

Zeichnung I. Griffelkunst.

Was ich hier behandle, wird heute gern Griffelkunst genannt. Der Ausdruck ist von Max Klinger*) geprägt. Gemeint sind alle von der Zeichnung ausgehenden graphischen Künste, wobei die Farbe nur, wie etwa in der Plastik, zur Phantasieanregung, nicht impressionistisch zu Raum- und Lichtwirkungen verwendet ist. Hierher gehört dem Inhalt nach die Illustration und Karikatur, technisch die Radierung, der Kupferstich, der Holzschnitt usw. Klinger macht mit Recht geltend, daß dieser Kreis eine eigene Stellung gegenüber der Malerei einnimmt, auch insofern dabei mehr Gewicht auf das Gegenständliche gelegt wird, als in der eigentlichen Farbkunst, die, wie wir sehen werden, im Gegensatz dazu das rein Stoffliche gern vernachlässigt zugunsten der Formprobleme. Vom Inhalt spricht Klinger überhaupt nicht. Daß aber gerade er in einer Kunstgattung, die mit dem wichtigsten Darstellungsmittel zarter Stimmungen, mit Licht und Schatten arbeitet, nicht Nebensache ist, zeigen die drei großen Kupferstiche von Dürer, die Melancholie obenan, und ebenso die Landschaft mit den drei Bäumen von Rembrandt. Ich gehöre zu denen, die in diesen Blättern nicht so sehr den Gegenstand, bei Dürer eine traumverloren unter tausend Gerät dastehende Hausfrau, bei Rembrandt die Ackerlandschaft mit dem Weiher im Vordergrund sehen, als den Inhalt, die tiefe Schwermut, die in dieser Erscheinungswelt zum Ausdruck kommt. Auch im sog. Hieronymus im Gehäuse interessiert weniger der Heilige mit

*) Malerei und Zeichnung, Leipzig 1895.

allen seinen Zugaben, als die trauliche Stimmung des vom Sonnenlicht durchrieselten Raumes.

Die Griffelkunst war denn auch zu allen Zeiten die wichtigste Handhabe der bildenden Künstler, wenn es sich um die Verständigung mit den breiten Massen des Volkes handelte. Nach ihrem jeweiligen Zustande läßt sich bis zu einem gewissen Grade die absolute Höhe des in einer Zeit und einem Volke vorhandenen Kunstbedürfnisses beurteilen. Man nehme z. B. die schwarz- und rotfigurigen Zeichnungen der griechischen Vasen, die zum guten Teil unsere illustrierten Zeitschriften zu ersetzen hatten. Sie waren gewiß durchaus volkstümlich und zeigen, an dem gemessen, was in unseren Tagen bis in die breitesten Schichten durchsickert, wie entwickelt der Geschmack in allen Bevölkerungskreisen der vorchristlichen Zeit gewesen sein muß. Man halte daneben auch unsere Zeitschriften, namentlich die *Jugend* und den *Simplizissimus*, und ist bei diesem Vergleich sofort mitten in die Probleme versetzt, die uns hier beschäftigen sollen.

Im Altägyptischen und Mesopotamischen steht die Zeichnung der Bildhauerei sehr nahe, insofern, als das Relief nichts anderes als eine solche erhöht oder vertieft gearbeitete Zeichnung ohne eigentliche Modellierung ist. Das ältere griechische Relief bewegt sich ja auch noch durchaus in dieser Bahn, man betrachte daraufhin nochmals das Grabrelief der Hegeso (s. Abb. 42). Es zeigt sich deutlich, daß die Grundelemente, mit denen in Relief und Zeichnung gearbeitet wird, nahe verwandt sein müssen. Stärker als in der Malerei und der Freiplastik kommt es in der Zeichnung und dem Flachrelief auf eine durch die Linie fest umschriebene Gestalt an. Die moderne Kunst freilich zerlegt auch dieses Wesen völlig durch ihre malerischen Absichten. Man halte z. B. Münzen und Kameen der Ptolemäerzeit und Renaissance bis hinauf zu den Medaillen des XIX. Jahrhunderts neben Plaketten unserer Meister, und wird beobachten, wie auch da das Verflüchtigen der festgeprägten Form Fortschritte macht. Roty und Charpentier

halten sich noch in Grenzen, ein Jüngerer, Ovide Necesses, ist völlig zum Maler geworden,*) seine Plaketten bieten ähnliche Nebelbilder, wie sie, ins Extreme gesteigert, Carrière in Farben vorführt.

