

So hat der Schrei nach der Farbe auch die Zweige des Kunstgewerbes durchdrungen.

Prüft man nun alle Äußerungen des Impressionismus auf den verschiedenen Gebieten und soll die Frage beantworten: Hat er neue und vor allen Dingen bleibende Werke geschaffen?, so gerät man in Verlegenheit. Das Neue liegt von seiner Geburt an klar vor Augen. Er war eine Notwendigkeit, und unverkennbar sind die Fortschritte auf technischem Gebiet; so hat es in der Vergangenheit niemals eine Zeit gegeben, wo man von einer so unermüdlichen Phantasie des „Wie“ sprechen kann. Kein Wunder, daß er Schule gemacht hat und sich innerhalb eines Menschenalters die Welt eroberte. Er hat eine Mission erfüllt, wie auf anderen Gebieten Graf Zeppelin, Edison, Röntgen. Aber eins fehlte der gesamten Richtung, wie vorzüglich auch Einzelleistungen waren, wie feinsinnige Künstlernaturen auch auftraten — die große Persönlichkeit, die sich die neue malerische Technik souverän unterwarf und aus einem Guß ein Gesamtwerk schuf, das das Gesetz in sich und in allen Einzelheiten enthielt. Es fehlte die Persönlichkeit als der Felsen, auf dem das Gebäude des Naturalismus sich aufbaut, die wie einst die Namen Rembrandt, Rubens, Cornelius, Menzel oder Zola die ganze Richtung verkörperten.

VII. Die Transmalerei.

Während die Impressionisten ihr sieghaftes Panier entfalteten und um sich immer mehr Truppen sammelten, kam langsam ein kleines Häuflein von Malern angerückt, ihnen den Sieg streitig zu machen. Sie wollten die bisherigen Leistungen in der Wiedergabe von Licht und Luft durch wissenschaftliche Rezepte übertrumpfen. Die neue Gesellschaft trat mit einem in seiner Art unerhörten Tamtam auf, mit einer an Selbstvergötterung grenzenden Reklame: „Bitte, treten Sie näher, meine Herrschaften! Einzig! Noch nie dagewesen! Die Erlösung vom Gehirnschwund der Vergangenheit! Los von der Panoptikumkunst! Es hat noch nie eine Kunst gegeben! Die wahre Kunst naht! Obacht! Sie ist körperlos! Herrschaften! Die Seele muß durchleuchtet werden! Bitte hier zu sehen: Die modernste Malerei!“

So dämmert nun die Gehirnmalerei auf, die ich als Transmalerei bezeichne und die von den Malern Neoimpressionismus, Expressionismus, Kubismus und Futurismus getauft wurde.

Es gab zunächst einen Krach, denn diese neuen Helden waren Revolutionäre wie einst die Begründer der Sezessionen. Sie verhöhnten und verspotteten, ihr Trabantenkreis schrie Hosianna! Die Kritik tobte, und die Feiglinge schwiegen aus Furcht, sich zu blamieren, weil vielleicht in dieser Malerei doch später als unsterblich erkannte Werte stecken könnten. Man kann ja nie wissen!

Nun muß von vornherein zugegeben werden, daß ein feimerviges künstlerisches Sehen sehr wohl an eine Erweiterung der Darstellungsmittel, an neue Werte denken konnte, da der Pleinairismus auf einen toten Punkt angelangt war und seine Rezepte verbraucht hatte. Die Revolution kam langsam. Die Bewegung ging wieder von Paris aus. Der hier lebende Holländer Vincent van Gogh malte in reinen Farben, setzte Rot, Blau, Grün und Gelb, besonders Goldgelb mit unregelmäßigen Pinselstrichen oft arabeskenartig verschlungen auf die Leinwand, malte derb pastos mit der Hand, dem Pinsel, dem Spachtel, drückte wohl gar die Tube auf die Leinwand. Nach einer weiteren Steigerung der Leuchtkraft strebten die Neoimpressionisten, auch Pointillisten genannt, die die Vibration des Lichtes und der Luft durch Zerlegung des Farbeindrucks in seine Elemente malen wollten (Abb. 85). In folgerichtiger Weiterentwicklung ging man von den durcheinander gemischten zu den reinen, und zwar im



Abb. 84. Gotthard Kuehl: Aus dem Arbeitszimmer des Künstlers. (Zu Seite 63.)

