

Malerei IV: Inhalt.

Ich beginne mit einer ganz unmodernem Betrachtung. Es ist von seiten der Ästhetiker längst hervorgehoben worden, daß das Element des Dramatischen am spätesten zur vollen Entfaltung gelangt und erst in Blüte tritt, wenn das Epische und Lyrische die Zeit der Reife längst hinter sich haben. Als schlagendstes Beispiel wird dafür die Entwicklung der griechischen Literatur angeführt und wie dort erst nach Homer und Hesiod, nach Alkaios und Pindar die großen Tragiker, ein Aeschylus und Sophokles, auftreten. Dieselbe Entwicklung stellt sich dar, wenn wir beachten, wie auf die großen epischen Sagenkreise des frühen Mittelalters die Blüte der höfischen Ritterpoesie, die Troubadours und Petrarca folgen, und erst spät nachher das Drama seine höchste Ausbildung durch Shakespeare erhält. Denselben Verlauf vom Lyrischen zum Dramatischen sahen wir in unseren Tagen die Musik von Mozart über Beethoven zu Wagner nehmen. Und diese Entwicklung ist ja nur das Spiegelbild des Weges, den der Mensch selbst geht, von der im Helden der Sage und des Märchens gipfelnden Phantasie des Knaben aufsteigend zum Lyrischen Liebesfrühling des Jünglings und der Reife des Mannes, der auf Schritt und Tritt dramatische Konflikte vor sich sieht.

Das Epische, Lyrische und Dramatische sind Entwicklungsstufen des Inhaltes. Dabei kann der Gegenstand immer der gleiche bleiben. Den Unterschied macht die zeitgemäße individuelle Auffassung. Heute liegen diese zur Höhe führenden Grundformen längst hinter uns, wir haben versucht, sie mit allerhand Zündholz, dem Klassizismus, der Eklektik und dem

Naturalismus aufzuwärmen, sind Gelehrte statt Künstler, und Lebensärzte geworden, statt Helden zu sein. Schließlich schwelgen wir doch in den Endformen jeder Entwicklung, dem Roman und der zyklischen Darstellung. Eine neue Inhaltsart können wir nicht finden, weil unser eigenstes Empfinden alt und abgestorben ist. Die Zeit des Wartens auf einen Erlöser ist wieder da. Die Mystik schleicht in alten und neuen Gewändern durch unsere Reihen, der halbwissenschaftliche Synkretismus bietet seine Heilmittel an, und nicht die Schlechtesten unter uns werfen sich, müde des entnervenden Kampfes, in stumpfsinnigem Brüten zur Abwechslung einmal wieder dem tierischen Instinkt in die Arme.

Und die bildende Kunst? Da vor der Phantasie der modernen Menschheit keine klar umschriebenen Ideen stehen, fehlen in ihr Gestalten, d. h. der Künstler findet in ihr nichts Greifbares vor. Es ist ein Sehnen und Drängen ins Unbestimmte, es sind verschwommene Stimmungen, denen der Künstler überall da begegnet, wo sonst ein ganz fest ausgeprägtes Glauben, Hoffen und Lieben ihm entgegenkommend winkte. Der Durchschnitt nimmt den Gegenstand rein realistisch, wie er ist; ein völliger Nihilismus macht in dieser Schicht den Verstand über das Gemüt zum Sieger. Und doch sind diese Menschen heute die Gesunden, sie ziehen sich auf einen vernünftigen Monismus zurück, und weisen alles Larifari „überspannter“ Ideen zurück. Was diese Praktiker von der Kunst verlangen — die Illusion der Wirklichkeit —, das liefert sie ihnen in einem Ausmaße, der viele hoch befriedigen dürfte. Haecfel meint, es sei durch die neuen Welten, die das Mikroskop erschlossen habe, so unendlich viel dazu gekommen, daß die Künstler Anregungen genug aufgespeichert vorfinden. Bereits ist auch eine ausgezeichnete Kunstlehre für diese realistische Weltanschauung geschrieben worden.*) Ich wäre froh, wenn ich mich bei ihr bescheiden könnte.

Leider ist dies nicht der Fall. Wenn ich auch arbeite

*) Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin 1901.

und frischen Mutes unausgesetzt tätig bin, wie der Realist, so spiegle ich mir doch gern ganz bewußt eine ideale Welt vor, ich glaube, liebe, hoffe und kann mich einem Kunstwerk nur ganz gefangen geben, wenn es zu meinem Gemüt spricht. Das beglückt mich dann und bindet den kritischen Geist so lange, bis er sich an dem idealen Maßstab, den ihm die Kunst darreicht, beruhigt hat. Darin liegt der biologische Wert aller Kunst. Der Mensch, sein Gemüt bedarf solcher Ventile.

