

Deutsche Malerei im XIX. Jahrhundert in der Kunsthalle Bern

Autor(en): **Meyer, Peter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **23 (1936)**

Heft 3

PDF erstellt am: **26.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-19898>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

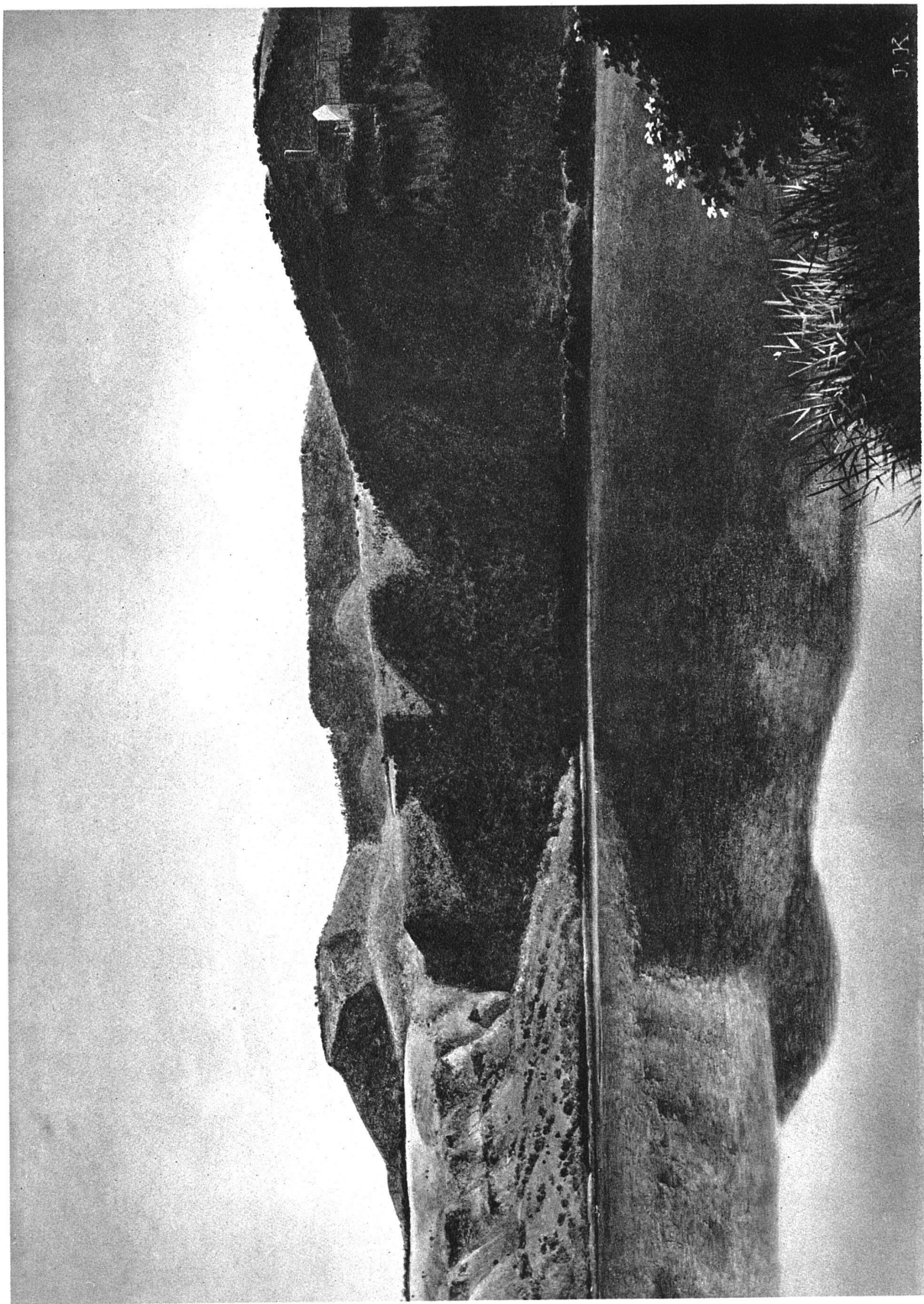


Friedrich Wasmann 1805—1886 Ottmansgut unter d. Berg 1830/31 35 × 27 cm

München, Privatbesitz

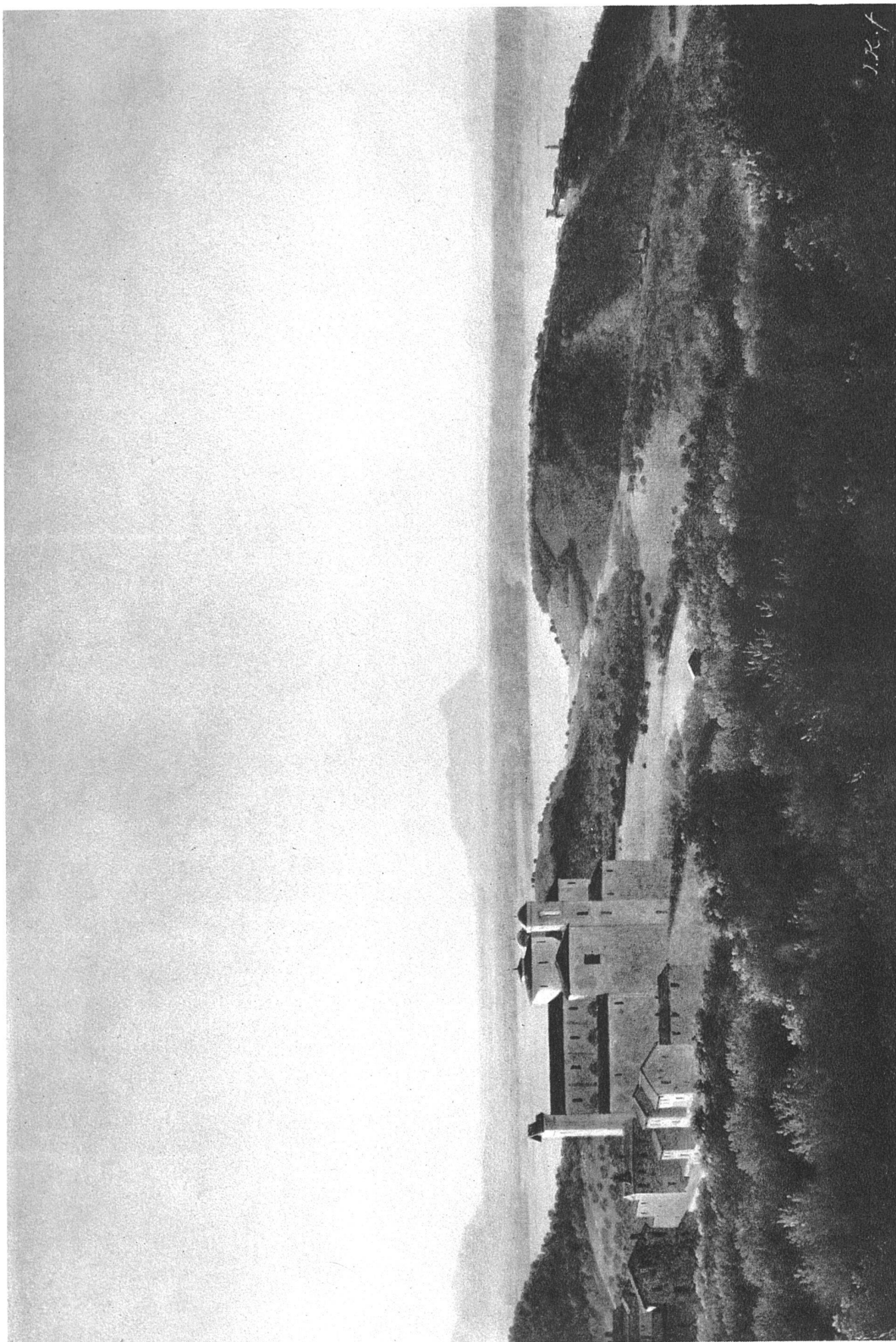
DAS WERK HEFT 3 MÄRZ 1936

Aus der Ausstellung «Deutsche Malerei im XIX. Jahrhundert» in der Kunsthalle Bern, 18. Januar bis 1. März 1936



Josef August Knip 1777 – 1847 Alstersee 43 × 59 cm

Hamburg, Kunsthalle



Deutsche Malerei des XIX. Jahrhunderts im Kunsthaus Bern

I.

Solche Ausstellungen sind die erfreulichen Nebenergebnisse der Rivalität, mit der unsere Nachbarstaaten um die Seele der Neutralen werben – «ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft» – oder doch diesmal, denn diese von Dr. Huggler mit Hilfe der höchsten deutschen Stellen und Museumsbehörden zusammengestellte Ausstellung war hinsichtlich Auswahl und Aufstellung ausgezeichnet, sie war reichhaltig und doch als Ganzes angenehm überschaubar, und sie war interessant, denn sie hatte ein geistiges Programm. Eine lange Reihe von Museen und Privatsammlern ist im Katalog verzeichnet, denen Leihgaben zu verdanken sind.

Man liest im Vorwort dieses Katalogs, es sei die Absicht dieser Ausstellung, «das eigentlich Malerische der deutschen Kunst des XIX. Jahrhunderts darzustellen». Also ein Gesamtprogramm, das gerade jene Eigenschaft unter Beweis stellen will, die man der deutschen Malerei abspricht, wenn man sie als vorwiegend gedankenbeladen und zeichnerisch bezeichnet. Runge, die Nazarener, die Kartonkünstler vom Anfang des letzten Jahrhunderts, sind deshalb weggelassen – also auch der grosse Rethel – und die Romantiker erscheinen vor allem mit Landschaften, mit Bildern, die nichts erzählen, sondern nur «Bild» sein wollen.

