

Malerei V: Monumentmalerei.

Wie die Baukunst, so ist auch die eng mit ihr verbundene Malerei großen Stiles stark im alten Fahrwasser geblieben. Kauschendes Barock mit übermenschlich verklärten Helden und Göttern macht sich als Vermächtnis italischer Prunkliebe und französischen Imperialstiles immer noch breit, Sage und Geschichte, Kirche und Staat werden nach wie vor zum Gewaltigen und Imposanten aufgebauht. Was ich zuletzt von dieser Art sah, die Fresken aus der nordischen Sage in der deutschen Botschaft zu Rom, mag ja auf die Lebensgeister wirken und die Pulse manches Rompilgers und mancher in dem Saal tanzenden Jungfrau höher schlagen machen; im allgemeinen aber sind die Zeiten doch vorüber, in denen man mit geschraubten Phrasen Eindruck machte. Schade um das viele, schöne Können, das, so ganz vom Zeitgeist abgewendet, Mächten opfert, die zusammen mit anderen vom Mittelalter übernommenen Phantomen eben zu Grabe getragen werden.

Unser Sinn ist in allem und jedem auf das Einfache und Reinmenschliche gerichtet. Wir wollen uns nichts mehr vor-machen lassen und sind der Überzeugung, daß die Kunst auch in diesem nüchternen Rahmen übrigenenug hohe Ziele zu erstreben hat. Da sind ganz andere Fragen zu lösen, als die nach gegenständlichem Schwung. Der Maler des Palazzo Caffarelli auf dem Kapitol hätte drüben bei Raphael und Michelangelo, an der Aldobrandinischen Hochzeit und den übrigen Fresken des alten Rom lernen können, wie man ohne Phrasen eine Würde ohnegleichen entwickeln und für alle Zeiten sprechen kann. Heute freilich ist auch diese Stufe über-

226

wunden. Die Strömung, die, noch halb unbeachtet, als die moderne Monumentmalerei betrachtet werden darf, ist über die Anordnung von Figuren für sich allein oder in Architektur heraus; auch sie tastet sich im Wege des neuen Ausdrucksmittels, der Landschaft, in ihre Aufgaben hinein. Das Lied von der ewig waltenden Natur und dem Menschen als einem Teil derselben, das ist ihr Programm. Dabei arbeitet sie nicht mit Effekten, wie die Aufbauscher, d. h. mit Wirkungen ohne rechte Ursache, sondern macht sich sehr ernst Gedanken darüber, das Große mit einfachen Mitteln zu erreichen.

An der Spitze dieser modernen Bewegung, von der leider nur allzu wenige wissen, ist in Deutschland Hans von Marées mit seinem Kreis zu nennen. Ich stand im Winter 1905/06 oft im Bibliotheksaal der geologischen Station in Neapel, wo Marées im Verein mit seinem Freunde Adolf Hildebrand auf Anregung des Schöpfers dieser Anstalt kurz entschlossen im Jahre 1873 einen Enklus malte. An der Hauptwand Fischer, flott vorbeirudernd hinter Pilastern, welche die Wand gliedern, entsprechend der Loggia gegenüber, wo zwischen den großen drei Fenstern Menschenidylle erscheinen: links Frauen, rechts Männer in Hainen. An den Schmalwänden die Freunde neben der Treppe eines Hauses, gegenüber Männer am Felsgestade, einen Kahn flott machend. — Ja, das sind doch Genremotive, wird man sagen. Mit dem Maße von Anno dazumal gemessen freilich. Wir aber nennen dieses Betonung dessen, was hinter allem Geschehen steht und einfach ist, diesen Verzicht auf alles Gespreizte: moderne Monumentmalerei. Marées hätte ja in hergebrachter Art allegorisch oder symbolisch die Naturwissenschaft und im Besonderen die Zoologie darzustellen vermocht, er hätte dem Gelehrten, Dr. Dohrn, der hier im fernen Süden der deutschen Wissenschaft ein Heim gegründet hat, huldigen können, und was dergleichen Einfälle mehr sind. Statt dessen läßt er Szenen des Alltags am Auge des in der Bibliothek Arbeitenden vorübergleitenden, Bilder, die man draußen am Golf auf Schritt und Tritt sehen kann.

Gut, wird man sagen, das ist Geschmacksache; wenn Dr. Dohrn sich solche Bilder malen läßt, so ist das noch kein Beweis für die Gemeingültigkeit des Vorwurfs. Sehen wir also weiter. Ich erinnere mich eines Empfanges im Hotel de Ville zu Paris. Den Salon dieser Empfangsräume hat Puvis de Chavannes in den Jahren 1889—1893 ausgemalt. Es war bald darauf, daß ich die Bilder sah. Ich traute, damals selbst noch ein Neuling in diesen Dingen, meinen Augen nicht. An der einen Wand war der Winter dargestellt; man sah eine weite Waldblöße im Schnee und Leute beim Baumfällen, im Vordergrund eine Familie am Feuer. Gegenüber der Sommer, in den Ecken ein Mäher trinkend, eine Garbenderin, dann nochmals ein Holzhauer und ein Jäger — Dinge also, die kein Mensch im Salon des Pariser Rathauses erwartet hätte. Da sollte doch die Verleihung eines Rechtes, der Brand von 1871, die Grundsteinlegung des Neubaus o. dgl. dargestellt sein. Und Puvis de Chavannes hat den Auftrag doch nicht wie Marées als Anfänger und von einem Freunde bekommen, sondern nachdem er ganz Frankreich seit Dezennien mit seiner Auffassung von Monumentalmalerei bekannt gemacht, in Amiens, Marseille, Poitiers und in Paris selbst, im Pantheon und in der Sorbonne, gemalt hatte. Mehr noch; dieser Maler schlichter Alltagszenen wird von seinen verwöhnten Landsleuten für den genialsten und poetischsten Maler angesehen, den die französische Schule hervorgebracht hat. Seine Auffassung habe die Einfachheit der naiven Meisterwerke der Vergangenheit, seine Ausführung sei solide, frei von allen Kniffen und geheimnisvoll klar.