Andererseits muß gesagt werden, daß sich auch unter den modernen Malern die Erkenntnis durchbricht, man sei allmählich mit dem Vernachlässigen von Linie, Fläche und Gestalt gegenüber dem impressionistischen Raumlicht zu weit gegangen und müsse anfangen, sich dieser wertvollen Qualitäten wieder zu erinnern. Einer dieser Künstler ist gleich aus dem einen Extrem in das andere gefallen: Ferdinand Hodler. Er ist schrittweise zu einer Linienmanier in Wiedergabe der Gestalt durchgedrungen, wie sie Abb. 45 jedem Leser schlagend genug vorführen dürfte. Gegeben ist ein Bild, im Besitze von Osthaus in Hagen i. W. Wir sehen einen Knaben und ein Mädchen auf einer Wiese, dieses in Seiten-, jenen in Vorderansicht. Der Knabe sitzt mit untergeschlagenem Bein da, stützt den Oberkörper auf die Linke und klappt die auf das Knie gestützte Rechte gegen die Brust zu ein. Das Mädchen kniet und zieht den linken Fuß sonderbar ein. Sie fährt mit den Armen zurück, krallt die Finger und wirft den Kopf mit fast geschlossenen Augen nach hinten. Der Knabe blickt starr gegen den Beschauer. In dem Bilde ist jeder Muskel des nackten Körpers, jede Falte des wie naß aufliegenden Gewandes, fast jede Bewegung der Hände und Füße, jeder Zug im landschaftlichen Hintergrunde bewußte Eigenart. Michelangelo etwa zeichnet eine Zeitlang so, freilich ohne blumigen Wiesengrund und ohne die sonderbar symbolistische Zuspitzung des Gegenstandes.

Ich habe Hodler vorgeführt, um den Leser recht eindringlich auf das Wesen der Zeichnung aufmerksam zu machen, außerdem aber auch, um das Zustandekommen einer der vielen modernen, individuell entwickelten Eigenarten zu kennzeichnen.

*) Vgl. Herrmann im Dresdner Jahrbuch 1905, S. 161 ff

Die einzigen tastbaren Tiefenanregungen, die er bringt, das untergeschlagene rechte und verkürzte linke Bein des Knaben mit ihren Überschneidungen, werden in dem vorherrschenden Flächenbilde geradezu störend empfunden, bei dem Mädchen hat er sie zwangsweise fast im japanischen Sinn vermieden. Das ist eben seine quattrocentistische Art: die Spannung zwi-

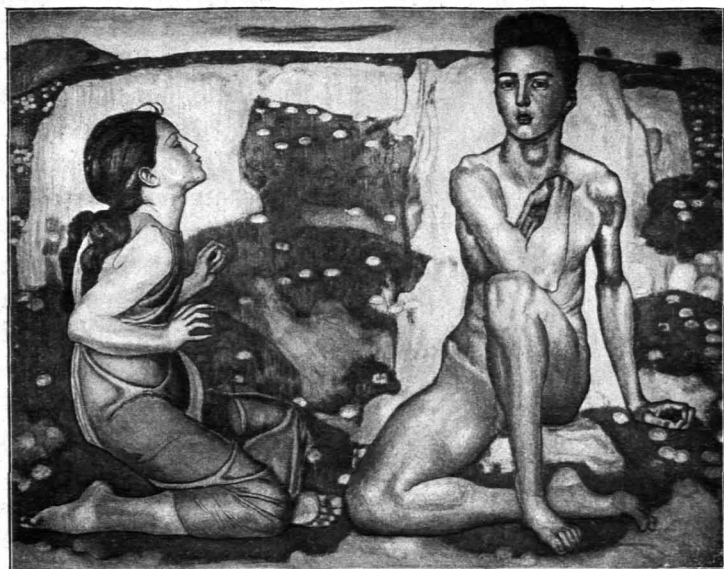


Abb. 45. Ferd. Hodler, Tafelbild.

schen Linien, die in der Fläche wirken, und Tiefenwerten, die das Flächengefühl sprengen. Die Zeichnung kann beide Wege gehen, entgegen dem Relief.