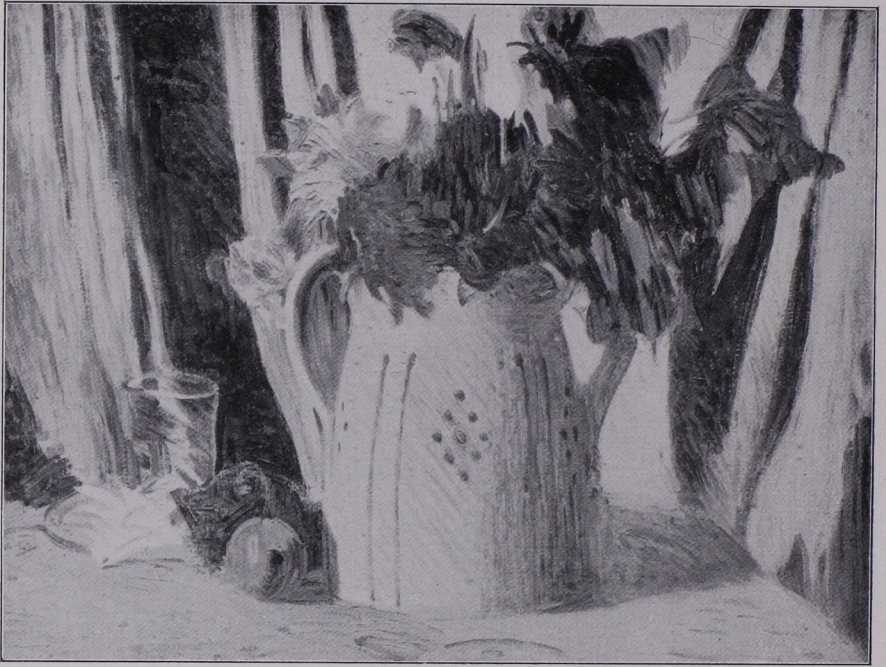
Spektrum benachbarten Farben über und setzte diese auf die Leinwand in feinen Strichen oder als mosaikartige pastose grüne und rote, blaue und gelbe Tupfen. Der Erfolg war eine weithin kraftvoll strahlende Farbe, ein Flimmern und Leuchten von Licht und Luft, daß die Pleinairbilder dagegen altmeisterlich wirkten. Diese Bilder von Georges Seurat, Maximilien Luce, Edmond Cross, Paul Signac haben stark auf die deutsche Kunst gewirkt. Hier sollte Kurt Hermann ihr Wortführer werden. Er predigte außer den reinen Farben noch die reine Harmonie der Linie in der Komposition unter Zuhilfenahme der mathematischen Formel vom goldenen Schnitt, nach der sich zwei Teile einer Linie $(a + b)$ nach der Formel verhalten: $a : b = a : b + a$. Obwohl die Lehre nicht ganz neu und in der früheren Kunst längst und oft nachgewiesen worden war, ohne dort ein Dogma gewesen zu sein, war die Auffrischung nicht ungeschickt; Aufbau und Farbensprache der Bilder waren so gesehmäßig festgelegt.

Was aber heißt überhaupt „reine Farben, reine Harmonie“? Können nicht auch unreine Farben harmonisch wirken? Hat man nicht gerade an den Werken eines Tizian, Giorgione, Rubens, Rembrandt die Harmonie der Farben gleichbedeutend mit musikalischer Wirkung gerühmt, was man trotz aller wissenschaftlicher Begründung bei den modernen Bildern nicht kann! Sie wirken kalt, weil wohl die einzelnen Teile des Bildes, aber nicht das Ganze auf einen Farbenakkord aufgebaut ist, der einen vollen Klang ergibt.