Ähnlich ist es in Deutschland mit Hans von Marées. Obwohl ihm nach dem Neapler Sommer nie mehr das Glück vollen Schaffens zuteil wurde, und er sich in hoch gesteckten Studienzielen aufrieb (von denen überdies nur wenige wußten), ist man, dank den Bemühungen seiner Freunde, doch überzeugt, daß, was ihm vorschwebte, die Malerei großen Stiles der Zukunft war.

Versehe ich nun, das Typische an den Werken von Puvis und Marées festzustellen, so muß zuerst darauf hingewiesen werden, daß beide die Deckenmalerei verwarfen, d. h. allen der Untenlicht zuliebe notwendigen Entstellungen auswichen. Heute gilt das allgemein. Die Decke wird den Zwecken der Beleuchtung entsprechend ausgestattet und zwar ohne größere Gemälde. Für diese kommen ausschließlich die oberen Wandflächen in Betracht. Aber das ist schließlich Nebensache. Wo-

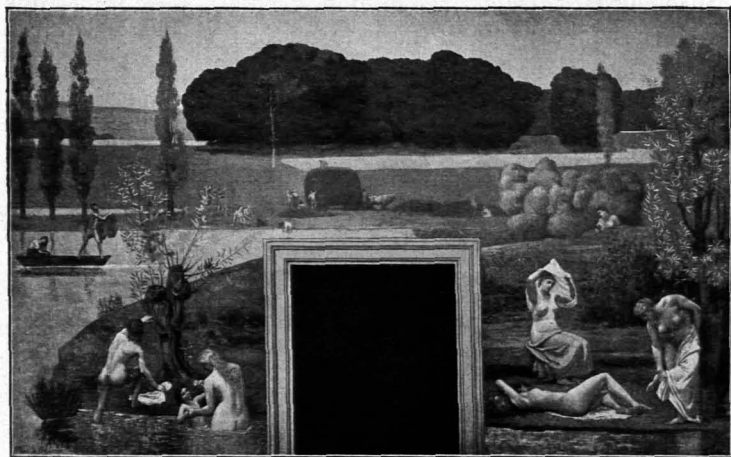


Abb. 63. Puvis de Chavannes, Der Sommer.

(Wandbild im Hotel de Ville zu Paris.)

rauf es ankommt, das ist Gegenstand und Inhalt: das Alltägliche dessen, was wir dargestellt sehen und die eigentümlich dämmerige Zeitstimmung, die in den Bildern der beiden großen Meister zur Geltung kommt. Sie läßt sich nur angesichts der Werke selbst begreifen.

Abb. 63 zeigt den Sommer von Puvis de Chavannes im Hotel de Ville zu Paris. Wie Raphael in den Stanzbildern, hatte auch Puvis mit Türen und Fenstern zu rechnen, die in die Bildfläche einschneiden. Er nützt den Zwang, um das Zurückspringen der weiten Landschaft gegen den in der Bild-

fläche bleibenden Türrahmen deutlich zu machen. In der Schwarzweißreproduktion wirkt etwas vielleicht deutlicher als im Original, das an die früher besprochenen Landschaften von Leistikow erinnert: der stark dekorative Aufbau. Man beachte die grell silhouettierte dunkle Waldmasse auf dem hellen Grunde des Abendhimmels. Sie bildet die vorletzte, parallel zur Bildfläche geordnete Raumstaffel vor dem Horizont, den helle Streifen hinter ihr zurückdrängen. Davor ein breiter Strich, den Heuwagen räumlich abtrennend, und diese ganze Tiefe des Hintergrundes meßbar an den vier Pappeln, die am horizontal verlaufenden Rande des Weihers stehen, der sich weit in den Vordergrund zieht und vor der unteren Leiste der Bildfläche ausbreitet. Am rechten Rande schieben sich Baumkulissen hintereinander, so daß man sich auch hier mit dem Blick allmählich in die Tiefe tasten kann. Diese anmutige Flur nun ist belebt von Menschen, die ein idyllisches Dasein genießen. Es ist Abend, im Heu werden die letzten Handreichungen getan. Die Mädchen haben sich am Seeufer niedergelassen, ein Kahn gleitet auf eine Frau zu, die ihr Kind stillt. Zwei Gruppen schöner Gestalten baden unmittelbar vor den Augen des Beschauers. Die kräftig im Licht durchmodellierten Körper bewegen sich in ruhigen Linien, rechts schlägt auffallend die Lot- und Wagrechte vor, die, auch sonst in dem Bilde immer wieder betont, für das Raumempfinden und den organischen Aufbau des Ganzen Maßstäbe ohne Ende bietet.