Als Beispiel klarer landschaftlicher Tiefenkompositionen führe ich hier zwei Blätter von unserem Meister auf dem Gebiete der Radierung, von Max Klinger vor (s. Abb. 46/47). Wir sehen auf dem ersten Blatte den Abhang eines Wüstenhügels und darauf, nach oben schreitend, eine bunte Menge von Menschen. Zuerst vorauseilend Kinder, dann eine Gruppe

von Männern, endlich im Vordergrunde Frauen und Krüppel, in der Mitte, vom Bildrande durchschnitten, ein Mann, der sich zurückwendet und den Nachfolgenden etwas zuschreit. Alle Gestalten heben sich, klar gezeichnet, hell vom grauen Grunde ab und werfen kurze Schatten nach rechts vor sich her. Die Sonne ist also hoch vor der Bildfläche stehend gedacht. Die räumliche Wirkung ist sehr lebendig, der Horizont liegt hoch,

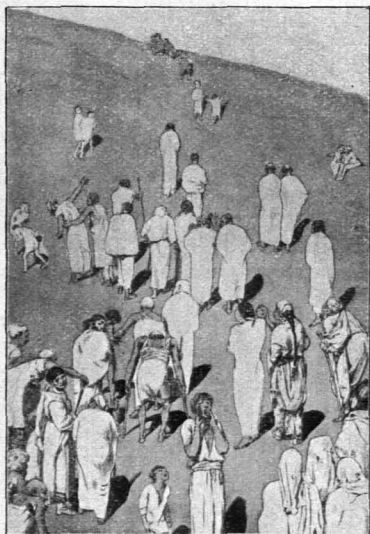


Abb. 46. Klinger, Radierung I.

Aus dem Klinger Werk im Verlage von Franz Hanfstaengl in München.

wir befinden uns nahe der Bergspitze. — In dem zweiten Blatte sieht man diesen Gipfel. Unter der Spitze sind Menschen gelagert; ein langer Zug von Männern schreitet an einem Front machenden Soldaten im Gänsemarsch nach vorn herunter, voraus gehen drei bärtige Männer mit Kopftüchern. Die Sonne wirft längere Schatten als in dem ersten Bilde. Hier ist die Raumwirkung vielleicht noch packender, die Zeichnung von einer unüberbietbaren Feinheit.

Es gibt nicht bald einen größeren Kontrast, als den zwischen dem Hodlerschen Bilde und den beiden Radierungen von Klinger. Beide aber sind im wesentlichen Zeichnungen. Hodler nimmt der Natur die Luft; Licht und Schatten sind ihm nur Mittel zum Zweck der Modellierung (wie in Michelangelos Madonna des Angelo Doni), bei Klinger liegt über der Szene die heiße Sonne der Wüste. In einem aber begegnen sich beide Künstler: sie geben dem Beschauer zu denken. Der Uneingeweihte wird im ersten wie im andern Falle nicht

wissen, woran er ist. Hodlers Jüngling reißt die Augen auf, als käme ihm plötzlich eine Vision, und das Mädchen wirft sich ganz verzückt zurück. Zur Deutung verhilft dem, der in modernen Bildern lesen gelernt hat, die Wiese mit den Löwenzahnblüten: es ist Frühling, und in den beiden Menschen ist des Frühlings Erwachen dargestellt. Also ein symbolischer Inhalt. Das junge Paar und die Landschaft sind wirklich Vertreter des Frühlings, den sie darstellen sollen. Böcklin hat in demselben Sinne Bilder gemalt, die den Beschauer trunken machen mit ihrem tief symbolischen Duft.

Anders Klinger. Dargestellt ist die Bergpredigt. Wie Klinger dabei vorgeht, das ist typisch modern. Als Uhde 1886 denselben Gegenstand malte, setzte er Christus mit dem Rücken gegen den Beschauer auf eine Bank und ließ ihn mit bewegten Gebärden auf die vor ihm — und dem Beschauer — stehende und kniende, andächtig zuhö-

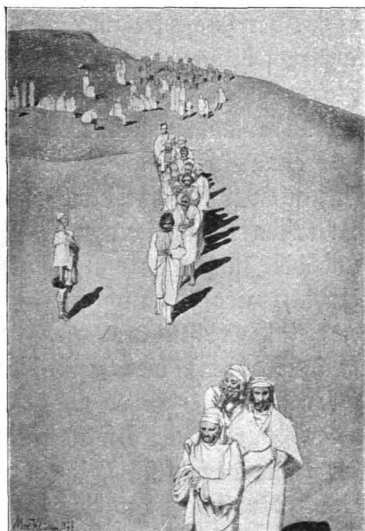


Abb. 47. Klinger, Radierung II.
Aus dem Klinger Werk im Verlage von Franz Hanfstaengl in München.

