

handelte sich nur darum, den Genuß zu vertiefen und zu einem ganz vollständigen zu machen. Vor den Malereien dieser Futuristen hat man ohne Programm immer die Empfindung eines kindlichen Sammelsuriums und mit ihm erschrickt man über eine Geistesrichtung, die unsere Kultur auf den Bildungsgrad von Kindern und Hottentotten zurückschrauben will. Sie ist das Spiegelbild einer Zeit, wo der Kinematograph Triumphe feiert und infolge Überreizung der Nerven der Prozentsatz der Geisteskranken erschreckend zunimmt. Alle gesunden und starken Menschen sollten sich aber zusammentun, um die Kunst von dem Giftbazillus dieser Transmalerei zu befreien, die durch ihre Arbeiten, aber noch viel mehr durch ihre Schriften die Köpfe der heranwachsenden Jugend verwirrt.

VIII. Die Phantasiemalerei.

Angesichts solcher anarchistischen Gedankengänge und des Überdrußes an den Problemen der Farben glaube ich, daß die Zukunft wieder der neben dem Naturalismus hergehenden Richtung gehört, die seit den Tagen der Romantik nie geruht hat und seit Jahrhunderten in der Natur des deutschen Volkes tief wurzelte: der Phantasiemalerei. Auch sie hat sich angefehlt, für das Denken und Fühlen der Zeit Neuland zu erobern.

Die naturalistische Kunst hat sich aus dem Farbensehen herausentwickelt, ohne literarische Nebengedanken; die Phantasiemalerei dagegen, soweit sie sich nicht etwa einseitig in die Verherrlichung der Form stellte, borgte sich von der Wirklichkeit nur Farben und Linien als Kleid für poetische und philosophische Träume. Leibl, Schuch, Sperl flohen vor der überüchteten Kultur aus der Stadt in die Stille des Dorfes; diese Idealisten blieben in ihr, spannen sich aber in einer utopistischen Welt ein. Darum gehen ihre Arbeiten nicht vom Objekt, sondern vom Subjekt aus. Als Bannerträger dieser Richtung ist der Schweizer Arnold Böcklin anzusehen.

Seine Farbeninstrumentation ist grundverschieden von der der Naturalisten und Impressionisten. Er vermeidet alles Nebenächliche, geht auf tonige Gesamtwirkung aus, und sucht einen vornehmlich plastisch-räumlichen Eindruck zu erzielen. Wie die alten Meister liebt er die Lokalfarben und verzichtet, wenn man von Werken der Jugend absieht, später auf den Kleinairismus, weil er eine täuschende Wiedergabe der Natur für unmöglich hielt. Darum behandelte er die Farben wie Musiker die Töne, liebte wie die alten Meister den phantasiereichen, dekorativen Aufbau, erstrebte Kontrastwirkungen, um durch Verteilung von hellen und dunklen, warmen und kalten Farben die Illusion des Tageslichtes zu geben, und wußte durch räumliche Gliederung, so durch Überschneiden von lotrechten und wagerechten Linien, terrassenförmigen Aufbau aus dem Vordergrunde nach dem Hintergrunde zu oder innerhalb der Diagonale Raumwirkungen zu erzielen. Den Ölmalereien und der Leinwand zog er die Temperamalerei vor, die er sich selbst herstellte und auf weiß grundierte Holztafeln auftrug, fein und emailleartig glatt verrieb, so daß sie glutvoll sinnlich leuchten und von herückendem Schmelz gleich mittelalterlichen Tafeln sind. Weil aber Böcklin allzeit aus innerlichen Vorstellungen herauskomponierte, so tritt die glühende, märchenhafte Farbe zum Inhalt in harmonische Wechselbeziehung und wird für ihn zu einer ästhetischen Notwendigkeit. Man bedauert seine oft nachlässige Zeichnung, die dem Körper zuweilen Gewalt angetan hat. Er kannte seine Schwäche, legte aber zuviel Gewicht auf den Gesamteindruck, als daß er handwerklich korrekt zeichnen wollte (Abb. 1).

Als Phantasiemaler setzt Böcklin die romantische Schule fort, wird aber auch von der deutschen und italienischen Renaissancekunst stark beeinflusst. Von Holbein und Dürer kann man seinen Weg über die Venezianer Tizian, Giorgione zu Cornelius, Schirmer und Moriz von Schwind verfolgen. An malerischer



Abb. 92. Fritz Mackensen: Die Scholle. 1895. (Zu Seite 58 u. 66.)

Kraft, Tiefe der Auffassung hat er alle Zeitgenossen in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts überragt. Obwohl er fast durchweg in Italien, in Rom und Florenz lebte, ist er nicht Vertreter romanischer Formen im hellenisch-römischen Geiste wie Marées und Feuerbach geworden, vielmehr hat er das Denken und Fühlen der Zeit nach 1870 erfaßt und als Malerdichter in Symbolen verewigt. Sein Blick reicht hinein in die Täler und Schluchten der Berge, dringt hinab in das Innere der Erde, schweift hinaus auf die wogende See und versenkt sich in die Tiefe des Meeres. Der leuchtende Himmel mit der strahlenden Sonne, die dunkle Nacht mit ihrem Sternenglanz, die Dämmerung, die über den Landen liegt — alles offenbart den Schöpfergeist Gottes, und indem Böcklin eine Welt von unvergänglicher Schönheit hervorzuberte, malte er einen Triumphgesang auf die erhabene Größe der Natur. Seine Werke sind wie die Goethes Selbstbekenntnisse. Der mit sich ringende, an sich verzweifelnde, himmelhoch jauchzende und zum Tode betrübte Mensch, der die Freuden und Bitternisse dieser Welt von der Geburt bis zum Tode auskosten muß, der sich selbst Erforschende und in der Natur immer Wiederfindende, der nach dem Einklang zwischen ihr und sich Suchende: das ist Arnold Böcklin. Und er malte sein und aller Menschen Geschick und kehrte zu der Darstellung des Menschenlebens als Lieblingsthema immer wieder zurück. Vom aufjubelnden Glück bis zur tiefsten Traurigkeit schildert er alle Regungen unseres Herzens. Durch Irrungen und Wirrungen geht unser Weg mit dem „Mörder“, „Büßer“ und „Eremiten“; aber auch Humor und Satire kommen in dem „Heiligen Antonius“, der „Susanna im Bade“ zu ihrem Recht, und in Allegorien stellte er die „Flora“ (Abb. 1), die „Drei Lebensalter“, das Leben von der Wiege bis zur Bahre in Bildern von erschütternder Gemütsstiefe dar. Das „Vita somnium breve“ ist die Grundanschauung seiner Lebensauffassung.

Der tiefe Ernst, der seine Menschen im Innern bewegt, findet in der Stimmung der Landschaft seinen Widerhall, beide wachsen zusammen, wie in der „Villa am Meer“, „Pan erschreckt einen Hirten“, in der „Heimat“. Wenn in solchen Bildern die Klarheit und Reinheit der Töne auf die malerische Erziehung durch italienische Vorbilder hinweist, so ist doch die Empfindung allzeit echt deutsch. Das Deutsche beruht nicht, wie man oft hört, in der Form und Linie, sondern einzig und allein in Gefühlswerten.

Ein Landsknecht war in die Fremde gezogen, Taten zu vollbringen, und am Abend seines Lebens kehrt er wieder heim (Abb. 90). Auf dem Rande des Brunnens, an dem er als Knabe oft gespielt hat, rastet er, und vor ihm liegt, von dem letzten Strahle des scheidenden Tages beleuchtet, das Dorf. Aus einem Fenster schimmert ein Licht zu ihm — ist es das Haus seiner Eltern, seiner Frau und Kinder, nach denen er sich so viele Jahre gesehnt hat? Trefflicher ist wohl die „Heimkehr“ nach jahrelanger Abwesenheit nirgends geschildert worden: eine Landschaft und in dieser, den Frieden seiner Seele suchend, ein wegmüder Wanderer.

Jene Meinung, daß Böcklin die Stimmung der Landschaft auf die Menschen übertrug, ist nur sehr bedingt richtig, vielmehr ist das Umgekehrte zutreffend, selbst dann noch, wenn sich das Figürliche als Staffage unterordnet. Der Meister trat stets in ein persönliches Verhältnis zur Natur und gibt somit in seinen Bildern Aufschluß über seine Stimmungen.

Der Landschaft stand er als Dichter und Philosoph gegenüber. Auf Spaziergängen empfing er die Anregungen für den „Sommertag“ oder das „Klagelied eines Hirten“. Auf dem Krankenbett, das der Tod umlauert, für den „Herbst“, für das Selbstbildnis mit dem Tode oder beim Versenken in den Geist der Natur für den „Heiligen Hain“ und bei tiefempfundener Trauer über die Vergänglichkeit alles Irdischen für die „Toteninsel“.

Wie Lieder entstanden seine Landschaften. Darum vollzieht sich denn auch stets eine Handlung, aber nicht gegenständlicher Art wie bei den Klassizisten und



Abb. 93. Arnold Böcklin: Im Spiel der Wellen. 1885.
 Photographieverlag von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 100.)

Romantikern, die die Bibel, Homers, Dantes, Shakespeares Werke illustrierten, sondern sie bewegt sich in Stimmungen und Symbolen.

So entstehen Welten und Gestalten, die sich nie und nirgend begeben haben, aber als Existenzen glaubwürdig und kraftvoll erscheinen: es sei hier an den „Heiligen Hain“ erinnert. Durch eine Allee uralter Baumriesen schreiten aus der Tiefe des Haines Priester im feierlichen Wandelschritt einher, machen halt vor dem Opferaltar mit der zum Himmel lodernden heiligen Opferflamme und knien nieder zum Gebet. Es ist ein hohes Lied an den Geist der Natur, der sich in der belebenden Macht und Kraft des Feuers ebenso offenbart wie in dem Gebet. Obwohl sich eine derartige Szene vielleicht nie zugetragen hat, ist sie doch voller Glaubwürdigkeit.

Und gilt nicht das gleiche von der „Toteninsel“ (Abb. 95)? Die Todesahnung, die uns oft still überschleicht, und die Ungewißheit, wann und wo unser Leib einst zur Ruhe bestattet den ewigen Frieden schläft, erweckt Sehnsucht nach einem Orte, der schöner ist als alle Friedhöfe der Welt, den ewige Grabespoesie umfängt. Nur einmal habe ich in meinem Leben eine solche Stimmung gehabt. Das war auf dem Friedhofe weit vor den Toren Neapels, auf einem über dem Meere ansteigenden Bergabhänge, wo weiße Marmordenkmäler leuchten, dunkle Zypressen über den Gräbern raunen. — Ein solches Ereignis drängt zur Gestaltung und gibt dem Dichter das Motiv zu einem Lied, einer Ode, dem Komponisten zu einem Trauermarsch, dem Maler zu einem Farbengesang . . . Weit, weit, jenseits des Meeres erhebt sich aus der See eine kleine Insel. Halbkreisförmig schließen auf der einen Seite hohe, weiße, braune, graue Felsen mit schweigenden Grabkammern einen Vorhof mit dunklen, grünen Zypressen ein, die die ewige Liebe pflanzte. Todeschweigen liegt rings umher, kein Lüftchen regt

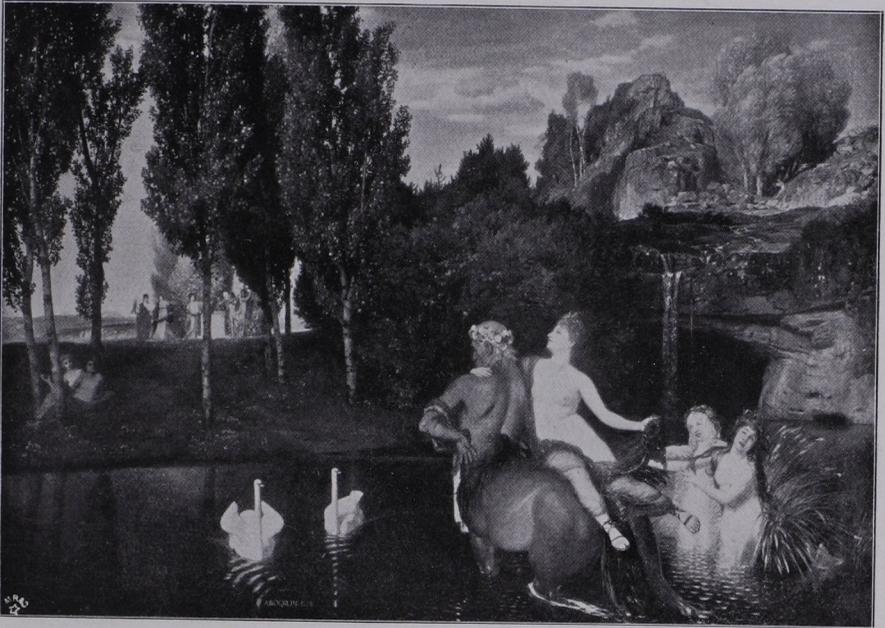


Abb. 94. Arnold Böcklin: Gefilde der Seligen. 1878.

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 102.)

sich, hinter den Felsen hängen schwere fahlgelbe Wolken hernieder. Durch die dunkle Flut, in der sie sich widerspiegeln, führt ein Fährmann auf schwankendem Rahne den marmornen Sarg mit der aufrecht stehenden Gestalt des Toten im weißen Kleide hinüber zur „Toteninsel“. Unser Wünschen, Hoffen wird zu Grabe getragen; was wir erlebt, erstrebt, errungen — ein Nichts ist es in dieser Ewigkeit des Friedens. Von diesem Orte wird keiner wiederkehren, der über das große Weltmeer gefahren ist, hier findet die Tragödie des Lebens ihren Abschluß. Wie schauerlich schön ist doch dieser Ort! Nichts Grausiges hat der Tod an einer solchen Stätte, lautlos öffnet und schließt er die Pforte für den Ankömmling wie für einen lieben Gastfreund — Erlösung, Ruhe und Frieden der wandermüden Seele verheißend. Und im Anblick eines solchen Bildes hat der Tod etwas Versöhnendes, ein Verlangen nach jenem Orte überkommt uns, und das Geheimnis des Jenseits möchten wir Suchenden finden.

Solchen Bildern, die ergreifen wie eine Ode, treten andere wie Dithyramben voll feuriger Kraft auf den lebensprühenden Geist der Natur gegenüber. Da tummeln sich mit wildem Jauchzen heißblütige Geschöpfe voll herkulischer Kraft, Leidenschaft und wilder Erotik: Satyrn, Kentauren, Tritonen, Najaden — Wesen, wie sie keines Menschen Auge gesehen, aber von einer solchen lebendigen Körperlichkeit, daß man an Daseinsformen vorsintflutlicher Zeit glauben möchte. So haben die Griechen und Germanen phantasievoll die Welt bevölkert. Physische und psychische Kräfte paaren sich, die beiden zusammengehörigen, das Wesen der Welt bestimmenden Substanzen. Das geheimnisvolle Walten der Natur, das Unzulängliche, Unerforschliche, Unergründliche wird sichtbar.

Ein anderes Mal reitet ein wunderliches Weib (Abb. 96), eine märchenhafte Erscheinung mit unheimlich starren Augen auf einem braun und weiß gezeichneten Fabelwesen, zusammengesetzt aus Pferd, Ziege und Esel, dem Einhorn, durch die hohen, gedrängten Stämme des Waldes, die von dem tiefblauen

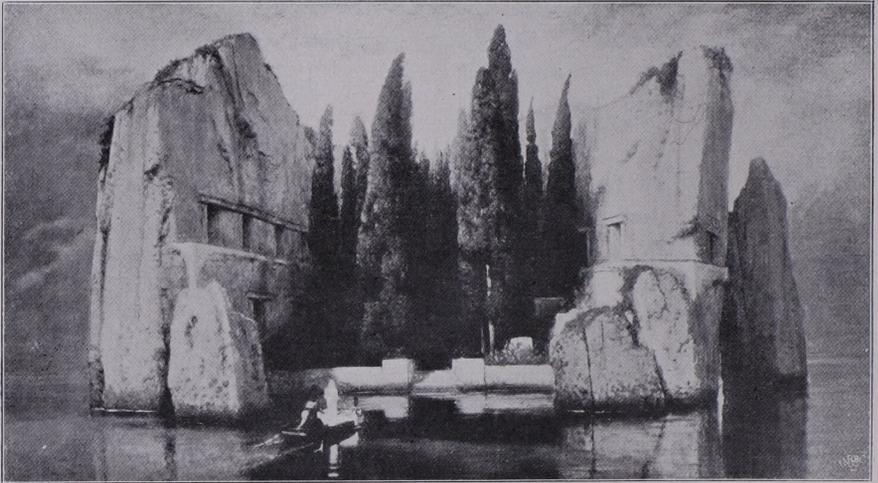


Abb. 95. Arnold Böcklin: Die Toteninsel. Dritte Fassung. 1883.
Mit Genehmigung der Photographischen Union in München. (Zu Seite 98.)

Himmel im Hintergrunde sich abheben. Ringsum herrschen Dämmerung und tiefes Schweigen. Wer hat in der Einsamkeit und Stille nicht das Herz zuweilen furchtjam und bekloppen schlagen gefühlt? Lauert nicht hinter jedem Baum, unter dem Steine, im Grase, am Wege versteckt Gefahr? Ein leises Geräusch, verursacht durch das Knistern der Zweige, durch das Rascheln einer Eidechse, eines Eichhörnchens, das behend den Stamm hinanspringt, erschreckt uns, und die aufgeregte Phantasie sieht auf einmal eine Spukgestalt vor sich auftauchen; die Verkörperung des hörbaren Schweigens wird sichtbar, um im nächsten Augenblick zu verschwinden.