Ich kann dem Leser nicht ersparen, diesen Dingen einzeln und gewissenhaft nachzugehen. Die in einem Bilde steckenden Formkräfte erfährt man nicht leichtthin; sie wollen mit Aufmerksamkeit gesucht und verständig gedeutet sein. Dieses Beschreiben und Einleben muß — ich kann es nicht oft genug betonen — gelehrt und gelernt werden, sonst sind alle Kunsttage, Ausstellungen und Museen für die breite Masse zwecklos. Ich kann in dem knappen Rahmen dieses Buches nicht ausführlich auf Ordnung und Umfang der Qualitäten, die in Puvis' Bilde in Betracht kommen, eingehen; der Leser sei

ausdrücklich aufmerksam gemacht, daß ich, was in dem Bilde steckt, nur andeutete und vieles wegließ. Es ist am Leser selbst, immer wieder zu der Abbildung zurückzukehren. Er wird dann



Abb. 64. H. von Marées, Monumentale Komposition. Handzeichnung.
(Nach dem von R. Fiedler herausgegebenen Tafelwerke.)

erleben, daß ihm jeder Tag etwas Neues und, wie ihm vorkommen wird, immer Bedeutenderes bringt.

Abb. 64 zeigt den Entwurf eines Bildes von Marées. Auf einer parallel zur Bildfläche angeordneten Bank, die

durch zwei auf dem Boden hockende Kinder und durch Fluchtlinien in den Raum zurückgedrängt wird, sitzt in der Mitte ein bärtiger Mann in Vorderansicht. Der müde auf dem Schenkel ruhende rechte Arm geht in seinen Richtungen parallel mit dem aufgestützten linken. Eine Frau rechts daneben greift, nach dem Manne zurückblickend, in die Saiten, ein Paar gegenüber sieht träumerisch nach ihm hin, während eine Gestalt hinter ihm sich zu ihm neigt und die Hand auf seine Schulter legt, indem sie zugleich nach der Rauntiefe zurückblickt. Dort, im Hintergrunde, sieht man einen Hain und einen Jüngling, der mit den Armen ins Laub greift. Den Horizont bilden sanfte Höhenlinien. Marées komponiert, von der horizontal gelagerten Laubwolke abgesehen, ohne geschlossene Massen; er verteilt die Figuren gleichmäßig zerstreut über die Bildfläche und ordnet sie mit Bedacht in Deckung, Überschneidung und Verkürzung nach der Rauntiefe. Überall tritt deutlich die Sorgfalt hervor, ein Durcheinanderfahren der Linien zu vermeiden; maßgebend für die Richtungen ist die Mittelfigur. Auf der linken Seite liegen Helldunkelpartien, ebenso etwas auch auf der Raumsflucht rechts, d. h. die Mitte wird auch durch die Beleuchtung betont.

Ich denke, schlichter und einfacher kann man nicht sein. Jede Gestalt hat ihre klar umschriebene Funktion, die Motive sind ungezwungen wie bei Puvis, der so lange nach Modellen zeichnete, bis die Studie aller Spuren eines Zwanges entkleidet war. In dem Entwurf von Marées hat man vielleicht nur zu deutlich den Eindruck solch eingehender Aktstudien. Was also macht eigentlich an diesen Bildern den Zauber, der sie für monumentale Verwendung geeignet erscheinen läßt?

Zunächst einmal sind hier Dinge dargestellt, die der Ruhe der Architektur entsprechen, d. h. keine Ereignisse, Taten oder Erlebnisse, sondern Zustände. Auch sind diese nicht zeitlich, lokal oder durch Persönlichkeiten bestimmt, die Gestalten geben sich vielmehr namenlos, gehören zur Erde wie der

Hain, die Hügel und der See. Es ist die große Natur an sich, der Mensch ruhend in ihrem Frieden. Hans von Marées ist über dem Ringen nach diesem großen Ausdruck gestorben; mit Ausnahme der frühen Fresken in der zoologischen Station zu Neapel, hat er kein fertiges Werk hinterlassen. Aber den Bildern und Zeichnungen, die durch Conrad Siedler in den Besitz der Galerie zu Schleißheim übergegangen sind, wohnt eine geheimnisvolle Kraft inne, die durch keine Fehler gebrochen werden kann. Das sind nicht Ausschnitte aus der Wirklichkeit, sondern Kompositionen vom feinsten Rhythmus, zu denen sich die Landschaft als harmonischer Stimmungsaufford gesellt. Die Wälder werden zu Hainen, die Felder zu Gefilden und der Mensch erhebt sich zur reinen, in sich ruhenden Existenz. Die einfachsten Motive, das Ruhn, Sinnen, Früchtepflücken, die Huldigung um Liebe, Kunst und Schönheit willen, machen den Inhalt aus. Diese Menschen könnten sich unter den Einwirkungen einer neuen Offenbarung zu reinsten Tat entwickeln. Marées scheiterte daran, daß das, was er wollte, von ihm allein erschaut, nicht aus seiner Zeit geboren war.