Es ist hier vielleicht der Ort, den zweiten Satz von K. Langes oben S. 137 vorgebrachter Definition der Kunst zu erledigen, Kunst sei phantasiemäßige Erzeugung eines Gefühls, einer Stimmung, einer Kraft und Bewegungsvorstellung. Was die Phantasie erzeugt, das bleibt zumeist im Individuum stecken, ist seine latente Gestaltenwelt. Es ist Voraussetzung der Kunst, nicht Kunst selbst. Erst was, durch Leben und Erfahrung geläutert, im Gemüte übermächtig nach Ausdruck ringt, das wird Kunst, wenn die nötigen Ausdrucksmittel da sind. Und dann wird nicht ein Gefühl, eine Stimmung, eine Kraft- und Bewegungssillusion erzeugt: Inhalt kann nicht erzeugt werden, er allein von allen für die Kunst in Betracht kommenden Wegen, muß da sein und ins Leben treten wollen. Auch nimmt er allein von allen Kunstmitteln nicht Rücksicht auf den Beschauer: im Inhalt gibt sich der Künstler selbst und will bei niemandem etwas erzeugen. Illusion gehört in das Gebiet der Gestalt, Einfühlung in das Gebiet des Gegenstandes..

Meine Überzeugung ist also, daß nicht irgendeine Art von Illusion, sondern der Inhalt, sei es mittelbar als Auffassung, sei es direkt als Ausdruck in einer dekorativen oder Raumform zur Erscheinung gebracht, das Wesen der Kunst ausmache. Diese Erkenntnis entspringt der Erfahrung eines Kunsthistorikers, der durch Jahrzehnte hindurch den Werken der bildenden Kunst nicht subjektiv gegenüberstand, d. h. beobachtete, wie die künstlerischen Tatsachen auf ihn als Beschauer wirkten, sondern sich bemühte, in das Wesen des Kunstwerkes

selbst vorzudringen, es in seinem Werden zu verstehen. Mit dem Problem, wie sich das Wesen der Kunst vom Standpunkte des Beschauers darstellt, will er sich in diesem Büchlein nicht prinzipiell auseinandersetzen. Das ist eine Sache für sich.

Zu allen Zeiten war der Inhalt das Entscheidende in der Kunstentwicklung. Nach seiner Wertung lassen sich denn auch Anfang, Ende und Höhen bestimmen. Ich greife nur die uns näher bekannte antike und christliche Kultur heraus. Wenn wir die Entwicklung der abendländischen Kunst im richtigen Zeitpunkte, d. h. nicht, wie das gewöhnlich üblich ist, mit der altchristlichen Kunst im römischen Kaiserreiche, sondern mit der Völkerwanderung beginnen lassen, dann zeigt sich, scheint es, in der Entwicklung der antiken und christlichen Kunst ein so auffallender Parallelismus, daß nicht nur die Existenz einer allgemeingültigen Gesetzmäßigkeit für die Entwicklung der bildenden Kunst inhaltlicher Richtung festzustehen scheint, man vielmehr auch zu durchschauen vermag, woran das liegt. Es gibt so gut für die griechische, wie für die germanische Welt ein gleichartiges Anfangsstadium, für beide einen orientalischen Ornamentstil, der dem Schmuckbedürfnis dieser primitiven Völker genügte. In diesem dekorativen Rahmen ging die Entwicklung nicht weiter — obwohl die Möglichkeit dazu durch China und Japan bewiesen ist. In historischer Zeit übernimmt die Raumform mit der Architektur die Führung; der Entstehung des dorischen und jonischen Tempels parallel geht das Ringen nach einem allen Anforderungen des christlichen Kultes im Norden entsprechenden Monumentalstile, der schließlich in der Gotik gipfelt. Malerei und Plastik, bisher im Gefolge, treten führend an die Spitze; die antiken Schöpfungen eines Phidias und Praxiteles und die plastischen Schulen in Frankreich, Deutschland und Italien bezeichnen die erste Etappe. Dann folgt die große Blüte der Malerei mit Apelles u. a., Raphael, Velasquez und Rembrandt als Höhepunkten. Inzwischen setzen die verschiedenen Reaktionen von Seiten des Eklektizismus und Naturalismus auf dem Gebiete der Form

und Gestalt, der Gegenreformation auf dem Gebiete des Gegenständlichen ein. Dabei geht der Inhalt verloren.