Ein kühnes Wagnis war es, eine eingebildete Vorstellung plastisch ins Leben zu rufen. Man hat ob solcher Wesen Böcklin einen Romantiker oder Neuromantiker gescholten. Aber welcher Unterschied zwischen ihm und Moritz von Schwind! Dieser illustrierte die vorhandenen Märchen, schuf bildliche Übersetzungen; Böcklin geht über ihn hinaus, indem er die Motive für eine Ballade selbst darstellte. Der Zauber des Werkes liegt darin, daß jene geheimnisvolle Stimmung eines künstlerischen Erlebnisses sich selbst auf den überträgt, dem es ein ungelöstes Rätsel blieb.

Eine überwältigende Gewalt geht von ihm und anderen aus. Wer könnte je seine Meerbilder mit den sich herumtollenden, jauchzenden, brüllenden oder behaglich sich streckenden und sehnüchtig schmachtenden Najaden, Froschmenschen, Robben vergessen, die Familie der natürlichen Kinder des großen Pan (Abb. 91 und 93). Alle Lebewesen der See haben für sie Modell gestanden, man glaubt, die graue Vorgelt steige in ihrer gigantischen Größe auf, um das Drama vom ewigen Leben des Meeres zu spielen.

Welch einen Sturm der Gefühle ruft der Anblick der weiten See in uns wach! Sie ist ein Ungeheuer, das uns das Fürchten lehrt, selbst wenn heiterer blauer Himmel über der helleuchtenden Flut liegt, es brüllt uns an, daß wir die Ohnmacht unseres Zwergentums, unser Fliegendasein fühlen, es schlägt uns eine Welle ins Gesicht und froh jauchzend wie über ein morsches Stück Treibholz springt sie über den Erschlagenen dahin. Und doch, welche Lust, dem Meere in die Augen zu schauen, sich mit seinen Kräften zu messen! Kampfesstimmung lebt in Böcklins Bildern.



Abb. 96. Arnold Böcklin: Schweigen im Walde.
 Photographieverlag der Photographischen Union in München. (Zu Seite 99.)

Diese geheimnisvollen Kräfte nehmen Gestalt an, werden sichtbar. Bald stürzen und tummeln sich brüllende Kentaurer mit Menschen als „Spiel der Wellen“ durcheinander, bald schaut eine „Najade“ mit unergründlichen Augen über die See, als kündet sie „Sturm“, oder „Triton und Nereide“ erfreuen sich am Rauschen der Bogen der unendlichen See. Durch einen geschickten Aufbau der Gestalten gibt Böcklin Illusionen des unermesslichen Raumes. Auf einem Felsenriff, mitten im Meer, liegt ausgestreckt eine Nereide mit einem lebenssprühenden Leib und rätselhaft glutvollen Augen, neben ihr sitzt ihr Buhle, ein Triton, und bläst auf einer Muschel die Melodie der gegen die Felsen klatschenden Bogen. Das Weib spielt mit einer sich an dem Felsen emporreckenden schwarz-grün gefleckten Seeschlange. Der in starrer Verkürzung gezeichnete Körper führt in die Tiefe des Bildes hinein, der

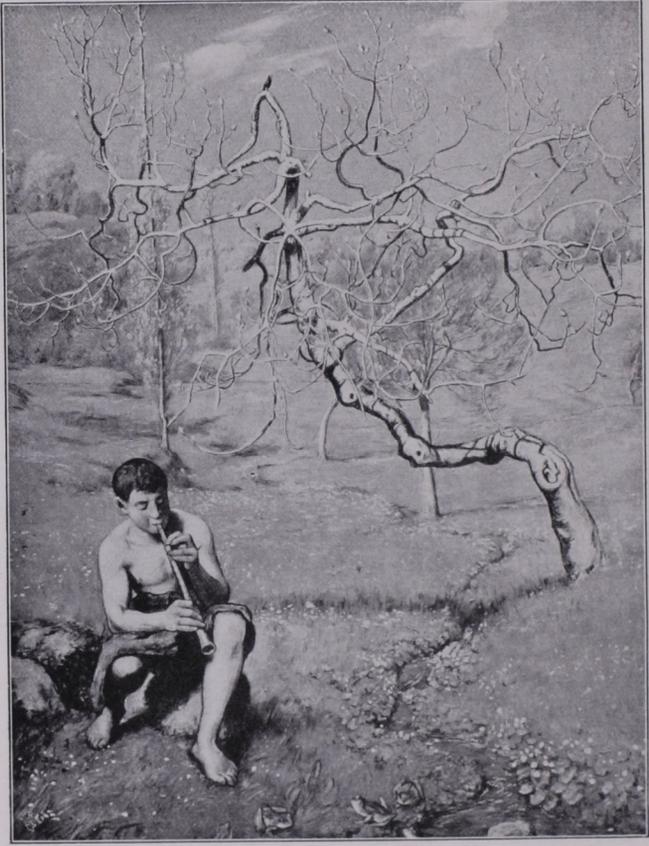


Abb. 97. Hans Thoma: Frühlingskonzert. (Zu Seite 105.)

neben ihr sitzende Triton bestimmt die Lotrechte und teilt das Bild in zwei Hälften, zugleich scharf den Horizont überschneidend, den eine weiße Schaumlinie der schwarzblauen Wogen weithin aufleuchtend abhebt. Die Gestalten ordnen sich aber auch in der Linienführung in die Diagonalen des Bildes ein. So ist alles für die Raumvorstellung vortrefflich herausgeholt worden, ohne sich aufzudrängen; man muß es eigentlich auffuchen, um dann freilich auch die großzügig gesehene Stimmung doppelt zu genießen.

In diesen urwüchsigsten Gestalten voller Leidenschaft feiert die Naturkraft in ihrer

Größe und Gewalt einen Triumph; wie gebrechlich erscheint gegen sie doch der entnernte Mensch unserer Tage. Hat sich der Künstler über unser Pygmäengeschlecht lustig gemacht, weil ihn ein gelindes Grauen vor seiner Entartung überkam und deswegen, selbst ein Riese an Körper und Geist, jene Gestalten als ihm innerlich verwandte Wesen gemalt?

Aus Überdruß an dieser Welt mit ihrer Qual befreite er sich, suchte bei ihnen Genesung und flüchtete in ein Zauberland wie die „Gefilde der Seligen“ (Abb. 94).

Ein weißer Schwan vor mir: so ziehn wir leise
 Auf dunkler Flut durch unser Morgengrauen
 Und ziehn zur Ferne, wo die Wellentreise
 Dem jungen Tage hoch entgegenblauen.
 Und lassen tragen uns und weiter tragen,
 Und golden wird der dunkle Wasserbogen,
 Bis wir die selige Insel sehen ragen
 Im Glanz der Frühe aus den tiefen Wogen.

In diesen Versen Dehmels lebt ein geistig Verwandtes. Die dunkle Flut des acherontischen Flusses, der aus tiefgeheimnisvoller Felsengrotte herausströmt, umgibt die Insel. Auf seinen Rücken trägt ein kräftiger

Kentaur eine üppige Schöne durch das tiefblaue Wasser zu einem grünen Eilande, wo der Himmel tiefer blaut, die Blumen sonniger blühen und die Menschen alles abgeworfen haben, was sie bedrückt. Meerfrauen necken das Paar, im Schatten schlanker Pappeln kost ein Liebespaar, und höher am Ufer hinauf, auf dem Wiesenplan, tanzen im Morgensonnenschein Paare einen Reigentanz um einen Altar, sorglose Kinder des Glücks!

Wenn uns vor der „Toteninsel“ Sehnsucht nach stiller Weltabgeschiedenheit ergreift, so vor den „Gefilden der Seligen“ nach einer Welt voll stillen Glückes und Friedens. Es ist nicht ein Gefilde der Seligen, wie es kirchliche Vorstellungen nach dem Tode verheißen, sondern eine Welt, wo die Menschen nichts von Krankheit, Elend und Leid wissen, sondern als glückliche Geschöpfe ihres Gottes leben, dessen Antlitz sie sich rühmen zu tragen. Wie eine Aufforderung klingt es durch dieses Werk: diese Welt zu einem Gefilde der Seligen zu gestalten und sein Leben zu genießen, da man es einmal besitzt. Als Verkünder einer lebensbejahenden Weltanschauung steht Böcklin vor uns. Aus tiefer Sehnsucht unserer Tage, aus Verdruß an dem Widerstreite von Meinungen und dem Lärm und Jammer des Tages ist es geboren — eine Utopie in Farben.

Die Ausdrucksformen dieses Werkes sind geradezu monumental, wie Böcklin überhaupt der berufenste Künstler war, Monumentalgemälde zu schaffen. Aber leider fand sich für ihn kein Mäzen wie für einen Cornelius.

Was dieser Farbensdichter auch schuf, ist allzeit groß empfunden. Seine Werke, die infolge ihrer Technik manchem nicht modern erscheinen, sind es zweifellos durch ihren Inhalt und ihre Auffassung von der Natur und dem Menschenleben. Böcklin hat aus dem Gefühlsleben der Zeit heraus die Natur wiederentdeckt und erobert gleich den Naturalisten, hat ihre geheimnisvollen Kräfte

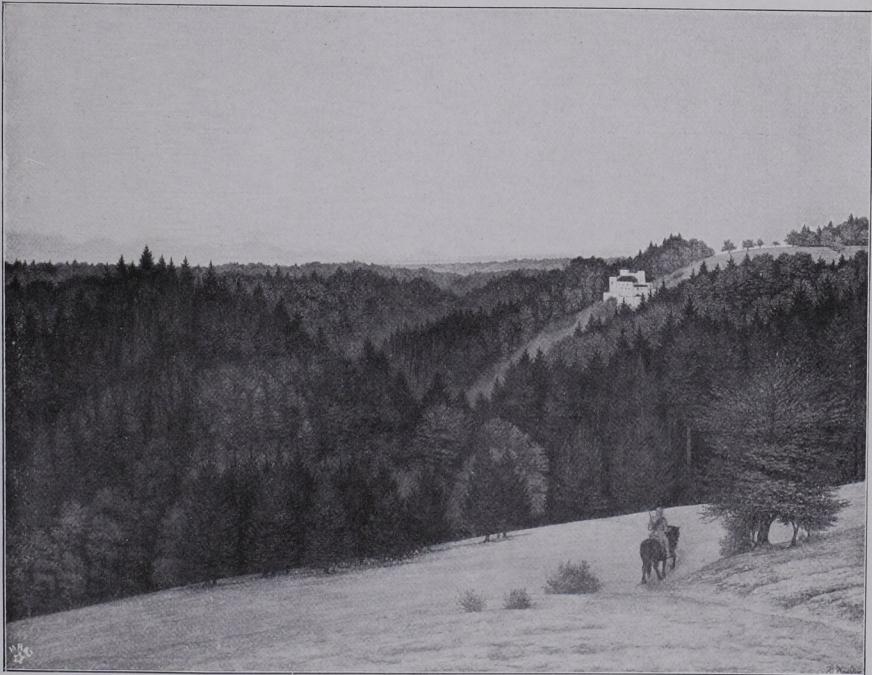


Abb. 98. Karl Haider: Abendlandschaft. (3u Seite 106.)

ergründet und die Harmonie zwischen ihr und dem Menschen hergestellt. In seiner Kunst hat die monistische Weltanschauung künstlerische Gestalt angenommen. Und wo Böcklin der Menschen Lust und Weh malte, machte er aus einem alltäglichen ein ewiges Erlebnis, offenbarte die genaueste Kenntnis unseres Seelenlebens und gab ihm einen allgemein menschlichen Ausdruck als ein Verkünder der Religion des Herzens. So hat er in der „Pietà“ die erhabene Majestät des Todes und die Tragik des Schmerzes verklärt.

Lang ausgestreckt auf einem marmornen, rosengeschmückten Sarg liegt Christus, starr, steif und tot, die Haut schimmert in gelbblauen Tönen. Über ihn hat sich Maria geworfen, deren Gestalt wir unter einem blauen Mantel ahnen, nur die rechte Hand drängt sich hervor und umfaßt noch einmal den Sohn, krampfhaft und zuckend im Schmerz. Darüber öffnet sich der Himmel, und aus der Lichtöffnung schwebt im karmoisinroten Gewande der Bote Gottes hernieder, die Gruppe auf Erden zu segnen. Kleine Genien begleiten ihn, feucht schimmern ihre dunklen Augen, und in den blassen Angesichtern trauert das Mitleid zarter Kindesgeelen. Die glutvollen Farben stimmen zu dem poetisch-phantasievollen Inhalt; von dieser Schöpfung gilt ebenso wie von denen Uhdes, daß das wirklich Schöne in der glücklichen Vereinigung von Form und Inhalt zu suchen ist und es dabei gleichgültig bleibt, ob das Werk von der Wirklichkeit oder einer Idee seinen Ausgang nahm.

Böcklin ist in allen seinen Werken Dichter, ja sogar auf dem Gebiete, wo man es am wenigsten vermutet: in der Bildnismalerei. Er schreibt kein Wirklichkeitsbild hin, sondern eine persönliche Auffassung über den Menschen. In seinen Selbstbildnissen lebt das stolze Selbstgefühl einer kraftbewußten Persönlichkeit, die ihre Zeit in die Schranken fordert, aber doch nicht frei ist von Schwermut, die der Kampf mit dem Leben bringt. Etwas Faustnatur und zugleich das Nervöse unserer Tage liest man aus dem Bildnis in der Laube und in dem mit dem Tode, in welchem sich der Künstler in dem Augenblicke dargestellt hat, als ihn die Idee des Todes zu einer malerischen Gedankenschöpfung begeisterte und dieser als leibhaftiger Knochenmann hinter den seinen Einflüsterungen lauschenden Künstler tritt. „Inspiration“ könnte man dieses Werk auch betiteln, und damit wären Böcklins dichterische Auffassung und der Stimmungsgehalt des Bildnisses überhaupt gekennzeichnet. Einheitlich zu dieser sind auch die Farben gewählt, um ein verklärtes, geistig höheres Abbild zu geben. Böcklin war einer von den einsamen Menschen, die innere Leidenschaft voller Kraft offenbaren, welche sich mit einem ethischen Pathos in Szene setzt und nach außen wirken will — wie Richard Wagner oder wie Nietzsche. Es ist bismarckisches Heldentum.

Indem der Meister alle Werke aus einer inneren Vorstellung heraus gestaltete, wies er der Ideenmalerei neue Wege wie Menzel den Naturalisten. Die Nachfolger und Mittringer brauchten nur anzubauen. Und obwohl er keine unmittelbaren Schüler hatte, wenn man von Hans Sandreuter, Züricher, Carlo Böcklin, der in seinen Bahnen wandelt, abieht, so bleiben doch fast alle Phantasielkünstler in seinem Bannkreise. Sie haben auf allen Gebieten der Malerei Neues erstrebt, aber niemand hat ihn an Größe und Tiefe der Phantasie erreicht. Er war eben eine universelle, groß und stark in sich ruhende Persönlichkeit. Seine Kunst ist er selbst, darum ist sie so urwüchsig und von so erhabener Größe. Darin liegt denn auch der große Unterschied zwischen ihm und seinen Zeitgenossen.

Hier muß man an Hans von Marées denken. Er verbrachte wie Böcklin sein Leben in Italien und war ein einsamer Mann, der sich mit Formen und Raumproblemen abquälte und in einer Paradieswelt ewige Schönheitsgestalten voller Kraft zum Leben erwecken wollte. Darüber wurde er zum Figurenmaler. Seine Menschen, die streng kanonisch gebildet sind, beleben wie Plastiken seine ernstesten, feierlichen Landschaften, die er durch lotrechte und wagerechte Linienführung gliedert, „er beschränkt sich,“ wie Pidoll sagte, „auch in der



Abb. 99. Hans Thoma: Sommermorgen. 1893.
(Zu Seite 105.)

Landschaft auf ihre einfachsten, immer wiederkehrenden Elemente: natürlicher Erd- und Wiesenboden, Wasserläufe und Wasserflächen, Anhöhen, ferne Berge und Bergzüge, Bäume, Büsche, Waldungen und die Atmosphäre. Das überaus mannigfache reizvolle Spiel dieser einfachen Elemente wollte er aber so verwendet wissen, daß in jedem Bilde ein Gesamteindruck vom Hintergrunde entstehe, als ob man es mit der ganzen Welt zu tun hätte.“ So war bei ihm alles wohl überlegt. Seine Farben atmen oft eine heiße Glut, und als reiner Maler hat er Böcklin übertroffen.

Die Hoheit der griechischen Gestaltenwelt, die aristokratische Sphäre der venezianischen Welt, die Palette Tizians und Palmas dünkte auch dem dritten im Kreise der Deutsch-Römer, Anselm Feuerbach, als höchstes Vorbild. Auch durch sein Leben zieht sich ein Zug von Mühseligkeit und innerer Dual hindurch, und herb und ernst ist seine Kunst. Im Banne seiner Vorbilder malte er aristokratische, hoheitsvolle Menschen, ausgezeichnet durch Ebenmaß der Formen, wobei er gleich Marées wohl für einen rhythmischen Aufbau der Gestalten besorgt ist. Nebenbei aber hat er auch als Kolorist phantasiereich Natur- und Menschenleben behandelt, wie z. B. in dem „Blumenmädchen“ (Kunsthalle in Karlsruhe) und in der „Landschaft in den Bergen von Carrara“ oder im „Parisurteil“. In Bildnissen, z. B. in dem seiner Mutter im schwarzen Spitzen- tuch auf den gebleichten Locken, verklären die fein abgetönten Farben alles Stoffliche und erheben es in eine höhere Sphäre. Feuerbach war neben Marées derjenige, der die Grundlagen zu einer deutschen malerischen Monumentalform schuf, wobei ihm die Antike und die Renaissance die Vorbilder gaben.