Dem burgundisch-südfranzösischen Puvis de Chavannes hat ein rühriges Temperament über diese Klippe hinweggeholfen. Ein mehr als Siebzigjähriger, arbeitete er bis vor kurzem mit derselben unvergänglichen Jugendfrische, die auch seiner Kunst eigen ist. Wie Marées schafft er Menschenknospen, öfter begegnen uns bei beiden dieselben Motive, Puvis' Automne von 1864 könnte man nach der Abbildung bei Vachon (P. de Chavannes, S. 64) für von Marées gemalt halten. Puvis' „A la fontaine“ von 1869 (Vachon S. 65) klingt an Feuerbachs Hafis am Brunnen an, anderes an Böcklin. Auch bei Puvis de Chavannes ist das landschaftliche Empfinden überaus stark entwickelt, die Figuren haben noch den Geruch des Bodens, aus dem sie erwachsen sind. Man hat in den Pantheonsbildern aus der Jugend der heiligen Genovefa nicht ohne Grund Millet's Angelus-Stimmung

wiederzuerkennen geglaubt. Das eben ist der gesunde Zug bei beiden, daß der Mensch und seine Umgebung eins sind. Bei Puvis aber erscheint er als Hauptmotiv und spricht überdies nicht zuletzt auch durch die Form zu uns. Die Arbeit geschieht wie bei Raphael im Karton. Sobald die Vorstudien beendet sind, Idee und Form klar vor dem Auge des Künstlers stehen, bildet sich der Zeichner um in den *metteur en scène*, der seine Figuren Züge machen läßt: vorwärts, rückwärts, an diesen Punkt, dorthin, wo eine Figur steht, so, daß diese Schulter nicht stört, jener Arm nicht hindert usw. Die Regel, die ihn leitet, ist nach Vachon die „*indispensabilité*“, die unbedingte Notwendigkeit der Figuren, die Logik und Einfachheit ihrer Gebärden und Bewegungen. Dasselbe gilt für den Inhalt. Das „*être soi même*“ muß sich damit verbinden, daß man nur malt, was war, ist und sein wird. Daraus entsteht dann ein Stil, nach Gegenstand und Inhalt der neue Monumentalstil.

Was Puvis und Marées damit in unsere Zeit eingeführt haben, ist nicht ganz neu. Man gedenke des Theseus vom Parthenon und des Grabreliefs der Hegeso. Auch da ist ein schlichtes Genremotiv gegeben, einmal eine schöne Frau, die sich ihres Schmuckes freut. Diesem Gegenstand aber ist durch die Haltung der Gestalten ein Ausdruck gegeben, der, zusammen mit dem Ort, an dem sie erscheinen, einen Friedhof, einen weit über alles Sittenbildlich-Alltägliche hinausreichenden, tiefen Eindruck macht. Darin liegt überhaupt das Rätsel der großen Wirkung der griechischen so gut, wie der ganz modernen Kunst eines Puvis und Marées, daß sie das Reinmenschliche darstellen, die Hellenen auf die Menschengestalt selbst beschränkt, die Modernen auf der Folie der Landschaft.

Auf einem anderen Wege hat Max Klinger versucht, dem Problem der Monumentalmalerei beizukommen. Er verlangt von ihr,*) daß sie alles, was nicht in allererster Linie zu dem „Gedanken“ gehört, nicht bloß weniger betont, sondern

*) Malerei und Zeichnung, S. 18 f.

sogar prinzipiell ummodle, um jeden Nebengedanken abzuleiten, den Vergleich mit der lebendigen Natur auszuschließen und den Geist des Beschauers ganz auf das Gesamtgewollte zu führen. Wir sollen nicht die Zufälligkeiten der Welt, der Natur sehen, die heute stürmt, morgen lächelt, Zufälligkeiten, die wir, ohne zu wollen und zu wissen, auf die Handlungen der Geschöpfe übertragen — sondern Menschen, die mit größeren festen Mächten zu rechnen haben. Nicht um Personen handle es sich, sondern um Charaktere und Typen, die Volksirrtümern, Leidenschaften, menschlichen Kämpfen Gestalt geben. Klinger hat also etwas anderes im Auge als Marées und Puvis. Während diese den ewigen Untergrund alles Geschehens darstellen, dem Beschauer das melancholische πάντα ἔει für sein eigenes Handeln als Richtschnur vorhalten, greift Klinger die großen Gelenke der Kulturentwicklung heraus. Eine seiner Hauptgestalten ist Christus. Immer wieder klingt in seinen Arbeiten der Gegensatz von Christentum und Antike an, am mächtigsten in seinem großen Gemälde Christus im Olymp, das eine eingehendere Besprechung verdient. Es befindet sich jetzt in der modernen Galerie zu Wien (s. Abb. 65).