So sind die meisten Bilder der Neoimpressionisten technisch in der Schullehre stecken geblieben, die malerischen Rechenaufgaben ließen eben Seele und Gemüt verkümmern, um so mehr wenn mittelmäßige Begabung sich an das Rezept wagte. Der Inhalt ist meist geradezu kläglich. Ansprechende Leistungen findet man eigentlich nur im Stillleben, da hier schon bei der Auswahl des Gegenständlichen und der Farbzusammenstellung das wissenschaftliche Rezept unter Ausschaltung der Zufälligkeiten im voraus berücksichtigt werden konnte. Wie eintönig aber die Technik wirkt, ja gerade zur Manie wird, beweisen zum Verwechseln ähnliche Landschaften aus Venedig und Holland von Paul Baum (Abb. 89). Immerhin haben die Neoimpressionisten, zu denen auch Theo von Brockhusen zählt (Abb. 88), als Reformatoren wertvolle Bereicherungen gebracht, wemgleich sie übersahen, daß die Technik nie Selbstzweck, sondern nur Ausdrucksmittel sein darf. So ging die von den Impressionisten glücklich erreichte Einheit zwischen Inhalt und Form bei diesen Neutönern wieder verloren.

Dieser Richtung setzte sich in Paris bewußt Paul Cezanne entgegen. Er erstrebte eine Vereinfachung der Darstellungsmittel, liebte das Stilleben, und sah Landschaften und Menschen nur als solche an. Darum ging er von der Farbe des Stoffes aus, wählte ruhige, reine Farben und gelangte zur Formeneinheit. Seinen Anschauungen verwandt strebten Gauguin, Denis nach Zusammenfassung (Synthese) der Farben, Flächen, Formen nach einer primitiven Schlichtheit und Pablo Picasso, Le Fauconnier brachte die Lehre vom Kubismus auf, der das Primitive in der Auflösung der Erscheinungswelt in Formen sah. Angesichts dieser aus Aktion und Reaktion folgerichtig entwickelten Kunst entstand in Deutschland eine Afterkunst. Hängt man die Werke von Erbslöh, der sich in grün- und gelbschimmernden, schwarzumrissenen Akten gefällt, von Bockstein (Abb. 81), Erich Heckel, Hans Pamann, Ernst Kirchner, A. Bloch, Melzer neben die Franzosen, so erkennt man die Abhängigkeit. Die verschiedensten Einflüsse kreuzen sich. Am klarsten ist noch das Programm des Kubismus.

In dem Schlagwort ist das Programm als mathematisches, geometrisches gekennzeichnet; es soll die schlichte abstrakte Form in Liniengerüst und Maßverhältnissen (Kubus, Rhombus, Tetraeder) im Gegensatz zur Farbe die Hauptsache werden. Man hatte sich an der organischen Zusammenfügung des Lichtes und der täuschenden Wiedergabe des Naturbildes satt gesehen. Nun sollte die Natur in



☒

Abb. 85. Kurt Hermann: Stilleben. (Zu Seite 89.)

☒

eine Welt von Formen umgewandelt werden, so sollte z. B. ein Kopf, ein Weib, ein Schiff, Haus oder Blatt aus den jedem Dinge innewohnenden Urformen zusammengesetzt werden. Die Farben der Kubisten sind bunt und grell; und angesichts der starken Kontraste von roten, gelben, blauen, grünen Farbflecken wird man an die Niederländer des fünfzehnten Jahrhunderts erinnert. Man glaubt Teppiche zu sehen aus bunten Lappen zusammengeflocht, die zuweilen ganz niedliche dekorative Wirkungen ergeben, so im Stilleben, für das diese Technik Bereicherungen brachte. Aber über Stilleben, auch solche mit landschaftlichem Charakter, kann der Kubismus, ohne Zerrbilder zu schaffen, nicht hinaus, denn erfahrungsgemäß sehen sich Pflanzen, Menschen, Blätter, Bäume, Tiere nicht aus Formen zusammen, sondern erscheinen als Einheit. Er bleibt zur Stilisierung oder Karikatur verurteilt, deren Wesen in der Auflösung von Körpern zu flächenhaften Formen und Linien zur Erzielung humoristischer Wirkungen beruht. Die geometrische Form ist aber ohne Seele und Gemüt und kann auch durch eine Häufung im Raume zur Erzielung gegenständlicher Wirkung, selbst mit Zuhilfenahme bunter Farben, zu keinem Leben erweckt werden, weil die Hilfsmittel der künstlerischen Darstellung nicht unsichtbar bleiben und im Widerspruch mit der Natur stehen. Kunstwerke sind aber aus der Phantasie geboren und können methodisch allein nie und nimmer nach wissenschaftlichen Rezepten und physikalischen Gesetzen trotz ihrer sonst schätzenswerten Hilfe aufgebaut werden, ohne Geist und Gemüt zu ertöten. In der Kunst der Neoimpressionisten und der Kubisten ist dies leider geschehen.