rende Menge von Landleuten einreden. Er stellte also die Predigt selbst, und etwas plump symbolisch, in der Art Eduard von Gebhardts, als heute vor sich gehend dar. Klinger ist Realist. Wir sehen die palästinensische Wüste ebenso im Original, wie die Juden und Pharisäer. Die Hauptsache aber ist: nicht der Höhepunkt des Geschehnisses ist gegeben, sondern, was ihm voraus geht und nachfolgt. Im ersten Blatte strömt die Menge bergauf, an der Spitze der mittleren zwölf Männer

schreitet Christus, Petrus haut, seiner Gewohnheit gemäß, eben einem Jungen eine furchtbare Ohrfeige herunter. Im Vordergrund rechts tauchen die Pharisäer auf. — Im zweiten Bilde ziehen sie als die ersten schweigend ab. Dann folgt tief in Gedanken Christus, hinter ihm in schöner Ordnung die Apostel. Der ernste Zug imponiert unwillkürlich einem Söldner, die Menge oben kann sich nicht freimachen von dem tiefen Eindruck.

Über solche Art von Gegenstandsauffassung schütteln nun unsere Philister den Kopf. Die Sache liegt so: sie sind dergleichen nicht gewohnt und ahnen nicht, daß Kunst, aus dem Individuum kommend, sich frei geben muß. Dann nur haben wir etwas vor uns, das ein Stück Leben bedeutet und eine Zukunft vor sich hat. So seht doch nur hin, welche Spannung im ersten Blatte steckt, wie schwer und gedrückt sich Christus und die Jünger vorwärts schieben, Petrus sich in der inneren Unruhe vergißt. Und wie der Druck im zweiten Blatte gelöst erscheint, Christus und die Jünger energisch ausschreiten. Da muß, während die Sonne ihren Weg gemacht hat, etwas Großes, Erlösendes dazwischen liegen. Der Künstler überläßt es der durch seine Bilder erregten Phantasie des Beschauers, die Lücke auszufüllen, sich eine Bergpredigt zu ergänzen, so eindrucksvoll, als es seine Phantasie nur irgend zuläßt. Der Beschauer wird unwillkürlich aus seinem stumpfen Betrachten aufgeschreckt und in den Zustand lebhaften Schauens versetzt. Und dann erkennt er: Die Bergpredigt ist bei Uhdé banal genug gegeben im Verhältnis zu dem, wie er sich Christi Auftreten nach Klingers Anstoß zu denken vermag.

Klinger hat eine große Zahl von Radierungen geliefert, Einzelblätter und ganze Zyklen. Es ist ein Jammer, daß diese prächtigen Schöpfungen in den Mappen vermögender Sammler bleiben; manches davon könnte sich großer volkstümlicher Beliebtheit erfreuen und den Geschmack der Massen heben, so z. B. viele Blätter aus den beiden Zyklen „Dom Tode“ und aus den „Intermezzi“. In dieser Art Griffelkunst spielt sich

das moderne Leben eindringlicher ab, als in zehn Bänden von Romanen. Klinger hatte eine Zeit, in der er ein sittengeißelnder Reporter ersten Ranges war; er hat damals schon Problemen nachgedacht, über die heute viel besprochene Bücher geschrieben werden. Ich erwähne seinen Enklus vom Jahre 1880 „Eva und die Zukunft“. Im ersten Blatte ist Eva lauschend gegeben, im zweiten, Zukunft, sieht man etwas fürs erste recht Sonderbares: einen schmalen Weg, der sich zwischen senkrechten Felswänden emporwindet, und, den Ausgang sperrend, die Gestalt eines Tigers. Mit stoischer Ruhe blickt er dem Kommenden entgegen: was immer es auch sei, es ist ihm unentrinnbar verfallen. Weininger hätte die Radierung seinem Buche über Geschlecht und Charakter vorsehen können. Wenn auch nicht jeder die Auffassung der Beiden teilen wird, so ist doch der Niederschlag moderner Gedanken in beiden Schöpfungen bezeichnend.