Auf blumiger Höh' sind an fernen Gestaden die Götter am Fuße eines Tempelhaines versammelt, um dem Tanze schönleibiger Mädchen zuzusehen, von denen einige ruhen, ein Paar links am Rande rhythmisch bewegt verschwindet. Ein seltsamer Zug tritt zwischen den Reigen. Voraus schreitet die hohe, edle Gestalt eines Mannes in priesterlichem Gewande, vier Frauen tragen hinter ihm ein mächtiges Kreuz, aus der Tiefe folgt ihnen vom Strande her ein klagender Asketenchor. Zeus prallt auf seinem Marmorthron zurück, fährt sich mit der Rechten an die Seite und sucht Ganymed abzuwehren, der sich ahnungslos an ihn schmiegt. Da hält der Zug, und Aug' in Aug' steht Christus dem Kroniden gegenüber. Nichts vermag die erhabene Ruhe des Erlösers zu stören, weder das zu seinen Füßen niederkauernde Weib, die verückt seine Hand umklammernde Pnyche, noch der wütende Blick ihres zu

Zeus hin eilenden Gefährten, des zu robuster Kraft erwachsenen Amor: mit vornehmer Gebärde weist Christus ihn und den grüßend mit gefülltem Pokale nahenden Bacchus zurück. Über der Gruppe lastet eine Spannung, die im Beschauer die Ahnung großer Ereignisse weckt.

Eine Fülle von Einzelzügen fordert zu weiterer Ausdeutung auf. Die Erklärung wird nicht überall so einfach sein, wie bei den vor Schreck auf eine Palme flüchtenden Liebesgöttern. Das so mannigfach ausgemalte Entsetzen der Olympischen, unter denen bekannte Gestalten Klinger'scher Kunst auftauchen, wie der die ohnmächtige Hera tragende Gott (man vergleiche Johannes in der Kreuzigung), darf nicht ausschließlich vom Standpunkte des Gegenständlichen genommen werden. Man sehe nur die schöne, vor dem Throne des Zeus stehende Rückenfigur, die einen Stab hinter sich hält; sie stellt einen rein künstlerischen Wert dar, ist daher auch als reine Aktfigur beibehalten und gibt dem Beschauer einen Maßstab, nach dem er im Bilde die Gesetzmäßigkeit von Form, Farbe, Gesamtstimmung und Ausdruck, von Licht, Luft und Rauntiefe beurteilen kann. Unter dem Gesichtspunkte ungebärdiger Formkraft müssen der ingrimmig seinen Stoßdeggen prüfende Ritter Mars ganz rechts oben und die seltsam modern oder in älterer Art gekleideten Frauen gedeutet werden, die das Kreuz tragen. Sie mögen auf unsere Zeit und die durch und durch modern erfaßte Christusgestalt überleiten. Das Ganze ist symbolisch in ähnlicher Art etwa ausgefaßt, wie Uhdes „Komm Jesu Christ, sei unser Gast“, wovon früher bereits die Rede war.

Klinger hat in seinem Buche „Malerei und Zeichnung“ die Gesetze der Monumentalmalerei nicht nur mit Rücksicht auf Gegenstand, Inhalt und Gestalt berührt. „Wir haben bei jedem Monumentalraum,“ sagt er, „das Bedürfnis, an den rein architektonischen unteren einfachen Gliederungen plastische Werke zu suchen, die in Gestalt bekräftigender Charaktere, stimmender Gruppen die Vermittlung bilden zu den Phantasiwerken der höheren Raumteile.“ Als Schmuck eines