Bei Scheidung so großer Kunstkreise, wie des antiken und christlichen, kommt in erster Linie als die Seele der ganzen Entwicklung offenbar die Religion in Betracht, die Vorspiegelung einer Weltanschauung, mit der das Gemüt befriedigt wird. Nun läßt sich innerhalb jedes Kreislaufes beobachten, daß in der ersten Hälfte, d. i. der aufsteigenden Entwicklung der Kunst, fast ausschließlich diese im Volke lebendige Weltanschauung Ausdruck annimmt und zur formalen Verkörperung gelangt. Es ist dies jene gesunde Periode, wo Generationen, befangen in den ihrer Individualität entsprechenden Qualitäten, nach dem allein gültigen Ausdruck für eine bestimmt umschriebene Idee suchen, getragen vom Bedarf des Publikums und doch unabhängig von ihm. In der zweiten Hälfte, der absteigenden Entwicklung, tritt das religiöse Empfinden zurück und wird Gegenstand wechselnder Auffassungen, die Kunst selbst bildet sich um zum Luxusartikel bevorzugter Stände. In ihrer profanen, auf die Befriedigung der Prunkliebe Einzelner gerichteten Absicht wird sie der Spielball der nach neuen Qualitäten suchenden Künstler, unterliegt der Mode wie der wechselnden Gesellschaft und hört ganz auf, volkstümlich zu sein.

Das ist es, was Tolstoi so sehr bedauert.*) Seine Auffassung aber ist derart einseitig, d. h. vom orthodoxen Standpunkt aus so ausschließlich auf diesen einen Punkt gerichtet, daß er vergißt: Religion ist etwas, das die Massen bindet und dem Durchschnittsmaler, -bildhauer und -baumeister einen Inhalt für bequemen Gebrauch zur Verfügung stellt. Daneben hat es in der zweiten Hälfte jeder Entwicklung immer einzelne große Künstler gegeben, die nicht aus der Masse herauswuchsen und für diese ebensowenig arbeiteten wie für die Gesellschaft, Künstler, die wie Michelangelo das Ungelöste ahnten, wie Rembrandt von dem Banalen der Umgebung zum Tiefgründigen der eigenen Natur flohen, und wie Böcklin darin

*) „Was ist Kunst?“ und „Gegen die moderne Kunst“.

fanden, worauf die Zeit hinauswill. Tolstoi köpft sie alle zusammen unter Vorantritt von Beethoven, Goethe und Wagner und jetzt auch Shafespeare. Das ist die Kunstauffassung eines blinden Sanatikers.

Tolstoi bildet sich ein, auch in der Kunst unserer Zeit müsse die breite Masse maßgebend sein. Die aber ist mit jedem Schund zufrieden, wenn er nur das bietet, was sie, die Menge sucht, d. h. was in ihrem Hirn und Empfinden durch das Leben bereits an die Oberfläche des Bewußtseins gekommen ist. Alles andere lehnt sie ab und weiß nichts damit anzufangen. Das Höchste in der Kunst aber ist immer zuerst nur für den da, der es schafft und dann noch für einige wenige, die ihn verstehen; die Masse steht in jeder Spätzeit nur ganz ausnahmsweise und mehr durch Zufall Pate bei großen Kunstwerken.

Es ist heute beliebt, Thoma als Typus eines volkstümlichen und zugleich großen Künstlers hinzustellen. So sehr ich den Meister schätze, kann ich dem doch nicht zustimmen. Das Bäuerisch-Befangene haftet ihm unausrottbar an, er ist unfrei. Beweis genug ist seine Scheu vor der Nacktheit und daß er nie vergißt, ein Feigenblatt irgendwelcher Art anzubringen. Seine oben S. 186 abgebildete Darstellung „Großmutter und Enkel“ stammt noch aus früher Zeit, wo das rührselige Genre der Dautier und Knaus an der Tagesordnung war. Inzwischen ist der Künstler mächtig in seinen Gegenständen und ihrem Inhalt gewachsen. Man lasse sich nicht entgehen, das an seinen farbigen Steinzeichnungen zu verfolgen. Ich habe jedoch den Eindruck, daß er nur ganz selten über den Rahmen des Idyllischen hinaus Vollkommenes zu leisten vermag. Das wäre allerdings, wie sich in dem Abschnitt über die Monumentalmalerei zeigen wird, vollauf genug; daß aber Thoma nicht dabei bleibt, sondern sich an Helden und Pathos heranwagt, verkleinert ihn. An Richard Wagner wird er nie herantreiben und der Einfluß Bayreuths wirkt daher schädigend auf ihn.