In den letzten Jahren hat die Griffelkunst auch in Deutschland eine Entwicklung durchgemacht, deren einzelne Phasen man an der Hand der leider eingegangenen Zeitschrift Pan verfolgen und an den beiden satyrischen Witzblättern, der Jugend und dem Simplizissimus, miterleben kann. Wo sind die guten alten Zeiten der Fliegenden Blätter und der Münchener Bilderbogen geblieben! Man kann von dieser Bewegung nicht sprechen, ohne auszugehen von dem bahnbrechenden Vorstoß der japanischen Kunst auf unsere europäische Buchausstattung. Tatsächlich ist der Unterschied von Einst und Jetzt in den genannten Blättern künstlerisch im wesentlichen auf Japan zurückzuführen.

Um das anschaulich zu machen, bilde ich hier (s. Abb. 48) die getuschte Zeichnung eines Kakemonos von Korin (1661 bis 1716) ab,*) den teufelverfolgenden Helden Shoki darstellend. Scharf in die Ferne spähend und mit der einen Hand sein weites Gewand aufraffend, schleicht er, das gezogene

*) Nach Bing, Japanischer Formenschatz, IV. 23, Tafel BBH.

Schwert in der Rechten, einer Spur nach. Die etwas geduckte Haltung verrät, daß er jeden Augenblick bereit ist, loszuschlagen. Die Gestalt ist überaus lebendig in breit und eckig hingefetzten Pinselstrichen erfasst. Diese wirken nur als Ganzes; im einzelnen ist kaum zu begreifen, wie eine an die Karikatur streifende Charakteristik des härbeißigen Alten daraus entstehen konnte. Die schwarzen Umrisse werden ergänzt durch Mitteltöne, die Schattenübergänge geben und den Bart un-

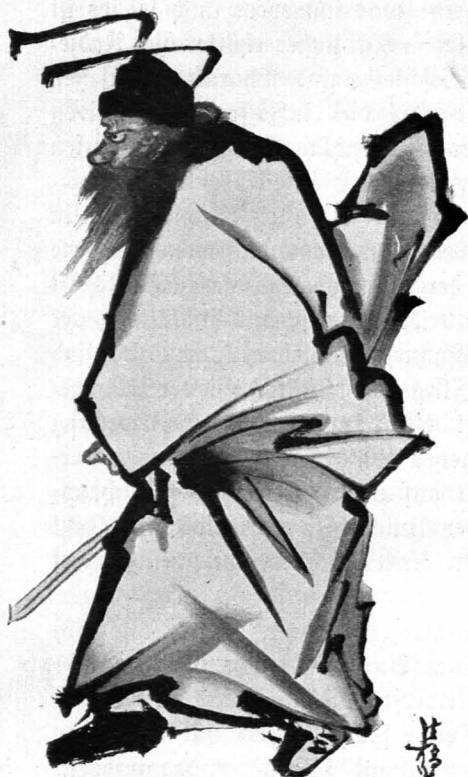


Abb. 48. Korin: Rakemono, Shoki darstellend.

gemein ausdrucksvoll andeuten. Heute erscheint diese ganze Art nicht mehr so neu, wie vor wenigen Jahrzehnten. Die moderne Illustration hat sich die kühn impressionistische Manier der Japaner vollständig zu eigen gemacht. Man müßte nur noch farbige Ornamentleisten zu unserem Shoki halten, um sich davon zu überzeugen, daß jede Seite der Jugend z. B. im japanischen Geschmack ausgestattet ist.

In den Kunstzeitschriften begegnen uns Schöpfungen der Griffelkunst von wahrhaft verblüffender Neuheit. So wurde kürzlich aufmerksam gemacht auf eine Zeichnung von Menpes in der englischen Zeitschrift Studio*),

*) Bd. XXII (1904); vgl. v. Schloffer, Österreichische Rundschau 1906, S. 502 ff.

die ohne alle Mitteltöne in scharfem Kontrast von Tiefschwarz und Weiß ein Porträt gibt. Wir sehen (s. Abb. 49) das Brustbild eines Mannes in Vorderansicht, bekleidet mit dem gewöhnlichen Sacko und einem breiten Schlapphut. Er steht inmitten von Gebüsch im vollen Sonnenlicht. Das Gesicht wird mehr



Abb. 49. Menpes, Cecil Rhodes.

