungen aus den dafür ganz ungeeigneten Dachräumen nach dem östlichen Teil

des Erdgeschosses verlegt wurden. Hier befanden sich bis dahin die Ausstellungsräume des Kölnischen Kunstvereins, der 1922 ein eigenes Gebäude auf dem Friesenplatz bezog.

Der Vorteil dieser Neueinrichtung hat sich inzwischen vielfältig bewährt. Der Hauptsaal des neuen Kupferstichkabinetts, das wegen seiner günstigeren Lage bedeutend mehr als früher von Studierenden und Kunstfreunden benutzt wird, ist zugleich Leseraum, in dem die Zeitschriften und die mittlerweile nach Kräften ausgebaute Handbücherei unter Aufsicht eines Bibliothekars zur Verfügung bereit sind; und außerdem können hier nach Bedarf Lichtbildervorträge geboten werden, wofür alle Einrichtungen und eine eigene Diapositivsammlung vorhanden sind. Daß die Nachbarschaft einer der verkehrreichsten Straßen hier zuweilen störend wirkt, kann allerdings nicht verschwiegen werden. Aber eine andere Unterbringung war unmöglich, denn nach dem Innenhof zu liegen die kreuzgangartigen Seitenlichtgalerien, in denen dichtgedrängt die reichen römischen Ausgrabungen aufgestellt werden mußten. Und schon die hier angedeuteten Kompromisse lassen ahnen, daß mancherlei an der baulichen Anlage und wegen der herrschenden Raumnot im Museum Wallraf-Richartz besserungsbedürftig ist. Das ist weder der Stadtverwaltung noch der Museumsleitung unbekannt, muß aber so lange mit Nachsicht hingenommen werden, bis die allgemeine wirtschaftliche Lage einen Umbau und für einen Teil der Sammlungen einen Neubau gestattet.

Man darf nicht vergessen, daß das Kölner Museumsgebäude als Stiftung des Kaufmanns J. H. Richartz schon im Jahre 1861 vollendet worden ist, zunächst dazu bestimmt, die umfassenden Schenkungen des Gründers Ferdinand Franz Wallraf aufzunehmen. Wie weit der Einfluß des Malers Johann Anton Ramboux, der seit 1844 Konservator der Wallrafschen Sammlung war und der das Museum von 1861 bis zu seinem 1866 erfolgten Tode leitete, auf die bauliche Entwicklung gewesen ist, wissen wir nicht. Doch läßt seine eigene Kunst, die übrigens erst ein Jahr nach Rambouxs Ableben mit vier schönen Bildern Einzug in die Kölner Galerie halten sollte, den Schluß zu, daß seine nazarenische Vorliebe für reine Linien und ungebrochene Farben ihn kaum auf den Gedanken kommen ließ, besondere Ansprüche an die Belichtung der Räume zu stellen. Man kann in der Tat heute noch beobachten, daß die damaligen Raumlösungen für diejenigen Kunstwerke, die einem Ramboux die wichtigsten sein mußten, nämlich die mittelalterlichen und die eigenen, durchaus genügen. Erst als die Bestände der dunkleren niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts und die braunen Atelierbilder der siebziger und achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts hinzukamen, ge-

rieten die Nachfolger in Verlegenheit, weil das gedämpfte Licht der meisten Säle und das oft recht trübe Klima unserer Landschaft das Studium dieser Bilder sehr erschwerten.

Über den Umbau, der infolge der Inflation nur auf geringe Veränderungen beschränkt blieb, hat der städtische Baurat Schulze-Gahmen in der Deutschen Bauzeitung vom 1. Oktober 1924 ausführlich Bericht erstattet. Seitdem sind noch einige nicht unwesentliche Verbesserungen — z. B. die Verlegung der Leibl-Sammlung nach der Nordseite und die Schaffung einer Kölner Bildnisgalerie der Biedermeierzeit — hinzugekommen, die im folgenden der Einfachheit halber mit der Beschreibung der Neuordnung von 1923 vereinigt sind. Denn die damalige Wiedereröffnung geschah insofern überstürzt, als der Verfasser dieser Schrift noch viel zu kurze Zeit im Amte war, um auch die zahllosen Depotbestände und Ausleihbilder (über 1700 Stück!) übersehen und auf ihre Verwendbarkeit hin prüfen zu können. Ferner begann erst nach jener Eröffnung die eigentliche Arbeit der Restauratoren, die inzwischen noch manches unansehnlich gewordene Bild zur ursprünglichen Schönheit und Bedeutung wiedererweckt haben. Und jede Eingliederung solcher Stücke machte natürlich, ebenso wie jede Neuerwerbung und Stiftung, eine Umhängung notwendig, mehrfach sogar eine Umorientierung ganzer Säle. — Heute bietet die Aufstellung nun folgendes Bild:

Im Erdgeschoß links (Ostseite) liegen, wie gesagt, die Säle mit den Sammlungen der Graphik und der Handzeichnungen, und außer der Hausbücherei und Lichtbildersammlung auch die Direktor-, Assistenten- und Sekretariatszimmer. Diese Vereinigung hat sich als besonders praktisch erwiesen, zumal der große Lesesaal des Kupferstichkabinetts zugleich bei Tag für Ausstellungen von Graphik und Zeichnungen, abends für die erwähnten Lichtbildervorträge dient. Die Schauschränke sind einheitlich dunkel getönt und verleihen diesen dem wissenschaftlichen Studium gewidmeten Räumen mit ihren matt-zitronengelben, hellen Wänden den Eindruck von Ruhe und Sachlichkeit.

Gegenüber rechts, ehe man den Westflügel erreicht, betritt man eine große Säulenhalle mit Barockbildern der romanischen Länder. Das lichte Rosa dieses offenen Vorsaals (Abb. 2) sollte insbesondere den großen dunklen Murillo mit einer leisen Feierlichkeit umgeben, und ein Geringes vom Ton der Wände ist hier so wie in allen folgenden Räumen der Neuzeitlichen Galerie auch in das Weiß der Decke hineingemischt worden, kaum für das Auge bemerkbar, und doch nicht unwesentlich als etwas die Seiten mit der Decke Verbindendes. Säulen und Holzpaneele sind mattschwarz, grau abgesetzt, die einen, um möglichst anspruchslos zurückzutreten, die andern, um überall auf die Wirkung eines gleichsam

Abbildung 2. Blick in die Vorhalle (Murillo und Italiener)

die Bilder tragenden, die ganze Galerie durchlaufenden Sockels beschränkt zu bleiben. Nur diskret und gelegentlich ist an den Profilen etwas Altgold verwendet worden, um den Prunk der goldenen Bilderrahmen unmerklich ausklingen zu lassen. Auf solche scheinbar nebensächlichen Begleitmotive der Neuaufstellung darf einmal hingewiesen werden, weil sie im allgemeinen nur von Künstlern beachtet werden, während der Laie die Notwendigkeit derartiger Überlegungen meistens übersieht oder nur unterbewußt empfindet.

Eine Glastür — hier und an anderen Stellen eingebaut mit Rücksicht auf die in dem ganzen Museum technisch noch nicht überwundene Zugluft, die den Ölbildern mehr schadet als der Staub — führt zu den Räumen A bis E mit den Bildern der Flamen und Holländer des 17. Jahrhunderts, die fast den ganzen Westflügel des Erdgeschosses füllen. Mittelpunkt ist der große Rubenssaal (Abb. 3), der mit dem gedämpften Lila seiner Wände die Aufgabe hatte, die riesigen Formate mit Darstellungen biblischer und mythologischer Szenen von Rubens, seinen Schülern und großen Zeitgenossen mit einer festlichen Wärme zu begleiten, ohne die Farbenfreude der Bilder zu beeinträchtigen. Die kleineren Säle mit der Malerei, die für die bürgerliche Wohnung, nicht für Kirchen und Paläste

Abbildung 3. Blick in Raum D (Rubens und Jordaens)

geschaffen war, sind auf zarte Tonstufen von Blau, Orange und blassem Grün abgestimmt, die den Gewohnheiten ihrer Zeit entsprechen, wie wir sie noch heute an wohlerhaltenen Zimmerwänden alter Häuser Hollands beobachten können. — Saal F dagegen leuchtet uns in einem sonnigen Gelb entgegen, in jener Farbe, die das Zeitalter des Rokoko so sehr als Hintergrund für seine Pastelle und Porzellane geliebt hat. Die Graff und Zick und de Peters und Mengs scheinen verwachsen mit dem fröhlichen Wandton, vor dem etwa einer der voraufgegangenen Holländer farblos und tot erscheinen müßte.

Diese ganze frühe Abteilung des 17. und 18. Jahrhunderts, ehedem im Mittelgeschoß untergebracht, wurde hierher verlegt, also aus dem entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang losgelöst, weil nur so die Möglichkeit geboten war, das 19. und 20. Jahrhundert chronologisch vorzuführen.

Folgerichtig hätte nun der erste Raum des Hauptgeschosses — G — Bilder des Klassizismus enthalten sollen. Doch hat sich aus verschiedenen Gründen eine Abweichung als unumgänglich herausgestellt. Der große Sohn Kölns im 19. Jahrhundert war Wilhelm Leibl, besonders zahlreich und gut mit seinen Werken hier vertreten. Und da

Abbildung 4. Blick in Raum R (Impressionisten)

diese Bilder fast alle sehr dunkel sind, mußte ihnen das nördliche Seitenlicht eingeräumt werden, insbesondere der größere zweite Saal — H —, der die glücklichsten Beleuchtungsverhältnisse aufweist. So ergab sich, daß entsprechend ihrer Bedeutung für die Kunstgeschichte und ihrer besonderen Stellung zur Ortsgeschichte die Kunst Leibls ehrenhalber der Auftakt zur Galerie des letzten Jahrhunderts werden sollte. Die gegebenen Abmessungen der beiden Säle kamen der Verteilung der 32 Gemälde und Ölstudien des Meisters überraschend entgegen: Im Vorderraum fanden die Frühwerke, mit Ausnahme der Pariser Zeit, im zweiten Saal das wichtige Bildnis des Vaters und die späteren Arbeiten bis zum Tode des Künstlers Platz, ohne daß der zeitlichen Anordnung viel Gewalt hätte angetan werden müssen. Mit besonderer Dankbarkeit darf hier hervorgehoben werden, daß Herr Dr. Artur Wachsberger als Inhaber des Tapetenhauses Gustav Carl Lehmann-Köln die Seidenbespannung für die Wände dieser beiden Säle gestiftet hat. Die goldbraunen Stoffe bilden einen vornehmen und neutralen Hintergrund für Leibls dunkle Bilder. Hier dürfte eines der Ergebnisse gefunden sein, die auch beim Umzug in den zu erhoffenden Neubau Gültigkeit behalten. Denn alle Experimente der letzten Jahre zielen schon auf die geplante Umgestaltung der gesamten stadtkölnischen Kunstsammlungen hin. Darum sind

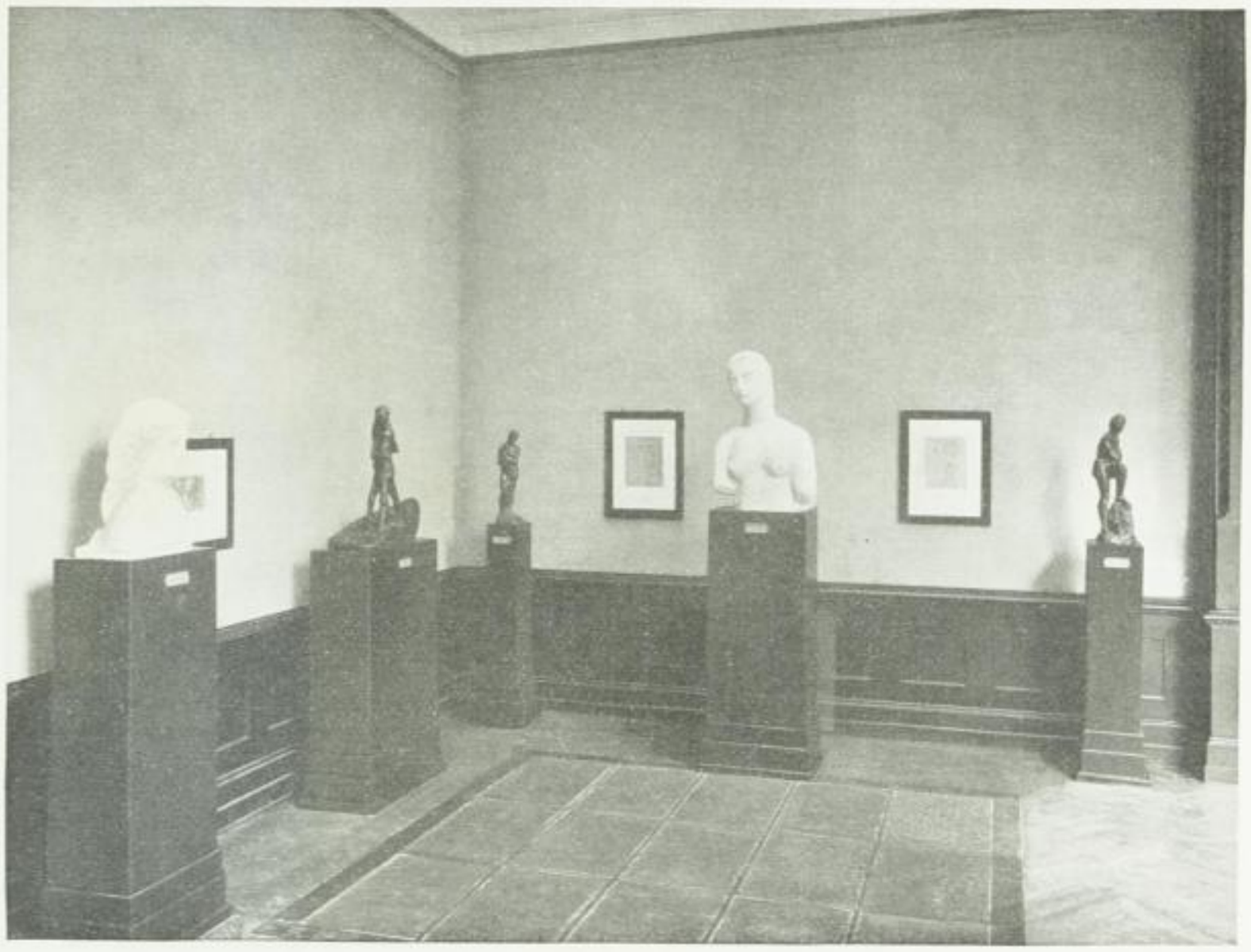


Abbildung 5. Blick in Raum U (Skulpturen), Teilansicht

auch die übrigen Säle mit einer Ausnahme mit Mineralfarben getüncht, die natürlich nur einen billigen Ersatz für die wärmere und würdigere Wirkung von Stoffen bieten. Diese eine Ausnahme ist Raum K, wo dank einer Stiftung des Herrn Generaldirektors Alfred Leonhard Tietz der Versuch gemacht wurde, die Bilder der frühen Impressionisten auf eine solide Wandbespannung aus grauem Kochelleinen zu hängen.

Erst nach Leibl beginnt also die Fortsetzung in historischer Folge, und nun wechseln die Oberlichtsäle für Klassizisten, Romantiker, Impressionisten (Abb. 4) und Expressionisten in Mischtönen von Graugrün bis Graurot, stets bezugnehmend auf die vorwiegend kalten oder warmen Farben der dominierenden Gemälde. Nur einmal wird der von der Geschichte vorgeschriebene Weg unterbrochen: zwischen den Sälen M und Q führt eine Nebentreppe hinauf ins Dachgeschoß, wo früher entlegen und kaum benutzt die graphischen Sammlungen sich befunden hatten. Dort ist nun in drei großen Räumen (N bis P) eine Galerie Rheinischer Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts entstanden, mit besonderer Berücksichtigung der Düsseldorfer Akademie und der Kölner Lokalmalerei der Gegenwart.

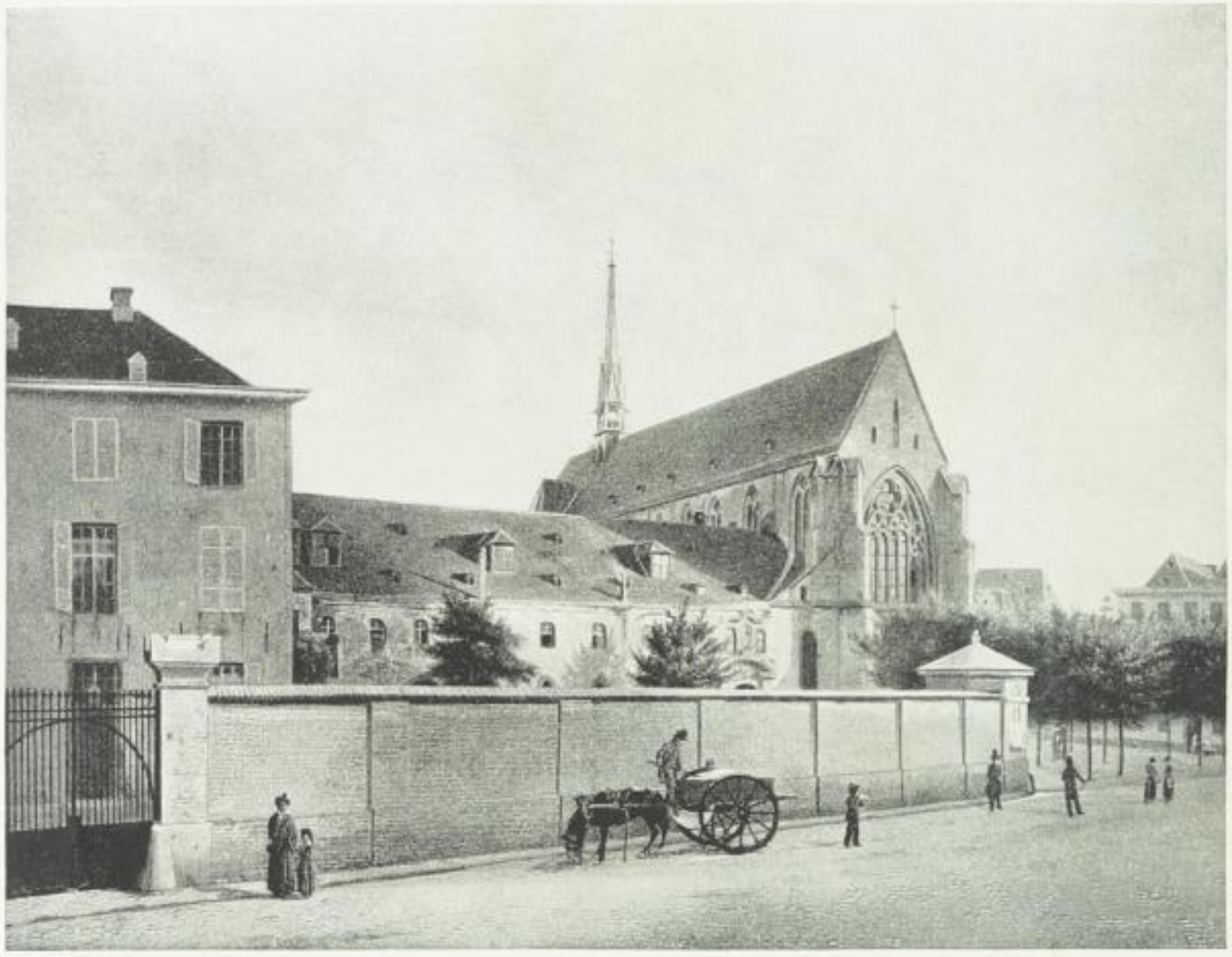


Abbildung 6. Minoritenkirche und Kloster, nach M. Welter

Im Hinblick auf den erheblichen Zuwachs der letzten Jahre mußte neuerdings, anschließend an den Picassosaal (S) im Mittelgeschoß ein früheres Assistentenzimmer als Raum T in die Galerie einbezogen werden.

Ganz neu ist sodann noch die große Seitenlichtgalerie (Abb. 5) über dem Kreuzgang (U), die von allen verkleinernden Zwischenwänden befreit wurde und nur noch Skulpturen und Bildhauerzeichnungen enthält. Nach Möglichkeit wurde das Material so verteilt, daß Bronzen und Terrakotten vor grünem, Marmor- und Steinarbeiten vor orangegelbem Grund stehen. So fand der neugewonnene breite Flur zum Ausgang hin eine Verwendung, die es vermied, daß hier Bilder dem reflektierenden Licht der Fenster gegenüberhängen, und daß die in den Sommermonaten mittags im Museumshof konzentrierte Hitze eine Gefahr für die Ölgemälde bilden kann.

Grundsätzlich wurde bei der Neuordnung der durchschrittenen Säle auf eine Vereinfachung und möglichst großzügige Erweiterung Bedacht genommen. Gelegentlich ist der Verkehr in der Galerie so stark, daß enge Durchgänge Stockungen hervorrufen und die Aufsicht erschweren würden. Die Galerie einer Großstadt muß solchen Erfahrungen Rech-

Abbildung 7. Museum und Minoritenkirche, nach Photographie

nung tragen. Aber auch unser neuerwachtes Gefühl für Sachlichkeit stellt Forderungen, die bei der Organisation einer öffentlichen Kunstsammlung beachtet werden müssen. Darum wurde auf jegliche „Milieuwirkung" verzichtet. Die schulmäßige Übersicht wurde mit Absicht nirgends durch die Zutat von Möbeln oder anderen Dingen unterbrochen, die vom eigentlichen Thema ablenken könnten. Sogar Überreste der gotisierenden Innenarchitektur wurden, wo immer es anging, durch glatte Holzverkleidung oder durch Einziehung neuer Glasdecken unsichtbar gemacht. Und beim Hängen der Bilder war strenges Prinzip, alles auf eine durchgehende Horizontale zu bringen und jedes Übereinander zu vermeiden, das ja stets auf Kosten der oberen Reihe geschehen würde.

Mit der vorstehenden Darstellung sollen keineswegs „Richtlinien" aufgestellt sein. Der Zweck war vielmehr, dem Laien die Notwendigkeit vorübergehender Schließungen und den Gedankengang der beendeten Neuordnung einmal ausführlich zu begründen. Jede neue derartige Aufgabe wird neue Lösungen verlangen, denn Raum- und Lichtverhältnisse

werden stets andere sein. Grundsätzliche Bedingungen werden aber von der Art und Empfindlichkeit der Kunstwerke selbst diktiert. Je mehr Erkenntnisse in dieser Beziehung gesammelt werden, um so mehr werden die von einem neuen Geiste geleiteten Museen in technischer Hinsicht allerdings übereinstimmen. Und wenn heute neu gebaut werden sollte, so dürfen die glücklichen Erfahrungen und zum Teil vorbildlichen Innenlösungen der Hamburger Kunsthalle, des Neuen Museums in Wiesbaden und des Züricher Kunsthauses jedenfalls nicht außer acht gelassen werden.

*

Zur Geschichte des Museumsgebäudes seien hier noch einige Erinnerungen nachgetragen.

Bis 1855 hat, verbunden mit der heute noch bestehenden Minoritenkirche, an Stelle des Museums das alte Minoritenkloster gestanden. Über dieses und sein Schicksal berichtet ausführlich die 1862 bei Heberle in Köln erschienene Schrift „Das Minoritenkloster und das neue Museum in Köln" von D. J. W. J. Braun, Professor an der Universität Bonn. Wie es noch um die Jahrhundertwende ausgesehen hat, überliefert uns ein kleines Ölgemälde des Kölner Malers Michael Welter, das hier wiedergegeben (Abb. 6) und dem heutigen Bilde (Abb. 7) gegenübergestellt ist. Im Jahre 1802 war das Kloster aufgehoben worden. 1808 schenkte Napoleon die Baulichkeiten mit der Kirche der Stadt Köln zur Errichtung eines Atelier de Charité. Dann nahmen nacheinander die Spitalverwaltung und eine freiwillige Arbeitsanstalt hier ihren Sitz. Später, während das neue Bürgerspital an der Stelle des ehemaligen Cäcilienklosters gebaut wurde, diente das Minoritenkloster zur Aufnahme von Invaliden, Kranken und Irren. 1855 begann der Abbruch, mit Ausnahme der Kirche und des Kreuzgangs. — Am 1. Juli 1861 wurde der Museumsbau feierlich eröffnet, nachdem der Stifter des Gebäudes, Johann Heinrich Richartz wenige Monate vorher verstorben war.

II.

KRITISCHER FÜHRER DURCH DIE GALERIE DES 17. BIS 20. JAHRHUNDERTS

Abbildung 8. Jan Victors: Esther und Haman vor Ahasver

1. HOLLÄNDISCHE MALEREI DES 17. JAHRHUNDERTS

Der Einfluß Rembrandts

Der beherrschende Name Rembrandt ist leider in unserer Galerie nicht vertreten. Aus seiner Schule aber sehen wir zunächst ein großes bezeichnendes Stück, das in Stoff und Art an die Kunst des Meisters gemahnt; es stellt „Esther und Haman vor Ahasver" (Abb. 8) dar und wird neuerdings dem Jan Victors (* Amsterdam um 1620, † nach 1676) zugeschrieben, der Ende der dreißiger Jahre Rembrandts Schüler war. — Die Jüdin Esther, des Königs junges Weib, hat erfahren, daß Haman, der von Ahasver zum bevorzugten Fürsten seiner Länder erhoben worden war, Befehl gegeben hatte, alle Juden zu töten. Darauf hat sie den König und Haman zum Mahl geladen, und als Ahasver, vom Wein in wohlwollende Laune versetzt, das Weib bittet, einen Wunsch zu äußern, er wolle ihn erfüllen, und koste es sein halbes Reich, da klagt Esther

Abbildung 9. Salomon Koninck: Die Berufung des Matthäus

den Feind der Juden an. Haman wurde gehenkt, und das Volk der Juden war gerettet. — Rembrandt hat im Jahre 1660 die Szene des Mahls in einem Bilde des Moskauer Rumiantzoff-Museums dargestellt, das auf unser Gemälde von wesentlichem Einfluß war. Victors übernahm — nur im Spiegelsinne! — die Komposition und das goldbraune Kolorit des Meisters. Aber er steigerte das Format und übertrieb zugleich das Dramatische der Handlung. Während bei Rembrandt die ausdrucksvolle Silhouette Hamans, der eben angeschuldigt wurde, ein Gemisch von Reue und ohnmächtiger Wut verrät, ist es bei Victors jähes Entsetzen, das sich in Mienen und Gesten dieser Figur kundgibt. Und gerade diese äußerliche Steigerung ist es, die sein Werk tief unter die verhaltene Leidenschaftlichkeit Rembrandts stellt, der mit beschränkten Mitteln, ohne Gestikulation, ein Höchstmaß von Spannung und innerer Erregung erwirkte. Die ebenso theatralische Darstellung von Victors in der Braunschweiger Galerie, wo Haman Esther auf den Knien um Gnade anfleht, steht auf der gleichen Stufe wie das Kölner Bild und erhärtet die Zuschreibung an diesen Rembrandtschüler.

Ein zweites Bild, dessen Bau und Farben nicht denkbar wären ohne den Einfluß Rembrandts, ist „Die Berufung des Matthäus" (Abb. 9) von Salomon Koninck (* Amsterdam 1609, † ebenda 1656). — Der Apostel, vor seiner Berufung Levi genannt, saß als Steuereinnehmer auf seiner Einnahmebank am See Genezareth, als Jesus vorbeikam und zu ihm sagte: „Folge mir nach," worauf Matthäus alles verließ und dem Herrn folgte (Matth. 9). — Koninck hat die Szene in das Innere eines Hauses verlegt und läßt Jesum, begleitet von ein paar Jüngern, durch eine Tür eintreten und ihm winken. Die Gebärde des Steuerbeamten, der fragend mit einer Hand auf seine Brust deutet, nicht wissend, ob er gemeint sei, ist uns von einem Bilde Rembrandts her vertraut, nämlich dem „Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg (1637)" in der Petersburger Eremitage. Und Koninck hat das Matthäusthema (wahrscheinlich 1646) ein zweites Mal behandelt, nur in umgekehrter Anordnung der Gruppen und mit veränderter Innenarchitektur. Doch gegenüber dieser Variante des Berliner Museums hat unsere Fassung wesentliche Vorzüge. Während dort der Ruf Jesu von mehreren der Steuer-

beamten beachtet wurde, die ihre Köpfe zu dem Eingetretenen hinwenden, Levi aber als letzter am Tisch und am weitesten vom Herrn entfernt sitzt, ist es auf dem Kölner Bilde nur der Berufene allein, der, Jesu zunächst sitzend, die Anrede vernommen hat und sich überrascht nach dem Herrn umdreht, während die andern Geld zählen, schreiben und rechnen. Dadurch erhält der Vorgang auf unserem Bilde etwas Geheimnisvolles und Vehementes zugleich. Ganz in Rembrandts Sinne ist, daß aus dem ungewissen Dämmerbraun des Bildes das aufgeschlagene weiße Buch der Rückenfigur des Schreibers am hellsten hervorleuchtet, und die feine Charakterisierung der Gesichter. Auch der Gegensatz im Aufruhr der Zöllnergruppe zu der majestätischen Ruhe der Christusfigur ist vom Geiste Rembrandts.

Abbildung 10.
Jakob Adriaensz Backer: Selbstbildnis

Unser drittes Beispiel endlich aus dem Rembrandtkreise ist ein Herrenbildnis von Jakob Adriaensz Backer (* Haerlingen 1608, † Amsterdam 1651). Dieser siedelte im Jahre 1633 schon als namhafter Künstler nach Amsterdam über, wo er im gleichen Jahr das Gruppenbild der Vorsteherinnen des Bürgerwaisenhauses begann. Wie Rembrandt damals malte, vergegenwärtigt uns vergleichsweise am besten das ovale, 1633 datierte Selbstbildnis im Louvre. Unser Bild, das bald darauf entstanden sein muß, wirkt schon äußerlich wie ein Gegenstück zu jenem; eine gewisse Abhängigkeit ist unverkennbar. Auf dem im Profil verkürzten Oberkörper sitzt in beiden Fällen fast en face der hellbelichtete Lockenkopf eines jungen Mannes, und die beiden Dargestellten tragen eine goldene Kette über dem dunklen Gewand. Eine weitere Übereinstimmung scheint darin zu bestehen, daß es sich meines Erachtens auch bei unserem Bilde um ein Selbstbildnis (Abb. 10) des damals 25jährigen Künstlers handelt, der nur zwei Jahre jünger war als Rembrandt. Die Ähnlichkeit mit dem 1635 entstandenen Gemälde „Das Gehör" in Budapester Privatbesitz, in dem schon Kurt Bauch in seiner Biographie (bei Grote, Berlin 1925) ein Selbstporträt Backers erkannte, unterstützt unsere Annahme ebensosehr wie das um 1640 entstandene Eigenbild in Gaunö.

Abbildung 11. Hendrik Terbrugghen: Tobias wirbt um Sara

— Wie nahe im Jahre 1633 Backers Kunst äußerlich an Rembrandts Ausdrucksweise herankam, mag auch dadurch bestätigt sein, daß man lange Zeit den „Studienkopf eines jungen Mannes im Federhut" (abgebildet „Klassiker der Kunst", Rembrandts Gemälde, 1909, Seite 145) für ein Werk von Rembrandt selbst gehalten hat. — Vergleichen wir aber das genannte Pariser Selbstbildnis mit unserem Porträt von Backer näher, so offenbart sich uns bald die große Überlegenheit Rembrandts, der so viel Geist und Konzentration gibt und sein Lebensschicksal in die Darstellung zu legen weiß, indes Backer neben ihm arm an Ausdruck erscheint, steif in der Haltung und langweilend ungesammelt im Blick. — Also eine Vorstellung vom Genius des größten holländischen Malers vermögen die hier beschriebenen drei Werke nicht zu geben; sie wecken höchstens Erinnerungen und steigern die Sehnsucht nach dem Erlebnis seiner überragenden Kunst.

Biblische Szenen

Aus der Utrechter Schule besitzt das Museum ein großes Bild von Hendrik Terbrugghen (* Utrecht 1588, † 1629), dessen Inhalt bisher irrtümlich als „Jakob vor Laban" gedeutet worden ist; es muß heißen:

Abbildung 12. Jan Steen: Die Gefangennahme Simsons

„Tobias wirbt um Sara" (Abb. 11). — Nach dem Text des Alten Testaments war der junge Tobias mit seinem Reisegesellen — von dem er nicht wußte, daß er ein Engel Gottes war — bis nahe zu Ekbatana gelangt, als der Jüngling ihm befahl, zu seinem Oheim Raguel zu gehen und dessen einziges Kind Sara zu heiraten. Da fürchtete sich Tobias sehr, denn er hatte gehört, daß Sara zuvor schon sieben Männern angetraut war, die alle starben wie von einem bösen Geist getötet. Aber er trat ein, und als Raguel und sein Weib Hanna ihn einluden, mit ihnen das Mahl zu teilen, da bat Tobias um die Hand der Sara. Und Raguel erschrak bei dem Gedanken, es möchte dem Neffen ebenso ergehen wie den sieben Männern vor ihm. — Dieser Augenblick vor dem Tisch mit den noch unberührten Speisen ist von Terbrugghen dargestellt worden. Sara mit der Brautkrone und mit entblößten Brüsten steht im hellsten Licht, die Augen verlegen niederschlagend, neben dem werbenden Tobias, der Mantel, Federhut und Reisetasche noch nicht abgelegt hat. Und die Sorge der Eltern kommt in den bekümmerten Mienen und in den Händen, die fragend auf Sara deuten, zum Ausdruck. Das unholländisch Präzise in der Trennung von Licht und Schatten sowie die lockeren, reinen Farben sind auf die Schulung an italienischen Vorbildern, insbesondere an Caravaggio, zurückzuführen. Der Künstler war selbst

Abbildung 13. Hendrick Avercamp: Winter

zehn Jahre im Süden, aber seit 1614 wieder in Utrecht, wo unser Bild im Jahre 1623 entstanden ist. — Eine andere Fassung desselben Themas, ohne Hanna, ebenfalls von Terbrugghen, hat unlängst die Nationalgalerie in London erworben. Und daß die Darstellung unter Verzicht auf die Figur des Engels für die holländischen Maler nichts Ungewöhnliches war, beweist die „Eheverschreibung" von Jan Steen in der Braunschweiger Galerie, die kürzlich ebenso als eine Szene aus der Tobiashochzeit („Und sie nahmen einen Brief und schrieben die Ehestiftung") erkannt worden ist (Zeitschrift für Bildende Kunst, Jahrgang 60, Seite 230ff.).

Ein viel lebhafteres und dem holländischen Volksempfinden näherstehendes Temperament offenbart Jan Steen (* Leiden um 1626, † ebenda 1679) in seiner „Gefangennahme Simsons" (Abb. 12), die wohl in den fünfziger Jahren entstand und als eines der bedeutendsten Werke des seltsamen Malers und Kneipwirts gilt. Er begleitet den bekannten biblischen Stoff — Delila hat dem Geliebten die Locken während des Schlafs geschoren, ihn dadurch seiner Kraft beraubt und ihn für Geld an die Philister ausgeliefert — mit tausend Einfällen aus dem täglichen Leben, voller Geist und Witz, dabei aber oft die Derbheit der Bauernmaler überbietend. Beobachtungs- und Erfindungsgabe sind bei Steen in ähnlichem Reichtum vorhanden wie bei Rembrandt. Etwas ver-

Abbildung 14. Jan von Goijen: Flußlandschaft

wirrend wirkt hier nur, daß es zwei breite Lichtzentren gibt: Vordergrund und Ferne, zwischen denen der vielfigurige beschattete Mittelgrund steht. Erstaunlich ist die Fülle von Motiven der menschlichen Charakterisierung, die Miene des Juden, der Delila das Geld hinzählt, der Hohn der Soldaten, die Wut Simsons und so fort. — Auch von diesem Bilde gibt es eine andere, kleinere und unbedeutendere Fassung vom selben Künstler, wieder im Gegensinne aufgebaut, so wie wir es ähnlich bei Koninck festgestellt haben. Diese Replik befindet sich in der Antwerpener Galerie und ist auf Seite 136 des „Recueil de 200 Photogravures du Musée d'Anvers" (1924) abgebildet.

Nach echt holländischer Art werden hier von Jan Steen Stoffe im Ausmaß der großen Historienbilder zu Genreszenen im landesüblichen Sinne gemacht, denn „alles Persönliche und alles Außergewöhnliche, Einmalige der Handlung tritt weit hinter dem Alltäglichen und Allgemeinverständlichen zurück".

Landschaften

Die naive Selbstverständlichkeit der treuen Naturwiedergabe, die Zeitlosigkeit, die Unendlichkeit der Sprache und die Beziehungslosigkeit der Landschaft zum Menschen, der nichts sein soll als ein Teil der Landschaft, haben von Anfang an diesem Kapitel der holländischen Malerei

Abbildung 15. Salomon van Ruysdael: Wirtshaus am Ufer

eine besondere Stellung in der Kunstgeschichte eingeräumt. Sogar im Gegensatz zu den Landschaften der benachbarten Flamen, wie wir später sehen werden. Auch das „Winterbild" (Abb. 13) von Hendrick Avercamp (* Amsterdam 1585, † Kampen nach 1663) — undatierbar, weil der Meister in seinem langen Leben stets wieder die Ausdrucksweise seiner Jugend repetiert hat — ist lediglich Wiedergabe einer Stimmung; und die vielen bunten Schlittschuhläufer sind nicht erzählende Staffage, sondern unpersönliche Begleiterscheinungen, die in ihrer Gesamtheit die winterliche Stimmung betonen, nicht zerstreuen. So ist, nur deutlicher noch, fortgeschrittener und einfacher in der „Flußlandschaft" (Abb. 14) von Jan van Goijen (* Leiden 1596, † Haag 1656) die Hingabe an die Natur das Wesentliche und die Bedeutung der zufällig den Naturausschnitt belebenden Menschen ganz zurückgedrängt. Datiert 1652 ist dieses in seiner atmosphärischen Durchsichtigkeit ein typisches Spätwerk des Künstlers. Die wenigen Farben: Braun, Graugrün und im Himmel ein klares Blau erwirken eine unübertreffliche Vorstellung von der Weite und Eintönigkeit der Landschaft. — Von Goijen beeinflußt ist Salomon van Ruysdael (* Haarlem 1600, † ebenda 1670) mit seinem ein wenig früheren „Wirtshaus am Ufer" (Abb. 15). Aber trotz der nahen Verwandtschaft ihrer Kunst, die oft zum

Abbildung 16. Jan Wijnants: Landschaft mit Bauernhaus

Verwechseln ähnlich ist, kann man nicht sagen, daß der eine Schüler des andern war. Es ist ein merkwürdiger Fall geistiger Übereinstimmung, die wenigstens bei den Spätwerken der beiden — und um solche handelt es sich ja hier — auffällt, daß sie in der großartigen Auffassung der unabsehbaren holländischen Ebene, die immer hinter dem Vordergrund zu ahnen ist, und auch technisch in der Sparsamkeit der malerischen Mittel einander so ähnlich wurden. Beseelter aber, mannigfaltiger und wirkungsvoller als diese beiden wußte Jacob van Ruisdael (* Haarlem um 1628, † ebenda 1682) seine Heimat zu porträtieren. Seine „Landschaft mit Bach" ist ein gutes Frühwerk des Meisters, der wie kein anderer berufen war, die Eigenartigkeit der holländischen Natur, ihre Phantastik und ihre Melancholie zum Ausdruck zu bringen. Es liegt ein lebendigeres Erfassen, ein innigeres Vertrautsein mit der Heimat, ein feineres Beobachten von Erde, Baum und Wolken, auch eine größere, den Beschauer hinreißende Leidenschaftlichkeit in der Auffassung seiner meisten Landschaften, als wir sie vor Bildern seines Oheims Salomon wahrnehmen, der phlegmatischer erscheint. — Daß hier in der Blüte

Abbildung 17.
Domenicus van Tol: Die Wahrsagerin

der holländischen Landschaftsmalerei schon die Wurzeln für die große Landschaftskunst des 19. Jahrhunderts liegen, muß betont werden, und es kann auf den anregenden Abschnitt über die holländische und die moderne Landschaft bei Eugène Fromentin (Die Alten Meister, Berlin 1907) nicht nachdrücklich genug hingewiesen werden. — Eine bescheidenere Rolle als Salomon van Ruysdael und sein Neffe spielte deren Stadtgenosse Jan Wijnants (* Haarlem um 1625, † Amsterdam 1682) von dem wir unter anderm eine große „Landschaft mit Bauernhaus" (Abb. 16) hier sehen. Charakteristisch für diesen Künstler ist die kühle, eingehende Beobachtung namentlich der blaugrünen Blattpflanzen im Vordergrund und der verdorrten Baumstämme. Das Bild wirkt stillebenhaft, das Auge scheint nur auf diese vorderen Dinge eingestellt, und die übrige Landschaft mutet neben ihnen wie ein selbständiges Zweites an. Dieser barocke Zwiespalt ist fast allen seinen Werken eigen, und auf unser Auge wirkt ansprechender der mehrfach vertretene Allart van Everdingen (* Alkmaar 1621, † Amsterdam 1675). Besonders die kleine „Uferlandschaft mit Segelboot" (vgl. Neuerwerbungen!) besticht durch die kluge und beruhigende Verteilung ihrer Akzente. Der Künstler hatte vier Jahre Skandinavien bereist und erregte in der flachen Heimat mehr durch die fremdartigen Motive bergiger Gegenden und wilder Wasserfälle Aufsehen als durch seine Kunst, die schon von den Zeitgenossen für geringer erkannt wurde als die eines Ruisdael.

Neben dieser Gruppe ist nun eine zweite zu nennen, die figurenbelebte Landschaften schuf. Die „Jagdgesellschaft an der Brücke" von Pieter Wouwerman (* Haarlem 1623, † Amsterdam 1682) steht in Motiv und Ausführung vollkommen unter dem Einfluß seines bedeutenderen Bruders Philips Wouwerman (* Haarlem 1619, † ebenda 1668), der seinerseits durch ein Frühwerk und außerdem durch ein ausgezeichnetes Bild „Rast auf der Jagd" vertreten ist. Pikanterie der Farbe, Feinheit der Zeichnung, Galanterie des Inhalts und Romantik des Hinter-

Abbildung 18. Johannes Baptist Weenix: Befestigter Hafen am Mittelmeer

grundes vereinigen sich zu einem Werk von rokokohafter Anmut. Ländliche Szenen mit Bauern und Hirten, vielfach angeregt durch italienische Kunst und eigene Reisen nach dem Süden, werden von anderen Künstlern gemalt, die mit guten Beispielen vertreten sind, insbesondere in dem Saal der späten Holländer. Dort finden wir auch das genrehafte Bild der „Wahrsagerin" (Abb. 17) von Domenicus van Tol (* Bodegraven 1635, † Leiden 1676), bei dem die Landschaft schon fast nebensächlich hinter dem Erzählerischen zurücktritt. Man spürt die Nähe Rembrandts aus der Art der Verteilung von Hell und Dunkel und aus dem überwiegend goldbraunen Ton. Das ist nicht verwunderlich, wenn wir erinnern, daß Tol ein Neffe und Schüler von Gerrit Dou war, der anfangs als Ateliergenosse ganz unter Rembrandts Einfluß gestanden.

Von Hafenlandschaften sei das Bild von Johannes Baptist Weenix (* Amsterdam 1621, † bei Utrecht 1660) „Befestigter Hafen am Mittelmeer" (Abb. 18) hervorgehoben wegen der italienischen Heiterkeit seiner Farbe, für die dieser Holländer besonders empfänglich war. Und für das beliebte Thema des Seestücks bietet unter anderen Jan A. Beerstraaten (* Amsterdam 1622, † ebenda 1666) mit seiner bräunlichen, in den Tonwerten fein abgestuften „Seeschlacht" (vgl. Neuerwerbungen)

Abbildung 19. Anthonie Palamedesz: Gesellschaftsszene

ein Beispiel. Daß der Vordergrund gleichsam im Schatten einer Wolke dunkel daliegt, war ein erprobter Behelf, Tiefenwirkung in die bewegte Oberfläche der See zu bekommen. Man war erfindungsreich, aber zugleich auch klug genug, einmal für gut befundene Lösungen immer wieder zu verwenden und zu variieren.

Sittenbilder

Mehr noch als das Leben in der Landschaft bildete das Leben innerhalb der Häuser Gegenstand der Darstellung für die holländischen Maler. Eine große Zahl von ihnen hat sich nie mit einem anderen Thema beschäftigt. Unterstützt wurde diese Vorliebe namentlich durch das Ereignis der nationalen Befreiung, den Waffenstillstand von 1609. Die Freude am bürgerlichen Frieden, am behaglichen Familienleben, an Gesellschaftlichkeit im guten und im zügellosen Sinne, auch der Besuch der Soldaten in Bürgerhäusern und Kneipen, gaben einem ganzen Heer von Spezialisten Stoff für Genrebilder. — Von Anthonie Palamedesz (* Delft 1601, † Amsterdam 1673) sehen wir eine „Gesellschaftsszene" (Abb. 19) in miniaturhafter Feinmalerei mit der von seinem Delfter

Lehrer Mierevelt erlernten Kunstfertigkeit, das Stoffliche der Gewänder wiederzugeben, wenn auch in scharfen harten Umrissen. — Eine ähnliche Szene mit einem tanzenden Paar und Musizierenden, 1629 gemalt von Dirk Hals (* Haarlem 1591, † ebenda 1656), dem Bruder von Frans, ergänzt die Vorstellung von dieser Gattung heiterer Konversationsstücke der eleganten Welt. Er ist malerisch freier und frischer und hat lange Zeit mit Unrecht als Erfinder des Vorwurfs und Führer der Gesellschaftsmaler gegolten. Geringere Beispiele mittelmäßig begabter Zeitgenossen zeigt die Galerie noch mehrfach. Zum Besten aber gehört eine „Wachtstubenszene" (Abbildung 20) von Gerard Terborch (* Zwolle 1617, † Deventer 1681) aus der Frühzeit des Meisters, da er dem Kreis jener Gesellschaftsmaler angehörte und während eines mehrjährigen Aufenthalts in Haarlem etwas von der Malweise des Frans Hals aufgenommen hatte. Die Weichheit des Farbauftrags steht in wohltuendem Gegensatz zu der scharfbegrenzenden Modellierung des Palamedesz. Die Lässigkeit des eingeschlafenen Soldaten und das Untheatralische in Ausdruck und Bewegung der beiden Genossen erheben dieses Jugendbild bereits auf die Stufe jener späteren Sittenbilder, die sowohl durch die Eleganz der Malerei wie durch die Natürlichkeit der scheinbar ganz zufällig und unbemerkt belauschten Vorgänge überraschen. — Köstlich in der Farbe ist das kleine Bild „Die Kuchenesser" (vgl. Neuerwerbungen!) von Isaak van Ostade (* Haarlem 1621, † ebenda 1649), der zusammen mit seinem Bruder Adrian das Bauerngenre modern gemacht hat. Die bunte Gruppe in einer braunen Tenne um ein Feuer gescharter Menschen und Kinder, phantastisch durch ein unsichtbares Fenster beleuchtet, ist mit gemütlichem Humor geschildert. — Endlich sei wegen seiner kleinmalerischen Feinheit noch auf das Bildnis „Die Köchin" (Abb. 21) von Quieringh G. Brekelenkam (* Swammerdam um 1620,

Abbildung 20.
Gerard Terborch: Wachtstubenszene

Abbildung 21. Quiringh G. Brekelenkam: Die Köchin

† Leiden 1668) hingewiesen, das im besten Sinne die Abhängigkeit des Künstlers von Gerard Dou beweist.

Bildnisse

Abgesehen von Rembrandt und Frans Hals erscheinen die meisten holländischen Porträtisten nüchtern, um nicht zu sagen langweilig. Sie unterscheiden sich so wenig, sie erzählen selten Neues, und es genügt uns heute nicht, daß sie so säuberlich gemalt haben. Wir wollen vom Schicksal der dargestellten Menschen etwas lesen, so wie es sich in den Gesichtszügen, im Glanz der Augen, den Falten des Mundes und auch in den Händen verrät. Und wir dürfen nicht vergessen, daß diese Menschen alle während des Dreißigjährigen Krieges gelebt haben, dessen Wirren und Gefahren doch irgendwie bei jedem von ihnen eine Spur hinterlassen haben werden. Aber nein, sorglos, friedlich, gepflegt und zufrieden stehen sie vor uns, als wenn sie uns nichts zu sagen wüßten.

Und doch bewundern wir diese Leistungen als solche. Bewundern die Kultur der Malerei wie die Vornehmheit und Einfachheit der Haltung.

Abbildung 22. Jacob Gerritsz Cuyp: Kinder mit Lamm

Vielleicht ist es das neue Gefühl für Sachlichkeit, das uns diesen leidenschaftslosen Äußerungen doch wieder näherbringt, nachdem das ungebärdige Verlangen nach gesteigertem Ausdruck und innerer Erregung, das uns noch vor wenigen Jahren erfüllte, zu einer äußerlichen Ruhe gelangt ist. Und was wir immer an jenen Alten schätzen werden, das ist die Vollendung, mit der sie das Handwerk beherrschen.

Das hier Gesagte trifft natürlich nicht ausnahmslos auf alle holländischen Porträts zu. Das „Doppelbildnis zweier Kinder mit Lamm" (Abb. 22) von Jacob Gerritsz Cuyp (* Dordrecht 1594, † ebenda 1652) bedeutet allerdings einen Sonderfall, da man es mit gleichem Recht unter die Landschaften oder auch unter die Genrebilder einordnen könnte. Es ist eine Schäferszene mit bildnishafter Bestimmung oder — gespielt von kindlichen Modellen. Dadurch ist etwas so Anziehendes zustande gekommen, daß diese Kinderaugen mit ihrer Neugier und naiven Lebensfreude uns anlächeln, und daß diese hübsch aufgeputzten kleinen Menschen, umgeben von dem Schäfchen, einem jungen Hund, Blumen und schönen Muscheln — kurz, von Dingen, die auch wir liebhaben müssen — drolligerweise geradezu in monumentale Beziehung zum Bild-

Abbildung 23. Cornelius J. van Ceulen: Damenbildnis

Abbildung 24. Gerard Terborch: Bildnis eines jungen Herrn

rahmen gesetzt sind, den ihre Figuren vollkommen ausfüllen. Auch wie noch die weite Ferne mit Wiesen, Kühen und Wolken darüber Raum gefunden hat, erweitert die Wirkung, ohne die Poesie des Vordergrundes zu stören. Das Bild ist 1638 entstanden; fünf Jahre später ist das „Brustbild eines alten Mannes" von dem gleichen Künstler datiert. Und hier, angesichts der trockenen Wiedergabe des erwachsenen Menschen, befällt uns bereits ein Gefühl der Abwehr gegen die unverinnerlichte Registrierung äußerer Merkmale, ein Gefühl, das sich bei den folgenden „Porträts einer Dame (Abb. 23) und eines Herrn" von Cornelis J. van Ceulen (* London 1593, † Amsterdam um 1664) deshalb mildert, weil dieser Künstler Einflüsse des neun Jahre jüngeren van Dyck aufgenommen hat. Charakteristisch für ihn ist der vorherrschende blaugrüne Ton und die Aristokratie der Auffassung, die er durch die Berührung mit dem großen Flamen auf englischem Boden sich angeeignet hat. — Typisch holländisch aber sind wiederum das „Frauenbildnis" von Isaak Luttichuys (* London 1616, † Amsterdam 1673) und das kleine emailhaft aus dem Dunkel leuchtende „Bildnis eines jungen Herrn" (Abb. 24) von Gerard Terborch, den wir oben schon als Genremaler kennenlernten. — Von da ab geht es bergab: die späteren holländischen Porträts verfallen einer Manier, die, leer im Ausdruck, nur noch Wert auf eine gefällige

Abbildung 25.
Jan Weenix: Bildnis

Abbildung 26.
Frans van Mieris: Bildnis

Pose legt. Dem Alterswerk von Nicolaes Maes (* Dordrecht 1632, † Amsterdam 1693) sieht man es wahrlich nicht mehr an, daß dieser Künstler einmal ein verheißungsvoller Schüler Rembrandts war. Und von der gleichen Geschicklichkeit, die auf den ersten Blick besticht und bei näherem Zusehen enttäuscht, sind die Bildnisse von Caspar Netscher (* Heidelberg 1639, † im Haag 1684), datiert 1675, Godfried Schalcken (* Made bei Dordrecht 1643, † im Haag 1706), datiert 1676 und Jan Weenix (* Amsterdam 1640, † ebenda 1719), datiert 1699 (Abb. 25). Ihre glatte Manier setzt sich fort im folgenden Jahrhundert, und wir werden im Saal des Dix-huitième kleinen Porträts begegnen von van der Werff, Hoet und van Mieris (Abb. 26), die der eben genannten Gruppe vollkommen ähnlich sind. Sie beweisen deutlich, daß die Blüte der holländischen Malerei längst dahin war, und haben bestenfalls in dekorativ geschmackvoller Weise die Eitelkeit der Dargestellten befriedigt.

Stilleben

Eine besondere Liebhaberei des 17. Jahrhunderts war in Holland das Stilleben. Wir sehen es hier in vorzüglichen Beispielen. Das früheste, unserem heutigen Empfinden wegen seiner Einfachheit und Klarheit

Abbildung 28.
Abraham van Beijeren: Stilleben

über an Jan Weenix (* Amsterdam 1640, † ebenda 1719), den hier ein Geflügelstilleben — an Stelle seiner häufig vorkommenden toten Hasen — gut vertritt, gehen wir in diesem Zusammenhang über den Rahmen des Kapitels hinaus, indem wir nochmals den Saal des 18. Jahrhunderts betreten. Dort finden wir als späten Nachzügler der holländischen Schule ein „Blumenstück" (Abb. 29) des Jahres 1782 von Paul Theodor van Brussel (* Zuid Polsbroek 1754, † Amsterdam 1795). Die altüberlieferte Sorgfalt der Naturbeobachtung, die hier in absonderlichste Spitzfindigkeiten ausartet — sogar der dünne Schatten, den wohl am nächsten, ist von Willem Claesz Heda (* Haarlem 1594, † ebenda nach 1680) im Jahre 1632 gemalt. Ein paar Dinge stehen und liegen beieinander, mit kühler Sachlichkeit scharf nach der Natur beobachtet. Auf sie trifft im eigentlichen Sinne die französische Bezeichnung zu: nature morte (Abb. 27). — Dann folgt (Abb. 28) reich und farbenfroh, mit Sinnlichkeit Hummer, Auster, Pastete und Früchte erfassend als eine malerische Impression der Tafelfreuden, ein Bild von Abraham van Beijeren (* im Haag 1620, † nach 1674). Teile seiner Bilder könnten oft als Vorläufer der französischen Malkultur des 19. Jahrhunderts angesprochen werden. — Vor-

Abbildung 29.
Paul Theodor van Brussel: Blumenstück

die Beine der Ameisen auf die Blüten werfen, ist sichtbar —, ist neu belebt durch den vollendeten Reiz der Verteilung der Farben. Die Anmut einer neuen Zeit überbietet den fatalen Beigeschmack des Altertümelns.

Abbildung 27.
Willem Claesz Heda: Stilleben

2. FLÄMISCHE MALEREI DES 17. JAHRHUNDERTS

Rubens, sein Lehrer, seine Schüler und Mitarbeiter

Peter Paul Rubens (* Siegen 1577, † Antwerpen 1640), das Haupt der flämischen Malerschule, hat als Kind — von 1578 bis 1587 — in Köln gelebt. Diese Schicksalsfügung hat seinen Namen immerhin mit der Rheinstadt verbunden und zum Teil mit dazu beigetragen, daß sich heute vier bedeutende Gemälde des Meisters in Köln befinden, eines seit dem 17. Jahrhundert schon in der Peterskirche, drei im Museum. Das Kirchenbild als Spätwerk sei um der Abrundung willen, obschon also kein Museumsbesitz, mit in die folgende Darstellung einbezogen.

Während bei der Neuordnung die Galerie im übrigen von allen Kopien befreit worden ist, schien es doch angängig, eine Ausnahme zu machen. „Die Versuchung der Jugend" ist eine lehrreiche zeitgenössische Wiederholung nach einem etwas abweichenden Original von Otto van Veen (* Leiden 1558, † Brüssel 1629) in Stockholm. Diese Kopie ist für uns von Bedeutung, weil Veen einer von Rubens' Lehrern war und unsern Meister sichtlich beeinflußt hat. Geschildert ist, wie Athene es unter-

nimmt, einen am Boden liegenden Jüngling den dreisten Versuchungen von Venus und Bacchanten zu entreißen. Der wilde Wirrwarr von halbnackten Körpern läßt kaum das Wesentliche des Vorgangs erkennen. Aber dieser — wenn auch bei dem Lehrer noch ungeklärte — Reichtum der figürlichen Komposition einerseits und die Freude an der kraftvollen Wiedergabe des Fleisches anderseits waren in hohem Grade entscheidend für den empfänglichen jungen Rubens. Veen war in Italien gewesen, von wo er 33 jährig heimkehrte, im Herzen eine „tiefe Achtung vor Raffael, eine große sinnliche Bewunderung für Veronese und Tizian, aber eine große innere Zuneigung zu Correggio" (Fromentin). Da Otto van Veen als Maler und Persönlichkeit nur eine mittelmäßige Erscheinung war, wuchs der geniale Schüler im Sturm über ihn hinaus. Rubens trieb selbst ernsthafte Studien in Italien nach den großen Meistern der Renaissance. Er steigerte die Farbe ins Rauschhafte, die strotzende Gesundheit weiblicher Akte zu übertreibender Üppigkeit, ja sogar äußerlich das Format seiner Bilder ins Riesenhafte. Im November 1608 kam Rubens aus Italien nach Antwerpen, und hier muß bald darauf das früheste unserer Museumsbilder „Juno und Argus" (Abb. 30) entstanden sein. Dieses Gemälde befand sich noch vor ungefähr 70 Jahren im Palazzo Durazzo zu Genua, war 1857 in Manchester ausgestellt, gehörte später, bis 1892, zur Sammlung des Lord Dudley in London und gelangte 1894 als Geschenk einer großen Reihe von Kunstfreunden ins Kölner Museum. Rubens selbst hat dieses Bild in einem Brief an den Kupferstecher de Bye vom 11. Mai 1610 erwähnt. — Das war auch wahrscheinlich das Entstehungs- und das Vollendungsjahr.

Der Darstellung liegt folgende Legende aus der griechischen Mythologie zugrunde: Zeus liebte Io und hatte diese, um sie vor den Blicken seiner Gattin Hera (Juno) zu verbergen, in eine weiße Kuh verwandelt. Hera erbat sich die Kuh als Geschenk und ließ sie vom hundertäugigen Argos bewachen. Darauf ließ Zeus den Argos durch Hermes töten. Aus dessen Blut erwuchs der Pfau. Hier beginnt nun unsere Szene. Hera ist auf ihrem goldenen Himmelswagen mit zwei Dienerinnen herbeigeeilt. Am Boden liegt der verstümmelte Leichnam des Argos. Die eine Dienerin hält sein abgeschlagenes Haupt und löst mit einer Sonde eines der vielen Augen nach dem andern aus dem Kopf des Toten. Hera streut die Augen wie ein Sämann über das Gefieder des Pfauen, dessen Schwanz seitdem mit Augen geziert ist. Staunend bewundern links am Bildrand ein paar Putten die schönen Pfauenfedern.