In das Sterbegeläut beider fällt der Expressionismus mit Macht ein, wenngleich er, im Gegensatz zu der Verstandes-, Phantasiearbeit leisten will. Sein Wahlspruch scheint zu sein: Du willst, sollst und mußt gesehen werden; er will Wirkungen um jeden Preis erzielen. Wie einst die alten Meister die Linie als

Ausdrucksmitte! seelischer und die Farbe als solche sinnlicher Empfindungen ansahen, freilich unter feiner Ausarbeitung des Gegenstandes und der Form, so schwelgen diese Kunstjünger in Unrissen als Ausdrucksempfindungen, wobei sie das Gegenständliche ängstlich meiden und den Körper zum Schemen werden lassen. Es ist ein Spielen mit markanten Linien, die aus eingehendsten Körperstudien entstanden sind, die Form ist zum Träger nur eines, aber des allerstarrsten Eindrucks geworden; hinzu gesellen sich Farbeneinfälle in plakatmäßigem Vortrag. Der Führer dieser Gesellschaft war Henri Matisse, dem sich Otto Hettner, Heinrich E. Kahler, H. Heuser, M. Melzer, Dskar Kokoška angeschlossen haben, während die Kubisten mit ihnen liebäugeln.

Diese Kunststrichtung erinnert an jene sprudelnde Schnellmalerei, wie sie Spezialitätenmaler im Varieté oder Kabarett ausüben. Ohne zu leugnen, daß diese und jene Linienführung geistreich, manche Farbenverbindungen kühn und verblüffend sind, verrät die ganze Richtung doch nur das geniale Aufblitzen einer franken Seele, die insoweit der des Artisten gleicht, als dieser sein körperliches oder geistiges Kraftmeiertum oft auch mit Kunst verwechselt, wie man dies häufig bei Gedächtniskünstlern und ähnlichen Behirnatrobatan findet, die sich heut gern ein wissenschaftliches Mäntelchen umhängen und als Experimentalpsychologen die Menge in Erstaunen setzen. Das wirklich Gute, das diese Malerei leistet, ist in den klassischen, vornehmlich in den zeichnerischen Künsten längst, und zwar viel besser geleistet worden, ohne daß man das Gegenständliche verlernen zu müssen für richtig erachtete.

Eine völlige Absage und ein revolutionäres Auflehnen gegen den Impressionismus bedeutet endlich der Futurismus. Es ist eine Entdeckung

der Italiener Luigi Rossolo, Umberto Boccioni und vor allen Dingen der Russen Wassili Kandinsky (Abb. 87) und Burljuk. In Deutschland sind es die Leute vom „Sturm“ und vom „Blauen Reiter“, wie Franz Mark, Schönberg, Herwarth Walden, August Mücke (Abb. 86) u. a.

Diese wollen die Kunst von aller Körperlichkeit, von jeder



Abb. 86. August Mücke: Spaziergang. (Zu Seite 91.)



Abb. 87. Wassili Kandinsky: Komposition Nr. 6. (Zu Seite 91.)