als zur Hälfte vom Schatten des Hutrandes verdeckt. Es ist gerade noch die breite Spitze einer Nase, die ähnlich derb wie das Kinn ist, erkennbar; der geschlossene Mund wird von einem herabhängenden Schnurrbart verdeckt und darüber gräbt sich eine tiefschattende Falte in die energisch flachen Wangen. Dies wenige, was man vom Gesicht sieht, soll nun ein Porträt sein! Von den Augen keine Spur, das tiefe Schwarz weist nicht die leiseste Andeutung des Blickes auf. Ist das deshalb ein Porträt, dem es an der notwendigen Charakteristik fehlt? Die Augen, sind sie wirklich nicht da? Wie bei der Bergpredigt von Klinger kommen die Angstmeier und Klagen, wie man nur so nachlässig sein könne, bei einem Bildnis in Vorderansicht, die Augen nicht sehen zu lassen. Man blicke nur hin: auch im gegebenen Falle fällt die Entscheidung zugunsten des zielbewußt schaffenden Modernen. Die Phantasie des Beschauers wird durch die

ruhige, fast starre Energie der Kopfhaltung derart angeregt, daß jeder darauf schwören möchte, er sehe die Augen dieses Tintenmannes leibhaftig und stechend auf sich gerichtet. Wie man bei Klinger die Bergpredigt aus dem Vorher und Nachher ergänzt, so hier aus dem, was drum und dran ist, die ganze Persönlichkeit: einen unbeugsamen Willen, der jeden Widerstand zielbewußt niedertritt. Nach solchen Schlüssen wird niemand überrascht sein, zu erfahren, daß Cecil Rhodes, jener Abenteurer, dargestellt ist, der Engländer und Buren aufeinandergehetzt hat.

Die Rechnung auf ein Ergänzen des unvollständig Dargestellten durch die Phantasie des Beschauers und die belebende Anregung, die davon ausgehen soll, haben wir bereits im Gebiete der Plastik kennen gelernt. Die moderne Griffelkunst macht davon den ausgiebigsten Gebrauch, indem sie die Zeichnung wiederholt unterbricht und so äußerst pikante Reize für das Schauen auszulösen weiß. Besonders kühn und vorbildlich hat in dieser Richtung Beardsley gewirkt.

Andere Zeichner, ich erwähne Th. Th. Heine, haben sich aus dem Japanischen die Anregung zu einer rhythmischen Komposition der Linien ohne Licht und Schatten geholt. Ich möchte, daß der Leser sich etwas einlebt in Abb. 50, die Nachbildung eines Holzschnittes von dem Japaner Morónobu (ca. 1646—1714).*) Wir sehen in einem kalligraphisch umrissenen Rahmen den über Eck gestellten Raum eines Zimmers mit seinen Schiebänden, die nach links offen stehen und einen um das Haus laufenden Gang mit einer Blumenvase im Hintergrunde sehen lassen. Eigentümlich gewählt ist der Standpunkt des Beschauers. Er ist nämlich über die vordere Schiebwand herabblickend angenommen und sieht so ein Paar, das auf dem Boden gelagert ist. Ein Jüngling liegt, auf den rechten Arm gestützt, da und blickt zurück nach einem Mädchen, das auf ihm sitzt. Seine Füße sind von dem langen Gewand über-

*) Das Verdienst auf dieses Liniengedicht aufmerksam gemacht zu haben gebührt Perzynski, Der japanische Farbenholzschnitt S. 7 ff. u 88.

deckt, dahinter kommt des Mädchens Fuß nackt hervor; über ihrem Knie liegt das mit Glycerienzweigen geschmückte Gewand. Sie neigt sich etwas vor und wendet den Kopf halb nach dem Jüngling, der seine Hand zu ihrer Hüfte erhebt. Es versuche einer, den gegenständlichen Zusammenhang der beiden Figuren klarzustellen. Mir will scheinen, daß Morónobu die Erklärung dafür, wie das Mädchen zu dem sonderbaren Sofa



Abb. 50. Morónobu, Liniengedicht.

kommt, schuldig bleibt aus einem sehr einfachen Grunde: weil der einzige Anlaß des Motivs wahrscheinlich die dadurch zustande kommende Linienkomposition ist. Morónobu denkt, wie alle ostasiatische Kunst, rein dekorativ. Der Gegenstand muß sich völlig dieser Einheit unterordnen. Wellental und -höhe folgen sich in schönem Zusammenspiel, einzelne Linienzüge gehen miteinander parallel, andere wirken im Kontrast zusammen, dazwischen eingestreut sieht man schwarze Flecken. Im allgemeinen hält der Jüngling die horizontale, das Mädchen

eine Schräge fest, die in der Richtung übereinstimmt mit der Flucht der Schiebwand links und ihren Parallelen. Beide Gestalten aber heben sich im Spiel ihrer Kurven ab von dem geradlinigen Koordinatennetz, das sie umschließt. Rechts wird noch ein zierlicher Kleiderständer sichtbar, der den Linienakkord vollendet.