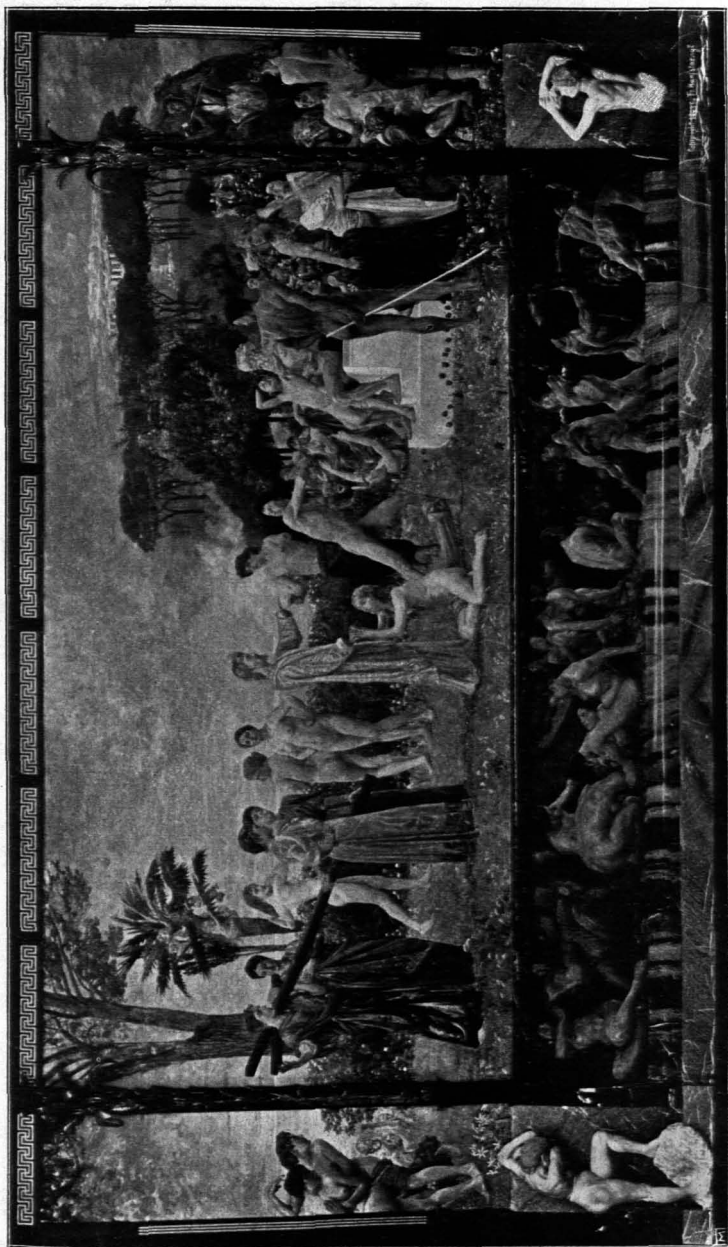


Abb. 65. Max Klinger, Christus im Olymp.
(Copyright 1897 by Franz Hanfstaengl in München.)

großen Saales von bedeutender architektonischer und farbiger Gesamtwirkung, etwa einer Universitätsaula oder eines Kultur-museums, ist sein Christus im Olymp gedacht; dem entspricht die eigenartige Teilung und Umrahmung des Bildfeldes. Die Bronzepalmen sollen zwischen den Säulen der umgebenden Architektur und der Landschaft des Bildes vermitteln, der Marmorsockel zwischen der Architektur des Saales und dem Gemälde überhaupt; deshalb sind auch die farbigen Relieffiguren links und rechts unten angefügt. Der schmale Streifen dazwischen forderte den Künstler zur Anordnung liegender, knien-der und vertieft stehender Figuren heraus, denen man, wie den beiden Reliefs, die Deutung auf die ringende Menschheit geben kann. Sie bildet den Grundakkord, aus dem sich das Motiv des Hauptgemäldes, die Erlösung, entwickelt.

Klinger wendet in seinen Monumentalbildern wie in seinen Skulpturen gern kostbares Material an. Nie hat er m. W. auf das orientalische Mosaik zurückgegriffen, wie es Kaiser Wilhelm jetzt gern allerorten in Anlehnung an die byzantinischen Vorbilder anbringen läßt. Wir haben für die Erzielung „ewiger“ Dauer und glänzender Wirkung jetzt andere Materialien zur Verfügung als den glänzenden Glaswürfel, der beim Zusammensetzen der Bildfläche durch allerhand Mittel uneben gestellt werden muß, um nicht durch Glätte unkünstle-risch zu wirken. Das 75 Quadratmeter große Hochaltarbild der Kirche der niederösterreichischen Landes-Heil- und Pflege-anstalt bei Wien von Otto Wagner wurde seiner Größe wegen und weil nur geringe Mittel zur Verfügung standen, nicht auf Leinwand und auch nicht in der unverlässlichen Freskotechnik ausgeführt. Der Künstler gelangte vielmehr zu einer Lösung, die den Anforderungen der Monumentalität bei gebiegener Aus-führung und verlässlicher Herstellbarkeit entsprechen soll. Köpfe und Hände der Gestalten sind aus Mosaik oder wenig bom-bierten farbigen Tonplatten, das Gewand aus weißen und farbigen, zum Teile polierten, zum Teile rauhen Marmor-

238

platten mit Glas und Bronze inkrustiert hergestellt, der landschaftliche Teil aus Tonfliesen und die Glorie aus bombierten Goldglasscheiben, welche in weißen polierten Stuck eingelassen sind. Ähnlich, aber mit Rücksicht auf die kurze Sehdistanz weicher, sind die Materialien für die Bilder der Seitenaltäre angenommen.

In dem Abschnitte über Denkmalbau wurde oben S. 27 einer Großtat der ehemaligen Wiener Sezession gedacht: Der Huldigung, die sie seinerzeit dem Klingerschen Beethoven darbrachte. Damals konnte man in den seitlichen Sälen, von denen aus das Kultbild zuerst sichtbar wurde, einen monumentalen Fries sehen, der, von Gustav Klimt gemalt, wenigstens im Bilde die Gestalten der größten Schöpfung des Meisters, seiner Neunten Symphonie, lebendig machen sollte. Vor den Augen des Beschauers rollte sich da die oberen Wandteile entlang in symbolischen Gestalten das Leben in seiner ganzen Fülle, mit allen Triebkräften und Hemmungen ab, endend in der Vereinigung zweier Liebenden: „Diesen Kuß der ganzen Welt“. Dieser Fries war ausschließlich für die Zwecke des Beethoventempels, also lediglich für die Dauer der Ausstellung auf vergänglichem Untergrund aufgeführt. Hoffentlich gelingt es seinem jetzigen Besitzer, Carl Reininghaus, ihn doch für die Dauer vor dem Untergange zu retten. Abb. 66 zeigt eine Hauptgruppe, den in Eisen starrenden Krieg, der sich in seiner reliefartigen Zeichnung abhebt von den Gewandmustern zweier Frauengestalten, Ruhm und Leid, die über ihm sichtbar werden. Diese dekorativ zusammengedrängten Gestalten erscheinen auf einem gesprenkelten Grunde, hinter dem oben am Rande jene fliegenden Frauen verschwinden, die durch den ganzen Fries den Faden des Lebens gleichmäßig weitertragen. Hinter dem goldglänzenden Ritter ein kniendes Paar und ein stehendes Weib aus tiefster Armut heraus um Erbarmen flehend: Gestalten wie sie auch Minne schafft, hier aber an der rechten Stelle voll des packendsten Ausdruckes. Klimt versteht es, der Natur die charakteristischen Merkmale abzu-

im Blute. In ihrem größten Vertreter, Arnold Böcklin, kam es zum tragischen Konflikt, als der Künstler den hergebrachten Anschauungen entsprechend an der figürlichen Monumentalmalerei festhalten wollte.