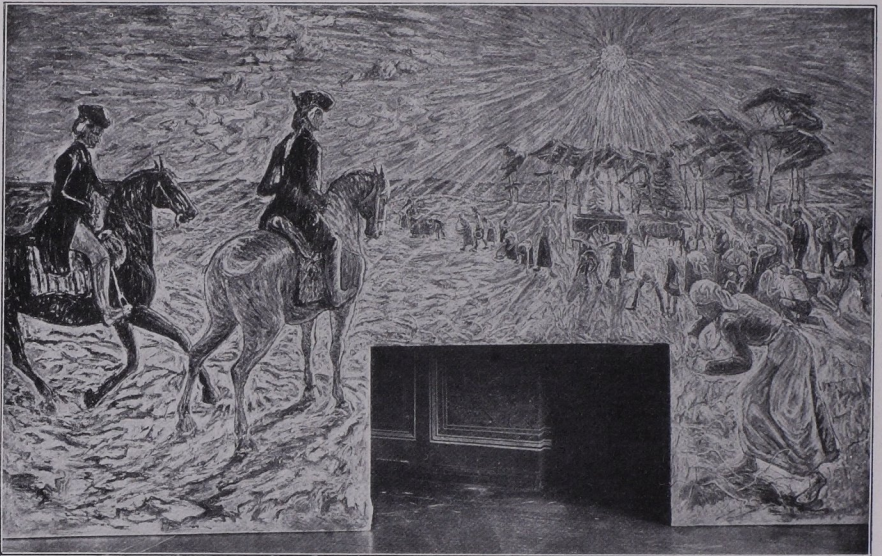


Abb. 88. Theo von Broekhuizen: Feldarbeit. (Zu Seite 89.)

täuschenden Wiedergabe der Natur befreien und den Beschauer aus religiösem Drang und Sehnen in ein Reich von Vorstellungen führen. Hinter der Erscheinungswelt als einer Summe von Ausdrucksformen liegt geheimnisvoll das göttliche Leben, das nur von den allerfeinsten Regungen einer keuschen, reinen Seele und der Nerven wahrgenommen werden kann. Die Malerei soll nur Symbole geben und die geistige Religion vorbereiten. Zu einer Darstellung wie „Komposition Nr. 6“ ist es ein Glück die geheimnisvollen Offenbarungen ihres genialen Schöpfers zu besitzen: „In diesem Bilde zeigen sich zwei Zentren, links das zarte, etwas verschwommene Zentrum mit schwachen, unsicheren Linien in der Mitte, rechts das grobe, rot-blaue, etwas mißklingend, mit scharfen, etwas bösen, starken, sehr präzisen Linien. Zwischen diesen zwei Zentren das dritte, welches erst später als Zentrum erkannt werden kann und doch im letzten Grunde das Hauptzentrum ist. Hier schäumt die rote und weiße Farbe so, daß sie weder auf der Fläche der Leinwand zu liegen scheint, noch auf irgendeiner idealen Fläche. Sie ist vielmehr in der Luft schwebend und sieht wie von Dampf umgeben aus . . . So sind alle Elemente in volles inneres Gleichgewicht gebracht, so daß kein Element Oberhand bekennet, das Entstehungsmotiv des Bildes (Sintflut) aufgelöst und in ein rein malerisches, selbständiges und objektives Wesen verwandelt wird. Nichts wäre falscher, als dieses Bild zur Darstellung eines Vorganges zu stempeln.“ Vergleicht man diese Ausführungen mit dem Bilde, so wird man unwillkürlich an das Medium der Spiritisten erinnert, das im Trancezustande die Offenbarungen aus einer anderen Welt niederschreibt. Bei derartigen Auffassungen von den Aufgaben der Malerei mußten die alten Gesetze von der Komposition, Proportion, Perspektive, Symmetrie und Anatomie über den Haufen geworfen werden. Die Maler verkündeten kühn, daß diese denn auch von dem Talentlosesten leicht beherrscht werden könnten, und empfehlen als neue Wege die verschobene Konstruktion, die Anwendung mehrerer Standpunkte, die Überschneidung der Flächen, die zentrifugale Perspektive. Die Darstellung des nackten Menschen, eines Aktes, nennen sie eine Schande, denn sie sehen mit den Augen eines Kinematographen, für den es keine ruhende Bewegung gibt und sich alles fortwährend dreht. So gibt es denn natürlich