Das Grausige des Vorgangs tritt für den Beschauer so sehr in den Hintergrund, daß der Genuß der herrlichen Farben und der vollendeten Komposition nicht dadurch getrübt wird. Der Halsstumpf des Enthaup-

Abbildung 30. Peter Paul Rubens: Juno und Argus

teten ist schonungsvoll rückwärts gewandt, der blutende Kopf mit Tüchern umwunden, und die Augen in der Hand der Göttin sehen wie schillernde Edelsteine aus. So bleibt uns das Entsetzen erspart, das drastischere Zeitgenossen zuweilen aufdringlich in die Wirkung ihrer Werke einbezogen.

Rubens, damals 33 Jahre alt, stand auf der ersten stolzen Höhe seines Schaffens. Noch trunken von der Sonne Italiens und erfüllt von der Farbenglut der großen Venetianer, war er nach Flandern gekommen, verwöhnt und angesehen, gesund und arbeitsfroh. Sein Reichtum an künstlerischer Phantasie, die gute Kenntnis der Natur und der menschlichen Anatomie, das Temperament seiner Jugend lassen Werk auf Werk erstehen, wobei er große Formate bevorzugt und Themen, die voll lebendiger Bewegtheit sind und Gelegenheit bieten, nackte Körper darzustellen und schöne Frauen. Sein Ideal hatte er in Isabella Brant gefunden, die einem vornehmen Hause Antwerpens entstammte, und die er 1609 als sein Weib heimführte. Er hat sich damals mit ihr in dem

prachtvollen Doppelbildnis der Münchener Pinakothek verewigt, ein schönes Paar, kostbar gekleidet und voller Zufriedenheit mit sich und der Welt.

In dieser glücklichen Zeit also ist unser Bild entstanden. Die blühende Pracht der Farben — die rote Seide vom Gewand der Juno überstrahlt den ganzen Museumssaal — und das „Riesenmaß der Leiber" schlagen einen Ton von jubelnder Großartigkeit an, mit dem der Heimgekehrte alle die zeitgenössischen Manieristen sieghaft in den Schatten stellt.

Aber es ist hier mit Genugtuung zu bemerken: Format und Farben des Argusbildes haben erst im Jahre 1926 ihren ursprünglichen Zustand zurückerhalten. Das ganze Gemälde war mit einer mehrfachen Schicht von schmutzigem Firnis überzogen, der sorgfältig abgenommen und durch einen neuen Harzfirnis ersetzt worden ist. Außer ein paar schmalen Sprüngen in der Farbe des Himmels, die mühelos beigebügelt werden konnten, zeigten sich auf dem alten Teil des Bildes dabei kaum nennenswerte Schäden. Auf dem alten Teil! Es war schon seit vielen Jahren bekannt, daß unser Bild in früheren Zeiten einmal — und sicher nicht vom Meister selbst — am rechten Rand um einen fast 40 Zentimeter breiten Vertikalstreifen vergrößert worden ist. Henry Hymans entdeckte nämlich im Jahre 1907 einen bis dahin unbekannten Stich nach Rubens, auf dem im Spiegelsinn unser Kölner Bild wiedergegeben war, nur daß der große Streifen rechts vom erhobenen Fuß des Argos darauf fehlte! Dieser Stich aus der Rubenszeit ist verkleinert nachgebildet in Frimmels Blättern für Gemäldekunde, 1907, Seite 25; ebenda ist auch weitere Literatur zum gleichen Gegenstand erwähnt. Das geübte Auge konnte nun, namentlich durch die Bekanntschaft des alten Stiches beeinflußt, bis zum Sommer 1926 vor unserem Bilde die Wahrnehmung machen, daß an der bezeichneten Stelle eine senkrechte Naht lief, also ein Stück Leinwand angestückt war. Die unlängst vollzogene Restauration ergab, daß dieser Streifen nicht nur eine Zutat, sondern daß auch die ganze Bemalung desselben fraglos späteren Ursprungs — frühestens aus der Zeit um 1700 — war. Und ebenso sicher läßt sich feststellen, daß ein 18 Zentimeter breiter Streifen am oberen Rande des Bildes angesetzt und hinzugemalt war. Man wird schwerlich heute sagen können, warum eine so willkürliche Änderung an dem Meisterwerk vorgenommen worden ist; jedenfalls aber gibt es keinen künstlerischen Grund, der dafür zu erfinden wäre. Denn wie ein Vergleich der beiden Zustände erwies, hat das figurenleere, ganz mechanisch angeflickte Stück die abgerundete Originalkomposition nicht etwa bereichert, sondern im Gegenteil um ihre geschlossene Wirkung gebracht. Rubens hat mit Rücksicht auf den Bildrand das rechte Bein des daliegenden Argus senkrecht aufgerichtet.

Das nun in Übereinstimmung mit dem erwähnten alten Stich und nach der fachmännischen Analyse des Restaurators in seinen ursprünglichen Zustand zurückversetzte Bild ist kompositionell von einer meisterhaften Konzentration und Schönheit. Seit zwei Jahrhunderten sieht man jetzt zum erstenmal wieder das Gemälde Juno und Argus in der vom Künstler angestrebten Wirkung. — Zweiflern sei noch das zu ihrer Beruhigung gesagt, daß die beiden angestückten Leinwandstreifen nicht etwa entfernt, sondern nur rückseitig umgebogen und bestens erhalten sind.

Bis zum Jahre 1612 rechnet man im allgemeinen die erste Periode in der Entwicklung von Rubens. In dieser Zeit wiegen Themata aus der klassischen Mythologie vor, indes von nun an — schon infolge der sich mehrenden Aufträge der Kirchen — das christliche Stoffgebiet vor dem heidnischen Altertum gelegentlich den Vorzug findet. Aus dieser zweiten Zeitstufe seines Wirkens stammt das große Bild „Die Stigmatisation des hl. Franz" im Museum. Während aber die monumentale Anlage und Gliederung dieses um 1615 entstandenen Gemäldes, das aus der Kölner Kapuzinerkirche kommt, sicher auf den Meister selbst zurückgeht, hat die Rubensforschung längst erkannt, daß die Ausführung fast ausschließlich in den Schülerhänden seiner Werkstatt gelegen haben muß.

Franziskus, in einer Landschaft kniend, hat die Vision des Gekreuzigten, von dem die Wundmale auf den Heiligen übergehen. Im Vordergrund liegt, von der Erscheinung Christi wie geblendet, ein Ordensbruder. Diese Figur, dem Beschauer erdrückend nahe, trägt dazu bei, den Abstand zwischen dem Publikum und dem wunderbaren Vorgang zu schaffen. Ohne Überschneidung sind die drei Gestalten übereinander angeordnet — eine wahrhaft geniale und klare Komposition. Aber im einzelnen enttäuscht das Bild. Vor allem fehlt das starke leuchtende Rot, das immer einen wesentlichen Bestandteil guter Rubensbilder ausmacht. Manche Stellen, wie der große Fuß des Liegenden, sind grob gemalt, ganz ohne jene Feinheit und Kühnheit, die sonst den Pinselstrich des Meisters kennzeichnet. Der geistvollst gemalte Teil des großen grauen Bildes ist die helle Ecke oben rechts mit dem geflügelten Kruzifixus, und es liegt nahe, diese Partie Anton van Dyck zuzuschreiben, der damals gerade in die Rubenswerkstatt als junger und begabtester Schüler eingetreten war.

Auch der dritte Rubens hängt im Kölner Museum. Es ist das populäre Bild „Die heilige Familie" (Abb. 31), das erst um 1633 entstanden ist. Inzwischen war der Künstler Diplomat geworden, als Gesandter des Hofs nach Spanien und England gereist, und mehr denn je mußte er in diesen Jahren die Ausführung seiner nie versiegenden, grandiosen Gedanken den Händen der zahlreichen Schüler überlassen. Geadelt, Ge-

heimsekretär des spanischen Königs, englischer Ritter, kehrte Rubens 1630 nach Antwerpen zurück. Seine erste Frau war inzwischen gestorben, und nun heiratete der 53 jährige Meister die 17 jährige Helene Fourment und trat mit diesem Ereignis in die letzte Periode seines Künstlerlebens ein. Die üppige Schönheit der jungen Frau regte ihn zu immer neuer Verherrlichung seines zweiten Ideals an. Ihre Züge, naturtreu oder idealisiert, begegnen uns von nun an auf fast allen seinen Werken, und auch aus dem anmutigen Gesicht unserer Gottesmutter spricht ihr Typ uns an. Dieses Bild ist sicher ganz von des Meisters eigener Hand. Es wurde ebenfalls von seinem unechten „Galerieton" befreit und neu gefirnist und hat die festliche Leuchtkraft seiner alten, nirgends beschädigten Farben zurückerhalten. Maria mit dem Kinde hat in der Komposition den weitaus größten Teil zugewiesen bekommen, während links der Johannesknabe, Elisabeth und der brummige Joseph in einem schmalen Streifen übereinander angeordnet sind — ein Schema, dessen sich Rubens oft bedient hat, um die Hauptperson gebührend hervorzuheben. Die gedrängte Darstellung, die mit ihren Figuren wiederum die ganze Bildfläche füllt, reizt zu einem Vergleich mit der Heiligen Familie der Turiner Pinakothek, die van Dyck fünf Jahre früher malte. Dort ist alles lockerer und genrehafter und trotz der Schönheit der Farben weit entfernt von der Größe der Rubensschen Komposition.

Endlich befindet sich, wie erwähnt, noch ein Werk des Meisters aus seinen letzten Lebensjahren in unseren Mauern: „Die Kreuzigung Petri" in der Peterskirche. Dieses Bild ist 1638 entstanden und von Rubens im Auftrag des bekannten Kölner Bankiers und nachmaligen Pariser Sammlers Eberhard Jabach gemalt worden, der durch den aus Köln gebürtigen Maler in London, Geldorp Gortzius, dazu angeregt worden war. Jabach starb vor der Vollendung des Bildes, infolgedessen wurde es nicht abgeliefert. Bei der Versteigerung von Rubens' Nachlaß wurde es im Auftrag „eines Mannes aus Köln" für 1200 Gulden gekauft und gelangte auf diese Weise doch noch an seinen Bestimmungsort, den Altar der Peterskirche. Im Jahre 1794 entführten die Franzosen das Gemälde nach Paris, aber nach dem Sturz Napoleons wurde es 1815 wieder nach Köln zurückgebracht. Und nun wird es leider nur an kirchlichen Feiertagen öffentlich gezeigt, während es gewöhnlich unter einem geringeren Altarbild versteckt ein dunkles und — es darf nicht verschwiegen werden — gefährdetes Dasein führt. Jedes Ölbild leidet nämlich, wenn ihm das Tageslicht dauernd entzogen wird. Die Alten haben ihre Bilder meistens erst gezeichnet, dann mit Tempera untermalt und dann mit Harzfarben oder mit einer Mischung von Harz- und Ölfarben lasiert. Und diese Ölfarben sowohl wie der oft in späteren Jahrhunderten aufgelegte

Abbildung 31. Peter Paul Rubens: Die heilige Familie

Ölfirnis oxydieren im Dunkeln und legen damit den Grund zur Erkrankung und Zerstörung des Bildes. (Um ein elementares Beispiel zu nennen: Wohl jeder weiß aus eigener Erfahrung, daß weißer Ölanstrich an Wänden und Türen im allgemeinen unverändert weiß bleibt, während an Stellen, wo Spiegel, Bilder oder Möbel dieser gestrichenen Fläche längere Zeit das Tageslicht fernhalten, die Farbe gelblich wird.) Vielleicht dient diese Warnung dazu, das Kunstwerk in der Peterskirche bald für immer aus seinem Dunkel zu befreien und dadurch seine Er-

haltung, die, wenn auch für den Laien noch kaum erkennbar, schon gelitten hat, für die Zukunft zu sichern.

Als Rubens die Kreuzigung Petri malte, litt er bereits schwer an der Gicht. Doch ist ein wesentlicher Anteil seiner eigenen Hand an der Ausführung dieses Altarbildes nicht zu bestreiten. Die Darstellung ist eine der temperamentvollsten in seinem Werk und ein Zeugnis, welch leidenschaftliche Teilnahme der 60jährige Meister dem Martyrium seines Namenspatrons entgegenbrachte. Uns berührt dieses Werk schon wie eine Ahnung des nahenden Todes, die Rubens in jener Zeit empfunden haben mag. Aus den Wolken schwebt ein Engel und winkt mit Palme und Lorbeerkranz dem bald Erlösten die Gnade des Himmels zu.

Selbständig und groß, im malerischen Ausdruck vielfach übereinstimmend mit Rubens, steht neben ihm Jakob Jordaens (* Antwerpen 1593, † ebenda 1678). Dieser war Schüler seines späteren Schwiegervaters Adam van Noort, der auch vier Jahre Lehrer von Rubens war. Aber während Rubens sich unbefriedigt von ihm abgewandt, um zu Veen überzugehen, verband den beständigeren Jordaens außer den künstlerischen und verwandtschaftlichen Beziehungen auch die Gemeinsamkeit des reformierten Glaubens mit van Noort, der übrigens holländischer Abstammung war. Jordaens war, trotz seinem Abfall vom überlieferten katholischen Bekenntnis der Familie und der engeren Landsleute, zeitlebens im eigentlicheren Sinne Flame als Rubens und hat nie die Heimat verlassen. Realistisch, oft derb, übernahm er Typen seiner Umgebung in die großen Szenen, die ihn populär machten. Jahrelang war er Mitarbeiter von Rubens und leitete sogar dessen Meisteratelier, als dieser von Antwerpen abwesend war. Dabei hat er manches von der Art des Größeren in sich aufgenommen. Auf unserem Bilde „Prometheus und Merkur" (Abbildung 32) gilt der Adler, der auf Jupiters Geheiß die Leber des Titanen zerfleischt, als Teilarbeit des Jan Fyt (* Antwerpen 1611,

Abbildung 32. Jakob Jordaens und Jan Fyt: Pormetheus und Merkur

Abbildung 33.
Jakob Jordaens: Bildnis Jan Wierts

Abbildung 34.
Jakob Jordaens: Bildnis Frau Wierts

† ebenda 1661). Der Körper des Gefesselten aber, die wilde Bewegung und Steigerung des Plastischen sind ganz im Sinne von Rubens bezeichnend für die Blüte der flämischen Barockmalerei, wenn auch die Palette akademisch und arm wirkt, gemessen an Rubens selbst. — Als Glanzstücke von Jordaens darf man die beiden großen Bildnisse (Abb. 33 und 34) bezeichnen, die unser Museum besitzt. Sie sind Ende der dreißiger Jahre entstanden und stellen nach Rooses den Antwerpener Kaufmann Jan Wierts, Vater des Schwiegersohns von Jordaens, und dessen Frau dar. Unterstützt wird diese Annahme durch eine Briefadresse, die der Porträtierte in der Hand hält: „Ersamen dis chreten Sr. Johan Wierts Coopman tott Ant . . ." Diese Darstellungen echt flämischer Körperfülle sind von einem erstaunlichen Naturalismus, ohne irgend ein elegantes Zugeständnis in der Auffassung, breit hingesetzt vor eine reiche Draperie. Gerade weil diesen Bildern der veredelnde Einfluß der italienischen Schule fehlt, sprechen sie nur unmittelbarer die flämische Sprache. So ursprünglich und glaubwürdig hat wohl keiner von seinen Landsleuten die Mitlebenden wiederzugeben gewagt, und gerade diese schonungslose Aufrichtigkeit mag verhindert haben, daß er viele Bestellungen auf Porträts erhielt. — Jordaens war auch auf einen Kölner Maler von entscheidendem Einfluß, so daß es berechtigt ist, dessen große Historie hier

Abbildung 35. Cornelis de Vos: Familienbild

mit ihm zusammenhängend zu erwähnen: „Alexander bei Diogenes" von Johann Wilhelm Pottgiesser (* Köln 1637, † nach 1683). Die wenigen großen, raumfüllenden Figuren vor einem Stück Himmel — dessen böcklinisches Blau unten etwas unsanft gegen das scharfe Grün der Landschaft anprallt — zeigen den Typ und Ausdruck von Zeitgenossen ohne Idealisierung, aber man empfindet trotz dieser Übereinstimmung mit Jordaens namentlich in der Wahl der Farben zugleich die Unterschiede — nicht zum Vorteil des Kölners. Bemerkt sei noch, daß die alte Zuschreibung an Pottgießer einstweilen ungeprüft hier übernommen wurde, obschon ein Vergleich des Bildes mit anderen Werken seiner Hand zu ernsten Zweifeln Anlaß gibt.

Man vermutet, daß auch Cornelis de Vos (* Hulst um 1585, † Antwerpen 1651) eine Zeitlang bei Rubens mitgearbeitet hat. Das 1626 datierte, ursprünglich noch etwas größere „Familienbild" (Abb. 35) ist

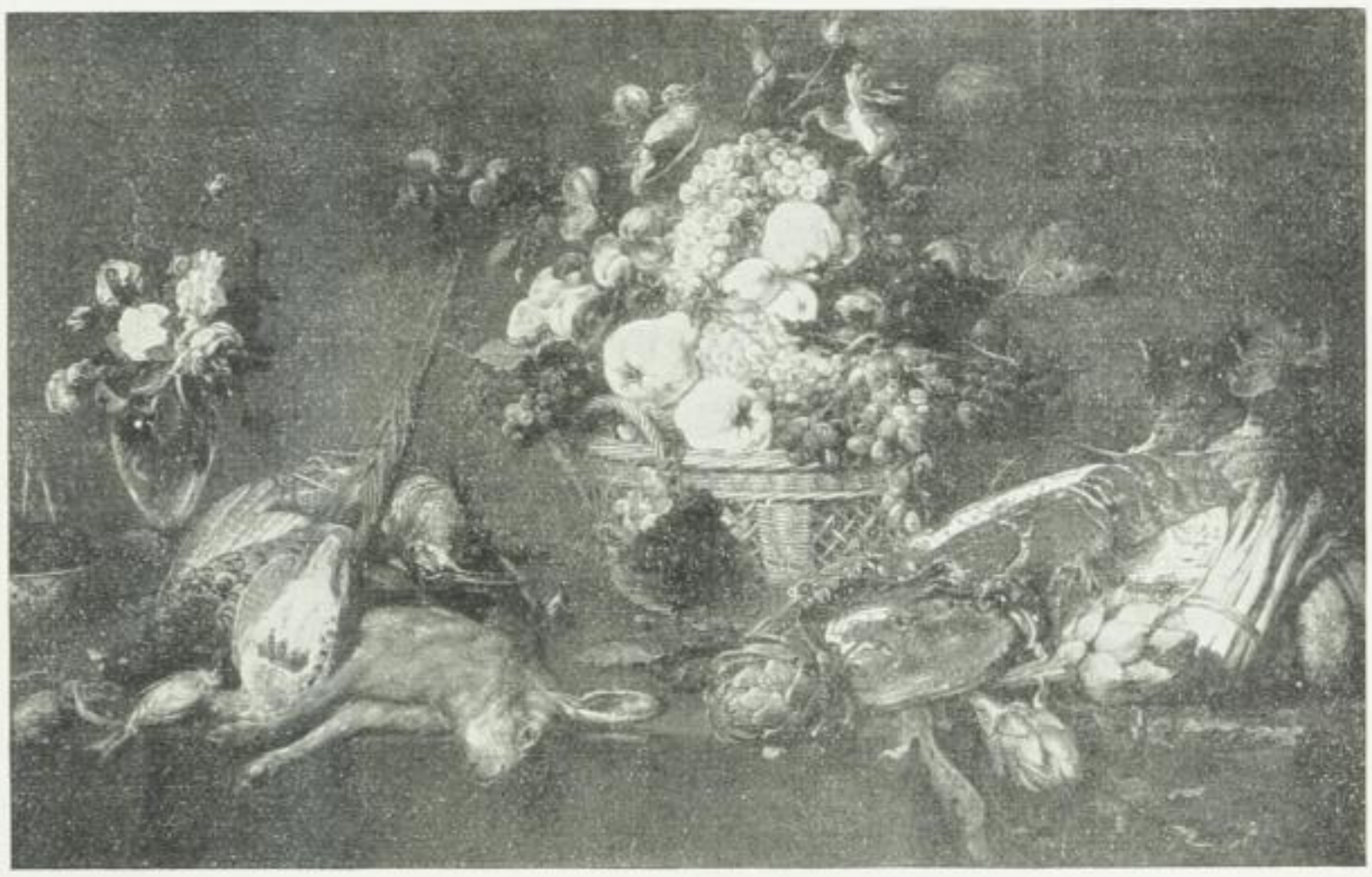


Abbildung 36. Frans Snyders: Stilleben

ein gutes Beispiel für seine Geschicklichkeit, die einzelnen Charaktere darzustellen und gleichzeitig das nüchterne Beieinander von sieben Personen durch Anordnung und unmerkliche Beziehungshinweise zu ihren Lieblingsbeschäftigungen oder zu ihrem gegenseitigen Verhältnis zu beleben. Fast die wichtigste verbindende Rolle wurde dabei dem kleinen Mädchen zugeteilt, das als die Unbefangenste von allen Porträtierten der Mutter ein Spielzeug entgegenhält. — De Vos war ein Schwager von Frans Snyders (* Antwerpen 1579, † ebenda 1657), der hier mit einem seiner schönsten und besterhaltenen „Stilleben" (Abb. 36) und als Mitarbeiter von Rubens besonders hervorgehoben zu werden verdient. Er hat in viele Bilder des Rubens die Tiere hineingemalt und war diesem koloristisch durchaus ebenbürtig. Auf unserem Gemälde sind über leuchtend roter Tischdecke Früchte, Blumen, totes Getier und ein naschendes Eichhörnchen vereinigt zu einem glänzenden Dekorationsstück großen Stils. Wie frisch und lebendig diese Dinge wirken, das wird uns bei einem Vergleich mit manchem Gegenstand des folgendes Abschnitts voll bewußt. Dort bei dem freilich viel älteren Marktbild Beuckelaers empfindet man erst, wie sehr die gesunde Lebenslust und Farbenfreude eines Rubens und seiner Mitarbeiter Erfüllung dessen werden sollten, was die genußsüchtigen Flamen vor ihnen schon lange ersehnt hatten.

Die übrigen Flamen

Unser frühestes Werk der belgischen Schule ist „Das geschlachtete Schwein" von Joachim Beuckelaer (* Antwerpen um 1533, † ebenda 1573), eine der wichtigsten Neuerwerbungen (vgl. diese!), signiert und datiert 1563. Hier ist beinahe 100 Jahre vor Rembrandt das an sich befremdliche Motiv gemalt, aber so wunderbar gemalt, daß die Illusion der Natur ans Rätselhafte grenzt und über der Schönheit und Eindrucksfülle der Farben sogar das „Unschöne" des Gegenstandes schnell vergessen wird. In größtem Stil steht vor uns eines der ersten Stillleben der Neuzeit überhaupt, und man ist geneigt, mit diesem Bilde eine Entwicklungsreihe zu beginnen, die über Rembrandt und die französischen Impressionisten bis zu Liebermann und Corinth in die Gegenwart führt. Auch das Räumliche, der Durchblick in die Landschaft und anderseits in den hellen rückwärtigen Raum, aus dem ein Mann sich vorbeugt, um der Magd einen Krug zu reichen, muten uns überraschend modern an. So ist dieses Werk kunstgeschichtlich von ungewöhnlicher Bedeutung, und Max Dvořák hat ihm unter dem Titel „Ein Stillleben des Bueckelaer oder Betrachtungen über die Entstehung der neuzeitigen Kabinettmalerei" eine großzügig begonnene Untersuchung gewidmet, die wegen seines Todes unvollendet blieb, aber von Ludwig Baldass weitergeführt im 36. Bande des „Jahrbuchs der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien" 1923 erschienen ist. — Vom gleichen Künstler besitzen wir aus der Zeit um 1570 eine „Marktszene" (Abb. 37), ein Mosaik von Fischen, Gemüse, Früchten und Geflügel, dazwischen Marktleuten und Käufern, die leblos, wie übermüdete Modelle, dasitzen und stehen. Dieses Bild leitet zusammen mit einigen verwandten Stücken bezeichnend über von den altniederländischen Meistern zum kommenden Jahrhundert. Noch

Abbildung 37.
Joachim Beuckelaer: Marktszene

ist die Einordnung der Dinge und Figuren in den Raum bei derartigen Werken, ähnlich wie bei Beuckelaers Onkel und Lehrer, dem Holländer Pieter Aertszen (* Amsterdam 1508, † ebenda 1575), etwas gewaltsam. Die Arbeiten des Onkels und des Neffen sind oft schwer voneinander zu unterscheiden, aber unsere „Maria mit dem Kinde" (Abb. 38) in ihrer trockenen Art ist gefühlsmäßig wie aus besonderen stilkritischen Gründen dem Aertszen zuzuschreiben. — In Joachim Beuckelaers Todesjahr fällt die Geburt des Sebastiaan Vrancx (* Antwerpen 1573, † ebenda 1647). Der war nach van Mander ebenso wie Rubens und Jordaens ein Schüler des Adam van Noort, und er muß ein seltsamer Mensch gewesen sein. Eine Zeitlang war er Offizier, und die Teilnahme an einem Reitergefecht hat ihn später zu manchem Soldatenbild angeregt. Auch schrieb er Komödien und Gedichte. Unser Bild stellt einen „Karneval in Antwerpen" (vgl. Neuerwerbungen!) dar, ein paar ungelenke Figuren in Masken vor architektonischem Hintergrund. Diese kleine nächtliche Szene mit den bunten Gestalten ist von ungewöhnlicher Eindringlichkeit der Sprache; der Scherz hat Größe. — Ein „Kircheninneres mit Taufzug" (Abb. 39) von Peeter Neeffs d. Ä. (* Antwerpen 1578, † ebenda nach 1656) vertritt charakteristisch das damals beliebte Thema des Interieurs von Kirchen. Das Bild ist 1637 datiert. Der Künstler beschränkte sich auf die scharfe perspektivische Durchzeichnung des Raums und eine bewundernswerte Beobachtung des Lichtes, während er die Staffage anderen Malern überließ. Daher spielen die kleinen Figuren eine eigene Rolle,

Abbildung 38.
Pieter Aertszen: Maria mit dem Kinde

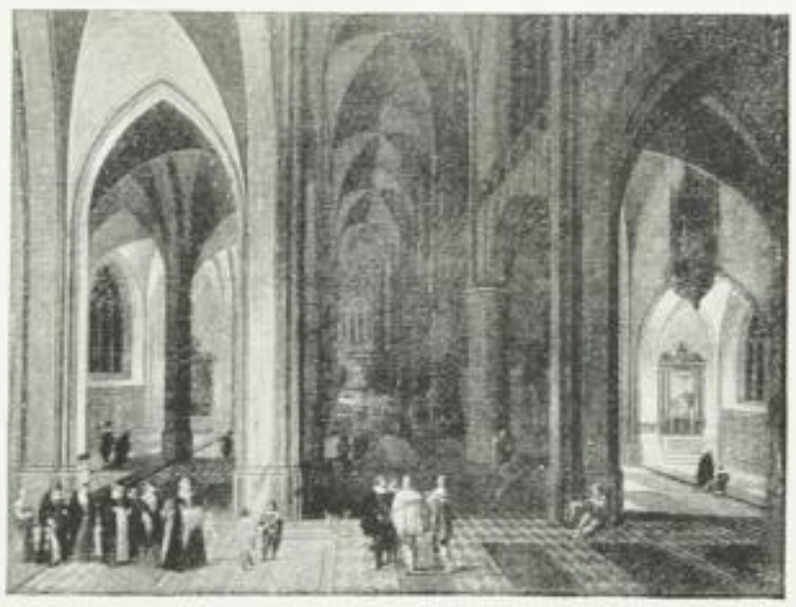


Abbildung 39.
Peeter Neeffs: Kircheninneres

Abbildung 40. Kerstiaen de Keuninck: Entführung des Ganymed

ganz selbständig neben der Architektur, im Gegensatz zu der Einheit, die wir vorher bei Vrancx feststellen konnten.

Eine solche Zwiespaltung des Inhalts ist bezeichnend auch für die Landschaften der Flamen. Während wir bei den Holländern bemerkten, daß die eingestreuten Figuren und Straßenszenen eine ganz untergeordnete Rolle spielten, als Teile des Ganzen, ohne anderen Nebenzweck, als die Stimmung des Bildes zu unterstützen, fordert hier die Staffage zur Beachtung ihrer inhaltlichen Bedeutung heraus, die nichts mit der Landschaft an sich zu tun hat. Das gilt insbesondere für unsere „Entführung des Ganymed" (Abb. 40), ein interessantes Frühwerk von Kerstiaen de Keuninck (* Kortrijk um 1560, † Antwerpen 1635), wo der unglücklich gezeichnete Adler des Zeus mit dem Knaben hoch in der Luft beinahe peinlich ablenkt von der schönen phantastischen Landschaft. Auch auf dem späteren Bilde des gleichen Künstlers „Landschaft mit Jägern" beherrscht das Figürliche unsere Teilnahme in hohem Maße. — Für die farbige Dreistufung früher flämischer Landschaften charakteristisch ist die „Alpenlandschaft" (Abb. 41) von Josse de Momper (* Antwerpen 1564, † ebenda 1635): Vordergrund braunrot mit gelb, Mittelgrund grün, Ferne blau. Die Staffage ist hier wie auch bei der ebenso gestuften „Waldlandschaft mit Reitergefecht" — die früher irrtümlich als Vinckboons galt — von anderer Hand. Bei der letzteren stammen die Pferde und Reiter zweifellos von dem bereits oben erwähn-

Abbildung 41. Josse de Momper: Alpenlandschaft

ten Sebastiaan Vrancx. Noch unbestimmt sind die Autoren der poesievollen Landschaft mit der Szene „noli me tangere": Christus erscheint als Gärtner der Maria Magdalena. Diese zart empfundene, unniederländisch pathetische Gruppe geht auf ein Vorbild von Federigo Barroccio von 1590 zurück. Die Felsenlandschaft mit der „Versuchung des hl. Antonius" (Abb. 42) von David Teniers (* Antwerpen 1610, † Brüssel 1690) mutet einheitlicher, unverfälscht flämisch an. Das Idyll des Eremiten hat trotz des umgebenden Spuks nichts Schreckhaftes an sich. Aber diese Staffage ist es, nicht die Landschaft, die uns in erster Linie zum Verweilen vor dem Bilde lockt — ähnlich etwa, wie uns die Werke eines Spitzweg interessieren. Von Malereien dieser Gattung bis zum reinen Genre ist kein weiter Schritt. David Ryckaert (* Antwerpen 1612, † ebenda 1661), der wesentlich von Teniers beeinflußt war, führt uns in seiner „Schusterwerkstatt" (Abb. 43) eines jener genremäßigen Volksstücke vor Augen, in denen er sich qualitativ und gedanklich zwischen Jordaens und Teniers einordnet.

Endlich seien noch ein paar flämische Bildnisse genannt, vor allem die des Geldorp Gortzius (* Löwen 1553, † Köln um 1617). Die Mehr-

Abbildung 42. David Teniers: Versuchung des heiligen Antonius

zahl seiner Bildnisse von Kölner Bürgern wurde zur Ausschmückung dem Kunstgewerbemuseum oder aus stadtgeschichtlichem Interesse dem Rheinischen Museum überlassen. Unter anderem wurden aber das „Kinderbild" (Abb. 44) eines Mädchens mit Nelke von 1589 — erst neuerdings von Hans W. Hupp als Werk dieses Meisters erkannt —, lebhaft in den Farben und köstlich in der Schüchternheit des Gesichtsausdrucks, sowie ein späteres Werk, das „Porträt eines Mannes auf dem Totenbett", wegen ihrer sich gut ergänzenden Verschiedenartigkeit zurückbehalten. Bei dem „Herrenbildnis", gemalt 1650 von Peeter Franchoys (Abb. 45) (* Mecheln 1606, † ebenda 1654), werden wir uns nochmals inne, wie über die härtere zeichnerische Auffassung der direkten Vorgänger hinaus die Zeitgenossen von Rubens und van Dyck die flämische Kunst in einem rein malerischen Sinne kühn weiterentwickelt haben. — Bedauerlich ist, daß van Dyck in unserer Galerie fehlt. Ein Hauch von seiner Kunst ist in zwei Werken unbekannten Ursprungs zu spüren, die immerhin dadurch interessieren, daß sie beide den jungen Kölner Eberhard Jabach darstellen, denselben, der nachmals in Paris in angesehener Stellung eine hervorragende Kunstsammlung anlegte, die zum größten Teil ins Louvre gelangte.

Abbildung 43. David Ryckaert: Schusterwerkstatt

3. MALEREI DER ROMANISCHEN LÄNDER IM 17. UND 18. JAHRHUNDERT

Spanier

Es gibt von Bartolomé Estéban Murillo (* Sevilla 1617, † ebenda 1682) zwei Fassungen der Darstellung „Der hl. Franziskus in der Portiuncula-Kapelle" (Abb. 46). Die erste, kleinere, hängt im Pradomuseum zu Madrid, die zweite, über vier Meter hohe, in Köln. Beide werden um das Jahr 1675 datiert; aber schon 1667 hat sich der Meister mit demselben Thema beschäftigt.

Übereinstimmend ist der Inhalt: Der hl. Franz kniet betend auf den Altarstufen seiner Lieblingskapelle bei Assisi. Da erscheint ihm auf einer lichten Wolke, neben der Jungfrau Maria sitzend, Jesus mit dem Kreuz. Franziskus bittet den Herrn — das Wort eindringlich durch die flehende Gebärde seiner Hände unterstützend — um Ablaß für die Gläubigen, die

Abbildung 44.
Geldorp Gortzius: Kinderbildnis

und Großartige entsprach aber der Bestimmung unserer Kölner Fassung für den Hochaltar der Kapuzinerkirche in Sevilla. (Ein Unterschied, wie er psychologisch ähnlich etwa zwischen Werken der Volkskunst und der Hofkunst im alten Ägypten bestanden hat!)

Die Komposition, der schon Tizian den Weg gewiesen hatte, findet ein beachtenswertes Vorbild in einem Altar von S. Nazaro e Celso in Brescia, gemalt 1526 von Alessandro Bonvicino, genannt Moretto (abgebildet bei Von der Bercken, Malerei der Renaissance in Oberitalien, Handbuch Burger-Brinckmann, Seite 224; daselbst im Text irrtümlich nach Verona verlegt). Verzichtet man auf dem dortigen Altarbild der „Krönung zu dieser Kirche wallfahrten werden. Jesus gewährt dem Heiligen segnend die Erfüllung seines Gebets. Und Engel umflattern die Wolke und streuen Rosen auf die Stufen des Altars.

Verschieden ist der Aufbau: Erst füllen die drei Figuren, einander menschlich nahe, fast die ganze Bildfläche; im zweiten Falle ist der Abstand zwischen Franz und der himmlischen Gruppe größer geworden, der Vorgang feierlicher, die Haltung Christi königlicher.

Der intimere Charakter der ersten Darstellung ist darauf zurückzuführen, daß sie als Privatauftrag für die Schloßkapelle eines Edelmanns entstand. Die Steigerung ins würdevoll Unnahbare

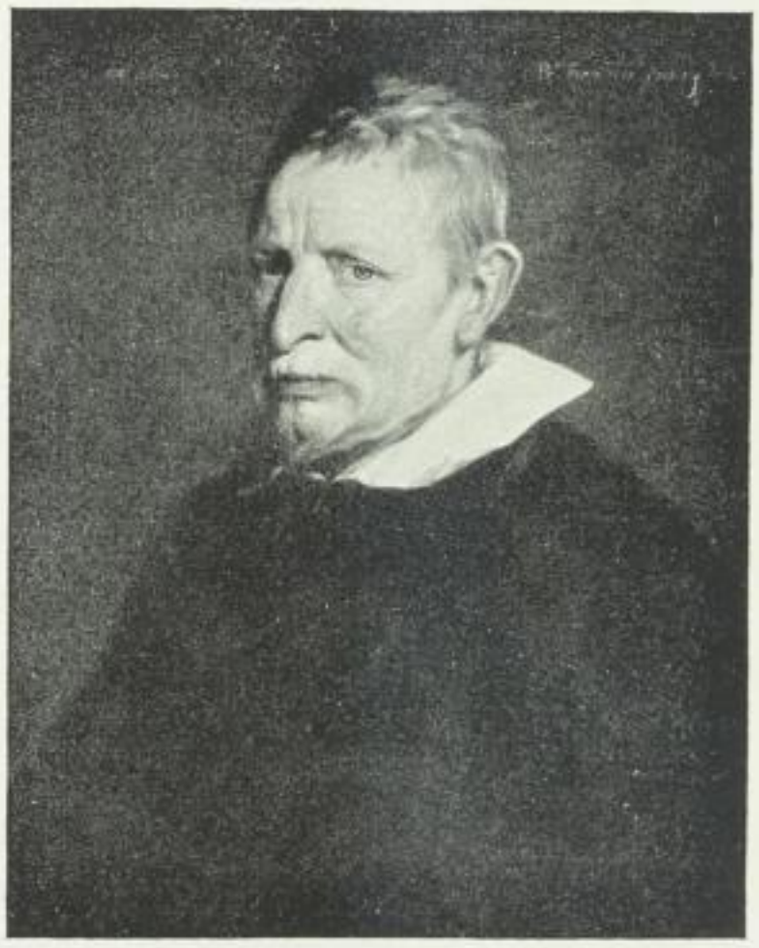


Abbildung 45.
Peeter Franchoys: Herrenbildnis

Abbildung 46.
Bartolomé Estéban Murillo: Der heilige Franziskus in der Portiuncula-Kapelle

Abbildung 47. Francisco Collantes: Landschaft
(Vor der Wiederherstellung)

Mariae" auf die assistierenden Heiligen Michael, Joseph und Nicolaus, so bleiben Jesus und Maria in den Wolken sowie unten Franziskus mit fürbittender Geste übrig — also vollkommen das Kompositionsschema des Portiunculabildes in Madrid! Und unsere Fassung, nur im Spiegelsinne, kommt dem um anderthalb Jahrhunderte älteren Vorbilde von Brescia in der Stufung der drei Figuren, in der ganzen Aufteilung und dem Motiv des Puttenkranzes noch näher, so daß man annehmen möchte, daß Murillo einen unbekannten italienischen Stich als Anregung benutzt hat.

Der Kontrast zwischen dem undurchsichtigen Dunkel hienieden und der strahlenden Helle der himmlischen Vision lenkte die Sehnsucht der frommen Kirchenbesucher empor zum verheißenen Glück des Jenseits. Ein solcher Gegensatz war dem großen Spanier doppelt willkommen, weil er es liebte, durch eine stark betonte Trennung von Licht und Schatten malerische Effekte zu erzielen. — Unser Bild ist voll religiösen Ernstes und vermeidet selbst in der Gestalt der demütig fürbittenden Gottesmutter jene Süßigkeit, die unserem heutigen Empfinden manche der anderen Madonnen des frommen Andalusiers entfremdet.

Abbildung 48. Bernardo Strozzi: Petrus verleugnet den Herrn

Abbildung 49. Jean de Boullogne, gen. Le Valentin: David

An der Geschichte des Kölner Bildes mag noch das von Interesse sein, daß es als Bezahlung für die Wiederherstellung der Kirche in Sevilla dem Restaurator ausgeliefert wurde, so in den Kunsthandel gelangte und schließlich als Geschenk von 55 Kölner Kunstfreunden 1898 ins Wallraf-Museum.

Von dem seltenen spanischen Maler Francisco Collantes (* Madrid 1599, † ebenda 1656) sehen wir hier eine ungewöhnlich dekorative Landschaft (Abb. 47), zart in den Farben wie ein Gobelin. Uns erfreut daran besonders die wohltuend ausgeglichene Komposition. In ein großes Quadrat ist schräg ein gewaltiger Baum hineingestellt. Zwei Bauern, einer zu Pferde, einer die Sense geschultert, kommen von der Feldarbeit heim und gehen, uns unbekümmert den Rücken zuwendend, dem rechts im Mittelgrunde liegenden Gehöft zu. Die Breite des Pinselstrichs und die malerische Verbundenheit der Figuren mit dem Boden heben die Darstellung über das damals übliche Landschaftsbild hinaus. Vielleicht haben die geistvollen Gartenstudien, die sein gleichaltriger

Abbildung 50.
Fra Vittore Ghislandi: Bildnis eines Malers

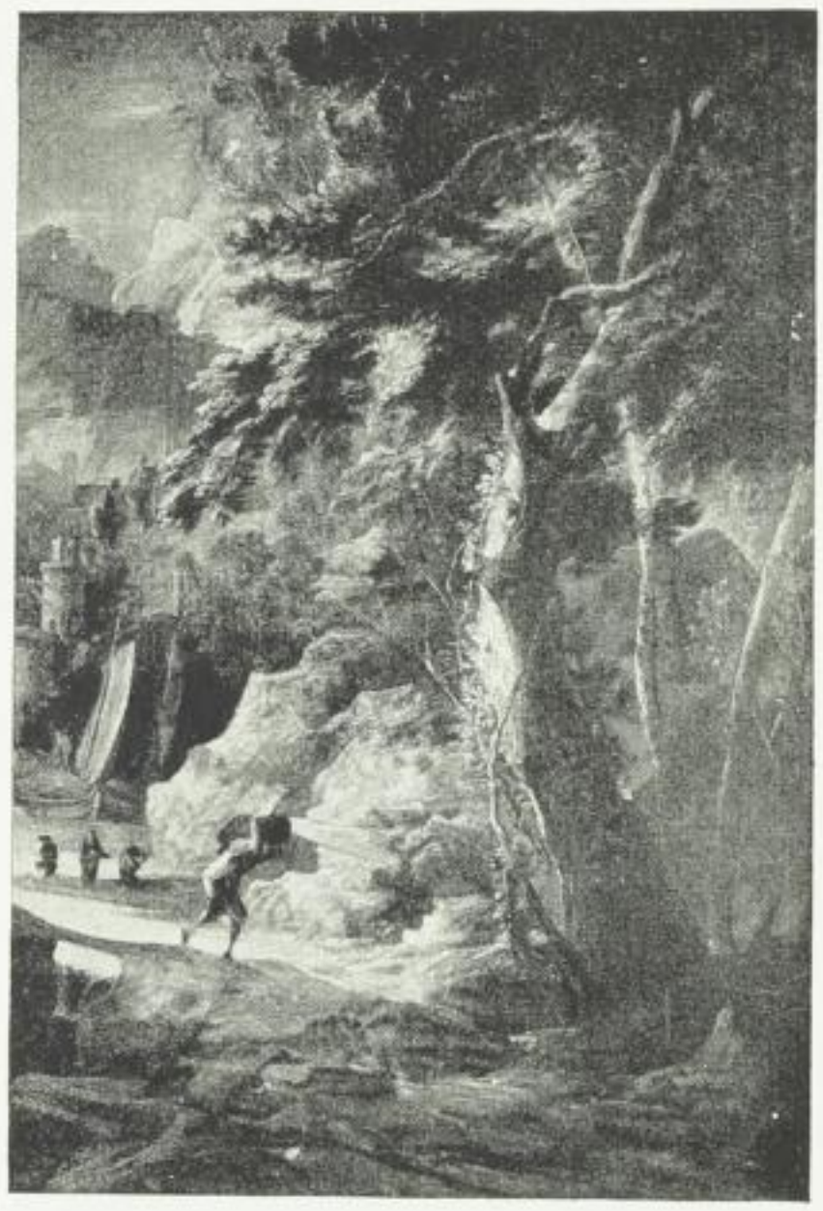


Abbildung 51.
Alessandro Magnasco: Waldlandschaft

Landsmann Velazquez in der Villa Medici gemalt und von Rom nach Madrid mitgebracht hatte, auch unserem Collantes den Impressionismus vermittelt, der hier, allerdings dekorativ gemäßigt, wie ein Wandbild der galanten Zeit uns anspricht. — Merkwürdig ist, wie auffallend und groß der Künstler mitten in den Vordergrund seine kalligraphische Signatur eingezeichnet hat.

Italiener

An dem für unser Gefühl zu theatralischen Bilde „Petrus verleugnet den Herrn" (Abb. 48) von Bernardo Strozzi (* Genua 1581, † ebenda 1664) erfreut uns die Leuchtkraft der breitflüssig vorgetragenen Farben, die aus dem schwarzen Grunde hervorquellen. Aber es ist, als sei der Lärm des südlichen Hafens in die Kunst eingedrungen. Die Farben schreien. Nur die reichliche Zutat von Schwarz macht ihr Beieinander erträglich. Und diese Erfahrung jener Jahrzehnte hat zum Hintergrund die leidenschaftliche Erscheinung des Caravaggio, dessen „Kellerlichtmalerei" zahllose Zeitgenossen — nicht nur Italiener — beeinflußt hat. Das gilt namentlich von Jean de Boullogne, genannt Le Valentin (* Coulommiers 1591, † Rom 1634), der die Art Caravaggios aufs engste nachahmte, so daß er trotz seiner französischen Herkunft in diesem Zusammenhang erwähnt werden muß. Sein „David mit dem Haupt des

Abbildung 52. Giovanni Battista Tiepolo: Anbetung der heiligen drei Könige

Goliath" (Abb. 49) ist von einer Härte und Brutalität, die malerisch und motivisch gleichermaßen unerfreulich wirken. — Die liebenswürdig bewegte, reliefmäßig geschlossene Komposition der „Hl. Familie" eines unbekannten Oberitalieners aus dem 17. Jahrhundert ist den genannten Stücken gegenüber ein wohltuendes Beispiel der weiteren Entwicklung, rührend auch in der andachtsvollen Naivität seines Inhalts: Der kleine Johannesknabe küßt behutsam den Fuß des schlafenden Jesuskindes.

Es folgt das „Bildnis eines Malers" (Abb. 50) von Fra Vittore Ghislandi (* Bergamo 1655, † ebenda 1743), pastos gemalt und lebendig im Ausdruck. — Und von dem temperamentvollen Alessandro Magnasco

Abbildung 53.
Antonio Canaletto: Architekturstück

Abbildung 54. Claude Gellée, gen. Lorrain: Landschaft mit Amor und Psyche

Abbildung 55. Hyacinthe Rigaud: Der Kölner Bankherr Eberhard Jabach

(* Genua 1681, † ebenda 1747) eine „Felsige Waldlandschaft" (Abb. 51) in der nervösen Malweise dieses frühen Impressionisten, dekorativ und phantastisch.

Nach all diesen mehr oder minder belanglosen Vertretern der italienischen Barockmalerei fesselt die kleine „Anbetung der hl. drei Könige" (Abb. 52) von Giovanni Battista Tiepolo (* Venedig 1696, † Madrid 1770) durch ihre überragende Qualität. Melodisch im Klang der Farben, geistreich im Verteilen der Lichteffekte, hinreißend in der Sicherheit und Eile der Niederschrift — gehört dieses Bild zu den festlichsten Erlebnissen unserer älteren Galerie. Die Hingabe des in Anbetung vor dem Kinde niedergesunkenen greisen Königs ist wie ein Symbol der Huldigung des Malers an die Kunst. Selten berühren sich die Innigkeit der Schilderung und die Gnade des Handwerks in solcher Unmittelbarkeit und Harmonie. — Mit diesem Tiepolo zusammen vertritt sein Landsmann Antonio Canaletto (* Venedig 1697, † ebenda 1768) mit einem „Architekturstück" (Abb. 53), das in der Gewissenhaftigkeit der Naturwiedergabe und Feinheit der Zeichnung eine gute Ergänzung bildet, das Rokoko Italiens, den Ausklang einer großen Kunst — die freilich in unserem Museum nur beiläufig und in wenigen Zufallsbeispielen zu Worte gelangt.

Franzosen

Noch bescheidener an Zahl der Bilder bietet sich das französische Barockzeitalter hier dar. Besonders zu begrüßen ist, daß man darunter eine ausgezeichnete „Landschaft mit Amor und Psyche" (Abb. 54) findet von Claude Gellée, genannt Lorrain (* bei Mirecourt 1600, † Rom 1682). Dieser bedeutendste Landschafter französisch-römischer Richtung hat ja den kommenden Jahrhunderten schon die malerische Beherrschung atmosphärischer Stimmungen vorweggenommen, und namentlich bei Corot noch fühlt man sich zuweilen pietätvoll an ihn erinnert.

Abbildung 56.
J. G. Klaphauer: Bildnis der Frau Glaser

Unser Bild — 1666 entstanden — hat den Zauber zarter Musik. Man spürt ein Rauschen in den hohen, schön verteilten Baumriesen, freut sich an der beschaulichen Romantik der Natur, an dem frohen Spiel der Badenden, an der Poesie eines zerfallenen Tempels und an der lockenden Ferne, die in feine silbergraue Töne getaucht unmerklich in den Äther übergeht. Die Durchsichtigkeit der Luft, wie wir sie hier wahrnehmen, war eine große künstlerische Entdeckung. Abseits von den Niederländern, die damals das Wesen ihrer Landschaft suchten, hat Claude in einem wahrhaft modernen Sinne die Stimmung der Natur ergründet. Die Figürchen sind Begleitung, nicht ein Thema für sich. Da spricht aus jedem Teil nur das Ganze, nicht aber das Ganze als Summe von Einzelheiten.

Wiederum begegnet uns hier ein „Bildnis des Kölner Bankiers Eberhard Jabach", der in Paris Direktor der Ostindischen Gesellschaft und ein Vertrauter Mazarins wurde. Er ist derselbe, der schon in jungen Jahren von Anton van Dyck (Petersburg, Eremitage) und später auf dem von Goethe so sehr bewunderten Kölner Familienbildnis des Charles Lebrun (vgl. Wallraf-Richartz-Jahrbuch Bd. 1 und Bd. 3/4) verewigt wurde. Unser Brustbild (Abb. 55) stammt von der Hand des gewandten und repräsentativen Porträtisten Hyacinthe Rigaud (* Perpignan 1659, † Paris 1743), der drastisch den Kopf des berühmten Sammlers mit dem sinnlichen Ausdruck satten Lebensgenusses gekennzeichnet hat, in virtuoser Technik.

Abbildung 57. Johann Toussyn: Landschaft mit Christus und der Ehebrecherin

4. DEUTSCHE MALEREI DES 17. UND 18. JAHRHUNDERTS

Hier müßte ein besonderes Kapitel den Kölner Künstlern der Barockzeit eingeräumt werden. Die Unzuverlässigkeit der Angaben bei Johann Jacob Merlo „Nachrichten von dem Leben und den Werken kölnischer Künstler" sowie die Ungewißheit älterer Zuschreibungen von einschlägigen Bildern aus Museumsbesitz zwingen uns aber, gerade diesen Abschnitt mit besonderer Vorsicht zu behandeln, bzw. vorläufig nur auf eine kurze Aufzählung der Künstlernamen zu beschränken. Die kunsthistorisch und archivalisch in Vorbereitung befindliche „Ausstellung der nachmittelalterlichen Kölner Malerei bis zur Biedermeierzeit" wird hoffentlich so früh möglich werden, daß ihre wissenschaftlichen Ergebnisse einem Neudruck dieses vorläufigen Führers zugute kommen.

Zunächst gehört, wenn auch nur vorübergehend in Köln tätig, in diesen Rahmen Johann von Aachen (* Köln 1552, † Prag 1615), dem drei Bilder unserer Sammlung zugeschrieben werden. Manchmal kann man vor solchen Arbeiten in Zweifel geraten, ob sie nicht mit größerem Recht der Hand des von uns schon im Abschnitt der Flamen behandelten Geldorp Gortzius (* Löwen 1553, † Köln um 1617) zugewiesen werden müßten, zu dessen Schülern der Bildnismaler Franz Kesseler (in

Abbildung 58.
Johann Martin Metz: Blumenstück

Köln tätig in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts) zählt. — In dieselbe Zeit fällt die Tätigkeit des Malers Johann Hulsman, von dem die Lebensumstände unbekannt sind, für dessen Kunst, namentlich in religiösen Stoffen, aber außer im Museum noch in manchen Kölner Kirchen beachtenswerte Beispiele vorhanden sind, von deren Prüfung wir wertvolle Aufschlüsse erwarten. Seine Sittenbilder (Beispiel im Museum zu Riga) deuten auf flämische Schulung und machen sogar eine niederländische Herkunft des Künstlers wahrscheinlich. Sandrart hat ihn als einen Schüler von Augustin Braun (nachweisbar in Köln von 1591 bis 1636) bezeichnet, dessen weniger begabte Malerei ebenfalls hier vertreten ist. — Noch gründlich zu erforschen ist auch das Werk des Historien- und Bildnismalers Christian Cawenbergh (* Delft 1604, † Köln 1667), dem als Vermittler von Einflüssen der holländischen auf die kölnische Schule eine wichtige Rolle zukommt. — Als Kölner Bildnismaler verdient dann noch erwähnt zu werden J. G. Klaphauer (tätig in Köln um die Mitte des 17. Jahrhunderts). Von seiner Hand rührt das gute Porträt einer „Frau Glaser" (Abb. 56). — Unbeholfen, aber stark dekorativ und persönlich in der Art des Ausdrucks sind die großen Landschaften mit kleiner biblischer Staffage von Johann Toussyn (* Köln 1608), „Landschaft mit Tobias und dem Engel", „Landschaft mit Christus und der Ehebrecherin" (Abb. 57). Es ist ganz eigenartig, wie bei der letzteren die figürliche Szene links unten in einem Waldausschnitt — Freilichttheater! — zusammengedrängt ist und dort gewissermaßen ein selbständiges Bild innerhalb des Ganzen bildet. — Bei dem schon im

Abbildung 59.
Kaspar Arnold Grein, Stilleben

Abbildung 60. Johann Jakob Schmitz: Die Frau des Künstlers

Abbildung 61. Anton de Peters: Musiksalon

Rubenskreis erwähnten Johann Wilhelm Pottgießer (* Köln 1637) sind die Beziehungen zur flämischen Schule evident. — Johann Habelius wurde 1714 als Meister in die Kölner Malerzunft aufgenommen. Sein „Rattenfänger" (signiert!) geht auf einen älteren Kupferstich zurück. — Johann Martin Metz (* Köln 1730), Hofmaler des Kurfürsten Clemens August, ist mit ausgezeichneten Blumenstilleben (Abb. 58) vertreten, ebenso (Abb. 59) sein geschickter Schüler Kaspar Arnold Grein (* Brühl 1764, † Köln 1835). Auch die Bildnismaler Johann Jacob Schmitz (* Köln 1724, † 1797) und Peter Joseph Lützenkirchen (* Köln 1775), der eine farbig geschmackvoll und fein in der Zeichnung (Abb. 60), der andere von sympathischer Naivität, verdienen Beachtung. Endlich ist noch der Maler dekorativer Landschaften Bernard Gottfried Manskirsch (* Bonn 1736, † Köln 1817) zu nennen. Man sieht, eine ansehnliche Zahl von Künstlern, die auch in diesen Jahrhunderten hier, wenn auch zum Teil mit sehr bescheidenen Kräften, dem blühenden Mittelalter nie vergleichbar, die lokale Tradition einer kölnischen Schule fortgeführt haben. — Ihnen allen an Eleganz und Ruf überlegen war Anton de Peters (* Köln 1723, † ebenda 1795), der freilich Paris und seinen Modemeistern alles verdankt. (Arnold Fortlage hat ihm 1910 eine Monographie gewidmet, die inzwischen schon vieler

Abbildung 62. Johann Georg Dathan: Bildhauer Paul Egell

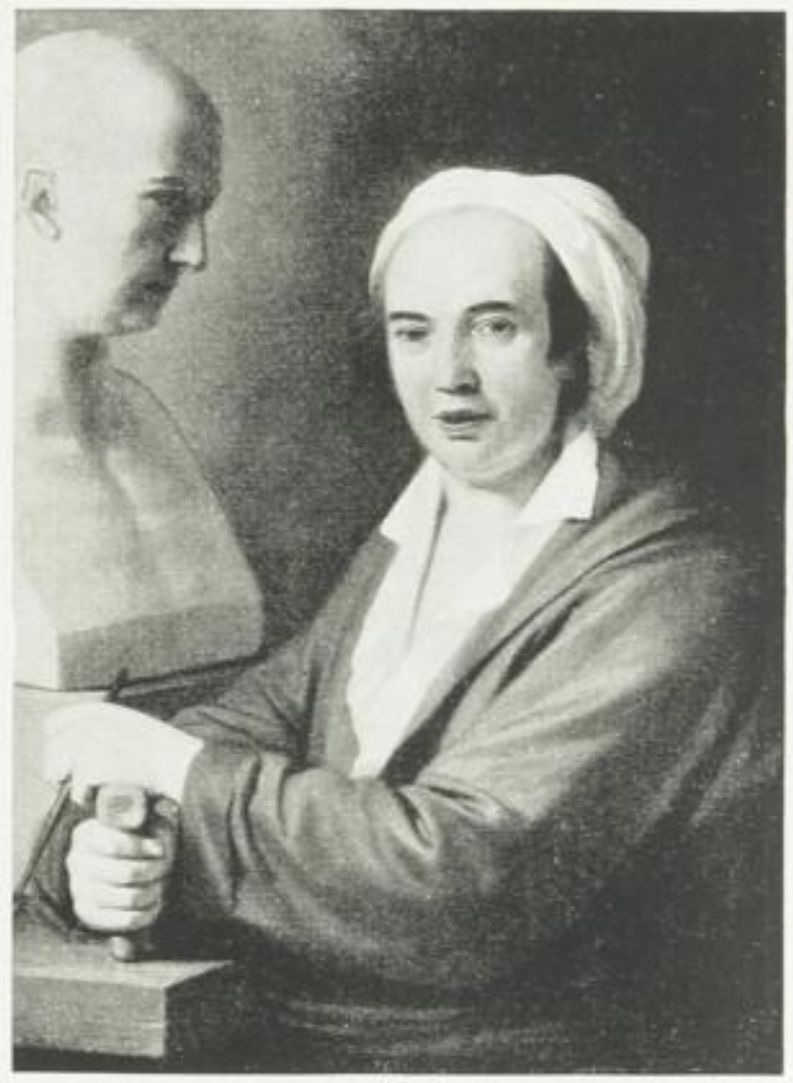


Abbildung 63. Anton Raphael Mengs: Porträt eines Bildhauers

Ergänzungen bedarf.) Kein anderer Kölner Künstler hat wie dieser den heiter-gefälligen Ton der galanten Zeit getroffen. Die kleinen, gelegentlich sehr reizvollen Studien und Bilder, wie der „Musiksalon" (Abb. 61), „Die Streitenden", die Allegorien und auch das Bildnis des jungen Kanonikus Wallraf beweisen aber, daß keine Anklänge bei Peters an die genannten Lokalmaler zu finden sind, sondern daß sein Name unter die Epigonen des französischen Rokoko gehört.