II.

Die Romantiker, zu denen in Deutschland noch deutlicher als in Frankreich auch die Klassizisten gehören, eröffnen die Ausstellung aufs liebenswürdigste. Hier gibt es viele Bilder, die man gerne zu Hause aufhängen möchte, entzückende, abgeklärte Bilder, deren Hochschätzung, ja Verehrung es keinen Abbruch tut und tun darf, wenn man von einer sozusagen professionell-künstlerischen Einstellung aus sich eingestehen muss, dass sie als Malerei oft ziemlich ungeschickt, jedenfalls nicht bedeutend sind. Sie sind nicht «grosse Kunst» und wollen es nicht sein; man täte ihnen Unrecht, wollte man sie an diesem Maßstab messen, und trotzdem machen sich jene die Sache zu bequem, die behaupten, die deutsche Kunst sei weder besser noch schlechter als die französische oder eine andere, sondern eben nur «anders».

Diese Argumentierung ist Ausflucht vor einem schwierigen und empfindlichen Problem. Es muss einen Maßstab geben, der Kunstwerke irgendwelcher Herkunft unter sich vergleichbar macht – das ist kein universalistisches Postulat, sondern notwendig, um die Einheit der Person des Betrachters zu wahren, ja wir können nationale oder «rassische» Nuancen gerade deshalb als unauflösbare Verschiedenheiten empfinden, weil die Kunstwerke der verschiedenen Völker in allen übrigen Hin-

sichten vergleichbar sind und auf einen gemeinsamen Maßstab der künstlerischen Qualität bezogen werden können.

Man hat die Kunst aller Völker und Epochen hinsichtlich polarer Grundbegriffe eingeteilt, dabei ist ein Gegensatzpaar zu wenig beachtet worden, das freilich über das Formale hinausgreift: der Gegensatz von «mondän» und «provinziell». Er berührt die Qualität des einzelnen Kunstwerks nicht, und noch weniger die menschlichen Qualitäten des Künstlers. «Mondän» ist auch nicht im Sinn von nur «elegant, gesellschaftsfähig» gemeint, sondern im Sinn von «weltoffen», «weltgütig», «massgebend», es bezeichnet kein Werturteil, sondern eine kultureographische Situation.

Die französische Malerei des XIX. Jahrhunderts ist mondän, sie hat im ganzen gesehen den «Grossen Stil» – auch in ihren schlechten Bildern, die dadurch nicht besser werden. Sie ist offen, d. h. ohne jede Einschränkung und spezielle Voraussetzung auf irgendeine Art direkt mit der Realität in Beziehung gesetzt, sozusagen in die freie Luft gestellt, als Malerei unbedingt ernst gemeint und ernst genommen, beschwert mit dem Einsatz der ganzen Persönlichkeit des Künstlers, und getragen von der Teilnahme eines grossen Volkes von einheitlicher Kultur.

Die deutsche Malerei der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts hat – mit ganz wenigen Ausnahmen, wie Rethel – immer etwas leise Kuriositätenhaftes, einen Zug von liebenswürdiger Nebenbeschäftigung, die von freundlichen Eigenbrütlern mit Andacht und liebevoller Versenkung in stiller Klause ausgeübt wird; man malt, neben grossen Kartons, die als Hauptsache gelten, winzige, miniaturmässig subtile Bildchen zum eigenen Vergnügen und dem eines engen Kreises kunstliebender Freunde. Ein Zug von Dilettantentum im besten Sinn haftet der ganzen deutschen romantischen Malerei an – auch noch bei Thoma – eine Genügsamkeit des Anspruchs, die menschlich sympathisch ist, aber die künstlerische Spannkraft lähmt.

Man denke sich für einen Augenblick den Zeitgenossen Ingres neben Cornelius: beide Maler suchen die Präzision des Umrisses, beide eine gläsern-objektive Farbigkeit, die bei beiden nicht selten ins peinlich Bunte umschlägt, beide geben romantische Stimmung in klassizistischer Glätte, beide gleichen sich in der Grösse des Anspruchs, und doch – welcher Unterschied der Dimension! Oder Ritterszenen von Schwind und von Delacroix, italienische Landschaften von Achenbach und von Corot, Waldinterieurs von Spitzweg und dem viel oberflächlicheren, theatralischeren Diaz: immer hat die französische Malerei diese Fülle und Schwere – ganz unabhängig von ihrer Qualität im einzelnen – neben der die



Simon Meister 1796–1844 Das Töchterchen des Künstlers 1830 92 × 63 cm

Köln, Wallraf-Richartz-Museum

deutsche dünn und illustrativ, d. h. nicht in sich selber ruhend wirkt.

III.