Hinter beiden ist Hans Thoma bei genaueren Vergleichen zurückgeblieben. Solange die Empfindungswelt, die er aus seiner bäuerlichen Kinderstube mitbrachte, nicht „kultiviert“ war, malte er prächtige Bilder, Bauernhäuser, Ziegenherden, den Rheinfluss im Sinne Courbets und Leibls. Mit der Befehung zum Weltmann wurde er Effektiker und hielt es mit Böcklin, Holbein und den deutschen Kleinmeistern. Seiner Kunst fehlt die naive Ursprünglichkeit. Indem er der einen Richtung untreu wurde, weil er die Kraft, sie weiter zu entwickeln, nicht fühlte, brachte er für die andere den geheimnisvoll inneren Drang nicht mit. Dieser Zwiespalt schaut denn auch überall durch und führte wohl zu der überwiegend elegischen Stimmung, die seine Seele umfassen hält. Sehnsucht nach stillem Glück, schwärmerisches Träumen, oftmals auf einen religiösen Ton gestimmt, bilden die Grundlage seiner Landschaften mit traumverlorenen Gestalten, den Hirten, die die Flöte blasen, den Bauernburschen, die den stillen Abendsegen eingeißen, dem Wanderer, der in das stille Tal schaut, blumenpflückenden und tanzenden Kindern (Abb. 99). Dem feierlichen Ernst und der Schwermut solcher Landschaften entspricht die kühlere, ruhige Farbenbewegung. Die klassisch-romantische Schule findet in dieser Malerei ihre Fortsetzung. Die Figuren in seinen Landschaften sind oftmals Personifikationen der Naturstimmung oder umgekehrt: die Stimmung des Menschen findet in der Natur einen verwandten Ausdruck. „Jene Typen des Berggreises, des jungen Mädchens, des Geigenspielers, des alten Bauern sind nichts weiter als Personifikationen des Hochgebirges, des Frühlings, der Melancholie, des Herbstes oder der körperlichen Weltabgeschlossenheit.“

Ein bezeichnendes Gemälde dieser Art ist sein „Frühlingskonzert“, das die Eigenheit der Thomaschen Malweise, die Verbindung von Zeichnung und Farbe und auch den Typus der Thomaschen Hirtenbuben vorzüglich wiedergibt (Abb. 97). Es scheint fast, als ob die Freude an der eigenartigen Bildung des Baumes mit seinem gewundenen, knorrigen Stamme und seinen sich ineinander verzweigenden Ästen das künstlerische Motiv für die Entstehung des Gemäldes gewesen ist, mit solcher Liebe ist der Baum gezeichnet und in seinen Knospen das Frühlings- erwachen und in dem Sonnenglanz der Landschaft die Lenzeslust geschildert. Gleich vortrefflich ist der Hirtenbube durchgeführt; es ist kein schönes Gesicht,

in das wir hier blicken, mit diesem müden, träumenden Ausdruck, der nicht recht in all den Sonnenschein und in die Lenzesfreude hineinpassen will. Aber die naive Darstellung des Buben, der, was er in seinem Inneren empfindet, den Tönen anvertraut, ist rührend. Mit schweigendem Ernst entlockt er seiner Schalmel eine sehnüchtige Frühlingsweise, und aus dem Bache, der die Wiese durchrinnt, kommen die Frösche an das Ufer herauf, lauschen im Frühlingsahnen dem Konzert des Hirtenknaben und dem Liede des auf dem höchsten Zweige des Baumes tiri-lierenden Vögleins, bis sie selbst, von dem Sang und Klange berückt, wohl gar einstimmen, den Frühling melodisch zu begrüßen.

Thoma ist ohne Böcklin nicht denkbar, in vielen Bildern wie „Charon“, „Goldene Zeit“, „Flora“, „Einsamer Ritt“ hat der große Schweizer Maler zweifellos Pate gestanden. Neben ihm erscheint er klein, seiner Kunst fehlen Kraft und Ursprünglichkeit. Aus einer Deuschtümelei, die oft die Dinge recht äußerlich wertet und heute leider wie eine Krankheit um sich greift, ist er in mancher Beziehung überschätzt worden.

Ein ihm verwandter und seinerseits wieder stark beeinflusster Künstler, der sich zudem auch den älteren deutschen Meistern angeschlossen hat, war Karl Haider, denn auch in seinen Landschaften lebt eine stille Sehnsucht und Welt-abgeschlossenheit (Abb. 98). Nicht das grelle Licht des Tages und die Natur in ihrer nackten Wirklichkeit, sondern die Dämmerung, die Einsamkeit, in der die Sinne Einkehr halten und sich loslösen von der Fülle der Eindrücke und den Qualen des Tages, regen ihn an. In den schweigenden Schatten des Abends lebt die Stimmung, die die Seele gefangenhält. Diese Landschaften, die ohne literarischen Inhalt für sich bestehen, sind genau durchgezeichnet, nichts ist vergessen, und peinlich sind alle Einzelheiten wiedergegeben worden. Die Komposition ist stets innerlich abgerundet und baut sich aus Vorder-, Mittel- und Hintergrund auf. Wo er in sie Figuren setzte, erweisen sich diese als überflüssig, geradezu unorganisch, da die Landschaft ihr Eigenleben hat.

In den Kreis der Träumer gehört weiter der Landschaftler Edmund Steppes, den die Freude an den Formen der heimatischen Hochebene, die unter der klaren Luft ausleuchten, zu koloristisch feingestimmten Landschaften anregte. Die Zeichnung drängt sich bei ihm nicht vor, sondern sie tritt hinter die Farbe zurück, welche die Form verhüllt. Dieser Maler hat die Impressionisten befehdet und ein Büchlein über die deutsche Malerei geschrieben, in dem er klagt, daß die jüngeren Künstler nur das Sehen in einer bestimmten Art unter bestimmten Bedingungen erlernen. „Das Lichtproblem ist aber nur ein Teil der malerischen Darstellung“, darum will er Licht und Farben nicht zerlegen, sondern beide zu einem harmonischen Ganzen zusammenfassen.

In dieser Vorliebe für die ältere Kunst, die sich von der modernen Technik mit Bewußtsein abwandte und der Zeichnung und Form huldigte, begegneten sich dann noch so liebenswürdige, zarte und empfindsame Naturen wie Wilhelm Steinhilfen (Abb. 103), Georg Barlösius, Matthäus Schiefl, die ihre Kunst oft auch in den Dienst der Lithographie gestellt haben. Namentlich Steinhilfen hat eine große Gemeinde gefunden.

Als Malerdichter, der eigene Wege ging, hat sich Hermann Hendrich einen ehrenvollen Platz gesichert. Auf seinen Wanderungen durch das Riesengebirge fand er eine Fülle von Motiven, die er dichterisch zu Farbenakkorden abstimmt. Von literarischen Gedankengängen hält er sich zumeist frei, und wo er sich, durch Goethe oder Richard Wagner angeregt, zu ihnen bequemte, wurde er nicht zum Illustrator, sondern malte musikalische Stimmungsbilder. Farbentöne werden zu einer bunten Welt, die Formen annimmt. Die Natur lüftet ihren Schleier, ihr unsichtbares Leben spricht aus menschenähnlichen Geschöpfen zu uns. Wirklichkeit und Traumwelt vereinigten sich. In Landschaftszyklen hat Hendrich als einer der ersten eine Tempelkunst ins Leben rufen wollen, indem



Abb. 100. Dans l'Idome. Von See Genegareth. 1877. (3u Seite 112.)

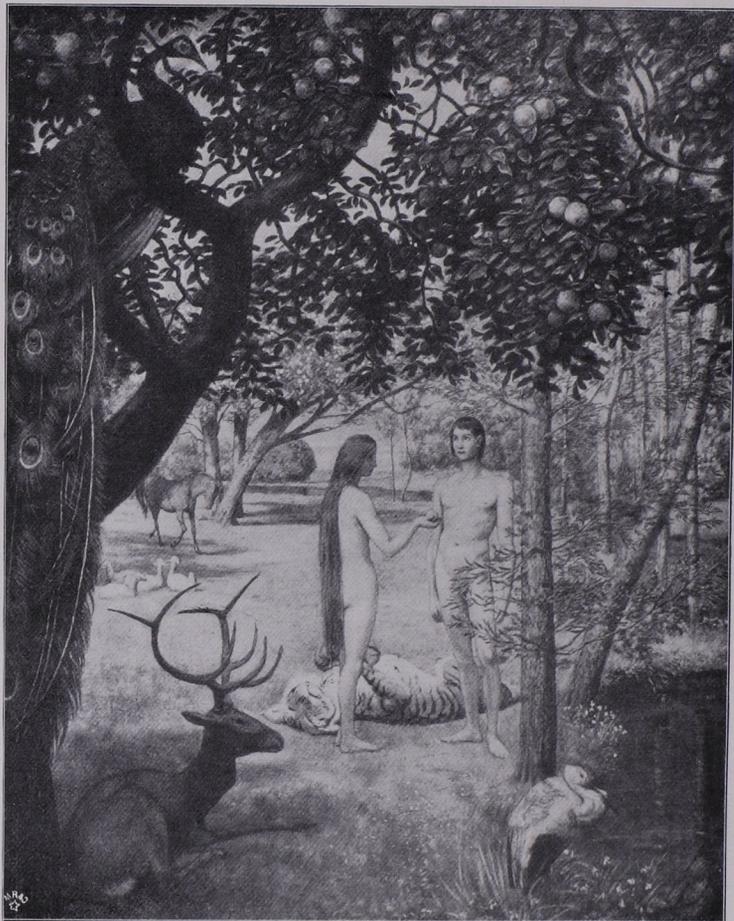


Abb. 101. Hans Thoma: Paradies. (Zu Seite 113.)

er im Harz, im Riesengebirge und am Rhein bei Königswinter Andachtsstätten errichtete. Der Einschlag Böcklins ist bei Hendrich gering, er schafft phantasiereiche Farbenimpressionen. Man wird es später erkennen, wie dieser Künstler, der einsam ohne Lärm seinen Weg ging, an Ursprünglichkeit Thoma überlegen war. In seiner Kunst lebt wie in der Böcklins der ganze Mensch mit seinem Temperament, in dem Leidenschaft und Weichheit, lodernder Zorn mit Gutmütigkeit fortwährend kämpfen. Seine reifen Werke, zumal aus seiner letzten Zeit, so Bilder aus der „Nibelungenhalle“ wie „Rheingold“, „Walfürstentum“, „Schlafende Brünhilde“ (Abb. 102) sind als Stimmungslandschaften eigene Schöpfungen ohne jede Entlehnung. Ihn als Wagnermaler zu bezeichnen, ist ganz äußerlich und grundfalsch; er ließ sich, wie wohl mancher Künstler, von ihm anregen und zu dem alten Sagen- und Gedankenkreis führen, wurde aber nicht wie der geistreiche und tüchtige Kömmer Franz Staffen zu einem Illustrierten, sondern dichtete Hymnen an den ewigen Geist der Natur, der sich in der Wetterwolke wie in der Mondnacht, bei Sonnenaufgang wie beim Verdimern des



Abb. 102. Hermann Hendrich: Schlafende Brünhilde.
Copyright Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 106.)

Tages offenbart. So sehen wir in der „Brünhilde“ eine großzügige Gebirgslandschaft. „Klar leuchtet der Himmel über den Bergen. In stiller Feierlichkeit geht die Natur zur Ruhe. Die untergehende Sonne wirft ein purpurnes Kleid über die Häupter der Felsen, während aus der Tiefe vom Tale her an den dunkelgrünen Hängen langsam die Nacht herankriecht. Die Linien des Kammes schließen sich enger zur Linienführung zusammen, und allmählich entdeckt unser Auge eine schlafende, zu Stein erstarrte Riesin. Ein ergreifendes Abschiednehmen liegt über sie hingebreitet. Es zittert und flimmert in goldigen Tönen die Luft, schmeichlerisch umkost sie die Schlafende, als wollte der Tag, als wollte die Sonne sie nimmer lassen. Ein Ausschnitt aus der großen Natur — daß wir sinnend verweilen.“ (Vergl. des Verfassers 1913 erschienene Erläuterungen zur „Nibelungenhalle“.)

Hendrich hat, wie wir ähnliches bei Böcklin finden, das Motiv für den Mythos gemalt, aber ohne ins Literarische zu gehen und ohne Pathos in einer geradezu ergreifenden Einfachheit. Es ist dies eine der bedeutendsten Arbeiten des Malerdichters. Man braucht bei aller Anerkennung für Eigenarten gegen den mangelnden Sinn für die Zeichnung, den menschlichen Körper und das skizzenhaft Geniale nicht blind zu sein — aber es ist keine dem Verstand abgerungene, sondern eine aus der Seele quellende religiöse Kunst, ein geistiger Impressionismus.

Von Böcklin hingegen beeinflusst, doch nicht ohne starke Eigenwerte sind die Landschaften Franz von Stucks, der die Auffassung der Landschaft, die Gestaltenwelt, die erotischen Leidenschaften, die frei von allen Schranken nur genießen wollen, übernommen, aber ins Pathetische, Theatralische und Dekorative gesteigert hat.

Auch Max Klinger (Abb. 105) ist von Böcklin, aber noch mehr von Marées, Feuerbach und den Franzosen, so namentlich durch die Farben- und Lichtstudien



Abb. 103. Wilhelm Steinhaufen: Der Gang nach Emmaus. 1875. (Zu Seite 106.)



Abb. 104. Julius Exter: Karfreitag. (Zu Seite 118.)

Besnarnds beeinflusst worden. Man hat ihn getadelt, daß er für die Farbe keine Empfindung besitze — es sei die Berechtigung hierzu dahingestellt — aber sicherlich sind seine Landschaften von einer stillen Größe und ernststen Feierlichkeit, und erscheinen als Verkörperung seelischer Stimmungen.

Ohne Zweifel löst sich die Landschaft der Neuidealisten genau wie die der Naturalisten vom Hintergrunde der naturwissenschaftlichen Weltbetrachtung ab, jedoch im Gegensatz zu diesem nicht im aristotelischen (materialistischen), sondern im platonischen (idealistischen) Sinn.

☒

Damit ist aber auch der Geist der gesamten Richtung für alle ihre Einzelgebiete festgelegt. Für die religiösen Themen hatte Böcklin bestimmend gewirkt. Seine „Pietà“ war keine Herausforderung der Kirche, denn der Glaube an das Wunderbare und Übernatürliche war gewahrt geblieben.

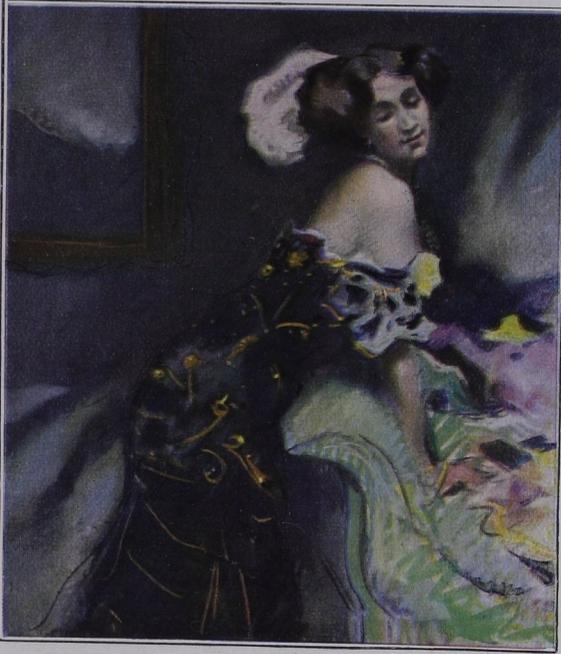
Darin folgt ihm nun auch Hans Thoma, der biblische Stoffe ohne Pathos behandelt — auch hier keine Kunst aus Eigenem. In der „Predigt am See



Abb. 105. Max Klinger: Sommerglück.

Original im Besitz der Kunsthandlung von Fritz Gurlitt, Berlin. (Zu Seite 109.)





Genezareth“ aus dem Jahre 1877 ist die Darstellung mehr im kirchlichen Sinne gehalten (Abb. 100). Christus ist die verklärte Lichtgestalt, äußerlich wie innerlich von der Volksmenge getrennt. Ein Prophet aus einer anderen Welt, umstrahlt vom Heiligenschein, verkündet er der versammelten Menge seine Lehre. Viele Einzelheiten sind konventionell, die Zuhörer in der vordersten Reihe, vor allen der Hirtenbube, die Mutter mit dem Kinde, vielleicht die Großmutter — ein Werk, das wohl auch heute noch den Geschmack der kirchlich gesinnten Gemüter befriedigt, zumal die Abenddämmerung in

Abb. 106. Hugo Freiherr von Habermann: Vor dem Ball. (Zu Seite 84.)

ihren blau-grünen Tönen und die Purpurfarben der untergehenden Sonne über dem Wald eine feine Stimmung hineinbringen. Mit modern-rationalistischem Empfinden hat dieses Werk nichts zu tun. Die Welt des Friedens, das Glück einer untergegangenen Zeit, als die Götter den Menschen nahen, ist hier im frommen Glauben an das Wunderbare gemalt worden. Thoma hat später diese weltabgeschiedene Stimmung immer wieder gemalt, nur wurde er sonniger, heller

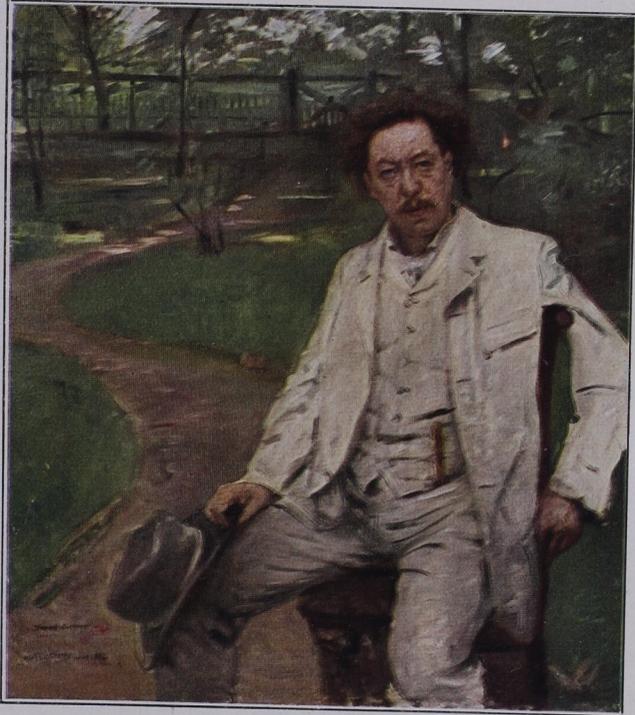


Abb. 107. Louis Corinth: Bildnis des Pianisten Konrad Ansorge. Im Besitz der Sezessionsgalerie in München. (Zu Seite 82.)

