

vor den Gefahren dieser bestehenden aber äußerlichen Art der Kunstübung. Aber dem jungen Makart, der in seiner Heimatstadt von Kindheit an das Auge und die Seele an den berausenden Akkorden der üppig-graziösen Barockkunst und einer herrlichen Gebirgslandschaft erzogen hatte, ohne daß er — als Sohn eines Hausmeisters — strengere Studien durchführen konnte, gab diese neue Richtung zum Kolorismus schrankenlose Freiheit.

Ein Schüler Pilotys hat einmal geschildert, wie die jungen Akademiker in dessen Schule ihre Werke konzipierten. „Sie strichen mit breitem Pinsel die Farbenreste der gebrauchten Palette durcheinander und fuhren dann mit einem Papier, aus dem ein Rechteck (das zukünftige Bild) herausgeschnitten war, so lange auf dem Farbenmischherd herum, bis sie eine Stelle fanden, wo dies eine wirkungsvolle, gut zusammengehende Farbenharmonie umrahmte. Und nun versuchte man, in den schönen Fleck menschliche Gestalten hineinzuzichnen und endlich einen Sinn für diese zu finden, den Gedanken.“ Gurlitt, der diesen Bericht eines Augenzeugen wiedergibt, fügt hinzu, daß diese Auffassung immerhin künstlerischer war, als der alte Idealismus der vorhergehenden Generation. Als das eigentliche Ziel wird der malerische Fleck, die schmückende Wirkung des Bildes betrachtet. „Piloty zeichnete nicht nur wie Cornelius, er kolorierte nicht nur zeichnerisch gedachte Kartons, wie Kaulbach, sondern er malte seine Helden, d. h. seine in alte Prachtkostüme gesteckten Modelle, Farbenfläche für Farbenfläche, Ton für Ton so genau nach der Natur ab, wie er dies mit redlichem Bemühen den großen Alten in der Münchener Pinakothek und auf Reisen abgelernt hatte. Makart trat auf den Plan der Kunst, ohne auch nur von den geringsten historischen und philosophischen Ideen beschwert zu sein, dafür aber von einer aufs höchste entwickelten künstlerischen Sinnlichkeit erfüllt.“ (Friedrich Haack.)

Immerhin hat Makart intensives Studium an Rubens einerseits, an die venezianischen Koloristen, Paolo Veronese und Tiepolo andererseits gewendet. Und er war, als er in Wien eintraf, befähigt, ein Künstler ersten Ranges zu werden, der über die Stilsucherei der vorhergehenden Generation hinaus zur Erschließung des wunderbaren Reichs der Farbe die Menschheit führen konnte. In Wien fand er zwar günstige Bedingungen für die künstlerische Tätigkeit an sich; jeder Maler der Gegenwart in Wien wäre froh, wenn er so viele Auftraggeber, Modelle, Bewunderer, Förderer finden würde. Aber die Genußsucht der Gesellschaftskreise, die im Künstler zumeist einen maître de plaisir, einen Arrangeur von Festen suchten, einen, der ihre Orgien künstlerisch verklärte, diese Treibhausatmosphäre des damaligen Wien hat den Künstler verzärtelt und verdorben. Friedrich Uhl hat in einem Roman „Farbenrausch“ die orgiastische Stimmung jener Zeit geschildert. Viel besser sind die Gesellschaftskreise seither nicht geworden. Die Leute haben nur heute weniger Geld, als in der Gründerperiode, viele müssen arbeiten, um nur leben zu können. Aber diejenigen, welche leicht verdienen oder viel übrig haben, kennen doch nur den Genuß, Praterfahrt und Varieté, Frauen und „Schampus“, höchstens ist der Sport dazu gekommen, das Interesse am Pferd, am Auto, am Aeroplane. Da ist wenigstens eine Spur von geistiger Arbeit, von Zuchtproblemen und technischen Experimenten dabei. Für die Kunst fällt aber verdammt wenig ab. Manchem heutigen Maler mag es grün und blau vor den Augen werden — vor Neid, wenn er liest, wie die hohen Herren in den Ateliers der Canon, Makart, Tilgner sich gedrängt haben. Er würde vielleicht ganz gern ein bißchen mit den Wölfen heulen, wenn nur dabei ein Auftrag heraussähe, an dem Ehre und Geld zu holen wäre.