Wer sich mit Kunst abgibt und es nicht bei dumpfen Gefühlswallungen bewenden lassen will, muss sich darüber klar sein, dass jedes Kunstwerk von zwei Hauptgesichtspunkten aus zu bewerten ist, die sauber auseinandergehalten werden müssen. Die eine Frage geht nach dem persönlichen Verhältnis des einzelnen Betrachters zum einzelnen Kunstwerk, auf die seelische Beziehung, bei der die künstlerische Qualität des Kunstwerks keine entscheidende Rolle spielt. Die andere Frage geht nach der künstlerischen Qualität, die vom privaten Geschmack des Betrachters unabhängig ist – grundsätzlich, wenn auch nicht immer praktisch. Man darf sich weder die persönliche Sympathie durch das Urteil der Qualität noch den Qualitätsmaßstab durch die persönliche Sympathie verderben lassen, d. h. der Beschauer muss die Freiheit gewinnen, Bilder zu lieben und andern vorzuziehen, obwohl er klar erkennt, dass sie ihre Fehler und Schwächen haben, denn oft sind es ja gerade solche Schwächen oder ausserkünstlerische, menschliche Vorzüge, Reize des Motivs, oder irgendwelche anekdotische Zusammenhänge, die uns ein Bild liebenswert und besitzenswert machen, während umgekehrt Bilder höchster künstlerischer Vollkommenheit uns fremd bleiben, ohne dass das ein Grund wäre, diese ihre Vollkommenheit zu bestreiten und sie den andern da vorzuziehen, wo es auf künstlerische Wertung ankommt.

IV.

Vielleicht das Schönste unter den romantischen Bildern in Bern sind die zwei Landschaften des obskuren ehemaligen Tapetenmalers *Josef August Knip* (1777 bis 1847), die wir beide abbilden. Die Malerei ist ziemlich schematisch, aber über diesen unscheinbaren Landschaften liegt ein unvergesslicher Glanz, eine abendliche Verklärung von letzter Reinheit.

Auch die mildgrüne Landschaft mit den Wasserfällen von Tivoli von *J. M. v. Rohden* (1778–1868) ist in theatremässigen Baumschlagkulissen komponiert, und erst innerhalb dieses schematischen Rahmens intensiv und liebevoll durchgeführt und erfüllt von still-geheimnisvollem Glanz, wobei gerade das leise Dilettantische als Element der Abstraktion wirkt. Von *W. v. Kobell* (1766 bis 1853) gibt es eine weiträumig-friedliche Landschaft; links hebt sich auf waldigem Hügel ein von der Sonne fast durchsichtig gemachtes weisses Schösschen von einem zart durchleuchteten Himmel ab, am Abhang davor eine verblüffend kühn mit grüner Lasur überstrichene Schafherde, und ganz im Vordergrund einige Kühe, sehr genau umrissen, von einer, die Richtigkeit des Dargestellten mit stillem Nachdruck bestätigenden Präzision, wie sie im

grossen bei alten Italienern – etwa bei Francesco Cossa – vorkommt. Das ganze Bildchen – aufgeräumt und wie aus Glas – hat etwas Antiquitätenmässiges, und doch eine innere Grösse, die sich durchsetzt. Den «Blick vom Quirinal» des *J. G. v. Dillis* (1759–1841) müsste man neben eine römische Studie von Corot hängen – er würde sich an Qualität halten – aber zugleich den Unterschied zwischen «Grossem Stil» (in bescheidenster Formulierung!) und «Provinz» demonstrieren. Auch *Simon Meister* gehört in diese Gruppe (1796–1844), ein Sattler, dessen Sonntagsmalerei anlässlich der Koblenzer Bildnisausstellung 1923 wieder entdeckt wurde. Das Dilettantische scheidet hier als Einwand aus, und übrig bleibt ein Kinderporträt, das ohne pedantische Verhärtung und ohne jede beifallsuchende Uebersteigerung ein kleines Mädchen vor einen erstaunlich schön gemalten, reichen Hintergrund von Beeren- und Blütenstauden stellt – durchaus nicht schlechter als eine Arbeit der Berufsmaler – es erinnert an Otto Dix, aber ohne dessen sozialen Krampf. Die Dame mit der Laute, in scharlachrotem Samt mit einem Barock «style troubadour», in einer Säulenloggia mit Ausblick auf eine italienische Landschaft mit smalteblauem Himmel (von 1820), ist das Einzige, was von *Schnorr v. Carolsfeld* (1794–1872) ausgestellt ist: falsch bis ins letzte, sentimental-anspruchsvoll und nichtig. Und dies ein Zeit- und Stilgenosse von Ingres, dessen «Raphael und die Fornarina» von 1814 oder «Francesca da Rimini» von 1819 daneben zu halten wären.