Koepen, Moderne Malerei.

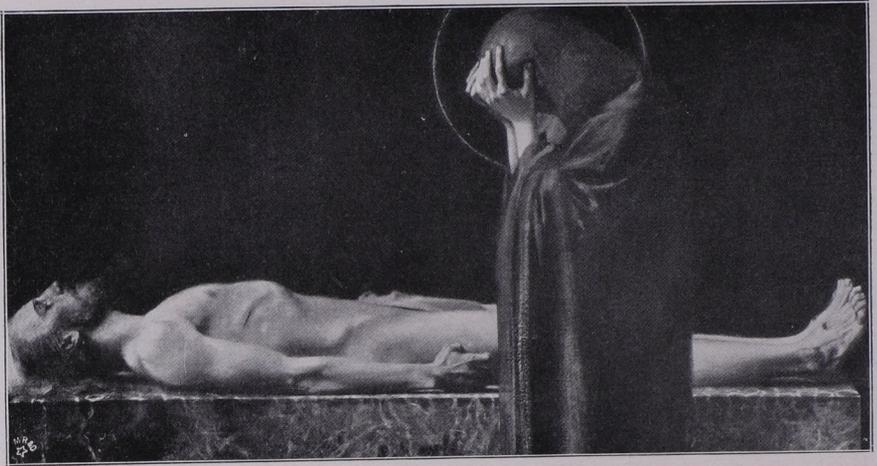


Abb. 108. Franz von Stud: Pieta.
Photographieverlag von Dr. E. Albert & Co., München. (Zu Seite 115.)

und die Farben verloren ihre Schwere. In diesen Bildern haben sich Zeichnung und Farbe zu einem seltenen Wohlklang verbunden, wie in dem „Paradies“ vom Jahre 1901 (Abb. 101). Man wird an Brueghel erinnert und freut sich des sicheren Könnens des Künstlers als Landschaftler, Tiermaler und Menschenbildner. Mit der Liebe eines Kleinmeisters ist alles gezeichnet, scharf der Umriß der einzelnen Gegenstände betont, in der Modellierung der Baumstämme, der Tiere und vor allen der Menschen. Der Farbenglanz dieses Bildes gehört zu den schönsten Thomas und ist prächtig in den Gegensätzen: das dunkle Grün des Apfelbaumes und die satten Farben der buntschillernden Pfauensfedern heben sich von dem zarttönigen, blauen Himmel, der klaren Fernsicht und dem hellen Grün der Wiese ab. Es lebt die paradiesisch reine Stimmung darin. In Unschuld befangen ist auch noch das erste Menschenpaar. Nicht wie in der Verführung Stucks ist hier der sinnliche Reiz betont worden, sondern Eva ist mit dem Zauber der Keuschheit umkleidet. Adam schaut sie scheu an wie ein Knabe. Ein Märchenzauber, ein Ahnen der Zukunft geht durch die Stimmung des Ganzen. Auch Thoma flüchtet gleich Böcklin aus der sich durch Kämpfe allerart zerreibenden Gegenwart mit ihrer Unruhe und ihrer Nervosität in die paradiesische Vergangenheit. Es ist diese Arbeit eine der glücklichsten des Künstlers, in der sich seine stille, empfindsame Natur offenbart.

Eine Verquickung von Romantik und Wirklichkeit in rein katholischer Auffassung vollzieht sich in Ludwig Exters Triptychon „Karfreitag“ (Abb. 104). Das große Mittelbild stellt eine betende Bauerngemeinde auf freiem Felde dar. Die ganze Versammlung bildet einen Ring. Ein Gedanke durchkreist die Knienden, und der Inhalt ihrer inbrünstigen Betrachtung wird in der Mitte sichtbar in dem gekreuzigten Gottmenschen, dessen lichtumflossene Gestalt als himmlische Vision erscheint. In den Flügelbildern umschwebt die Gemeinde der himmlische Chor der Engel, welche sich schmerzvoll an die Brust schlagen und das große Lied der Klage ertönen lassen, Gestalten in zarten, hellfarbigen, glänzenden Gewändern. Die Macht und Kraft des Gebetes zum Kreuze ist mystisch weihvoll verherrlicht worden. Das Werk steht hart an der Grenze, wo Naturalismus und Idealismus sich scheiden, wie wir ähnliches bereits früher bei der Betrachtung von Kellers und Hoekers Arbeiten kennen gelernt haben.

In das Monumentale, frei von zeitlichem Beiwerk, wollte Franz von Stud die religiöse Malerei erheben. Daher hat er das traditionelle kirchliche Gewand



Abb. 109. Max Klinger: Pietà. 1890.

Copyright 1893 by Photographische Gesellschaft, Berlin. (Zu Seite 115.)

beibehalten. In der „Pietà“ will er die Majestät des Todes mit der Tragik des Schmerzes versöhnen (Abb. 108). Die feierliche Ruhe des todesstarrten Körpers und die vor Schmerz zur starren Säule gewordene Maria bilden einen ergreifenden Gegensatz. Der Aufbau der Komposition ist wohlberechnet, die vertikale und die horizontale Linie der beiden Figuren schneiden sich im Verhältnis des goldenen Schnittes und stehen im harmonischen Gleichgewicht. Das Werk enthält kein Beiwerk, es ist von einer Einfachheit, die man in der modernen Kunst sonst vergeblich sucht. Darin aber liegt die monumentale Feierlichkeit begründet. Wie stets so suchte Stuck auch in diesem Werke den einfachsten und erhabensten Ausdruck für eine innere Idee, für welche er zuerst die Form fand, um diese dann wie Böcklin durch die Farben zum Leben zu erwecken.

In verwandten Gedankengängen bewegt sich Max Klingers „Pietà“, ein Werk, das ich nicht gerade für eine der glücklichsten Schöpfungen des Künstlers halte (Abb. 109). Die Komposition ist einfach und klar, die Tragik des Schmerzes ist in den Gestalten der Maria und Jesu charakterisiert. Maria erscheint als die still Leidende, ihre Gesichtszüge zeigen einen versteinerten Gesichtsausdruck — sie gleicht der Niobe. Johannes ist wie ein Prediger aufgefaßt, stille Zuversicht und trostpendende Liebe liegen in seinen ernstesten Zügen. Mit größter Kunst sind die Hände zur Charakteristik benutzt. Wie Johannes die Hand der Maria ergreift und die seine tröstend auf die ihrige legt — das ist stille, aufrichtige Teilnahme, Trost und Beistand. Die Hände sind der Brennpunkt der gemeinsamen Gefühle. Aber wieviel Vorzüge von seltener Schönheit man auch entdeckt, das ganze Werk läßt kalt. Es erscheint mehr als ein Ergebnis grübelnden Verstandes denn ursprünglicher Empfindung, im Gegensatz zu Böcklins „Pietà“, und die kalten Farben, zumal die gelbbraune Haut Christi, erfüllen nicht gerade mit Wärme. Für den religiösen Vortrag aber gibt es meiner Ansicht nach nur eine Wahl, entweder Uebe oder Böcklin, wenn man nicht



Abb. 110. Karl Walser: Die Zwölf Apostel-Kirche in Berlin.
(Zu Seite 50.)

etwa dem neutralen Gedankenkreise der Beuroner katholischen Malerschule mit ihren archaisierenden Gedankengängen das Wort reden will.

So fremd die religiösen Bilder der Naturalisten denen der Idealisten rein äußerlich betrachtet gegenüberzustehen scheinen, so innerlich sind sie verwandt: sie sind der Ausdruck einer leidenden, Trost suchenden und hoffenden Menschheit.

⊠

⊠

⊠

Aus der Idee heraus das Porträt zu gestalten, es zum Träger bestimmter Vorstellungen und Empfindungen zu erheben, war in der Kunst der alten Meister, wie wir sahen, recht üblich.

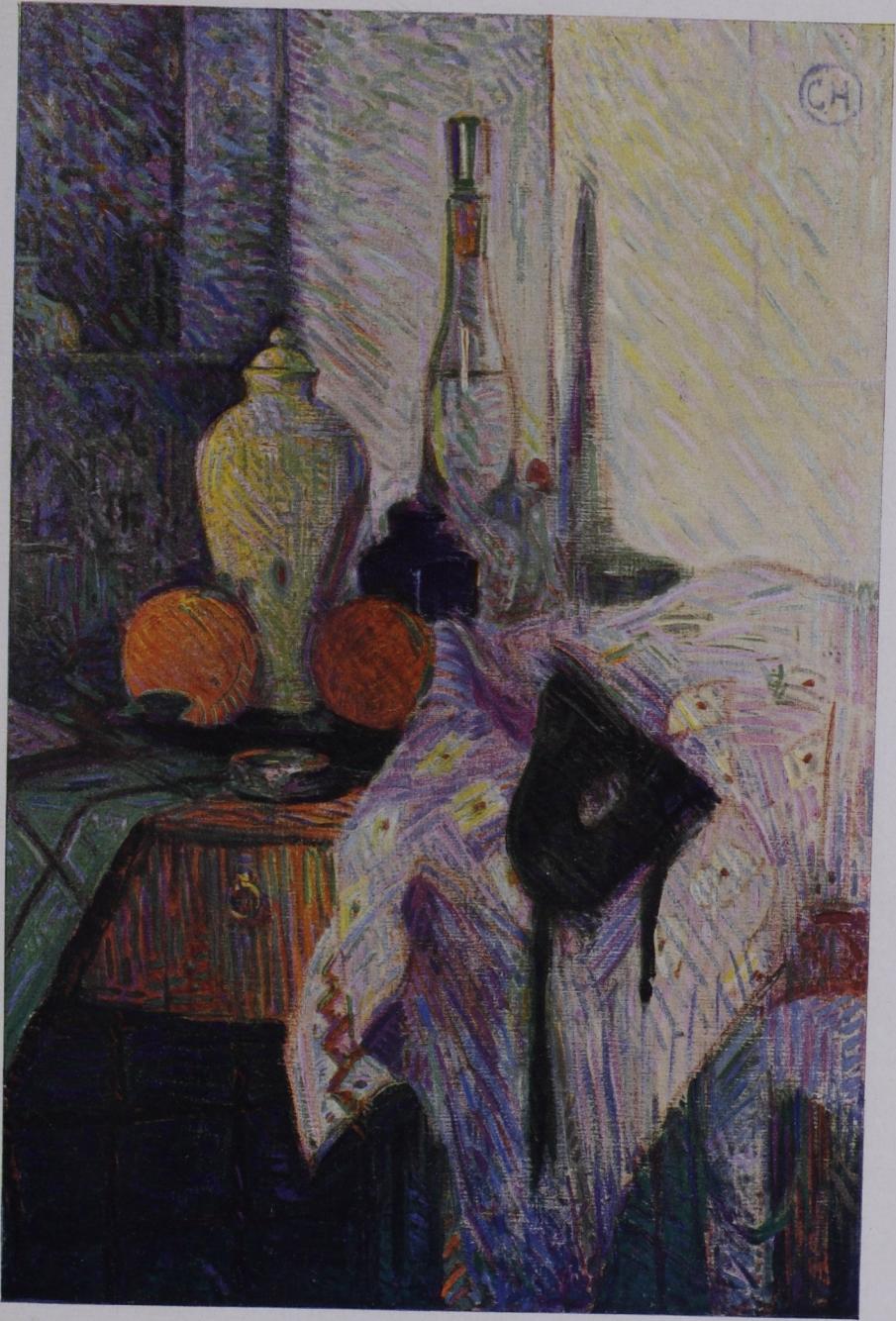


Abb. 111. Kurt Herrmann: Stilleben. (Zu Seite 89.)

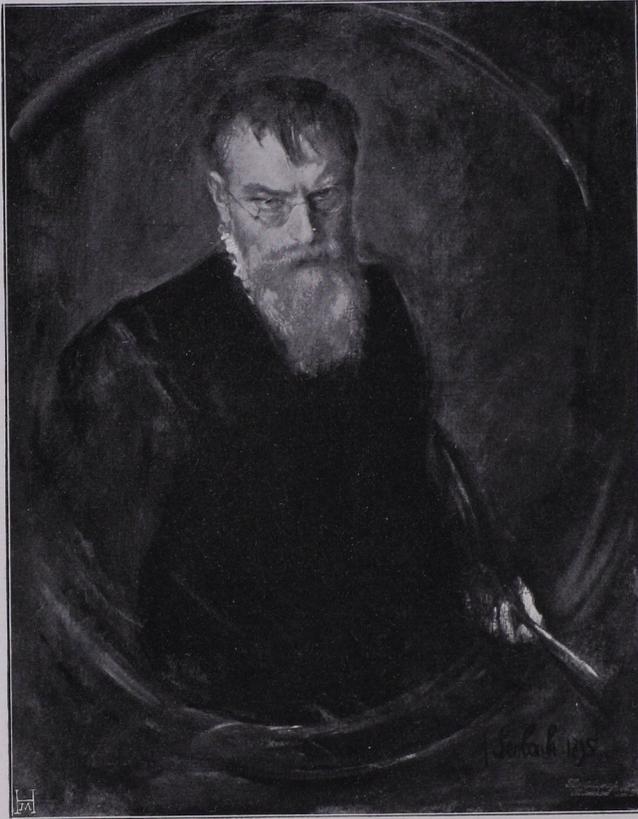


Abb. 112. Franz von Lenbach: Selbstbildnis.
Mit Genehmigung von Franz Sanfttaengl in München. (Zu Seite 118.)

Unter den Klassizisten wollte Anselm Feuerbach stets das Ethische und menschlich Große festhalten, gleichviel in welchem Kostüm es sich bewegt. Diese Auffassung haben sich die Neudealisten zu eigen gemacht.

Franz von Lenbach, auf diesem Gebiete der Führer, hat den Menschen nie als farbige Erscheinung, im Sinne der Freilichtmaler gemalt. Seine Technik geht eher von der Zeichnung als von der Farbe aus (Abb. 112, 113). „Bei Lenbach sehen wir, daß sich die Ausarbeitung auf der Leinwand auf die Augen beschränkt, während alles andre nur in impressionistischer Technik skizzenhaft, aber meisterhaft behandelt ist.“ Trotz-

dem ist er weit vom Impressionismus der Naturalisten entfernt, steht vielmehr den alten Meistern Velasquez, Rembrandt näher, ist ihnen oft nahe gekommen, eine kongeniale Natur. Das Kolorit ist nicht allzu glänzend, da er braun in braun malte, um alles Licht im Kopfe zu sammeln und damit zugleich das Leben zu konzentrieren. Vornehmheit und Eleganz liebt er in Frauenbildnissen, aber sie werden unpersönlich und zeigen eine große Familienähnlichkeit. Das Moderne liegt bei ihm in der Auffassung.

Nicht um rein sachliche Wiedergabe ist es Lenbach zu tun gewesen, wie sehr er sich auch bemühte, ein lebenswahres Bild, sogar unter Zuhilfenahme von Photographien, zu geben, sondern sein persönliches Empfinden, die Vorstellung, die er von dem Darzustellenden hat, ist bestimmend. Wenn er den Fürsten Bismarck oder Kaiser Wilhelm I. malt, so gibt er seine geschichtliche Auffassung. Wilhelm I. ist der alte Kaiser, der ruhig in seinem Stuhle sitzt, gebeugt von der Fülle der Jahre, der sich mit dem Haupte umwendet und nachdenklich in das Leere schaut, ein überlegender und vorsichtig erwägender alter Herr, nicht heldenmäßig, sondern eher etwas müde, wie voll Sehnsucht nach Frieden und Ruhe nach den aufreibenden Kämpfen des Lebens.

Der Held voll jugendlicher Spannkraft ist für den Künstler Bismarck. Seine Bildnisse sind psychologisch gewiß lehrreich, aber durchaus nicht alle gleichwertig.

Das beste, vom Jahre 1892, besitzt wohl das Leipziger Museum, ein anderes (1894), den Fürsten im Schlapphute darstellend, Graf Henckel von Donnersmarck (Abb. 113). In dieser Auffassung lebt Bismarck vielleicht zukünftigen Geschlechtern im Gedächtnis. In der Wiedergabe des alten Recken mit dem unbezwinglichen Ernst, dem unbeugbaren Willen, dem ehernen Kopf, den leuchtenden Augen, die Ehrfurcht abringen, ja abtrotzen, konnte menschliche Größe nicht besser gegeben werden. Das ist eine geschlossene, in sich gefestigte Persönlichkeit, die Verkörperung des Heldenmäßigen.



Abb. 113. Franz von Lenbach: Bismarck.
Photographieverlag der Photographischen Union in München. (Zu Seite 119.)

Gerade dieses ist um so bewundernswerter, weil Lenbach hier auf die äußeren Attribute des Helden wie Stahlpanzer, Helm und Schwert verzichtet hat.

Wie das Religiöse nicht in den Außerlichkeiten des Kirchenbildes gesucht werden muß, ebensowenig in Beiwerk das Heldenmäßige. Man muß ein Held sein, und dann ist das Kostüm gleichgültig — vor allen Dingen aber muß man ihn malen können! Gewiß, Lenbach hat von den Alten gelernt. Der Kopf als Summe des Ganzen und die Hände sind erhellte, und alles Licht ist ringsherum abgeblendet. Der breittrempige Hut bildet eine wohlwogene Einrahmung, und die weiße Halsbinde in dem dreieckigen Ausschnitte des Rockes vermittelt geschickt den Übergang vom tiefsten Schwarz zu den gelblichen Tönen des Gesichts. Die Hände, welche so fest auf dem Griff des Stockes liegen, unterbrechen wohlthuend die schwarze Masse des Kleides.