Doch zurück zu Makart. Wir kennen von ihm Zeichnungen von einer Feinheit und Grazie, die mit Watteau

oder — um einen Modernen zu nennen — mit Willette verglichen werden kann. Er hat also ganz gut zeichnen können; und die vielgetadelten Verzeichnungen sind teils durch seine Art zu arbeiten, bei der die Farbenkomposition voranging, teils durch Flüchtigkeit zu erklären. Und in der Beherrschung des Kostüms, der Renaissancetracht etwa, war er so weit, als er in seiner Zeit sein konnte. Seither haben wir eine Fülle trefflicher Kostümwerke erhalten, die den heutigen Künstler in die Lage setzen, mit großer Detailtreue in die Gesamtauffassung des Zeitstils einzudringen. Mit der Schlechtigkeit des verwendeten Farbmaterials ist es wohl auch nicht so arg, wie es oft dargestellt wird. Man hat erzählt, daß er die großen Gemälde so dick mit Asphalt untermalte, und so rasch über die nasse Farbe weiterarbeitete, daß bei der Aufstellung der Gemälde der Asphalt über den unteren Rahmenrand heruntertropfte. Diese Übertreibungen sind schon vor einiger Zeit von einem Fachmann widerlegt worden. Sicher ist, daß viele der Bilder sehr stark nachgedunkelt sind, und durch das nachträgliche Trocknen der Grundierung die obere Farbschicht oft stark gesprungen ist. Das schöne große Bild „Katharina Cornaro“, das in der Berliner Nationalgalerie hängt, wird man nur mit tiefer Trauer wiedersehen. Aber andere Werke, wie die beiden „Abundantia“-Bilder in der Münchener Pinakothek, die „Ariadne“ in unserem Hofmuseum oder „Der Sommer (Römisches Bad)“ in Dresden sind noch immer farbenfrisch und zeigen die berückenden Akkorde von Rot, Azurblau, Gold und dem rosigen Fleisch der nackten Körper. Unter den kleineren Bildern, den Skizzen zu Vorhängen oder Deckengemälden, wie sie in der „Modernen Galerie“ und in einer der letzten retrospektiven Ausstellungen des Künstlerhauses zu sehen waren, auch in dem Zyklus „Die fünf Sinne“ (Moderne Galerie), ferner in dem schönen Bilde „Die Falknerin“ und einigen Studien aus Arabien scheint doch das Meiste in soliderer Technik durchgeführt zu sein und hat wenig von der Zeit gelitten.

Auch wäre daran zu erinnern, daß Makart ja nicht der einzige war, der sich dieser gewissen wirkungsvollen aber unsoliden Palette bediente. Sein Freund Lenbach, der oft längere Zeit in seinem Atelier arbeitete, hat viele seiner Bilder, besonders viele Damenporträts recht billig und kitschig auf den angenehmen Galerie-Effekt heruntergemalt; und wenn man es dem einen Künstler nachsieht, darf man es auch dem vielbeschäftigten und vom Arbeitseifer sprühenden Wiener Meister nicht zu stark anrechnen.

Daß wir heute auf einem höheren Standpunkte der Kunstauffassung stehen, — nicht die Massen, aber die immer mehr anwachsende Zahl der Kunstfreunde und Kenner, — liegt in der Entwicklung der Zeit. Man reist mehr, sieht mehr; man studiert die Van Dycks und Velasquez, die Watteau und Reynolds, die Maler der Biedermeier-Epoche und die modernen Franzosen an Ort und Stelle, liest die vielen Werke nach, betrachtet Photographien und Drucke. Aber wir sind dennoch heute ungerecht gegen die großen Künstler, die der heutigen Generation vorgegangen sind. Es ist das ein Gesetz der Kunstgeschichte. Hat man nicht auch an Böcklin, kaum daß seine Werke populär geworden waren, vernichtende Kritik geübt? Man braucht ihn nicht mehr, die Richtung ist abgeschlossen, und man wendet sich den Bringern neuer Probleme zu, oder sucht unter den früheren jene Anreger, die Vorläufer künftiger Taten werden könnten, wie Marées etwa, oder Greco, der jetzt gegen Velasquez ausgespielt wird. In der deutschen Jahrhundertausstellung zu Berlin war Makart mit drei schwächeren Werken vertreten, während von Marées 28 herbeigeschafft worden waren, von Spitzweg 42; von Munkacsy war nicht ein einziges da, vermutlich wegen seiner ungarischen Abstammung; aber Marées ist ja auch nicht aus deutscher Familie!