Als eine Grösse ganz für sich steht *Caspar David Friedrich* (1774–1840). Er ist nicht seiner Bedeutung entsprechend vertreten; das Sektiererische seiner Malerei kommt zu sehr zur Geltung, als dass sein etwas jähler Ruhm aus den gezeigten Bildern verständlich würde. Sie sind mehr Seelenspeise als Augenweide, und die Glasglocke, unter der die romantische Malerei als Ganzes steht, wird hier besonders fühlbar. In diesen Bildern herrscht eine mystische Innigkeit, die etwas Fiebrighitziges hat, trotz oder wegen ihrer frostigen Körperlosigkeit, es ist eine sehr spezielle, sozusagen private Begabung von reinster Menschlichkeit und von einem eigenartigen künstlerischen Seltenheitswert; es gibt Farbtöne – gewisse Rosagrau und Graublau im Himmel, die etwas Bestürzend-Richtiges haben und die in visionäre Tiefen – also aus dem Kunstwerk hinaus – führen. Und es ist auch hier wieder der rührende Zug eines nicht ganz überwundenen Dilettantentums (besonders in der Staffage), der diesen Bildern noch an der Grenze des Affektierten den Charakter absoluter Ehrlichkeit gibt – die dann den professionellen Treuherzern, die sich heute wie Fliegen-schwärme an sein Vorbild heften, so radikal abgeht. In *G. W. Issels* (1785–1870) rührend mühselig gepinselten Miniaturkitschlein hätten sie ein Vorbild, an dem weniger zu verderben wäre.



Karl Heinrich Dreber (Franz Dreber) 1822–1875 Ideallandschaft 1877 38 × 56 cm Schaftlach (Oberbayern), Privatbesitz

Ein Aeusserstes an privater Abschliessung und bürgerlicher Innigkeit ist mit *Ludwig Richter* erreicht, von dem zwei winzige Zeichnungen ausgestellt sind. Man liest, dass er 1803–1884 gelebt hat, aber gefühlsmässig hat man gar keinen Anhaltspunkt, ihn irgendwo in der Kunstgeschichte unterzubringen. Nicht nur deshalb steht er ausserhalb aller Historie und aller Stilvergleiche, weil er als Jugenderlebnis ein Teil von uns selbst ist in einer Schicht unterhalb unseres wachen Bewusstseins, sondern weil er selbst alle Beziehungen nach aussen abbricht. Er ist eine kleine Welt für sich, ohne Tür in die weite Welt und in die Zeit – darin liegt etwas Biblisches. Dass auch die bäuerlich-volkstümliche Epik ihren «Grossen Stil» haben könnte, beweist zwar Jeremias Gotthelf und J. P. Hebels Gedicht von der Vergänglichkeit, beweisen die *Le Nains* und Millet – Richter hat ihn nicht gesucht, seine Welt ist eng, aber in ihrer Enge vollkommen. Es hat wenig darin Platz – die Kardinaltugenden und – bürgerlich gedämpft – die Sieben Todsünden, aber was darin Platz hat, ist gut und warm aufgehoben.

Um eine Nuance kühler, akademiemässiger sind die wenigen Proben von *Schwind* (1804–1871) – das künstlerisch Reinste sind jene Zeichnungen, wie die berühmte «Waldkapelle», die auf alle Bravour des Strichs verzichten, um eine hilflose Schlichtheit, eine edle Tumbheit

zu erreichen, die etwas grenzenlos Rührendes hat – und die in katzenfalsche Affektiertheit umsteht, sobald sie einer nachahmt!

Die Welt *Spitzwegs* (1808–1885) scheint künstlerisch reicher, voller, malerischer, man nimmt ihn als deutschen Vorläufer des Impressionismus in Anspruch. Aber das ist ein Maßstabfehler, denn diese entzückenden, amüsanten, liebenswürdigen Miniaturbildchen sind immer irgendwie falsch in den Tönen, die so aussehen, als wären sie nach der Natur gemalt. Die Landschaftchen sind mit den bunten Kleidchen der Figürchen wie beflaggt, aber beides ist nicht zusammengesehen – Farbendrucke nach Spitzweg sind oft besser als die Originale, weil man meint, die Töne seien eben in der Reproduktion nicht ganz richtig herausgekommen – sie sind aber im Original ebenso falsch. Das nimmt man diesen Bildchen jedoch gar nicht übel, denn sie stellen gar nicht den Anspruch auf «grosse Malerei», und diese Genügsamkeit der guten Laune entwaffnet jeden Einwand.

Von grösserem Stil und nicht geringerer Intimität sind die spielenden Kinder im Wiener Wald von *Ferdinand Waldmüller* (1793–1865). Eine lustige Kindergruppe, in verschiedenen Blau und Lilarosa juwelenhaft leuchtend wie aus durchsichtigem Schmelz über Metallgrund, in eine unbelaubte Vorfrühlingslandschaft von fotografischer

Johann Joachim
Faber 1778–1846
Olevano, 1824
13 × 27 cm
München, Privatbesitz



Treue gestellt – auch hier nicht mit ihr zusammengesehen, aber doch ein nicht nur liebenswertes, sondern gutes Bild.