Endlich sind hier noch ein paar sonstige Meister des 18. Jahrhunderts zu berühren. — Durch ein Schabkunstblatt von J. Haid wissen wir, daß unser Bildnis von Johann Georg Dathan (* Mannheim 1703, tätig noch 1748) den Mannheimer „Bildhauer Paul Egell" (Abb. 62), einen Schüler Permosers, darstellt, während das trockenere „Porträt eines Bildhauers" (Abb. 63) von Anton Raphael Mengs (* Aussig 1728, † Rom 1779) noch nicht identifiziert werden konnte. Der Zufall will, daß auch das nächste Rokokobildnis, gemalt von Anton Graff (* Winterthur 1736, † Dresden 1813) einen unbekannten Künstler zum Gegenstand hat, einen Maler (Abb. 64). Interessant der Vergleich: Dathan, eine Generation älter als die beiden anderen, atmet den Geist seines Jahrhunderts, malerisch kultiviert und sinnlich empfindend; bei Mengs tritt in Technik

Abbildung 64.
Anton Graff: Bildnis eines Malers

und Charakter die klassizistische Ernüchterung zutage, zugleich aber auch ein bestimmteres Eindringen in die darzustellende Form an Stelle der flau zerfließenden Farben. „Schöngemalte Gipsfiguren" hat Richard Muther einmal, übertreibend, aber in der Übertreibung das Richtige treffend, die Malgestalten des Anton Raphael Mengs genannt, des von seiner Zeit weit überschätzten Freundes, Verehrers und — Opfers von Winckelmann. Graff dagegen ist mehr der Tradition des 18. Jahrhunderts treu geblieben, äußerlich wenigstens, nur durchdringt seine Gestalten ein neuer Ernst, ein Betonen des Geistigen. In Bildnissen sprechen sich die Wandlungen der Epochen und ihrer Gesinnung immer am deutlichsten aus.

Zwei Werke von Januarius Zick (* München 1732, † Ehrenbreitstein 1797) — vgl. den Abschnitt Neuerwerbungen — lenken nochmals zur Kunst des Rheingebiets, für das der Zugewanderte von wesentlicher Bedeutung wurde. Die „Anbetung der Hirten" ist 1762 datiert und in nicht weniger als vier Fassungen bekannt: zwei skizzenhafte, fast übereinstimmende kleine Bilder im Hochformat (im Kunsthandel), dieselbe Komposition, ins größere Breitformat übertragen und nur um eine rechts aus dem Hintergrunde hinzukommende Figur vermehrt (Köln), und endlich eine Variante zu unserem Bild, ebenfalls Breitformat (Frankfurt, Städelsches Institut). Das Motiv der Maria, die einen Zipfel des Linnens hebt, auf dem das nackte Kind ruht, haben schon Murillo und vor ihm die Italiener geliebt und wiederholt ähnlich so gestaltet. Aber in der Verteilung von Hell und Dunkel, sogar in den Typen der Hirten fühlen wir uns an Rembrandt erinnert, und sein Name darf im Zusammenhang mit Zick ebensooft genannt werden, wie der Name Rubens angesichts so mancher anderen rheinischen Maler. — Die nächtliche Szene „Christus am Ölberg" aber überbietet das Anbetungsbild noch weit an Innigkeit des Ausdrucks. Die lichte Gruppe des Engels, der den betenden Herrn

Abbildung 65.
Caspar Benedikt Beckenkamp: Selbstbildnis

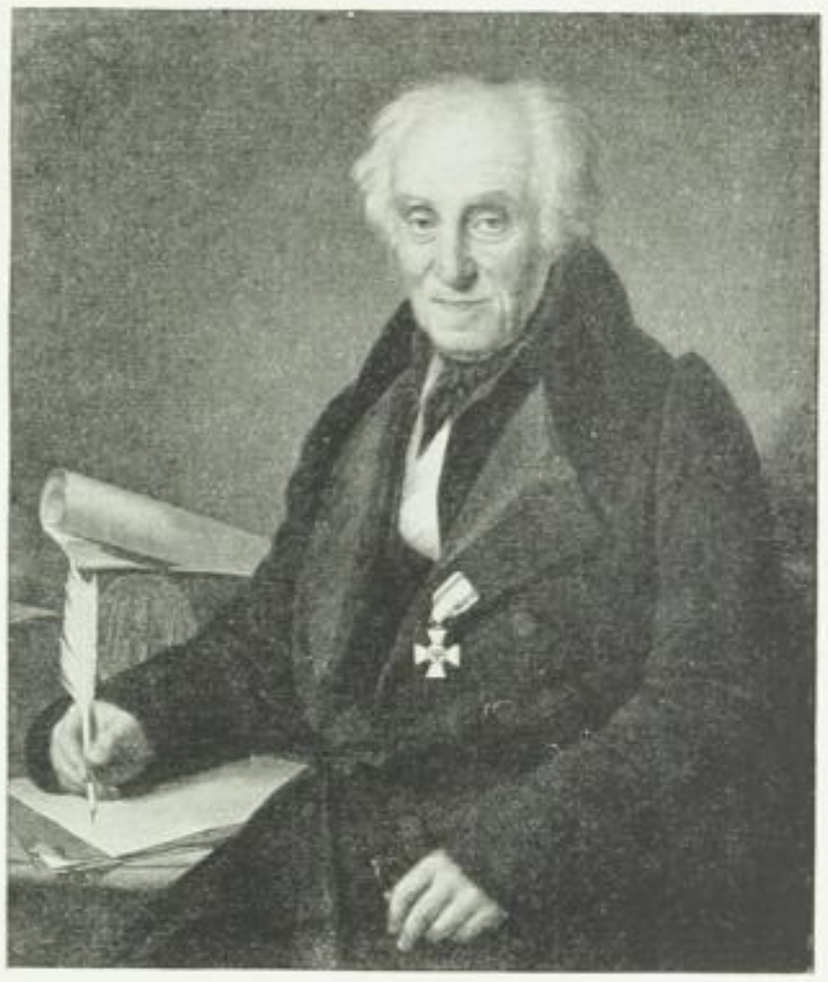


Abbildung 66.
Egidius Mengelberg: Kanonikus Wallraf

mit unsagbar teilnehmender Gebärde stützt, ist von erschütternder Zartheit. Nur die Technik des Malens verliert sich bei Zick oft in gar zu spitzpinselig kleinliche Details.

5. KLASSIZISMUS, ROMANTIK, BIEDERMEIERZEIT

Schon im voraufgehenden Kapitel haben wir vielfach die Grenzen des Rokoko überschritten und die Generation zu Worte kommen lassen, die um die Jahrhundertwende den Ausdruck einer neuen bürgerlichen Gesinnung als Reaktion gegen die höfische Kultur und Geistreichelei des Dixhuitième aufbrachte. Ebensowenig wie in einer den Weg der Entwicklung knapp andeutenden Schrift, kann man in den Räumen einer Galerie saalweise eine scharfe Trennung der Stilstufen durchführen. Auch dieses vorliegende Kapitel, dessen Inhalt sich auf zwei Museumssäle verteilen muß, bildet nur insofern eine Einheit, als die betreffenden Künstler fast ausnahmslos noch in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts geboren und ihre Werke alle vor 1850 entstanden sind. Klassizistischer Idealismus, romantische Naturschwärmerei, Nazarenertum und biedermeierlicher Realismus lösen einander in diesem Zeitraum ab. Aber der eine Künstler bringt früher, der andere später die neue Ausdrucks-

Abbildung 67. Johann Anton Ramboux: Nach der Vertreibung aus dem Paradiese

form und Malweise — genau so wie es in unserer Gegenwart noch Maler gibt, die allen Umwälzungen zum Trotz unentwegt impressionistisch malen. — Auch hier zunächst einige Kölner:

Caspar Benedikt Beckenkamp (* Ehrenbreitstein 1747, † Köln 1828) war fünfzehnjährig zu Januarius Zick in die Lehre gekommen, aber die kapriziöse Art seines Meisters ist kaum auf ihn übergegangen, und sein schneller Aufstieg zur Gunst des Kurfürsten, die schon dem jungen Künstler viele Bildnisaufträge der angesehensten Persönlichkeiten eintrug, erscheint uns heute rätselhaft. Um 1800 entstand das kleine, durchaus nicht unintelligente, malerisch feine, aber doch recht nüchterne „Selbstbildnis" (Abb. 65) unseres Museums. Nach der Einnahme von Koblenz durch die Franzosen war Beckenkamp im Jahre 1795 nach Köln übergesiedelt, wo er das glänzende Milieu des Hoflebens gegen eine kleinbürgerliche Enge tauschen mußte, die aber seinem eigentlichen Wesen offenbar viel mehr entsprach. Von nun ab blieb er in Köln und erfreute sich hier der besonderen Unterstützung durch Wallraf, der ebenso ihm wie dem von Goethe so sehr überschätzten Maler Josef

Abbildung 68. Johann Anton Ramboux: Bildnis der Brüder Eberhard

Hoffmann (* Köln 1764, † ebenda 1812) manchen Auftrag verschaffte. Unser Bild „Diana mit ihrem Gefolge" zeigt deutlich die schmalen Grenzen von dessen Begabung. — In seinem Todesjahr 1824 ist der 76jährige Begründer des Museums, Wallraf (Abb. 66), von Egidius Mengelberg (* Köln 1770, † ebenda 1849) porträtiert worden, brav, aber steif, malerisch nicht einmal auf der Höhe Beckenkamps. Das Gefühl für die repräsentative Bedeutung, die das vergangene Jahrhundert seinen Bildnissen beimaß, war dahin. In dem kleineren Porträt eines in der Landschaft sitzenden Herrn hat Mengelberg Besseres erreicht. Der intime Reiz des geringen Formats lag ihm näher. — Hoch über den bisher Genannten steht mit seiner Kunst Johann Anton Ramboux (* Trier 1790, † Köln 1866), dessen italienische Periode hier durch die „Vertreibung der Stammeltern aus dem Paradiese (1818)" (Abb. 67) und das „Doppelbildnis der Brüder Eberhard (1822)" (Abb. 68) vertreten wird. Im Verkehr mit den „Deutsch-Römern" hat der Künstler die Farbengebung Raffaels lieben gelernt. In strahlender Reinheit ist das Kolorit aufgetragen und von schönschwingenden Linien sauber umsäumt. „Ein Anflug von mönchischer Haltung durchwirkt die Natur und macht sie fromm, macht auch die Malerei fromm, die diese vielen Dinge geordnet und Blatt für Blatt bezeichnet," so charakterisiert Richard Hamann jenen römischen Kreis. Das beinahe bildhauerisch reliefmäßige Sehen der Eberhardköpfe weist uns aber auf noch eine andere, fast alle seine nazarenischen Zeitgenossen überragende Veranlagung Rambouxs hin: den Sinn für Monumentalität. Auf der Deutsch-Römer-Ausstellung in Leipzig 1926 sah man aus rheinischem Privatbesitz eine kleine Landschaft unseres Künstlers „Blick vom Palatin auf das Forum", das in seiner musikalischen Aufteilung, dem glücklichen Rhythmus der Bäume, dem harmonischen Gegenspiel von Vertikalen und Horizontalen, der sparsamen Anordnung von Figuren und der flächenhaften Zurückhaltung der Farben geradezu prädestiniert erschien für eine Übertragung auf die große Wandfläche. Ramboux hat in der Tat einmal einen Raum in Trier mit Fresken geschmückt, die leider grausam gelitten haben und heute noch unverantwortlich vernachlässigt werden. (Ihr ursprünglicher

Abbildung 69. Carl Begas: Die Familie des Künstlers

Zustand ist durch Fritz J. Marcan im 2. Bande des Wallraf-Richartz-Jahrbuchs nach alten Wiedergaben festgehalten und beschrieben worden.) Zu den Trierer Fresken besitzen wir abweichende Aquarellskizzen, die wegen ihrer Bedeutung für die deutsche Monumentalmalerei des 19. Jahrhunderts dauernd in einem Übergangskabinett gezeigt werden. Sie datieren von 1826; damals weilte der Meister in seiner Heimat. Man begreift nicht, daß selbst noch die neuesten Autoren deutscher Kunstgeschichte — ausgenommen Hamann — achtlos an Ramboux vorübergehen, zumal die neue Zeit so arm ist an Malern, die im alleingültigen Sinne eines Hans von Marées das Wesen der Monumentalität erkannt oder geahnt haben. — In Köln hat der Künstler von 1843 bis zu seinem Tode die Wallrafsche Sammlung betreut. Leider sind aus diesen 23 Jahren nur Kopien nach alten Gemälden von seiner Hand im Besitz unserer Galerie (nicht ausgestellt!). — Carl Begas (* Heinsberg bei Aachen 1794, † Berlin 1854) begann wie Ramboux seine Studien in Paris — jener bei

Abbildung 70.
Joseph Weber: Selbstbildnis

Abbildung 71.
Simon Meister: Herrenbildnis

David, dieser bei Gros — und schloß sich dann in Italien ebenfalls den Nazarenern an. Er verlebte einen Teil seiner Jugend in Köln. In Paris hat er mit 19 Jahren das natürlich ganz französisch beeinflußte Bildnis des Jugendfreundes Weyer, des späteren Stadtbaumeisters und bekannten Kunstsammlers, zusammen mit sich selbst gemalt (vgl. Neuerwerbungen!), in der Farbe noch sehr zurückhaltend, während er sich acht Jahre später im „Bildnis der Eltern und Geschwister" (Abb. 69) — auf dem er ebenfalls sich dargestellt hat rechts am Rande, halb vom Bildrahmen überschnitten — zu einer freundlichen Klarheit der Farbe weiterentwikkelt hat. Das beinahe scheue Abseitsstehen des Malers auf dem Bilde betont den übrigen wohlüberlegten, von einem breiten Oval umschriebenen Aufbau der Bildnisgruppe, die in ihrer strengen Haltung zur Behaglichkeit des Zimmers seltsam feierlich kontrastiert. — An dieser Stelle mag auch der Lehrer Alfred Rethels Johann Josef Bastiné (* Löwen 1783, † Aachen 1844) erwähnt sein, dessen köstliches Bildnis der korpulenten Aachener Tuchfabrikantenfrau Hasselbach (vgl. Neuerwerbungen!) die Pariser Schulung nicht verleugnet. Bastiné war zu David in die Lehre gegangen. — Seiner Bedeutung für Aachen entsprach für Köln Simon Meister (* Koblenz 1803, † Köln 1844), der zunächst im Jahre 1827 das akademisch trockene „Selbstbildnis", dann aber unter dem nachwirkenden guten Einfluß seines Pariser Lehrers Horace Vernet 1834

Abbildung 72. Jacques Louis David: Perikles an der Leiche seines Sohnes

— damals war er bereits seit einem Jahr in Köln ansässig — das breitflüssig-pointierte „Herrenbildnis" (Abb. 71) schuf, und dann der eigentliche Biedermeiermaler Kölns wurde. Die „Familie Werbrun" (vgl. Neuerwerbungen!) und das große „Reiterbildnis Friedrich Wilhelms IV.", beide ebenfalls 1834 entstanden, enthüllen trotz ihrer Glätte und Härte eine Fülle angenehmster Fähigkeiten, namentlich auch kompositionell. Meisters Schüler Wilhelm Kleinenbroich (* Köln 1814, † ebenda 1895) stellt mit dem ebenfalls neuerworbenen Bildnis der „Familie Bernards" 1837 einen Größenrekord auf, kann sich aber mit der gelockerten Anordnung seiner Figuren kaum neben dem Werbrunbild halten. Rein malerisch dagegen zeigt Kleinenbroich trotz der unreinen Palette nicht zu übersehende Vorzüge, namentlich in der weichen Schattengebung der gut charakterisierten Köpfe. — Auch der Badener Joseph Weber (* Mannheim 1803, † ebenda 1881), der lange in Köln lebte und 1827 unser „Selbstbildnis" (Abb. 70) malte und seinen „Freunden" widmete, muß hier genannt werden, wenn auch mit der Einschränkung rein lokalen Interesses. Überraschend ist immerhin die pastose Technik seines Bildnisses des Malers Gisbert Flüggen (* Köln 1811, † München 1859), der seinerseits ebenfalls unter den Neuerwerbungen mit einem kleinen Bilde „Mutter und Tochter" vertreten ist.

Leider fehlen uns aus dieser Zeit die wichtigsten Franzosen: Delacroix und Géricault. — Dagegen wird der damals so berühmte und schulbegründende „klassische Stil" des Jacques Louis David (* Paris 1748, † Brüssel 1825) durch das wenig überzeugende Theaterstück „Perikles an der Leiche seines Sohnes Paralus" (1807) immerhin vorgeführt (Abb. 72), wenn auch mit einem Beispiel, das die guten Seiten seines Könnens verschweigt. Und es ist geradezu tragisch, daß auch von seinem späten Schüler Jean Dominique Ingres (* Montauban 1781, † Paris 1867) vier unbedeutende kleine Rundbilder in unserer Galerie hängen, die nur

Abbildung 73. Gottlieb Schick: Eva

Abbildung 74. Julius Schnorr v. Carolsfeld: Maria mit dem Kinde

eine recht matte Vorstellung von seiner edlen Malerei vermitteln. Als Dritter folgt hier Paul Delaroche (* Paris 1797, † ebenda 1856) mit einer „Salome" in süßlicher Tönung und in einer Auffassung, die so sehr dem Geist unserer Zeit zuwider ist, daß wir sie nur mit einem überlieferten Ausspruch des Künstlers entschuldigen können: „Ich bin überzeugt, daß die Malerei ebensogut wie die Literatur berufen ist, auf die öffentliche Meinung zu wirken . . ."

Als Hauptwerk eines Deutschen aus Davids Schule, um 1800 in Paris entstanden, begegnet uns hier die „Eva" (Abb. 73) von Gottlieb Schick (* Stuttgart

Abbildung 75.
Johann Christian Reinhart: Wasserfall

1776, † ebenda 1812). Man muß vor allem die groß aufgefaßte Landschaft bewundern. Aber auch die reliefmäßig plastische Reinheit des Aktes weist anmutig und stilvoll auf das Ideal der Antike, dem David nachzustreben lehrte. Hagelstanges Katalog zitiert vor diesem Bilde die Ode Schubarts an Seraphina:

Dir floß das Haar
Wie Evas Haar, als sie sich sanft belächelnd
Am Pischon stand, und mit den Rosenfingern
Die goldnen Locken kämmte. —

Typisch für die gläubige Gesinnung und altmeisterliche Weise der Nazarener ist das fromme Bild „Maria mit dem Kinde" von Julius Schnorr v. Carolsfeld (* Leipzig 1794, † Dresden 1872). Es ist 1820 datiert, also in Rom gemalt, und wetteifert mit der schönen Farbe eines Perugino (Abb. 74).

Beeinflussungen von Paris — er war bei Davids Schüler Regnault — und Rom kreuzen sich in dem noch viel zu wenig gewürdigten Moritz Oppenheim (* Hanau 1800, † Frankfurt 1882), der mit 26 Jahren das monumental angelegte Gruppenbild „Die Brüder Jung und ihr Erzieher Ackermann" schuf (vgl. Neuerwerbungen!). Abgesehen von der Vornehmheit der Farbe, dem edlen Ernst der ganzen Haltung und der Abgewogenheit des Aufbaus, der wie ein Lied empfunden ist und mit dem Schlußakkord einer feinen, lässig herabhängenden Hand schließt, ist hier auch das Inhaltliche unaufdringlich in den Dienst der Zusammenfassung gedrängt: Der Lehrer stellt, die Pflanze in der Hand, eine botanische Frage. Er wendet seinen klugen, energischen Kopf zu

Abbildung 76.
Domenico Quaglio: Landschaft

dem linksstehenden Knaben. Und während dieser rätselnd ins Weite blickt — man hat den Eindruck: der findet die Antwort nie! —, bietet sich Gelegenheit, die Auffassungsgabe der beiden anderen Jungen zu kennzeichnen. Der Mittlere ist eben der Lösung nahe. Aber rechts der Jüngste, der weiß die Antwort schon lange und — hält pfiffig den Mund. — Hier ist eine Durchdringung von Klassizismus und Romantik evident.

Abbildung 77. Carl Rottmann: Cefalu

Einige Landschaften ergänzen das Thema. Wir sehen den „Wasserfall" (1816) von Johann Christian Reinhart (* bei Hof 1761, † Rom 1847), klassizistisch herb, unatmosphärisch, aber klar in Gliederung und Zeichnung (Abb. 75); um dieselbe Zeit entstand die präzise kleine, feingetönte Landschaft (Abb. 76) von Domenico Quaglio (* München 1787, † Hohenschwangau 1837); und endlich sei außer Joseph August Knip (* Tilburg 1777, † Berlicum 1847) — vgl. Neuerwerbungen! — noch das Küstenbild „Cefalu" (Abb. 77) von Carl Rottmann (* bei Heidelberg 1798, † München 1850) genannt, dessen große Linien und wandfarbenartige Kühle an die geschickte Ausschmückung der Arkaden im Münchener Hofgarten gemahnt, die um 1830 ausgeführt wurden.

Hier ist nun der Platz, auch die Fresken unseres Treppenhauses zu erwähnen, die Eduard v. Steinle (* Wien 1810, † Frankfurt a. M. 1886) zwar erst in den Jahren 1861 und 1862 schuf, die aber noch ganz in dem Ideal befangen sind, das sich der Künstler dreißig Jahre vorher unter dem Einfluß von Veit und Overbeck in Rom zu eigen gemacht hatte. Was uns immer noch anzieht an diesen Wandbildern, das ist das nach Art der italienischen Renaissance nie aus der Fläche vordringende Kolorit und die sich — allerdings recht trocken — an das Vorbild Raffaels anlehnende Verteilung der Figuren; was uns befremdet, ist die unmögliche Aufgabe an sich, der Inhalt, der die Kulturgeschichte Kölns von

Abbildung 78.
Eduard von Steinle: Taufe des Maternus

Abbildung 79. Constantin Troyon: Landschaft mit Tobias und dem Engel

der Zeit Christi bis zum Ausbau des Doms umschließt. Eine ausführliche Beschreibung der vier Fresken ist im Treppenhause dauernd ausgehängt, so daß hier auf die Darstellung im einzelnen nicht eingegangen zu werden braucht. Nur sei besonders auf die schmalen Grisaillen unter den großen Bildern hingewiesen, die in der freieren kompositionellen Ausnutzung der Felder zum Teil meisterhaft sind und gleichzeitigen Arbeiten seines berühmteren Landsmanns Moritz v. Schwind ebenbürtig. Der Fries mit Hauptfiguren des Kölner Karnevalszugs enthält zeichnerische Einfälle von losgelöster Grazie, und die Taufe des Bischofs Maternus (Abb. 78) steht in ihrer ruhevollen Größe im Werk Steinles unübertroffen da.

Im Übergangsraum L sehen wir einen farbigen Karton von Joh. Friedr. Overbeck (* Lübeck 1789, † Rom 1869), „Die Beschützer der Kunst" darstellend, der 1818 in Rom bei einer Feier der deutschen Künstler zu Ehren des Kronprinzen von Bayern zum Festschmuck gehörte und von Peter Cornelius entworfen war. Die trockene Architektonik dieses frühen Nazarenerwerks bezeichnet den Anfang, der Freskenzyklus von Steinle das Ende jener deutschen Kunstepoche, die schulmeisterlich, mit Historie und Theologie beschwert, den unzulänglichen Versuch machte, neue monumentale Malerei zu schaffen.

Abbildung 80. Adolf von Menzel: Aufziehendes Gewitter am Tempelhofer Berg

6. ANFÄNGE DES IMPRESSIONISMUS

Was unter diesem Titel in einem Galerieraum an Bildern vereinigt ist, hätte ebensogut auf mehrere teils voraufgehende, teils nachfolgende Säle verstreut werden können. Aber diese aus der Situation der Räume entstandene Zusammenstellung französischer und deutscher Werke aus der Jahrhundertmitte erleichtert lehrhaft die Vorstellung vom Anfang einer neuen künstlerischen Gesinnung, die wir uns gewöhnt haben „Impressionismus" zu nennen. Das Wort selbst ist in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts geprägt worden, erst als Spottname seitens eines Kritikers, dann in Durantys Kampfschrift „Les peintres impressionistes" (1878) zum Stilbegriff erhoben. Die geistigen Ahnen der neuen Auffassung von der Naturwiedergabe, die nicht das Ding an sich durch die Brille betrachten, sondern großzügig den Eindruck von der malerischen Oberfläche der Dinge geben will, lassen sich bis ins Altertum zurückverfolgen. Aber den großen Meistern des 19. Jahrhunderts galt nicht die Nachahmung der Kunst der Alten, sondern die nacheifernde Fortsetzung im Sinne bestimmter Künstler der Vergangenheit als Ziel ihres Strebens. England, das am wenigsten mit malerischen Traditionen belastet war, hatte sich am Ende des 18. Jahrhunderts zu einer führenden

Abbildung 81. Eugenio Lucas: Verteidigung von Saragossa

Rolle aufgeschwungen, und seine Anregungen wurden auf dem Kontinent bahnbrechend im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts. Im Jahre 1824 stellten die Engländer, Constable an der Spitze, im Pariser Salon aus, bejubelt von einem kleinen Kreis ähnlichgesinnter Franzosen; Géricault und Delacroix trugen reichen Gewinn von der Bestätigung davon, die Constable ihrer eigenen Sehnsucht brachte; aber fühlbarer noch wirkte sich der Einfluß des großen Engländers bei jener Gruppe von Malern aus, die um 1830 von Paris in den Wald von Fontainebleau hinauszogen und die Schule von Barbizon gründeten. Zu diesem Kreis gehörte Constantin Troyon (* Sèvres 1810, † Paris 1865), dessen große „Landschaft mit Tobias und dem Engel" (Abb. 79) von 1841 freilich wenig vom Atelierton befreit, dumpf und eintönig erscheint trotz manchem Vorzug. Sie verrät immerhin über den romantischen Idealismus hinaus ein empfängliches Auge für die Natur: Die Felsen und die Wellen des Flusses sind ohne ängstliche Pedanterie gemalt, aber die luftige duftende Frische der „Frühlingslandschaft" (vgl. Neuerwerbungen!) von Charles-François Daubigny (* Paris 1817, † ebenda 1878) fehlt ihr. Diese Wiese mit den blühenden Obstbäumen mag Ende der fünfziger Jahre entstanden sein, und wenn Daubigny sich auch ver-

Abbildung 82. Gustave Courbet: Das Picknick

spätet erst den Meistern von Barbizon gesellte, so ist doch keiner wie er so unbefangen der Natur nahegekommen, in der er lebte. Er gilt als der erste, der die Probleme der Freilichtmalerei darstellerisch erschöpfte und dabei nie trocken und akademisch in der Farbgebung wurde. — Constable fehlt einstweilen in unserer Sammlung, und als einzigem von seinen Landsleuten begegnen wir hier Turners Freund Henry Bright (* Saxmundham 1814, † Ipswich 1873), dessen Landschaft sich durch feine silbrige Töne auszeichnet und wohl um dieselbe Zeit wie unser Daubigny entstanden sein wird. — Im Jahre 1845 fand die große Constable-Ausstellung in Berlin statt, deren Einfluß der junge Adolf Menzel (* Breslau 1815, † Berlin 1905) seine schönsten landschaftlichen Skizzen verdankt. Zu diesen zählt unser kleines Bild „Aufziehendes Gewitter am Tempelhofer Berg" (Abb. 80), gleichsam ein Protest gegen die Biedermeiermalerei Berlins. Der Saft der Farben fließt auf den glatten Holzgrund und ordnet sich als blitzschnelles Naturerleben zu einer Impression von geradezu unheimlicher Stimmungsstärke. Die ganze Schwüle des drohenden Orkans ist eingefangen, und der Erntewagen, der sich unbeladen zum Rande rettet, verstärkt den Eindruck, den das flatternde Licht auf den Feldern und die geballte Wolke und das zitternde Laub der Bäume uns schon einflößen. — Ein glücklicher Zufall hat uns auch von Anselm Feuerbach (* Speyer 1829, † Venedig

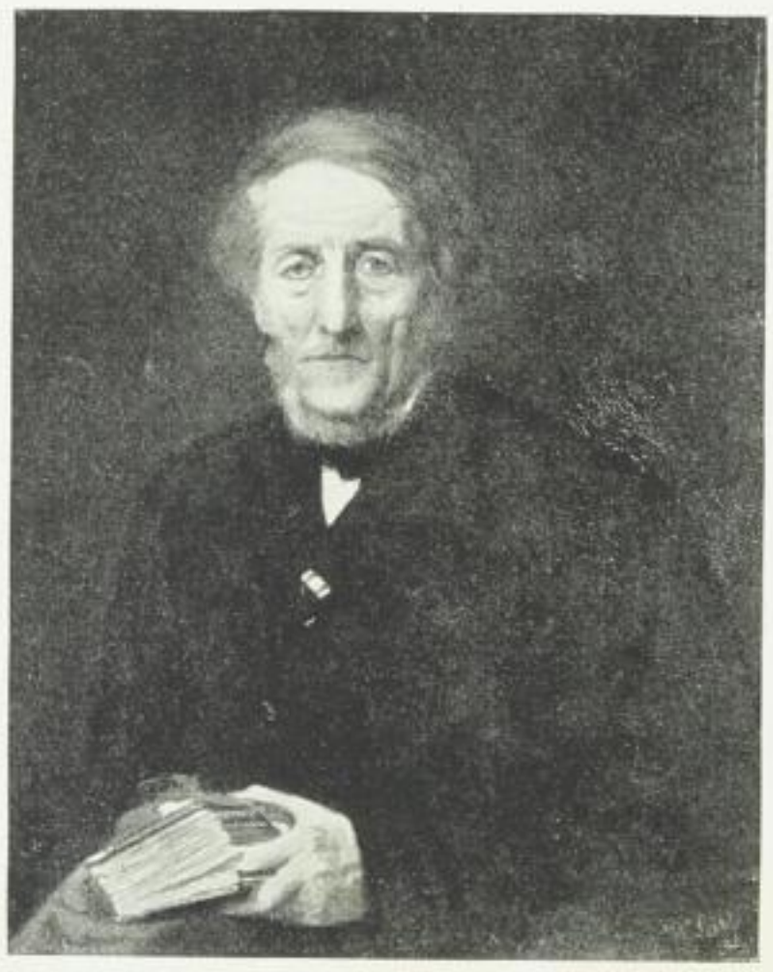


Abbildung 83.
Wilhelm Leibl: Der Vater des Künstlers

1880) ein Jugendwerk beschert, die leidenschaftliche Studie „Mirjam" (vgl. Neuerwerbungen!), die wohl kurz vor seinem Eintritt in Coutures Atelier noch 1852 entstand und den Geist des rassigen Romantikers Delacroix atmet. — Auch der Schüler Goyas — oft mit ihm selbst verwechselt —, Eugenio Lucas (* Madrid 1824, † ebenda 1870), dessen „Verteidigung von Saragossa" (Abb. 81) die aufgeregte Niederschrift eines aufregenden Vorgangs ist, gehüllt in den dunklen Grundton alter spanischer Meister, gehört als interessantes Beispiel in den Kreis der Vorimpressionisten; und ebenso als Nebenerscheinungen die unter den Neuerwerbungen behandelten Bilder: „Max v. Fabrice" von Ferdinand v. Rayski (* Pegau 1807, † Dresden 1890); „Galilei" von Friedrich Karl Hausmann (* Hanau 1825, † ebenda 1886); und „Circus" von Simon Durand (* Genf 1838, † ebenda 1896).

Das Hauptwerk dieser Zeit aber, „Das Picknick" (Abb. 82) von Gustave Courbet (* Ornans 1819, † bei Vevey 1877), mußte wegen seines großen Formats in den folgenden Saal des eigentlichen Impressionismus gehängt werden, weil man nur dort den nötigen Abstand nehmen und das Bild in seiner ganzen Schönheit genießen kann.

Als Mensch die merkwürdigste Erscheinung unter den Malern Frankreichs, ein Bär, ein Bauer, zügellos und kraftstrotzend, Anhänger einer jeglichen Revolution, unbeugsam und herausfordernd — als Künstler ein Autodidakt, „Schüler der Natur"[1]), wie er sich selbst genannt hat, spielt Courbet die Rolle eines Sonderlings in der Geschichte der neuen Malerei. Seine rauhe Art hat ihm viele Zurückweisungen seitens der Ausstellungsleitungen und persönliche Anfeindungen eingetragen; seine robuste Natur antwortete darauf mit lachender Verbissenheit. Und ebenso

[1]) „Ich habe niemals andere Lehrer in der Malerei gehabt als die Natur, die Tradition, das Publikum und die Arbeit!" (Ausspruch des Künstlers; vgl. Otto Grautoff „Gustave Courbet im Kampf mit den Dämonen seiner Zeit", S. 65.)

kannte auch seine Kunst keinerlei Nachgiebigkeit gegen Tradition oder Mode; darum blieb sie einsam und ohne erkennbare Nachfolge.

Schon die Farbe unseres Bildes, das am Ende der fünfziger Jahre entstanden ist, weicht durch ihre Dunkelheit, Schwermut und Tiefe ab von allem damals Üblichen. (Nur Wilhelm Leibl sollte in mancher Beziehung eine Parallelerscheinung bilden; aber man darf den späteren Begegnungen der beiden Männer nicht mehr als persönliche Übereinstimmung und keineswegs künstlerische Beeinflussung beimessen!) Seltsamer noch ist der Aufbau seiner Bilder, wenn überhaupt von einem

Abbildung 84.
Wilhelm Leibl: Die Cocotte

Abbildung 85.
Wilhelm Leibl: Die alte Pariserin

solchen gesprochen werden darf, denn die Naturausschnitte sind meistens ganz der Zufälligkeit überlassen. Besonders charakteristisch ist auch beim „Picknick" die weltentrückte Beziehungslosigkeit der Figuren. Man sträubt sich, von einer „Gesellschaft" zu reden angesichts dieser Gruppe dargestellter Menschen, die alle in ihrem Eigenleben erstarrt sind, Teile einer schweigenden Natur; nicht genre, sondern — nature morte. Selbst nicht das strahlende Rot und Gelb des Jägerkleides und nicht einmal das Signal des Jagdhorns unterbrechen die müde, melancholische Stimmung der Landschaft. Und doch geht von dem Bilde ein unwiderstehlicher

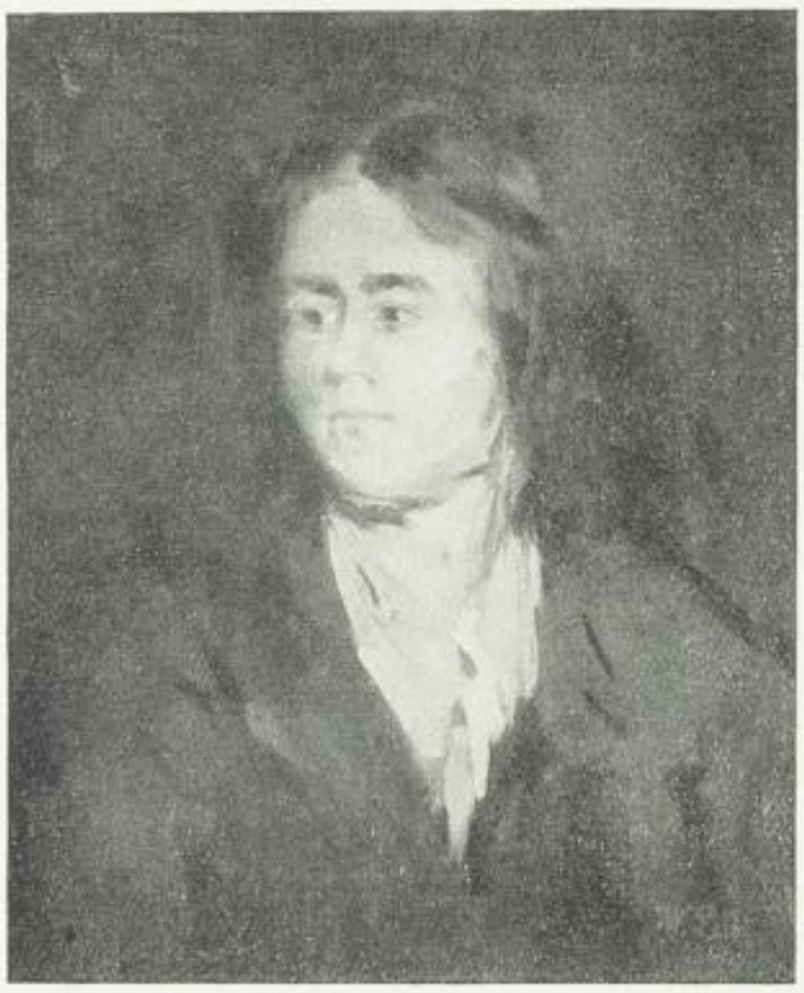


Abbildung 86.
Wilhelm Leibl: Die Zigeunerin

Zauber aus. Es ist die gesunde Wucht des Darstellers, der die Natur nicht nur liebt, sondern mit seiner ganzen starken, selbstherrlichen Persönlichkeit durchdringt; der die Riesenleinwand so bewältigt, daß beim Beschauer gar nicht der Einspruch aufkommt, der Maler hätte sich ebensogut oder besser einer kleineren Fläche bedienen können! Und tritt man näher, so erlebt man das Wunder eines hinreißenden Handwerks, das zwischen gröbsten und feinsten Mitteln wechselt und dann doch zu einer grandiosen Einheit zusammenschmilzt. In seiner Kühnheit, die oft der Brutalität nahekommt, ist der Naturalist Courbet ein Neuerer. Die Zeitgenossen fanden die Bilder häßlich gemalt; wir denken heute anders darüber und sehen in der rücksichtslosen Handschrift dieses Meisters die frühen Andeutungen eines sozialen Zeitalters der Kunst. Das freundliche Lob „geschmackvoll!" zerbricht wie Glas an der Felsennatur des robusten Courbet, der an der Galanterie seines Vaterlandes und an der Sentimentalität der Nachbarn unbeteiligt vorüberging.

7. WILHELM LEIBL

Selten ist das Andenken eines großen Künstlers durch seine Vaterstadt so geehrt worden wie im Jahre 1911, als Köln zur Feier des fünfzigjährigen Bestehens seines Museums die Leiblsammlung des Geheimrats Seeger erwarb. Vermehrt um eine Reihe anderer Käufe und Geschenke, umfaßt unsere Galerie heute die stattliche Zahl von 32 Gemälden und Studien von der Hand Wilhelm Leibls (* Köln 1844, † Würzburg 1900) und bietet damit eine einzigartige Gelegenheit, seine künstlerische Entwicklung von Anfang bis zum Ende zu verfolgen.

Das früheste unserer Bilder ist eine farbengesättigte, erstaunlich individuelle Kopie, die der 21 jährige nach dem „Bildnis der Charlotte Butkens" von Simon de Vos ausgeführt hat. Auf ungefähr ein Drittel der Größe des Originals reduziert, zeigt diese Kopie neben interessanten Ab-

weichungen — die Gesichter der Dame und ihres kleinen Sohnes sind schmaler als im Vorbild — eine breite, bewundernswert lokkere Schrift des Pinsels, die auch in dem ein Jahr späteren „Studienkopf eines weißbärtigen alten Mannes" überrascht und eine frühe malerische Selbständigkeit verrät. — Leibls erstes Meisterwerk aber ist „Das Bildnis des Vaters", des Kölner Domkapellmeisters Karl Leibl, das 1866 entstand, als der Dargestellte 83 Jahre alt war. Der Künstler selbst hat es 1868 unserem Museum geschenkt (Abb. 83).

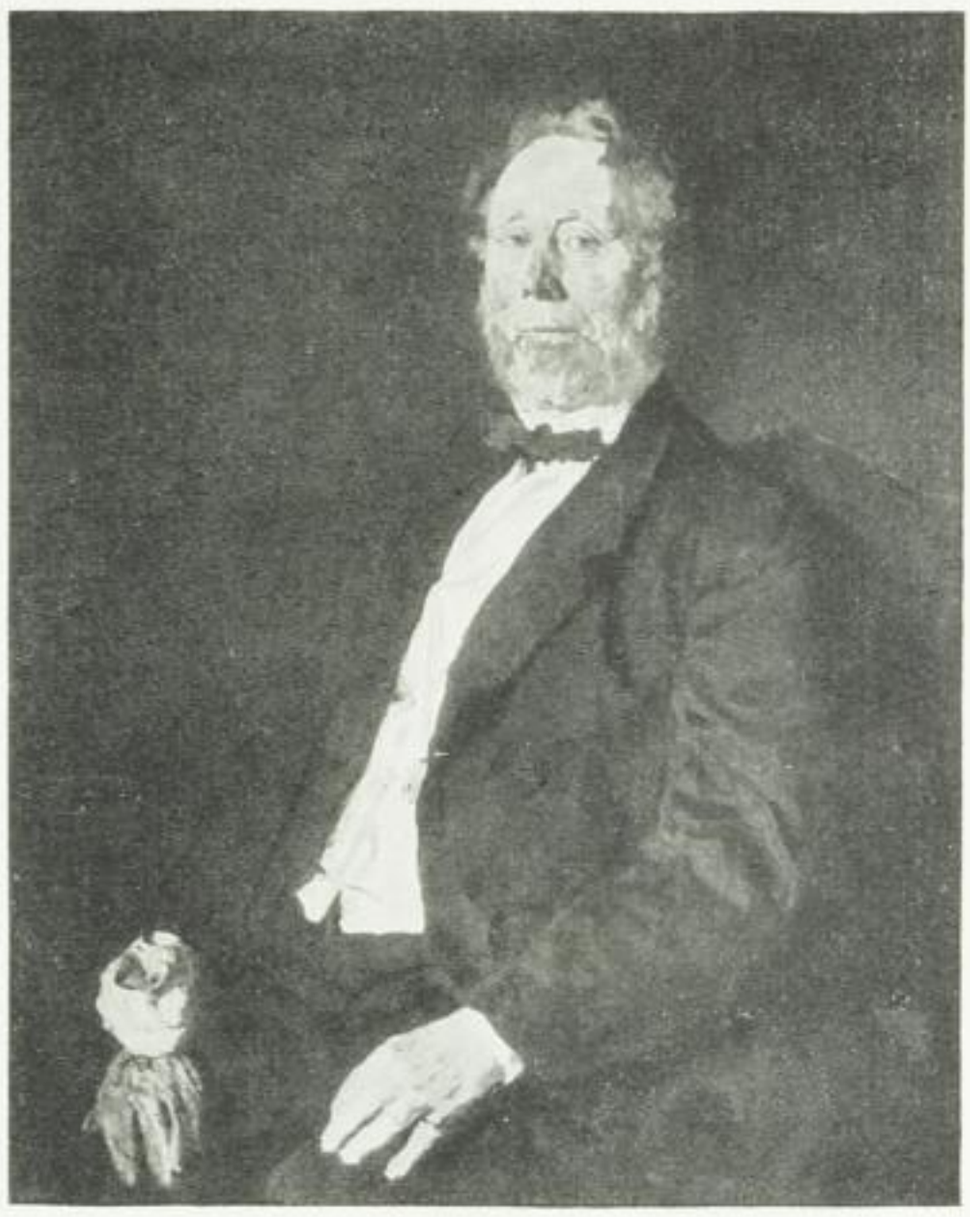


Abbildung 87.
Wilhelm Leibl: Bildnis des Herrn Pallenberg

Mitten in Leibls Münchener Akademiezeit fällt dieses Bild. Mit wenig Kontrasten, weich und zurückhaltend in der Farbe, interpretiert es treu und ernst ein Stück Leben. Der Blick des würdigen alten Herrn hält uns fest. Eine unbeschreibliche Ruhe geht von diesem Bildnis aus, und nur die Hand, die das alte Gesangbuch faßt und eine bestimmte Seite bereithält, gibt der Darstellung den Eindruck des Momentanen.

Dann beginnt den Künstler das flüchtige Spiel des Lichts zu interessieren, in drei Werken des Jahres 1867 von der Studie „Sperl als Sancho" über das „Bildnis des Juristen Thomae" sich wahrnehmbar steigernd zu dem Rembrandtischen Helldunkel im „Bildnis des Malers Engl".

Damals schon war Leibl innerlich reif für Paris. Ein Zufall, die Internationale Kunstausstellung des Jahres 1869 in München, trug ihm die persönliche Begegnung mit Courbet ein, der seiner Kunst größte Anerkennung zollte. Noch im selben Jahre reiste Leibl nach Paris, und dort entstanden unsere drei Bilder „Die Cocotte" (Abb. 84), „Die alte Pariserin" (Abb. 85) und „Die Zigeunerin" (Abb. 86). Die Bilder sind dunkel, wahrscheinlich ursprünglich heller gewesen, aber von einem Reichtum an Nuancen, der zu einem Vergleich mit alten Meistern wie

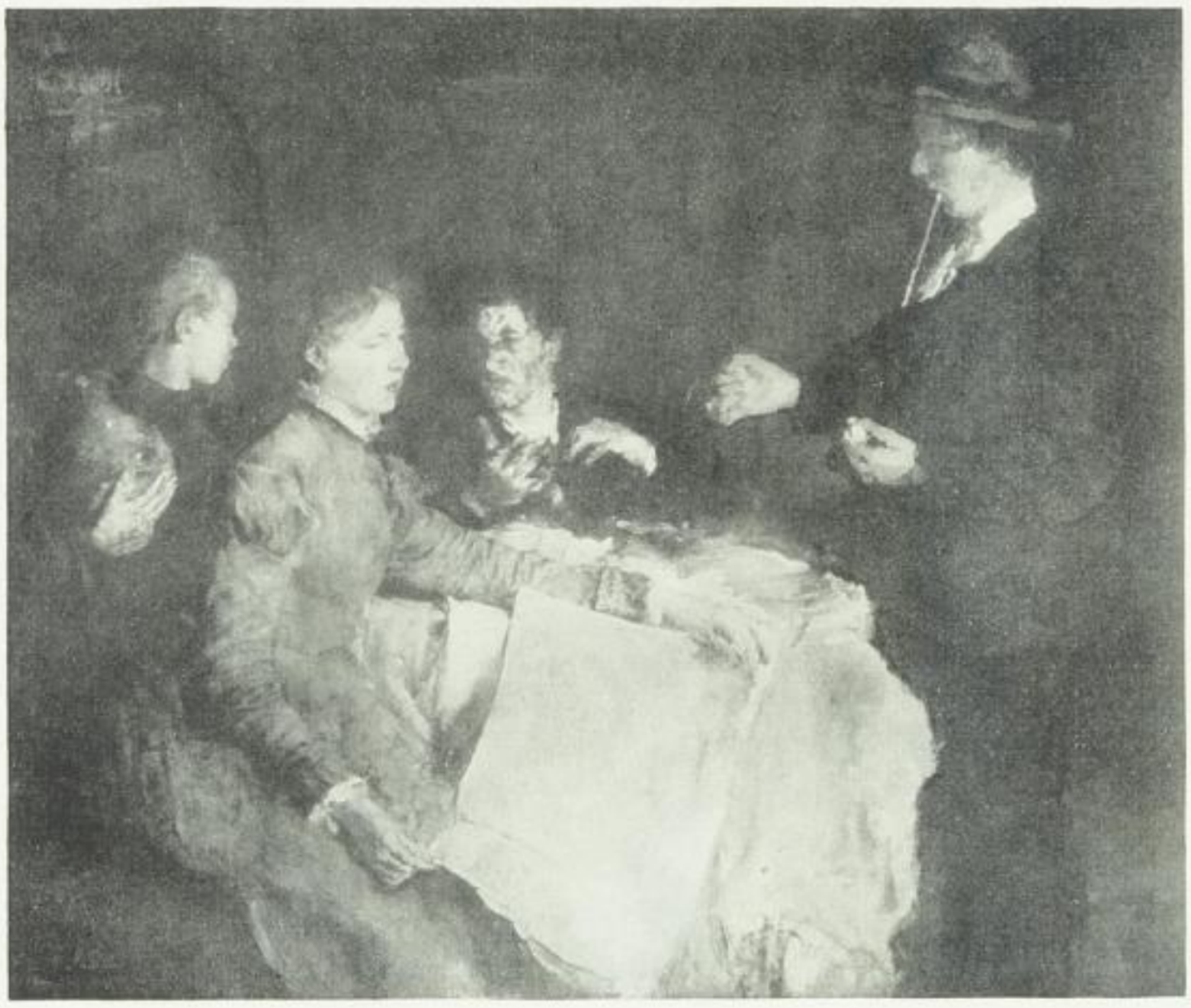


Abbildung 88. Wilhelm Leibl: Tischgesellschaft

Vermeer und Hals herausfordert. Der Verkehr mit Courbet mag ihn in der tonigen Technik bestärkt haben[1]). Das Wesentliche ist: Alle Zeichnung wird unterdrückt, nur Farbe an Farbe gereiht in malerischen Übergängen. Der Kopf der mit Unrecht lange als „Revolutionsheld" bezeichneten Zigeunerin gemahnt in der Leidenschaftlichkeit der Niederschrift an das gleichnamige Bild von Frans Hals im Louvre, ist aber sachlicher in der Auffassung — wie überhaupt das an Leibl eine der größten Überraschungen ist, daß er im Gegensatz zu seinen deutschen Zeitgenossen sich nie ernstlich an das Genre verlor. Ihn lockt die Natur, so wie sie ist. Er malt die Dinge genau wie er sie sieht und ohne literarische Nebengedanken. Er „beseelt" nicht, er gibt nur da Geistiges wieder, wo er es als sichtbaren Ausdruck seiner Modelle feststellt. Darum bleibt die Cocotte ohne erotische Anziehung, weil sie für ihn nur als Modell existierte, gepflegt, lässig, malerisch eingeschmiegt in die halbdunkle Sofaecke mit Perserteppichen; ein Stilleben!

---

[1]) In einem Brief an seine Eltern schrieb damals Courbet: „Ich bin in München ausgezeichnet aufgenommen worden. Die jungen Leute malen hier ganz in meiner Art."

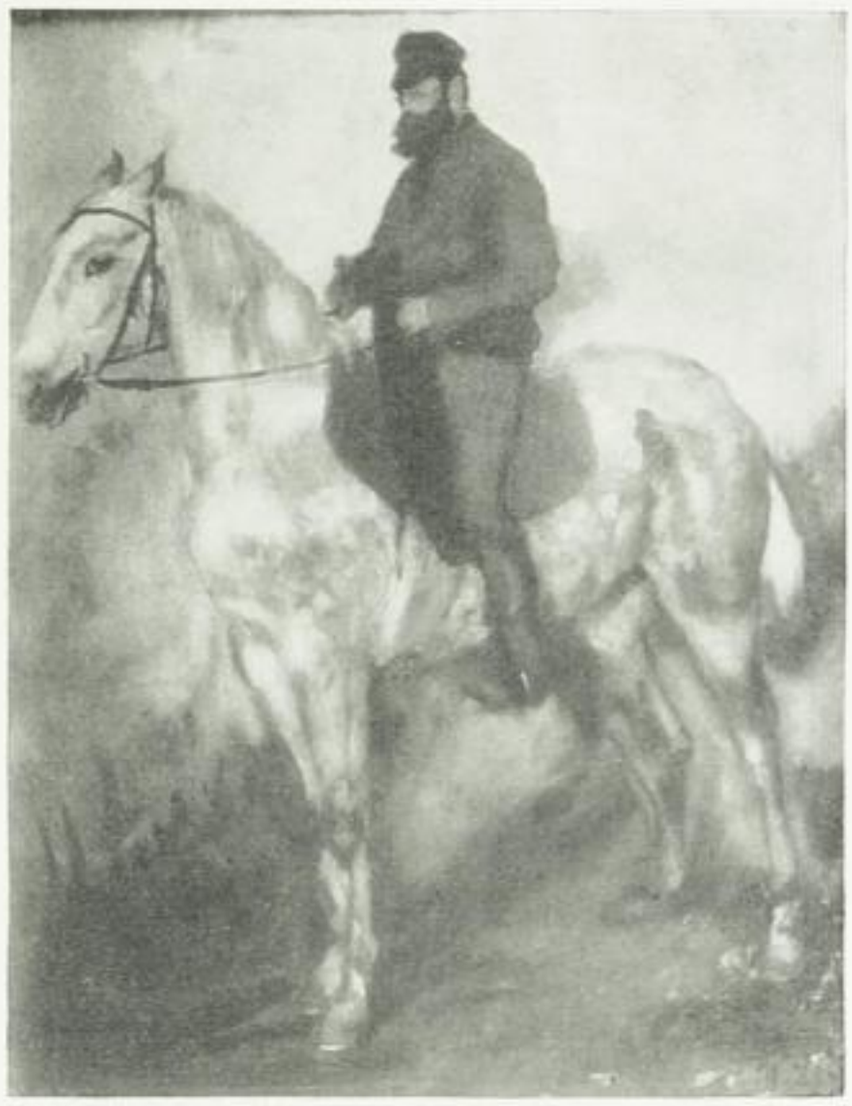


Abbildung 89.
Wilhelm Leibl: Der Schimmelreiter

Handwerklich befreit kehrte Leibl nach München zurück, da der Krieg ausbrach. Die Leichtigkeit seiner Hand, im Geiste geschult etwa an den vor den Bildern des Edouard Manet gewonnenen Eindrücken, kommt jetzt erst richtig zur Geltung. Nicht nachahmend, sondern beflügelt, frei vom Zwang irgendwelcher Überlieferungen. Es entstehen die flott hingeworfene „Konzertstudie", die mystisch angelegte „Studie zur Tischgesellschaft", kleinere Bildnisse von ungewöhnlicher Konzentration der Beobachtung wie das „Selbstbildnis" (von Kölnern, die den Künstler noch kannten, für ein Porträt seines Bruders Fritz angesprochen!) und der „Bildniskopf des Malers Sperl", das wie Email aus dem dunklen Grunde herausgearbeitete „Bildnis des Malers Kadeder" und endlich als eine blühende Zusammenfassung aller seiner malerischen Kraft das große „Porträt des alten Herrn Pallenberg" (Abb. 87). Andreas Achenbach hat das herrliche Bild, wie Emil Waldmann im Leibl-Werk berichtet, auf dem Speicher der Pallenbergschen Möbelfabrik entdeckt, wo es lange, vom Besitzer verachtet, gestanden hatte.

In keinem anderen seiner Bilder tritt so deutlich der Gewinn des Pariser Aufenthalts zutage, die heitere Freude am rein malerischen Reiz der Oberfläche und die souveräne, nur leicht andeutende Behandlung von Dingen, die nebensächlich sind. In vieler Beziehung steht dieses Meisterwerk einzig da, nicht nur in Leibls Lebensarbeit, sondern schlechthin in der Geschichte der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts.

Vielleicht erstrebte der Künstler Ähnliches in dem großen Bilde der „Tischgesellschaft" (Abb. 88), mit der er sich jahrelang mühte, bis er sie unfertig stehen ließ. Die Ungezwungenheit des Beieinanders der drei Figuren und des Knaben hat eine Überlegenheit, die alle genrehafte Deutung entbehrlich macht. Köstlich wächst die kultivierte Farbe aus dem dunklen Hintergrunde; doch gerade diese Dunkelheit mag es ge-

Abbildung 90. Wilhelm Leibl: Bildnis des Geheimrats Seeger

wesen sein, die Leibl nicht befriedigte, die er als eine Art Rückfall in den Atelierfehler Münchens empfand. Da zog er aufs Land.

Und nun entstehen, alles Bisherige an Helligkeit und Reinheit des Tons überbietend, Bilder von der Frische der (Abb. 89) „Schimmelreiter-Studie" (1874) und das mit äußerster Vollkommenheit bis in die letzte Einzelheit durchgeführte „Bildnis des Malers Fischer" (1875), das als notwendigste Neuerwerbung die Lücke in Leibls Entwicklung hier schließt und im dritten Abschnitt dieser Schrift besonders gewürdigt wird.

Das Neue ist die gleichmäßigere Führung des Lichts, eine Sättigung mit klarer Helligkeit, die ihn selbst dann nicht verläßt, wenn er die Bäuerinnen in ihren Stuben malt: so stark ist durch das Leben auf dem Lande der dumpfe Atelierton der Großstadt aus seinen Bildern verbannt worden.

Zu den berühmten Dorfpolitikern des Jahres 1878 besitzt das Museum nur eine Skizze von der Bedeutung eines Stenogramms, und aus der Zeit der „Frauen in der Kirche" (Hamburger Kunsthalle) ein Stück fast beängstigender Feinmalerei: die „Miederstudie", die zu dem Bauernmädchen der Wiener Modernen Galerie gehört, ein Bild, das Leibl selbst zerschnitten hat. Auch von dem großen, in den Proportionen mißratenen Gemälde „Die Wilderer", dem der Künstler in den folgenden Jahren ein gleiches Los zuteil werden ließ, haben wir ein Fragment „Hände am Gewehr". Derartige Bruchstücke, wie auch die „Hände einer Frau, ein Gebetbuch haltend", haben naturgemäß nur akademische Bedeutung, scheinen übrigens stark nachgedunkelt.

Eine „Heidelandschaft" und ein „Wiesengrund" sind vom Freunde Sperl, nur die Figuren von Leibl hineingemalt, in Kutterling 1888 geschaffen.

Aus den neunziger Jahren, dem letzten Dezennium seines Lebens, besitzt unsere Galerie noch sechs Gemälde. Das taufrische Grün der Sperlschen Wiesen erscheint jetzt in kleinen Ausschnitten — sonnigen Durchblicken aus Bauernstuben ins Freie — auch auf Leibls Bildern. Aber gerade durch diesen Gegensatz zum Drinnen wird die merkwürdige Wandlung zurück zu einem dunkleren Atelierton bei den dargestellten Menschen um so auffallender. Außerdem stört uns bei einem Bilde wie „Bauernjägers Einkehr" (1893) die durch das Zwielicht zweier Lichtquellen verursachte Dissonanz und das kleinliche Vergnügen an belanglosen Details, weil es nicht mehr sachlich genug erscheint, um die leisen Zugeständnisse an das Genre zu verbergen. Selbst Studien wie „Das Mädchen auf der Bank im Freien" oder „Das Mädchen am Herd" enthalten neben hohen malerischen Reizen auch derartige Enttäuschungen.

Es waren niederdrückende Jahre für den Künstler; 1894 erlitt er eine Augenerkrankung, und daß er trotz aller Lebensgenügsamkeit es doch schwer empfand, daß die Welt sich kaum mehr um den „lebendig begrabenen Leibl" zu kümmern schien, kann man begreifen. Da kam 1895 gelegentlich der großen Berliner Ausstellung die erlösende Überraschung, daß ein einziger Liebhaber, Geheimrat Seeger, seine sämtlichen Bilder kaufte und ihn durch einen Vertrag aller künftigen Sorgen enthob. Leibl hat den neuen Freund mehrmals porträtiert, einmal (1896) stehend (Abb. 90), und dieses freilich etwas schwarze, aber in der Charakterisierung ausgezeichnete Werk hängt hier mit dem Alten Pallenberg und dem Maler Fischer in einem Raum wie etwas von dritter, wiederum ganz neuer Art. Diesmal ist es die enge Freundschaft der beiden Männer, die tiefere Kenntnis des inneren Menschen, die Leibl dazu trieb, mehr als die bloße Oberfläche wiederzugeben. Hier ist, wenn das Bild auch in der Farbe nicht restlos befriedigend ist, das Rätsel der menschlichen Seele

Abbildung 91.
Wilhelm Leibl: Küche in Kutterling

enthüllt, Zielbewußtsein, eine berechnende Kälte und anderes mehr zum Ausdruck gebracht — Eigenschaften, für die sich Leibl in früheren Bildnissen kaum interessiert hätte, weil sie nach seiner Ansicht mit der Malerei nichts zu tun haben.