Unvergleichlich bedeutender dem Inhalt seiner Kunst nach war Böcklin. Dagegen spricht nicht, daß er zu seiner Zeit entweder gar nicht oder nur von wenigen verstanden wurde; deshalb bleibt er doch ein großer Künstler und ein größerer als der eben erwähnte Tolstoi, weil er nicht nur meisterhaft analysiert, wie der Russe, sondern fortschreitet zu dem, worauf gerade es in der Kunst ankommt, zu großen Synthesen. Gerade das aber können ihm die Hochmodernen, für die Meier-Gräfe die Trommel rührt, am wenigsten verzeihen. Da sie nur malen, was mit den Augen zu greifen ist, steinigen sie den, der sie darob verlacht. Böcklin malt, was er geschlossenen Auges sieht. Wenn er die Augen für die große Natur aufstut, dann malt er eben nicht, sondern gibt sich ganz dem Schauen hin. Ich erinnere mich gern, wie er und Heinrich Ludwig in die Campagna fuhren, Ludwig fleißig zeichnete und Farbenskizzen mitbrachte, während Böcklin zusah und für die Unterhaltung sorgte. Am Abend aber, wenn man im Kaffeehause saß und plauderte, Böcklin lebhaft teilnahm und dabei irgendetwas wie einen Griffel zur Hand bekam, dann entstanden fast unbewußt auf den Marmortischen alle jene Gestalten, die er nach gutem Handwerksbrauch hätte schwarz auf weiß nach Hause bringen sollen: zum Erstaunen aller sah man, daß er dazu nicht der Hand bedurfte. Sein scharfes Auge und ein unbegreifliches Gedächtnis hatten die Dinge treuer erfaßt, als sie irgendein Skizzenbuch aufbewahren kann. Die Gestalt der Pflanzen wurde von ihm nicht in der Botanischerbüchse mitgebracht und gepreßt in ein Archiv, das Skizzenbuch, gelegt, um dann immer wieder auf die nötigen Motive hin benutzt zu werden, sondern sie lebte in seiner Welt der Form, in Raum und Masse, Licht und Farbe fort, er faßte die Natur als künstlerischer Biologe. Das machte ihm einer sobald nach.

Wenn ich einen Vergleich aus wissenschaftlichem Gebiet wagen darf, so wäre es der. Heute laufen eine Anzahl von Gelehrten herum, die darauf aus sind, Bände von Denkmälerpublikationen auf den Markt zu werfen. Findet da einer etwas,

gleich muß es mit der allergrößten Gewissenhaftigkeit nach dem neuesten Stande wissenschaftlicher Technik beschrieben, in die Masse des Bekannten eingereiht und aller Welt bekannt gemacht werden. Es kommt nur zu oft vor, daß dieses Einordnen die Hauptsache ist, und dadurch keineswegs neue und bedeutende Gesichtspunkte in die Gesamtauffassung kommen. Genau so machen es in ihrem Gebiete die modernen Maler. Es ist ihnen alles recht, wenn es nur neu ist. Die Böcklins unter den Gelehrten aber schauen um sich, ohne immer gleich zu registrieren, sie bewahren die Eindrücke um so getreuer im Gedächtnis und verwenden sie erst dann, wenn sie im Rahmen irgendeiner Erkenntnis lebendig geworden sind, Bedeutung und allgemeinen Wert gewonnen haben. Dann kommen die Sammler von Akten und Einfällen, begreifen nicht, woher die Ideen kommen, geben sie für Schulheftweisheit aus, reden von unmoralischem Schwindel u. dgl., gerade so, wie es der naive Meier-Gräfe von Böcklin tut, wenn er von dessen Kunst sagt: eine Illustration ohne Buch, ein Mosaik ohne Wand, ein Theater ohne Bühne.*) Das sind — was Meier-Gräfe übersieht — alles Ehrentitel. Tatsache ist, daß es weder auf das Buch, noch auf die Wand und die Bühne ankommt, sondern auf das, wozu ein Buch gedruckt, eine Wand bemalt und das Theater eingerichtet wird. Es sollte keiner an solche Unternehmungen gehen, ohne daß er wie Böcklin etwas zu sagen hat. Die Gruppe Liebermann & Ko. legt den Hauptnachdruck auf die überzeugende Illusion, sie will, daß im Buch, an der Wand und auf dem Theater nichts erscheine, was ein modern scharf geschultes Auge nicht ebensogut in Wirklichkeit sieht. Das aber ist der Ruin der Kunst, genügt gerade noch für das Handwerk des Tafelmalers. Sobald aber ein Maler über das Bild hinaus an die Wand und die Verbindung mit der Bildhauerei und Baukunst denkt, entrinnt er ganz aus eigener Erkenntnis dem marktschreierischen Bannkreis der modernen Malermeister.