Wie ein verspäteter, im Reichtum malerischer Möglichkeiten aufgeweichter und ins Kraut des Grossformats geschossener Romantiker wirkt *Hans Thoma* mit den Bildern, die in Bern von ihm zu sehen waren. Es gibt einige frühe Thomas wahrhaft «Grossen Stils»: grosse Malerei ohne jede Einschränkung und deshalb nicht weniger deutsch. Dann wurde er lehrhaft und mit Methode treuherzig, die Generosität der Jugend wird von einer Pedanterie verdrängt, die dem Betrachter kein rührsames Effekthchen erspart, so dass der Blick fürs Ganze verloren geht. Auch «die Oed» – der berühmte Blick aus dem Fenster, das Hauptstück seiner Berner Bilder – ist ein schlechtes Bild, der Fenstersims mit Buch und Blumenstrauß geht nicht mit der Aussicht zusammen, seine Farbe ist in ein trübes, fast graphisches Verlegenheitsgrau umgestanden. Die grosse Mainlandschaft ist vom Maler durch die aufdringlich-symbolischen Sonnenstrahlen sensationiert und verdorben, so dass das etwas leere Parkbild aus Meinberg noch am erfreulichsten wirkte neben mürrisch-unfarbigen Blumenstücken.

V.

Nach anderen Zielen geht die Kunst von *Karl Blechen* (1798–1840), der mit viel grösserem Recht in die impressionistische Linie gestellt wird. Ein Blick auf Häuser, Gärten, Dächer hat fast die preussische Objektivität und malerische Qualität eines Menzel. Erstaunlich eine im Augenblick des Ueberschlagens von einem ocker-gelben Reflex durchleuchtete apfelgrüne Welle von tintenblauem Meer, hinter gelblichem Sandstrand. Aber dann wird das Interesse des Betrachters von dieser herrlichen Naturbeobachtung abgelenkt von einer Turmruine und den Regenfahnen eines Gewitters, die das Bildchen fast im Sinn Turners sensationieren.

Adolf v. Menzel (1815–1905). Ein wichtiges Beispiel, wie weder das ausgeprägt Nationale, noch das Kleinformat dem «Grossen Stil» widerspricht. Und es ist mehr ein gewisser bürgerlicher Geiz, der auf kein Detail verzichtet, der manchmal den grossen Stil bei Menzel durchkreuzt, so z. B. am berühmten «Théâtre du Gymnase», das so gemalt ist, als ob es auf einen Blick gesehen wäre – was es nicht ist. Während dann gerade die mit peinlichster Akribie gemalten Bilder wie «Hinterhaus und Hof» diesen grossen Zug absoluter Einheitlichkeit haben und sogar die erstaunlichen Gouache-Miniaturen aus der Berliner Nationalgalerie.

Wilhelm Busch – man zögert, ihn zu den Realisten zu rechnen, denn der breite Strich seiner Bilder ist zu sehr Routine, zu wenig innere Notwendigkeit, so gute Einzelleistungen gelegentlich herauskommen, wie das Knabenköpfchen. Recht leer sind auch seine «ernstgemeinten» Landschaftszeichnungen – erst wo der Witz des Wortes dazu kommt, wird es amüsant, aber die Zeichnung bleibt auch dann im Kalligraphisch-Formelhaften. An Daumier darf man in keiner Hinsicht denken, auch nicht im menschlichen Format.

Leibl. Seine «Kokotte» hat das Bedingungslose des «Grossen Stils», der auf den ersten und letzten Blick überzeugt. Die Frage nach deutsch oder französisch ist wie ausgelöscht, und man fragt nicht nach dem historischen Zusammenhang, denn solche Bilder brauchen keine Rechtfertigungen. (Richter stand ausserhalb des Kunstgeschichtlichen, Leibls beste Bilder stehen darüber.) So auch der Kopf des Bauernmädchens mit weissem Kopftuch. Beim grossen Porträt Pallenberg und der Lina Kirchdorffer wird das Bravouröse der Malerei fühlbar, das Leibls Nachfolgern zum Verhängnis wurde, aber bei Leibl selbst ist es noch ganz von Anschauung getragen. Leibls Gefahr lag woanders: in der bis ins Unsubstantielle gehenden Differenzierung des Farbkörpers, wie er beim Bauernmädchen mit Halskette angedeutet ist. Aber

Oswald Achenbach

1827—1905

Sabinerberge bei Tivoli

22 × 41 cm

Kunstsammlung der
Stadt Düsseldorf



diese deutsche Gefahr des Zerquälten, Spezialistischen wird überwunden, und das fast im Sinn Uhdes gelockerte (aber farbig viel reichere) «Mädchen am Fenster» (1899) vor tonig-dunklem Grund ist wieder ganz «Grossteil».