Lenbachs beste Modelle sind fast immer geistig bedeutende Persönlichkeiten gewesen, zumeist im vorgerückteren Alter, in dem die Gedankenarbeit tiefe Furchen in das Gesicht eingegraben hatte, Männer, von denen zu hören, deren Bild vor Augen zu haben, die Nachwelt allezeit bemüht sein wird. So hat er



Abb. 114. Leo Samberger: Studienkopf in Rot. (Zu Seite 122.)



Abb. 115. Albert von Keller: Bildnis. 1874. (Zu Seite 70.)
Im Besitz des Herrn D. Loichinger in Fries am Chiemsee.

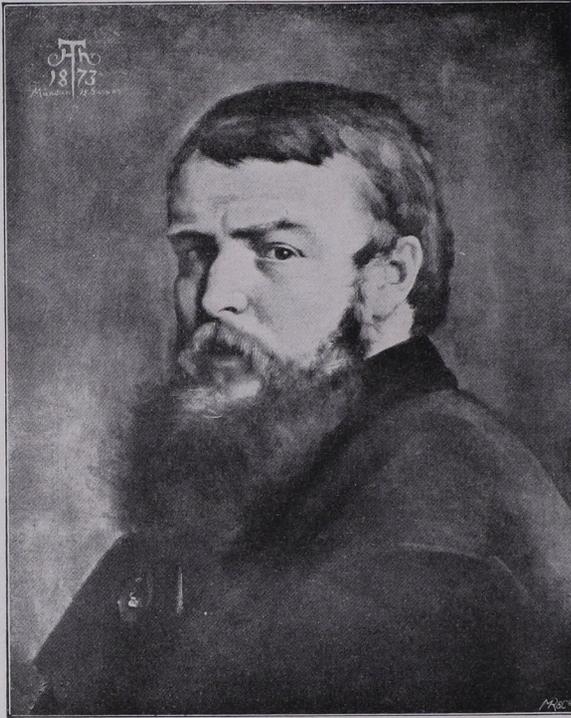


Abb. 116. Hans Thoma: Selbstbildnis.
Verlag von S. Keller in Frankfurt a. M. (Zu Seite 122.)

denn mit der Mehrzahl seiner Porträts, wie denen Wilhelms I., Bismarcks, Moltkes, Leos XIII., vieler Künstler und Gelehrten gleichzeitig ein Stück Zeitgeschichte geschrieben in seiner aus der Zeit geborenen Auffassung. Die Zeitgenossen, die Lenbach malte, zeigen etwas von dem Forschergeiste des Menschen unserer Tage in seiner leidenschaftlichen Energie; es sind keine Menschen, die ein „otium cum dignitate“ genießen, sondern solche, die sich in ihrer Arbeit verzehren und aufreiben. Etwas von der eigenen Natur des Künstlers lebt in all diesen Gemälden, und so erfüllt sie, trotz ihrer altertümlichen Technik, dennoch modernes Gefühls- und Geistesleben. Nicht der Mensch mit allen Zufälligkeiten im Raume ist von ihm dar-

gestellt worden, sondern im Gegensatz, losgelöst von diesem, als eine psychologische Studie.

Darin ist Lenbach sein Schüler Leo Samberger gefolgt, der in seinen Porträts greifbares Leben schildert und mit Vorliebe das Bildnis loslöst von der Außenwelt, an die nichts mehr erinnert (Abb. 114). Mit breiter und sicherer Pinselführung setzt er seine Modelle blizschnell ins Bild. Ein Schöpferakt, ein Werden, und aus dem Nichts tritt sprühendes Leben dem Beschauer entgegen. Der willensstarke, energievollere Mann, das leidenschaftlich nach einem Sichausleben verlangende Weib, das Unruhige und Nervöse ist sein Thema. Wenngleich seine dunkelbraune und schwärzliche Gesamtstimmung, sein Helldunkel nicht frei von Angewohnheiten ist, läßt er doch die Gesichter hell und farbig herausleuchten, wozu noch bald dieser und jener kleine farbig grelle Schmuck kommt.

Neben eine solche willkürlich subjektive tritt eine tiefinnerlich gemütvollere Auffassung, die das Bildnis mehr als Stilleben behandelt, wie es Hans Thoma liebt, über dessen ehrlich gezeichnete Köpfe sich ein schwermütig stiller Ton ausbreitet (Abb. 116). Lebendigkeit oder gar dramatische Leidenschaft bleiben dabei ausgeschlossen, die formale Durchmodellierung steht obenan. Das Ganze soll den Beschauer in nachdenkliche Betrachtung versetzen; und daß es als Schmuckstück für die Wand gedacht ist, verraten dekorative Zutaten am Rahmen, die den Bildgedanken gelegentlich hineinragen.

Gleiche Eigenschaften finden sich in Franz von Stucks Arbeiten, nur ist seine Farbe von glühenderer Leuchtkraft, und die Neigung, bei der Verwendung einer antikisierenden Flächenbehandlung die Form auf einfache Linien zurückzuführen,

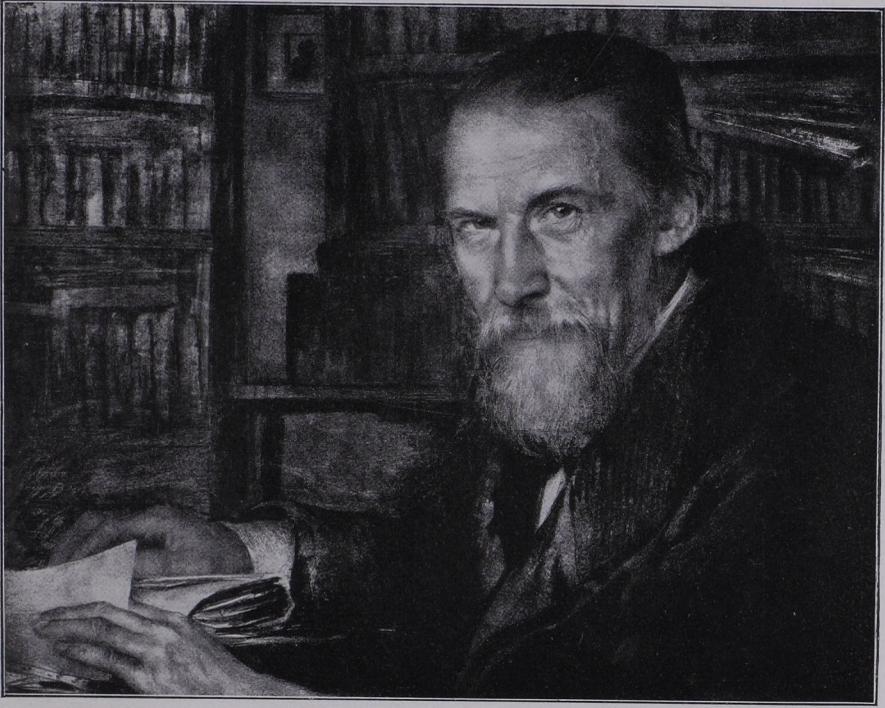


Abb. 117. Hanns Fehner: Wilhelm Raabe.
Verlag der Photographischen Gesellschaft, Berlin. (Zu Seite 123.)

steigert die ornamentale Wirkung. Darüber gehen die Ähnlichkeit und das Bild selbst verloren, es wird zum Raumschmuck, bei dem der Prunkrahmen und die klingenden Farben die Hauptsache sind. Auch Friedrich August von Kaulbach hat als unermüdlicher Verehrer namentlich der Frauenschönheit solche prunkvollen Stücke gemalt.

Zwischen dieser subjektiven und von Manierismus nicht freien Auffassung muten Bildnisse von Kurt Stoeving, Oskar Zwintscher geradezu ehrlich und solid an, sie sind altmeisterlich unter Berücksichtigung von Linien und Formen gemalt, ohne dabei süßlich und nur unterhaltend zu sein. Sie sollen getreu die Persönlichkeit in einer bestimmten Note überliefern. In diesem Sinne sagt der hier erwähnenswerte Hanns Fehner, der nach seiner Erblindung so liebenswürdig über die Menschen und Werke der achtziger und neunziger Jahre plaudert, von seinem Raabe-bildnis: „Hätten wir Deutschen doch viele solche Männer, deren Namen einfach als Eigenschaftswort gelten kann,“ und hat damit eine eigene Arbeit selbst zutreffend charakterisiert (Abb. 117). Das Arbeitszimmer Raabes ist ohne Aufdringlichkeit als stiller, wirkender Hintergrund angedeutet. Der Dichter blickt während der Arbeit auf, und zwar nach dem Beschauer, wobei sich das liebenswürdige, gutmütige Wesen, aber auch zugleich das überlegene und spöttische Lächeln, das ihm eigen war, in den feingezeichneten Zügen offenbart. Hier ist weder Genre, noch die malerische Erscheinung im Raume, noch ein gewolltes historisches Dokument oder ein raffiniert instrumentiertes malerisches Erlebnis, sondern nichts anderes als eine ehrliche Charakterschilderung mit solidem Können gegeben.

Von ausschließlich plastischem Empfinden heraus sind prächtige geformte Köpfe von Fritz Boehle, Otto Greiner geschaffen worden, die eben nur durch



Abb. 118. Sascha Schneider: Krieger. (Zu Seite 136.)

„Poesie“, das „Drama“, den „Krieg“ zum Teil neue Formen von eigenartiger Kraft und bleibender Gestalt gefunden, neben denen Hans Thomas Nachempfindungen verblaffen.

Dagegen hat Franz von Stuck, als Zeichner ein tüchtigerer Kömmer als Böcklin durch die Form, die den Inhalt mehr plastisch formulierte, kraftvolle Symbole errichtet. Weiter spielt bei ihm die Farbe als malerisches Symbol eine nicht unbedeutende Rolle, wie in dem oft wiederholten Bilde „Die Sünde“. Stuck sucht für sie nach einem möglichst einfachen Formenausdruck. Alles, was unsere Vorstellung mit dem Begriff verbindet: das Dämonische, Geheimnisvolle, Gleißnerische, Schmeichlerische lebt in den Linien eines weichen, schmiegsamen, sinnlichen Körpers, dessen bernsteinfarbener Leib aus einem dunklen Hintergrunde verführerisch aufleuchtet. Ein unheimlicher Glanz geht von den tiefdunklen Augen aus, die locken und verfolgen, ohne daß man sich ihrer magnetischen Gewalt entziehen kann. In vielfachen Windungen umschlingt eine Schlange den Körper, um ihn nimmermehr loszulassen, denn die Sünde kann von der Sünde nicht lassen. Das Weib ist von ihr gefesselt, umschlungen und umgarnt, die glitzernd grüngelb schimmernde Haut der Schlange trägt zur Erhöhung der grausigen Stimmung bei.

Man begreift, daß ein solches Bild in pleinairistischer und impressionistischer Durchführung undenkbar wäre, weil ja die Darstellung der abstrakten Begriffe einer naturalistischen Wiedergabe widerstrebt.

die Form Charakter geben wollen. Dabei hat die Phantasie einen regen Teil an der Darstellung, die allemal von einem höheren Gesichtspunkte ausgeht. Es wird nicht ein photographisches Bild gezeichnet, sondern es werden der Held, der Dichter, der Melancholiker, die Anmut gemalt, und in dieser Eigenschaft gehen die übrigen Charaktereigenschaften auf.

☒ ☒ ☒

Den größten Triumph feierte der Neudealismus bei Schöpfungen, die, völlig losgelöst von dieser Welt einen allegorischen, symbolischen Charakter haben.

Auch hierfür war Böcklin wieder das Vorbild. Er hatte für die

Das gilt natürlich erst recht für Bilder in monumentaler Größe wie den Krieg (Abb. 121). Kein figurenreiches Schlachtengemälde mit einer Fülle von Attributen des blutigen Handwerks in der rein äußerlichen, allegorisierenden Weise eines Rubens oder Wierz, sondern ein ewig gültiges Symbol.

Der Krieg, ein unbarmherziger Recke, hat die Menschen vor sich her zu Paaren getrieben, ihre Dörfer und Städte in Flammen aufgehen lassen, die Äcker verwüstet und die blühende Flur in ein Leichensfeld verwandelt. Auf einem abgetriebenen Klepper reitet er über die Menschenleiber hinweg, eine kräftige, muskulöse Gestalt mit ehernem Gesichtsausdruck, dem jede menschliche Regung fehlt, das Schwert wie ein Rächer über der Schulter, unerbittlich wie das Schicksal — eine Entsetzen einflößende Gestalt. Seine brutale Macht wird zur Gewißheit durch jene am Boden liegende, krampfhaft zuckende Menschenmenge, die sich in ihrem eigenen Blute wälzt, entsetzlich entstellte Leiber, aus denen die Farbe des Lebens gewichen ist.

Hier ist das Resultat des Krieges dargestellt, das sich stets gleich blieb, ob sich die Völker beim Kampfe der Speere, Pfeile und Bogen oder der Säbel, Flinten und Kanonen bedienten, ob der Krieg infolge der Technik mehr oder weniger raffiniert geführt wurde. Man wird an Verrocchios Colleoni, Rethels reitenden Tod, Böcklins einsamen Reiter erinnert, aber Stück gab mehr: er vereinigte Linie, Form und Farbe zu einer klangvollen Einheit und fand für das Grausige des Krieges, die Wollust des Kampfes und Hinmordens einen bleibenden Ausdruck. Die Bestie in der Menschennatur wird zu einem grauerregenden



Abb. 119. Raffael Schuster-Woldan: Im Wehen des Mittags. (Zu Seite 126.)



Abb. 120. Franz von Stud: Der Tanz.

Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 126.)

Symbol, das für Berta von Suttners „Die Waffen nieder“ als Titelblatt dienen könnte.

Ein anderes Mal suchte er nach einer malerisch rhythmischen Formel für den „Tanz“ (Abb. 120). Die sinnliche Glut, das Suchen und Finden, das Ineinanderfließen der heißen Empfindung, die völlige gegenseitige Hingabe — Welch ein Spiel von Ausdruckslinien, die in ihren Verbindungen eine Schleife bilden!

Durch den Rhythmus der Linien und die versteckten geometrischen Figuren werden die Bilder sichtbar. Es ist ein vollendeter Linienstil. —

Von anderen Künstlern wurde Böcklins gesunder Humor mit Glück fortgesetzt und manche liebenswürdige und ergötzliche Arbeit geschaffen, die oftmals aber nur als Varianten anzusehen sind, so Adolf Hengellers „Susanne im Bade“ (Abb. 123). Einen oftmals sarkastischen Beigeschmack haben die Arbeiten von Ludwig von Zumbusch, so „Der Schatzgräber“ und „Die Hochnotpeinlichen“ (Abb. 124 u. 125).

Ohne Böcklin sind die meisten Phantasiemaler nicht denkbar, er hat ihnen die Themen gegeben oder vorbereitet. Auf viele andere hat er eingewirkt wie Georg Schuster-Woldan, der liebenswürdige Märchen in Böcklins Geiste malt, Raffael Schuster-Woldan, der noch von Stuck Einwirkungen erfuhr und selbständig das äußerlich Gefällige und grazios Liebenswürdige hinzufügte, wobei er stark auf die venezianischen Großmeister schielte (Abb. 119).

Während sich nun die Mehrzahl der Künstler in gewisse Richtungen einfügen läßt, sondert sich ein Jüngerer von ihnen ab und spricht eine seltsame, fremde, nie gehörte Sprache: Ludwig von Hofmann.

Man betrachtet viele Maler als notwendiges Übel, gewöhnt sich an ihre Farben und Formen und wagt nicht mehr zu schelten und schimpfen. Das gilt heute schon für Böcklin, Liebermann und Uhde. Aber der jüngere Ludwig von Hofmann muß noch viel über sich ergehen lassen, er ist auch ein gar zu eigenartiger, widerspenstiger Herr. Was die um Liebermann malten ist doch wenigstens immer

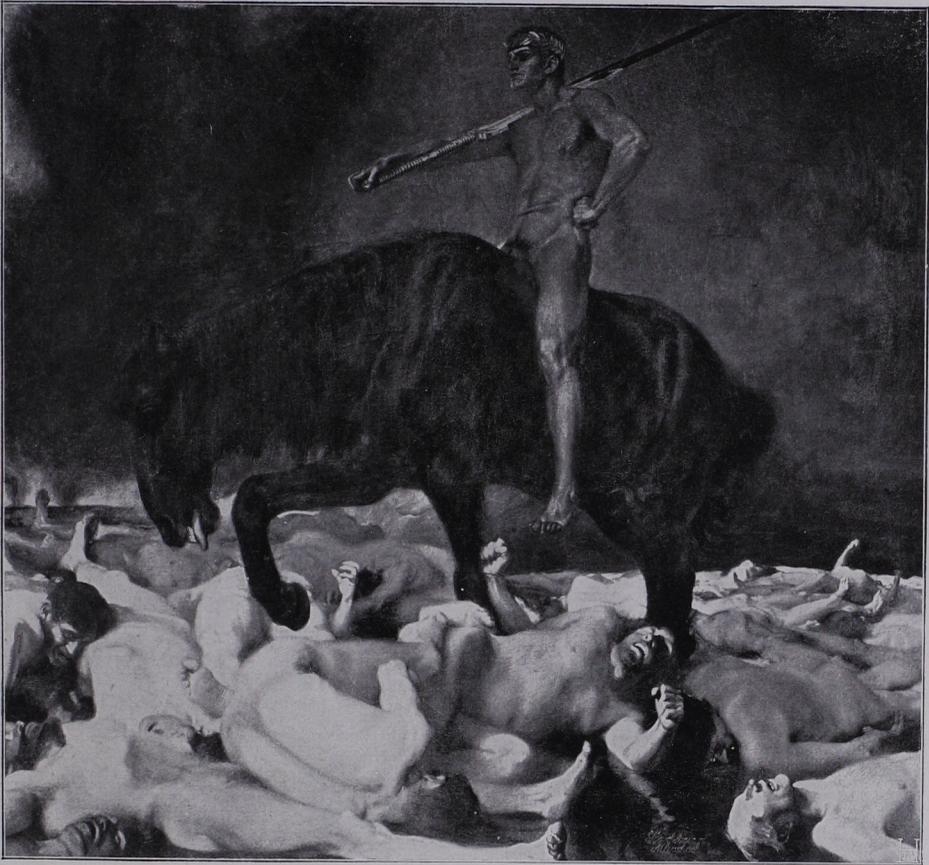


Abb. 121. Franz von Stud: Der Krieg.
Mit Genehmigung von Franz Hanstaengl in München. (Zu Seite 125.)

noch das Leben dieser Welt, und selbst Böcklin gab immerhin Zustände und Stimmungen, — aber L. von Hofmann — —

Seine Werke fallen heraus, und das oft geschmähte Wort „ein Eigner“ steht als Warnungstafel über ihnen. Ob Hofmann zeichnet, für Lithographien Entwürfe anfertigt oder Gemälde malt, bleibt sich gleich. Vollständig losgelöst von allen herkömmlichen Anschauungen sind die Farben und die dargestellte Welt. Alles das, wonach sich die Kunst unserer Tage sehnt, scheint in ihr verkörpert zu sein. Die Seele des Künstlers will sich in Formen, Linien und Farben ausleben. Sie werden zu Trägern von Empfindungen und Stimmungen, die Dekoratives und Ornamentales mit leichtverständlicher Symbolik verbinden.