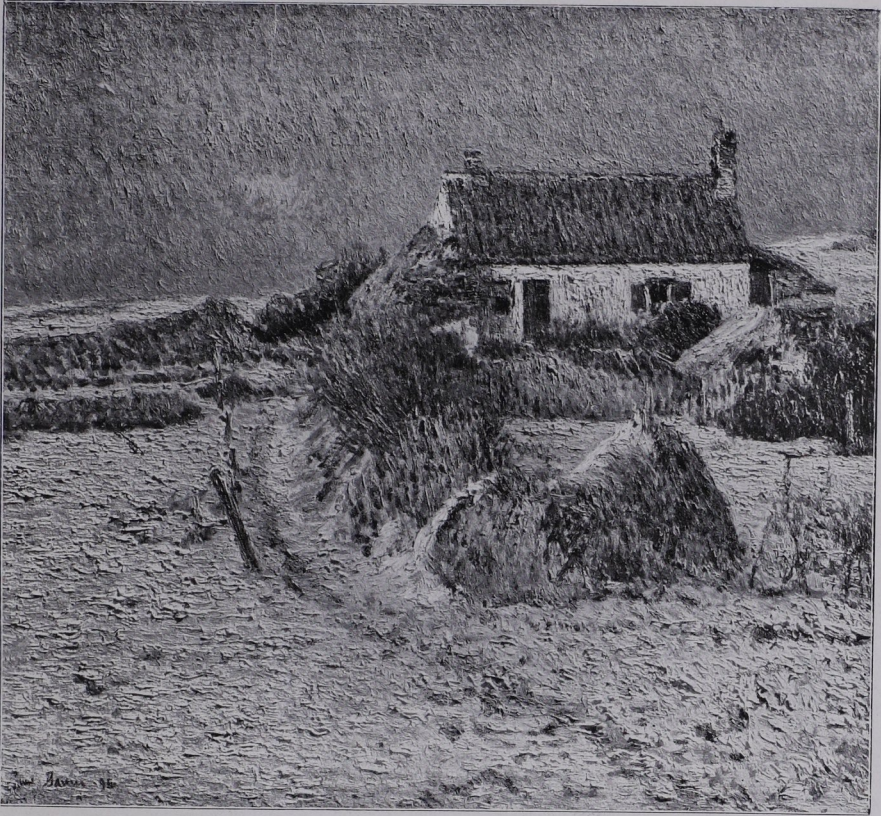


Abb. 89. Paul Baum: Winterlandschaft. 1895. Ausschnitt. (Zu Seite 89.)

auch keine ruhenden Akte, weil ja die Muskeln fortwährend in Tätigkeit sind, das Farbenspiel der Haut infolge der Lichteinwirkung von Sekunde zu Sekunde sich verändert. Man malt das „*πάντα ῥεῖ*“.

Während die Impressionisten nur die Vorstellung des Tanzes, eine Täuschung, malten und den Beschauer zwangen, aus einem fruchtbar gewählten Moment das Vor- und Hintereinander der Handlung zu ergänzen, geben die Transmaler nur die Handlungen und die Bewegungen selbst. Da sich in der Wirklichkeit alles blitzschnell abspielt, nichts an einer Stelle verharret, so erscheint bei einer Tänzerin hier ein Stück Kopf, dort das fliegende Bein, hier eine Hand, dort ein Stück des Armes. Wahrscheinlich verlangen die Maler, daß man ihre Bilder im Kreise drehen soll, wie jenes bekannte Kinderspielzeug, wo die auf zylindrischen Papierstreifen gezeichneten Teilbilder bei der schnellen Drehung sich zu einer Tänzerin oder einem Reiter, also einer Einheit ergänzen.