Schon bei *Karl Schuch* wird Leibls Malbravour zur Routine der Hand, die gelegentlich leerläuft: Ueber Landschaften und Stilleben gewittern Wolken einer pathetisch donnernden Dunkelheit, die unmotiviert wirken, die Technik ist heroischer als der Maler – aber es ist eine glänzende, meisterliche Technik. Von *W. Trübner* wäre das gleiche zu sagen, wenn das Nur-Handwerkliche seiner Breitpinselmanier nicht so offenkundig auf der Hand läge, dass sie gar nicht mehr als Pathetisierung, sondern nur als dekorativ-wirkungsvolle Vergrößerung empfunden wird. Daraus ergibt sich ein neues Gleichgewicht auf banalerer Ebene – man muss nur Leibls Pallenberg mit Trübners Hoffmeister vergleichen; es ist auch noch sehr gute, aber nicht mehr grosse Malerei.

Der steht viel näher das schöne, locker gemalte Bild «Im Schulgarten» von Fritz v. Uhde; der künstlerische Ernst dieses meist unterschätzten Malers, der sich in seinen religiösen Bildern im Zwiespalt zwischen naturalistischer Form und symbolischer Absicht verfängt, kommt hier rein zum Ausdruck. Dieses Bild steht *Liebermann* nahe: es war eine kindische – weil von vornherein wirkungslose – Idee deutscher Amtsstellen, Liebermann in dieser Ausstellung zu übergehen, die sich an ein gebildetes Publikum wendet, das sich seine Bilder auch dann dazudenkt, wenn sie nicht leiblich an der Wand hängen. Dieser eminent preussische Jude wäre (in seinen besten Bildern) einer der wenigen Meister Grossen Stils gewesen, und in gewissem Sinn ein Fortsetzer Menzels.

VI.

Es ist, wie wenn die klassizistische Linie der deutschen Romantik in *Feuerbach* ihren Ingres nachholen wollte. Aber der «Grossteil», der bei Ingres vom gros-

sen Stil der Zeit (und von einer ungleich grösseren Persönlichkeit) getragen war, ragt jetzt als blosser Anspruch – fast als Anmassung – ins Leere. Die Zeit ist weich und reich und naturalistisch geworden, und so wirkt Feuerbachs heroische Stilisierung als Pose (während es Puvis de Chavannes gelang, das Monumentale mit den neuen Formmitteln auszusprechen).

Es sind für Bern einige seiner am meisten malerischen Werke ausgesucht worden, die eine gewisse Dichte und Fülle der Farbe haben, eine grosse, streng frontale Nanna im weissen Mantel über schwarzer Seide, auf der eine dunkelbraune Maske liegt, das Ganze vor dunkel pompejanischrotem Grund, ein sehr schönes Bild, indem das Frostig-Blecherne noch vermieden ist, das in der – früheren – Landschaft schon antönt.

Bei *Hans v. Marées* ist der «Grossteil» vorhanden, als grosser Stil des Charakters, der sich im Handwerklichen nicht ganz realisieren kann. Dazu wäre die eherne Hand eines Poussin nötig gewesen, um durch das Düstergrossartige der «Ekloge» und des «Ganymed» zur seren, klassischen Verklärung durchzusteuern, die Marées sucht. Es ist seine Grösse, dass der Maler sich nicht mit der Scheinlösung des klassischen Arrangements begnügte, die er so leicht hätte haben können; in seinen Bildern herrscht ein männlicher Ernst, weitab jener Theatralik, über die Feuerbach nie ganz hinauswächst. Marées' Herakles wagt den Gang in den Schatten der Hesperiden-gärten, aber er findet sich nicht aus ihnen zurück.

VII.

Wir haben nur solche Bilder und Maler besprochen, die etwas zu der Frage beitragen, die doch wohl hinter der ganzen Ausstellung steht: die Frage, ob es eine grosse Deutsche Malerei gibt, die gleichberechtigt neben die grosse Französische Malerei des XIX. Jahrhunderts gestellt werden könnte. Gerade diese so sorgfältig zusammengestellte Ausstellung bestätigt aufs neue, dass es sie

Fortsetzung S. 76

nicht gibt, so wenig es eine Englische Malerei oder Italienische Malerei gibt, die diesen Anspruch erheben könnte. Das ist weniger ein nationales Verdienst der Franzosen, als eine historische Situation.

Es sind in Deutschland im letzten Jahrhundert sehr viele sehr gute Bilder von hochbegabten Künstlern gemalt worden, die jeden Qualitätsvergleich mit französischen Bildern aushalten, und trotzdem gibt es keine «Grosse Malerei» im ganzen, denn alle diese einzelnen Leistungen bleiben isoliert, die einzelnen Stimmen wachsen nicht zu einem tönenden Konzert zusammen, es fehlt ein Klangkörper, der den einzelnen Tönen erst die rechte Resonanz geben könnte. Demgegenüber konzentriert sich die französische Kunst auf Paris, das zudem das kulturelle und politische Nervenzentrum Europas war. Die französischen Künstler stehen im gespannten Kraftfeld geistiger und politischer Entscheidungen: wenn irgendwo, so hat bei ihnen die Demokratie und der Kampf um die Demokratie grosse schöpferische Kräfte ausgelöst, die in Deutschland gebunden und erstickt blieben. Infolge dieser Konzentration liegt in der französischen Kunst zugleich ein familiäres und ein agonales Element. Die Künstler lernen in einer viel bewussteren Art voneinander und geben ihre Maltradition weiter, sie steigern