Und aus den allerletzten Lebensjahren stammt außer der „Küche in Kutterling" (Abb. 91), die in mancher Hinsicht ein besseres Seitenstück zur „Einkehr des Bauernjägers" bildet, das ovale Brustbild eines rotblonden „Bauernmädchens in Samtmütze" (Abb. 92). Dieses Werk beweist in seiner delikaten Modellierung, in dem sprechenden Ausdruck der blauen Augen und des weichen Mundes, der feinen Bewegung der widerspenstigen Locken und der großzügigen Behandlung des Stofflichen, daß die künstlerische Kraft des Meisters in neuem Aufstieg stand, als ihn das Schicksal abberief.

8. MALEREI DER GRÜNDERZEIT

Die siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts nennen wir die Gründerzeit und pflegen dieser Bezeichnung den Beigeschmack eines geistigen und materiellen Parvenütums zu geben. Ein Blick in den Saal M unserer Galerie scheint diese Beurteilung zu rechtfertigen, aber man darf nicht vergessen, daß die beiden größten deutschen Maler jener Zeit Leibl und Marées waren, die hier ausgeschaltet sind; der eine, weil er das voraufgehende Kapitel für sich allein in Anspruch nahm, der andere, weil er unter den Neuerwerbungen behandelt wird.

Abbildung 92. Wilhelm Leibl: Bauernmädchen in Samtmütze.

Der neue Reichtum nach dem siegreichen Kriege stellte seine eigenen Anforderungen an die Kunst. Man übertrug die Palastarchitektur auf das Bürgerhaus, in echtem Material oder wenigstens in billigem Ersatz, der den vorhandenen Wohlstand zu übertreiben trachtete. Und auch auf die bildende Kunst übten die neuen Auftraggeber ihren Einfluß, indem sie das unterhaltsame Genre vorschrieben, das repräsentative Bildnis und den Kult der Persönlichkeit verlangten, ja sogar in

Abbildung 93. Michael von Munkacsy: Der Dorfheld

vielen Fällen das protzige Format der Bilder veranlaßten. Diesen Forderungen entsprachen die meisten Künstler jener Zeit, und daher kommt es, daß so oft die malerische Qualität der unbefangen vor der Natur geschaffenen Studien das große bestellte Bild weit in den Schatten stellt. Wir können diese Beobachtung im Kölner Museum besonders deutlich machen in der Galerie des Dachgeschosses, wo die Düsseldorfer Akademiker vereinigt sind. Aber auch hier im Saal der Gründerzeit, in dem die Münchener Schule vorherrscht, können wir Ähnliches feststellen.

In besonderem Maße kommt dem Geschmack des Publikums das große Bild „Der Dorfheld" (Abb. 93) des Ungarn Michael von Munkacsy (* Munkacz 1844, † Endenich bei Bonn 1900) entgegen, und zufällig hat gerade dieses Werk den Vorzug, auch als Malerei gut zu sein. Man wird sich beim Anblick des Bildes an den im vorletzten Kapitel gewürdigten Courbet erinnert fühlen, und in der Tat bestehen Berührungspunkte, wenn auch nicht persönlicher Art: Der Realismus der Darstellung und die weiche Dunkelheit des Tons. Aber man spürt auch, daß Munkacsy durch die Düsseldorfer Schule gegangen war (Knaus und

Abbildung 94. Fritz von Uhde: Familienkonzert

Vautier), ehe er 1875 dieses Bild in Paris malte. Daher die inhaltliche Spannung, welche die Dorfnovelle auslöst. Der Schmied hat die Herausforderung des Artisten zum Zweikampf angenommen und streift die Ärmel hoch. Die Haltung des Gauklers wird etwas unsicher angesichts der kraftvollen Gestalt des Schmieds, der obendrein die Dorfbewohner mehr oder weniger auf seiner Seite hat. Wie wird der Kampf enden?... Diese Teilnahme am Inhalt und diese Fragestellung, die außerhalb der künstlerischen Wertung liegt, sie sind es, die jene Zeit und ihre kunstkaufende Welt kennzeichnen. — Die Farben sind sehr zurückhaltend und vielfach mit Asphalt gemischt, der nachdunkelnd dem Bilde schon großen Schaden zugefügt hat. Das einzige Fenster der Wirtsstube ist verhängt, und das Auge muß sich an das ungewisse Licht gewöhnen, aus dem die gutmodellierten Gestalten auftauchen. Diese Technik ist auch mit Leibls Art verwandt, und von Max Liebermann muß hier erwähnt werden, daß er in jenen Jahren in Paris vollkommen unter Munkacsys Einfluß stand. — Während aber unsere Galerie von Liebermann nur Werke seines späteren Impressionismus besitzt, sehen wir hier aus dem Jahre 1881 das große Bild „Familienkonzert" (Abb. 94) eines anderen

Abbildung 95. Charles Schuch: Stilleben

deutschen Munkacsy-Schülers, des Sachsen Fritz von Uhde (* Wolkenburg 1848, † München 1911). Als Malerei geht dieses Stück in der Aufhellung der Farbtöne schon einen erheblichen Schritt über den „Dorfhelden" hinaus, aber gegenständlich ist es noch ganz im Ideenkreis Munkacsys befangen, nur sentimentaler noch. Die Figuren sind in Gewänder der Barockzeit gesteckt und wirken wie Schauspieler auf der Bühne; — ein Vergleich, der sich bei Courbet niemals aufdrängt. Doch das hindert nicht, die schönen Vorzüge von Uhdes Malweise aufrichtig zu bewundern. Manches Stoffliche, wie etwa das hellgraue Kleid der rechts sitzenden Dame, verrät die innerliche Beziehung zu dem Kreise, der sich um Leibl gebildet hatte, gerade damals, als Uhde das Familienkonzert in München malte. Greift man aber eine Einzelheit, wie die umgefallene Kanne des Vordergrundes heraus und hält sie neben ein „Stilleben" (Abb. 95) von Charles Schuch (* Wien 1846, † ebenda 1903) oder auch neben Bilder von Wilhelm Trübner (* Heidelberg 1851, † Karlsruhe 1917) — „Selbstbildnis als Einjähriger" und „Kentaurenjagd" (1880) — (Abb. 96), so empfindet man die Kunst dieser beiden Hauptmeister aus Leibls Umgebung als eine wesentliche Steigerung im Sinne der Malkultur und Konzentration. Besonders Trübner, nachdem er den Mißbrauch des Schwarz in seinen Bildern überwunden hatte, erfreut durch eine neuartige Synthese prima nebeneinandergesetzter Farben. — Als Mitläufer der Gruppe um Leibl darf auch der Münchener Maler Ludwig Eibl (* Wien 1842) mit seinem „Jagdstilleben" genannt werden, der

Abbildung 96.
Wilhelm Trübner: Kentaurenjagd

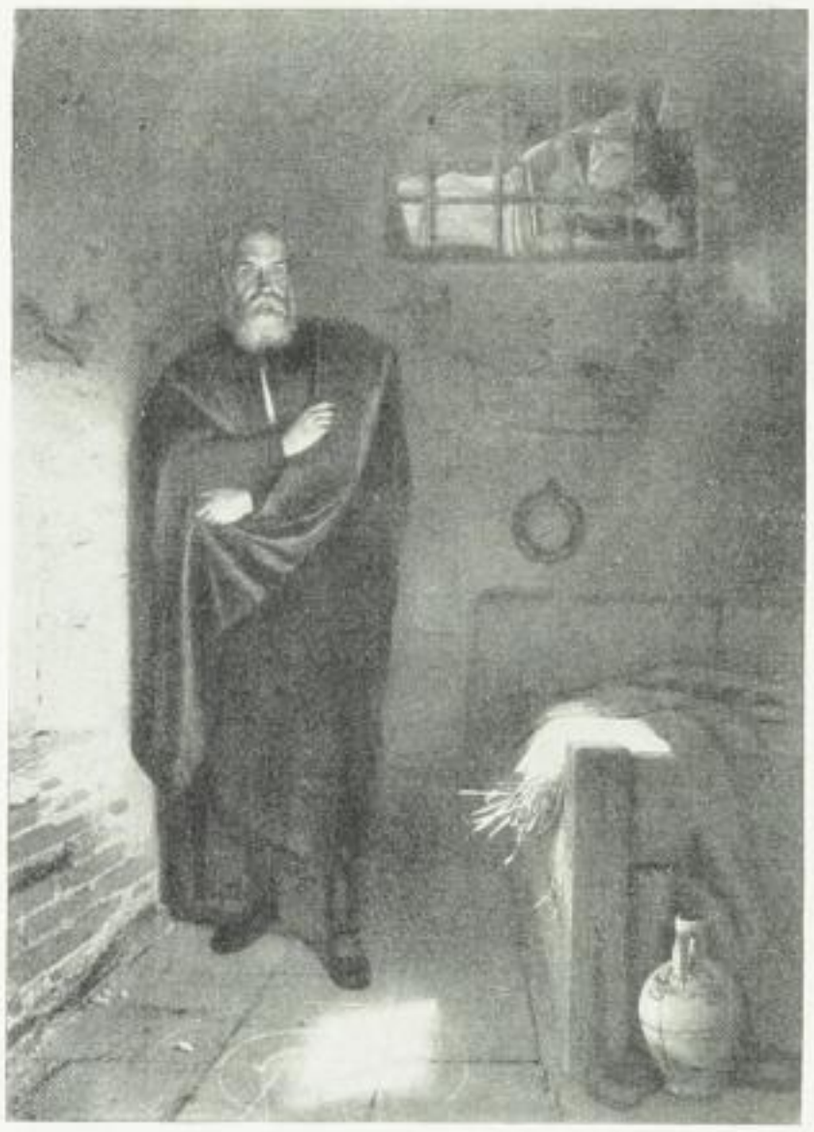


Abbildung 97.
Karl Piloty: Galilei im Kerker

aus der Dietz-Schule hervorging, während Gustav Schönleber (* Bietigheim 1851, † Karlsruhe 1917) in seiner holländischen „Küstenlandschaft" von 1873 ferne Anklänge an die Schule von Barbizon verrät, die sein Lehrer Adolf Lier als Schüler von Dupré den Münchenern nähergebracht hatte. Aber neben diesen kleineren Bildern, zu denen auch das „Mädchen aus Schliersee" von Karl Haider (* München 1846, † Schliersee 1912) zählt, und die alle irgendwie vom Thema dieses Kapitels abirren, sehen wir hier eine Reihe anderer und im Format anspruchsvollerer Werke, die den Unterton des Vorwurfs gegen die Gründerzeit mehr rechtfertigen. Hinter vielen von ihnen steht der unglückselige Geist des Akademikers Karl Piloty (* München 1826, † Ambach 1886). Sein „Galilei im Kerker" (Abb. 97, vgl. auch „Neuerwerbungen" unter Hausmann!) ist zur Zeit nicht ausgestellt. Der Ruhm dieses Historienmalers, der schon 1856 Lehrer an der Münchener Kunstakademie geworden und von 1874 bis zu seinem Tode ihr allgewalger Direktor war, stieg hauptsächlich deshalb ins Ungemessene, weil kaum einer wie er die Wünsche des Publikums nach der großen Illustration geschichtlicher Begebenheiten befriedigte. Pilotys Gedankenreichtum, oder besser gesagt seine Stoffwahl, schien unerschöpflich, aber seine Malerei als solche kann an Qualität weder neben Dietz noch Lier, geschweige denn neben Leibl und seinem Kreis bestehen; das Urteil von heute kennzeichnet die überwiegend literarische Einstellung der damaligen Zeit zur Kunst als einen tragischen Irrtum. — Der Tiroler Defregger, der Schlesier Grützner, der Böhme Max und der Oberbayer Lenbach — sie alle gingen aus Pilotys Schule hervor.

Bei Franz von Defregger (* Stronach 1835, † München 1921), der mit der frischen Urwüchsigkeit und Unvoreingenommenheit des Landkindes zu Piloty gekommen war, zeigt sich besonders verhängnisvoll der unnatürliche Einfluß der Zeit, dem der Begabte zum Opfer fiel. Im Jahre

Abbildung 98. Franz von Defregger: Der Ringkampf

1870 hat er unser großes Bild „Der Ringkampf" (Abb. 98) gemalt, mit einem erstaunlichen Aufwand an gutbeobachteten Motiven aus dem Leben. Aber diese Beobachtungen sind gehäuft und zurechtgestellt für die Schaulust der Menge; es fehlt die Ordnung, die Klarheit, die Beschränkung und obendrein die Farbe, kurz alles,was das Stück über die Virtuosität des Kunsthandwerks und über das anekdotische Interesse hinaus erst zum wirklichen großen Kunstwerk hätte erheben können. Der Maler konnte unheimlich viel und besaß sogar Witz und Charakter. Aber wir werden inne, daß dieses alles noch nicht ausreicht, daß es vielmehr unter Umständen ein gefährlicher Besitz ist, wenn solche Kräfte falsch geleitet werden. Im selben Jahr hat drüben Edouard Manet ein kleines Bündel Spargel gemalt, die gar nichts erzählen, als daß sie frisch sind und appetiterregend, die wie wunderbares Email saftig vor dunkelm Grunde stehen, die als Bild ein einheitliches Malererlebnis sind, von dem man nicht das geringste Teilchen entbehren möchte, weil sonst das Ganze etwas vielleicht sehr Wirkungswesentliches einbüßen würde . . . Von 1863 bis 1865 weilte Defregger in Paris. Als Pilotyschüler kam er hin. Er hat den gerade tobenden Kampf gegen Manets Olympia miterlebt. Und kehrte unbelehrt als Pilotyschüler zurück und wurde in München

Abbildung 99.
Franz von Lenbach: Papst Leo XIII.

Professor. Daß Bilder wie der Ringkampf auch heute noch eine zähe Gemeinde bei uns haben, besonders unter den Besitzern eines schnellgewachsenen Vermögens, lehren die Kunstauktionen. — Eine geschichtlich wertvollere Note bedeutet trotz der seinen Bildnissen oft vorgeworfenen „flotten Mache" Franz von Lenbach (* Schrobenhausen 1836, † München 1904). Er hat das Verdienst, die größten Männer seiner Zeit der Nachwelt im Bilde überliefert zu haben. Sein ausgeprägter Sinn für die wesentlichen Züge eines Gesichts kam ihm dabei glänzend zustatten, wenn auch Wiederholungen nach dem einmal mit Erfolg erprobten Rezept ihn von dem tiefen Ideenreichtum und der Innerlichkeit eines Rembrandt abrücken, von dem er die goldbraune Tönung abgesehen hat. Wir haben uns längst daran gewöhnt, uns manche berühmte Gestalt der Geschichte nur so vorzustellen, wie Lenbach sie gesehen und gemalt hat; hier finden wir (Abb. 99) das feine Profil des Papstes „Leo XIII." (Rom 1885) und den ernsten Charakterkopf des Reichsbegründers „Otto v. Bismarck" (1888). — Gabriel Max (* Prag 1840, † München 1915) ist mit einem seiner kränklich-blassen Frauenköpfe vertreten (Abb. 100), und der Mönchsmaler Eduard Grützner (* bei Neiße 1846, † München 1925) mit einem typischen Klosterbild „In der Geheimbücherei" (Abb. 101), das 1887 gemalt ist. Die humoristische Gestalt des dicken Mönchs, der schmunzelnd beim Wein in einem alten Buche liest, kann über die Schwächen der künstlerischen Leistung nicht hin-

Abbildung 100.
Gabriel Max: Frauenkopf

wegtäuschen. — Die Phantasie und neue Farbigkeit des „Überfalls einer Burg am Meer" (um 1886) von Arnold Böcklin (* Basel 1827, † Fiesole 1901) steht zu den braunen Malereien der Pilotyschule insofern im Gegensatz, als ihr festlicher Klang die Eintönigkeit des Saals wohltuend durchbricht (Abb. 102). Diese dekorative Prachtentfaltung und dichterische Großartigkeit entspricht etwa der feierlichen Instrumentation der Richard Wagnerschen Musikdramen. Wer diese liebt, wird jenen Bildern am ehesten zugänglich sein. Aber es muß hier eingeräumt werden, daß gerade die große Kölner Holztafel nicht die entscheidende Vorstellung von der Bedeutung Böcklins zu geben vermag. — Wir beschließen diesen Abschnitt mit einigen Werken der Berliner Schule. Die Düsseldorfer bleiben, wie gesagt, dem nächsten Kapitel vorbehalten.

Abbildung 101. Eduard von Grützner: In der Geheimbücherei

Der Historienmaler der Berliner Akademie Julius Schrader (* Berlin 1815, † ebenda 1900) hat 1857 die dramatische Szene „Cromwell am Krankenbett seiner Tochter Lady Claypole" gemalt (zur Zeit nicht ausgestellt). Aber diese Seite seiner Kunst, an die sich — ebenso unverdient wie bei Piloty — des Malers Ruhm knüpft, wird weit übertroffen durch manches ausgezeichnete Bildnis von seiner Hand. (Das Porträt „Peter Cornelius" von 1864 wurde, weil der Dargestellte der erste Direktor der 1819 gegründeten Düsseldorfer Kunstakademie war, in den Hauptsaal der Düsseldorfer übernommen.) Hier bietet das „Bildnis des Geheimrats Christian Matzerath" (Abb. 103) ein vorzügliches Beispiel für Schraders Können. Der edle Kopf ist so einfach und ehrlich wiedergegeben, daß man es ruhig einmal aussprechen darf, wie viel sympathischer uns heute ein solches Stück Porträtmalerei ist, als die Virtuosität Lenbachs. — Wohl nicht unerwähnt bleiben darf hier das sogenannte „Bildnis der Königin Luise von Preußen" (Abb. 104), gemalt 1879 von Gustav K. L. Richter (* Berlin 1823, † ebenda 1884). Dargestellt ist eine Baronin Ziegler in der Tracht der Königin. Wenn irgend etwas zur Ent-

Abbildung 102. Arnold Böcklin: Burg am Meer

schuldigung dieses süßlichen und leider gar zu volkstümlichen Bildes angeführt werden kann, so ist es der Umstand, daß es der Gründerzeit seine Entstehung verdankt.

9. MEISTER UND SCHÜLER DER DÜSSELDORFER AKADEMIE

Wolfgang Müller von Königswinter — der übrigens auch den ersten „Katalog der Gemäldesammlung des Museums Wallraf-Richartz" verfaßt hat (1862) — schildert in seiner Schrift „Düsseldorfer Künstler aus den letzten fünfundzwanzig Jahren" (Leipzig 1854) die erhebende Feier, die ganz Düsseldorf zu Ehren Wilhelm von Schadows am 30. November 1851 beging anläßlich des 25jährigen Jubiläums dieses Malers als Direktors der Kunstakademie. Jene Anteilnahme weitester Kreise am zeitgenössischen Kunstleben war eine Art von edler Begeisterung, wie sie gemeinhin längst verlorengegangen ist. Freilich verleitete auch sie — wie jede Begeisterung, etwa heute der Sport — zur Übertreibung, und es hat langer Zeit bedurft, bis diese einer kühleren Beurteilung Raum gab. Bezeichnend ist, daß die Berliner Jahrhundertausstellung 1906 nur ein einziges Werk von der Hand des einst so berühmten Mannes brachte, überdies

Abbildung 103. Julius Schrader: Bildnis des Geheimrats Matzerath

eins aus seinen römischen Jahren. Aber Wolfgang Müller hat rechtzeitig erkannt, daß der Lehrer und Organisator Schadow höher als der Maler einzuschätzen war. „Wo er schaffend auftritt, da besitzt er mehr Eklektik als Intuition, mehr Überlegung als Begeisterung, mehr Abstraktion als Genialität." Auch in seiner Kritik am akademischen Lehrbetrieb ist Müller seiner Zeit merkwürdig voraus gewesen, wenn er an anderer Stelle sagt: „Die Künstlerwirthschaft hatte etwas äußerst Gemüthliches. Einer hockte neben dem Andern im Atelier, selbst die Erholung zwischen der Arbeit war höchstens dem Besuch in einer andern Werkstätte gewidmet. Unter diesen Umständen kann es nicht auffallen, wenn die Ideen gewissermaßen ansteckend wirkten. Daher schreiben sich alle jene Gretchen, jene Genoveven, jene Aschenbrödel, jene Goldschmiedstöchter, jene Rothkäppchen und wie all das romantisch zugestutzte Wesen heißen mag. Ja die Farben auf den Paletten entwickelten eine Art von Contagium . . ." Und auch Karl Immermann († 1840) hielt mit seinem Urteil am damaligen Zustand der Akademie nicht hinterm Berge: „Bei den Düsseldorfern vermißt man die geniale Sicherheit, das à plomb der alten Meister, die überzeugende Kraft und Nothwendigkeit der Gestalten. Es sind Versuche, aber schwankend zwischen der Kühnheit des Individuums, immer nur sich und sein Personellstes ausdrückend, und der Scheu Fehler zu begehen. Diese Furcht vor gemalten dummen Streichen war immer ein charakteristischer Zug ihrer Schule . . . Die Farbe fehlt noch der Düsseldorfer Schule, die eigne, selbständig erfundene Farbe." — Dieser Kritik der Zeitgenossen haben wir heute kaum etwas hinzuzufügen. Wenn wir unsere Düsseldorfer Säle überblicken, so sehen wir die Übereinstimmungen im Lokalton und im Thema, stellen viel guten Willen und manchen Beweis großen Könnens fest, aber kraftvolle Schöpfungen von mehr als schulmäßiger Bedeutung, Kunstwerke, die geeignet gewesen wären, dem Ruf ihrer Meister internationale Geltung

Abbildung 104. Gustav K. L. Richter: Dame im Kostüm der Königin Luise

zu verschaffen, die fehlen durchaus. Und schauen wir zurück auf das, was im Rheinland sonst an Malerei damals hervorgebracht wurde, auf Johann Anton Ramboux in Trier, Johann Baptist Bastiné in Aachen und Simon Meister in Köln, die alle so persönliche und ausgezeichnete Werke schufen, dann müssen wir zugeben, daß die Düsseldorfer und die Rheinische Malerei keineswegs identifiziert werden dürfen. Das kann nicht oft genug wiederholt werden, denn auch heute noch spielt im westdeutschen Kunsthandel die Überschätzung jener Akademieerzeugnisse eine verhängnisvolle Rolle, und erst die zielbewußte Auffrischung der Düsseldorfer Kunsthochschule und der Kölner Werkschulen in unseren Tagen bahnt neue Hoffnungen und erweckt ein neues Vertrauen.

Als Schadow im Jahre 1826 von Berlin nach Düsseldorf kam, folgten ihm eine ganze Reihe seiner Schüler und Mitarbeiter an den Rhein. So Ferdinand Theodor Hildebrandt (* Stettin 1804, † Düsseldorf 1874), von dem wir zwei einfach und sachlich aufgefaßte Bildnisse besitzen, darunter das 1836 gemalte Porträt seines 83 jährigen Vaters (Abb. 105); ferner Karl Friedrich Lessing (* Breslau 1808, † Karlsruhe 1880). Von diesem sehen wir (Abb. 106) das öldruckartig glatte, aber in seiner Stimmung sehr feine Frühwerk „Klosterhof im Schnee" (1830), das von einer Lithographie Blechens beeinflußt ist und schon von Wolfgang Müller gebührend anerkannt wurde: „So klein das Bildchen auch im Ganzen war, so mächtig war doch der Eindruck, den diese poetische Idee machte"; gegenüber diesem Werk der Romantik verliert die große „Landschaft", die Lessing 30 Jahre später noch in Düsseldorf malte, ehe er dem Ruf als Direktor der Gemäldegalerie in Karlsruhe folgte, erheblich an Bedeutung. Sie zerfällt in mehrere Einzelbilder und ist kompositionell daher ganz unbefriedigend. — Etwas später, 1829, übersiedelte auch Adolf Schrödter (* Schwedt 1805, † Karlsruhe 1875) von Berlin nach Düssel-

dorf, wo er 1834 den „Don Quichotte im Studierzimmer" malte. Eine Replik davon hängt in der Nationalgalerie. Der harmlose Humor des Gegenstandes, den ein Daumier zur selben Zeit mit so viel Geist und Größe darzustellen wußte, ist bieder in einen weichen Samtton getaucht. Schrödters viel beträchtlichere Fähigkeiten offenbaren sich in seiner Graphik und in Zeichnungen. Auch weiter nach Karlsruhe folgte dieser Maler Schadow nach und wurde dort 1857 Professor an der Akademie.

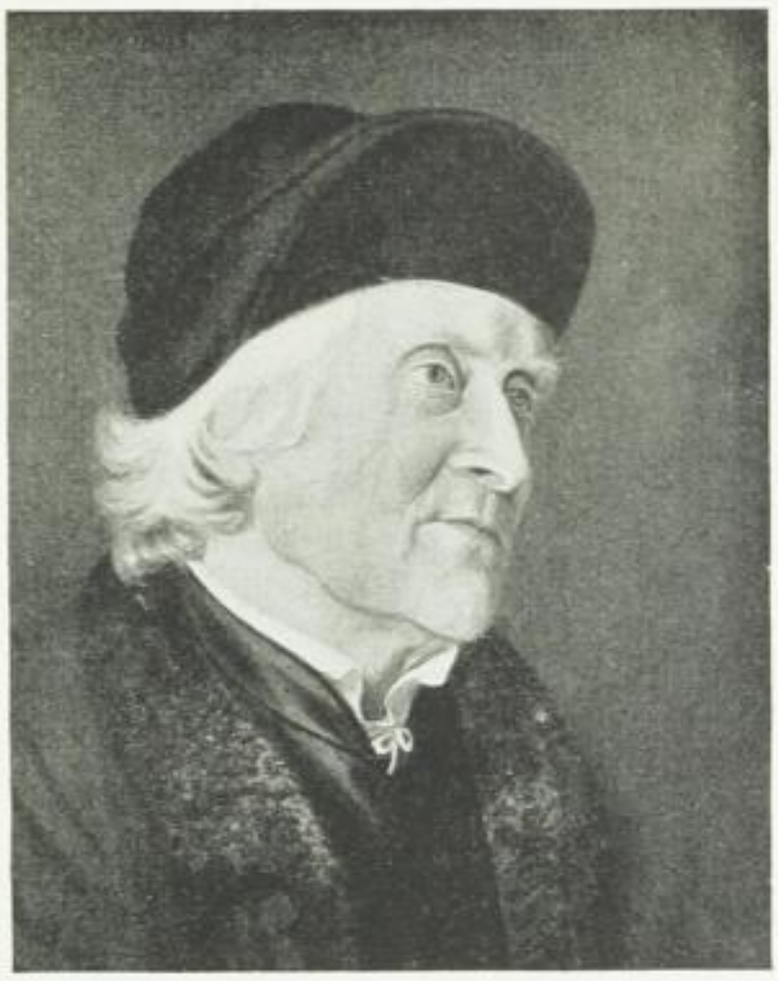


Abbildung 105. Ferdinand Th. Hildebrandt: Der Vater des Künstlers

Ferner war, zusammen mit dem Meister, Karl Ferdinand Sohn (* Berlin 1805, † Köln 1867) von Berlin nach Düsseldorf gekommen. 1830 bereiste er sogar in Schadows Begleitung Italien, und 1838 wurde er Professor an der Rheinischen Akademie. Sein Porträt der „Gräfin Monts" (Abb. 107) ist ein charaktervolles Bild, leidet aber unter dem Zwiespalt, daß der Kopf mit seinen braunen Ateliertönen nicht mit der farbig frischeren Landschaft zusammengeht, vor der er steht, statt in ihr aufzugehen. — Und denselben Gegensatz der im Atelierlicht aufgenommenen Modelle zu einem vor der Natur festgehaltenen Hintergrund, dem Antwerpener Hafen, empfinden wir als nicht überwunden bei dem humorvollen Bildchen „Die Strafpredigt des Seekadetten" (Abb. 108) von Henry Ritter (* Montreal in Kanada 1816, † Düsseldorf 1853); der Fehler lag nahe, da Ritter ein Schüler Sohns gewesen ist.

Abbildung 106. Karl Friedrich Lessing: Klosterhof im Schnee

Die folgenden Maler gingen ebenfalls aus Schadows Schule hervor: Friedrich A. Wyttenbach (* Trier 1812, † ebenda 1845), der bis 1832 in Düsseldorf studierte und 1838 unser Genrebild schuf, einen Maler im Stall an der Staffelei, uns den Rücken zukehrend,

Abbildung 107.
Karl Ferdinand Sohn: Gräfin Monts

(so Ludwig Knaus; ferner vgl. Koetschau-Cohen-Lasch „Rheinische Malerei in der Biedermeierzeit", S. 216 und 217, Abbildungen nach Schwingen und Schroedter), und es ergaben sich Effekte, wie etwa Godfried Schalcken sie einst so gern erstrebte. Von Geselschap pflegt man als besonderes Verdienst zu erwähnen, daß er den Maler Theodor Mintrop (* bei Werden 1814, † Düsseldorf 1870) entdeckte, der noch mit 30 Jahren als Bauer hinterm Pflug ging, und ihn nach Düsseldorf zog. Doch gilt von diesem wie von vielen Deutschen, daß im Zeichnerischen seine größte Stärke lag. Auch unser Bild „Die Verherrlichung des Maiweins (1869)", eine wirre und um ihn eine bilderbogenhafte Häufung von Dingen; einzelnes ist mit der Liebe und Peinlichkeit alter niederländischer Stilleben vorgetragen, und über dem Ganzen liegt ein freundlicher Hauch impressionistischer Reize, die allerdings zu sehr durch die Brille betrachtet sind.

Auch Eduard Geselschap (* Amsterdam 1814, † Düsseldorf 1878) verfiel in der Schule Schadows der Vorliebe für das kleinbürgerliche Sittenbild, das sich großer Beliebtheit erfreute. „Der Martinsabend in Düsseldorf" (1856) stellt die katholische Sitte dar, nach der am 11. November Kinder, das Lied „Sanct Märten" singend, mit Laternen aus ausgehöhlten Kürbissen durch die Gassen ziehen. Das nächtliche Spiel der Lichter verlockte viele Maler zur Darstellung

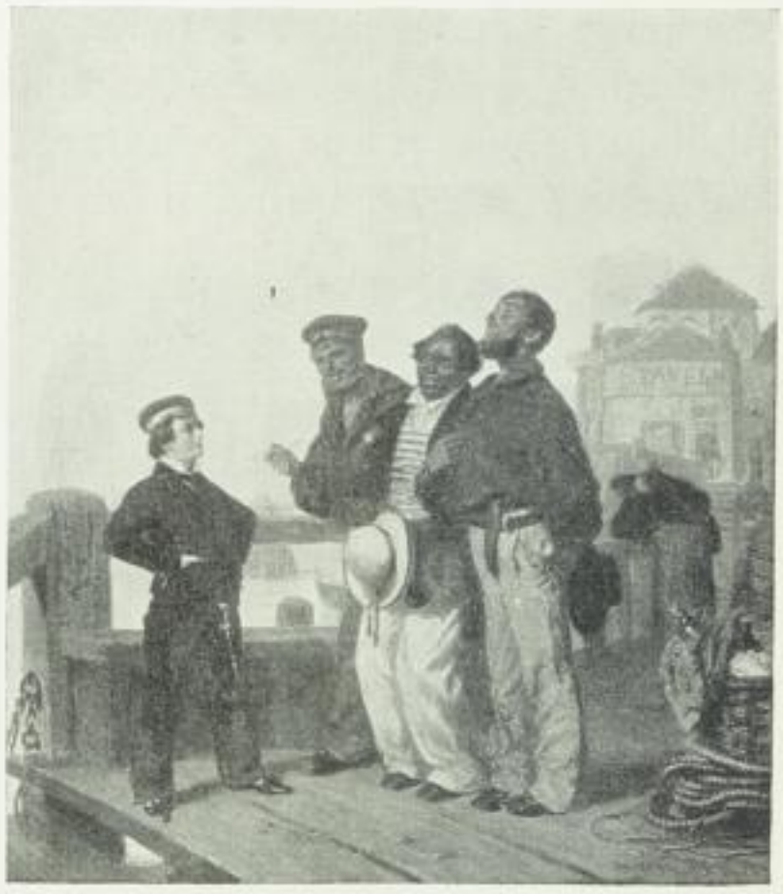


Abbildung 108.
Henry Ritter: Middys Predigt

Abbildung 109. Christian Böttcher: Sommernacht am Rhein

Abbildung 110.
Ludwig Knaus: Der geleerte Napf

Arabeske auf Goldgrund, wird durch die großangelegten und temperamentvollen Studien des Kupferstichkabinetts weit übertroffen. — Im Jahre 1842 hat Wilhelm Camphausen (* Düsseldorf 1818, † ebenda 1885), ausgebildet unter Schadow und Karl Sohn, das Schlachtenbild „Prinz Eugen bei Belgrad" gemalt. Der Offizier rechts vom Helden hat die Porträtzüge von Immermann, links der das Gesicht des Malers Theodor Hildebrandt. Die Hitze des Gefechts aber überzeugt nicht. Es ist nichts als stille fleißige Atelierarbeit. Schon Wolfgang Müller hat es erkannt: „Die Leichtigkeit, mit welcher das Roß anspringt, die Keckheit, mit der es galoppiert, die Scheu, mit der es sich bäumt, verlangen fast die Improvisation. Zeigen die Stellungen eine mühsame Arbeit, dann

Abbildung 111. Benjamin Vautier: Der Leichenschmaus

ist die Unmittelbarkeit von vornherein verloren." Wir müssen an gleichzeitig entstandene Kampfszenen von Eugène Delacroix denken und zurück an die rasenden Pferde von Théodore Géricault, um uns des Unterschieds voll bewußt zu werden: dort geht die Leidenschaftlichkeit der Tiere und Menschen in den hinreißenden Rhythmus des Pinsels über, hier ist alles eine gemächlich vorgetäuschte Aufregung, die gleichsam mit der Zeitlupe registriert. — Es folgt „der edle, mächtige, unübertreffliche und unvergängliche deutsche Stockphilister" Johann Peter Hasenclever (* Remscheid 1810, † Düsseldorf 1853), — aber wenn Wolfgang Müller ihm vorwirft: „Die Trägheit ist deine glänzendste Eigenschaft; in deiner stabilen Liebe für die Ruhe und Bequemlichkeit lässest du den frischen Hauch von Leben und Geschichte nicht an dich kommen . . ." so kann das nur für die großen berühmten Bilder dieses Malers gelten, während Müller gewiß nicht die unerhört lebenerfüllten und geistreichen Studien aus Hasenclevers letzten Lebensjahren gekannt hat, wie die „Arbeiter vor dem Magistrat" im Westfälischen Kunstverein zu Münster und unsere Neuerwerbung (vgl. diese) „Hauskonzert" von 1850. Man darf kühn behaupten, daß solche Bilder zum Besten gehören, was die Düsseldorfer Schule überhaupt hervorgebracht hat, und dieses Beste blieb im Stadium der Skizze stehen. Ähnlich nervöse und tonig kultivierte Dinge schuf damals in Frankreich Théodore Chassériau. Daß Schadow, dessen Unwillen Hasenclever anfangs erregt

Tafel 112. Eduard Bendemann: Die trauernden Juden in Babylon

hatte, ihn später selbst in der Bevorzugung humoristischer Stoffe bestärkte, ist sicher gut gewesen; an Freiheit der Farbgebung aber waren die scherzhaften Stücke von Sir David Wilkie dem braunen Atelierton des Düsseldorfers überlegen. Auch Müller erinnert an den schottischen Maler, tadelt aber bei dem Vergleich der beiden, daß Hasenclever uns „zu wenig gesunde und schöne Naturen" bringt. „Seine Philister sind hypochondrische, kranke Menschen, sie sind sogar oft häßlich!" Dem ist ein anderer zeitgenössischer Ausspruch entgegenzustellen, den in den vierziger Jahren Horace Vernet tat: „Man darf sich in der Malerei nicht fürchten, etwas Häßliches zu machen." — Endlich gelangen wir noch zu den späteren Schadow-Schülern. Christian Böttcher (* Montjoie 1818, † Düsseldorf 1889) studierte unter Hildebrandt und Schadow von 1844 bis 1849 in Düsseldorf und wurde dort 1872 Akademieprofessor. Unser volkstümliches Bild „Sommernacht am Rhein" (Abb. 109) hat er 1862 gemalt und darauf eine Reihe Düsseldorfer Künstler verewigt. So hat der am Baum stehende eifersüchtige junge Mann die Züge Mintrops. Eine Burg und unten ein Städtchen am Rhein, Mondschein, Kerzenlicht und Bowle, im Hintergrund ein Sängerchor, kurz alles, was das Herz begehrt, ist dem Ergötzen eines sentimentalen Geschmacks zur Schau gestellt. Eine idyllische Zusammenfassung aller rheinischen Romantik, nicht künstlerisch gesteigert, sondern akademisch realisiert, wird mit

Abbildung 113. Johann Wilhelm Schirmer: Italienische Landschaft

einem breiten Rahmen vergoldeter Weintrauben versehen, der das Thema ad absurdum führt. Darum sollte das Bild nie von diesem Rahmen getrennt werden! — Und Hubert Salentin (* Zülpich 1822, † Düsseldorf 1910), der in Köln unter Ramboux begonnen hatte, wurde in Düsseldorf Schüler von Schadow und von Sohn. „Der Findling" von 1864 und „Die Wallfahrer" von 1866 sind typische Vertreter einer ganzen Gattung großer Düsseldorfer Genrebilder, die als technische Leistungen gewiß bewundernswert sind, wenn sie auch im Zeitalter der Farbenphotographie peinliche Vergleiche wachrufen. Müller hat solchen Bildern treffend nachgesagt, die Situation sei zwar höchst charakteristisch, aber sie lasse sich besser vom Novellisten beschreiben, als vom Maler schildern. — In diesem Zusammenhang verdienen namentlich auch Knaus und Vautier Erwähnung, die Maler der Dorfnovelle, die fast immer in einem Atem zusammen genannt werden. Ludwig Knaus (* Wiesbaden 1829, † Düsseldorf 1898) studierte seit 1845 an der Rheinischen Aka-

Abbildung 114. Johann Wilhelm Schirmer: Der barmherzige Samariter

Abbildung 115. Andreas Achenbach: Abfahrt eines Dampfers

demie. Schadow erklärte ihn für vollkommen unbegabt, und nun machte er sich 1848 selbständig und ging 1852 nach Paris, 1853 nach Barbizon. Seine Beherrschung der Technik riß bald alle Welt zur größten Bewunderung hin. Im Jahre 1855 schrieb Edmond About: „Tout le talent de l'Allemagne est contenu dans la personne de Mr. Knaus." Gewiß ein Irrtum, aber doch eine Bestätigung, wie sehr seine Begabung über die anderen Düsseldorfer hinausragte, die nur die Stoffwahl, nicht aber die Freiheit der malerischen, am Vorbild alter Meister geschulten Auffassung von ihm übernahmen. Um 1874, als Knaus nach vielen Reisen einem Ruf als Lehrer an die Berliner Akademie gefolgt war, ließ seine künstlerische Kraft bedeutend nach, und die aufdringliche Beziehung des Gegenstandes zum Beschauer wie bei unserem Bilde „Der geleerte Napf" (1886) ist ein Armutszeugnis seiner späteren Zeit (Abb. 110). Man muß sich im Geiste neben diesem farbendumpfen Kinderbild einmal das sonnegetränkte Meisterwerk des holländischen Mädchens mit dem Apfel (Eva) vorstellen, das Max Liebermann drei Jahre vorher schon gemalt hatte. Kaum eine andere Gegenüberstellung könnte so überzeugend den Anbruch einer neuen Malerei illustrieren. — Benjamin Vautier (* Morges am Genfer See 1829, † Düsseldorf 1898) studierte ebenfalls seit 1850 an der Düsseldorfer Akademie. Sein Bild „Der Leichenschmaus" im Ko-

Abbildung 116. Oswald Achenbach: Castel Gandolfo

stüm des Berner Oberlandes entstand in Düsseldorf 1866 und zeigt genau wie Salentin die Vorzüge und Mängel der Schule (Abb. 111).

Wir haben bisher einseitig die Einflußsphäre Schadows behandelt und dabei Julius Hübner übergangen, weil er in unserer Galerie nicht vertreten ist. Aber als Genosse Schadows, der ebenfalls dem Meister von Berlin nach Düsseldorf gefolgt war, förderte auch er eine Reihe von Schülern, unter denen insbesondere sein Freund Eduard Bendemann (* Berlin 1811, † Düsseldorf 1889) zu nennen ist. „Die trauernden Juden in Babylon" (Abb. 112), 1832 in Düsseldorf gemalt, verraten in der großen Anlage und im Kolorit die äußerliche Berührung mit der klassischen Kunst Italiens, die Bendemann kurz vorher auf einer gemeinsamen Reise mit Schadow in Rom erlebt hatte. Statt in dieser und vielen verwandten Kompositionen aber die Kraft wirklicher Tragik zu gestalten, gelang ihm nur der Ausdruck einer weichen Resignation. Dennoch fand seine Kunst ungewöhnliche Beachtung und wirkte auch ihrerseits zurück auf Julius Hübner. Wolfgang Müller sogar nannte das Bild „so ergreifend schön, daß man davor weinen möchte, weil diese Unglücklichen ihren Schmerz so groß zu tragen wissen." (!) Nur gerade das, was man ihm damals als Fehler vorwarf, daß er nämlich große Ereignisse mit nur wenigen Figuren darstelle, war ein Vorzug im monumen-

talen Sinne, der unbeachtet blieb. Alfred Rethel, der in denselben Jahren in Düsseldorf unter Schadow studierte, hätte aus der klaren Einfachheit eines Bendemann größten Nutzen ziehen können. — Auch Louis Ammy Blanc (* Berlin 1810, † Düsseldorf 1885) war Hübnerschüler; der „Mädchenkopf", 1835 in Düsseldorf gemalt, „reinlich und elegant", ist ein gutes Beispiel für seine Art (vgl. Neuerwerbungen!).

Abbildung 117.
Karl Seibels: Weidende Kühe

Nun gelangen wir zu den eigentlichen Düsseldorfer Landschaftsmalern, von denen wir bisher nur Lessing betrachteten; und dessen Ruhm wird es bleiben, der damaligen Vorliebe für die Landschaft Italiens die deutsche Natur entgegengestellt und den Rheinländern insbesondere die Augen für die Schönheit der Eifel geöffnet zu haben. An ihn schloß sich Johann Wilhelm Schirmer an (* Jülich 1807, † Karlsruhe 1863). Während dessen große italienische „Ideallandschaft" (Abb. 113) von 1847 mit dem dunklen Vordergrund und der goldenen Ferne uns kühl läßt, weil man ihr die nachdenkliche Berechnung des Ateliers anmerkt, entwickeln die vor der Natur hingestrichenen Studien und Skizzen eine meisterhafte Frische. Die „Landschaft mit dem barmherzigen Samariter" (Abb. 114), „Der Palmenwald", ferner die neuerworbene Studie sind Zeugen, daß Muther ungerecht verallgemeinert hat, wenn er in seiner „Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert" Schirmer als einen verweichlichten, sentimentalen Lessing bezeichnet. Das kritische Auge Wolfgang Müllers aber hat schon 1853 richtig bemerkt, daß die Studien Schirmers „unverkennbare Tugenden" haben; „dagegen — so fährt er fort — „kann ich nicht sagen, daß die nach diesen Entwürfen gearbeiteten Bilder immer durchaus gelungen waren". — Andreas Achen-

Abbildung 118.
Eduard von Gebhardt: Verba magistri

Abbildung 119. August Deusser: Deutzer Kürassiere

bach (* Kassel 1815, † Düsseldorf 1910) studierte eine Zeitlang unter Schirmer und bildete sich ebenfalls auf vielen Reisen. Auch bei ihm waren es weniger die kleinen, breitflüssigen Studien mit dem Wirklichkeitssinn des begeisterten Naturfreundes (vgl. Neuerwerbungen!), als vielmehr die großformatigen Reiseerinnerungen für den Salon des reichen Bürgers, wie (Abb. 115) unsere „Abfahrt des Dampfers aus einem holländischen Hafen" (1870), die seinen Ruhm verbreiteten. Sein jüngerer Bruder Oswald Achenbach (* Düsseldorf 1827, † ebenda 1905), Schüler von Andreas, ist in unseren Augen der weit Begabtere gewesen, malerisch unbefangener, der Sonne des Südens zugetan, der er mit neuen freieren Mitteln näherzukommen bestrebt war. Unser „Castel Gandolfo" (Abb. 116), entstanden im Anfang der sechziger Jahre, ist eines der besonnenen Beispiele seiner effektvollen Kunst, dem unvermitteltere Eindrücke anzureihen wären. Denn es gibt von seiner Hand Werke von solcher klangvollen, reinen Farbigkeit, die Oswald Achenbach wie eine Etappe erscheinen lassen auf dem Wege, der den größten Schirmerschüler, Arnold Böcklin, ins Phantastische fortriß. — Die nüchterne Dramatik der großen „Gewitterlandschaft" (1869) von Heinrich Funk (* Herford 1807, † Stuttgart 1877), der 1854 Professor an der Stuttgarter Kunstschule geworden war, zeigt, wie nachhaltig und ohne persönliche

Abbildung 120.
Max Clarenbach: Winter am Niederrhein

Bereicherung bei diesem Künstler die Lehre Schirmers auch in Süddeutschland weiterlebte. — Selbständiger wiederum entwickelte sich Kaspar Scheuren (* Aachen 1810, † Düsseldorf 1887), der sein Studium unter Lessing und Schirmer begann, Bilder und erfindungsreiche Zeichnungen (vgl. Neuerwerbungen) im besten Sinne der Romantik schuf, aber auch in größeren Landschaften, wie unserer „Mühle im Walde" einen Stil bewies, der zuweilen an die Malerei der Engländer gemahnt. — Weniger bekannt, aber wegen seiner fast aquarellmäßig feinen Technik hervorzuheben ist noch ein anderer Schüler Schirmers: Friedrich Heunert (* Soest 1808, † Düsseldorf 1876), auf dessen Landschaft (vgl. Neuerwerbungen!) hier besonders hingewiesen sei.

Der Autodidakt Georg Oeder (* Aachen 1846, lebt in Düsseldorf) erinnert in der natürlichen Stimmung seiner großen „Waldlandschaft" entfernt an Narcisse Diaz, ohne aber die malerische Einheitlichkeit des Fontainebleauers zu erreichen. — Dagegen ist bei Karl Seibels (* Düsseldorf 1843, † Neapel 1877), wenigstens in dem Bilde „Weidende Kühe unter Obstbäumen" (Abb. 117), die vorübergehende Schulung unter Troyon unverkennbar. — Und der seltsame Maler Ernst te Peerdt (* Tecklenburg i. W. 1852, lebt in Düsseldorf) hat seine „Parkszene" an den großen Impressionistensaal (R) abgeben müssen, weil diese Landschaft von 1873 in der unmittelbaren Umgebung der französischen Bilder zu besonders lehrreichen Vergleichen anregt.

Abbildung 121.
Heinrich Nauen: Sonnenblumen

Ausnahmslos sind auch die folgenden Maler durch die Schule Düsseldorfs gegangen, zum Teil sogar als Lehrer an der Akademie

Abbildung 122.
Karli Sohn: Römische Landschaft

tätig gewesen oder noch tätig. Eine ausführlichere Behandlung dieses Abschnitts bleibt einer späteren Ausgabe des Kritischen Führers vorbehalten, die unsere zahlreichen rheinischen Neuerwerbungen mit einbezieht. Hier seien die wesentlichsten Namen und Werke, die schon vor 1922 vorhanden waren, nur kurz aufgezählt:

Eduard v. Gebhardt (* St. Johannis in Estland 1838, † Düsseldorf 1925), „Verba magistri", 1901 (Abb. 118); Helmuth Liesegang (* Duisburg 1858, lebt in Düsseldorf), „Abendsonne in Rees a. Rh.", Düsseldorf 1909; Fritz v. Wille (* Weimar 1860, lebt in Düsseldorf), „Burg im letzten Schnee"; August Neven Du Mont (* Köln 1866, † Bexhill 1909), „John Jorrochs", 1905; Heinrich Mosler-Pallenberg (* Köln 1863, † ebenda 1893), „Selbstbildnis" u. a. m.; Ernst Hardt (* Köln 1869, † Godesberg 1917), „Landschaft am Niederrhein"; Julius Bretz (* Wiesbaden 1870, lebt in Honnef), „Korngarben"; August Deusser (* Köln 1870, lebt bei Venlo), „Kürassiere" (Abb. 119); Joseph Winkel (* Köln 1875, † Düsseldorf 1904), „Totentanz", 1902; Max Clarenbach (* Neuß 1880, lebt bei Kaiserswerth), „Winter am Niederrhein", 1909 (Abb. 120); Heinrich Nauen (* Krefeld 1880, lebt in Düsseldorf), „Sonnenblumen" (Abb. 121); und Karli Sohn (* Düsseldorf 1882, lebt in Italien), „Römische Landschaft" (Abb. 122). — Außerdem hat, wie schon gesagt, gerade diese Abteilung in letzter Zeit erheblichen Zuwachs erfahren; man vergleiche die Neuerwerbungen.

10. MALEREI DER LETZTEN JAHRZEHNTE

Der Zufall hat unserem Museum zwei Werke beschert, die in gewissen inhaltlichen Übereinstimmungen besonders zum Vergleich reizen und den Wesensunterschied der deutschen und der französischen Malerei irgendwie zu klären geeignet sind. „Le Ménage Sisley" (Abb. 123) heißt das eine; Auguste Renoir (* Limoges 1841, † Cagnes 1919) hat es im Jahre 1868 gemalt. Fünf Jahre später entstand das andere, eine „Park-

szene" (Abb. 124) von Ernst te Peerdt (* Tecklenburg i. W. 1852, lebt in Düsseldorf). Ungleiche Kräfte freilich, der große Franzose und der liebenswürdige Düsseldorfer; gerechterweise muß auch darauf hingewiesen werden, daß jener im Alter von 27, dieser schon mit 21 Jahren sein Parkbild schuf, und daß jener durch Schule und Umgang mit den Pariser Meistern und ihren Werken vertraut war, während dieser auf die deutsche Akademie und mehr noch auf sich selbst angewiesen war. Immerhin, es sind die gemeinsame stille bürgerliche Welt, das Zeitkostüm, die Konstellation der dargestellten Paare und nicht zuletzt der Sinn für den Duft der Gärten, in denen sie wandeln, die beiden Werken Berührungspunkte verleihen trotz der nationalen und künstlerischen Differenzierung.

Renoir hat im unbequemen Format der halben Lebensgröße den Maler und Freund Sisley dargestellt, wie er im Besuchsrock, in der Hand den Zylinder, Arm in Arm mit der festlich gekleideten jungen Frau in einem Park steht. Das Kostüm mit den feurigen roten und goldgelben Streifen und dem feinen durchsichtigen Mullüberwurf veranlaßt immer wieder besondere Bewunderung. Aber auch die Haltung der beiden Menschen, dieses Zufällig-Selbstverständliche des Dastehens, das Versonnen-Natürliche des Ausdrucks, das Ungekünstelt-Leichte der Komposition — wenn man von einer solchen überhaupt sprechen darf —, diese Nurmalerei, zusammengefügt aus lauter sinnlicher Freude an der Farbe, dies alles erregt ein frohes Staunen, dem man sich unbeschwert hingibt, wie wenn man gerade ein Fenster öffnet und in der Natur unvermittelt etwas überraschend Schönes erblickt. Und hinter den beiden blüht ein watteweicher Hintergrund von Wiese und Beet und Büschen, undeutlich verschwimmend, weil das Auge ganz auf vorn die zwei Menschen eingestellt ist. Nichts als glückliche, unbekümmerte, leicht hingeworfene Malerei fließt über die Bildfläche, treffsicher und hauchzart zugleich. Als Porzellanmaler hatte Renoir sein edles Handwerk begonnen, und etwas Ähnliches wie die naive Lust Teller zu schmücken lebt auch noch in dem Ölgemälde melodisch klingend weiter, zur Größe gereift. — Anders bei te Peerdt. Beseelt zwar von einer gleichen Liebe zu den Dingen, begabt mit kultiviertem Empfinden für das Tonige, wissend, daß es nicht Aufgabe des Malers sein muß, jedes Blatt und Gras mit mikroskopischer Treue wiederzugeben, hat er doch nur eine wenig übersichtliche Impression geschaffen, die sich aus kleinlichen Einzelbeobachtungen zusammensetzt. Es fehlt der große Wurf, der Elan, sogar die Einheit. Wir schwanken, ob wir mehr dem Park, der entzückend gemalt ist, oder dem jungen Paar, das dem Elternglück zweier anderer Menschen begegnet, unsere Beachtung widmen sollen. Das Genrebild innerhalb der Landschaft wird in den meisten Fällen siegen; und für diese Art

Abbildung 123.
Auguste Renoir: Le ménage Sisley

Beschauer ist der Garten eigentlich überflüssig. Denen aber, die den impressionistischen Reiz der Landschaft empfinden, ist das Idyll der Spaziergänger vielleicht lästig. Wie hoch über solchem Dilemma steht — ganz abgesehen von seiner farbigen Kraft — das Bild von Renoir! Vielleicht ein einziger nur von den damaligen Deutschen war fähig, Ähnliches zu schaffen: Hans von Marées (* Elberfeld 1837, † Rom 1887), dessen geniales Frühwerk „Rast am Waldesrand" wir unter den Neuerwerbungen begrüßen. Aber seine tiefe Nachdenklichkeit drängte diesen Meister auf eine andere Bahn. Die alte deutsche Sehnsucht nach monumentalem Ausdruck führte ihn zu Dichtungen, bei denen die Form den Vorrang vor der Farbe fand.

Einen anderen Höhepunkt in der Malerei desselben Saals erleben wir in Vincent van Gogh (* Groot-Zundert 1853, † Auvers-sur-Oise 1890). Bis 1880 war er Seelsorger, und dann erst begann die eigentliche Arbeit des Malers, für die ihm also nur zehn Lebensjahre zur Verfügung stehen sollten. Die Hälfte davon blieb er in Holland und Belgien und schuf als Autodidakt rembrandtbraune Bilder in der Art des Landsmanns Israëls; 1885 besuchte er die Antwerpener Akademie und erst 1886 kam er nach Paris, wo ihn die Freundschaft mit Gauguin wohl am meisten in seiner eigenwilligen Weise bestärkte. Vier Jahre fieberhaften Schaffens, zum Teil von schwerer Nervenkrankheit unterbrochen, blieben dem Meister übrig für jene sonnedurchströmten in Form und Farbe zu erregtestem Ausdruck gesteigerten Werke, deren Einfluß auf fast alle seitherige Malerei ausschlaggebend werden sollte! Aus dieser Zeit stammen unsere beiden Bilder „Brücke von Arles" (Abb. 125) und „Bildnis eines jungen Mannes" (Abb. 126).

Abbildung 124. Ernst te Peerdt: Parkszene

Es gibt Dinge, die man nur umschreiben, nicht beschreiben, die man nur empfinden und nicht deuten kann; dazu gehören diese Werke van Goghs. Man mag die Farben-Glut und -Reinheit, den züngelnden Strich, das unheimliche Eigenleben der nebensächlichsten Gegenstände, die Symbolisierung alles Natürlichen in seiner seltsamen Kunst betrachten — erschöpfend schildern wird man sie nie. Treffend hat Karl Scheffler den großen Vincent als einen „Klassiker der Auflösung" bezeichnet. Die beste Aufklärung über seine Kunst aber hat van Gogh gelegentlich in seinen Briefen selbst gegeben. Diese Briefe, bei Bruno Cassirer in deutscher Übersetzung erschienen, enthalten eine an van Goghs Bruder gerichtete Stelle, die hier wiedergegeben sei, weil sie — als Variante — ausgezeichnet auf unser Bildnis des jungen Mannes angewendet werden könnte: „... Es sollte mich gar nicht wundern, wenn die Impressionisten binnen kurzem an meiner Arbeit viel auszusetzen hätten, die ja auch mehr durch Delacroixs Einfluß als durch den ihren bestimmt worden ist. Denn statt genau das wiederzugeben, was ich vor mir sehe, gehe ich eigenmächtig mit der Farbe um. Ich will eben vor allem einen starken Ausdruck erzielen. Doch lassen wir die Theorie beiseite, ich will Dir lieber an einem Beispiel klarmachen, was ich meine.

Denk Dir, ich male einen befreundeten Künstler, einen Künstler, der

Abbildung 125. Vincent van Gogh: Brücke von Arles

große Träume träumt, der arbeitet, wie die Nachtigall singt, weil es just seine Natur ist.

Dieser Mann soll blond sein. Alle Liebe, die ich für ihn empfinde, möchte ich in das Bild hineinmalen. Zuerst male ich ihn also so, wie er ist, so getreu wie möglich, doch das ist nur der Anfang. Damit ist das Bild noch nicht fertig. Nun fange ich an, willkürlich zu kolorieren. Ich übertreibe das Blond der Haare, ich nehme Orange, Chrom, mattes Zitronengelb. Hinter den Kopf — statt der banalen Zimmerwand — male ich die Unendlichkeit. Ich mache einen einfachen Hintergrund aus dem reichsten Blau, so stark es die Palette hergibt. So wirkt durch diese einfache Zusammenstellung der blonde beleuchtete Kopf auf dem blauen reichen Hintergrunde geheimnisvoll wie ein Stern im dunklen Äther." . . . „Ach, mein Lieber, die guten Leute werden in dieser Übertreibung nur die Karikatur sehen. Aber was machen wir uns daraus! . . ."

Das Publikum der Sonderbundausstellung in Köln 1912 hat solche Dinge freilich noch vielfach als Karikaturen angesehen; aber der künstlerisch nicht unempfindliche Teil jenes Publikums hat inzwischen seine Meinung geändert, besser gesagt: hat inzwischen anders sehen gelernt.

Sogar viele, die im April 1913 die unvergeßliche Protestrede gegen die Kölner Ausstellung im Preußischen Abgeordnetenhause beifällig hinnahmen, würden sich heute schämen, jene billige und plumpe Verhöhnung der Kunst unserer Zeit unwidersprochen anzuhören.

Was die „Zugbrücke von Arles" angeht, so mag noch erwähnt sein, daß van Gogh sie wiederholt und von den verschiedensten Seiten gezeichnet und gemalt hat; eine reichere, mit mehr Staffage belebte gleichwertige Fassung hängt in der Sammlung Kröller im Haag. — Auch den jungen Mann hat der Meister noch mehrfach als Modell benutzt, aber en face.