Es dürfte wohl allgemein zugegeben werden, daß Böcklin da, wo er bewußt als Monumentmaler auftrat, verunglückt ist — in seinem Hauptwerk auf diesem Gebiet, den Fresken im Treppenhause des Baseler Museums. Böcklin, der 1869 selbst noch unter dem Eindruck des Großdekorativen in der antiken und italienischen Kunst stand, dann auch von den im alten humanistischen Fahrwasser stehenden Kreisen der Universitätsstadt Basel beeinflusst wurde — wir wissen, wie Jakob Burckhardt ihm dreinredete — verlor sich selbst, vergaß, daß sein Ausdrucksmittel die Landschaft, nicht die menschliche Gestalt war, und malte Bilder, deren Titel allein das Verfehlte geben: Magna mater, Flora, Apoll. Und doch war Böcklin m. E. der größte moderne Monumentalmaler. Ich kann seine Fresken im Gartensaal Sarasin, die als Vorbereitung für die Technik der Museumsbilder gemalt wurden, nicht ansehen, ohne die Tragik im Schicksal dieses Größten zu empfinden: da malte er dem von Jugend her vertrauten Freunde, was auf seiner Seele lag, und — es wurde der große Stil, den wir suchen. Die „Ruhe auf der Flucht“ und „Der Gang nach Emmaus“ — die Namen sind gleichgültig — sind Landschaften von so ernster großzügiger Wirkung, daß sie besser in einen Dom paßten, als in den bescheidenen Gartensaal.

Für mich ist das Hauptwerk deutscher Monumentalmalerei Böcklins Toteninsel. Dem Künstler ist kaum eingefallen, damit etwas für Wandmalerei großen Stils Taugliches zu schaffen. Er wollte nach den Andeutungen einer feinsinnigen Dame, der Gräfin Oriola, lediglich ein Bild, kein monumentales Werk malen. Als die Gräfin nach zwei Monaten wieder bei ihm eintrat — es war im Jahre 1880 —, da führte sie der Meister vor die eben fertig gewordene Toteninsel und sagte: „Sie erhalten, was Sie gewünscht, ein Bild zum Träumen. Es

muß so stille wirken, daß man erschrickt, wenn angeklopft wird.“*)

Ein Bild zum Träumen also. Ein Tafelbild, kein Wandgemälde. Aber was wollten Marées und Puvis anderes? Inmitten des Stoßens und Drängens der Welt wollen auch sie dem Gemüt Balsam reichen. Sehen wir zu, wie das Böcklin ausführt. Er malte die Toteninsel fünfmal.**) Die bedeutendste Redaktion im monumentalen Sinn scheint mir die dritte, das Exemplar im städtischen Museum zu Leipzig (s. Abb. 67). Wir sehen eine Insel, deren hochaufstrebende Felsen im Winkel einen Zypressenhain umschließen. Der Felsen links bildet eine schroffe, unten vom Wasser unterspülte, oben rundkantige und mit Buschwerk besetzte Wand, über deren Mitte ein Laubstreifen herabfällt, dicht neben einer rundbogigen Höhlung zu Felskammern, deren Türen man an der Innenseite des Felsens in zwei Reihen übereinander geordnet sieht. Im Vordergrund legen sich Klippen vor, von Wellen umspielt, und nach vorn herüber zieht sich eine aus zyklopischen Steinen errichtete Mauer, mit einem Tor in der Mitte. Auf den Pfeilern als Wächter zwei Löwen. Der Felsen rechts ist reicher gegliedert; ihn umzieht ein Saumpfad, auf hohem Bogen ruhend, und rechts ist ihm ein scharfzackiger Grat angelehnt, der seinen Schatten nach vorn ins Meer wirft. Über den Felsen gleitet eine hellere Masse herab, und der Kamm zieht sich rückwärts in die Tiefe, so daß man den Eindruck gewinnt, als schlossen sich die beiden Felsen in Winkel zusammen. Darin stehen dicht gedrängt die Bäume; zwischen ihnen hindurch führt vielleicht eine Allee in die dunkle Tiefe. Vorn links steht eine mächtige Baumpyramide, deren Gipfel unbewegt bleibt. Alle übrigen neigen sich sanft nach rechts, auch die Zypresse rechts vorn, deren Geäst

*) Nach H. A. Schmidt, Arnold Böcklin. Bd. IV des großen Tafelwerkes der Photographischen Union in München, S. 61.

**) Nebeneinander abgebildet bei Florke, Zehn Jahre mit Böcklin, S. 367 und Vogel, Böcklins Toteninsel und Frühlingshymne.

unten zerzaust ist, so daß der Stamm sichtbar wird. Rings um das Eiland die ruhige See, über ihr dunkle Wolken, die sich vorn und rechts drohend zusammenballen.