Die Farben selbst sind bald als Flecken, bald als Punkte in bunt schattierten Linien aufgetragen. Ein Anarchist löst er die Farben in glühende, prismatische Körper auf, als ihre Lebensquelle erscheint das Licht; es durchzittert die Luft, umspielt die Leiber, durchleuchtet die Schatten, flutet bald in vollen leuchtenden, bald in gebrochenen Tönen. Mit dem Pleinairisten sieht er das organische Leben des Lichts und der Farbe, aber diese ist nur ein buntschillerndes Gewand für Menschen, Tiere, Bäume, Felsen, Wasser, deren Formen er meisterhaft mit wenigen Strichen und Linien festhält, was seine zahlreichen Studien bezeugen. Hofmann



Abb. 122. Albin Egger-Lienz: Teufel und Sämann. 1909. (Zu Seite 134 u. 136.)

hat ein selten feines Liniengefühl, eine Sicherheit im Erfassen und Festhalten der flüchtigen Erscheinung und des Augenblicks. Wer Raffaels Arbeiten sich recht angesehen hat, weiß, daß Anriß und Linie das Ausdrucksmittel seiner seelischen Empfindungen und das Primäre in seiner Kunst war, ebenso bei Hofmann. Nur fließt die Linie nicht bloß groß und edel, sondern zuckt leidenschaftlich nervös und geht mit Form und Farbe zu einer ornamental-dekorativen rhythmischen Wirkung zusammen. Nicht minder wirksam ist der sichere dekorative Aufbau der Flächen und die Verteilung der Figuren im Raum. Alles Leben ist sichtbar gewordene Bewegung: das ist Hofmanns Glaubensbekenntnis. Und der Inhalt?

Ich komme vom Gebirge her,
Es dampft das Tal, es braußt das Meer. —
Ich wandle still, bin wenig froh,
Und immer fragt der Seufzer: wo?
Die Sonne dünkt mich hier so kalt,
Die Blüte welkt, das Leben alt —
Und was sie reden, leerer Schall —
Ich bin ein Fremdling überall.
Wo bist du, mein geliebtes Land?
Gesucht, geahnt und nie gekannt!

Das Land, das Land, so hoffnungsgrün,
Das Land, wo meine Rosen blühn,
Wo meine Freunde wandelnd gehn,
Wo meine Toten auferstehn,
Das Land, das meine Sprache spricht,
O, Land, wo bist du?
Ich wandle still, bin wenig froh,
Und immer fragt der Seufzer: wo?
Im Geisterhauch tönt's mir zurück:
Dort, wo du nicht bist, dort ist das Glück!

Aus der Stimmung dieser tiefen, sehnsuchtsvollen Weise Schuberts malt Hofmann ein Märchenland, wo die Sonne goldner strahlt, der Himmel heller

leuchtet, wo alles in einem Meer von Licht und Farbe schwimmt, wo die Berge tiefer blauen und sich in den Fluten klarer spiegeln, wo die Früchte am Baume in goldenem Purpurschein glänzen, wo die Menschen alles abgeworfen haben, was sie bedrückt, und, umfangen von paradiesischer Glückseligkeit, aufjubeln und aufgehen in der Freude und Anbetung der Natur, Brüder, einander verwandte Geschöpfe. — O, tiefste Sehnsucht unserer Tage, hervor quillst du aus dem heißen Ringen einer nach Erlösung schreienden Seele!

Wie ein Prophet steht Hofmann auf der Höhe des Berges und schaut hinein in das gelobte Land, in das ein unerforschtes Geschick den Menschen den Eintritt verwehrt, schaut in das für immer verlorene Paradies, dessen Eingang der Engel mit dem Flammenschwerte bewacht. Die Sehnsucht unserer Zeit, eins zu werden mit der Natur, ihr Licht, ihre Farben zu trinken, klingt in den Farbtönen dieses Künstlers wieder.

Die Menschen, die Ludwig von Hofmann malt, sind keusch und rein, ihrer Nacktheit fehlt das sinnliche Element, sie sind sich ihrer nicht einmal bewußt, und ihr natürliches Kleid erscheint ihnen selbstverständlich.

Aus Weltverachtung, aus Ekel vor der gemeinen Wirklichkeit wurde er zum Sänger von Lenz und Liebe, von Jugend und Anmut und für das, was er in der Welt nicht fand, suchte er gleich einem Böcklin in seinen paradiesischen Schilderungen Ersatz, in ihnen setzt er sich mit dieser Welt auseinander und löst sich von ihrer schalen Hohlheit los.

Die Harmonie zwischen Inhalt und Form, an wie vielen Werken wir sie beobachtet haben, in der Kunst Ludwig von Hofmanns findet sie vielleicht den vollendetsten Ausdruck, und was wir in der gesamten modernen Kunstentwicklung als

eigenartige Züge aufspürten, ist hier vereint: die Freude an der farbigen Erscheinung, das dekorative Element, die Wirkung durch Farbfelder, die Stimmungsmalerei, die Gesetze der Freilichtmalerei, das Flüchtige und Momentane, das die impressionistische Kunst auszeichnet, und in einigen Werken jenen Zug in das Große und Monumentale, die für die Raumkunst Bedingung sind (Abb. 129).

Von vortrefflicher Charakteristik sind die Gestalten des „Paradieses“. Wie lernbegierig Adam den Worten Gottes lauscht, wie Eva still für sich darüber nachdenkt,

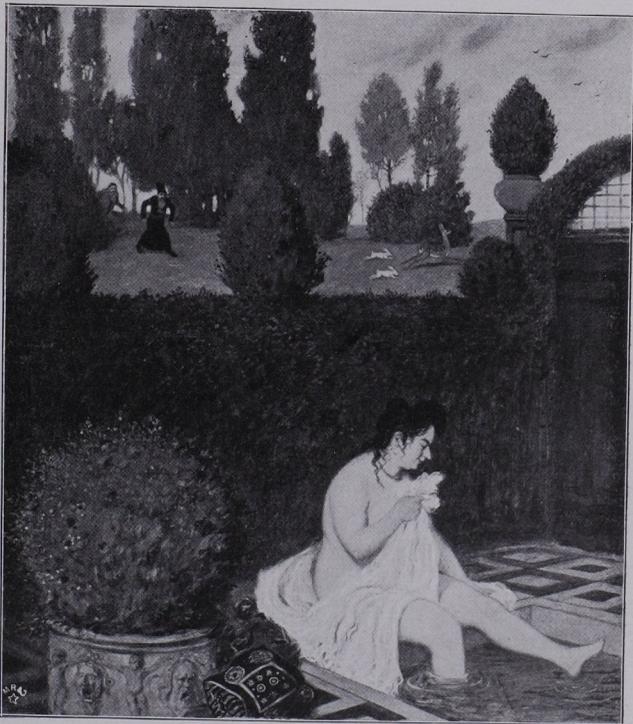


Abb. 123. Adolf Hengeler: Susanna im Bade. (Zu Seite 126.)

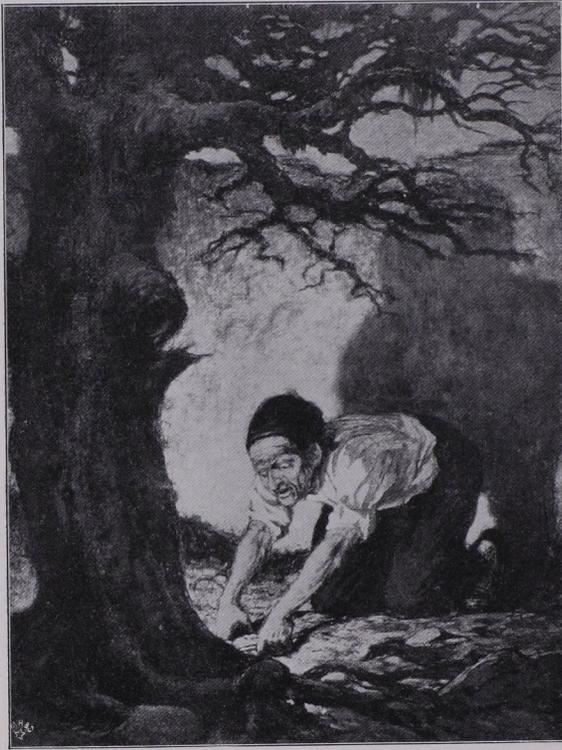


Abb. 124. Ludwig von Zumbusch: Der Schatzgräber. (Zu Seite 126.)

hauscht ihre Gewänder. Aber sie trogen ihm. Kraft und Anmut sind in diesen drei Gestalten vereint, die den Frühling symbolisieren. Es ist ein Werk, das in der Einfachheit der Linienführung und der Ausdrucksformen von monumentaler Wirkung ist. Hofmann ist ein Berufener, Fresken zu schaffen, denn seine Kunst ist dekorativ, aber ob er sich weiter entwickeln wird, erscheint angesichts der Tatsache, daß er sich in den letzten Jahren andauernd wiederholt, auch mit Gauguin liebäugelt, sehr unwahrscheinlich. Hat er sich ausgegeben?

Ludwig von Hofmanns Kunst ist der vollendete Ausdruck eines Zeitalters, das einen temperamentvollen Ersatz für seine Armut in phantasievollen Utopien suchte.

Das vornehmste Gebiet für die Phantasielkunst ist zu allen Zeiten die Monumentalmalerei gewesen. Einst verkündete sie den Völkern der Renaissance in gedankentiefen, erhabenen Fresken die Ideen der Zeit. Die große Blütezeit, die ihr im Anfang des Jahrhunderts verhieß zu sein schien, ist nach Cornelius und Rethel schnell verblüht und erloschen.

Böcklin hatte versucht, ihr neues Leben zu geben, wie uns die wenigen Fresken im Museum zu Basel beweisen, aber leider fand sich für ihn nicht wie für Cornelius ein Mäzen, der ihn zu größeren Taten berufen hätte.

Aus modernem Geiste heraus die Freskomalerei wieder zu beleben, ist begreiflicherweise sehr schwer, da die Technik, über die die Alten verfügten, verloren gegangen ist. Zwar haben Kaulbach durch Wasserglasfarben und in neuerer Zeit Peter Janssen, Hugo Vogel, Hermann Prell durch Kaseinfarben versucht, dem Kolorit einen sinnlichen Reiz zu verleihen, und einem Hermann Prell ist dieses

was Gott wohl meinen mag — das ist Leben! Ebenso fein sind die Gestalten gezeichnet, zumal der mädchenhafte geschmeidige Körper der Eva. Einen prächtigen Gegensatz bildet die Gestalt Gott-Vaters — diese ehrwürdige, hoheitgebietende Greisengestalt. Zur Erhöhung des Ganzen dient noch der Rahmen, dessen Linienführung leicht rhythmisch ansteigt und schmiegsam das Jugentliche in ornamentaler Weise nachahmt (Abb. 126).

Eine der reifsten Arbeiten Hofmanns ist der „Frühlingssturm“ (siehe Abb. 127). Zusammenschiebende Wolkenmassen eilen über die weite See, unruhig folgen die Mäwen den Schaumkronen der Wellen. Am Gestade stürmen geschwisterlich eng verschlungene Gestalten vorwärts, und der Wind greift in ihre Haare und

ganz vorzüglich gelungen, wie in den Fresken des Architektenhauses zu Berlin, der Universität zu Leipzig, des Albertinums zu Dresden. Indes mögen diese Künstler technisch immerhin Anerkennenswertes geleistet haben, so fehlt ihnen leider doch die Tiefe und Größe der Phantasie. Was heute an Monumentalkunst ausgegeben wird, das sind meist ins Große übersezte Tafelgemälde, auf Leinwand gemalt und an die Wand befestigt wie die Gemälde Hermann Prells für den Palazzo Caffarelli. Gerade diesen Künstler haben seine Verehrer als den ersten Meister der deutschen Monumentalkunst auf den Schild gehoben, aber schwerlich mit Recht.

Ihm war für Rom einer der schönsten Aufträge zuteil geworden: das grandioseste Gedicht der nordischen Literatur, die Edda, in ein monumentales Gemälde zu übersezen. Man hat diese Werke begeistert gefeiert — ich persönlich kann mich mit ihnen leider nicht befreunden. Prell hat sehr viel gelernt und verfügt über ein sicheres Können als Zeichner wie als Maler, aber ihm fehlt die Tiefe und Kraft der Phantasie. Das Bedeutendste bleiben seine landschaftlichen Szenerien mit ihren erhabenem Stimmungsausdruck, aber die Einheit zwischen Mensch und Natur ging verloren. Er blieb im Literarischen stecken, kommt dem Publikum in Frauengestalten entgegen, wobei er oft ins Süßliche fällt.

Meines Erachtens hätte es nur einen Künstler in Deutschland gegeben, der zur Zeit einen solchen Auftrag ausführen konnte: Max Klinger, der in seinen grandiosen Werken „Christus im Olymp“ und „Zeitalter des Homer“ (Leipzig) den Beweis für die Lösung einer literarisch-monumentalen Aufgabe geliefert hat. Er versteht unter Monumentalkunst Raumkunst, d. h. die Verbindung von Architektur, Plastik und Malerei.

Das Werk „Christus im Olymp“ (Abb. 128) muß man sich an der Schmalseite eines Saales als Abschluß denken, der Raum führt alsdann den Blick

auf das Bild. Über einem profilierten Marmorsockel erhebt es sich in Form eines Triptychons. Das Mittelbild wird durch hervorspringende Palmenstämme von den Flügelbildern gesondert und alle drei oben durch eine Leiste in Wäanderverzierung abgeschlossen. Unter ihnen befindet sich, durch einen Querrahmen getrennt, eine Predelle, die an den Flügeln durch hervortretende Marmorsockel mit Marmorfiguren im Hochrelief begrenzt ist. Das Hauptblatt behandelt das Thema.

Auf den Höhen des Olymp sind auf blumiger Wiese die glückseligen Götter um Zeus' Thron versammelt: die Götter des Himmels, der Erde, des Meeres und der Liebe. Sonnenglanz liegt über den Höhen, funkelt in breitfächerigen Palmen, in



Abb. 125. Ludwig von Zumbusch: Die Hochnotpeinlichen.
(Zu Seite 126.)



Abb. 126. Ludwig von Hofmann: Das Paradies.
Aus dem Kunstsalon von Keller & Reiner in Berlin. (Zu Seite 130.)

Wetterwolken umziehen langsam die Burg. Erschreckt fahren die Götter auf, Entsetzen erfaßt sie ob der seltsamen, nie gesehenen Erscheinung. Angstlich springt Ganymed die Stufen des Thrones hinauf und schmiegt sich an den olympischen Herrscher; der aber wehrt ihn ab und sucht die tiefe Erregung zu meistern; er bewahrt die königliche Würde und gibt sich einen inneren Halt, indem er mit der Rechten in die welken Falten seines gealterten Leibes faßt. Seine gewaltige Erschütterung überträgt sich auf die übrigen. Hinter dem Throne stürzt aus dem Lorbeergebüsch des Hains in atemlosem Laufe Pan herbei und sieht, wie sich die Erde öffnet und die Erdgöttin Gæa vor seinen Augen in die Tiefe versinkt. Die Lichtgötter ergreifen die Flucht, der Sonnengott Apollo trägt seine Schwester, die schlaftrunkene Mondgöttin Artemis, davon, und misshütig, starr vor Schreck, blickt Amphitrite, in deren Schoß Poseidon ruht, den Fremdling mit fahlem Antlitz an. Unwillig steht Hermes mit dem Botenstabe neben dem Throne. Höher den Berg hinauf steigt der Kriegsgott Ares im buntfarbigen kriegerischen Gewand, sein Schwert prüfend, ein zum Kampf bereiter Fechter. Er aber, der wie eine Lichtgestalt im Sternenkleide daherkommt, Jesus, ist die verkörperte Ruhe und der Friede. Vor ihm fliehen entsetzt die Nymphen den Bergabhang hinab, während elende Heiden mit flehend erhobenen Händen um Erlösung ihm nachschreien. Jesus schreitet vorbei an den Göttinnen der Schönheit, die voll Hohn und Spott auf die ihm folgenden frommen Frauen Armut, Keuschheit, Demut und Ge-

deren Zweigen Amoretten spielen, über den Lorbeerbäumen und Pinien; nur um die Götterburg, hoch über dem Throne zur Rechten im Bilde, scheint ein Wetter aufzuziehen. Weit in der Ferne rauscht das helleuchtende Meer. In heiterer Ruhe trinken die glückseligen Götter ambrosischen Nektar. Da plötzlich schreitet langsam den Berg heran ein seltsamer Zug: ein hagerer asketischer Prophet, eingehüllt in ein langes, ihn leicht umfließendes Kleid — Jesus Christus, in Begleitung von vier ersten Frauengestalten, die ein Kreuz tragen. Auf seinem Throne fährt Zeus erschreckt zusammen, die ganze Gestalt bebzt, die Augen leuchten unter den buschigen Brauen, sein Bart und Haupthaar wallt, und unter ihm scheint die Erde zu zittern. In der Ferne hört man ein Rauschen,

horsam herabschauen, und naht sich dem Throne. Da stürzt sich ihm mit flehender Bitte die Göttin der unsterblichen Seele, Psyche, zu Füßen, Dionysos naht, um ihm in echt griechischer Gastfreundschaft die Schale voll Nektar darzubieten, während Eros aufspringt, ihm seine Liebespfeile ins Herz zu bohren. Jesus aber hebt abwehrend und Frieden verkündend die Hand und schaut den erzürnten Gott in ruhiger Würde an, während er mit der Rechten Psyche's Hände ergreift, als wolle er sie zu sich emporziehen.