Abbildung 126. Vincent van Gogh: Bildnis eines jungen Mannes

Oft spricht van Gogh in den Briefen von seinem Freunde Paul Gauguin (* Paris 1848, † auf den Marquesas-Inseln 1903), der der Sohn einer Peruanerin und Enkel einer Kreolin war. Was ihn zu diesem hinzog, was er an ihm liebte und haßte — so daß er ihm in einem Wahnsinnsanfall sogar nach dem Leben trachtete —, das war weniger die Malerei als die Vitalität, die körperliche Gesundheit Gauguins. Der „Frauenkopf" (Abb. 127) stammt von 1886, also aus dem Jahre, in dem der Künstler mit van Gogh bekannt wurde. Neu an einem solchem Bilde war die große simple Linie, die einfache Wirkung des Umrisses, der ausgeprägte Sinn für die Form.

Abbildung 127. Paul Gauguin: Frauenkopf

Darum ist seine Kunst viel mehr etwas nach dem Herzen der nordländischen Menschen als der Franzosen, die nie Verständnis für die Monumentalität gehabt haben. Der Holländer van Gogh fühlte sich zu ihr hingezogen und August Strindberg setzte sich mit ihr auseinander, indem er schrieb: „Gauguin ist ein Wilder, der die hemmende Zivilisation haßt, irgendwo Titan, der den Schöpfer beneidet und in verlorenen Augenblicken seine eigene kleine Schöpfung macht, ein Kind, das sein Spielzeug auseinandernimmt, um neues zu fertigen, ein Leugner und Gegner, einer, der den Himmel lieber rot sieht, als ihn blau mit der Masse zu sehen . . ." — Nach van Goghs Tragödie in Arles ging Gauguin nach Tahiti, um, fern von aller sogenannten Kultur, ein neues Glück zu finden. Sein Tagebuch „Noa-Noa" (Verlag Bruno Cassirer, Berlin) schildert den Aufenthalt dort in glühenden Farben und mit der eindringlichen Schönheit seiner dichterischen Sprache. In der Südsee entstand auch unser Bild von 1902 „Reiter am Strande" (Abb. 128). Das unwahrscheinliche Rosa des Korallenbodens vor dem grünen Meer und die schattenlos wie Ornamente über das Bild verteilten Menschen und Tiere geben der Landschaft einen eigentümlichen Reiz; es geschieht kein Unrecht, wenn man in diesem Falle ein gut Teil des Effektes dem märchenhaften Thema und nicht alles der Malerei zuschreibt, die geschmackvoll ist, ohne tief zu sein. — Diese Einschränkung gilt jedoch in weit höherem Maße für die beiden Landschaften von Maurice de Vlaminck (* Paris 1880, lebt ebenda) „Waldweg" und „Brücke in Chaton" (Abb. 129), die virtuos gemalt und doch zu äußerlich-dekorativ empfunden sind, als daß sie für unsere deutsche Auffassung von wirklich nachhaltigem Eindruck wären. — Eine Steigerung erleben wir erst wieder bei André Derain (* Chateu 1880, lebt in Paris), der das „Tal von Cagnes" (Abb. 130), wo Renoir starb, mit feinstem Liniengefühl dargestellt hat. Seine Farbenskala stimmt sehr mit der von Vlaminck überein, aber der Auftrag ist gründlicher, die Verwendung der Töne überlegter, auch die Verteilung der Massen großartiger. — Von Pablo Picasso (* Malaga 1881, lebt in Paris) hat unsere Galerie aus dem Jahre 1903, da er endgültig nach Paris übersiedelte, ein großes und sehr bemerkenswertes Bild „La famille Soler" (Abb. 131). Man ist versucht, es

Abbildung 128.
Paul Gauguin: Reiter am Strande

Abbildung 129. Maurice de Vlaminck: Die Brücke von Chaton

Abbildung 130. André Derain: Das Tal von Cagnes

inhaltlich und formal mit dem Courbet des voraufgehenden Saals irgendwie in Vergleich zu bringen, so stark auch diese beiden Darstellungen eines Jägerpicknicks kontrastieren.

Guillaume Apollinaire hat den jungen Picasso einmal so charakterisiert: „Geistig mehr Lateiner, rhythmisch mehr Araber." Mehr die Rasse als das Temperament unterscheidet ihn von Courbet. Vor allem ist es der spanische Mystizismus und ein tiefer Glaube an das Wunderbare, was über die Einordnung in die Pariser Schule hinaus in all seiner Kunst vorherrschend weiterlebt. Unser Bild gehört der sogenannten „blauen Epoche" an, deren Innerlichkeit erschüttert. Wenn wir Courbets Gemälde als nature morte bezeichneten wegen der Beziehungslosigkeit der Figuren zum Beschauer, so spüren wir vor diesem Familienbild eine Betroffenheit, einen faszinierenden Bann, den die Dargestellten auf uns auszuüben scheinen. Das tiefe Blau des Hintergrundes bildet eine räumliche Unendlichkeit, die jeglicher Phantasie Spielraum läßt. Darin sitzt der Schneider Soler, der einen Hasen geschossen hat, und neben ihm die Frau mit den vier Kindern. Vielmehr sie schweben gleichsam in der Fläche. Man möchte an Mittelalterliches denken oder auch an japanische Holzschnitte. Das primitive Innerste dieser Menschen, ihre anspruchslose Bürgerlichkeit, die Ungewohntheit der ländlichen Situation sind mit Feierlichkeit vorgetragen. Aber viel wichtiger als sie ist der Maler selbst, der hinter den Dingen steht und trotz der ablesbaren Familienähnlichkeit die Porträtierten nur als Vermittler seiner eigenen Weltanschauung vor uns hinstellt. Diese sechs Personen haben einen Autor, der ihrer gegenständlichen Belanglosigkeit durch sein starkes Ich Ewigkeitswert verliehen hat. Das Werk ist unvollendet, aber man empfindet keine Lücken, denn das Wesentliche ist bereits gesagt und könnte kaum übertroffen

Abbildung 131. Pablo Picasso: Die Familie Soler

werden. Unser Bild erfordert eine oft wiederholte Betrachtung, bis sein Geist den Beschauer überzeugt, denn es verschmäht jeden Behelf der Überredung. — Und wenn wir auch kein Beispiel für Picassos spätere Kunst, den Kubismus, in unserer Galerie haben, so mag doch auch von dieser so oft mißverstandenen Ausdrucksart hier kurz die Rede sein. Denn seine kubistischen Werke sind ebenso künstlerisch und sind ernst zu nehmen wie die Bilder der Blauen Zeit, aber sie sind durch viele geistlose Nachahmer mißkreditiert worden. Darum sei ein Brief des Meisters selbst hier wiedergegeben, der einmal in der „Deutschen Kunst und Dekoration" (bei Alexander Koch, Darmstadt) veröffentlicht war. Da schreibt Picasso:

„Man bezeichnet mich als einen Sucher. Ich suche nicht, ich finde....

Aus dem Kubismus hat man eine Art Körperkultur machen wollen. So hat man Schwächlinge gesehen, die mit einem Male dick taten. Sie bildeten sich ein, alles auf den Würfel zurückführen hieße, alles zu Wucht und Größe erheben. Daraus ist eine verkünstelte Kunst hervorgegangen, ohne echte Beziehung zu der logischen Arbeit, die ich zu betätigen trachte.

Abbildung 132.
Ferdinand Hodler: Italienerin

Man kann sich kaum vorstellen, wie unerträglich mir jene sind, die meine Werke und meine Arbeitsweise nachahmen. Die Anhänger einer jungen Schule, die sogenannten ‚Surrealisten', sahen eines Tages Studienblätter, die ich mit Skizzen bedeckt hatte, mit Punkten und Linien. Ich war nämlich ergriffen worden durch die verführerische Wirkung von Karten des Himmelsgewölbes. Es schien mir, daß da etwas vorlag, das weitab von jeder gedanklichen Bedeutung einfach schön war. So zeichnete ich denn eines Tages Punkte, durch Linien verbunden, Linien, die sich wieder untereinander verbanden, Flecken, die an einem Himmel zu schweben schienen. Ich sagte mir, daß ich dies brauchen könne, daß ich diese rein graphischen Elemente einmal in einer Komposition würde verwenden können. Nun seht aber diese gescheiten Surrealisten! Sie fanden in all dem einen ‚Sinn'. Sie erkannten, daß diese Kritzeleien mit ihren abstraktesten Gedanken übereinstimmten. Man will in allem und jedem einen ‚Sinn' finden. Das ist eine Krankheit unserer Zeit, die so wenig praktisch ist und die es doch mehr als irgendeine andere Zeit zu sein glaubt. . . ." —

Nach den Franzosen wenden wir uns zunächst zwei Werken von Schweizer Malern zu. Ein großfiguriges Bild von Ferdinand Hodler (* Bern 1853, † Genf 1918), das seinen Parallelismus verträte, fehlt noch. Aber die asketische Gebundenheit der Form und die Leuchtkraft seiner Palette sind auch in dem kleinen Beispiel „Kopf einer Italienerin" (Abb. 132) gut zu erkennen. Das klarsichtige Alpenland hat in den letzten Jahrzehnten viele Maler mit monumentalen Neigungen hervorgebracht, gleichsam als wenn die imposanten Linien der Schweizer Landschaft zu dem Blick für das Große besonders prädestinierten. Hans

Abbildung 133.
Hans Brühlmann: Breisgaulandschaft

Abbildung 134. Max Liebermann: Judengasse in Amsterdam

Brühlmann (* Amriswil 1878, † Stuttgart 1911) hat in den Pfullinger Hallen Fresken giottesker Ausdrucksweise hinterlassen, die man als einen Markstein in der Entwicklung der neuen Wandmalerei ansehen darf. Von seiner Hand ist unser Frühlingsbild „Breisgaulandschaft" (Abb. 133), die den Sinn für große Gesichtspunkte verrät und farbig von jener Zurückhaltung ist, die sich Maler des Freskos auch an der Staffelei aufzuerlegen pflegen.

Wir gelangen zu einer Gruppe neuer deutscher Impressionisten. Ihr Altmeister Max Liebermann (* Berlin 1847, lebt ebenda) ist mit nicht weniger als fünf Werken vertreten, als deren bestes — auch vom Künstler selbst — die „Judengasse in Amsterdam" (Abb. 134) angesehen wird. Geschult an den Alten, wie Hals und Rembrandt, belehrt durch Steffeck und Munkacsy, befreit durch Manet und Degas, ist Liebermann ein führender deutscher Maler von vorbildlicher Kultur geworden. Man wird bei der „Judengasse" ebenso das Temperament der Niederschrift wie die Diskretion der Farbe bewundern müssen, kann aber über den „Samariter" von 1911, den „Reitknecht" von 1911 und das „Selbst-

bildnis" zu dem Bilde „Die Tochter des Künstlers zu Pferde" von 1917 (Abb. 135) eine Entwicklung in der Richtung einer immer unbeschwerteren, zugleich auch oberflächlicheren Malweise erkennen. — Max Slevogt (* Landshut 1868, lebt in Berlin) hat nie die Eindrücke vergessen, die ihm in jungen Jahren die Deckenmalerei Tiepolos im Würzburger Schloß gemacht hat. Die rokokohafte Grazie der feineren Pinselführung und eine reinere Palette unterscheiden ihn von dem naiver empfindenden Liebermann, auch da, wo er ein so unbewegtes Thema wie unseren „Französischen Kürassier" (Abb. 136) behandelt. — Besonders interessant aber ist in dieser Nachbarschaft die Feststellung, wie Fritz v. Uhde seit dem schon früher beschriebenen „Familienkonzert", das in der gedämpften Tonskala eines Leibl befangen war, hier 20 Jahre später in dem Bilde „Die Töchter des Künstlers im Garten" (Abb. 137) zum prickelnden Eindruck der flüchtigen Reize von Licht und Leben fortgeschritten ist.

Abbildung 135. Max Liebermann: Die Tochter des Künstlers zu Pferde

Abbildung 136. Max Slevogt: Französischer Kürassier

Zu dem raschen Erfassen und kurzschriftlichen Schildern der Natureindrücke, wie es die vorgenannten Künstler übten, stehen einige moderne Romantiker mit ihrer sorgfältig zeichnenden, Dinge und Stimmungen treuherzig wiedergebenden Art in auffallendem Widerspruch. Das Schwarzwaldkind Hans Thoma (* Bernau 1839, † Karlsruhe 1924) stand am Anfang seiner Laufbahn malerisch stark im Banne Courbets und des Leiblkreises, entfernte sich dann aber mehr und mehr von diesen Anregungen, um in dichterischer, zuweilen recht sentimentaler Verklärung heimatliche Sittenbilder und religiöse Stoffe, namentlich aber die

Abbildung 137. Fritz von Uhde: Die Töchter des Künstlers im Garten

Landschaft des Oberrheins zu gestalten. Die oft rührende Einfalt seiner Sprache hat ihn zu einem der volkstümlichsten deutschen Maler gemacht. Unser Bild „Sommerglück" (Abb. 138) ist 1903 entstanden und ist bezeichnend für Thomas Befangenheit gegenüber dem schönen Naturschauspiel der Sonnenstrahlen, die durch eine Wolke auf die weite Rheinebene weisen: er glaubt durch zwei unbeholfene Figuren im Vordergrund das Staunen vor der sommerlichen Welt steigern zu müssen und übersieht, daß er gerade durch diese Zutat die Wirkung verkleinert. Die Kunst dieses Meisters durch bessere Beispiele zu veranschaulichen, dürfte eine der dringendsten Zukunftsaufgaben der Kölner Galerie sein. Sichtlich unter Thomas Einfluß steht Wilhelm Steinhausen (* Sorau 1846, † Frankfurt a. M. 1924), dessen „Selbstbildnis mit Gattin" (Abb. 139) in den braungoldenen Valeurs, in Zeichnung und Auffassung ganz des gleichen Geistes Kind ist; unser Bild dürfte übrigens das beste sein, das Steinhausen hinterlassen hat.

Reichlich vertreten ist eine Gruppe deutscher Neoimpressionisten, die besonders im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts durch ihre breitflüssige, geschmackvolle, dekorative Art viele Anhänger und Nachahmer fanden. In München war es die Künstlervereinigung „Scholle", der unter anderen Leo Putz (* Meran 1869, lebt in München) angehörte; von ihm sehen wir das „Bildnis einer Dame in Grau". Ferner Adolf Münzer (* Pleß 1870, lebt in Düsseldorf); von ihm ein „Kostümbildnis". In ähnlicher Richtung bewegen sich Ludwig von Hofmann (* Darmstadt 1861, lebt in Weimar), dessen „Brandung" von 1905 in den schwingenden Linien und Silhouetten typisch für die Zeit des Jugendstils bleiben wird; Albert Weisgerber

Abbildung 138. Hans Thoma: Sommerglück

(* St. Ingbert 1878, † im Felde 1915), einer der Begabtesten der neuen Münchener Schule, etwas krafthuberisch derb in der Technik des frühen Bildnisses „Kunsthändler Brakl"; dann Emil Rudolf Weiß (* Lahr 1875, lebt in Berlin), von dem wir „Das Töchterchen des Künstlers" sowie ein „Rosenstilleben" sehen; und endlich Fritz A. Pfuhle (* Berlin 1878, lebt in Danzig), vertreten mit dem großen zarten Bilde „Frau und Kind des Künstlers" (Abb. 140), das die andern durch seine monumentale Absicht überragt. Bei fast allen diesen Werken findet man ein bevorzugtes Interesse auf schmückende Begleitmomente wie Kostüm, Teppich und Tapeten verwendet, wodurch der überwiegend kunstgewerbliche Charakter der Bilder noch besonders betont wird.

Abbildung 139. Wilhelm Steinhausen: Selbstbildnis mit Gattin

Abbildung 140. Fritz A. Pfuhle: Gattin und Kind des Künstlers

Unter dem Einfluß der neuen französischen Malerei ist das „Hafenbild" von Josef Bato (* Budapest 1888, lebt in Berlin) und die „Landschaft" von George Kars (* bei Prag 1882, lebt in Paris) entstanden; letztere sich nach dem Vorbild von Paul Cézanne richtend, der leider in der Galerie noch fehlt.

*

Im Jahre 1912 erschien „Der Blaue Reiter" (bei Piper in München), in dem Kandinsky und Franz Marc (* München 1880, † im Felde 1916), von dem wir hier das leuchtend wie Glasmalerei wirkende Bild „Pferd" (Abb. 141) sehen, den Mut hatten, ein Be-

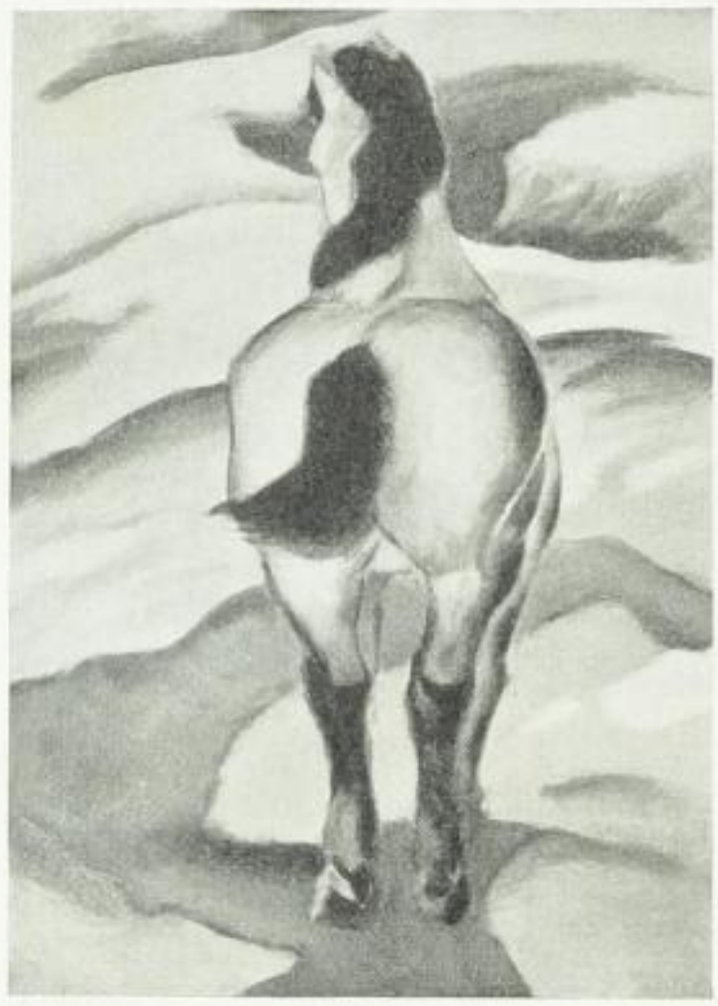


Abbildung 141. Franz Marc: Pferd

kenntnis ihres künstlerischen Glaubens abzulegen und ihre Werke „wie eine selbstverständliche Sache" zu zeigen und „neben die Werke alter, längst erwiesener Kulturen zu stellen". Und gleichzeitig brachte Otto Fischer „Das Neue Bild" heraus (Delphin-Verlag, München), ein Buch mit kluger Einleitung, wenn auch mit begreiflichen Irrtümern in der Auswahl der Bilder. Und in Köln fand die bis heute unübertroffene Ausstellung des Sonderbundes statt, geleitet von Richart Reiche und Alfred Hagelstange sowie zwei Düsseldorfer Malern. Es war ein Kunstsommer von höchster Bedeutung, 1912!

Im Vorwort des Sonderbundkatalogs wies Reiche auf die alte Kölner Malerschule hin als auf die Ahnen der modernen Bewegung, auf die „mannigfachen Bande, die unsere neueste Malerei mit der Blüte der mittelalterlichen Kunst verknüpfen". Hagelstange verschaffte einem kleinen Kreis von Kunstfreunden den heimlichen Genuß, im Alt-Kölner Saal des Museums zwischen Lochner und dem Severinsmeister Werke von van Gogh und Cézanne zu erleben — in aller Stille, weil die Öffentlichkeit, soweit sie überhaupt die Halle am Aachener Tor beachtete, voll größter Erregung war. Von Cézanne und Munch und manchem anderen heute kaum mehr erreichbaren Meister hätte man damals preiswert Hauptwerke erwerben können, hätte man nicht den Widerspruch des verhetzten Publikums zu sehr fürchten müssen. Immerhin: einiges verblieb in Kölns Mauern; in Privatbesitz das geistvolle Bild „Der Schauspieler" von Picasso und die Landschaft „Boskett" von Kirchner, die unter den diesjährigen Neuerwerbungen des Museums dankbar zu begrüßen sind. Und schon früher gelangten in die Galerie „Die Reiter am Strande" von Gauguin und das Bild, mit dem wir diese Führung beschließen, „Dent du Midi" (Abb. 142), eine Landschaft von Oskar Kokoschka (* Pöchlarn a. d. Donau 1886).

Das Bild ist 1908 entstanden. Die Völker ahnten noch nicht den drohenden Krieg. Aber in Musik und bildender Kunst konnten die Empfindsamen Anzeichen wahrnehmen und wie von einem Seismographen ablesen, Zuckungen, auf die „der gesunde Menschenverstand" nie ein-

Abbildung 142. Oskar Kokoschka: Dent du midi

geht, Erregungen, die der satte Bürger ablehnt. Inzwischen haben Krieg und Umsturz die allgemeine Feinfühligkeit gesteigert und viele nehmen heute die damals so umstrittene Winterlandschaft schon wie etwas Klassisches hin.

Ein Künstler von nicht mehr als 22 Jahren, innerlichst aufgewühlt, ergriffen von den Geheimnissen des Lebens, ist wie ein Chirurg darangegangen, die Dinge ihrer sichtbaren Haut zu entkleiden. Selten ist so spirituell mit Mitteln des Malers die Seele von Menschen enthüllt worden, wie Kokoschka es getan hat in seinen damaligen Porträts, dem Bildnis der Herzogin R. (Museum Folkwang) und des Professors Forel (Kunsthalle Mannheim). Und ebenso legt er die Pulsadern und Nerven der Landschaft bloß.

Hier ist alles ganz entgegengesetzt angefaßt und erlebt als bei den Franzosen, die nur die schöne Oberfläche mit dem Auge streichelten und die Illusion des Natureindrucks unnachahmlich wiedergaben. Kokoschka ergründet die verborgensten Tiefen eines Stücks Natur und bringt seine Empfindungen zum Ausdruck, indem er den Kampf der Wintersonne gegen den Frost, den Trotz der Vegetation gegen die Todesgefahr des Erstarrens, das Klingen von Telegraphendrähten in der kalten Luft und

das holprige Knirschen eines Pferdeschlittens zu einer Summe von unterbewußten Wahrnehmungen verschmilzt, auf die jeder empfängliche Beschauer mit angehaltenem Atem reagiert: so stark ist die Kraft dieses Bild-Erlebens, und es war durchaus keine Übertreibung, wenn gelegentlich vor diesem Werk an Matthias Grünewald erinnert worden ist.

Schade, daß das Doppelbildnis Kokoschkas von 1914 aus der Sammlung Herbert von Garvens, das inzwischen in den Besitz der Dresdener Staatsgalerie übergegangen ist, nicht in Köln hat bleiben dürfen. Es wäre eine wertvolle Ergänzung zur Dent du Midi-Landschaft gewesen, über die es zwar geistig nicht, jedoch formal — in der Vereinfachung — noch hinausgeht.

„Es gibt eine äußere Wahrheit und eine innere Wahrheit. Indem ich jene verlasse, kann ich diese stärker zum Ausdruck bringen. Indem ich vom Schein der Dinge etwas nehme, kann ich dem Wesen der Dinge erst seine Sprache geben. Die Gewalt der Natur wird um so mächtiger wirken, je einfacher sie sich ausspricht. Indem ich von dem Äußern mich befreie, kann ich erst dem Innern wahrhaft dienstbar sein." So schrieb Otto Fischer im Jahre 1912.

Wie weit war doch Hans von Marées seiner Zeit voraus, der sagte: „Zur vollen Entwicklung führt in der Kunst des Malers nur die Vernichtung des unvollkommenen Scheins!"

III.

DIE NEUERWERBUNGEN UND STIFTUNGEN DER LETZTEN FÜNF JAHRE (APRIL 1922 BIS JUNI 1927)

In diesem dritten Teil nun legt der Verfasser den Lesern dieser Schrift einen Rechenschaftsbericht über die Vermehrung der „Neuzeitlichen Galerie" während der ersten fünf Jahre seiner hiesigen Tätigkeit vor. Das mag in Köln ungewöhnlich erscheinen. Aber jede Galerie wird mehr oder weniger das Gesicht der für sie verantwortlichen Persönlichkeit tragen, und darum soll einmal ganz vom persönlichen Standpunkt aus dargestellt sein, welche Gründe — und welche Kompromisse — in jedem einzelnen Fall zu der Neuerwerbung oder zu der angeregten Schenkung den Anlaß gegeben haben. Das scheint hier um so mehr geboten, ausführlich behandelt zu werden, als zuweilen Angriffe gegen die Museumspolitik lautgeworden sind — die zwar kaum von berufener Seite kamen und selten sachlich waren —, deren Wirkung aber oft um so bedauerlicher war, da die Angriffe von unrichtigen Voraussetzungen ausgingen, die einmal gründlich widerlegt werden müssen. Es ist bezeichnend, daß die Anschaffung reizvoller Kunstwerke aus der Zeit der Romantik in der Öffentlichkeit keinerlei Beachtung fand, während die mit ausdrücklicher Zustimmung des Museumsausschusses, der Stadtverordneten sowie der Regierung erfolgte Versteigerung weniger für die kunstgeschichtliche Entwicklung bedeutungsloser, dazu in ihrer Art und Zeit besser vertretener Malwerke des 19. Jahrhunderts zu mancherlei Protesten geführt hat. Der ewig wiederkehrende Vorwurf ist „die einseitige Bevorzugung der extremsten modernen Kunst" gegenüber der älteren. Die nachfolgende Aufzählung der Neuerwerbungen beweist zahlenmäßig, wie sehr diese Behauptung aus der Luft gegriffen ist und daß im Gegenteil die Werke der jüngsten Malerei nur einen ganz kleinen Bruchteil unter den Ankäufen darstellen. Jedoch: semper aliquid haeret! Man wendet gelegentlich politische Kampfmethoden an, vergessend, daß die Kunst gar nichts mit der Politik zu tun hat. Vielleicht hilft die folgende, wahrheitsgemäße Darstellung alle Zweifel aus dem Wege räumen und der Museumsleitung jenes allgemeine Vertrauen bahnen, das zu einer glücklichen Weiterentwicklung der Kölner Galerie erforderlich ist! Der Verfasser dieses Berichts kann und mag nicht daran glauben, daß es unmöglich sein sollte, das Kölner Kunstleben — zu dem außer einer großzügigen Pflege von Theater, Musik und Kunsthandwerk auch die Anerkennung zeitgenössischer bildender Kunst gehören würde — aus seinem sprichwörtlichen Tiefstand zu erheben. Denn der beschämende Widerstand einzelner, die kulturell unerzogen und amusisch sind, gegen den Geist der Zeit kann nicht auf die Dauer Herr bleiben über

die in einer Dreiviertelmillionenstadt immerhin ansehnliche Schar wirklich künstlerischer Menschen.

* * *

Es liegt nicht im Interesse des Museums, die Summen aufzuzählen, die in diesen fünf Jahren für Neuerwerbungen zur Verfügung gestanden haben. Aber das darf gesagt werden: der Etat war, gemessen an dem Ankaufsfonds mancher bedeutend kleineren Stadt, außerordentlich gering. Ohne die gütige Hilfe rheinischer Kunstfreunde, die trotz der wirtschaftlich ungünstigen Zeit sich bereitfanden, die meisten Anschaffungen auf dem Wege privater Stiftung zu ermöglichen, wäre es niemals gelungen, unserer Galerie so viele und bedeutende Werke zuzuführen. Besondere Verdienste um die Vermehrung der Sammlungen hat sich der Museumsverein erworben, namentlich dadurch, daß er gelegentlich den Umtausch früherer Schenkungen gegen wichtigere andere Werke zuließ. Auch die Wallraf-Richartz-Gesellschaft beteiligte sich wiederholt an den Stiftungen, soweit es die Kasse dieser jungen Gründung, deren Arbeit in der Herausgabe des Wallraf-Richartz-Jahrbuchs und anderer wissenschaftlicher Veröffentlichungen aus dem Kunstgebiet der Länder am Rhein besteht, irgend zuließ. Die Kunstfreunde, die von jeher die Galerie und neuerdings das Kupferstichkabinett mit Stiftungen erfreut haben, seien mit aufrichtigstem Dank auch hier namentlich aufgezählt:

Abels, Hermann, Kunstsalon
Ammon, von
Andreae, Christoph
Andreae, Otto
Andreae, Paul
Asser, Wwe.

Bachstitz-Galerie (Den Haag)
Balthazar, Jean
Baumgarten, Carl
Begas, Familie
Biercher, M.
Bock, Eugen
Boisserée, Sulpiz
Boisserée, Wwe.
Bollag, Kunstsalon (Zürich)
Bornheim, Kupferstichhandlg.
Bourgeois, C.
Bürgers, Frau Ignaz
Burg, Hermann, Galerie

Camphausen, Artur
Camphausen, August
Charlier, Max
Claren
Clarenbach, Max
Clouth, Franz
Cohen, Walter
Cornelius, Peter von
Cremer, Fräulein Sophie

Dackes, F.
Deichmann, Otto
Dormagen, Hubert
Dümmer, L.

Endemann, Fräulein Hedwig
Esch, Paul
Esser, Robert

Farina, Frau Emma
Farina, Karl
Feinhals, Joseph
Feldmann, Otto
Flammersheim, von
Flechtheim, Alfred
Flüggen, Fräulein
Frenz, Heinrich
Fröhlich
Fröhlig, St.
Fuchs, J. P.
Fuchs, Frau

Gau, F. G.
Gensler, Günther
Glasmacher, Karl
Goyert, Wilhelm
Greferath, Johannes
Grüneberg, Friedrich
Grüneberg, H.
Guffanti,
Guilleaume, Arnold von
Guilleaume, Frau F. C.
Guilleaume, Max von
Guilleaume, Theodor von

Haberstock, Karl, Galerie
Hagen, Franz
Hagen, Louis
Hansen, A. B.
Hanstein, Josef
Haubrich, Josef
Heidemann, J. N.
Heimann, Albert
Heimann, J. M.
Heinemann, Galerie
Herbertz, Frau Maria
Herstatt, Arthur
Herstatt, Eduard
Hertz, Hermann
Herwegh, F. J. von

Heuser, August
Heuser, Otto
Heyer, Wilhelm
Historischer Verein für den Niederrhein
Hittorf, Jakob Ignaz

Jäger, Oskar
Jaffe, Otto Erich
Joest, Frau August
Joest, Karl
Jüttner, Frau

Kaaf
Kaufmann-Asser, Wwe.
Kayser, Engelbert
Klug, Walter
Koch, Johann Friedrich
Kölnischer Gewerbeverein
Kölner Karnevals-Gesellschaft
Kölnischer Kunstverein
Köln-Mindener Eisenbahn-Gesellschaft
Kölner Museums-Verein
Komitee für das Moltke-Denkmal
Königs, Ernst
Koenigs, Frau E.
Krings, Josef
Kühlwetter
Kunstverein für die Rheinlande u. Westfalen

Lachnit, Wwe.
Langen, Eugen
Langen, Gottlieb
Lehmann, Louis
Leibl, Wilhelm
Leiden, Damian
Leiden, Franz
Leiden, Hans
Leverkus, Karl
Leyendecker, Ernst
Leyendecker, Hans
Liebmann, Benjamin
Lindgens, Adolf

Mallinckrodt, Gustav von
Meirowsky, Max
Merlo, J. J.
Metzge, Friedrich
Mevissen, G. von
Mevissen, Mathilde von
Mevissen, Melanie von
Meyer, Paul
Michels, Frau Konstanze (Erben)
Michels, Ernst
Michels, Gustav
Minderop
Mond, Frau F.
Multhaupt, Paul
Mumm, J. A.

Nakatenus
Neuerburg, Heinrich
Neuerburg, Hermann
Neven DuMont, Alfred
Neven DuMont, Josef
Neven, M.
Nierendorf, Karl, Galerie
Niessen, C. A.
Niessen, J.
Noël, M. J. de
Nückel, Josef

Oehme, Fr.
Oelbermann, Frau Emil von
Oppenheim, Freih. Albert von
Oppenheim, Dagobert
Oppenheim, Dagobert Erben
Oppenheim, Freih. Eduard von
Oppenheim, Freifrau Simon
Osterwald, Georg
Ottenheimer, Albert

Pallenberg, Jakob
Parra, O. de la
Pascin, Julius
Pauli, Josef
Peill, Emil
Peill, Wilhelm
Peters, Karl
Pfeifer, Eugen
Pfeifer, Valentin
Philippi
Plasman, J. A.
Pütz

Ramboux, Johann Anton
Rath, Arthur vom
Rath, Emil vom
Rath, Eugen vom
Rath, Frau Eugen vom
Rautenstrauch, Eugen
Reifenberg, Paul
Reimbold, Ernst
Renouf-Brentano, Edith
Rheinische Brauerei-Gesellschaft
Rheinisch-Kölnische Dampfschiffahrts-Gesellschaft
Ritter, Eugen
Rommel, Familie
Rothschild, Otto

Samson, Richard
Schaaffhausen'scher Bankverein
Schaaffhausen, Frau
Schaurte, Theodor
Scheibler, Julius
Scheibler, Karl
Schenk, Eduard
Schiefer, Wwe. Katharina
Schlaeger, Heinrich
Schmalbein, Friedrich
Schmidt, E. A. (Domgalerie)
Schmitz, Thomas
Schnitzler, Eduard
Schnitzler, Frau Emmy
Schnitzler, Richard von
Schröder, Heinrich
Schütte, Alfred H.
Seligmann, Max
Seligmann, Moritz
Seligmann, Paul
Simon, Galerie (Paris)
Spiegel zum Desenberg, Ferdinand August Graf
Stein, Johann Heinrich
Stein, Karl
Stein, Raoul
Stein, Hans von
Steiner Wwe.
Steinmann
Steinmeyer Söhne, Kunsthandlung
Stern, Julius (Galerie)
Stinnes, Heinrich
Stollwerck, Peter Josef
Strauß, Ottmar
Strömer, Gustav

Tanner, Galerie (Zürich)
Teller, Wwe.
Tietz, Alfred
Tietz, Leonhard

Vorster, Fritz
Vorster, Julius
Voss, C.
Vowinckel, Werner

Wahlen, Karl
Wallraf, Ferdinand Franz
Wallraf-Richartz-Gesellschaft
Weber, Albert
Weiler, Julius
Werres, Fräulein L.
Weyer, J. P.
Wittgenstein, Fritz von
Wohlgemut & Lißner, Verlag
Wolff, Otto

Zanders, Richard
Zypen, Eugen van der
Zypen, Julius van der

Eine Reihe von Stiftern konnte in dieser Liste nicht aufgeführt werden, da sie ungenannt zu bleiben wünschten.

MALEREI

Die Abteilung der niederländischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts in unserer Galerie weist noch zahllose Lücken auf. Der Versuch, sie systematisch zu füllen, käme zu ungeeigneter Stunde, denn er würde Opfer verlangen — Rembrandt! —, die allzusehr die näherliegenden Aufgaben beeinträchtigen würden. Aber Gelegenheiten müssen natürlich wahrgenommen werden, und als solche waren die bestens erhaltenen Bilder von Joachim Beuckelaer „Das geschlachtete Schwein" (Tafel 1), Isaak van Ostade „Die Kuchenesser" (Tafel 2), Sebastiaen Vrancx „Karneval in Antwerpen" (Tafel 3), Allart van Everdingen „Uferlandschaft" (Tafel 4) und Jan A. Beerstraaten „Seeschlacht" (Tafel 5) ergänzend sehr willkommen — zumal vier davon als Geschenke angeboten wurden. Diese Werke sind schon im vorangehenden Abschnitt gewürdigt worden.

*

Weniger dem Zufall dagegen, als dem Bestreben, die rheinische und besonders die kölnische Malerei des ausgehenden 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts auszubauen, verdankt die folgende Gruppe von Bildern ihren Einzug in das Museum.

Zunächst war es ein fühlbarer Mangel, daß Januarius Zick, der als kurfürstlicher Hofmaler in Ehrenbreitstein nachhaltigen Einfluß auf die rheinische Malerei ausübte, noch überhaupt mit seiner Kunst im Museum Wallraf-Richartz fehlte. Es konnten zwei charakteristische Werke von ihm, „Die Anbetung der Hirten" (Tafel 6) und „Christus am Ölberg" (Tafel 7) erworben werden. — Der Kölner Zickschüler Beckenkamp war zwar schon früher vertreten, aber das hinzuerworbene „Herrenbildnis" (Tafel 9) ist von überraschender Qualität. Zudem hat das Bild eine bemerkenswerte Geschichte. Auf der Rückseite ist nämlich ein alter Zettel aufgeklebt, auf dem steht geschrieben:

„Dies Bildniß von Joseph Haydn, geb. 31. März 1733 zu Rohrau, gest. 31. Mai 1809 zu Wien, ist gemalt von dem Churfürstl. Hofmaler Beckenkamp, und der Frau Bettina von Arnim als ein Zeichen seiner Verehrung geschenkt von Hermann Schaaffhausen. Bonn, den 26. April 1856."

Daneben sieht man die noch ältere Tintenaufschrift „Haydn" auf der Leinwand, und diese mag die irrtümliche Zuschreibung des Dargestellten an den Komponisten verursacht haben. Aber ein Vergleich mit zeitgenössischen Bildnissen des Musikers lehrt, daß dieser eine schmale Kopfform mit mächtiger Adlernase und einer von Kindheit an durch Pocken entstellten Haut hatte; auch war Haydn, als er mit Beethoven

in Bonn zusammentraf, bereits ein alter Mann. Interessant und glaubhaft bleibt immerhin die Widmung des Bildes von Hermann Schaaffhausen an Bettina von Arnim. Und nicht zu bezweifeln ist auch die Autorschaft Beckenkamps, über den Band 2 des Wallraf-Richartz-Jahrbuchs eine ausführliche Biographie von Elisabeth Moses brachte, in der dieses damals unbekannte Bild noch fehlen mußte.

Das bereits im Abschnitt der Führung erwähnte „Doppelbildnis" von Carl Begas (Tafel 10) darf als ein für die rheinische Kunstgeschichte besonders wichtiger Fund und Kauf bezeichnet werden, denn eine so frühe Arbeit des Künstlers war bisher überhaupt noch nicht bekannt. Ein Brief des neunzehnjährigen Begas, der sich auf das Bild bezieht, ist noch erhalten (im Besitz des Herrn Hermann Weyer in Köln), datiert von 1813. Darin bestätigt der junge Künstler der Mutter des dargestellten Architekturstudenten Weyer, daß er den Auftrag ausgeführt und sein Selbstbildnis hinzugefügt habe[1]). Zu Beginn desselben Jahres war Begas nach Paris in das Atelier von Jean Antoine Gros gekommen. Darum kann es nicht überraschen, daß unser Bild ganz im Sinne des Franzosen ausgefallen ist. Überdies aber ist es durch seine frische Auffassung und trotz der etwas gewaltsamen Einordnung des Selbstporträts als ein seltenes Beispiel früher Reife anzusehen.

Auch die Neuerwerbung von Johann Josef Bastiné wurde schon im vorigen Abschnitt genannt. Dieser Maler, erst durch die diesjährige Gesamtausstellung der Stadt seiner Wahlheimat, Aachen, in seiner ganzen Bedeutung bekannt geworden, fehlte bisher in unserer Galerie. Das

---

[1]) Schreiben des Malers Herrn Carl Begasse
an Monsieur Henri Jos. Weyer negl. à Cologne
Dept. de la Roer.

(Paris) le 24 oktobre 1813.

Herrn und Madame Weyer.

Da ich vor meiner Abreise nach Paris ihnen das Bildniß ihres lieben Peters versprach, war mir nichts heiliger wie dieß Versprechen zu halten. Daß ich dessen Ausführung ein wenig verzögert habe, werden sie der besten Absicht verzeihen; ich glaube durch Fleiß und gute Laune daß zu ersetzen, waß das Talent versagt haben mag.

Daß ich meine Wenigkeit auch hinzugefügt habe, möge freylich was ungerufen erscheinen, doch hoffe ich Sie werden mir dieses nicht verdenken; der Gedanke, wo zwey recht gute Freunde Jeder in seiner Lieblingsbeschäftigung zusammen arbeiten, schien mir für die Mahlerey nicht ungeeignet.

Es würde mir ungemein schmeichelhaft seyn, wenn in Hinsicht der Ähnlichkeit das Bild ihrer Erwartung endspräche, ich hätte alsdann jenen Zweck erreicht, den ich mir bey Bearbeitung deßelben vornahm.

Übrigens wünschte ich, daß sie dieses Zeichen meiner Hochachtung und Freundschaft mit derßelben Herzensgüte aufnähmen, womit es Ihnen zu übersenden die Ehre hat

Ihr ergebenster

Carl Begasse.

„Bildnis der Frau Hasselbach" (Tafel 11) ist ein Kunstwerk hohen Ranges, klar und sachlich, farbig delikat und obendrein kostümgeschichtlich sehr bemerkenswert. Bastinés berühmter Schüler Alfred Rethel verrät noch in dem Bildnis seiner Mutter deutlich den Einfluß, der von Bildern dieser Art auf ihn ausging.

Wiederum ein Kölner, Johann Kneipp, beweist mit seiner im Jahre 1840 gemalten „Ruhe auf der Flucht" (Tafel 12), wie lange noch nach Zicks Tode sein Stil und seine Malweise hier nachgewirkt haben.

Eine ganz neue örtliche Note bringen sodann die beiden großen Familienbildnisse in unsere Galerie. Konnte man sich längst in den öffentlichen Sammlungen anderer Städte wie Berlin, Hamburg, Wien usw. an der lokalen bürgerlichen Porträtkunst der Biedermeierzeit erfreuen, so war dieses Gebiet in Köln bislang sehr vernachlässigt. Nun sind neben den kleinen Bildnisgruppen von Ramboux und von Begas diese zwei großen Glanzstücke zum Vorschein gelangt: „Die Familie Werbrun, 1834" von Simon Meister (Tafel 13) und „Die Familie Bernhards, 1837" von Wilhelm Kleinenbroich (Tafel 14). Nicht zuletzt dank diesen Beispielen erhält die Kunstgeschichte des Rheinlandes, die allzu großes Gewicht auf Düsseldorf und seine Akademie zu legen pflegt, in Köln eine beachtenswerte, durchaus selbständige Geltung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Und in dieser Richtung werden wohl noch manche weitere Überraschungen zu erwarten sein. — Es mag zugegeben werden, daß neben diesen großen geschmackvollen Bildern kleinere wie das „Herrenbildnis" von Egidius Mengelberg (Tafel 15) und das Doppelporträt „Mutter und Tochter" von Gisbert Flüggen eine untergeordnete Rolle spielen. Aber auch sie sind wichtig für Köln, nicht nur, weil beide Maler und die Dargestellten Kinder der Stadt waren, sondern auch, weil diese harmlosen Leistungen auf mindestens die gleiche künstlerische Stufe gestellt werden dürfen, wie manche Meister dritten Ranges der alten italienischen oder niederländischen Schule, die man unbedenklich in alle Museen hängt — nur weil ihre Namen im Umkreis größerer Zeitgenossen häufiger in der Kunstgeschichte genannt worden sind. Im übrigen stehen die neuen Kölner Museumspläne, die Gründung des Rheinischen Museums und eines stadtgeschichtlichen Museums, dem Sammeln solcher Dinge nur fördernd zur Seite. Und die Wallraf-Richartz-Gesellschaft, die jene zwei letztgenannten Bilder erwarb, legt mehr Wert darauf, sie der Vaterstadt erhalten zu haben, als darauf, daß sie in der Galerie des Museums Wallraf-Richartz dauernd bleiben. Nach Fertigstellung der geplanten anderen Sammlungen werden diese und noch manche andere Bilder, deren kulturelle Bedeutung lokal begrenzt ist, selbstverständlich den neuen Sammelstellen einverleibt, falls

man nicht beim Neubau der Galerie kleine Seitenkabinette für die Nebenläufer der großen Kunst einrichten will.

*

Auch abgesehen von der Kölner Lokalkunst bot unser Museum bisher wenig Gelegenheit, die Malerei der Biedermeierzeit im allgemeinen zu betrachten. Da sind nun ebenfalls einige wesentliche Zugänge zu verzeichnen: Moritz Oppenheim mit dem Gruppenbildnis der „Brüder Jung" (Tafel 16) steht an der Spitze. Man darf an die Berliner Jahrhundertausstellung von 1906 zurückdenken und wird feststellen, daß es nicht viele Werke der Porträtkunst in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts vom Range dieser Neuerwerbung gegeben hat. Auf die Großartigkeit der Komposition und auf die Feinheit der Charakterisierung haben wir schon im voraufgehenden Abschnitt hingewiesen. — Erwähnt sei noch, daß der auf unserem 1826 gemalten Bilde dargestellte Erzieher Ackermann bei den Barrikadenkämpfen von 1848 eine Rolle spielte, und daß die Brüder Jung in verwandtschaftlichen Beziehungen zu der Kölner Bankierfamilie v. Stein standen.

Ebenso wie dieses Werk kam auch das folgende als Gabe eines Kunstfreundes ins Museum: die koloristisch abgeklärte Landschaft des Brabanter Malers Joseph A. Knip (Tafel 17), die noch auf einer früheren Ausstellung des Kunstvereins irrtümlich als Joseph Anton Koch angesehen wurde. Immerhin hat Knip mit dem berühmten Tiroler Zeitgenossen außer den Initialen des Namens auch das gemeinsam, daß er wie jener nach Neapel und Rom zog und in seinen Bildern dem Norden gelegentlich die Schönheit Italiens vermittelte. Dieser Blick aufs Tyrrhenische Meer und den Monte Circeo — den Schauplatz der Sage von der homerischen Zauberin Circe — strömt in idealster Weise den Frieden eines empfindsamen Menschen aus, dessen Auge sich an der Unendlichkeit der Niederungen zu erfreuen gewohnt war, indes Koch kaum je in seiner Kunst vergessen ließ, daß er der zerrissenen Felsenwelt Tirols entstammte. Der fast unbekannte Maler Knip zieht hier wohl zum erstenmal in ein großes Museum ein; und verdient es.

*

Eine weitere Gruppe von Neuerwerbungen umfaßt Beispiele des deutschen und französischen Impressionismus.

Aus Paul Cassirers Privatbesitz wurde das große Bildnis „Freiherr Max v. Fabrice als Jäger" von Ferdinand v. Rayski (Tafel 18) in den Inflationsjahren für unsere Galerie gewonnen. Der lang vergessene Autodidakt, einer von den seltenen Deutschen seiner Zeit, die nicht im

harten Gefüge feiner Linien, sondern nur in der weichen Tonfülle der Farben das Ziel ihrer Kunst sahen, hat es im Jahre 1860 geschaffen. Ein kongeniales Seitenstück zu guten Franzosen. Man darf das Bild nicht als „unvollendet" bezeichnen, weil das Gesicht so viel ausgeführter als Kleid und Umgebung erscheinen, denn es gibt zu viele in ähnlicher Weise „unfertig" gebliebene Werke von Rayskis Hand. Vielmehr: hier ist die optische Erfahrung des Impressionismus Tat geworden, daß unser Auge niemals alle Einzelheiten eines Naturausschnittes mit gleicher Deutlichkeit auf einmal wahrnehmen kann. Wir stellen den Blick — wie der Photograph die Linse — auf einen bestimmten Gegenstand, hier das Antlitz des Jägers, ein, und mit der Entfernung von diesem Impressionszentrum verlieren die umgebenden Dinge scheinbar immer mehr an Deutlichkeit. Also nicht nur als Repräsentant von Rayskis kultivierter Kunst, sondern zugleich als ein Lehrbeispiel für das Problem des Impressionismus darf dieses Bild angesehen werden.

Und ein Gleiches gilt von der großen temperamentvollen Studie „Galilei vor dem Konzil" von Karl Hausmann (Tafel 19), die ihre eigene Geschichte hat:

Eine längst widerlegte Legende sagt, Galileo Galilei habe, als er die Lehre des Kopernikus, nach der die Erde um die Sonne kreist, vor dem römischen Konzil hatte abschwören müssen, die Worte gesprochen: Eppur si muove! „Und sie bewegt sich doch!" In Wirklichkeit hat der Pisaner Astronom am 22. Juni 1633 sich nicht vor einem Konzil, sondern in der Kirche S. Maria sopra Minerva zu Rom vor einer bischöflichen Kongregation verantwortet, auch widerrufen, aber den berühmten Ausspruch dabei nie getan. Doch wie die Historienmalerei des 19. Jahrhunderts in höchster Blüte stand und ein Bild um so schneller bekannt wurde, als sein Inhalt zu allgemeinen Erörterungen Anlaß bot, da mußte das Galilei-Thema in jener sagenhaften Abwandlung natürlich ein lebhaft besprochener Treffer werden. Der Hanauer Maler Friedrich Karl Hausmann, den Hugo v. Tschudis „Jahrhundertausstellung deutscher Kunst" in Berlin 1906 erst wieder der Vergessenheit entrissen hat, war es, der zu seinem Unheil den Eppur-si-muove-Stoff im Jahre 1861 behandelt und in Köln ausgestellt hat. Die gewaltige Leinwand, 2,82 mal 4,29 Meter groß, hängt heute in der Hamburger Kunsthalle; aber die Geschichte dieses Gemäldes bleibt trotzdem eng mit Köln verknüpft, und das Schicksal hat es gefügt, daß die erste Vorstudie zu dem Hamburger Bild im Jahre 1923 ohne Widerspruch ins Kölner Museum gelangte.

Hausmann hat unsere Ölstudie schon im Jahre 1852 geschaffen, sich also viele Jahre mit dem Galilei-Thema beschäftigt, wofür die Angaben

bei Emil Schaeffer, „Friedrich Karl Hausmann, ein deutsches Künstlerschicksal" (Berlin 1907), bürgen. Damals lebte der junge Künstler, nachdem er zwei Akademiejahre in Antwerpen verbracht hatte, in Paris. Mit welchen Gefühlen er hier an die Arbeit ging, das hat er selbst bekannt mit Sätzen wie: „Die künstlichen Stubentöne habe ich satt" oder: „Jetzt, wo ich aus dem Antwerpener Kellerlicht mich tausendmal mehr zum Tages- und Sonnenlicht hingezogen fühle . . .," — Worte würdig eines Delacroix, der erst vier Jahre später Ähnliches in sein Tagebuch schrieb. Damals begann Hausmann schon mit eiligem Pinsel Augenblickseinfälle hinzuwerfen, aber die rechte Sonne kam erst in seine Malerei, als er bald darauf den Boden Italiens betreten. Dort entstanden auch jene frischen Studien nach in der Kirche versammelten Kardinälen und Bischöfen, die auf der Berliner Ausstellung alle Augen, die damals den Impressionismus zu lieben begonnen, bewundernd auf sich lenkten. Der Protestant Hausmann berauschte sich an der festlichen Pracht des römischen Kults. In der Ewigen Stadt entstand denn auch im Jahre 1855 die zweite große Studie zum Galilei, die jetzt in der Nationalgalerie ist. Man kann jedoch nicht behaupten, daß das Berliner Bild besser sei als die erste Fassung, die jetzt in Köln hängt. Jenes ist kontrastreicher im Hell und Dunkel, aber alle äußerliche Bereicherung gegenüber diesem — die Verdoppelung des Lichtzentrums, die vielfältige Säulengliederung des Renaissanceraums an Stelle der ungewiß verschwimmenden gotischen Kathedrale, die Hinzufügung einer ungeschickt vom Brennpunkt der Szene ablenkenden Kanzel —, alles das sind verwirrende Momente. Und verglichen mit jenem Ergebnis angestrengten Nachdenkens ist unser Bild nicht nur übersichtlicher, sondern auch hinreißender dank der ungehemmten Kraft der plötzlichen Eingebung. Es ist wie aus einem Guß. Der Held der Darstellung hat eben geschworen, und die erhitzten Gemüter waren schon entspannt, da wendet er sich um und schleudert jenes legendarische Wort jäh in die Versammlung als „verspätete Rache der geknechteten Gewissensfreiheit". Welche Wirkung! Eine Welle von Empörung, Schreck und Verdammung flutet durch den Kreis der geistlichen Zuhörer. Der lapidare Satz konnte nicht betäubender mit Worten illustriert werden, als es hier mit Farben geschah. Inmitten der wildbewegten Szene — mit glücklichem Instinkt oder auch mit Überlegung im Punkt des Goldenen Schnitts — ragt aufrecht wie ein Pfeiler die Gestalt Galileis. Das Temperament eines Delacroix hätte nicht heftiger den Gegensatz von Trotz und Erregung ausdrücken können. Und an die Stelle dieser in Frankreich gewachsenen Leidenschaftlichkeit tritt in der zweiten Studie das Pathos Italiens, das Theater, das Nebeneinander. Aus diesen beiden Entwürfen aber, aus einer Summierung

ihrer farbigen Vorzüge und dem Zwiespalt ihrer verschiedenen Sprachen schuf endlich Hausmann ein großes deutsches Historienbild, das zwar besser ist als die meisten andern seiner Zeit, aber doch auch die Schwächen der Historienmalerei keineswegs verleugnet. Nicht nur das übermäßig gesteigerte Format des Hamburger Bildes, sondern auch die akademische Durchbildung der Züge und Gebärden, die Häufung von gleichsam durch die Brille betrachteten Einzelbeobachtungen statt eines groß gesehenen Ganzen verkleinern Wert und Wirkung gegenüber der ersten Fassung. In Frankfurt hat Hausmann das Bild geschaffen, im selben Jahre 1861, in dem unser Museum vollendet wurde, und der Künstler baute höchste Hoffnungen auf sein Werk, das er frisch von der Staffelei nach Köln schickte. Aber wie sehr sollte er enttäuscht werden!

„Die Deutsche Kunstgenossenschaft, eine freie Vereinigung von Künstlern, hat sich die Aufgabe gestellt, das vaterländische Gepräge, welches der deutschen bildenden Kunst, bei aller Mannigfaltigkeit der Richtungen, eigen ist, möglichst zur Geltung zu bringen und bei den Künstlern das Bewußtsein nationaler Zusammengehörigkeit zu stärken. Neben den jährlichen Künstlerversammlungen, deren sechste in diesem Jahre in den Tagen des 14., 15. und 16. August in Köln stattfinden wird, glaubt die Genossenschaft hauptsächlich ihr Ziel dadurch zu erreichen, daß sie von Zeit zu Zeit Ausstellungen veranstaltet, auf welchen Schöpfungen aller deutschen Meister, aus jedem Zweig der bildenden Kunst vereinigt, einen klaren Überblick über die künstlerischen Bestrebungen unserer Zeit geben. Die erste solcher Ausstellungen fand im Jahre 1858 in München statt. Der Erfolg, den sie hatte, indem sie die Größe und Tiefe der deutschen Kunst, seitdem sie ihre Wiedererweckung durch Carstens, Schick, Koch und Cornelius gefeiert, in ihrer ganzen Bedeutung vor Augen legte, ermutigte die Genossenschaft, schon nach drei Jahren zu einem ähnlichen Unternehmen zu schreiten. Der Antrag der Stadt Köln, welchen dieselbe auf dem Künstlertag in Düsseldorf stellte, das neue, von patriotischen Bürgern gegründete Museum durch eine zweite allgemeine deutsche und historische Kunstausstellung einzuweihen, wurde nahezu einstimmig angenommen . . ."

So leitete A. Michelis, der damalige Schriftführer der Deutschen Kunstgenossenschaft, den Katalog zu der „Ausstellung im Neuen Museum Wallraf-Richartz" ein, und Hausmanns Galilei beherrschte den bestbelichteten Raum, den heutigen Leibl-Saal. Darunter stand „Und sie bewegt sich doch!" und das Publikum drängte sich vor dem Bilde. Der Gegenstand aber entfachte einen Meinungsstreit, stürmischer wohl als in unsern Tagen der „Schützengraben" von Otto Dix. Ein führendes Kölner Blatt schloß seine Kritik mit den Worten: „Pfui, Herr Hausmann, pfui!" Trotzdem wurde das Galileibild zum Ankauf für das neue Kölner Museum vorgeschlagen. Aber Eduard v. Steinle, der gerade die Fresken im Treppenhause malte und überdies der Ankaufkommission des Museums angehörte, brachte den Antrag zu Fall, und in Köln war die Angelegenheit bald vergessen. Nur Hausmann hatte zeitlebens schwer an diesem Mißerfolg zu tragen. Sein Bild war eine Brotarbeit gewesen; aber überglücklich, daß es in ein großes Museum kommen sollte, hatte er bei den eingeleiteten Kölner Verhandlungen keine Schwierigkeiten wegen der Kaufsumme gemacht. Nun war es abgelehnt und mißkredi-

tiert. Es wanderte von einer Ausstellung zur andern, bis es 1863 von einem Kunstfreund spottbillig erworben und der Hamburger Kunsthalle geschenkt wurde.

Das Kölner Museum hat keinen Grund, der Entscheidung seines Gründungsjahres heute nachzutrauern, denn das große Gemälde würde jetzt auch künstlerisch durchaus kein unbestrittener Besitz zu nennen sein. Die neuerworbene erste Studie steht, wie wir ausgeführt haben, an Qualität viel höher als das Bild, aber daß gerade sie nach sechs Jahrzehnten in unser Museum Wallraf-Richartz Einzug halten sollte, das mag als eine besonders merkwürdige Schicksalsfügung erscheinen und den Manen des unglücklichen Malers Hausmann als späte Genugtuung.

Doch eine tragische Seite für die Kölner Galerie hat die Ablehnung des Jahres 1861 gehabt. Als nämlich dem Einspruch Steinles und seiner Presse stattgegeben worden war, wollte die Museumsverwaltung ihren Rückzug verschleiern und nahm noch im selben Jahre die über drei Meter hohe, kostspielige Leinwand von Karl Piloty „Galilei im Kerker" als Geschenk des Museumsvereins entgegen. Am Inhalt dieses Bildes konnte zwar niemand Anstoß nehmen, wohl aber an seiner mangelnden künstlerischen Qualität. Hier ist Historienmalerei im übelsten Sinn ins Kolossale gesteigert worden. Branstige Farbe und unerfreulichste Bühnenpose, äußerliche Übertriebenheit und innere Leere vereinigen sich zu einem abschreckenden Beispiel mißverstandener Monumentalität. Wie muß Hausmann das Herz geblutet haben, als Köln diesen Piloty kaufte, dasselbe Bild, über das er folgende nicht für die Öffentlichkeit bestimmten Sätze in seinen Kölner Ausstellungsnotizen hinterlassen hat:

Galilei im Kerker. — War es notwendig, um zu zeigen, daß der Sonnenblick die auf den Boden gezeichneten Kreise traf und Galileis Kopf so theatralisch unschön reflektierte, ein solches Format zu wählen? Hätte sich dasselbe halb so groß nicht ebensogut ausdrücken lassen? Da es der Künstler so gewollt, wäre es um so mehr seine Aufgabe gewesen, dem unbedeutenden Gegenstand durch größte Echtheit und Durchbildung nach jeder Richtung hin im Interesse und der Größe der Ausführung einen Grund zu geben; so ist es aber gerade das Gegenteil; das Spiel der Farbe und der Beleuchtung, das hier ein weites Feld bot und höchst geistvoll hätte ausgebeutet werden können, übersteigt nicht das Gewöhnliche; die Zeichnung ist schwächlich und die Behandlung äußerst oberflächlich, so daß der gemachte Vorwurf vollkommen gerechtfertigt erscheint . . .