*) Der Fall Böcklin. S. 258.

Ich will nun weitergehend den Weg einschlagen, daß ich zunächst das Problem des Inhalts in der modernen Landschaft, dann die Ansätze zur Monumentalmalerei bespreche und zum Schluß auf den Ideenkreis eingehe, der, scheint es, der Kunst vorläufig inhaltliche Stütze sein könnte — bis der fragliche Erlöser kommt.

Bisher war nur von der Landschaft als Objekt an sich oder als Gegenstand zum Zweck der Lösung dekorativer Formprobleme die Rede. Die Landschaft aber zieht heute das Malerauge nicht nur gegenständlich und als Gestalt auf sich, sie ist dem modernen Künstler vielmehr ein Ausdrucksmittel, ein Träger des Inhalts in ähnlichem Sinne geworden, wie es dem Griechen die menschliche Gestalt war. Darauf wurde schon hingewiesen gelegentlich der Erwähnung des großen Verlustes, den die Bildhauerei durch die Entwertung der Menschengestalt erlitten hat. Dafür hat die Malerei durch die Höherwertung der Landschaft ebensosehr gewonnen. Thomas schlug bei Darstellung seines Waldidylls (s. Abb. 56) noch einen Mittelweg ein; er malte die Landschaft und stellte den antiken Satyr hinein. Wir Modernen lesen, was er sagen wollte, aus der Landschaft allein heraus. Daraufhin haben schon Turner, Corot u. a. gemalt. Die Landschaft als Ausdrucksmittel menschlicher Stimmungen, ein Instrument, mit dem der Maler sein subjektives Empfinden in Farben gestaltet, das ist die große Errungenschaft des XIX. Jahrhunderts, vielleicht die einzige Großtat, die von dieser Kunstperiode dauernd übrig bleiben wird.

Es ist bereits oben gesagt worden, daß die spezifisch deutsche Landschaft, die ihre Bilder ganz aus der Phantasie gestaltet, in Rom geboren ist. Goethe sandte Preller dahin, der dann sein Leben lang danach rang, das Hellas des Homer in der Landschaft sehen zu lassen. Dergleichen hat es bei Gaspard Poussin, nie aber in Wirklichkeit gegeben. Und ähnlich ist es bei Rottmann, der jedoch die atmosphärischen Stimmungen mitreden läßt und dadurch einen modern sentimentalen

Zug der Trauer und Vergänglichkeit in sie bringt. Die eigentlichen Entdecker des modernen Subjektivismus sind die Romantiker der Literatur gewesen, Wilhelm Schlegel z. B., der zugleich die Landschaft als die höchste Gattung der Malerei proklamierte. *) Tieck im Sternbald denkt ganz modern: „Meine Seele sollte sich an diesen grellen Farben ohne Zusammenhang, an diesen in Gold ausgelegten Luftbildern ergötzen und genügen, ich würde da Handlung, Leidenschaft, Komposition und alles gern vermissen, wenn ihr mir, wie die gütige Natur heute tut, so mit rosenrotem Schlüssel die Heimat aufschließen könntet, wo die Ahnungen der Kindheit wohnen, das glänzende Land, wo in dem grünen, azurnen Meer die goldensten Träume schwimmen und uns die Hände reichen, die wir an unser Herz drücken möchten. O mein Freund, wenn ihr doch diese wunderliche Musik, die der Himmel heute dichtet, in euere Malerei hineinlocken könntet! Aber euch fehlen Farben, und Bedeutung im gewöhnlichen Sinn ist leider eine Bedingung eurer Kunst.“ Wer dächte solchen Phantasien gegenüber nicht an unsere modernen Symbolisten der Farbe. Man glaubt ein Bild von Ludwig von Hofmann zu sehen, wenn Runge, dem die arabeskenartige Umrahmung seines Bildes „Die Lehrstunde der Nachtigall“, beinahe das Wichtigste war — man sah darauf eine weibliche Gestalt, die im laubigen Baume auf Amors Flöte lauscht — schreibt: „Ich lasse unten im Bilde ein Stück von der Landschaft sehen. Diese ist ein dichter Wald, wo sich durch einen dunklen Schatten ein Bach stürzt; dieses ist daselbe in dem Grunde, was oben der Flötenklang in dem schattigen Baume ist. Und in dem Basrelief (des Rahmens) kommt oben wieder Amor mit der Leier; dann auf der einen Seite der Genius der Lilie, auf der andern Seite der Genius der Rose. Auf diese Weise kommt eines und daselbe dreimal in dem Gemälde vor und wird immer abstrakter und symbolischer, je mehr es aus dem Bilde heraustritt.“