Das ist die einfache Handlung des Hauptbildes. Sie erklärt sich von selbst als eine Verherrlichung des Sieges der Lehre Jesu über die hellenische Kultur. Die Götterburg wird in Trümmer zerfallen, denn die von den Moiren prophezeite Schicksalsstunde, da Zeus seinen Thron dem Gotte der Liebe und der Versöhnung einräumen muß, ist gekommen. Die Götter des Lichts entweichen, umsonst wütet Eros, seine Pfeile prallen an dem reinen, unverwundbaren Herzen des Nazareners ab; der Hohn und der übermütige Stolz der Grazien sind wirkungslos und vergebens, denn das antike Schönheitsideal wird abgelöst durch die entsagende Demut der Tugenden, die die Schönheit nicht in der Verherrlichung des Leibes, sondern der Seele sehen, nicht in dionysisch heiterer Lebensauffassung, sondern in frommer Askese.

Welch tiefe Gedankenschöpfung ist dieses Werk, in dem an kühner Phantasie und an Gedankenarbeit mehr enthalten ist als in unendlich vielen Riesengemälden.

Gewiß ist, daß dieses Gemälde, an dem Klinger etwa zehn Jahre gearbeitet hat, in allen Einzelheiten durchkomponiert ist, aber in einer ganz anderen Weise, als dies sonst üblich war. Es ist eine Schöpfung auf völlig neue Art. Die Verbindung von Plastik, Architektur und Malerei ist von einer großzügigen und geschlossenen Wirkung trotz reicher Gliederung in den



Abb. 127. Ludwig von Hofmann: Frühlingssturm.
Aus dem Kunstsalon von Keller & Reiner in Berlin. (Zu Seite 130.)

Einzelheiten und ihrer Ausführung in verschiedenen Materialien. Hier stützt eins das andere.

In dem Hauptbilde vermissen wir den sonst üblichen Bau der einzelnen Gruppen, die Wirkung ist allein durch geschickte Anordnung der Figuren und Gegenätze erzielt. Der Burgberg erscheint freilich etwas klein und gedrückt, die Gestalten der Götter, zumal in dem rechten Flügelbilde, kommen nicht genügend zur Geltung, sie wirken zu sehr als Masse und verlieren an gebieterischem Ausdruck gegenüber den Figuren um Christus; schuld daran sind wohl die Palmenstämme, die das Bild zwar äußerlich, aber nicht innerlich teilen. Aber was will das sagen gegenüber der klaren Anordnung der Figuren im Raume, die sich so groß von dem hellen Hintergrunde abheben und wie die Grazien und ihre Tugenden einander ihre Wirkung bestimmen. Durch die Betonung der horizontalen und vertikalen Linien innerhalb des Bildes kommt der strenge Monumentalstil, der sich in die Flächen des Bildes einordnet, vorteilhaft zum Ausdruck.

Die Farben des Bildes sind klar und leuchtend, und die Stimmung des Ganzen ist einheitlich.

Ja, dieses Werk konnte nur in unseren Tagen als die Frucht kritisch-historischer Erkenntnis erstehen. Klinger ist selbst der ruhig abwägende Kritiker, ihm sind die Götter Griechenlands nicht mehr und nicht weniger als der Gott der Christen. Der Rationalismus unserer Zeit findet in der ruhigen Beurteilung beider Weltanschauungen seinen weitverbreiteten Ausdruck.

Auf der Verschmelzung der griechischen und christlichen Weltanschauung beruht ja noch heut unsere kulturgeschichtliche Entwicklung.

Im Mittelalter überwog die christliche Anschauung, in der Renaissance die hellenische, in der modernen Zeit liegen beide im Kampfe, und aus jenem Zwiespalt der Anschauungen entspringt das moderne Gefühl des Pessimismus. Wir sind die Erben einer zweitausendjährigen Kultur, und die Zeit scheint gekommen, daß ein neuer Messias den Völkern eine neue Heilsbotschaft bringt. Das ist die Sehnsucht, die in unserer Dichtung und Philosophie lebt.

In dieser Schöpfung Klingers haben die Ideen der Zeit ihren literarisch-monumentalen Ausdruck gefunden, den der Meister in seiner grandiosen Gedankenschöpfung für die Aula der Universität Leipzig nicht zu überbieten vermochte, wofür die bestimmte Tendenz, der Jugend die Tage des Hellenentums als Vorbild hinzustellen, die Ursache sein mag.

Klingers Arbeit ist in neuester Zeit hart angegriffen worden, besonders durch Albin Egger-Lienz, der die Frage nach dem Wesen der Monumentalkunst als Raumkunst aufgeworfen hat (Abb. 122 u. 132). Im strengen Sinne ist das freilich Klingers Werk nicht gewesen, weil es nicht aus dem Raum herauswächst, sondern in ihm genau wie ein Tafelbild hineingetragen und zu einem Dekorationsstück wurde. Gewiß ist auch, daß der Reichtum der Materialien, die Verbindung mehrerer Künste sich mit dem strengen Begriff einer Architekturmalerei nicht verträgt, weil man in den Raum etwas ihm Fremdes trägt.

Man kann darum etwas anderes wie Max Klinger wollen, aber daß seine Werke große Werte in sich tragen, wird trotz Egger-Lienz nicht geleugnet werden können. So haben sich denn auch andere Künstler zu dem Leipziger Meister bekannt und, von ihm angeregt, in seinen Gedankenkreisen gearbeitet.

Man denkt zunächst an Otto Greiner, der von allen Ismen herzlich wenig wissen will, sondern vom Handwerk ausgeht (Abb. 136). Das Leitmotiv seiner Kunst ist die Form, die menschliche Gestalt, und zwar ihr anatomischer Aufbau. Mit scharfem Auge für alles Organische der Erscheinung will er alle Bewegungen, die mit ruhiger Kraft den Körper und seine Gliedmaßen durchfließen, zum lebendigen Ganzen verbinden und in wohl überlegte Ausdruckslinien bannen. In der Nacktheit spiegelt sich das innere Leben der Seele am klarsten; ihr singt darum Greiner ein Triumphlied. In allen Formen wird die sinnliche



Abb. 128. Max Klinger: Christus im Olymp. (311 Seite 133 f.)

Kraft und Blut gefesselt, und oftmals scheint es, als wolle sie ihre körperlichen Fesseln sprengen. So werden die Formen zu Trägern von Gedanken bald für das Erhabene, bald für das Niedere, so für die Gestalt des Prometheus, des Teufels, der Wollust und Sünde. Im Mittelpunkt all seiner Arbeiten steht die sinnliche Schönheit des Weibes, das durch seine üppigen Reize den Mann in seine Arme lockt. Dabei verliert sich Greiner niemals in Lüsterheit oder Süßlichkeit, sondern er konstruiert den Typus der Kraft und des sinnlich gesunden Lebens. Als Darstellungsmittel steht die Zeichnung oben an. Am bekanntesten ist Greiner bisher als Griffelkünstler geworden, denn die Zahl seiner Gemälde ist gering. In diesen, so im „Prometheus“, im „Odysseus und den Sirenen“ liebt er helle leuchtende Farben wie Klinger, die auch bei ihm trotz ihres Eigenlebens eine sekundäre Rolle spielen. Dieser Deutsch-Römer (denn Greiner lebt in Rom) ist auf dem besten Wege, die Kunst in die Bahnen des Cornelius zurückzuführen, nur daß er unter den Einflüssen von Feuerbach und Marées seine Gemälde tektonisch aufbaut und das fließende Spiel von Licht und Luft wiedergibt.

Auf ein paar andere Künstler, die sich in ähnlichen Gedankengängen ergehen, sei hier der Vollständigkeit halber hingewiesen: Georg Kolbe, August Brömse, Johannes Boffard.

Man muß hier im Zusammenhange auch an den Deutsch-Russen Sascha Schneider denken, der für seine Gedanken nach einem bildkünstlerischen Ausdruck sucht und Linie und Form in den Dienst der Symbolik stellt, die Motive gern orientalischen Vorstellungen entlehnt. Dabei will er ähnlich wie einst Polyklet den menschlichen Körper in der vollkommenen Schönheit seiner physischen Bildung — die kanonische Schönheit — darstellen, wobei er als Maler weder Licht- noch Raumwirkungen erstrebt, sondern zur Fläche zurückkehrt. Indem alle Einzelheiten zurücktreten, soll Einfachheit gepaart mit Würde aufleuchten, wie einst in den Wandmalereien des alten Orients (Abb. 118).

Weitab von diesen Gedankengängen steht nun Albin Egger-Lienz. Er will, daß der Wandschmuck aus dem Raume heraus und mit ihm organisch zusammenwächst. Darum finden wir für die Handlung den Schauplatz nur angedeutet, und die Gestalten heben sich von hellen Wandflächen als Silhouetten ab. Der Raum und die Farbengebung bewegt sich in braunen und braunroten Tönen, zu denen höchstens noch schwarze und rote in beschränktem Maße hinzutreten, um Einzelheiten zu betonen (Abb. 122). Auch er gibt Symbole und Typen und vermeidet wie Kethel alles Gleichgültige und Nebensächliche, was von ihnen ablenken könnte; er schildert König Eghels Einzug in Wien und beschränkt das Menschengewimmel auf neun Personen, die zu Vertretern eines heroischen Zeitalters werden. Ein andermal steigen die Lebensalter der Menschen als Zimmerleute auf ein Balkengerüst (Abb. 132). Wie einfach klar und verständlich ist diese Komposition, daß es keiner tief sinnigen Erklärung wie bei Klingers grüblerischen Gedankengängen bedarf! Man muß für eine öffentliche Architektur-Malerei diese Symbolik als gefunden Weg zu einer Volkskunst begrüßen, da Arbeiten wie „Christus im Olymp“ oder „Das Zeitalter Homers“ doch nur den geistig oberen Zehntausend verständlich sind. Egger-Lienz wendet sich von den aristokratischen Typen im hellenisch-römischen Stile ab und dem rustikalen germanischen Rassetypus zu, er opfert die kanonischen, archaisch konstruierten Figuren der Klinger, Greiner, Sascha Schneider u. a. dem Naturalismus, wobei man freilich oft Plastiken von Franz Mehner in den Flächenstil übersetzt zu sehen glaubt. Ob man solchen Arbeiten gegenüber nicht geradezu von einem sozialen Symbolismus sprechen kann? Sie sind sicher aus tiefinnerlichem Geiste geboren und huldigen der Rasse. Daß aber das Wollen des Künstlers bereits eine befriedigende Lösung gefunden hat, wird man angesichts der gar zu tektonisch und darum kalt wirkenden Kompositionen, der eintönig reizlosen Farbengebung, der Übersetzung bildhauerischer Formen in die Flächen schwerlich behaupten können. Der Maler, der seine Arbeiten mit einem großen



Abb. 129. Ludwig v. Hofmann: Waldwiese. (Zu Seite 129.)



Abb. 130. Karl von Marr: Der Jüngling zu Nain. (Ausschnitt.)
Verlag von Franz Hanfstaengl, München. (Zu Seite 80.)

Aufwande von gelehrten Auseinandersetzungen theoretisch rechtfertigen will, beweist oft nur, wie weit er von seinen Theorien entfernt ist.

Wer unparteiisch den unerquicklichen Auseinandersetzungen der Parteien zuschaute, wird entdecken, daß auch der Schweizer Ferdinand Hodler, der gleich Klinger zu den von Egger-Vienz Angegriffenen gehörte, eine durchaus wahlverwandte Natur ist, denn auch er liebt die Beschränkung auf das Wesentliche, drängt das Massenergebnis in wenigen Gestalten zusammen, so in Bildern wie dem „Rückzug bei Marignano“ oder dem „Auszug der Studenten“ für die Jenaer Universität (Abb. 133). Was nun Hodler von Egger-Vienz unterscheidet, ist die Wiedergabe der Gestalten nicht als plastischer Erscheinung innerhalb der Fläche, sondern als Silhouetten, von Linien umrissen, die ein Eigenleben führen und zum Ausdrucksmittel von Empfindungen werden. In dem Bemühen, alle Personen zu Trägern der Handlungen und Empfindungen herauszuarbeiten, geht es leider ohne Übertreibung nicht ab. Diese reizvollen, fast geometrisch wirkenden Silhouetten heben sich wie bei Egger-Vienz von der hellen Wand ab, und die räumliche Schilderung für die sich abspielende Handlung ist so gut wie ausgeschaltet. Hodler will Symbole für urewige Empfindungen festhalten. So schafft er Typen für die Unendlichkeit, die Verzückung, die Nacht, die Lebensmüden, deren Formulierung ein Ausspruch des Künstlers recht verständlich macht: „Wir alle haben unsere Freuden und unsere Schmerzen, die nur Wiederholungen jener der anderen sind, und die nach außenhin durch die gleichen oder analogen Gesten sichtbar werden.“ Diese Gedanken haben den Künstler dahin geführt, die Natur zu ideologisieren, seine Gestalten sind zeitlos, darum umschließt auch ein zeitloses Gewand, mehr eine prall anliegende Hülle, ihre Körperformen. Mit Sascha Schneider hat Hodler die Vorliebe für die Symmetrie des Körpers, vornehmlich des Gesichtes gemein, was ihnen freilich wie den Heiligen der byzantinischen Mosaizisten einen steifen, starren Ausdruck gibt. Um seinen Ideen einen möglichst wirksamen Ausdruck zu geben, liebt der Maler gleich den alttestamentlichen Dichtern den „Parallelismus membrorum“, und zwar in Gestalt von lotrecht nebeneinander sitzenden, schwebenden oder stehenden Figuren, die durch Rhythmus der Linien gleich Klangfiguren wirken. Es ist eine abstrakte Kunst, aus einer Gedanken- und Ideenwelt geboren, die das

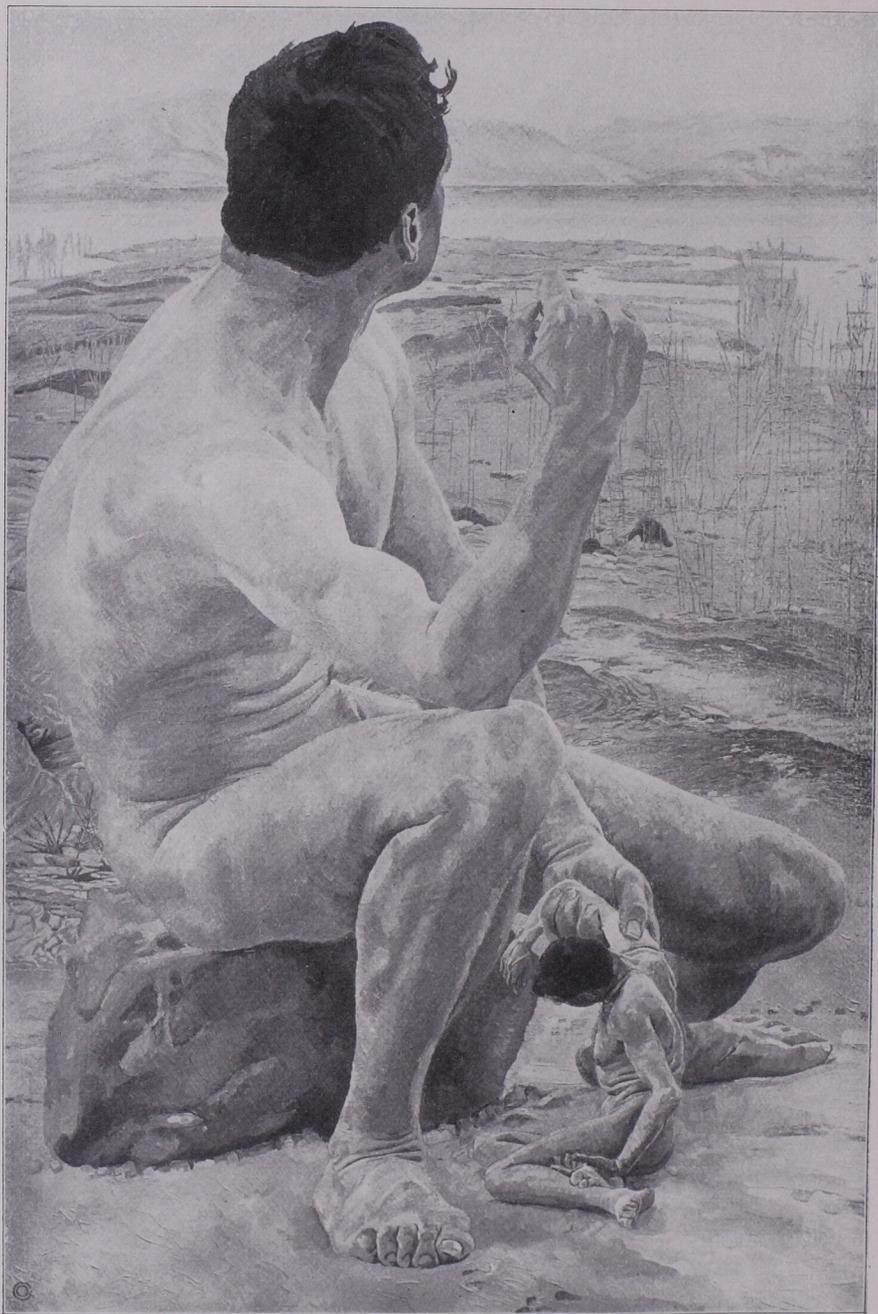


Abb. 131. Otto Greiner: Prometheus. (Zu Seite 134.)