Wie weit der wirklich gute Künstler zuweilen dem allgemeinen Urteil seiner Zeit voraus ist, das lehrt diese von Friedrich Karl Hausmann im Jahre 1861 niedergeschriebene Kritik. Wir aber wollen uns glücklich schätzen, daß eine duldsamere Gegenwart die malerisch so reizvolle Galileistudie Hausmanns ungeachtet ihres für den Kunstwert bedeutungslosen Inhalts für galeriewürdig befindet, während Pilotys Kerkerheld bis auf weiteres im Verlies des Museums verwahrt wird. —

Aus ungefähr der gleichen Zeit wie unser Hausmann stammt die

Landschaft „Blühende Obstbäume" von Charles-François Daubigny (Tafel 20), ein besonders wichtiges Stück für das Kölner Museum, in dem die Schule von Barbizon bis dahin noch sehr unvollkommen vertreten war. Das neue Sehen, das Malen draußen vor der Natur, das sinnliche Eindringen in die aus dem Geruch der Wiesen und dem Duft der Bäume gemischte Atmosphäre, die Kultur und Kühnheit der Farbgebung, die sich nie in Einzelheiten verliert — alle diese Vorzüge des französischen Impressionismus finden sich überzeugend in diesem Beispiel vereint. —

Man hat oft den Namen Feuerbachs in unserer Galerie vermißt. Nun ist ein an Umfang bescheidenes Frühwerk, aber ein Juwel malerischer Schönheit erworben worden: die Studie „Mirjam" von Anselm Feuerbach (Tafel 21) aus seiner Pariser Zeit; der Kenner wird entzückt, der Laie unbefriedigt sein, weil ihm der spätere Feuerbach vertrauter ist und mehr zu sagen pflegt — und wird Geduld üben müssen. —

Endlich liefert noch die Westschweiz einen Beitrag zum Kapitel Impressionismus: Das „Circusbild" des Genfers Simon Durand (Tafel 22), der, wie Hodler, erst Schüler bei Menn war, sich dann aber ganz im französischen Sinne entwickelte, locker in den Farben und sehr geschmackvoll. Erinnerungen an den monumentalen Daumier werden zärtlich verkleinert, jeder feste Umriß wird in einen Hauch feiner flüchtiger Farben verwandelt. Das Anekdotische tut dem Reiz des Bildes keinen Abbruch, und Genremaler solcher Art gab es nicht viele.

*

Es gibt Bilder, deren Wert und Inhalt nicht jedem verständlich und nur wenigen auf den ersten Blick erkennbar sind; etwa weil die Form und der Geist alles gegenständliche Interesse in den Hintergrund drängen. Zu dieser Art von Meisterwerken der Malerei gehören manche der reifen und späten Bilder von Hans v. Marées, die er für nie gebaute Wände erdichtete und in die er die ganze Problematik der Monumentalität einspann. Sie enthalten und enthüllen dem empfindsamen Beschauer eine Unendlichkeit von klugen Gedanken über die verborgene Gesetzmäßigkeit des Schönen, über die gute Einstellung der Figuren in den Raum, über die Beziehungen der Linien und Farben zueinander und zum Rahmen oder zur architektonischen Umgebung. Sie sind wie Visionen aus einer anderen Welt, wenden sich bewußt ab vom gewohnten Anblick der Natur, und gelten darum denen, die in dem Irrtum befangen sind, es sei höchste Aufgabe der Kunst, bloß die Natur nachzuahmen, als unvollkommen, unrichtig oder gar verzerrt. Die Gewöhnung und der wachsende zeitliche Abstand flößen langsam auch für solche Kunst der Allgemeinheit Gefühle ehrlicher Achtung ein. Erst unsere Zeit ist reif, der-

artigen Werken von Hans v. Marées den Platz in der Kunstgeschichte und im Herzen des Volkes einzuräumen, der ihnen noch vor einem Lebensalter, zehn Jahre nach des Meisters Tod (Rom 1887), versagt war. Die Jahrhundertschau deutscher Kunst 1906, die Gedächtnisausstellungen in Berlin und München und nicht zuletzt die dreibändige Publikation seines unermüdlichen Forschers Julius Meier-Graefe haben dem Namen Hans v. Marées endlich nationale Geltung verschafft, und nun bilden neben dem unvergleichlichen Freskenzyklus in der Deutschen Zoologischen Station zu Neapel die Marées-Säle der Nationalgalerie und der Neuen Pinakothek festliche Mittelpunkte in unseren größten öffentlichen Sammlungen. Auch die Vaterstadt Elberfeld, in der Marées 1837 geboren wurde, hat mit pietätvollem Opfermut eine ansehnliche Reihe seiner Arbeiten ihrem vorzüglichen Museum einverleibt. Und neuerdings hat Köln den ersten Schritt getan, das Andenken des großen Rheinländers zu ehren durch den Erwerb eines Gemäldes, und es ist vielleicht besonders zu begrüßen, daß in dieser in Kunstdingen so schwierigen Stadt gerade mit einem ganz unproblematischen Frühwerk der Anfang gemacht wurde.

Denn es gibt auch Bilder, deren künstlerische Bedeutung nicht erst mühsam ergründet werden muß, Bilder, die sich unmittelbar einem jeden erschließen, wie Blumen, nach denen man blindlings greift, gelockt durch ihren Duft, ihre Buntheit und Reinheit. Zu ihnen weist ein natürliches sinnliches Verlangen den Weg. Sie stellen leichtverständliche Vorgänge dar aus dem Leben, gekleidet in ein farbenfrohes Gewand, oder Märchen, die wir lieben, oder ein Idyll, wie diese „Rast am Waldesrand" (Tafel 23). Jedes Kind kann den Inhalt lesen und wiedergeben: Zwei müde Gäule, für die Reise gesattelt, haben an einem Steg, der aus weiter Wiese über einen Graben in das Dunkel eines Waldes leitet, haltgemacht; ihre Reiter sitzen im Vordergrund am Boden, eine junge Mutter, anmutig den Säugling stillend, und ein Mann zu ihren Füßen, der freudlos zuschaut und in lässiger Hand die Tabakpfeife hält. Der Zauber der Einsamkeit, das abendliche Schweigen der Natur, der feierliche Ernst und die Liebe der Darstellung vereinigen sich zu einer vollendeten Harmonie. Der Inhalt weckt unwillkürlich die Erinnerung an die biblische Szene der Ruhe auf der Flucht, auch wenn statt des Esels zwei Pferde und an Stelle der orientalischen Gewänder hier die Kleider einfacher Menschen von heute getreten sind. Und die großartige Schwermut der Töne, der Naturalismus und die stillebenhafte Auffassung des Gegenstandes lassen an Gustave Courbet denken, der sechs Jahre später in München ausstellte und damals an seine Eltern schrieb, die jungen Leute dort malten ganz in seiner Art.

Das ist wohl am meisten zu bewundern an unserm Bild, daß Marées es schon 1863, also mit 26 Jahren schuf. Um diese frühreife Meisterschaft vollauf zu würdigen, mag man sich vergegenwärtigen, daß im gleichen Lebensalter Anselm Feuerbach seine unglückliche „Poesie" stümperte, und der hatte eine Lehrzeit in Paris hinter sich gehabt! Marées hatte in Berlin den trockenen Unterricht des Pferdemalers Steffeck genossen und weilte seit sechs Jahren in München, als er die „Rast am Waldesrand" malte.

Wilhelm Diez, der später in München schulbildend werden sollte mit der kultivierten Tonigkeit seiner Bilder, lebte und wirkte schon dort, war aber zwei Jahre jünger als Marées und gewiß weniger von Einfluß auf diesen als umgekehrt. Vielleicht hat gerade er einem Bilde wie der „Rast am Waldesrand" am meisten zu verdanken. Das große Werk erregte Aufsehen auf der Ausstellung des Münchener Kunstvereins 1863 und wurde sogar Gegenstand eines regelrechten Parteikampfes wegen seiner „energisch ausgesprochenen, ganz bestimmten Farbenerscheinung", wie Friedrich Pecht damals schrieb. Und es ist von besonderem Interesse, hier eine weitere Stelle aus dem Bericht desselben zeitgenössischen Kritikers anzuführen, die sich mit unserem Bilde befaßt und einerseits den Mut Pechts beweist, für das Neue einzutreten, anderseits seine Befangenheit gegenüber dem Gegenstand, der entsprechend dem damals vorherrschenden Geschmack eben auch ihm „nicht schön genug" erschien. Er sagt: „. . . Ein nichts weniger als reizendes Paar, das dem ehrsamen Stande der Marodeurs oder anderem Gesindel angehören mochte, . . . bildet die Staffage des Bildes . . . Der alte Schnapsbruder von Mann, wie die Marketenderin, seine Frau, sind keineswegs schöne, aber frappant wahre Exemplare der Gattung; um so auffallender dagegen ist die Schönheit, Kraft und Tiefe der abendlichen Färbung . . . Man sollte nun eigentlich glauben, es sei vollkommen genug, wenn ein junger wenig bekannter Künstler zum ersten Male in solcher Weise auftritt, daß seine Leistung an Farbenpracht und Harmonie, an Feinheit und Eigentümlichkeit des Tons alles übertrifft, was seit längerer Zeit aufgetaucht war. Referent wenigstens getraut sich, trotz allem Widerspruch, dem Künstler Glück zu seiner originellen Schöpfung um so mehr zu wünschen, als sie eben keine Prätensionen macht, nichts anderes sein will als ein schönes Bild, diesen Zweck aber in eminenter Weise erreicht."

Soweit Pecht. Sein Urteil ist uns in diesem Falle darum wertvoll, weil es die Umgebung kennzeichnet, in der Marées malte, das München Pilotys, das München der prätentiösen Historien- und der tendenziösen Sittenbilder. An dieser Umwelt gemessen ist die „Rast am Waldesrand" ein Phänomen. Und sieht man näher hin, so wird man über diese Rela-

tivität hinaus Anzeichen bemerken, die den Zeitgenossen unmöglich auffallen konnten: Es kündet sich in unserem Bilde bereits jener spätere Marées, der nachdenklich komponierende, das Gleichgewicht der Formen sorgsam ermessende Monumentalmaler. Es gibt schon hier für ihn keine Zufälligkeiten des Naturausschnitts, sondern die Gliederung ist überlegt, die Verteilung der Hauptgruppen ganz architektonisch empfunden, die Betonung der Diagonale, der bewußte oder unterbewußte Rhythmus, die Regelmäßigkeit der Ausschnitte sind wesentliche Bestandteile der klangvollen ruhigen Wirkung des Ganzen. Ein Ausspruch des reifen Marées, den Karl v. Pidoll uns in seinen „Atelererinnerungen" überliefert hat, kommt einem schon vor diesem Frühwerk in den Sinn: „Selbst in der liebevollsten Hingebung an die Natur und in der höchsten Begeisterung für ihre Schönheiten darf niemals die Herrschaft des Verstandes über die bloße Empfindung verlorengehen!"

Ein malender Liebhaber, der Baron v. Biel-Kalkhorst in Mecklenburg, hat 1863 die „Rast am Waldesrand" auf der Münchener Ausstellung für 500 Gulden erworben. Aus seinem Schloß wurde das Bild, ohne je inzwischen öffentlich gezeigt worden zu sein, nun durch Vermittlung des Kunsthandels an die Kölner Galerie verkauft. Möge es gelingen, gelegentlich auch ein ebenso bedeutendes Bild aus jener späteren Zeit hinzuzugewinnen, in der Marées seinen eigentlichen Stil gefunden hatte.

*

Eine besonders glückliche Gelegenheit hat unsere an Zahl so bedeutende Kollektion von Wilhelm Leibl um ein wichtiges Werk vermehrt, das „Bildnis des Malers Fischer" (Tafel 24). Was sind gegen diesen Ankauf nicht alles für Einwände in Köln erhoben worden! Dem einen gefiel der Dargestellte nicht. Als wenn es bei Meisterwerken solchen Ranges auf die „Schönheit" des Gegenstandes ankäme! Und die andern fanden den Preis viel zu hoch. Das läßt sich schon eher hören, kann aber widerlegt werden. Man vergleiche nur die weit höheren Preise, die man in Frankreich für einen Manet oder Cézanne bezahlt — um den gerechten Maßstab für Leibl zu erhalten. Und für eine Qualitätsstufe wie unser Bild gibt es Richtpreise ebensowenig wie für Holbein, Hals und Rembrandt.

Wäre aber dieser Ankauf versäumt worden, dann hätte man uns mit Recht einen Vorwurf daraus machen können, denn gerade dieses Stück schließt eine empfindliche Lücke in der Kölner Leibl-Sammlung. Das Bild wurde 1875 gemalt, also zu jener Zeit, da der Künstler von München aufs Land gezogen war und da er das Schwarz seiner Palette erfolgreich bekämpfte. Es liegt zeitlich zwischen den berühmten „Dachauerinnen"

der Nationalgalerie und dem unvergleichlichen Genrebild „Die Dorfpolitiker", das „wegen Mangels an Idealität" in München Ablehnung und erst in den Jahren 1877 in Wien und 1878 in Paris die verdiente Anerkennung fand. Gewiß würde auch unser Porträt damals kaum die Zustimmung des deutschen Publikums gefunden haben — wegen Mangels an Idealität. Erst das 20. Jahrhundert beginnt das Vorurteil zu überwinden, die Kunst müsse die Natur verschönen und Bildnisse müßten geschmeichelt sein. Besonders der neuerwachte Wille zur „Sachlichkeit" wird gerade vor der schonungslosen Wahrheitsliebe dieses Leiblbildes bewundernd haltmachen. Technik in höchster Vollendung, feinstes Empfinden für Tonwerte und eine letzte Steigerung in der Sichtbarmachung aller Einzelheiten kennzeichnen schon äußerlich diese Leistung als ein Meisterstück.

Allein das alles wäre vorwiegend nur tüchtiges Handwerk, wenn zu der Realistik nicht jenes unbeschreibliche innere Leben hinzukäme, wie es nur dem ganz großen Künstler darzustellen gelingt. Unter der zart gemalten Haut pulst das Blut. Dieser Mund, mit mikroskopischer Deutlichkeit nachgebildet, lebt. Die Augen haben feuchten Glanz und sind an den Lidern von einer leichten Entzündung gerötet. Meisterhaft sind die fast unsichtbaren Übergänge von Haut zu Haar. Jede Windung des Ohrs, das Widerborstige des Stärkekragens, der seidige Glanz der Krawatte, das stofflich Weiche des Anzugs — das alles ist mit jener sinnlichen Ausdruckskraft gemalt, wie wir sie nur bei den großen Meistern beobachten können. Und das Wunderbare ist, daß trotz dieser Unendlichkeit von kleinen und kleinsten Teilerkenntnissen doch das Ganze nicht zerfällt, sondern eine unzertrennbare Einheit bildet.

Von dieser zeitraubenden Art konnte Leibl unmöglich viel hinterlassen. Bei solchem Eindringen in die letzten Einzelheiten der Natur konnte in den Jahren um 1875 weniges, aber um so Wertvolleres nur von seiner Hand vollendet werden. Und dieses wenige war bis auf unser Bildnis längst in öffentlichem Besitz. Darum war es geradezu eine Pflicht, zu den Impressionen der vorhergehenden Zeit und zu den dunklen Bildern der nachfolgenden Zeit dieses letzterreichbare Werk aus jener kurzen Periode hinzuzuerwerben, die man mit einem Schein von Recht als die holbeinhafte bezeichnet hat.

*

Nun folgt eine Gruppe von kleinen Bildern der vielgeschmähten Düsseldorfer Schule, ein Beitrag zur Ehrenrettung der Rheinischen Akademie. Das gute Düsseldorfer Bild bescheidenen Formats war seither in Köln vernachlässigt. Gewaltige Leinwände von Schirmer und Lessing,

von Scheuren, den Achenbachs usw. verdunkelten große Wandflächen der Kölner Galerie, Historienbilder und Genreszenen lieferten den Stoff für Schulaufsätze — nur das kleine, in der Stille der Natur und ohne Nachgiebigkeit an den allgemeinen Geschmack des zeitgenössischen Publikums gemalte Bild, das die wahren Fähigkeiten der Künstler enthüllt, das fehlte. Die wirtschaftliche Notlage der letzten Jahre begünstigte gerade Stiftungen begrenzten Umfangs, die nicht allzu übertriebene Opfer verlangten und doch die schöne Genugtuung erweckten, auch in dieser Zeit dem Museum Wohlwollen und der heimatlichen Kunst Pietät zu beweisen.

Hier liegen nun neun liebenswürdige Bilder vor, die den Grundstock bilden für ein kommendes Seitenkabinett, das uns „das bessere Düsseldorf" veranschaulichen helfen soll: Der Lehrer Böcklins, Joh. Wilhelm Schirmer (Tafel 25) ist mit einer stimmungsvollen Landschaft vertreten; Caspar Scheuren schildert in romantischer Verklärung eine „Alte Burg" (Tafel 26) unter abendlichem Sternenhimmel, und außerdem noch den Rhein mit der „Klemenskapelle bei Trechtingshausen" (Tafel 27), späteren Ursprungs, weniger träumerisch, aber farbenempfindlich wie ein französischer Impressionist; Louis Blanc hat 1835 in Düsseldorf das etwas schwermütige „Brustbild eines jungen Mädchens" (Tafel 28) in lionardesker Anmut geschaffen; köstlichen Humor und feinstes Empfinden für die Nuancen eines Innenraums im Lampenlicht zeigt die sprühende Skizze von Joh. Peter Hasenclever „Hauskonzert" (Tafel 29), die 1850 entstand und auf dem Weg von Daumier zu Menzel liegt; überraschend frisch, fast wie ein Constable, mutet uns die „Erftlandschaft" an, die Andreas Achenbach (Tafel 30) 1866 malte, die nur seine Vorzüge zeigt und die Mängel der großgemessenen Salonbilder vermeidet; ein Schirmerschüler, der stets im kleinen Format blieb und darum von seiner Zeit fast übersehen wurde, der aber ungewöhnliche malerische Begabung hatte, ist Friedrich Heunert, dessen „Mayschloß an der Ahr" (Tafel 31) zum Feinsten gehört, was die Düsseldorfer Landschaftsmaler erreicht haben; und endlich lernen wir noch den Tiermaler Christian Kröner von seiner einzig beachtenswerten Seite kennen, in Impressionen wie der „Jägerrast" (Tafel 32), die man getrost neben Barbizon stellen könnte, und in der „Rehstudie" (Tafel 33), die sich nur auf die Farben rehbraun und saftgrün beschränkt.

*

Neuerer Zeit und namentlich noch der impressionistischen Richtung gehört die folgende Gruppe von Neuerwerbungen an. Es muß gesagt werden, daß bei allen diesen Bildern die farblose Wiedergabe fast voll-

kommen versagt und daß die malerischen Werte, um derenwillen sie genommen wurden, nur vor den Originalen selbst erkannt werden können.

Das stille, so monumental in den Raum gestellte, farbig vornehm abgestimmte Bildnis „Alte Bäuerin" von Paula Modersohn-Becker (Tafel 34), das aus dem Besitz des Bildhauers Bernhard Hoetger stammt, wird von vielen als wohltuend altmeisterlich empfunden neben unruhigeren Dingen. Es ist verständlich, daß die Kunst dieser merkwürdigen Frau aus der Jugendstilzeit, die mit ihrer Sehnsucht nach großer Form und auch koloristisch den meisten Zeitgenossen weit voraus war, allmählich in alle namhaften deutschen Galerien Einzug hält. Denn die Kunstgeschichte wird an dieser seltenen Erscheinung kaum vorübergehen können.

Ein Schüler von Hans Thoma, aber nie in seiner künstlerischen Haltung den Schweizer verleugnend, ist Hans Sturzenegger, der lange in Ostasien lebte und dort sein empfindsames Liniengefühl ausbildete. Seine „Chinesischen Arbeitsfrauen beim Reisessen" (Tafel 35) zeigen das simple Thema einer Rückenfigur so lebendig im Umriß und so reich und gleichzeitig beherrscht im Ton, daß man die Eigenart von Sturzeneggers Persönlichkeit als einen Beitrag bewundern muß, der abweichend von den aufregenden Abwechslungen der letzten Jahrzehnte folgerichtig an gute alte Überlieferungen anknüpft und dennoch ganz Neues zu sagen weiß.

Dann sehen wir von dem Münchener Tiermaler Heinrich v. Zügel ein Bild „Kühe auf der Weide" (Tafel 36), das an Stelle eines größeren und nach Ansicht aller Beteiligten weniger qualitätvollen Werks von gleicher Hand zusammen mit andern Stücken auf dem Wege eines günstigen Tauschs hierher gelangte.

Der „Mummenschanz" von Karl Walser (Tafel 37) ist eine höchst dekorative Improvisation, eine Symphonie aus Grau und Blau und mildem Rot, geschmacklich Carl Hofer nahestehend, nur ohne dessen strenge Gebundenheit der Formen. Farbige Einfälle von dieser Klangschönheit — die nur amusischen Menschen verschlossen bleibt — sind ohne Frage ebenso galeriewürdig wie die Studien anerkannter Meister der Vergangenheit. Ein Erlebnis wirkt um so tiefer, je unmittelbarer es wiedergegeben wird.

Der Einfluß Frankreichs (Renoir, Matisse) auf deutsche Maler, die den Süden aufgesucht haben, wird deutlich bei Hans Purrmann, „Ajaccio" (Tafel 38), Rudolf Levy, „Sanary" (Tafel 39) und Rudolf Großmann, „Sorrent" (Tafel 40). Es ist besonders interessant, diese drei Landschaften zu vergleichen und festzustellen, wie verschieden die

westliche Schule und die südliche Sonne auf diese drei Persönlichkeiten gewirkt haben.

Dann kommt Lovis Corinth, einstweilen nur mit einem „Blumenstilleben" (Tafel 41) hier vertreten, das er 1924 schuf. Die unbeschwerte Art, jubelnd die Farben hinzugießen, sinnlich und sicher, kühn, wie nur selten einer im Alter sein Temperament mit den Jüngsten maß — diese Art kann auch den nicht unberührt lassen, der der festen Form den Vorzug zu geben pflegt. Selten hat so der Geist gesiegt über die Materie, wie unter den zitternden Händen dieses großen Meisters in seinen letzten Lebensjahren.

Es ist seltsam, nach dem morbiden Giganten Corinth ein Bild des dekadenten Parisers Maurice Utrillo, „Das alte Schloß" (Tafel 42), zu betrachten. Zwei Welten!

Übrigens möchte der Verfasser hier betonen, daß diese Landschaft nicht deshalb gewählt worden ist, weil Utrillo „in Mode" ist, sondern weil gerade dieses Werk aus des Künstlers besten Jahren mehr als seine üblichen Hausfassaden und Kathedralen, die so unterschiedlich sind in ihrem Wert, wie ein Schlußwort zum französischen Impressionismus anmutet; wie ein verspäteter Corot, bereichert um all die beglückende Kultur, die zwischen jenem und diesem liegt; die hier gleichsam ein letztes Mal aufglimmt, geschwächt schon, aber voller Adel. (Unser Bild ist sehr gut farbig wiedergegeben in der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration", Darmstadt 1927.)

Auch die Mystik des Norwegers Edvard Munch, dessen Bild „Lebensalter" (Tafel 43) als erstes Beispiel seiner Kunst hier jetzt erworben wurde, darf in einer größeren Galerie nicht fehlen. Auf der Sonderbundausstellung in Köln 1912 bildete er mit Recht einen Mittelpunkt; man versäumte einen Ankauf, und die meisten Hauptwerke des Künstlers sind inzwischen in andere Museen übergegangen. So war diese Anschaffung besonders willkommen, zumal sie einerseits die Symbolisierung menschlichen Schicksals, und anderseits das nordisch Geheimnisvolle der Munchschen Landschaften repräsentiert, vorgetragen mit wuchtigen, fast zufällig erscheinenden Pinselhieben, die sich dennoch zusammenfinden wie Buchstaben zu einem einzigen vielsagenden Satz.

Das Bild „Frau am Fenster" von Karl Schmidt-Rottluff, der mit Heckel und Kirchner 1903 die Dresdener Kunstvereinigung „Brücke" gründete — ein Geschenk der Galerie Wilhelm Goyert-Köln —, ist hier deshalb nicht abgebildet worden, weil eine farblose Wiedergabe den Protesten nur neue Nahrung liefern würde, die immer wieder gegen diese Kunst laut werden. Die freie Ausdrucksweise der genannten Gruppe gilt aber denjenigen, die sich ernsthaft mit den Problemen un-

seres Jahrhunderts befassen, heute schon als etwas wie eine historische Tat. Es wird immer interessant bleiben, daß am Anfang unseres Jahrhunderts eine Art umstürzlerischer Bewegung unter deutschen Malern zu solchen Ergebnissen führte, die hinter jauchzenden Farben und zertrümmerten Formen ein akademisches Können und eine lyrische Freude an der Natur künstlich zu verbergen suchten. — Von gleicher Tendenz, nur der Allgemeinheit faßlicher, ist auch das „Bildnis der Frau" des Schlesiers Otto Müller (Tafel 44), das durch seine Ruhe, Einfachheit und Ausdruckstärke bestechender wirkt als der buntere Schmidt-Rottluff. — Daß aber auch Ernst Ludwig Kirchner, fraglos der bedeutendste von den Malern der „Brücke", gemessen an Schmidt-Rottluff und Otto Müller jedenfalls der Kultiviertere, mit einem seiner schönsten Werke jetzt in unserer Galerie vertreten ist, kann nicht dankbar genug anerkannt werden gegenüber dem bisherigen Besitzer, der das Gemälde „Das Boskett" (Tafel 46) mit sicherem Geschmack auf der Kölner Sonderbundausstellung 1912 für sich erwarb und unlängst dem Museum zum Geschenk machte. Selten ist die heiße Luft und das tropisch Schwellende der südlichen Vegetation mit solcher Sinnlichkeit vorgetragen worden. Und heute weiß man es bei uns allgemein: Diese strahlende Symphonie reiner Farben, die dem Vereinfachungsbestreben eines Cézanne und eines Matisse ihren Mut verdankt, ist vor 15 Jahren nicht genug anerkannt worden; sogar der „Führer" durch die Ausstellung warf ihr eine nur plakatistische Wirkung vor. Wir sehen jetzt in dieser Landschaft den unvergänglichen Ausdruck eines ganz neuen Schönheitsgefühls und zugleich den Höhepunkt im Schaffen Kirchners, dessen Art seitdem immer mehr ins Dekorative verflachte, während umgekehrt Max Pechstein gerade in jüngster Zeit seinen malerischen Stil gesteigert und verfeinert hat. Pechsteins Namen erwähnen wir an dieser Stelle, weil der Künstler sich bereit erklärt hat, ein älteres Werk von seiner Hand — das darum im zweiten Abschnitt unserer Schrift unerwähnt bleibt — gegen ein neues demnächst zu tauschen.

Nicht weniger als drei Bilder wurden erworben — bzw. geschenkt — von Carl Hofer: ein Stilleben „Sterbende Blumen" (Tafel 45), ein Figurenstück „Pierrot und Harlekin" (Tafel 47) und eine Landschaft „Muzzano" (Tafel 48). Der tiefe Ernst, die gemeinsame große Linie und der koloristische Reichtum, die aus allen diesen Werken uns ansprechen, entheben uns der Notwendigkeit einer Beweisführung, daß Hofer einer der persönlichsten Führer der neuen deutschen Kunst ist. Man spürt Pariser Schulung; aber nur der unendliche Reiz der Farben ist von ihr übriggeblieben, alle Heiterkeit der Oberfläche abgestreift, eine fast schmerzhafte Schwere verrät den nachdenklicheren Germanen. Man

hat den Eindruck, als seien die Bilder nicht auf Leinwand, sondern auf die Mauer gemalt. In ihrem klugen Aufbau äußert sich die deutsche Neigung zur monumentalen Malerei. — Geschmeidiger, aber auch flacher, dekorativer neben ihm erscheinen die beiden Spanier, die zu Parisern wurden: Juan Gris mit seinem „Aschermittwoch" (Tafel 49) und José de Togores mit dem „Ruhenden Mädchen" (Tafel 50). Auch diese geschickten Nachfolger ihres Landsmanns Pablo Picasso — weichlicher als er und kühler, aber voller Charme — möchten wir in einer Übersicht über das Kunstgeschehen von heute ungern entbehren.

Und endlich noch ein deutsches Werk von ganz besonderer Eindringlichkeit: „Die Eltern des Künstlers" von Otto Dix (Tafel 51). Liebhaber „schöner" Malerei sind über die Schonungslosigkeit der Darstellung und die Unreinheit der Farbe enttäuscht; Dix malt nicht für Ästheten. Er hat den Mut des Bekenners und zeichnet unsere Zeit gleich unbeirrt und unnachgiebig, ob er den Schützengraben schildert oder menschliche Laster oder die eigenen Eltern. Menschen der Arbeit, gebeugt von den Sorgen des Alltags, dumpf und ohne Hoffnungen, sitzen da vor uns wie eine stumme Anklage. Eine ganz neue Note tritt ein in die Geschichte der Malerei, eine unerschütterliche Wahrheitsliebe, die der Kunst den Charakter grausamer Größe verleiht. „Man sage nur nicht, daß er übertreibe. Das ist die ewige Ausrede der Ängstlichen, die spüren, daß sie der Wucht eines Werkes nicht gewachsen sind"; so schreibt Henri Barbusse über Dix in seinem Vorwort zu den Radierungen.

*

Die letzte Gruppe neuerworbener Bilder umfaßt Arbeiten von jetzt in Köln und Umgebung lebenden Künstlern, die bis dahin ganz vernachlässigt waren. Die Anpassungsfähigkeit und der überlieferte Farbensinn der Rheinländer finden in ihrer Malerei mannigfaltigen Niederschlag. Noch mancher gute Name fehlt einstweilen — man denke nur an Franz M. Jansen, Martha Hegemann und andere —, aber für den Anfang ist schon eine stattliche Reihe charakteristischer Werke zusammengekommen: von Johannes Greferath-Köln ein „Park in Sevilla" (Tafel 52), eine Impression von der Durchsichtigkeit und Frische eines Aquarells; von Joseph Kölschbach-Köln die „Unterhaltung", geschickt vom Impressionismus zum Expressionismus überleitend; von Anton Räderscheidt-Köln die „Rasenbank" (Tafel 53), ein eigenartiger und sehr persönlicher Beitrag zur Neuen Sachlichkeit; und von Heinrich Hoerle-Köln ein „Tulpenstilleben" (Tafel 54), klar, einfach und sensibel in Form und Farbe. Von dem Krefelder Heinrich Campen-

donk eine „Hirtenszene" (Tafel 55) berührt sich in der seltsamen Stilisierung der Dinge mit Chagall, ist aber strenger in der Linienführung und hat etwas von der märchenhaften Schönheit eines fremdartigen Teppichs. Zugewandert nach Köln ist Richard Seewald, dessen „Girgenti" (Tafel 56) ein geschmackvolles Beispiel seines dekorativen Könnens ist. Und von Albert W. Lindgens-Köln, der in Frankreich lebt, verrät eine „Kaffeehausszene" (Tafel 57) die Sympathie des Künstlers für das Temperament eines van Gogh.

SKULPTUREN

Auffallend spärlich stand es bis vor fünf Jahren im Kölner Museum um die neue Plastik. Von dem, was vorhanden war, ist nichts als ein Erzguß von Tuaillon und einer von Gaul in der umgeordneten Galerie verblieben. Hier lagen also besonders dringende Aufgaben für die Ankaufstätigkeit, und schon jetzt ist eine beachtenswerte Reihe führender Bildhauer in die eigens für sie geräumte Seitenlichtgalerie eingezogen. Auch hier sind die Hauptstücke dem Opfersinn privater Kunstfreunde zu verdanken.

Der Duisburger Wilhelm Lehmbruck hatte an der Düsseldorfer Akademie begonnen, bekam aber erst in Paris durch seine Berührung mit Maillol den Anstoß zur großzügigen Vereinfachung der Formen; diese zeichnet unseren Bronzetorso „Weiblicher Akt" (Tafel 58) aus, der in Paris 1910 unter seiner persönlichen Aufsicht noch gegossen wurde. Die wunderbare Ruhe und Insichgekehrtheit geben diesem Bildwerk den Ausdruck einer tiefen Innerlichkeit, die bereits von den sinnlicheren Gestalten des französischen Meisters abweichend auf jene gesteigerten und übersteigerten Gebilde vorbereitet, die bald darauf Lehmbrucks besondere Eigenart wurden und ihm den Ruf eines neuen Gotikers eintrugen. Es ist zu wünschen, daß ein bezeichnendes Beispiel für den Spätstil des Jungverstorbenen hinzugelangt.

Noch im Guß befindet sich die große Bronze von Aristide Maillol „Eva", zu deren Modellierung der Meister nicht weniger als 15 Jahre seines Lebens verwendet hat. Sie ist dem Kölner Museum als Gabe eines Kunstfreundes gesichert.

Neben diesen zwei großen Erzgüssen vervollständigen nun viele kleinere Bildhauerarbeiten unsere Vorstellung von der heutigen Plastik: von Georg Kolbe „Die Kauernde" (Tafel 59), ein kniender Mädchenakt mit wagerecht ausgebreiteten Armen, rötliche Bronze, graziös und herb zugleich; von Renée Sintenis das „Selbstbildnis" (Tafel 60), eine Maske in gebranntem Ton, von ernstem Ausdruck und besonders reizvoll durch seine impressionistischen Unebenheiten, die der Skulptur

malerische Werte abgewinnen; von der gleichen Künstlerin die kleine, in ihrer Bewegung so lebendige Bronzestudie des Boxers „Brandel" (Tafel 61); von Ernesto de Fiori-Berlin der bronzene Frauenakt in halber Lebensgröße „Hockende Frau" (Tafel 62) und der Bildniskopf „Carina Ari" (Tafel 63). Bei ihm ist die Masse ganz aufgelöst, Bewegungsvorstellungen sind an die Stelle des blockhaft Monumentalen getreten, und dieses Ungezwungene gibt seinen Werken einen Charme, der alle Schwere der Materie verleugnet; von Hermann Haller drei Köpfe, durch das erregende Spiel der ungeglätteten Oberfläche belebt und so die Art Rodins fortsetzend: Das „Bildnis A. F." (Tafel 64), der „Kopf eines Javaners" (Tafel 65) und das „Bildnis des Malers Fritz Westendorp" (Tafel 66), des Kölners, der unlängst in Düsseldorf starb; ferner von dem Russen Moissey Kogan ein „Idealkopf" (Tafel 67), dessen archaisierende Ursprünglichkeit so wohltuend fein und rein zwischen den anspruchsvolleren Bildwerken der anderen steht und auch durch die seltsame Technik der gebackenen Ziegelmasse vereinsamt ist. Von der Hand desselben Künstlers, der in Paris lebt und mit Maillol befreundet ist, ohne sich von ihm beeinflussen zu lassen, stammt auch die stilvolle Kleinbronze einer stehenden Frau, trotz des bescheidenen Maßes so groß in der Form, und zugleich die zarte Beseeltheit ihres träumerischen Schöpfers kündend; von Fritz Huf die Bronzemaske einer jungen „Javanerin" (Tafel 68), schlicht und vornehm in ihrer Auffassung und technischen Behandlung und endlich von Manuel Hugue, genannt Manolo (Tafel 70), einem in Paris lebenden Kubaner, die Terrakotta „Torero", keck in der Bewegung und von ausdrucksvoller großgesehener Silhouette, von welcher Seite auch man sie betrachten mag.

HANDZEICHNUNGEN UND GRAPHIK

Nicht weniger als 716 Handzeichnungen und graphische Blätter sind als Neuerwerbungen, und wieder zu einem sehr erheblichen Teil als Schenkungen, während der letzten fünf Jahre ins Kupferstichkabinett gelangt. Es würde zu weit führen, auf die einzelnen Blätter hier einzugehen. Die Tendenz war naturgemäß, die in der Kölner Sammlung vorhandenen Lücken nach Möglichkeit zu schließen. Man darf nicht vergessen, daß nach Hagelstanges Tod unsere Galerie sieben Jahre lang ohne Direktor war, und daß infolgedessen namentlich an Neuerwerbungen zeitgenössischer Graphik unendlich viel nachzuholen ist. Daher blieben die älteren Zeichnungen und Stiche — insgesamt etwa 80 Blatt — diesmal sehr in der Minderzahl. — Nicht unbedeutend ist der Zuwachs an Romantikern, die merkwürdigerweise noch fast vollkommen gefehlt hatten.

Wir bilden eine kleine Anzahl der neuen Blätter hier ab und haben nach Möglichkeit dabei die Stiftungen berücksichtigt und unsere Auswahl mit Selbstverständlichkeit auf Handzeichnungen beschränkt (Tafeln 71 bis 100).

Im übrigen folgt hier eine Aufzählung sämtlicher Neuerwerbungen des Kabinetts in alphabetischer Anordnung:

Abelen, Peter (Köln), Landschaft, Stiftzeichnung.
— Liegender weibl. Akt, Bleistiftzeichnung.
Achenbach, Andreas, „Erftlandschaft mit Mühle", Lavierte Federzeichnung. Geschenk der Galerie Heinemann-München.
— „Metternich", Lithographie von 1848.
Adler, Jankel, „Stilleben", Aquarell.
— „Akrobatin", Aquarell.
— „Katze vor dem Spiegel", Ölfarbe mit Federvorzeichnung auf Papier.

Ballenberger, Carl, Grabmal des Ritters Paul v. Abtsperg, Aquarell mit Bleistiftvorzeichnung. Geschenk des Herrn Vleugels.
Barlach, Ernst, „An der Ostgrenze", Lithographie.
— „Frau mit Pferd", Kreidezeichnung.
— „Der arme Vetter", Mappe mit 34 Lithographien.
Bauhaus-Drucke, „Neue europäische Graphik", Meister des Staatl. Bauhauses Weimar.
Beck, August, „Drei Chinesen", Bleistiftzeichnung.
— „Die unzerstörbare Uhr," zwei Bleistiftzeichnungen.
Becker-Modersohn, Paula, „Weiblicher Akt", Kreidezeichnung.
Beckmann, Max, „Kriegserklärung", Radierung.
— „Selbstbildnis 1914", Radierung.
— „Café I", Lithographie.
— „Selbstbildnis", Holzschnitt.
— „Bergpredigt", Lithographie.
— „Johannes der Täufer in der Wüste", Lithographie.
— „Christus und die Sünderin", Lithographie.
— „Taufe Christi", Lithographie.
— „Abendmahl", Lithographie.
— „Weinende Frau", Radierung.
Blum, Theo (Köln), „Dorfstraße", Radierung.

Campendonk, Heinrich, „Jean Bloe Niestlé", Aquarellierter Farbenholzschnitt.
Chagall, Marc, „Der Rabbiner", Radierung.
Chavannes, Puvis de, „La Fortune", Signierte Lithographie.
Corinth, Lovis, „Reineke Fuchs" von Goethe, illustriert mit farbigen Lithographien. Geschenk des Herrn Regierungsrats Dr. Heinrich Stinnes an die Wallraf-Richartz-Gesellschaft.
Corinth, Lovis, „Schloßfreiheit", Lithographie.
— „Salome", Radierung.
— „Schlafende", Radierung.
— „Straße in Königsberg", Lithographie.

Daumier, Honoré, „Mr. Guiz", Lithographie (Probedruck).
— „Un homme sauvé malgré lui", Lithographie.
— „Un dernier toast", Lithographie.
Deiker, C. F., „Tierstudie", Federzeichnung.
Delacroix, Eugène, „Löwin zerfleischt einen Araber", Lithographie.
Delpech, „Employé", Lithographie, aquarelliert.
Derain, André, „Weiblicher Kopf", Kohlezeichnung. Geschenk des Kunstsalons Bollag-Zürich.
— „Dame im Sessel", Bleistiftzeichnung. Geschenk der Kunsthandlung Tanner-Zürich
Devéria, A., „Rencontre imprévue", Lithographie.
Devéria, Eugène, „La Lettre", Lithographie.
Dix, Otto, „Die Gürzenichstraße in Köln", Aquarell.
— „Bildnis des Kunsthändlers Nierendorf", Aquarell.
— „Feierabend", Aquarell.
— „Kinderbildnis (Hanali)", Aquarell.
— „Selbstbildnis", Lithographie. Geschenk des Kunsthändlers Karl Nierendorf.
— „Bildnis Frau Otto Müller", Lithographie. Geschenk eines Kölner Kunstfreundes.
— „Der Blinde", Lithographie.
— „Bildnis Otto Klemperer", Lithographie.
— „Selbstbildnis", Radierung.
— „Der Krieg", Mappe mit 50 Radierungen.

Eekman, „Frühling", Linoleumschnitt.
Ehmsen, Heinrich, „Aus dem Irrenhaus", Aquatinta-Blatt.
— „Die Bar", Radierung.
— „Der Mixer", Aquatinta.
Ensor, James, „Straßenkampf", Radierung.
— „Scènes de la vie du Christ", Mappe mit 32 farbigen Lithographien.
Ernst, Max, „Fiat Modes", Mappe mit 8 Lithographien.
Felixmüller, Conrad, „Kind am Fenster", Radierung.
— „Mädchen auf dem Divan", Radierung.

Fiori, Ernesto de, „Schreitender Jüngling", Lithographie.
— „Hockende Frau", Lithographie.
— „Schreitendes Mädchen", Lithographie.
— „Schreitender Harlekin", Lithographie.
Feigl, Friedrich, „10 Szenen aus dem alten Testament", Radierungen.
Feininger, Lyonel, „Hafenlandschaft", Holzschnitt. Geschenk des Herrn Dr. Walter Cohen an die Wallraf-Richartz-Gesellschaft.
Feuerbach, Anselm, „Studie zum Sommernachtstraum", Kreidezeichnung. Geschenk der Kunsthandlung Steinmeyer-Söhne, Köln.
Franck, Philipp, „Pferde vor dem Gewitter", Radierung. Geschenk des Kunstverlags Wohlgemuth & Lißner-Berlin.
— „Pferdegespann", Radierung. Geschenk wie vorher.
— „Der Raub der Töchter des Leukipp", Radierung. Geschenk wie vorher.
— „Amazonenschlacht", Radierung. Geschenk wie vorher.
— „Phaeton", Radierung. Geschenk wie vorher.
— „Rinder", Radierung. Geschenk des Künstlers.
— „Circe I", Radierung. Geschenk wie vorher.
— „Europa", Radierung. Geschenk wie vorher.
— „Fliehende Pferde", Radierung. Geschenk wie vorher.
Frank, Erna, „Notre Dame", Radierung. Geschenk der Kunsthandlung Abels.

Gavarni, Paul, „Ne lui parlez pas des bourgeois", Farbige Lithographie.
— „Sympathie", Lithographie.
Geiger, Willi, „Stigmatisation des heil. Franz", Radierung. Geschenk des Herrn Vleugels an die Wallraf-Richartz-Gesellschaft.
— „Pietà", Radierung. Geschenk wie vorher.
Glaize, A., „Change de monnaies", Lithographie.
Gleichmann, Otto, „Weibl. Brustbild", Gouache. Geschenk der Wallraf-Richartz-Gesellschaft.
Goya, Francisco José de, „La Taureaumachie", Recueil de quarante estampes inventées et gravées à l'eau-forte, 40 Blatt im Originalband, Paris 1876 (3. Ausgabe!).
— „Los desastres de la guerra", 80 Blatt Radierungen im Originalband, Rl. Academia des Nobles Artes de San Fernando, Madrid 1863 (1. vollständige Ausgabe!).
Großmann, Rudolf, „Männliches Bildnis", Aquarell. Geschenk des Herrn Julius Pascin-Paris an die Wallraf-Richartz-Gesellschaft.
— „Sitzender weibl. Akt", Aquarell. Geschenk wie vorher.
Großmann, Rudolf, „Schlachthof", Aquarellierte Federzeichnung. Geschenk wie vorher.
— „Schwäbisches Bordell", Aquarellierte Tuschfederzeichnung. Geschenk wie vorher.
— „Circus", Aquarell. Geschenk wie vorher.
— „La maison", Lavierte Federzeichnung. Geschenk wie vorher.
— „Circus Schumann", Radierung. Geschenk wie vorher.
— „Volksgarten", Radierung. Geschenk wie vorher.
— „Zuschauerraum im Circus", Radierung. Geschenk wie vorher.
— „Zigeunerkarren in Brügge", Radierung. Geschenk wie vorher.
— „Fabrik am Kanal", Radierung. Geschenk wie vorher.
— „Schwäbisches Bordell", Radierung. Geschenk wie vorher.
— „Kanallandschaft", Radierung. Geschenk wie vorher.
— „München Vorstadt", Radierung. Geschenk wie vorher.
— „Bahnhof Starnberg", Radierung. Geschenk wie vorher.
— „Variété", Radierung. Geschenk wie vorher.
— „Rummelplatz in Berlin", Farblithographie. Geschenk wie vorher.
— „Hauptbahnhof in München", Radierung mit schw. Tusche, Bleistift, Aquarell und Deckweiß. Geschenk wie vorher.
— „Variété", Radierung. Geschenk wie vorher.
— „Volksfest", Radierung. Geschenk wie vorher.
— „Variété ‚Hönle'", Radierung. Geschenk wie vorher.
— „Männl. Bildnis", Radierung. Geschenk wie vorher.
— „Starnberger Bahnhof", Radierung. Geschenk wie vorher.
— „Landschaft", Radierung. Geschenk wie vorher.
— „Schweinestudien", Radierung. Geschenk wie vorher.
— „Restaurationsgarten", Radierung. Geschenk wie vorher.
— „Mai in der Vorstadt", Radierung. Geschenk wie vorher.
— „Damenringkampf", Radierung, koloriert. Geschenk wie vorher.
— „Sitzender weibl. Akt", Radierung, lav. Geschenk wie vorher.
— „Volksvariété", Radierung m. Aquatinta. Geschenk wie vorher.
— „Berlin, Gleisdreieck", Radierung. Geschenk wie vorher.
— „Variété", Radierung. Geschenk wie vorher.
— „Morgen bei Brügge", Pastellkolorierte Radierung. Geschenk wie vorher.

Großmann, Rudolf, „Tischgesellschaft", Aquarellierte Lithographie.
— „Sitzender weibl. Akt", Aquarellierte Lithographie.
— „Begräbnis des Kardinals Fischer", Radierung mit Aquatinta.
— „Der Gärtner", Radierung.
— „Cocain", Mappenwerk, Handaquarellierte Lithographien.
Grosz, George, „Die Rote-Kreuz-Tante", Aquarell.
— „Loreley", Rohrfederzeichnung mit Tusche.
— „Bier II", Rohrfederzeichnung mit Tusche.
— „Abends am Wrangelplatz", Aquarell.
— „Brustbild des Dichters Max Hermann-Neiße", Kreidezeichnung.

Halm, Peter, „Landschaft", Radierung. Geschenk der Kunsthandlung Abels.
Haer, de, Adolf, „Herbst", Aquarell. Geschenk des Künstlers.
Hasenclever, Johann Peter, „Don Quichote", Bleistiftzeichnung.
— „Beim Wein", Bleistiftzeichnung.
— „Der Zecher", Bleistiftzeichnung.
Hasse, Sella, „Sackträger", Holzschnitt.
— „Werft", Holzschnitt.
— „Streckenarbeiterinnen", Holzschnitt.
Heckel, Erich, „Weibl. Akt im Freien", Aquarellierte Bleistiftzeichnung.
— „Landschaft mit Regenbogen", Pastell.
— „Soldat", Tempera.
— „Verschneite Berge", Aquarell.
— „Frauenbildnis", Farbstift und Aquarell.
— „Schreitender Akt", Aquarell und Tempera.
— „Dame im Sessel", Aquarell.
— „Die Schwemme", Farbenholzschnitt.
— „Bildnis S.", Lithographie.
— „Sommer", Holzschnitt.
Hegemann, Martha (Köln), „Composition", Aquarell. Geschenk des Herrn Vleugels an die Wallraf-Richartz-Gesellschaft.
— „Composition", Aquarell. Geschenk wie vorher.
Heise, Wilhelm, „Schloßhof", Farbholzschnitt. Geschenk wie vorher.
Heunert, Friedrich, „Winterlandschaft", Aquarell.
Hildebrandt, Adolf von, „Vier Bleistiftstudien zu einem Brunnen". Geschenk des Herrn Dr. Hermann Burg an die Wallraf-Richartz-Gesellschaft.
Hildebrand, Eduard, „Seestück", Aquarell.
Hilgers, Carl, „Rauchender Mann mit Flasche", Braun lavierte Bleistifzeichnung.
— „Rauchender Mann, stehend", Braun lavierte Bleistiftzeichnung.
— „Rauchender Mann, sitzend", Braun lavierte Bleistiftzeichnung.
Hilgers, Carl, „Knabe, ein Boot vom Strand schiebend", Aquarellierte Federzeichnung.
— „Holländische Zugbrücke", Aquarell.
Hoerle, Heinrich (Köln), „Kelch mit Lilie", Ölfarbe und Tempera.
— „Frauenkopf", Aquarell.
— „Weibl. Halbakt", Kreidezeichnung.
— „Stilleben mit Fisch und Citrone", Öltempera auf Papier.
Hodler, Ferdinand, „Frühlingssehnsucht", Lithographie.
— „Heilige Stunde", Lithographie.
Hofer, Karl, „Liebesgedichte" von Hatzfeld, illustriert mit zehn Lithographien. Geschenk der Wallraf-Richartz-Gesellschaft.
— „Tropische Nacht", Lithographie.
Hoff, Heinz von den (Köln), „Das Aggertal", Aquarell.
— „Landschaften", 8 Radierungen.
— „Kölner Vorstadt", Radierung.
— „Rheinisches Dörfchen", Radierung.
Hoffmann, Eugen, „Dirnen", Aquarell. Geschenk der Frau Ey an die Wallraf-Richartz-Gesellschaft.
Hofmann, Rudolf, „Bildnis des Malers Walter Bud", Radierung. Geschenk des Herrn Geheimrats Professor Dr. C. Duisberg-Leverkusen.
Hollar, Wenzel, „Das Schloß in Bonn".
— „Der Drachenfels", Radierung.
— „Blick von Bonn auf die Löwenburg, Drachenfels und Godesburg", Radierung.
— „Rheinfels", Radierung.
— „Rheinischer Bauernhof", Radierung.
— „Oberrheinischer Bauernhof", Radierung.
Hoetger, Bernhard, „Mädchenakt", Schw. Kreidezeichnung.
— „Sitzender weibl. Akt", Rötelzeichnung.
— „Judaskuß", Radierung.
Hübner, Karl Wilhelm, „Im Wirtshaus", Aquarellierte Federzeichnung.

Jansen, Franz Mathias (Köln), „Der Rhein", 20 Radierungen in Mappe (vgl. Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 21).
— „Waldansicht", Radierung.
— „Rheinbrücke", Radierung.
— „Der Unglücksfall", Holzschnitt.
— „Blick auf das Siebengebirge", Radierung.
— „11 Landschaften bei Wien usw.", Radierungen.
Kammerer, Theodor, „Lesende", Kolorierte Lithographie.
Kandinsky, W., „Kleine Welten", Mappe mit 4 Holzschnitten, 4 Radierungen und 6 Lithographien.
Kerschbaumer, „Landschaft", Tempera.
Kinderzeichnung, „Ägyptische Landschaft", Aquarell. Geschenk von Herrn Dr. Haubrich an die Wallraf-Richartz-Gesellschaft.

Kirchner, Ernst Ludwig, „Tannen", Aquarell.
— „Weibl. Akt", Kohlezeichnung.
— „Häusliche Szene", Steindruck, bemalt. Geschenk des Museumsvereins.
Klee, Paul, „Die Tric-Trac-Spieler", Aquarell. Geschenk des Herrn Werner Vowinckel an die Wallraf-Richartz-Gesellschaft.
— „Pflanzen-, Erd- und Luftreich", Aquarellierte Federzeichnung.
Koch, Joseph Anton, „Macbeth und die Hexen", Aquarell.
Kogan, Moissey, „Diana", Holzschnitt.
— „Frauenakt", Rötelzeichnung.
Kolb, Alois, „Ex libris", Radierung. Geschenk des Herrn Geheimrats Professor Dr. C. Duisberg.
Kolbe, Georg, „Kriechender weibl. Akt", Lavierte Federzeichnung. Geschenk der Wallraf-Richartz-Gesellschaft.
— „Stehender weibl. Akt", Lavierte Federzeichnung. Geschenk wie vorher.
Kölnisch, Anf. des 15. Jahrh., „Christus am Kreuz mit Maria und Johannes", Buchmalerei auf Pergament. Geschenk des Herrn Geheimrats Dr. Louis Hagen. (Vgl. Titelblatt!)
Kronenberg, Fritz (Köln), „Gebirgslandschaft", Aquarell. Geschenk des Künstlers an die Wallraf-Richartz-Gesellschaft.
— „Landschaft", Aquarellierte Federzeichnung. Geschenk der Wallraf-Richartz-Gesellschaft.
— „Flußlandschaft", Aquarell. Geschenk eines Kunstfreundes an die Wallraf-Richartz-Gesellschaft.
— „Sitzendes Mädchen", Kreidezeichnung. Geschenk der Wallraf-Richartz-Gesellschaft.
Kubin, Alfred, „Christophorus", Federzeichnung.
— „Die Flucht nach Ägypten", Lithographie. Geschenk des Herrn Vleugels an die Wallraf-Richartz-Gesellschaft.
— „Jäger und Nymphe", Lithographie. Geschenk wie vorher.
— „Bäuerin", Lithographie. Geschenk wie vorher.
— „Der Landstreicher", Lithographie. Geschenk wie vorher.
— „Dame mit Pelz", Lithographie. Geschenk wie vorher.
— „Der Krieger", Lithographie. Geschenk wie vorher.
— „Der Kardinal", Lithographie. Geschenk wie vorher.
— „Silberne Hochzeit", Lithographie. Geschenk wie vorher.
— „Die Tote", Lithographie. Geschenk wie vorher.
— „Faust in der Hexenküche", Lithographie. Geschenk wie vorher.
Kubin, Alfred, „Traum vom Altar", Lithographie. Geschenk wie vorher.
— „Die Pensionsmutter", Lithographie. Geschenk wie vorher.
— „Die Sphinx", Lithographie. Geschenk wie vorher.
— „Pierrot und Harlekin", Lithographie. Geschenk wie vorher.
— „Das Kind", Lithographie. Geschenk wie vorher.
— „Kriegsgespenst", Lithographie. Geschenk wie vorher.
— „Die Königin der Nacht", Lithographie. Geschenk wie vorher.
— „Hengst und Schlange", Lithographie. Geschenk wie vorher.
— „Schmerzensmann", Lithographie. Geschenk wie vorher.
— „Märchenprinzessin", Lithographie.
— „Pferdeschwemme", Lithographie.
— „Der steinerne Fischer", Lithographie.
Küpper, Will (Köln), „Liebespaar", Pinselzeichnung.
— „Bettler", Federzeichnung.

Lange, Otto, „Badende", Farblithographie.
— „Erntewagen II", Radierung.
Laurencin, Marie, „Tänzerin", Lithographie.
— „Der Zopf", Aquarell.
Léandru, „Préface", Lithographie.
Lebrun, Charles, „Skizze zum Gruppenbildnis der Familie Jabach", Pinselzeichnung.
Lehmbruck, Wilhelm, „Frauen im Bade", Radierung.
— „Weibl. Akte", Radierung.
— „Frauenköpfe", Radierung.
— „Das Urteil des Paris", Radierung.
Leibl, Wilhelm, „Lesende Bäuerin", Radierung.
— „Junger Mann mit Krug", Radierung.
— „Bäuerin, Kopf", Radierung.
— „Kopf einer alten Bäuerin", Radierung.
Lessing, Carl Friedrich, „Betender Einsiedler in der Felshöhle", Aquarell.
Lichtenberg, Josef (Köln), „Bildnis Pfitzners", Radierung. Geschenk des Künstlers.
— „Bildnis Heinrich Nauen", Kreidezeichnung.
Liebermann, Max, „Bildnis des Geheimrats C.", Radierung.
— „Bildnis Einsteins", Lithographie.
Lorrain, Claude, „Landschaft", Lavierte Federzeichnung.

Macke, August, „Spazierritt", Tempera. Geschenk der Wallraf-Richartz-Gesellschaft.
Maillol, Aristide, „Schreitende Frau", Kreidezeichnung. Geschenk der Kunsthandlung Tanner-Zürich.
Manet, Edouard, „Guerre civile, 1871", Lithographie.

Marc, Franz, „Hirtin", Holzschnitt.
— „Versöhnung", Holzschnitt.
Marées, Hans von, „Studie zu Nestor I", Rötelzeichnung.
— „Studien zu Nestor I", seitliche und Rücken-Ansichten, Rötel.
— „Studie zu Nestor I", seitl. Ansicht, Rötelzeichnung.
— „Stehender weiblicher Akt mit Apfel", Bleistiftstudie. Geschenk der Galerie Karl Haberstock-Berlin.
Meid, Hans, „Künstler und Modell", Radierung.
Meidner, Ludwig, „Männliches Bildnis", Bleistiftzeichnung.
— „Bildnis Eugen Klöpfer", Radierung.
Mense, Carl (Köln), „Russische Landschaft", Holzschnitt.
— „Küstenlandschaft", Holzschnitt.
Menzel, Adolf von, „Der General", Radierung, vor der Schrift.
Meyershofer, Max, „Versammlung im Freien", Lithographie. Geschenk der Kunsthandlung Abels.
Millet, „Der Sämann", Lithographie.
Modersohn-Becker, Paula. Siehe Becker.
Molyn, Pieter de, „Landschaft, 1655", Stiftzeichnung. Geschenk der Kupferstichhandlung Bornheim-Köln.
Monse, E., „Titelblatt für ein Poesiealbum", Aquarellierte Federzeichnung.
Müller, Otto, „Weibl. Akte", Farbstift mit Tusche. Geschenk des Museumsvereins.
— „Hockende", Kohle, Pastell und Aquarell.
— „Weibl. Akt", Farblithographie. Geschenk der Kunsthandlung Lohmann-Elberfeld.
— „Hockende Akte", Lithographie.
Munch, Edvard, „Der Kuß", Radierung.
— „Das Meer der Liebe", Lithographie.
— „Männerkopf im Frauenhaar", Lithographie.
— „Ibsen im Grand Café", Lithographie.
— „Selbstbildnis", Lithographie.
— „Frau mit rotem Haar und grünen Augen", Lithographie.
— „Munchs Knecht", Lithographie.