Auf das Tor zu bewegt sich ein Kahn. Ein Mann rudert ihn vorwärts. Auf der Spitze liegt quer ein Sarg, vom Bahrtuche bedeckt und bekränzt. Eine Gestalt, ganz eingehüllt in weiße Gewänder, steht mit verschränkten Armen leicht gebückt davor. In kurzem wird das Boot landen, und der Tote unter Beihilfe von Menschen, die in dem Gebäude am Fuße

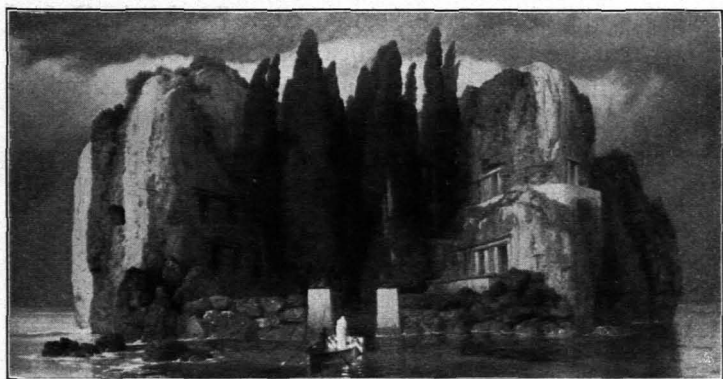


Abb. 67. Böcklin, Toteninsel. Tafelbild in Leipzig.
(Verlagsanstalt F. Bruckmann N.-G. München.)

des Felsens rechts wohnen mögen, in einer der Gräfte beigesetzt werden.

Was zunächst die in dem Bilde gegebene landschaftliche Hauptgestalt anbelangt, das Felseneiland mit Zypressen und Gräbern, so haben bekanntlich Leute, die glauben, so etwas müsse auf ein Naturvorbild zurückgehen, in Pentikonisi bei Korfu, dann auf den Ponzia-Inseln nach dem Vorbild gesucht. Ohne Grund, denn die Insel ist im Kopf Böcklins entstanden und ein flammendes Wahrzeichen reiner Kunst inmitten aller Naturpfuscherei unserer Tage. Die längliche Tafel ist nicht im Wege des Motivsuchers gewählt worden; das Format ent-

spricht vielmehr dem Drange Böcklins, etwas Breites, Schweres zu geben. Und die Insel selbst entwickelt sich so massig in geschlossenem Volumen zur Füllung dieses Rahmens, daß, wer dieses Büchlein aufmerksam gelesen hat, empfindet: das ist ein gemaltes Denkmal modernen Stils. Die gewaltige, knapp an den Bildrand geschobene Masse wirkt so mächtig, daß schon durch dieses Mittel allein der monumentale Eindruck hervorgerufen wird. Das Bild kann in jeder, der kleinsten oder größten Dimension ausgeführt werden, es wirkt immer groß, weil die Größe etwas der vorgeführten Gestalt selbst Innewohnendes ist. Dazu kommt ein anderes. Die fast im Rechteck aufgebaute Insel mit ihren Felsen, Bäumen, der Mauer und dem Tore ließe sich in zwei symmetrischen Hälften auseinanderschieben. Das Lot ist in der Distanz der Torpfeiler und durch den Einschnitt zwischen den Bäumen gegeben. Das strenge Gleichgewicht wirkt feierlich. Alles in dieser Natur ist schwere architektonische Ruhe. Das Meer lagert sich ebenso breit hin wie die Felsmassen mit ihren Grüften und die horizontale Mauerflucht vorn. Das Hochaufstrebende vermitteln die überall in den Bäumen, der Felswand links und der überhängenden Masse an dem Felsen rechts angeschlagenen Vertikalen. Nur an eine Stelle ist die Diagonale gesetzt: für den sich vorwärts bewegenden Kahn und den diese Bewegung herbeiführenden Ruderer. Doch ragt inmitten dieser Kreuzung die ruhige Vertikale in der weißen Gestalt auf. Überschneidungen sind im Gegensatz zu den beiden älteren Fassungen des Bildes vermieden. Dadurch steigert sich der Eindruck klarer Ruhe. Die Insel ist auf das knappste, überall mit ungefähr gleichem Abstand begrenzt. Der Standpunkt des Beschauers scheint für das Boot entfernter genommen, als für die Insel selbst, für letztere näher fast, als ihr Abstand von der Bildfläche. Durch diese optische Täuschung entsteht der Eindruck des Phantastischen. Boot und Klippen vermitteln die Raumtiefe bis zu der parallel zur Bildfläche geführten Mauer, die Fluchtlinien der Grüste, die dunkle Masse der Inpressen und der hinter ihnen auf-

tauchende Felsenkamm vermitteln den Eindruck einer Rauntiefe inmitten der oben durch eine dekorativ bewegte Silhouette auf der Bildfläche abgegrenzten Masse. Nur der Horizont zieht den Blick in die Ferne. Rote Abendglut übergießt die graublaue Dämmerung und das tiefgründig daliegende Meer.

Bis jetzt wurde die Toteninsel lediglich auf Gegenstand und Form hin betrachtet. Ich gehe nun auf ihren Inhalt über.