Diese japanische Linienkomposition ist gerade entgegengesetzt dem modernen Farbenimpressionismus, von dem bei der Malerei zu reden sein wird. Freilich gefällt sich fast immer noch die Farbe dazu, aber sie hat lediglich Auffälligkeitswert, soll das Motiv dekorativ heben. Denkt man sich also zu den Schwarz-Weiß-Kompositionen von Korin, Menpes und Morónobu noch die Farbe gefällt als effektvolles Wirkungsmittel, dann steht man mitten in einem Kreise, in dem sich ein Hauptgebiet moderner Zeichenkunst bewegt: das Plakat. Man gehe doch diesen Dingen in unseren Straßen nach. Rückichtslose Reklame mittelst jeder Art von Auffälligkeit, das ist die durchschlagende Regel. Ob diese nun wie in der Zeichnung im Rahmen einer extremen auf Schwarz-Weiß zugespitzten Licht- und Schattenwirkung erreicht wird oder durch grell dekorativ nebeneinander gesetzte Farben, durch einen tollkühnen, das Auge förmlich emporreißenden Linienzug oder eine im Gegenstand liegende Auffälligkeit, darauf kommt es gar nicht an. Jede dekorative Qualität wird dafür ausgebeutet, alle Arten von Gegenstand und Inhalt, die drolligsten Einfälle müssen herhalten. So versandte z. B. ein Leipziger Verlag im Jahre 1898 die Anzeige seiner Übersiedelung in einer Karte, auf der man den Umzug veranschaulicht sah durch flatternde Bänder, die den Weg andeuteten, und zu beiden Seiten durch die Abdrücke der Fußsohlen, die sich längs dieser Spur fortbewegten. Man kann nicht leugnen, daß diese ornamentale Beigabe ebenso klar wie wichtig deutlich machte, um was es sich handle.

Es ist hier vor Eintritt in das Gebiet Malerei der Plak, ein Wort darüber zu sagen, wie die bildende Kunst der Gegenwart mit dem Problem der Gestalt umspringt. Man

wird aus den beiden japanischen Beispielen und dem Porträt von Menpes ersehen haben, daß da von einer Zeichnung im alten Sinne nicht mehr die Rede sein kann. Man suche unter dem Faltenwurf die Linien der Menschengestalten: sie verschwinden vollständig unter einer fetten Karikatur bei dem einen, einer noch kühneren Kleckerei bei dem andern und Linienpielerei beim dritten. Im weiteren Verlaufe wird sich zeigen, daß die eigentliche Malerei noch viel weiter entfernt ist vom genauen Zeichnen der Gestalt, Landschaft und Farbe! Es gab schon einmal eine Zeit, wo ähnlich wie heute Landschaft „nirgend schwierige Formen bietet, welche erst durch langes eingehendes Studium begriffen werden können, wie der menschliche Körper“ (Schulze-Naumburg), so ist allmählich durch Vernachlässigung des zeichnerischen Studiums beim Durchschnitt eine Verrohung des Gestaltsehens eingetreten, die, in Zeiten so hoch entwickelter Technik wie der unsrigen, nicht ihresgleichen hat. Es hat noch eine andere Zeit gegeben, wo wie heute Landschaft und Farbe den stimmungsvollen Grundton der Malerei bildeten: in dem Venedig des Giorgione und seiner Nachfolger. Damals aber blieb der Adel der Gestalt Voraussetzung, man stand eben glücklicherweise noch zu sehr unter dem Eindrucke der Forderungen Leonardos, der nicht müde wurde, eine gleichmäßige Kenntnis aller Hilfsmittel der Kunst — nicht nur dessen, was wir heute Formqualitäten nennen, sondern vor allem der Gestalt — als unerläßlich zu lehren. Wenn daher heute Klinger für ein Bild die vollendete Durchbildung von Form (wie er die Gestalt nennt), Farbe, Gesamtstimmung und Ausdruck fordert, so kehrt er damit nur zur Einsicht des größten Meisters zurück.