Naue, Julius, „Walküre" (stehend), Aquarell. Geschenk des Herrn E. A. Schmidt, Domgalerie-Köln.
— „Walküre" (knieend, trauernd), Aquarell. Geschenk wie vorher.
— „Saga", Aquarell. Geschenk wie vorher.
Nauen, Heinrich, „Landschaft bei Hüls", Bleistift- und Federzeichnung.
— „Mädchenkopf", Radierung. Geschenk des Herrn Dr. Walter Cohen-Düsseldorf an die Wallraf-Richartz-Gesellschaft.
— „Bildnis Geheimrat Justi", Lithographie.
Nolde, Emil, „Männerkopf", Aquarell.
— „Schleierschwänze", Aquarell.
— „Segelboote", Farb. Tuschzeichnung.
— „Diskussion", Lithographie.
— „Segelboot", Aquarell.
— „Liegende und Hockende", Farb. Tuschzeichnung.
— „Tänzerin", Aquarell und Tuschzeichnung.
— „Soest, Petri- und Patrokliturm", Radierung.
— „Abendwolken", Aquarell.
— „Zigeunerinnen", Aquarell und Tuschzeichnung.
— „Saul und David", Radierung.
— „Salomon und seine Frauen", Radierung.
— „Hamburger Hafen", Lithographie.
— „Tänzerin (Blaurot)", Aquarell.
— „Tingel-Tangel III", Farblithographie. Geschenk der Wallraf-Richartz-Gesellschaft.
Nückel, Otto (Köln), „Unterhaltung", Holzschnitt.
— „Am Fenster", Holzschnitt.
— „Finale", Holzschnitt.
— „Der Spazierritt", Holzschnitt.

Oppenheimer, Max, „Bildniskopf Paul Cassirers", Lithographie. Geschenk an die Wallraf-Richartz-Gesellschaft von Herrn A. Flechtheim.

Pankok, Otto, „Bauernhaus", Kohlezeichnung.
Pascin, Jules, „Aus Florida", Aquarell.
Pechstein, Max H., „Kopf eines Fischers", Aquarell.
— „Liegende", Tuschpinselzeichnung.
— „Frauenkopf", Tuschpinselzeichnung.
— „Weibl. Halbfigur", Radierung.
Pellegrini, Alfred Heinrich, „Hinter den Dünen in Belgien", Bleistiftzeichnung.
Peschel, Carl Gottlob, „Verherrlichung Mariä durch die Evangelisten", Aquarellierte Bleistiftzeichnung.
Picasso, Pablo, „Mönch, ein Kind unterrichtend", Lithographie.
— „Mann mit Katze", Radierung. Geschenk des Herrn Alfred Flechtheim an die Wallraf-Richartz-Gesellschaft.
Prechner, Lotte B. (Köln), „Zigeunerkind", Holzschnitt.
— „Die Gebeugten", Farb. Tuschzeichnung.

Rabus, Carl, „Bildniskopf Hugo Stinnes", Lithographie.
Räderscheidt, Anton (Köln), „Aktstudie", Tempera. Geschenk des Herrn Vleugels an die Wallraf-Richartz-Gesellschaft.
— „Männl. und weibl. Kopf", Tuschpinselzeichnung. Geschenk wie vorher.
— „Gesellschaftsszene", Bleistift- und Kreidezeichnung. Geschenk wie vorher.

Räderscheidt, Anton, „Brustbild eines jungen Mannes", Bleistiftzeichnung. Geschenk wie vorher.
— „Männl. Kopf", Bleistift- und Kreidezeichnung. Geschenk wie vorher.
— Mädchenbildnis", Bleistiftzeichnung. Geschenk des Museumsvereins.
Rohlfs, Christian, „Streit", Holzschnitt.
— „Bewachsene Anhöhe", Aquarell. Geschenk der Galerie Goyert an die Wallraf-Richartz-Gesellschaft.
Röhricht, Wolf, „Hochöfen", Mappe mit 10 Lithographien.
Rollmann, Julius, „Torbole", Bleistiftzeichnung.
Rouault, Georges, „Selbstbildnis", Lithographie.
Rubensschule, „Bärenjagd", Braun lavierte Kreidezeichnung. Geschenk des Museumsdirektors Dr. Secker.

Schaefler, F., „Blumenstilleben", Aquarell. Geschenk des Herrn Jos. Heymann-Wipperfürth.
— „Waldinneres", Aquarell. Geschenk wie vorher.
— „Waldlandschaft mit Weiher", Aquarell. Geschenk wie vorher.
— „Badende Knaben", Aquarell. Geschenk wie vorher.
— „Frühlingssonne", Aquarell. Geschenk wie vorher.
— „Wasserfall", Aquarell. Geschenk wie vorher.
Scharff, Edwin, „Drei Männer im Boot", Radierung.
— „Pferde", Lithographie.
— „Zwei Reiter", Radierung.
Scheuren, Caspar, „Ein altes Lied", Farblithographie. Geschenk des Herrn Vleugels an die Wallraf-Richartz-Gesellschaft.
— „Venezia", Farblithographie. Geschenk wie vorher.
— „Gruß Dir Romantik", Farblithographie. Geschenk wie vorher.
— „Romantik, Sage, Märchen", Farblithographie. Geschenk wie vorher.
— „Romantische Schäferszene", Aquarell. Geschenk des Herrn Walter Klug.
— „Mein Schatz ist auf die Wanderschaft hin", Aquarell.
Schirmer, Johann Wilhelm, „Abtei Maria Laach", Kreidezeichnung. Geschenk der Kunsthandlung Abels.
Schmidt-Rottluff, Karl, „Landschaft", Aquarell. Geschenk der Galerie Goyert an die Wallraf-Richartz-Gesellschaft.
— „Liebespaar", Holzschnitt.
Schnorr von Carolsfeld, Julius, „Der Sündenfall", Federzeichnung.
— „Pharisäer und Zöllner", Federzeichnung.
Schroedter, Adolf, „Peter Schlemihl", Vier Radierungen, vor der Schrift.
Schröder, Heinrich, „Landschaft bei Orvieto", Lithographie.
— „Hörde i. Westfalen", Aquarell.
— „Cortona", Aquarell.
Schubert, Otto, „Stilles Glück", Aquarell.
— „Weibl. Akt", Aquarell.
— „Stilleben", Aquarell.
Schulz-Eberhard, Karl (Köln), „Mann mit Pfeife", Bleistiftzeichnung.
— „Im Wartesaal IV. Klasse", Bleistiftzeichnung. Geschenk des Künstlers.
— „Der Dollar steigt", Federzeichnung.
— „Alter Mann", Bleistiftzeichnung. Geschenk des Künstlers.
Seehaus, Paul, „Drei Männer am Strande", Tuschzeichnung.
— „Boote", Radierung.
— „Landschaft mit Hund", Radierung.
— „Der Leuchtturm", Radierung.
— „Am Ufer", Radierung.
— „Die Straße", Radierung.
— „Landschaft", Radierung.
— „Seelandschaft", Radierung.
Seewald, Richard, „Penthesilea", Aquarellierte Federzeichnung.
— „Tiger im Wald", Aquarellierter Holzschnitt.
— „Christus sucht die Eselin", Lithographie.
— „Landschaft bei Regenwetter", Radierung.
— „Gebirge", Radierung.
— „Der chinesische Turm", Radierung.
— „Passau", Holzschnitt.
— „Hengst", Radierung.
— „Brücke", Radierung.
— „Circus", Radierung.
— „Schweine", Radierung.
— „Wald", Radierung.
— „Katze", Radierung.
— „Café, Corsika", Radierung.
— „Affen im Walde", Lithographie.
— „Ascona", Radierung.
— „Boote (Florenz)", Radierung.
Seidlitz, Nelly von, „Bei der Toilette", Rötelzeichnung.
— „Frauenraub", Kreidezeichnung.
Seiwert, F. W. (Köln), „Gekreuzigte Balletteuse", Öl. Geschenk des Herrn Vleugels an die Wallraf-Richartz-Gesellschaft.
— „L'art pour l'art", Öl. Geschenk wie vorher.
— „Composition", Kohlezeichnung. Geschenk wie vorher.
— „Figur", Kohlezeichnung. Geschenk wie vorher.
— „Composition", Öl. Geschenk wie vorher.
— „Feierabend", Holzschnitt.

Sintenis, Renée, „Zwei Rehe", Radierung.
— „Rehbock", Radierung.
— „Selbstbildnis", Radierung.
— „Knabe mit Füllen", Radierung.
— „Frau mit Rehen", Radierung.
— „Badende Mädchen", 15 Radierungen in Mappe.

Slevogt, Max, „Szene aus Don Giovanni", Lithographie.
— „Einladung zum Circusfest der freien Sezession in Berlin 1922", Lithographie. Geschenk des Herrn Dr. W. Cohen an die Wallraf-Richartz-Gesellschaft.

Sonderland, Adolf, „Vier Märchenbilder (Till Eulenspiegel, Robert der Teufel, Freiherr von Münchhausen, Doktor Faustus)", Aquarellierte Federzeichnungen.

Steinlen, Alexandre Théophile, „Wäscherin", Aquarellierte Kohlezeichnung.
— „La petite Rosette", Lithographie.
— „Dame Yacinthe", Lithographie.

Sterne, Maurice, „Mädchen von Anticoli, Temperazeichnung.
— „Sitzender weibl. Akt", Federzeichnung.
— „Weibl. Akt", Federzeichnung.

Sturtzkopf, C., „Bar", Lithographie.

Thiel, Johann (Köln), „Vier Kölner Ansichten (Severinstor, Stadtbild von Norden, Blick auf Mülheim, Blick auf Köln)", Radierungen.

Thoma, Hans, „Zitronenverkäuferin", Bleistiftzeichnung.

Toulouse-Lautrec, „Terreur de Grécielle", Lithographie.

Vautier, Benjamin, „Sitzendes Mädchen", Kreidezeichnung.

Veit, Philipp, „Darstellung Christi im Tempel", Bleistiftzeichnung. Geschenk von Frl. Edith Renouf-Brentano.
— „Ecce homo", Bleistiftzeichnung. Geschenk wie vorher.
— „Die hl. Familie auf der Flucht nach Ägypten", Getuschte Bleistiftzeichnung. Geschenk wie vorher.

Villain, „La bonne chasse", Lithographie.

Wätjen, Otto von, „In der Loge", Lithographie.

Weber, Otto F., „Straßenszene in Madrid", Aquarell mit Federvorzeichnung.
— „Spanische Frauen", Tuschpinselzeichnung.
— „Toledanische Wasserverkäuferin", Aquarell mit Bleistiftvorzeichnung.
— „Tingel-Tangel in Madrid", Aquarell.

Weisgerber, Albert, „Drei weibl. Akte", Kreidezeichnung.
— „Große Kreuzabnahme", Bleistiftzeichnung.

Wohlgemuth, Daniel, „Am Rhein", Lithographie. Geschenk des Künstlers an die Wallraf-Richartz-Gesellschaft.

Wolff, Gustav, „Sitzende Frau", Rötelzeichnung.

Wollheim, Gert, „Schnee gewordene Frühlingsgedanken", Aquarell. Geschenk der Frau Ey an die Wallraf-Richartz-Gesellschaft.

Zielke, Julius, „In der Klosterloggia", Bleistiftzeichnung.

Zille, Heinrich, „Kiepenträgerin", Radierung. Geschenk der Wallraf-Richartz-Gesellschaft.

Die Neuerwerbungen und Schenkungen des hier beschriebenen Zeitraums von fünf Jahren kamen unter den denkbar ungünstigsten wirtschaftlichen Verhältnissen zustande. Mit einem Ankaufsetat von etwa 8000 Mark, wie er der Galerie der Neuzeit in Köln[1]) für das Jahr 1927 zugewiesen wurde — 8000 Mark, wovon die Hälfte obendrein für Handzeichnungen und Stiche verfügbar bleiben muß —, kann mit dem besten Willen ein Museum nicht in dem Sinne ausgebaut werden, wie es einer Großstadt würdig ist. „Gelegenheiten" zu billigem Einkauf bedeutender Stücke, die versäumt zu haben der Galerieleitung von Unwissenden manchmal vorgeworfen wird, sind durch diese Beschränkung der Mittel und die Unmöglichkeit raschen Zugreifens einfach illusorisch gemacht! Herrlich aber und nicht genug anzuerkennen war die Opferwilligkeit all der privaten Kunstfreunde und Kunstgesellschaften, die unter den Abbildungen mit Namen genannt sind! Und dankbar erwähnt werden muß das Entgegenkommen der städtischen Verwaltung, die in zwei Sonderfällen (Leibl und Marées) größere außeretatmäßige Mittel zur Verfügung gestellt hat.

Kleine Bilder und Skulpturen, qualitätvolle Kabinettstücke für Nebenräume, insbesondere solche, die für die neuere Kunstgeschichte Kölns und des Rheinlandes hohe Bedeutung haben, konnten immerhin in großer Zahl erworben werden. Aber mit diesen in der Not der Zeit begründeten Kleinkäufen, so willkommen sie waren, muß es sein Bewenden haben in Köln. Galeriewerke vom künstlerischen Gewicht des neuen Beuckelaer, des Leibl, Marées und Kirchner, des Lehmbruck und Maillol sind künftig allein unser Ziel! Möge die Verfolgung dieses Ziels allseitige Unterstützung finden!

Und ein Wort noch zur Kunst der Jüngsten! Köln hat bereits weitgehende Zugeständnisse gemacht, insbesondere auch an die in seinen Mauern tätige Künstlerschaft. Aber Unzufriedenheit der Künstler und

[1]) Die Nachbarstadt Düsseldorf hat für neue Kunst einen Ankaufsetat von jährlich 250 000 Mark.

Widerspruch des Publikums waren in den meisten Fällen der Lohn. Die Zurückhaltung beim Einkauf zeitgenössischer Kunst wird durch solche Erfahrungen wesentlich verstärkt. Es sei hier mit einigen Sätzen geschlossen, die Gustav Pauli in den Bericht der Hamburger Kunsthalle (1914 bis 1924) schrieb und deren Wortlaut sich die Kölner Galerieleitung vorbehaltlos zu eigen macht:

Von enthusiastischen Zeitgenossen der jüngeren Künstlerschaft, Schriftstellern und Sammlern, wird den Museen immer wieder der Vorwurf der Rückständigkeit und Lauheit gemacht. Es wird von verpaßten Gelegenheiten billigen Einkaufs geredet und ein frisch-fröhliches Zugreifen gefordert — worüber immer wieder vergessen wird, wie rasch der Enthusiasmus der Zeitgenossen seine Idole wechselt, wie häufig er Anlaß hätte, Irrtümer zu gestehen, und wie teuer er demnach selbst bei billigen Einzelkäufen im Ganzen doch seine Erfahrungen zu bezahlen hat. Wohl ist das Sammeln zeitgenössischer Kunst das schwerste und schönste zugleich. Schwer, weil gerade die Neuheit einer Richtung zunächst die individuelle Bewertung erschwert. Und doch entscheidet in aller Kunst allein der Wert der persönlichen Leistung und nie der Wert der Partei. Demnach hat es immerhin etwas für sich, wenn das Museum in seinem Verhältnis zu den jüngeren Zeitgenossen den Privatsammlern den Vortritt läßt. Es kann warten, wenn es auch nicht gleich dem Louvre so lange zu warten braucht, bis seine Kandidaten verstorben sind. . . .

ABBILDUNGEN IM TEXT

TAFELN DER NEUERWERBUNGEN

Von 1922 bis 1927 erworbene Gemälde

1. Joachim *Beuckelaer:* Geschlachtetes Schwein. Geschenk des Herrn Dr. Hermann Neuerburg, Köln, 1927.
2. Isaak van *Ostade:* Die Kuchenesser. Erworben 1926.
3. Sebastian *Vrancx:* Karneval in Antwerpen. Geschenk des Herrn Albert Ottenheimer, Köln, 1926.
4. Allart *van Everdingen:* Uferlandschaft. Geschenk der Galerie Bachstitz, Den Haag, 1926.
5. Jan A. *Beerstraaten:* Seeschlacht. Geschenk der Kunsthandlung Dr. Jaffe, Köln, 1926.
6. Januarius *Zick:* Anbetung der Hirten. Erworben 1923.
7. Januarius *Zick:* Christus am Ölberg. Geschenk des Museumsvereins, Köln, 1923.
8. Anton *de Peters:* Junges Mädchen. Aufgefunden 1922 im Kupferstichkabinett.
9. Caspar B. *Beckenkamp:* Herrenbildnis. Geschenk des Herrn Joseph Hanstein, Inh. des Kunstauktionshauses M. Lempertz, Köln, 1926.
10. Karl *Begas:* Selbstbildnis mit dem Freunde Weyer. Erworben 1927.
11. Johann Josef *Bastiné:* Frau Fabrikant Hasselbach. Erworben durch die Wallraf-Richartz-Gesellschaft, 1927.
12. Simon *Meister:* Gruppenbildnis der Familie Werbrun. Erworben 1923.
13. Wilhelm *Kleinenbroich:* Gruppenbildnis der Familie Bernards. Erworben 1926.
14. Johann *Kneipp:* Ruhe auf der Flucht. Geschenk des Herrn Rechtsanwalts Paul Esch, Köln, 1926.
15. Egidius *Mengelberg:* Männliches Porträt. Geschenk der Wallraf-Richartz-Gesellschaft, Köln, 1926.
16. Moritz *Oppenheim:* Bildnis der Brüder Jung mit ihrem Erzieher Ackermann. Geschenk des Herrn Geh. Kommerzienrats Dr. Richard v. Schnitzler anläßlich des Geschäftsjubiläums des Bankhauses I. H. Stein, Köln, 1922.
17. Joseph A. *Knip:* Landschaft mit Monte Circeo. Geschenk des Herrn Rechtsanwalts Paul Esch, Köln, 1926.
18. Ferdinand *v. Rayski:* Herr v. Fabrice als Jäger. Geschenk des Museumsvereins, Köln, 1922.
19. F. Carl *Hausmann:* Galilei vor dem Konzil. Geschenk des Herrn Albert Ottenheimer, Köln, 1922.
20. Charles-François *Daubigny:* Baumblüte. Geschenk des Herrn Generaldirektors Alfred L. Tietz, Köln, 1925.
21. Anselm *Feuerbach:* Mirjam. Erworben 1925 unter Beihilfe des Museumsvereins.
22. Simon *Durand:* Im Circus. Erworben 1925.
23. Hans *v. Marées:* Rast am Waldesrand. Erworben aus außeretatmäßigen Mitteln 1927.
24. Wilhelm *Leibl:* Bildnis des Malers Fischer, 1875. Erworben 1926 mit Unterstützung rheinischer Kunstfreunde.
25. Joh. Wilhelm *Schirmer:* Landschaft. Geschenk des Herrn Paul Reifenberg, Köln, 1926.
26. Caspar *Scheuren:* Alte Burg. Geschenk des Herrn Geh. Kommerzienrats Dr. Richard v. Schnitzler, Köln, 1925.
27. Caspar *Scheuren:* Die Klemenskapelle bei Trechtingshausen. Erworben 1925.
28. Louis *Blanc:* Mädchenbildnis. Geschenk der „Dom-Galerie", Inh. Herr E. A. Schmidt, Köln, 1922.
29. Joh. Peter *Hasenclever:* Hauskonzert. Geschenk des Museumsvereins, Köln, 1925.
30. Andreas *Achenbach:* Erftlandschaft. Erworben 1925.
31. Friedrich *Heunert:* Mayschoß an der Ahr. Geschenk des Museumsvereins, Köln, 1926.
32. Christian *Kröner:* Jägerrast. Erworben 1925.
33. Christian *Kröner:* Rehbock. Geschenk der Galerie Julius Stern, Düsseldorf, 1926.
34. Paula *Modersohn-Becker:* Bildnis einer alten Bäurin. Erworben 1925.
35. Hans *Sturzenegger:* Chinesische Arbeitsfrauen beim Reisessen. Geschenk des Herrn Bankiers Carl Baumgarten, Köln, 1924.
36. Heinrich *v. Zügel:* Kühe auf der Weide. Geschenk des Museumsvereins, Köln, 1925.
37. Karl *Walser:* Mummenschanz. Geschenk des Herrn Albert Ottenheimer, Köln, 1923.
38. Hans *Purrmann:* Ajaccio. Erworben 1923.
39. Rudolf *Levy:* Sanary. Geschenk des Herrn Albert Ottenheimer, Köln, 1924.

40. Rudolf *Großmann:* Sorrent. Geschenk des Herrn Bankiers Richard Samson, Hamburg, 1926.
41. Lovis *Corinth:* Blumenstilleben. Geschenk des Herrn Geh. Kommerzienrats Dr. Richard v. Schnitzler, Köln, 1925.
42. Maurice *Utrillo*-Valadon: Altes Schloß. Geschenk des Herrn Otto Wolff, Köln, 1926.
43. Edvard *Munch:* Die Lebensalter. Erworben 1927.
44. Otto *Müller:* Die Frau des Künstlers. Erworben 1925.
45. Carl *Hofer:* Sterbende Blumen. Erworben 1922.
46. Ernst Ludwig *Kirchner:* Das Boskett. Geschenk des Herrn Joseph Feinhals, Köln, 1927.
47. Carl *Hofer:* Pierrot und Harlekin. Erworben 1923.
48. Carl *Hofer:* Muzzano. Geschenk des Herrn Heinrich Neuerburg, Köln, 1926.
49. Juan *Gris:* Aschermittwoch. Erworben durch die Wallraf-Richartz-Gesellschaft, Köln, 1925.
50. José *de Togores:* Ruhendes Mädchen. Geschenk der Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf, 1926.
51. Otto *Dix:* Die Eltern des Künstlers. Erworben 1924.
52. Johannes *Greferath:* Park in Sevilla. Geschenk des Herrn Rechtsanwalts Dr. Joseph Haubrich, Köln, 1924.
53. Anton *Räderscheidt:* Rasenbank. Geschenk des Herrn Paul Multhaupt, Düsseldorf, 1924.
54. Heinrich *Hoerle:* Tulpen. Geschenk des Herrn Johannes Greferath, Köln, 1926.
55. Heinrich *Campendonk:* Hirtenszene. Erworben 1925.
56. Richard *Seewald:* Girgenti. Geschenk der Wallraf-Richartz-Gesellschaft, Köln, 1926.
57. Albert W. *Lindgens:* Im Kaffeehaus. Geschenk des Herrn Alfred Flechtheim, Berlin, 1926.

Von 1922 bis 1927 erworbene Skulpturen

58. Wilhelm *Lehmbruck:* Pariser Torso; Bronze. Erworben aus der Geheimrat Louis Hagen-Stiftung, Köln, 1925.
59. Georg *Kolbe:* Kauernde; Bronze. Erworben 1925.
60. Renée *Sintenis:* Selbstbildnis; Stuccolustro. Erworben 1923.
61. Renée *Sintenis:* Boxer; Bronze. Erworben 1927.
62. Ernesto *de Fiori:* Hockende Frau; Bronze. Erworben 1924.
63. Ernesto *de Fiori:* Carina Ari; Terracotta. Geschenk der Galerie Alfred Flechtheim, Berlin, 1923.
64. Hermann *Haller:* Bildnis A. F.; Terracotta. Geschenk des Herrn Joseph Feinhals, Köln, 1924.
65. Hermann *Haller:* Javanerkopf; Bronze. Erworben 1925.
66. Hermann *Haller:* Bildnisbüste des Malers F. Westendorp; Bronze. Geschenk des Museumsvereins, Köln, 1927.
67. Moissey *Kogan:* Idealkopf; gebackene Steinmasse. Erworben 1924.
68. Fritz *Huf:* Javanerin; Bronzemaske. Geschenk des Museumsvereins, Köln, 1924.
69. T. Caspar *Pilartz:* Tairoff; Bronze. Geschenk der Galerie Karl Nierendorf, Berlin, 1926.
70. Manuel Hugue, gen. *Manolo:* Torero; Terracotta. Geschenk der Galerie Simon, Inh. Herr Kahnweiler, Paris, 1926.

Eine Auswahl neuerworbener Handzeichnungen

Titelblatt: Kölnische Buchmalerei von etwa 1420: Christus am Kreuz mit Maria und Johannes. Geschenk des Herrn Geheimrats Dr. Louis Hagen, Köln, 1927.

71. Pieter *de Molyn* (1655): Hügelige Landschaft. Geschenk des Kupferstichkabinetts Bornheim, Köln, 1926.
72. Rubensschule (Pieter Claesz *Soutman?*): Löwenjagd; nach einem verschollenen Bilde von Rubens. Geschenk des Herrn Dr. H. F. S., Köln, 1926.
73. Claude *Lorrain:* Landschaft. Erworben 1927.
74. Joseph Anton *Koch:* Macbeth und die Hexen. Erworben 1926.
75. Julius *Schnorr von Carolsfeld* (1854): Der Zöllner und der reiche Pharisäer. Erworben 1927.
76. Philipp *Veit* (1865): Die Flucht nach Ägypten. Geschenk von Fräulein Edith Renouf-Brentano, 1925.
77. Johann Peter *Hasenclever:* Der Zecher. Erworben 1925.
78. Caspar *Scheuren* (1846): Hirtenszene. Geschenk des Herrn Walter Klug, Köln, 1926.

79. Carl *Hilgers:* Holländische Zugbrücke. Erworben 1925.
80. Johann Wilhelm *Schirmer:* Maria-Laach. Geschenk des Kunstsalons Abels, Köln, 1926.
81. Andreas *Achenbach:* Mühle. Geschenk der Galerie Heinemann, München, 1926.
82. Anselm *Feuerbach:* Studie zum Sommernachtstraum. Geschenk der Kunsthandlung Steinmeyer, Köln, 1926.
83. Anselm *Feuerbach:* Studie eines wandernden Gesellen. Geschenk der Kunsthandlung Steinmeyer, Köln, 1926.
84. Hans von *Marées:* Studie zum Nestor, I. Erworben 1925.
85. Hans von *Marées:* Studie zum Nestor, II. Erworben 1925.
86. Hans von *Marées:* Studie zum Nestor, III. Erworben 1925.
87. Hans von *Marées:* Weibl. Aktstudie. Geschenk der Galerie Haberstock, Berlin, 1927.
88. Hans *Thoma:* Citronenverkäuferin. Erworben 1924.
89. Rudolf *Großmann:* Bildnis. Geschenk des Malers Julius Pascin-Paris an die Wallraf-Richartz-Gesellschaft, 1925.
90. August *Macke:* Spazierritt. Erworben 1924.
91. Max *Pechstein:* Bildnisstudie. Erworben 1923.
92. Auguste *Rodin:* Tänzerin. Geschenk des Museumsvereins, Köln, 1923.
93. Aristide *Maillol:* Studie zur Plastik einer schreitenden Frau. Geschenk der Galerie Tanner, Zürich, 1926.
94. Ernst *Barlach:* Pferdebändiger. Erworben 1924.
95. Alexandre Théophile *Steinlen:* Wäscherin. Erworben 1923.
96. André *Derain:* Kopf. Geschenk der Galerie G. und L. Bollag, Zürich, 1926.
97. Otto *Dix:* Das Töchterchen des Künstlers. Erworben 1924.
98. George *Groß:* Bildnisstudie Hermann-Neiße. Erworben 1924.
99. Alfred H. *Pellegrini:* Hinter den Dünen (Belgien). Erworben 1926.
100. Maurice *Sterne:* Liegender Akt. Erworben 1925.

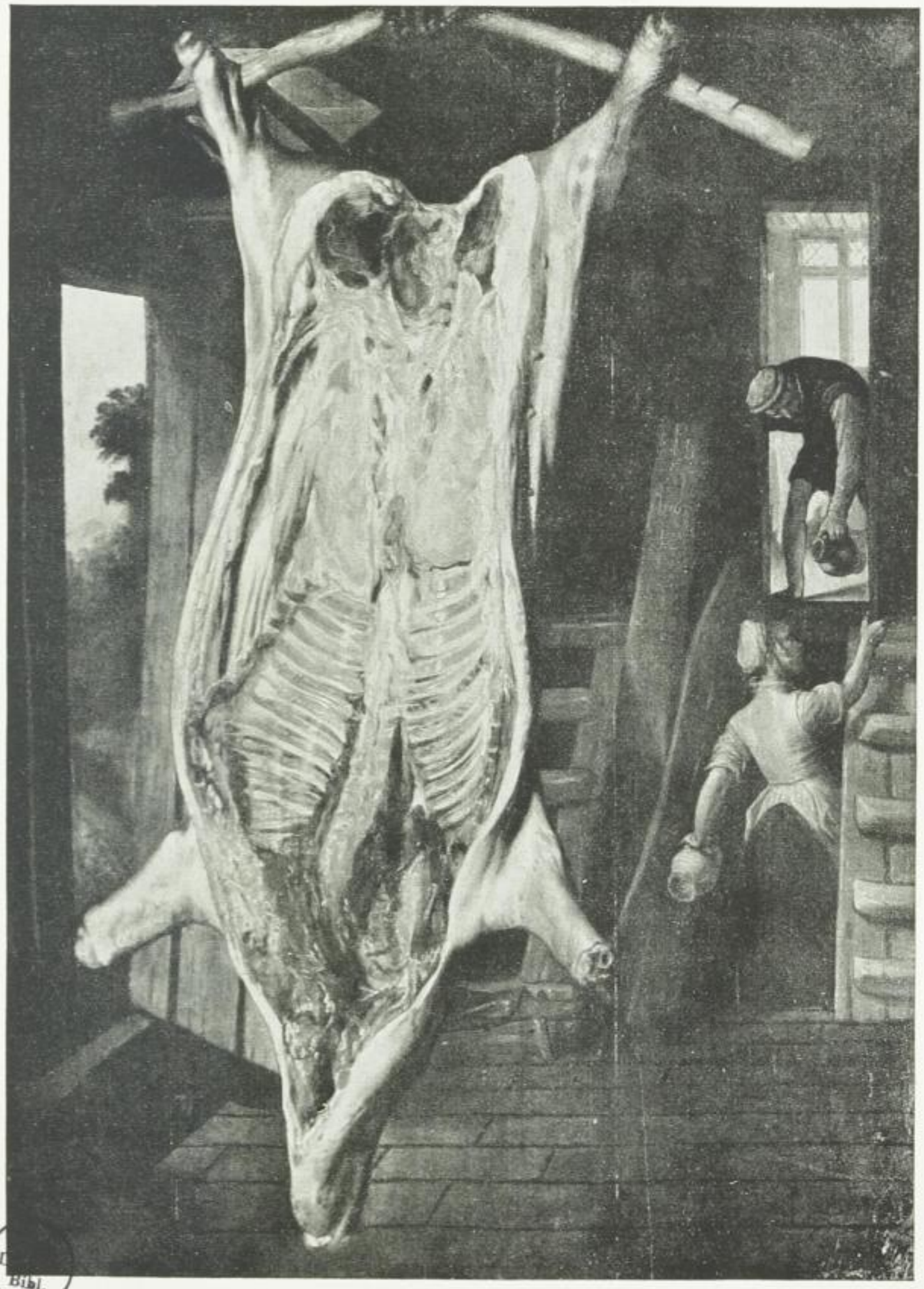
VERZEICHNIS DER KÜNSTLERNAMEN

Die in Kursiv gesetzten Zahlen geben an, auf welchen Seiten sich Abbildungen befinden

TAFELN DER NEUERWERBUNGEN

A.

VON 1922 BIS 1927 ERWORBENE GEMÄLDE



Joachim Beuckelaer: Geschlachtetes Schwein

Geschenk des Herrn Dr. Hermann Neuerburg, Köln, 1927

Isaak van Ostade: Die Kuchenesser

Erworben 1926

Sebastiaan Vrancx: Karneval in Antwerpen

Geschenk des Herrn Albert Ottenheimer, Köln, 1926

Tafel 4

Allart van Everdingen: Uferlandschaft

Geschenk der Galerie Bachstitz, Den Haag, 1926

Jan A. Beerstraaten: Seeschlacht

Geschenk der Kunsthandlung Dr. Jaffe, Köln, 1926

Tafel 6

Januarius Zick: Anbetung der Hirten

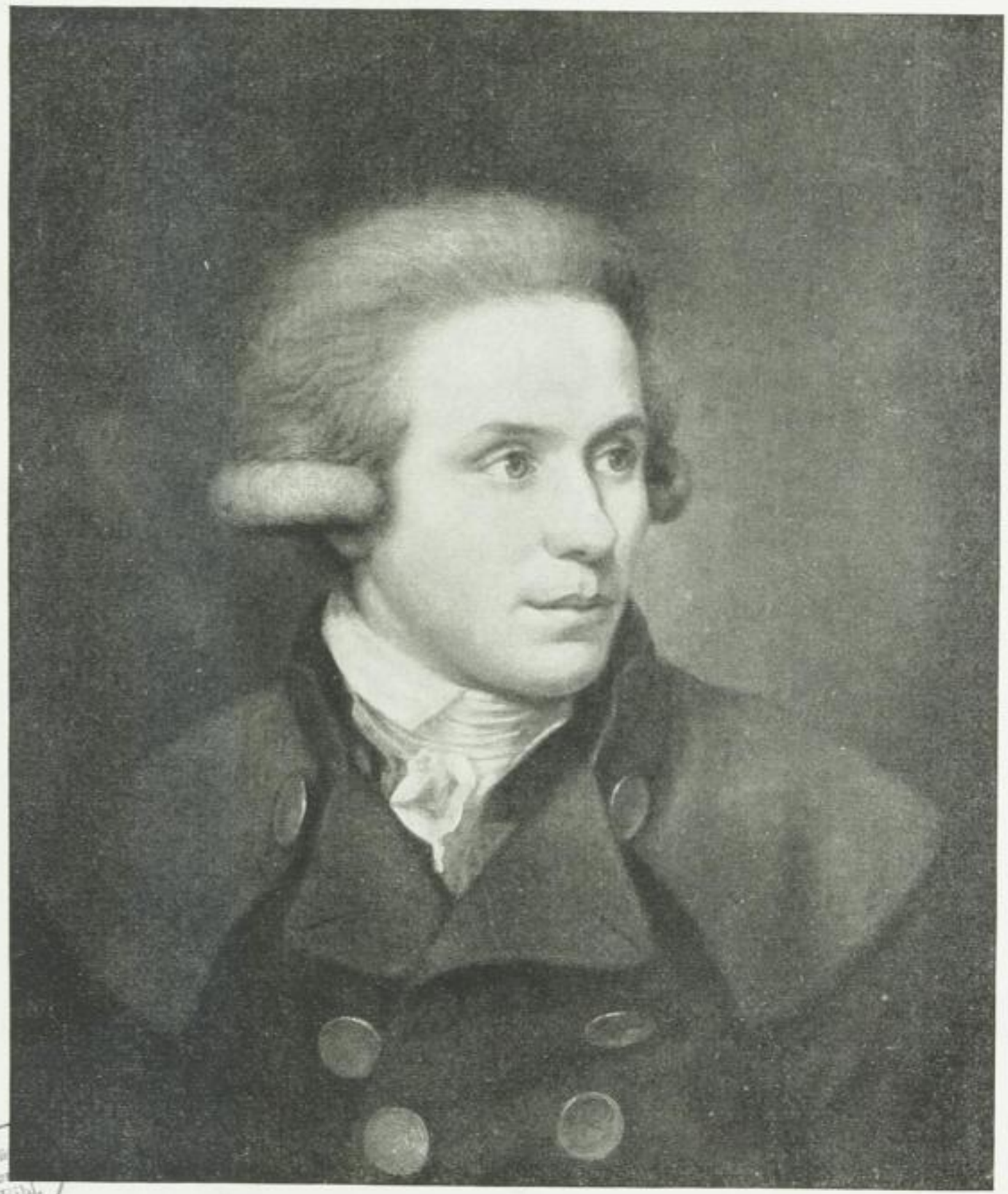
Erworben 1923

Januarius Zick: Christus am Ölberg

Geschenk des Museumsvereins, Köln, 1923

Anton de Peters: Junges Mädchen

Aufgefunden 1922



Caspar B. Beckenkamp: Herrenbildnis

Geschenk des Herrn Joseph Hanstein, Inh. des Kunstauktionshauses
M. Lempertz, Köln, 1926

Karl Begas: Selbstbildnis mit dem Freunde Weyer

Erworben 1927

(Vergleiche Vorbemerkungen!)

Johann Josef Bastiné: Frau Fabrikant Hasselbach

Erworben durch die Wallraf-Richartz-Gesellschaft, 1927

(Vergleiche Vorbemerkungen!)

Simon Meister: Gruppenbildnis der Familie Werbrun

Erworben 1923

Wilhelm Kleinenbroich: Gruppenbildnis der Familie Bernards

Erworben 1926

Johann Kneipp: Ruhe auf der Flucht

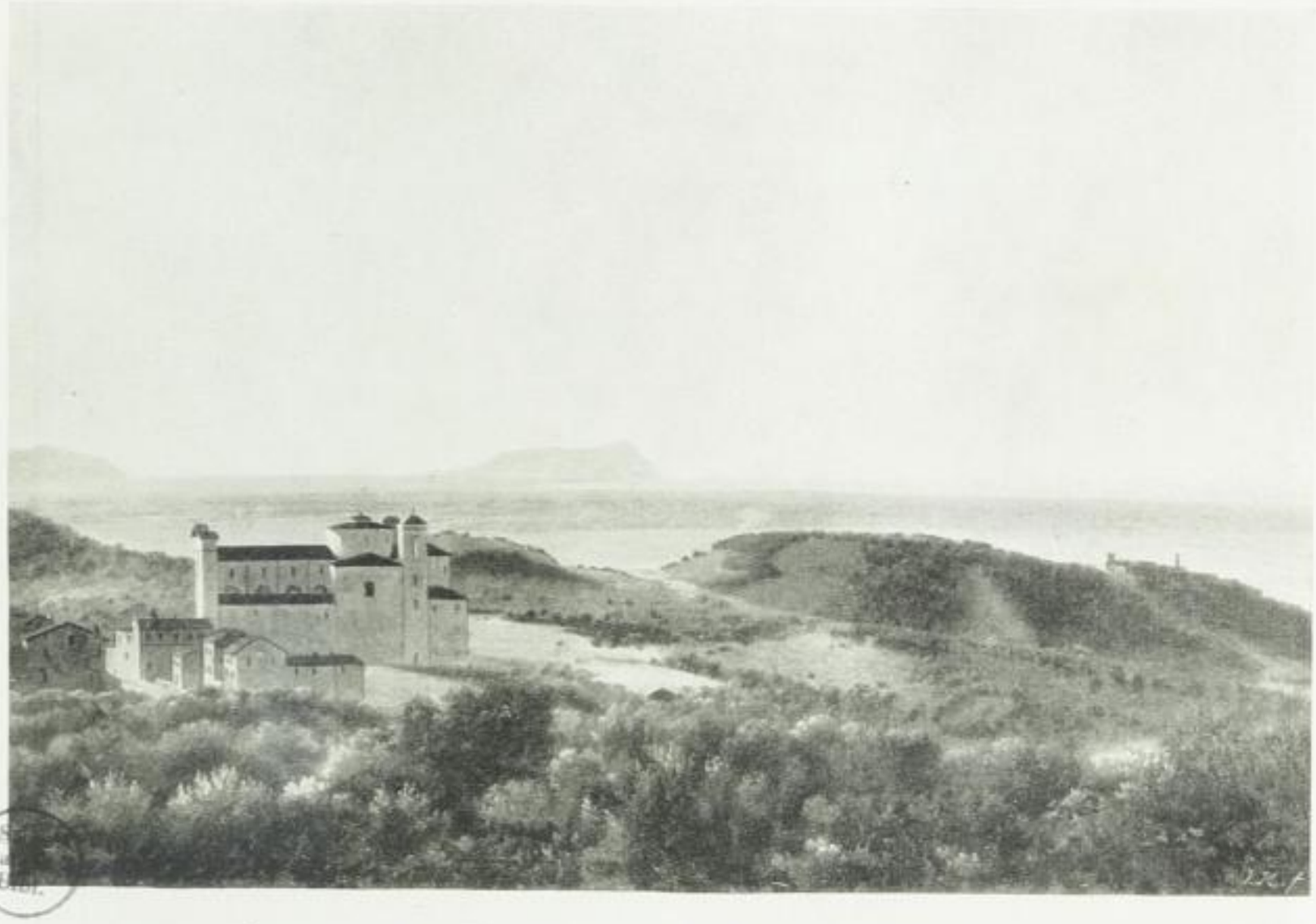
Geschenk des Herrn Rechtsanwalts Paul Esch, Köln, 1926

Egidius Mengelberg: Männliches Porträt

Geschenk der Wallraf-Richartz-Gesellschaft, Köln 1926

Moritz Oppenheim:
Bildnis der Brüder Jung mit ihrem Erzieher Ackermann

Geschenk des Herrn Geh. Kommerzienrats Dr. Richard von Schnitzler anläßlich des Geschäftsjubiläums des Bankhauses I. H. Stein, Köln, 1922



Joseph A. Knip: Landschaft mit Monte Circeo

Geschenk des Herrn Rechtsanwalts Paul Esch, Köln, 1926

Ferdinand v. Rayski: Herr v. Fabrice als Jäger

Geschenk des Museumsvereins, Köln, 1922

F. Carl Hausmann: Galilei vor dem Konzil

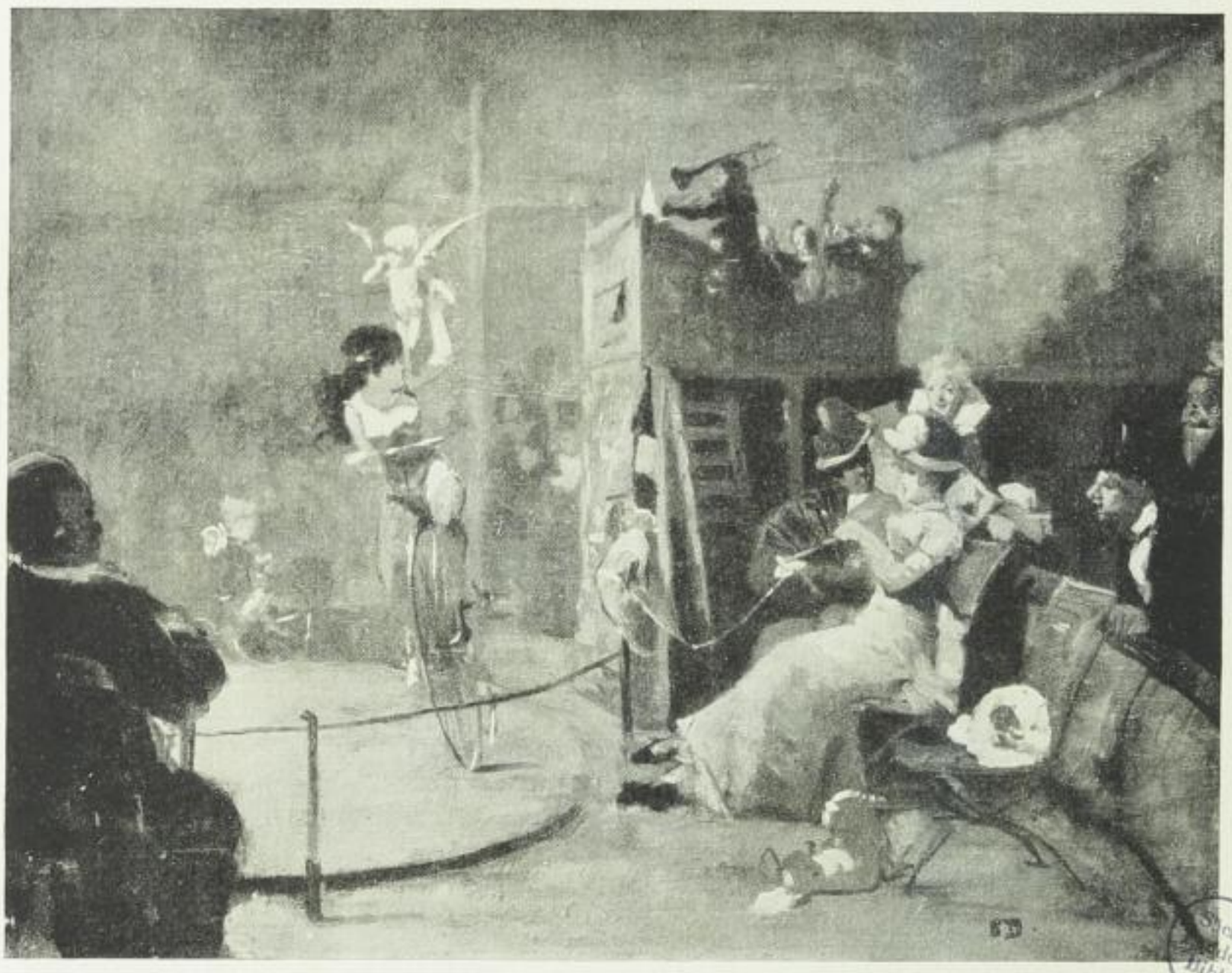
Geschenk des Herrn Albert Ottenheimer, Köln, 1922

Charles François Daubigny: Baumblüte

Geschenk des Herrn Generaldirektors Alfred L. Tietz,-Köln, 1925

Anselm Feuerbach: Mirjam

Erworben 1925 unter Beihife des Museumsvereins

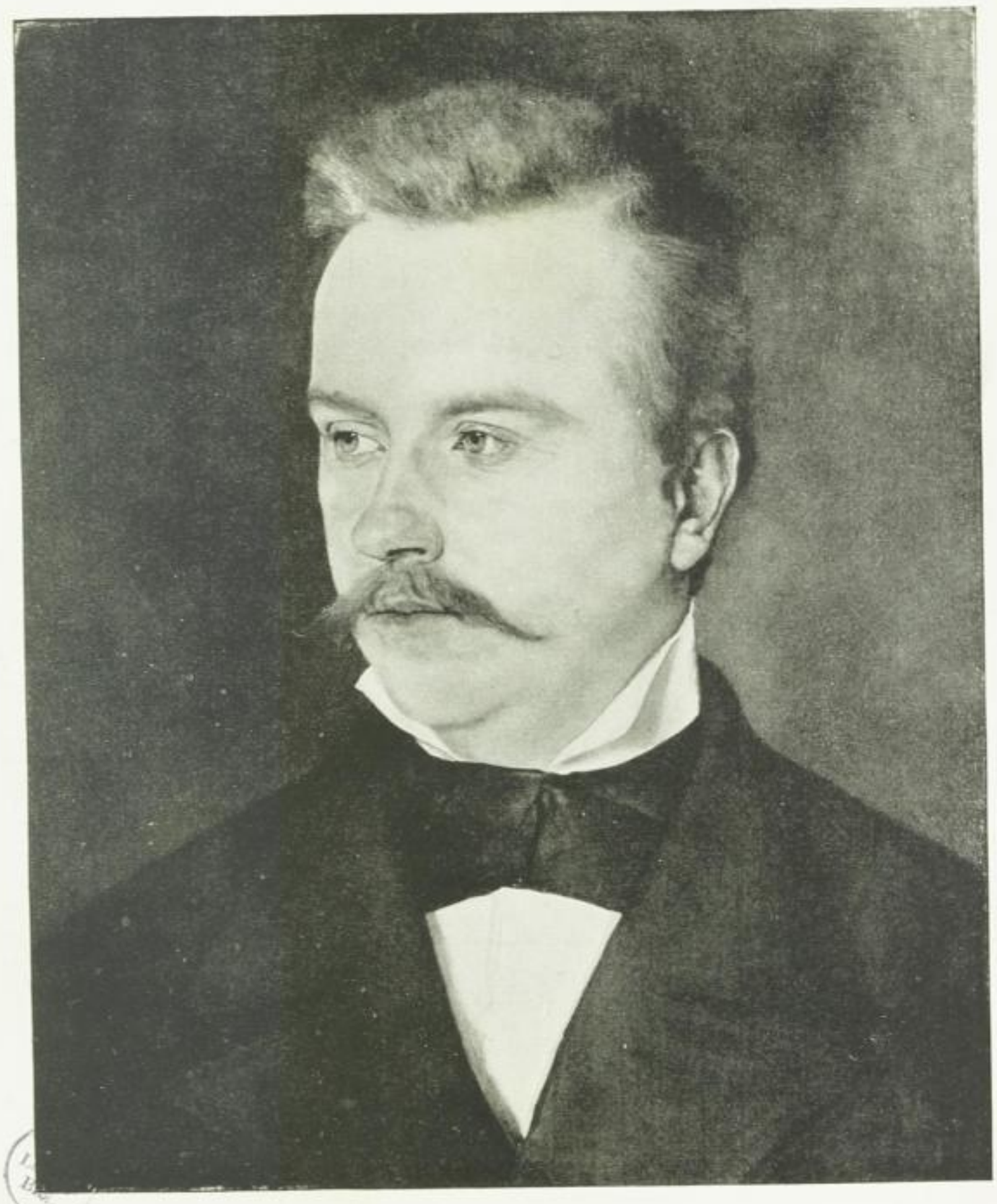


Simon Durand: Im Circus

Erworben 1925

HANS VON MARÉES. RAST AM WALDESRAND

Erworben aus außeretatmäßigen Mitteln 1927



Wilhelm Leibl: Bildnis des Malers Fischer, 1875

Erworben 1926 mit Unterstützung rheinischer Kunstfreunde

Joh. Wilhelm Schirmer: Landschaft

Geschenk des Herrn Paul Reifenberg, Köln, 1926

Caspar Scheuren: Alte Burg

Geschenk des Herrn Geh. Kommerzienrats Dr. Richard v. Schnitzler, Köln, 1925

Caspar Scheuren: Die Klemenskapelle bei Trechtingshausen

Erworben 1925

Louis Blanc: Mädchenbildnis

Geschenk der „Dom-Galerie", Inh. Herr E. A. Schmidt, Köln, 1922

Joh. Peter Hasenclever: Hauskonzert

Geschenk des Museumsvereins, Köln, 1925

Andreas Achenbach: Erftlandschaft

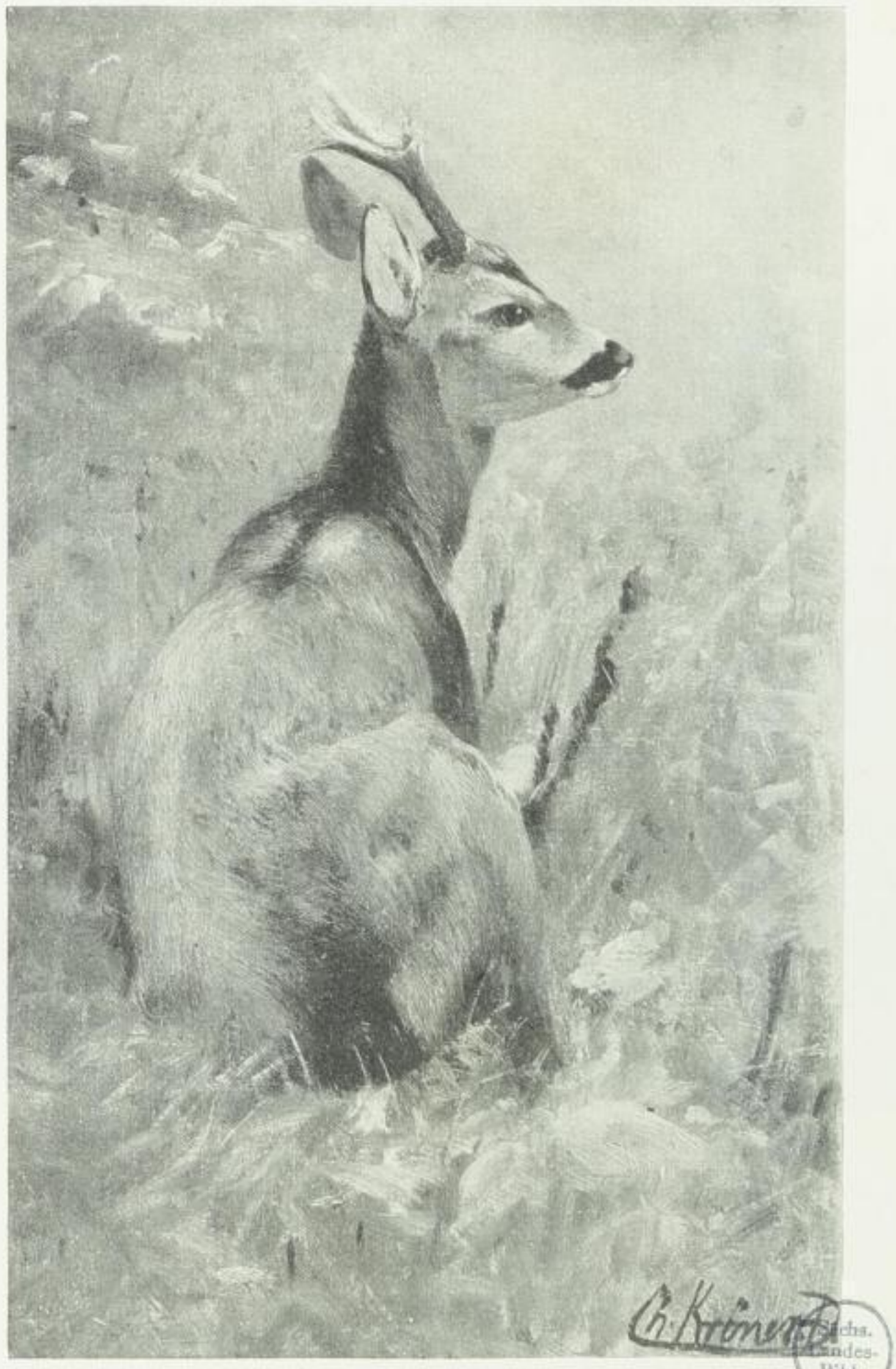
Erworben 1925

Friedrich Heunert: Mayschoß an der Ahr

Geschenk des Museumsvereins, Köln, 1926

Christian Kröner: Jägerrast

Erworben 1925



Christian Kröner: Rehbock

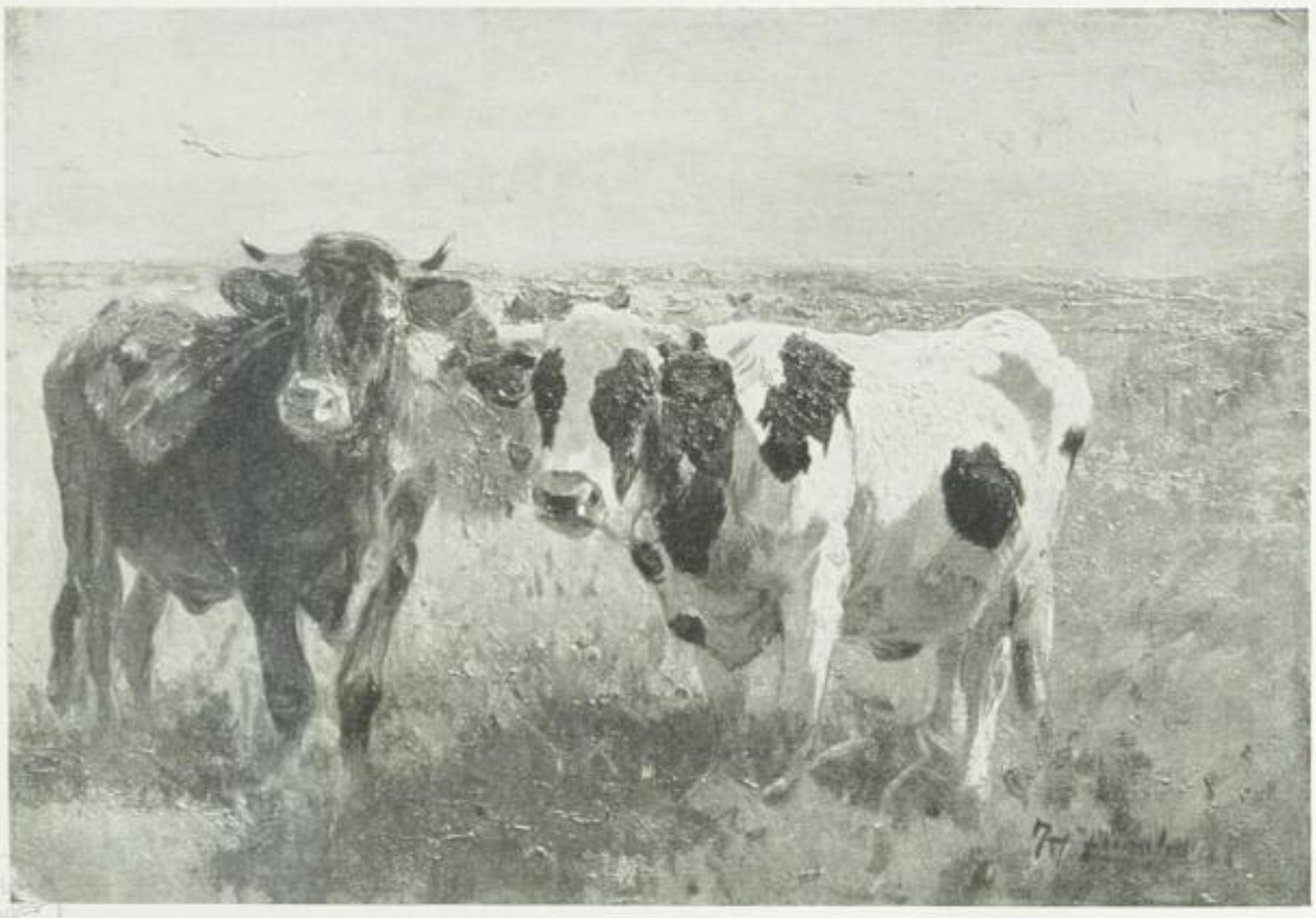
Geschenk der Galerie Julius Stern, Düsseldorf, 1926