sich aneinander in Bewunderung und Ablehnung, sie spielen gesellschaftlich eine Rolle und dürfen sich mit Recht als Wortführer einer grossen an der Kunst interessierten Öffentlichkeit betrachten. Das alles fehlt der deutschen Kunst. Der deutsche Maler in der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts ist ein kleiner Mann, der in der Öffentlichkeit keine Rolle spielt, er wird, wie der deutsche Bürger überhaupt, den politischen Entscheidungen ferngehalten, er ist ein Handwerker, der mit Fleiss und Gediegenheit freundlichen Wandschmuck fürs wohlhabende Bürgerhaus herstellt und dem kein anderer Weg zur Grösse als die Ausflucht ins Mystische offen steht, und wenn einmal einer, wie Feuerbach, den Flug ins Weite wagt, so führt er ins Leere, weil das Publikum applaudiert, statt zu folgen, weil keine kollektiven Kräfte dahinter stehen, die dem Aufschwung Wucht und Bedeutung geben könnten.

Um so bewunderungswürdiger ist es, wie doch immer einzelne starke Malerpersönlichkeiten im fast luftleeren Raum ihr Werk durchsetzen, wie sie aller Gleichgültigkeit zum Trotz ein wenigstens persönliches Werk von grösster Kraft und Reinheit aufbauen, was – moralisch betrachtet – die grössere Leistung sein mag, als eine Arbeit, die von den Kräften der Zeit getragen wird.

Peter Meyer.

Nochmals Courbet-Ausstellung

I. Ausstellungstechnisches.

Die Berner Ausstellung war das Muster einer Ausstellung mit geistigem Programm – sie gibt die Berechtigung, auf die ausstellungstechnische Seite der Zürcher Courbet-Ausstellung zurückzukommen. Diese Ausstellung war gewiss ein grosses künstlerisches Ereignis – aber sie hätte leicht in noch höherem Grad ein Erlebnis sein können, wenn es nicht der Ehrgeiz des Kunsthauses gewesen wäre, auf Quantität, statt auf Qualität auszugehen. Die Zürcher Ausstellung war «the biggest of the world», die je stattgefunden hat und wohl je stattfinden wird, aber dieser Rekord wurde erreicht um den Preis, dass auch Bilder dritten und vierten Ranges ausgestellt werden mussten. Für Kunsthistoriker und Psychologen ist das ja recht interessant, aber in den Augen des kunstliebenden Publikums wird das Ansehn des Malers dadurch herabgesetzt, um so mehr, als es ja doch nie möglich ist, wirklich alle Hauptwerke zu vereinigen. Gut ein Viertel der ausgestellten Bilder wäre besser weggeblieben, und der Rest hätte ein besseres Bild von Courbet gegeben; unbegreiflich ist, warum sich das Kunsthaus darauf versteift, Grossformate wie das «Be-gräbnis von Ornans» kommen zu lassen, wenn es dann doch keinen besseren Platz hat, um sie aufzuhängen: als Stiegenhausdekoration ist es schlechterdings zu gut.

Ueber die Aufhängung zu reden erübrigt sich angesichts der prinzipiellen Unbelehrbarkeit der Kunsthausdirektion und ihrer Hängekommission. Wir müssten wörtlich wiederholen, was wir in Heft 8, 1935, des «Werk» gesagt haben (Seite 299), worauf Herr Direktor Wartmann damals in Heft 9 (Seite 324) vielleicht mehr ausführlich als überzeugend geantwortet hat.

«In Treue fest» huldigte man auch diesmal wieder dem Schmücke-dein-Heim-Ideal der achtziger Jahre, das befahl, die Bilder schön ordentlich nach Massgabe ihres Formats rechts und links vom Plüschsofa zu verteilen, und diesem Pendantprinzip zuliebe wurde auch diesmal wieder das jeweils Zusammengehörige so weit als nur irgend möglich auseinandergehängt. Um nur den Hauptsaal heranzuziehen: die beiden Frühwerke Courbets, das Bildnis seiner Schwester und «Die Dame in der Hängematte», die zusammen einen sehr intensiven Eindruck der Frühzeit hätten geben können, wenn sie unmittelbar nebeneinander in Erscheinung getreten wären, waren in die äussersten Winkel der linken Längswand auseinandergesprengt, die beiden Fassungen des roman-tischen Liebespaares hingen sich gegenüber auf dem vordern Podium, die beiden Fische ebenso auf dem hintern: es kam auch diesmal wieder darauf an, nicht die Bilder ihrem Sinn nach zusammenzuhängen, sondern die Saal-