Dadurch, daß man die farbige Umgebung des Menschen, statt des Menschen selbst, zum ausschlaggebenden Darstellungsfreie der Malerei gemacht hat, wie sich später zeigen wird, wurde die Brücke abgebrochen, die diesen Kunstzweig mit den übrigen Künsten verbindet. Architektur, Plastik und Malerei sind zu einem großen Gesamtorganismus verbunden, durch

die in ihrem Wesen liegende Beziehung zum Menschen. Der Plastik ist seine Bildung Selbstzweck, die Architektur schafft Räume zu seiner oder zur Aufnahme der ihm gleichgebildeten Gottheit, und die Malerei stellt ihn in seiner Umgebung dar. Dadurch, daß die moderne Malerei die Darstellung des Menschen und seiner Gestalt vernachlässigt, löst sie den Zusammenhang unter den bildenden Künsten, sinkt selbst zur Spezialität herunter und geht aus den Händen des Künstlers zum guten Teil in die des Malers über. Nur Böcklin hat diese Klippe überwunden. Aber den Vorwurf kann man ihm nicht ersparen, daß er Zeichnung und Gestalt bisweilen mehr als erträglich vernachlässigt hat.

Wenn Böcklin genötigt ist oder den Fehler macht, vom Menschen und seiner Gestalt auszugehen, dann steigt er von der Höhe herab, auf der er als Landschaftler steht, und die Mängel der Zeichnung, die man in seinen Natursymbolen bald übersieht, treten zusammen mit einer in solchen Fällen schwächlichen Komposition und einem erzwungenen Inhalt unabweisbar hervor. Es sei auf das Fresko „Der entstehende Geist der Natur“ im Treppenhause des Museums zu Basel hingewiesen, ein Mittelding von Antike und Rokoko ohne alle Größe. Dieselbe Unfreiheit in dem Fresko Flora mit ihren Kindern; die gelagerte Frauengestalt rechts im Vordergrunde durchaus maniriert. In den Einzelgestalten, wie dem Drama, einer weiblichen Mantelfigur mit Motiven altgriechischer Standbilder, und der Freiheit, einer unschön realistischen Frau mit äußerlich angehängten Attributen, dieselbe Schwäche.*)

Im Gegensatz zu Böcklin, dessen Größe in der Landschaft und der Farbe lag, worüber noch ausführlich zu sprechen sein wird, sind Klinger und sein Schüler Greiner Meister der Zeichnung und der menschlichen Gestalt. Sie wissen eine strenge Farbigeit zu verkörpern, die an die italienischen Quattro-

*) Böcklin Werk I, Tafel 14 und 34, II, Tafel 10 und 34.

centisten heranreicht. Anders Franz Stuck. Er sucht, darin der typisch moderne Maler, die Zeichnung durch die Farbe zu verdecken und beides in einer dekorativen Licht- und Schattenkomposition aufgehen zu lassen. In seinen Landschaften sind die Gestalten kaum zu erkennen. Bei Stuck hat man immer den Eindruck unbändiger Kraft, das Dekorative ordnet sich unter. In den Bildern eines zweiten Münchenerers, des Freiherrn von Habermann, drängt es sich dagegen so vor, daß die Gestalten trotz ihrer glänzenden Zeichnung ganz von den durch die Farbe gehobenen Linienwellen abhängig erscheinen. Neben solchen Pretiosen wirken die flott darauf los gemalten Figurenbilder von Louis Corinth erfrischend.

Im Rahmen dieses Abschnittes möchte ich auch mit einem Wort auf eine andere Gruppe von Malern hinweisen, die lange bei uns Mode war, die englischen Präraffaeliten. Sie wollten ursprünglich der Raffiniertheit der Akademiker die schlichte Art etwa unserer Nazarener entgegensetzen, schließlich aber wurden sie selbst Vertreter einer ätherisch nervösen Kunst. Was heute noch von ihnen lebt, geht auf William Morris, Ruskin und Walter Crane zurück, Männer, die jene Popularisierung der Kunst im Handwerk herbeiführten, welche überaus wohltätig gewirkt und im letzten Ende auch die große Bewegung des deutschen Kunstgewerbes wachgerufen hat, von der in einem früheren Abschnitte die Rede war.