Paula Modersohn-Becker: Bildnis einer alten Bäurin

Erworben 1925

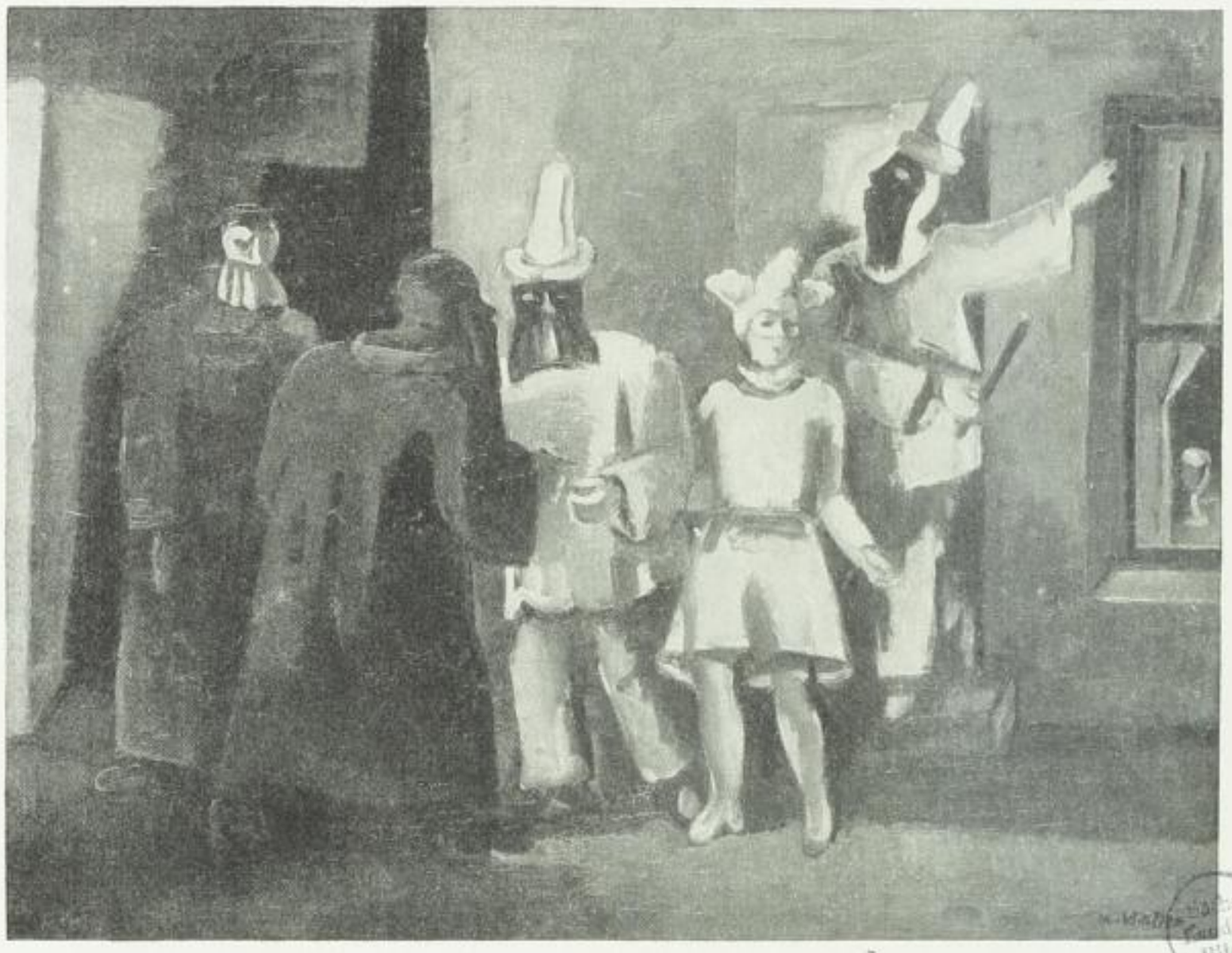
Hans Sturzenegger: Chinesische Arbeitsfrauen beim Reisessen

Geschenk des Herrn Bankiers Carl Baumgarten, Köln, 1924



Heinrich von Zügel: Kühe auf der Weide

Geschenk des Museumsvereins, Köln, 1925



Karl Walser: Mummenschanz

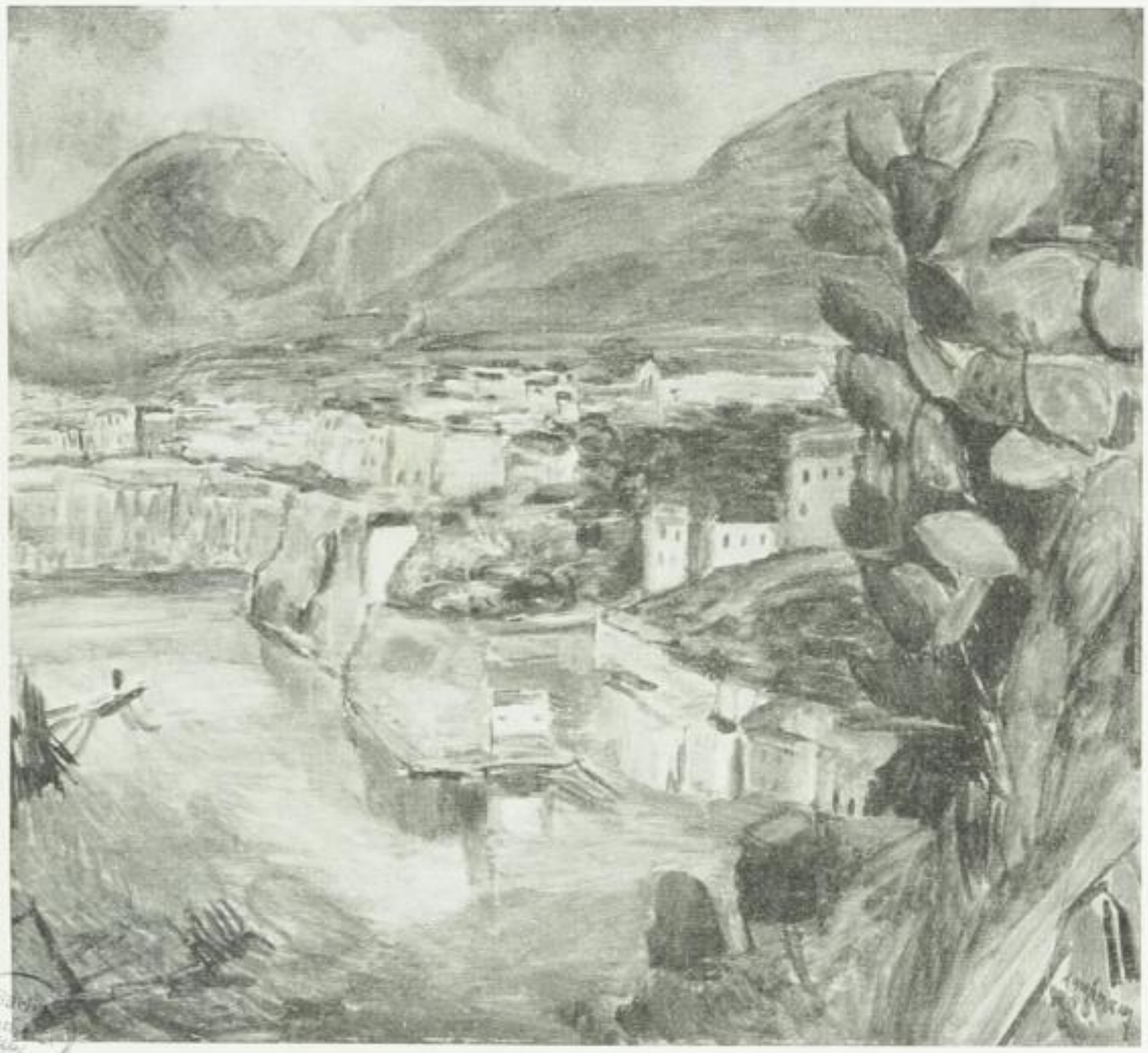
Geschenk des Herrn Albert Ottenheimer, Köln, 1923

Hans Purrmann: Ajaccio

Erworben 1923

Rudolf Levy: Sanary

Geschenk des Herrn Albert Ottenheimer, Köln, 1924

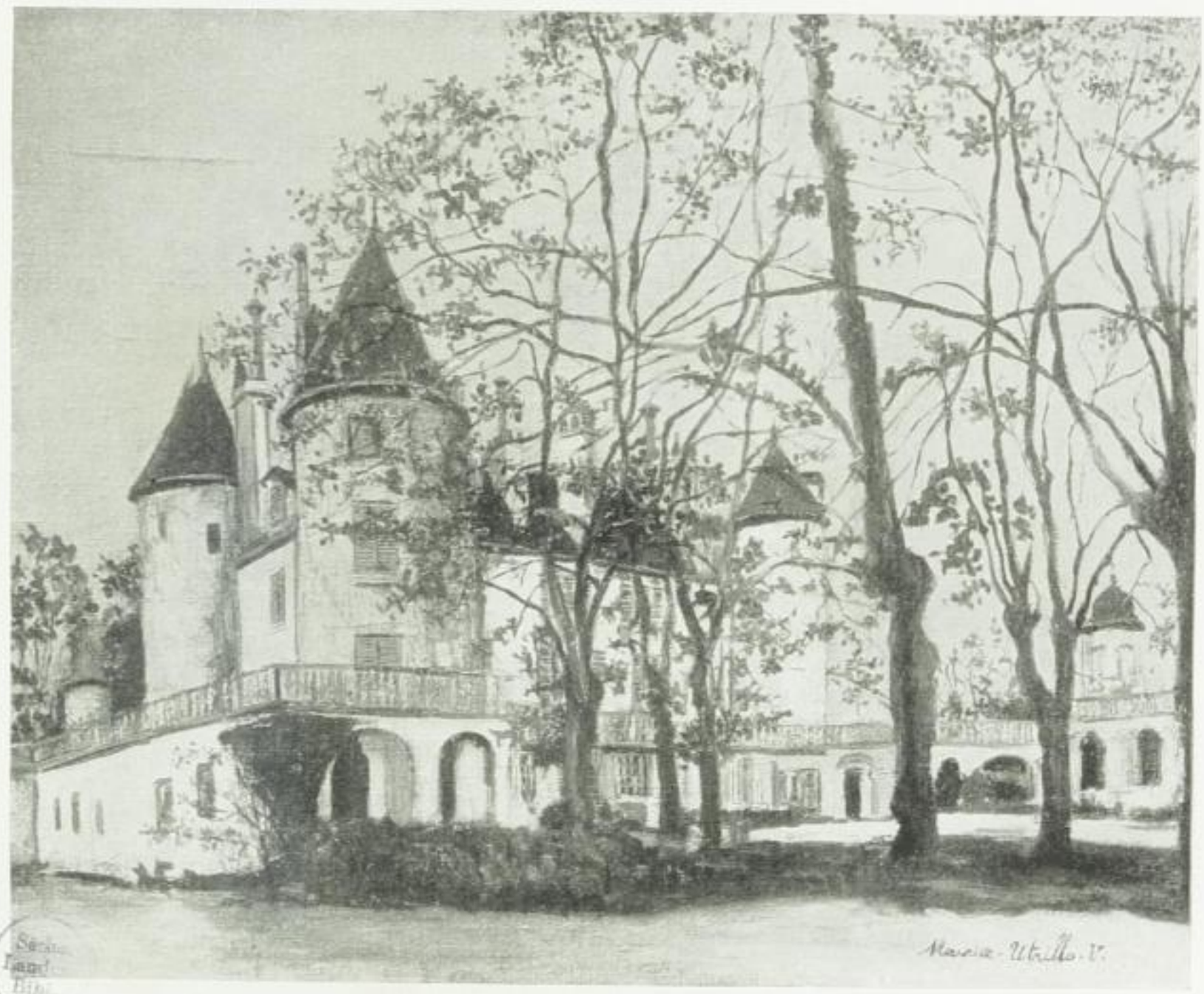


Rudolf Großmann: Sorrent

Geschenk des Herrn Bankiers Richard Samson, Hamburg, 1926

Lovis Corinth: Blumenstilleben

Geschenk des Herrn Geh. Kommerzienrats Dr. Richard v. Schnitzler, Köln, 1925



Maurice Utrillo-Valadon: Altes Schloß

Geschenk des Herrn Otto Wolff, Köln, 1926

Edvard Munch: Die Lebensalter

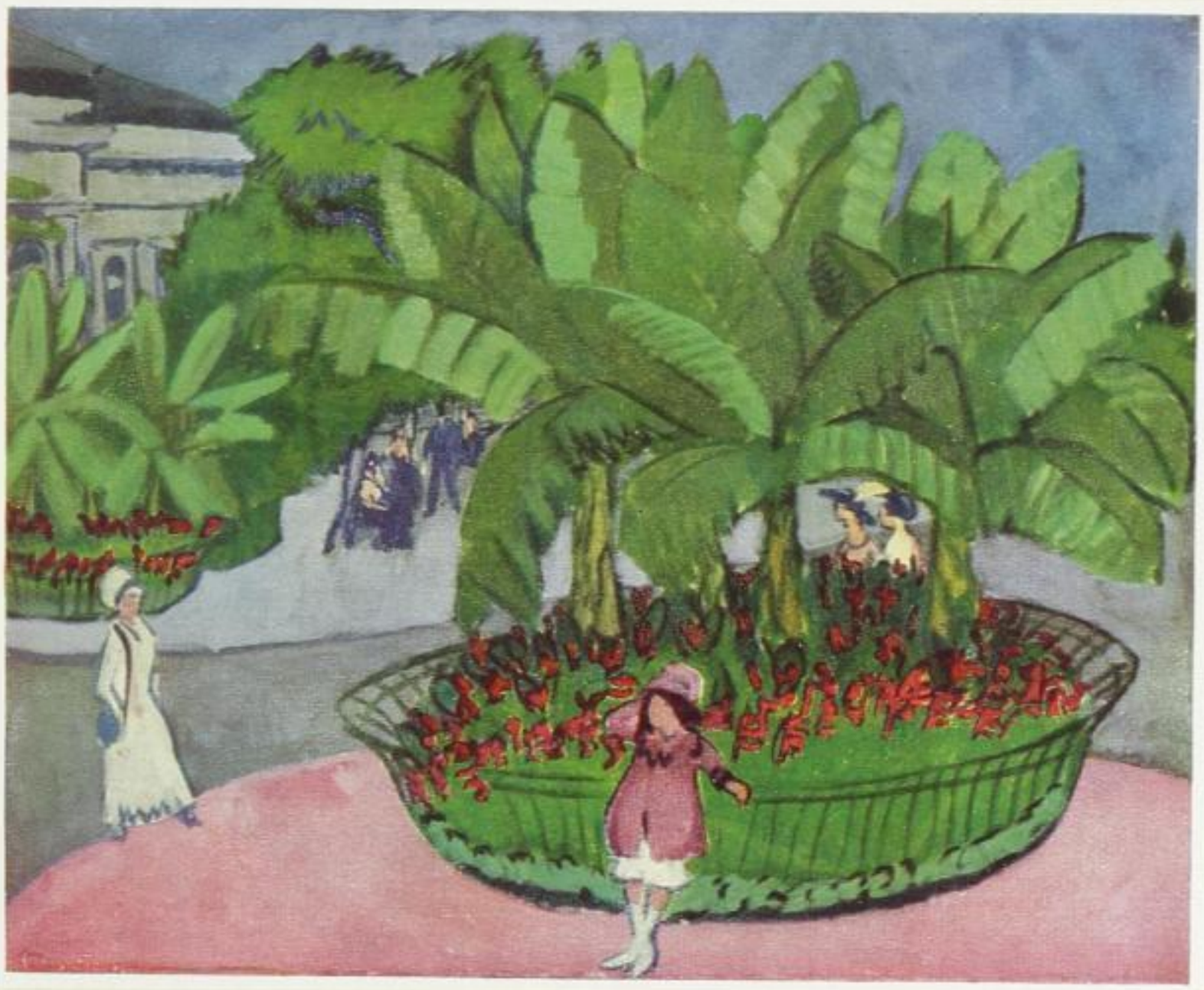
Erworben 1927

Otto Müller: Die Frau des Künstlers

Erworben 1925

Carl Hofer: Sterbende Blumen

Erworben 1922



ERNST LUDWIG KIRCHNER, DAS BOSKETT

Geschenk des Herrn Joseph Feinhals, Köln 1927

Carl Hofer: Pierrot und Harlekin

Erworben 1923

Carl Hofer: Muzzano

Geschenk des Herrn Heinrich Neuerburg, Köln, 1926

Juan Gris: Aschermittwoch

Erworben durch die Wallraf-Richartz-Gesellschaft, Köln, 1925

José de Togores: Ruhendes Mädchen

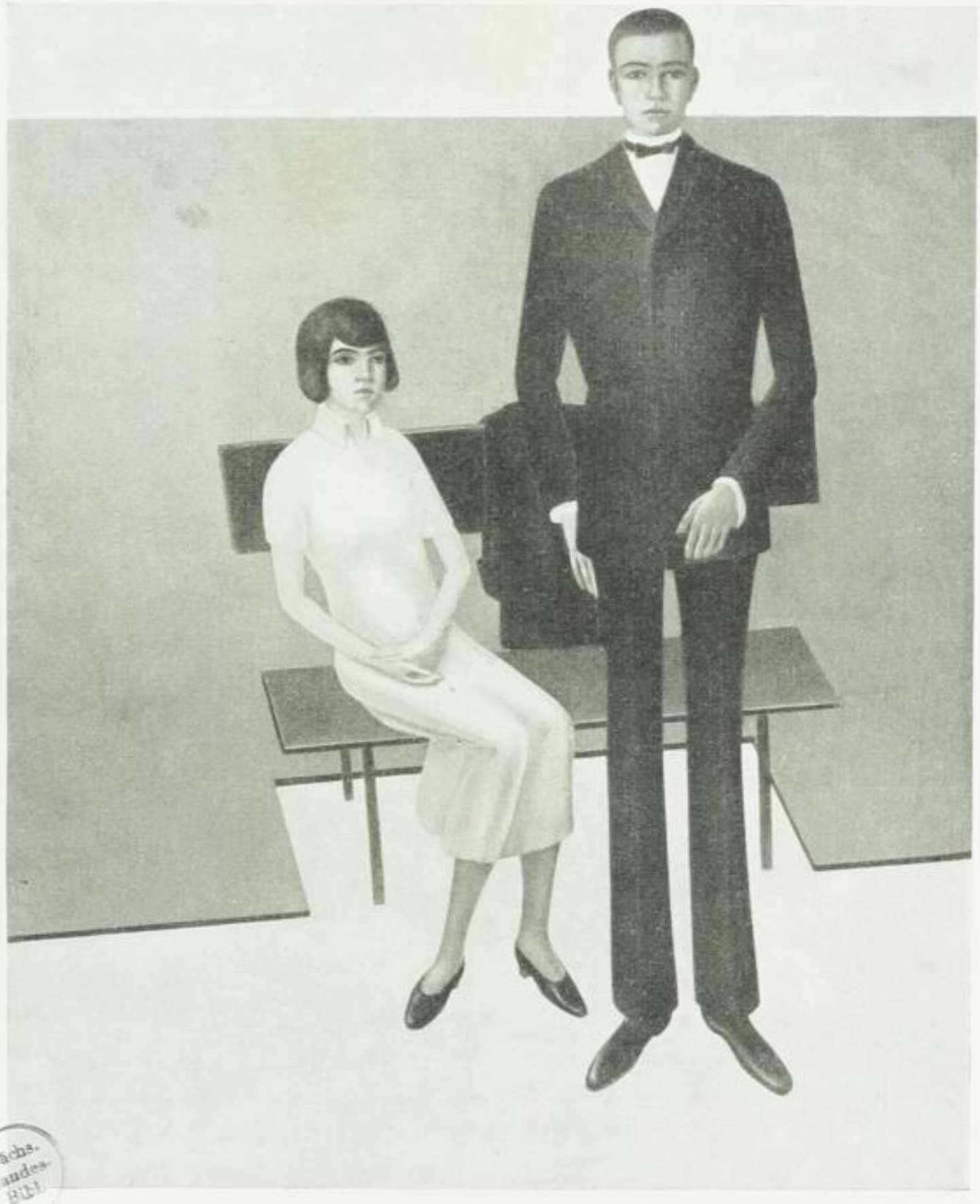
Geschenk der Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf, 1926

Otto Dix: Die Eltern des Künstlers

Erworben 1924

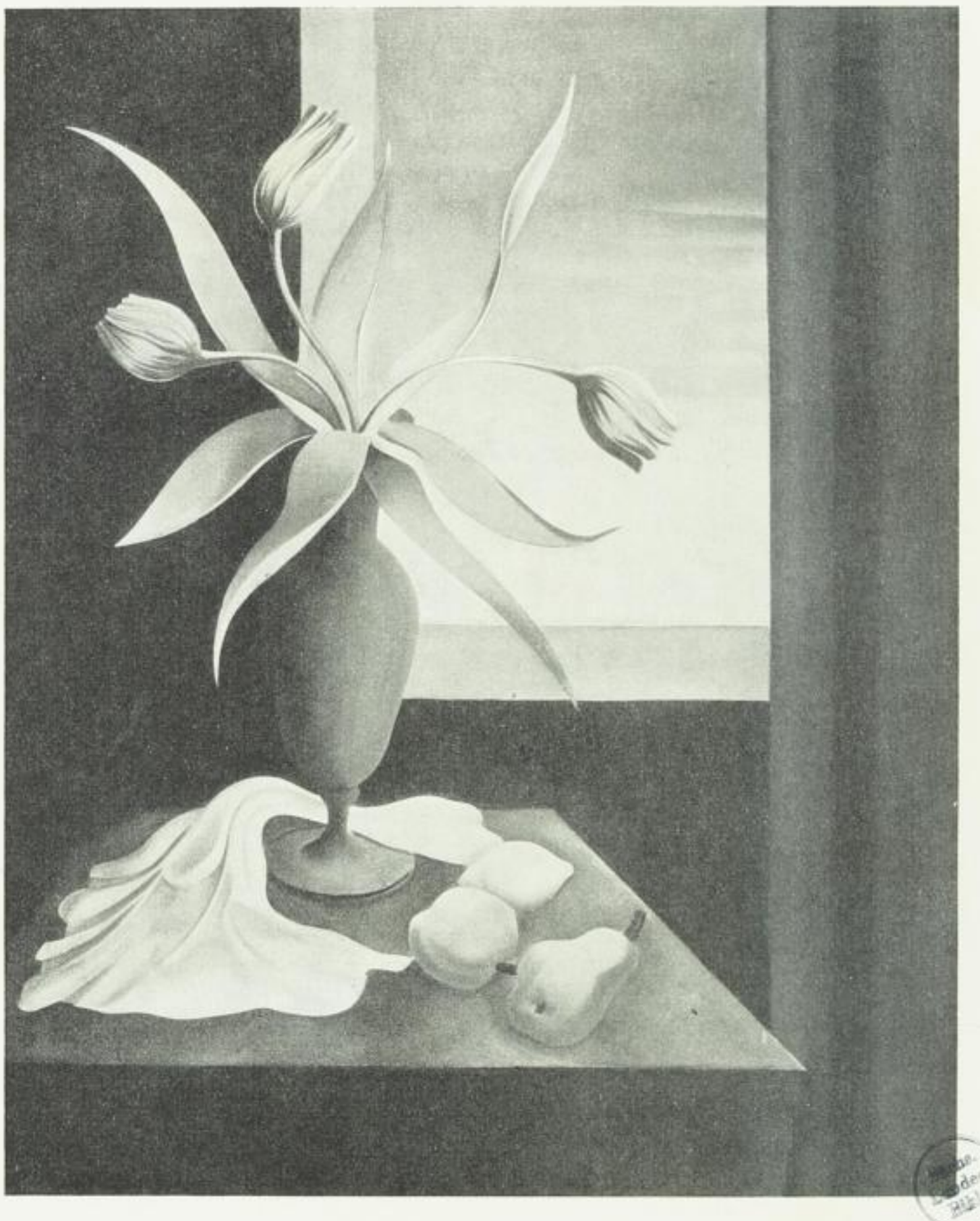
Johannes Greferath (Köln): Park in Sevilla

Geschenk des Herrn Rechtsanwalts Dr. Joseph Haubrich, Köln, 1924



Anton Räderscheidt (Köln): Rasenbank

Geschenk des Herrn Paul Multhaupt, Düsseldorf, 1924



Heinrich Hoerle (Köln): Tulpen

Geschenk des Herrn Johannes Greferath, Köln, 1926

Heinrich Campendonk (Düsseldorf): Hirtenszene

Erworben 1925

Richard Seewald (Köln): Girgenti

Geschenk der Wallraf-Richartz-Gesellschaft, Köln, 1926

Albert W. Lindgens (Köln): Im Kaffeehaus

Geschenk des Herrn Alfred Flechtheim, Berlin, 1926

B.

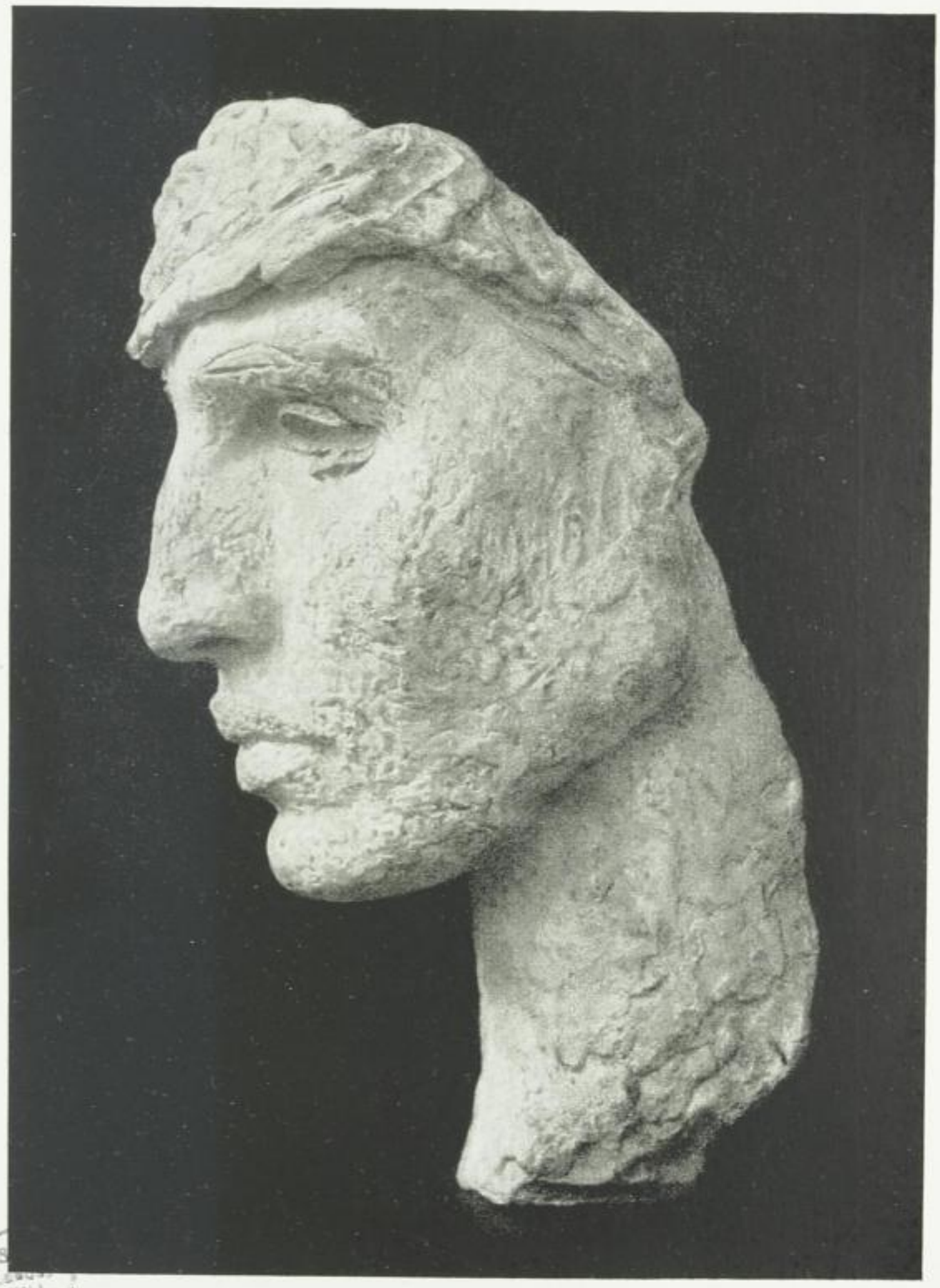
VON 1922 BIS 1927 ERWORBENE SKULPTUREN

Wilhelm Lehmbruck: Pariser Torso; Bronze

Erworben aus der Geheimrat Louis Hagen-Stiftung, Köln, 1925

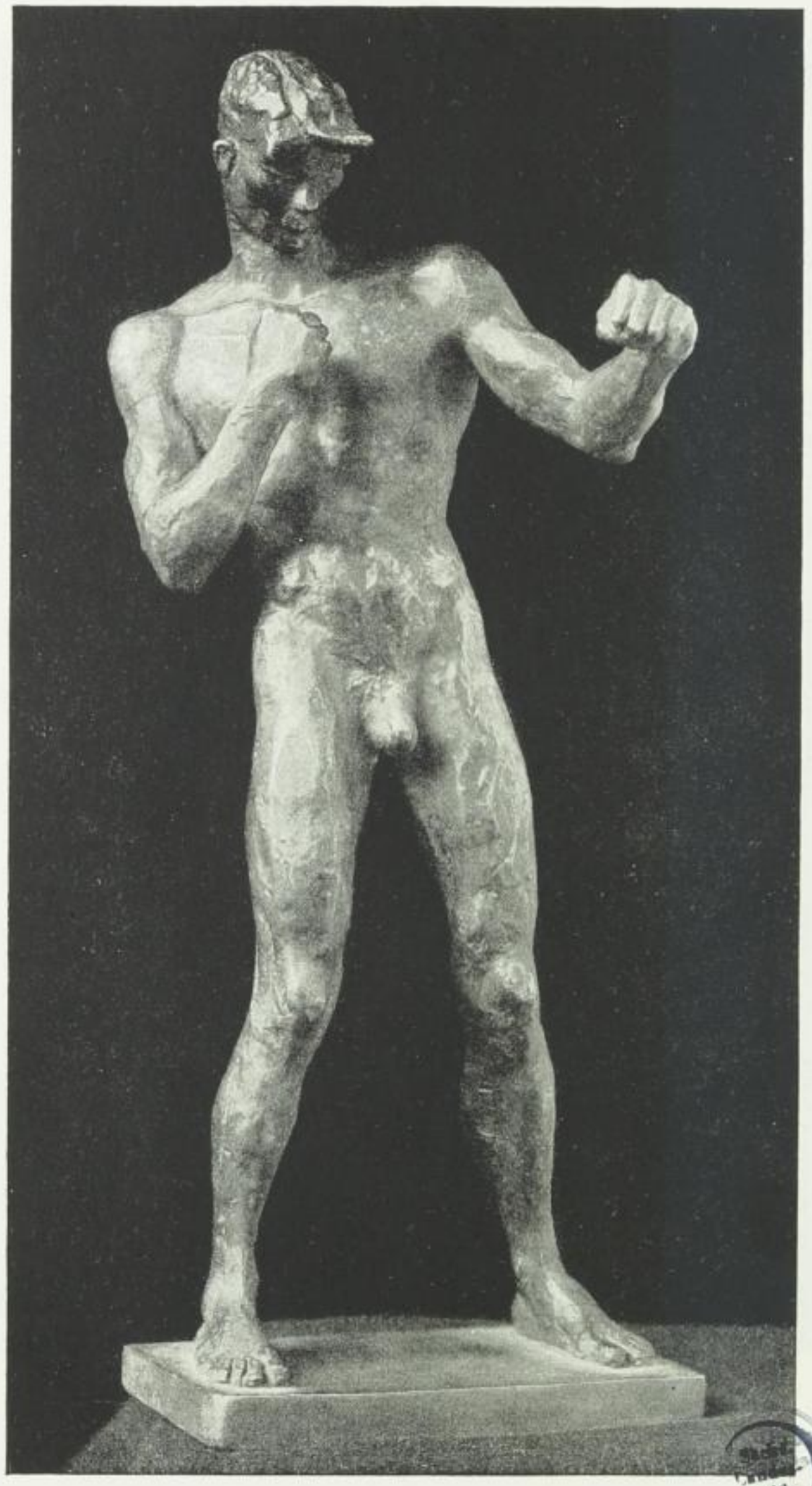
Georg Kolbe: Kauernde; Bronze

Erworben 1925

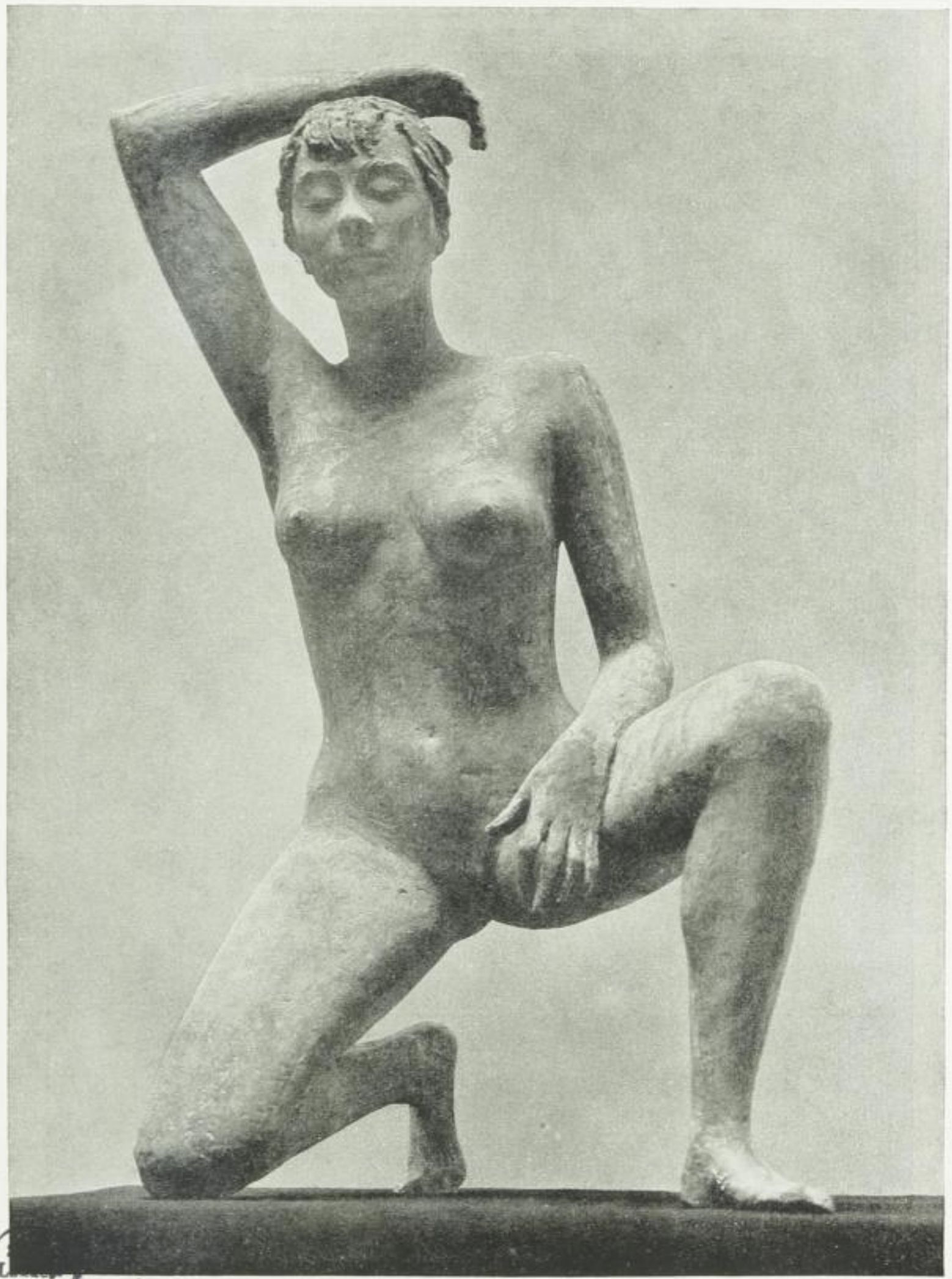


Renée Sintenis: Selbstbildnis; Stuccolustro

Erworben 1923

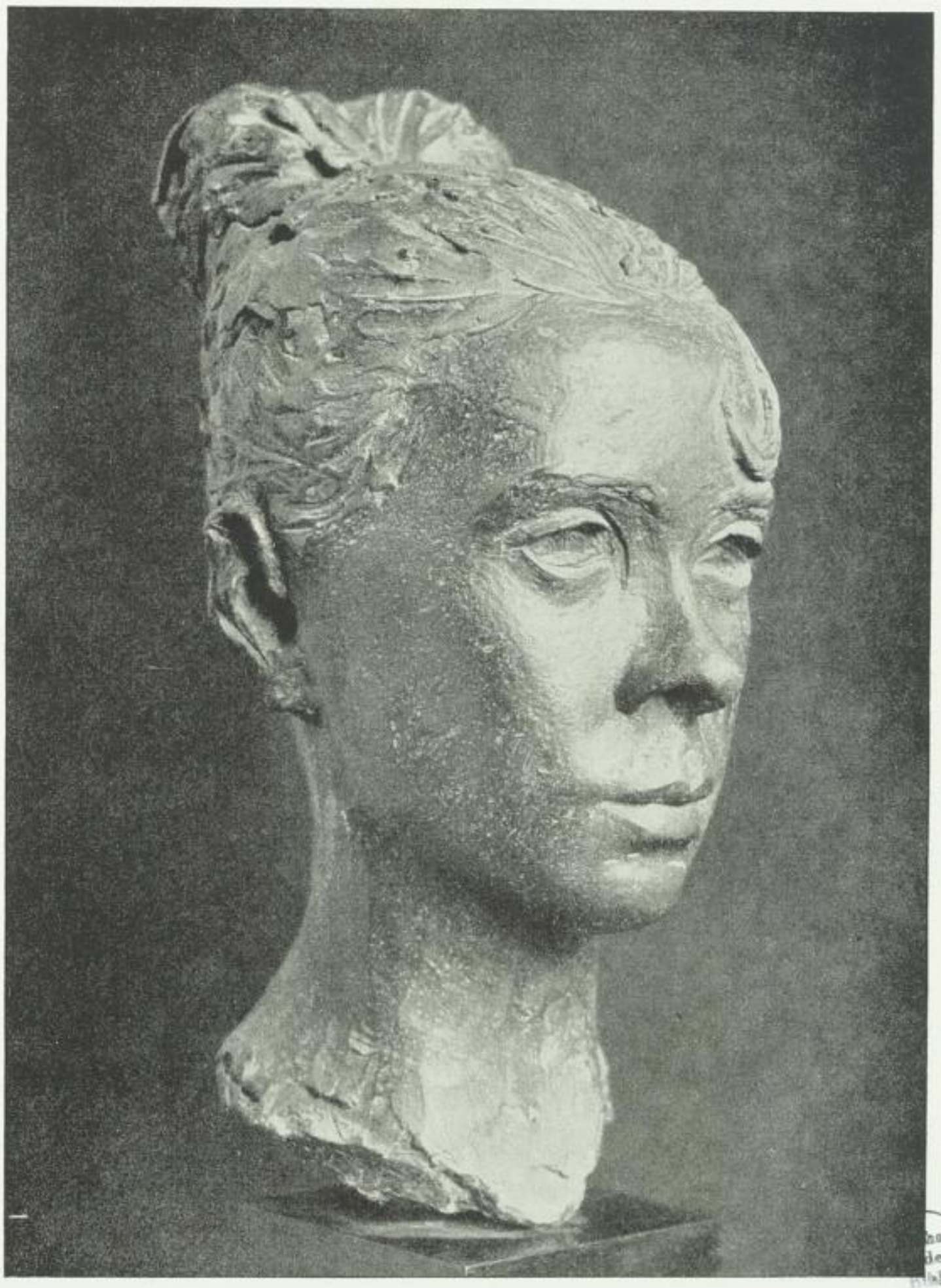


Renée Sintenis: Boxer; Bronze
Erworben 1927



Ernesto de Fiori: Hockende Frau: Bronze

Erworben 1924

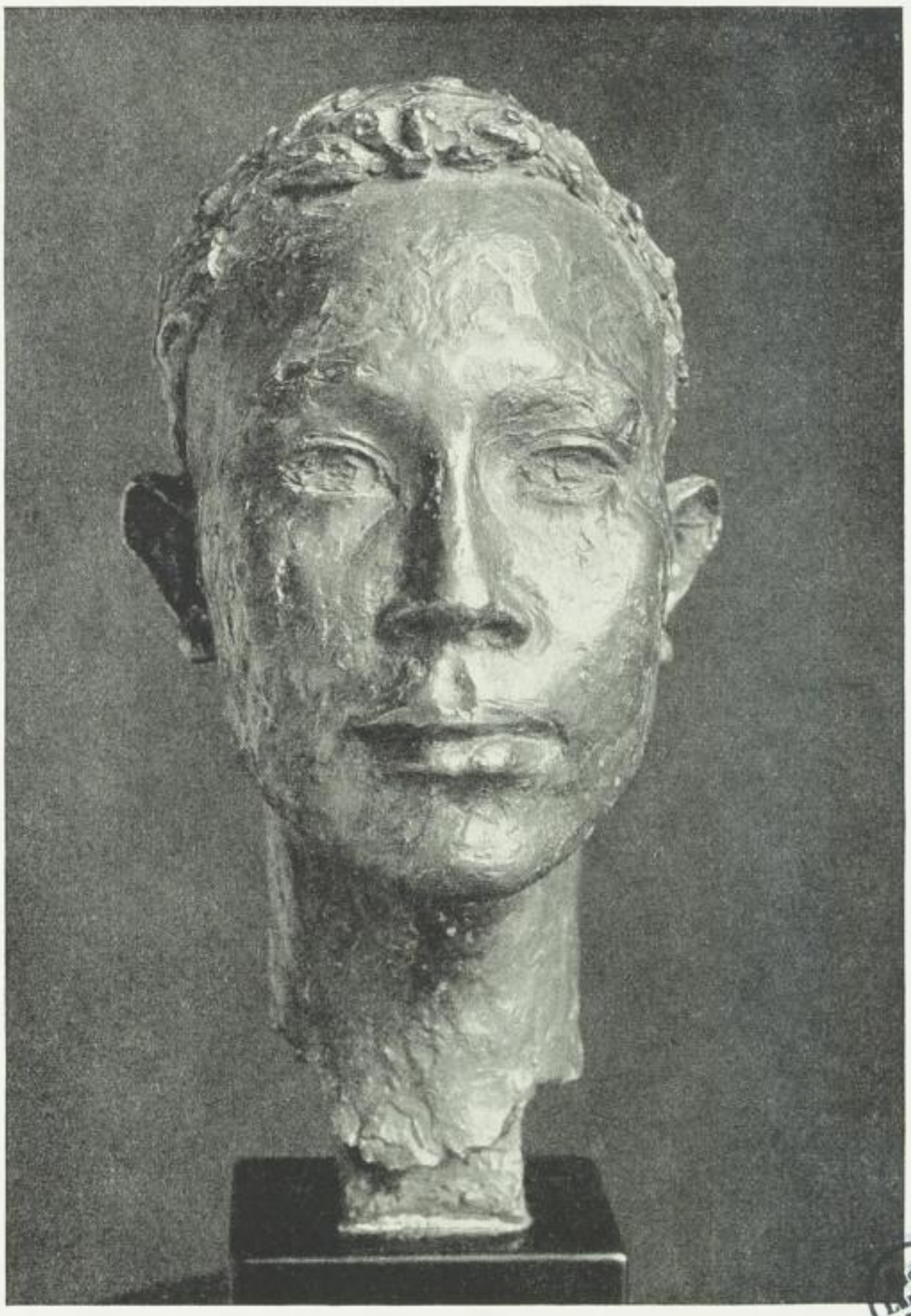


Ernesto de Fiori: Carina Ari; Terrakotta

Geschenk der Galerie Alfred Flechtheim, Berlin, 1923

Hermann Haller: Bildnis A. F.; Terrakotta

Geschenk des Herrn Joseph Feinhals, Köln, 1924



Hermann Haller: Javanerkopf; Bronze

Erworben 1925

Hermann Haller:
Bildnisbüste des Malers F. Westendorp; Bronze

Geschenk des Museumsvereins, Köln, 1927

Moissey Kogan: Idealkopf; gebackene Steinmasse

Erworben 1924

Fritz Huf: Javanerin; Bronzemaske

Geschenk des Museumsvereins, Köln, 1924

T. Caspar Pilartz (Köln): Tairoff; Bronze

Geschenk der Galerie Karl Nierendorf, Berlin, 1926

Manuel Hugue, gen. Manolo: Torero; Terracotta

Geschenk der Galerie Simon, Inh. Herr Kahnweiler, Paris, 1926

C.

EINE AUSWAHL VON 1922 BIS 1927 ERWORBENER HANDZEICHNUNGEN

Pieter de Molyn (1655): Hügelige Landschaft

Geschenk des Kupferstichkabinetts Bornheim, Köln, 1926

Rubensschule (Pieter Claesz Soutmann?): Löwenjagd

Nach einem verschollenen Bilde von Rubens.

Geschenk des Herrn Dr. H. F. S., Köln, 1926

Claude Lorrain: Landschaft

Erworben 1927

Joseph Anton Koch: Macbeth und die Hexen

Erworben 1926

Julius Schnorr von Carolsfeld (1854):
Der Zöllner und der reiche Pharisäer

Erworben 1927

Philipp Veit (1865): Die Flucht nach Ägypten

Geschenk von Fräulein Edith Renouf-Brentano, 1925

Johann Peter Hasenclever: Der Zecher

Erworben 1925

Caspar Scheuren (1846): Hirtenszene

Geschenk des Herrn Walter Klug, Köln, 1926

Carl Hilgers: Holländische Zugbrücke

Erworben 1925

Johann Wilhelm Schirmer: Maria-Laach

Geschenk des Kunstsalons Abels, Köln, 1926

Andreas Achenbach: Mühle

Geschenk der Galerie Heinemann, München, 1926

Anselm Feuerbach: Studie zum Sommernachtstraum
Geschenk der Kunsthandlung Steinmeyer, Köln, 1926

Anselm Feuerbach: Studie eines wandernden Gesellen

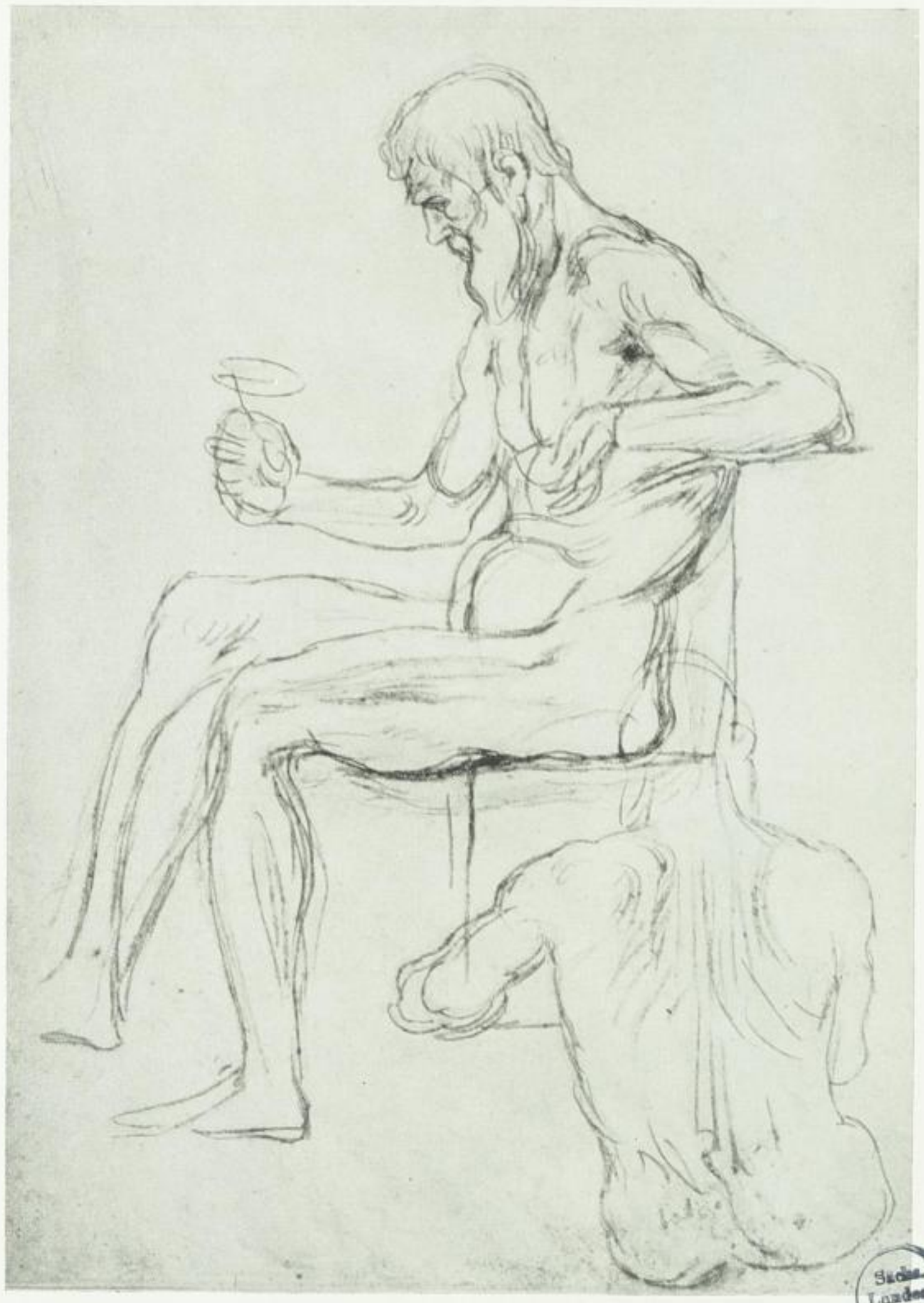
Geschenk der Kunsthandlung Steinmeyer, Köln, 1926

Hans von Marées: Studie zum Nestor, I

Erworben 1925

Hans von Marées: Studie zum Nestor, II

Erworben 1925



Hans von Marées: Studie zum Nestor, III

Erworben 1925

Hans von Marées: Weibliche Aktstudie
Geschenk der Galerie Haberstock, Berlin, 1927

Hans Thoma: Citronenverkäuferin
Erworben 1924

Rudolf Großmann: Bildnis

Geschenk des Malers Julius Pascin-Paris an die Wallraf-Richartz-Gesellschaft, 1925

August Macke: Spazierritt

Erworben 1924

Max Pechstein: Bildnisstudie

Erworben 1923

Auguste Rodin: Tänzerin

Geschenk des Museumsvereins, Köln, 1923

Aristide Maillol: Studie zur Plastik einer schreitenden Frau

Geschenk der Galerie Tanner, Zürich, 1926

Ernst Barlach: Pferdebändiger

Erworben 1924

Alexandre Théophile Steinlen: Wäscherin

Erworben 1923

André Derain: Kopf

Geschenk der Galerie G. und L. Bollag, Zürich, 1926

Otto Dix: Das Töchterchen des Künstlers

Erworben 1924

George Grosz: Bildnisstudie Hermann-Neiße

Erworben 1924

Alfred H. Pellegrini: Hinter den Dünen (Belgien)

Erworben 1926

Maurice Sterne: Liegender Akt

Erworben 1925

DIE WALLRAF-RICHARTZ-GESELLSCHAFT

ist am 18. November 1922 in Köln gegründet worden und hat sich die Aufgabe gestellt, die kunstgeschichtliche Forschung und das Interesse an der Kunst der Gegenwart in den Ländern am Rhein zu fördern. Neben andern illustrierten Veröffentlichungen, zu denen auch die vorliegende Schrift gehört, bietet die Gesellschaft ihren Mitgliedern das seit 1924 regelmäßig erscheinende

WALLRAF-RICHARTZ-JAHRBUCH

als Vereinsgabe. Um ein Bild von der Vielseitigkeit der Beiträge zu geben, sei hier der Inhalt der vier ersten Jahrgänge des Jahrbuchs mitgeteilt:

1924

Hans F. Secker / Ferdinand Franz Wallraf zum Gedächtnis; Walter Cohen / Ludwig Scheibler; Curt H. Weigelt / Rheinische Miniaturen; Paul Clemen / Von den Wandmalereien auf den Chorschranken des Kölner Domes; Paul Kutter / Die ältesten figuralen Grabmäler im Rheinland; Eduard Firmenich-Richartz / Der Meister des Heiligen Hieronymus; Max J. Friedländer / Der Kölnische Meister des Aachener Altars; Walter Cohen / Colijn de Coters Altarwerk, ehemals in St. Alban zu Köln; Walter Cohen / Eine unbekannte Handzeichnung Pieter Bruegels des Älteren; Hans F. Secker / Zwei unbekannte Meisterblätter in Köln; Paul Ortwin Rave / Die Rheinansichten in den Reisewerken zur Zeit der Romantik; Karl Koetschau / August Richter (F. J. Marcan-Verlag zu Köln).

1925

Wilhelm Worringer / Spätgotisches und expressionistisches Formsystem; Heinrich Lützeler / Die Deutung der Gotik bei den Romantikern; A. E. Brinckmann / Die Pfeilerskulpturen der Kölner Jesuitenkirche; Elisabeth Moses / Caspar Benedikt Beckenkamp (mit einem Verzeichnis aller bekannten Werke); Louise Straus-Ernst / Josef Hoffmann, ein Kölnischer Maler des Klassizismus; Egid Beitz / Urkundliches zu den frühen Neujahrsplaketten und anderen Eisenkunstgüssen der Saynerhütte; Fritz Marcan / Johann Anton Ramboux und seine Fresken in Trier; Walter Cohen / Rambouxs Bildnis des Bischofs von Hommer; Werner Kruse / Adolph Schroedter als Graphiker; Max Creutz / Adolph Höninghaus; Hans F. Secker / Bemerkungen zu Hans von Marées; Mathias Rech / Erinnerungen an August Macke aus dem Frühjahr 1914; Paul O. Rave / Paul Adolf Seehaus (mit einem Verzeichnis seiner sämtlichen Werke); Hans F. Secker / M. Jansens radierte Rheinlandschaften; Max J. Friedländer / Eine Zeichnung von dem Meister des Aachener Altars. (Verlag Klinkhardt & Biermann.)

1926/27

Fritz Fremersdorf / Reich ausgestattete römische Brandgräber aus Köln; Paul Ortwin Rave / S. Severus zu Boppard; Richard Hamann / Motivwanderung von Westen nach Osten; August L. Mayer / Simon de Colonia; Franz Rademacher / Gotische Gläser in den Rheinlanden; Harald Brockmann / Zwei Kölnische miniierte Urkunden aus der Mitte des 13. Jahrhunderts; Friedrich Winkler / Stadtkölnische Buchmalerwerkstätten im 15. Jahrhundert; Aenne Liebreich / Der mittelrheinische Altar im erzbischöflichen Museum zu Utrecht; Martin Konrad / Das Weltgerichtsbild im Stadthause zu Diest; Otto H. Förster / Der Linzer Altar und die Frühwerke des „Meisters des Marienlebens"; Max J. Friedländer / Neues über den Meister des Bartholomäus-Altars; Cornelis Hofstede de Groot und Wilhelm Spies / Die Rheinlandschaften von Lambert Doomer; Kurt Luthmer / Ein Schauschrank mit Wachsbossierungen des Kölner Domvikarius Kaspar Bernhard Hardy. — Miszellen: Wilhelm Baumeister / Zur Geschichte des Lebrunschen Jabachbildes; R. A. Peltzer / Eine niederländische Künstlerkolonie

in Aachen im späten 16. Jahrhundert; Paul Kutter / Des Mathias Quad von Kinkelbach Nachrichten von Künstlern. — Der älteste deutsche Versuch einer Kunstgeschichte, gedruckt zu Köln 1609; Hede Weidner / Deckengemälde Antonio Belluccis im Bensberger Schloß; Heinrich G. Lempertz / Eine Büste des Barons Hüpsch von Peter Joseph Imhoff; Werner Kruse / Fayencen aus Saarn; Hans F. Secker / Unbekannte Frühwerke Feuerbachs in Köln.
(Verlag Klinkhardt & Biermann.)

*

Die Mitgliedschaft kann jederzeit beim Vorstand der Gesellschaft, Köln, Museum Wallraf-Richartz, beantragt werden (Anruf: Köln, Rathaus 888). Der Jahresbeitrag für ordentliche Mitglieder beträgt M. 25.— und berechtigt zur Teilnahme an den freien öffentlichen Veranstaltungen, sowie zum freien Bezug des Wallraf-Richartz-Jahrbuchs in Halbleder. Besonders zu empfehlen ist der Beitritt als lebenslängliches Mitglied (Förderer). Mit der einmaligen Zahlung von mindestens M. 500.— erwirbt man die Mitgliedschaft auf Lebensdauer und erhält regelmäßig die Luxusausgabe des Wallraf-Richartz-Jahrbuchs sowie andere Veröffentlichungen umsonst. Das Konto der Wallraf-Richartz-Gesellschaft ist bei der Rheinischen Kreditanstalt in Köln, Drususgasse. Postscheckkonto: Köln 63 181.

*

DIE WALLRAF-RICHARTZ-GESELLSCHAFT

Schriftleiter des Wallraf-Richartz-Jahrbuchs:
Dr. Walter *Cohen*, Kustos des Städt. Kunstmuseums, Düsseldorf.

Sekretär der Wallraf-Richartz-Gesellschaft:
Hugo *Canditt*, Oberregierungsrat, Köln.

*

MITGLIEDER DES WEITEREN VORSTANDS (AUSSCHUSS):

Dr. Albert *Ahn*, Kommerzienrat, Köln.
Dr. Egid *Beitz*, Assistent am Schnütgen-Museum, Köln.
Georg *Beyer*, Hauptschriftleiter der Rheinischen Zeitung, Köln.
Dr. Carl *Duisberg*, Geheimer Regierungsrat, Professor, Leverkusen.
Joseph *Feinhals*, Köln.
Frau Frieda *Fischer-Wieruszowski*, Direktor des Museums für ostasiatische Kunst, Köln.
Otto *Henkell*, Fabrikbesitzer, Wiesbaden.
Fritz J. *Marcan*, Verleger, Köln.
Dr. h. c. Jean *Meerfeld*, Beigeordneter, Köln.
Dr. Arnold *Middendorf*, Prälat und Dompropst, Köln.
Alfred *Neven du Mont*, Kommerzienrat, Köln.
Heinrich *Neuerburg*, Fabrikbesitzer, Köln.
Dr. Hermann *Neuerburg*, Fabrikbesitzer, Köln.
Albert *Ottenheimer*, Köln.
Paul *Reifenberg*, Fabrikbesitzer, Köln.
Dr. Edmund *Renard*, Professor, Provinzialkonservator, Bonn.
Richard *Riemerschmid*, Geheimrat, Professor, Direktor der Kölner Werkschulen.
Dr. Eugen *Rosenberg*, Rechtsanwalt, Köln.
Dr. Paul *Rosenberg*, Fabrikbesitzer, Köln.
Dr. Paul *Silverberg*, Generaldirektor, Köln.
Arthur *Solmitz*, Handelsgerichtsrat und Kammerrat, Köln.
Ottmar *Strauß*, Geheimer Regierungsrat, Köln.
Werner *Vowinckel*, Köln.
Dr. Otto *Wedekind*, Köln.
Dr. Fritz *Witte*, Direktor des Schnütgen-Museums, Universitätsprofessor, Köln.
Otto *Wolff*, Köln.
Dr. Wilhelm *Worringer*, Universitätsprofessor, Bonn.

50.

1 Titelbl. + 100 Taf.

Hinweise 1. Ex. 1. 4° 595

2. Ex. (Ersatz)

Signatur	Stok
1 B 3912	Bl

RS	Bub	AK
	/	Bli.
	Titelaufn.	AKB
	Bli.	22.2

FK

1 Kunstsammelgut 28.6.

Bio K

Bild K

SWK

Sonderstandort	Signum	Ausleihe-vermerk

III/9/280 Id G 80/79

1 B 3912