*) Ver sacrum I, Heft 3, S. 7 f., daher auch die Zitate.

Abb. 60 zeigt ein Bild von Ludwig von Hofmann, das 1898 unter dem Namen „Badende“ zur Ausstellung kam. Wir sehen den Wald, durch dessen dunkle Schatten sich der Bach gießt, darin an einer sonnigen Stelle nackte Frauen. Gegeben ist ein Naturidyll, und dieser Akkord wird im Bilde selbst durch die Kulissen im Vordergrund, Mann und Weib

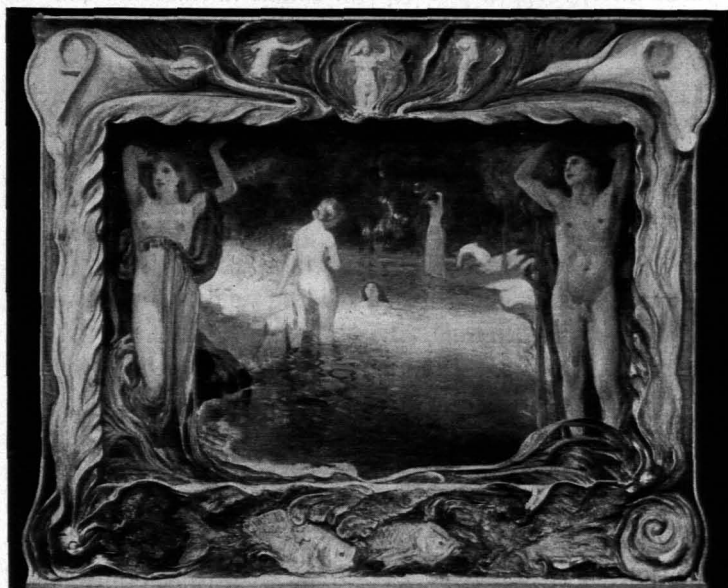


Abb. 60. L. v. Hofmann, Badende.

in einfach träumerischem Stehen zwischen Schilf weitergesponnen und klingt aus in den Motiven des Rahmens: unten der Flut mit ihren Fischen, dann Ornamenten, wie Sumpfpflanzen sich empor züngelnd und oben den Badenden von Wellen umspült zwischen Colocasienblüten. Das dekorative Element ist hier durchaus im Dienste des Inhaltlichen. Hofmanns „Träumerei“, „Arabesken“, „Frühlingssturm“ u. dgl. vertragen schon im Titel die Richtung.

Anders Whistler, der von so vielen Modernen, und mit Recht, als der eigentliche Führer, angesehen, von Meier-Liebertmann aber natürlich herabgedrückt wird. Wie bei dem Dresdner Landschaftler Friedrich hat man sich auch bei Whistler lustig gemacht darüber, daß bei seinen Bildern nicht klar werde, was oben und unten sei. Für Whistler ist eben die Farbe alles, durch sie setzt sich sein Gemüt in Ausdruck um. Er gibt seinen Schöpfungen Musiktitel, Symphonie in Blau und Rosa, Variation in Grau und Grün ußf. Das Porträt seiner Mutter heißt z. B. Arrangement in Grau und Schwarz: eine Schöpfung, die an ergreifender Würde kaum zu überholen ist. Wie die stattliche Frau geduldig (parallel zur Bildfläche) stillsitzt, das graue Silberlicht ihre dunkle Gestalt wie ein Dunstschleier umrieselt und mitten in all dem künstlerischen Schaffen dem Maler doch die Liebe für sein altes Mütterchen nicht abhanden kommt, das ist vollendete Harmonie. Da aber solche Einheit von Gegenstand, Inhalt und Form nicht nur bei dieser, seinem Herzen am nächsten stehenden Gestalt, sondern auch bei anderen Porträts, z. B. seinem Arrangement en noir et gris, Thomas Carlyle, wiederkehrt, so zeigt sich, daß die Redereien unserer Duzendkünstler, die über dem Haschen nach Qualität die Charakteristik des Dargestellten vergessen und ihre Besteller im Bilde angeblich nicht treffen wollen, einfach ein Nichtkönnen verraten. Der Große weiß seine künstlerischen Probleme trotz der Ablenkung, die eine getreue Wiedergabe des Porträt-Sitzenden verschuldet, doch zu lösen.