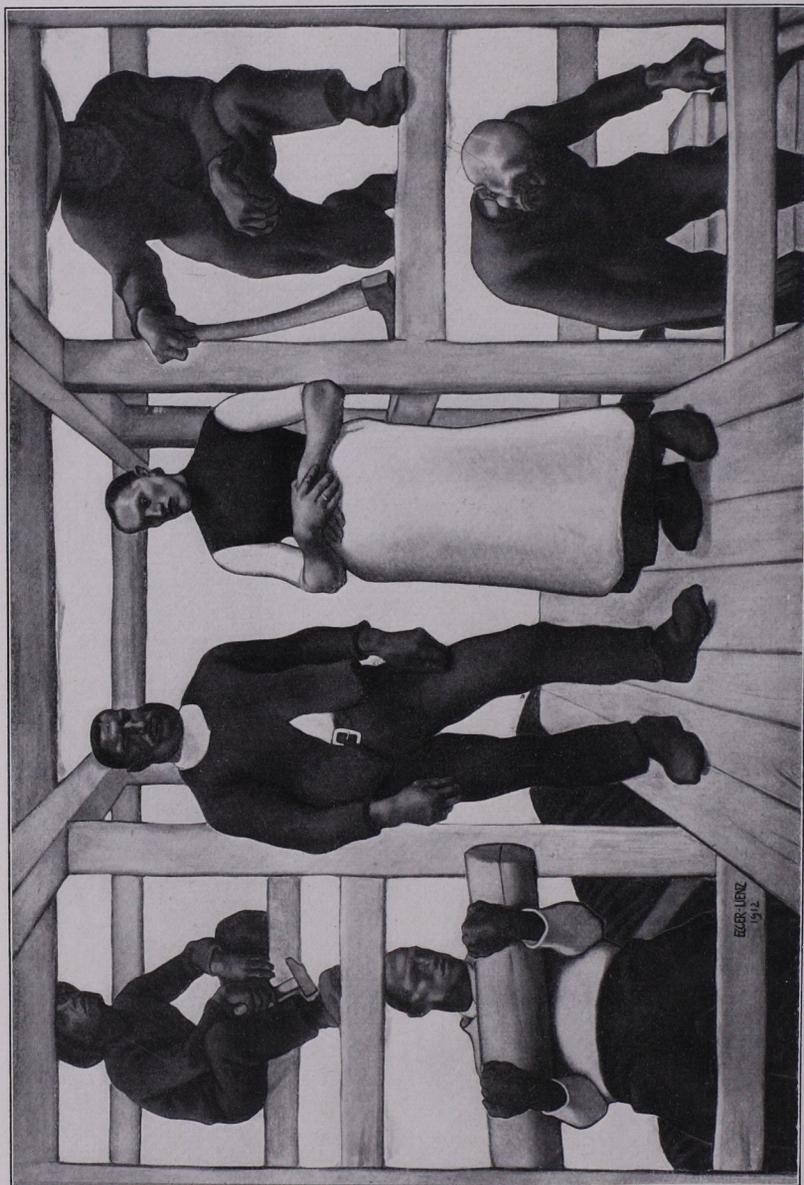
Dasein bitterlich ernst nimmt und von den Qualen des Lebens spricht, da sie sich nicht wie die Böcklins in eine Schönheitswelt hineinzuträumen vermag. Wie Zentnerlast liegt Sorge und Gram auf Hodlers meisten Gestalten, als wären sie aus seelischen Leiden gleich denen Michelangelos geboren. Nur verkörperte der große Florentiner menschliche Leiden in Heldengestalten und suchte in seinen Figuren den Gedankenreichtum des Symbols zu erschöpfen, während der Schweizer Maler sich einer Reihe von Einzelfiguren bedient, die er zu einer rhythmischen Kette zusammenschließt, übrigens von ästhetischen Gesichtspunkten eine sehr ansehbare Lösung. Jedenfalls auch hier in der Symbolik ein soziales Empfinden wie bei Egger-Lienz. Wenn nun auch bei Hodler die Farbe eine untergeordnete Rolle spielt, so ist er im Gegensatz zu diesem erheblich farbenfreudiger und dekorativer, wie es für die Raumkunst notwendig ist. Es ist schwer zu sagen, wer von beiden der bedeutendere ist; gewiß ist, daß sie sich sichtbar von dem Dekorationsstil Klingers abheben und etwas völlig Neues erstreben.

Die Raumkunst dieser Phantasiemaler ist langsam und folgerichtig aus jenem Streben nach Dekoration heraufgekommen, das ein Kennzeichen der modernen Kunst überhaupt ist und in der Landschaft der Impressionisten sich bereits sichtbar regte.

Darum fehlt es auch nicht an Versuchen, die Landschaft zu monumentalisieren, so in bildmäßiger Wirkung bei Hermann Hendrich und Fritz von Wille in Düsseldorf, und als Raumkunst in mehr dekorativer Auffassung und Stilisierung im Künstlerkreise der „Scholle“. Hier muß man an Fritz Erlers Freskenzyklus „Die Jahreszeiten“ im Kurhaufe zu Wiesbaden denken (Abb. 134). Vor diesen Schöpfungen erinnert man sich an feintonige Teppiche. Die Landschaft ist stilisiert, und große Linien halten ihre einzelnen Partien zusammen. Ebenso flächenhaft aufgefaßt sind die Gestalten, die durch Umrisse silhouettenhaft sich abheben. Die Farben wirken in ihren Abtönungen und ihrer Leuchtkraft diskret, denn die räumliche Umgebung ist eine prunkhafte und spielt in allen Tönen, so daß sich die Bilder diesem architektonischen Rahmen unterordnen.

Der Wunsch, eine eigene von der Natur sich möglichst loslösende Raumkunst zu finden, hat weiter zu einem ornamentalen Stil geführt, der Mensch und Natur auflöst. Als Hauptvertreter dieser Richtung ist der Wiener Gustav Klimt anzusehen (Abb. 135). Seine Phantasiegebilde schimmern und leuchten wie Mosaiken, strömen eine verführerische Atmosphäre aus und haben den exotischen Reiz orientalischer Linienkunst. Wie Sinfonien wogen die Farben und steigern das Arabeskenartige der Zeichnung. Im Gegensatz zu Arbeiten von Egger-Lienz, Hodler, Erler entbehren sie der Schlichtheit und verlangen nach erläuternden Erklärungen, da diese gemalte Philosophie und Symbolik kaum zu entziffern ist. Begreift man auch, was Klimt will, so muß man doch bedauern, daß sich soviel zeichnerisches und malerisches Können in derartige unfruchtbare groteske Spielereien verliert. Denn das Ornament ist immer nur bestimmt, zu bekleden, hat kein selbständiges Leben, kann, abgesehen von Kultzeichen, z. B. den altorientalischen, altgermanischen, christlichen, nicht zur Ausdrucksform jedweder Gedanken und Ideen werden. Auch kann man wohl Menschen stilisieren und hierbei namentlich im Angesicht Ideen verkörpern, aber eine Verbindung beider Elemente ist ein Unding, weil das Ornament nicht mehr als organische Funktion zu der schon zum Ornament gewordenen Menschengestalt hinzutreten kann. Klimt ist Graphiker, aber kein Monumentalmaler; seine spielerische Materialkunst ist durch und durch unmännlich und dabei von einer übersinnlichen, duftig verschwimmenden Formensprache, die aus dem Haßschrausch, aber nicht ohne dessen üblen Nachgeschmack geboren zu sein erscheint.

Es ist der Fluch unserer Zeit, daß man allem Überspannten und Rätselhaften ein Triumphlied singt, immer vom Unverstande der blöden Menge und der Geistesarmut der Ästhetik redet, wenn sie sich gegen solche defakenten und krankhaften Offenbarungen auflehnt, und es ist umgekehrt bedauernswert, daß sich Leute



Albin Egger-Lienz: Das Leben. 1912. (Zu Seite 134 u. 136.)

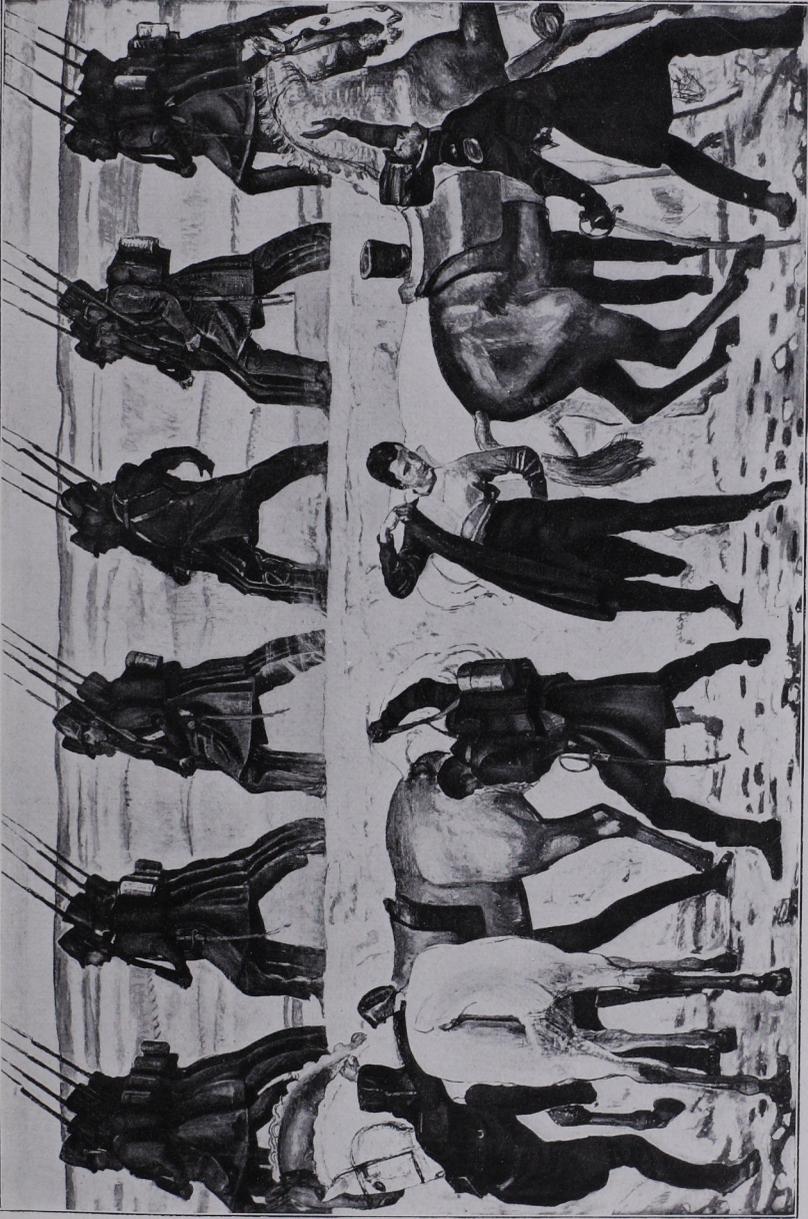


Abb. 133. Ferdinand Hodler: Auszug der Jenerer Studenten. Jena, Treppenhaus der Arbeiterflut. (Zu Seite 137.)



Abb. 134. Fritz Erler: Der Winter. Wiesbaden, Neues Kurhaus. Mit Erlaubnis des Verlages der Jugend. (Zu Seite 139.)

finden, die mit schillernden Worten das Unvollkommene, Unnatürliche und Widerliche als künstlerische, womöglich geniale Offenbarungen preisen.

☒

Welch ein wirres Durcheinander von Bildern in allen Lagern! Man glaubt in einem Treibhaus zu sein, wo blütentragende Bäume und Blumen aus aller Welt gedeihen, seltsame Gebilde, sich hier zu Gruppen und Familien zusammenschließend — dort aber auseinanderstrebend.

So vielartig sind die Äußerungen der modernen Malerei, so kräftig regt sich das individuelle Leben — es ist ein Quellen und Rauschen.

Und wenn Richard Dehmel einmal im überschwenglichen Gefühle des Dichters ausruft: „Ich und die Zukunft — — —“, so können das auch die Maler unserer Tage, ganz gleich, ob Naturalisten oder Phantastikünstler. Die Nachwelt wird über sie ernst zu Gericht sitzen, aber sicher werden sie weiter wirken und viele Werke — die auserlesenen unter den vielen — werden eine Quelle der Freude und des Genusses für Tausende bleiben: man wird sich in sie versenken, wie in die Schöpfungen früherer Zeiten, die einst auch den Stempel modern trugen. Denn modern waren in ihren Tagen ein van Eyck, Donatello, Michelangelo, Holbein, Rembrandt, weil sie Bahnbrecher und Entdecker waren. Das aber haben unsere Maler mit den Genannten gemein: sie sind keine Epigonen, sondern Indi-

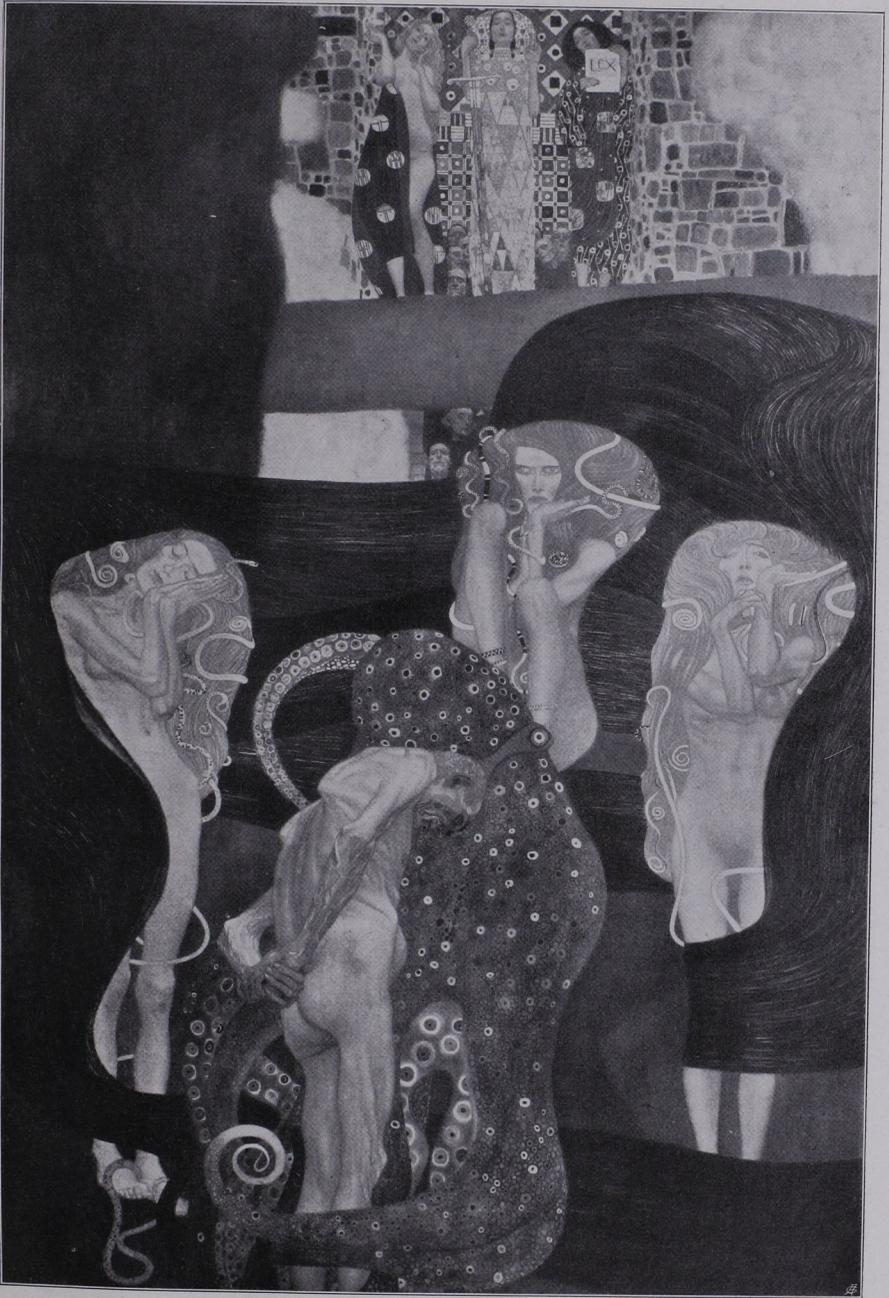


Abb. 135. Fritz Klimt: Jurisprudenz. (Zu Seite 139.)

vidualitäten, die nicht wie die Akademiker in ausgefahrenen Geleisen kutschieren wollen.

Die Größe des Kunstwerkes beruht aber im letzten Grunde auf der kraftvollen Persönlichkeit, die es schuf. —

Wenn Mißverstand, Hohn und Spott die moderne Malerei in Deutschland begeistern — was tut's!

Viel Feinde, viel Ehr'!

Unser Volk wäre reif, sein Testament zu machen, fühlten Männer nicht Kraft genug, einen Tempel ihres Denkens zu errichten, um darin Wahrheiten zu verkünden, die sie für richtig hielten.

In Hader und Streit haben sie Bausteine zu einem neuen Tempel zusammengetragen, genau wie die Bildhauer, Dichter, Komponisten, Naturforscher und Religionsphilosophen unserer Tage — Steine, die sprechen und erzählen von dem Ringkampf der Weltanschauungen.

Die Baugrube des neuen Tempels ist gegraben! Wer aber gibt ihm die Denkmalsgestalt, daß sie wie eine Pyramide durch die Jahrtausende ragt?

Wir Lebenden stehen wie Moses auf dem Berge und schauen hinab in das noch von wogendem Nebel umwölkte Tal.