Whistler hat seine weltbekannten Schöpfungen im Innenraum gemalt. Was darin an die Landschaft erinnert, ist die Art, wie er seine Figuren aus der Umgebung herauswachsen läßt, die Milieustimmung des Ganzen. Manche Bilder könnten auf den ersten Blick ebensogut für Landschaften Corots gelten. Die Landschaft an sich als Ausdrucksgefäß des menschlichen Sinnens und Trachtens schwebt schon dem Hamburger Runge vor, wenn er schreibt: „Wir sollen in jeder Blume den lebendigen Geist, den der Mensch hineinlegt, sehen und dadurch wird

die Landschaft entstehen, denn alle Tiere und die Blumen sind nur halb da, sobald der Mensch nicht das Beste dabei tut; so drängt der Mensch seine eigenen Gefühle den Gegenständen um sich her auf, und dadurch erlangt alles Bedeutung und Sprache. Wenn wir so in der ganzen Natur nur unser Leben sehen, so ist es klar, daß dann erst die rechte Landschaft entstehen muß, als völlig entgegengesetzt der menschlichen oder historischen Komposition.“ Runge stand nicht allein; was er träumte, hat Kaspar David Friedrich zu malen gesucht. Die Jahrhundertausstellung der kgl. Nationalgalerie in Berlin 1906 hat das der Allgemeinheit deutlich zum Bewußtsein gebracht. Der Landschaftler aber, der erfüllt, was die deutschen Romantiker träumten, war Böcklin. Der Rest dieses Büchleins wird immer wieder zu ihm als dem größten Inhaltskünstler nach dem einzigen Rembrandt zurückkehren. Ich begnüge mich in diesem Abschnitte, einige von seinen Bildern durchzusprechen. Böcklin ist glücklicherweise sehr fruchtbar gewesen und mehr als siebenzig Jahre alt geworden. Seine Kunst ist unerschöpflich und kann dem deutschen Volke nicht genug nahe gebracht werden. Es ist bezeichnend, daß ihn bis jetzt nur der Deutsche kennt und versteht. Wäre es nicht an der Zeit, daß sich die Nation zusammentäte, um die Reproduktion Böcklinscher Werke freizumachen oder wenigstens gute Nachbildungen bis in die untersten Volksschichten dringen zu lassen?

Abb. 61 zeigt das unter dem Namen „Pan erschreckt einen Hirten“ bekannte Bild. Ich greife es heraus, weil daran eine für das Verständnis Böcklinscher Kunst nicht unwichtige Sache prinzipiell erörtert werden kann. Die geläufige Bezeichnung ist mit Rücksicht auf das, was Böcklin mit dem Bilde wollte, falsch. Nicht den panischen Schreck wollte Böcklin malen (wie auch der sonst in der Deutung Böcklinscher Bilder so glücklich vorgehende Lehrs annimmt); Ausgangspunkt war vielmehr eine Naturstimmung, die, in Böcklins Gemüt vorgebildet, von ihm in voller Kraft erfaßt wurde: die erdrückend schwüle Glut eines heißen Sommertages, wenn die



Abb. 61. Böcklin, Panischer Schrecken.
(Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.)

Natur um die Mittagsstunde wie abgestorben daliegt — das war es, was er malen wollte. Wir sehen einen felsigen Grat mit drei grotesk schräg emporstehenden Blöcken und rechts eine Wand, an der üppig Weinlaub wuchert. Die Sonne brennt herab, und bleiernes Gewölk liegt schwer am Horizont. Die Schatten fallen fast senkrecht. Daß dann noch eine Ziegen-

222

herde da ist, gehört zur Landschaft, ebenso der Hirt. Es ist Böcklins unverwüstlicher Humor, der dem Inhalt der Landschaft noch diese gegenständliche Zuspitzung gegeben hat; an sie hält sich nun die Menge. Eine Ziege mag ein Felsstück losgebrockelt haben, der Hirt springt durch den Fall erschreckt aus seinem trägen Hindämmern auf und das stumpfe Hirn malt ihm nun irgend ein Furchtbares aus. Besinnungslos läuft er davon, seine eigene Kürbisflasche macht den Verfolger. Oben aber blickt der große Pan lachend hinter dem naiven Menschenkinde her. Die Natur verbleibt in ihrer Ruhe.

Richtig bezeichnet sind zwei andere Bilder des Meisters, die ich hier noch vornehmen will. So zunächst das bekannte „Schweigen im Walde“. Es ist gleich nach der Übersiedelung von Florenz nach Zürich 1885 gemalt. Herr Carlo Böcklin teilt mir freundlich mit, daß Gottfried Keller, als er das Bild 1886 auf der Staffelei sah, es für das schönste schätzte, das er je von Böcklin gesehen. Meinem Empfinden nach muß es wenigstens der Idee nach in den Jahren vorher in Italien konzipiert sein. Ich weiß aus eigener Erfahrung, was das heißt, sich im Süden nach dem nordischen Wald sehnen. Gerade um die Zeit, als Böcklin sich mit dem Bilde trug, war auch ich in Florenz und jubelte auf, als mir bei einem Ausfluge nach Valombrosa unerwartet Nadelwald entgegentrat. Böcklin bedurfte solcher Wirklichkeit nicht; er befreite sein Gemüt von der heißen Sehnsucht durch das genannte Bild. Und seine Phantasie gab ihm gleich all die süßen Schauer ein, die er als Kind vor der Waldestiefe empfunden hatte. Er malt uns hohe, dicke Stämme, zwischen denen nach dem Waldinnern zu kaum Licht bleibt. Und aus diesem Dunkel tritt der leibhaftige Schreck hervor, das Einhorn mit verglasten Augen, nach der in der Sonne liegenden Waldblöße rechts starrend. Dergleichen hat es noch nie gesehen. Nur die Frau auf seinem Rücken bleibt gleichmütig: die Natur und ihr Geheimnis, das die ernstesten, halb dem Beschauer zu-

gewandten Züge hüten. Das Bild ist in der Farbe wunderbar frisch, davon kann keine Abbildung eine Ahnung geben.

Das Abb. 62 gegebene Bild „Spiel der Wellen“ würde falsch „Spiel der Nereiden und Tritonen“ heißen. Rechts zwei nackte Frauen, die sich wohligh dem feuchten Element hingeben, und im Vordergrund eine dritte, die beängstigt flüchtet, ausgelacht



Abb. 62. Böcklin, Spiel der Wellen.

(Photographieverlag von Franz Hanfstaengl in München.)

von einem biedereren Alten, der wohl weiß, daß der schwerfällig nahende Kentaur nicht ernst zu nehmen ist. Das etwa sieht der neugierige Gaffer in dem Bild. Wer die eigentlich künstlerische Bedeutung, Inhalt statt Gegenstand sehen gelernt und erfahren hat, wer Böcklin ist, fällt sofort die ungeheure Wogenmasse in die Augen, und er sieht das Tal zwischen den beiden Wellenbergen, die ihm kaum einen Ausblick auf den Himmel frei lassen. Er sieht, wie die Wogen

vorbeirollen, und versteht, was der Maler, nachdem er das großartige Seemotiv erschöpft hatte, noch mit den Figuren wollte: dem stumpfen Beschauer, der nicht in der Landschaft lesen kann, in eine verständlichere Sprache übersetzen, was vorgeht: Die breit hinrollenden Wogen bergen keine Gefahr mehr, der Sturm ist vorüber, die See beruhigt sich. Die Wellen kehren zum munteren Spiel zurück, und nur die Unerfahrene fühlt sich noch geängstigt. Im Grunde genommen schildert Böcklin in dem Bilde, wie die antiken Seegötter entstanden.

So ungefähr wären Böcklins Bilder zu nehmen. Aber dazu gehörte ein eigenes Büchlein. Sie sind Labsal für das Gemüt, das naiv frei-empfindende ebensogut wie für das gedrückt-sentimentale. Der Sinnende findet in ihnen immer wieder Zusammenhänge für Dinge, die ihm wert sind. So ist die „Villa am Meere“ für mich das Symbol der verewigten Kaiserin Elisabeth von Osterreich, einer der edelsten und vom Leben am fürchtbarsten enttäuschten Frauen.