Oder es geht ein Mensch durch eine Landschaft. In dem Augenblick, wo ihn mein Auge erfasst hat, ist er auch schon einen Schritt weitergegangen und der von ihm verdeckte Teil der Landschaft erscheint schon wieder. Also geben die Maler einen Kopf, der wie mit Röntgenstrahlen durchleuchtet erscheint, so daß das von ihm verdeckte Stück der Landschaft durch ihn hindurchscheint.

Man malte weiter das über die Straße vom Himmel, an Balkonen herniederfließende Licht, wobei sich die Häuser in Schlangenbewegungen verrenkten

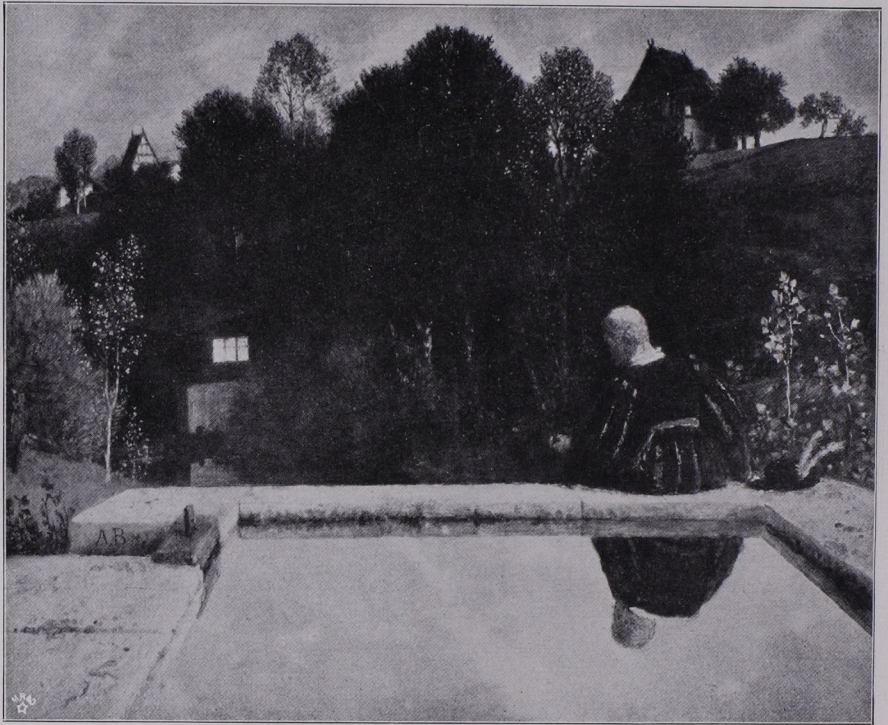


Abb. 90. Arnold Böcklin: Heimkehr.

Photographieverlag der Photographischen Union in München. (Zu Seite 97.)

und verbiegen, was der Maler als „eine Melodie musikalischer Farben“ erklärt, oder der Sturm wurde durch Bäume angedeutet, deren Zweige sich durcheinander wirbeln und sich zu über das Land hinwegziehenden Linien auswachsen.

Die Gegenstände werden ihrer Körperlichkeit entkleidet, sie regen zu Ideen an, so der Eisenbahnzug zur Schilderung des Abschieds, wo der Gemütszustand der Reisenden durch schräge Striche an der linken Seite des Bildes, Angst und Verwirrung durch die vom Rauch davongetragenen Gesichter ausgedrückt werden, während die Farbe des Bildes das Gefühl der Vereinsamung versinnbildet. Ein paar Telegraphenstangen, Häuser deuten auf die Landschaft, durch die der Zug gefahren ist. Oder man schwelgt in Stimmungen und Erinnerungsbildern und stellt Sturm und Blich, Feuer und Wasser nur durch Linien oder Farbflecken dar, oder übersetzt Bühnenkompositionen in Farbenträume.

Das Gegenständliche ist, soweit überhaupt vorhanden, nur ein Ausdrucksmittel für Empfindungen ebenso wie Formen, Farben, Linien, die alle angeblich von einem inneren geheimnisvollen Leben getragen werden sollen.

Bei ruhiger Überlegung muß man von einer nie dagewesenen Anarchie sprechen. Man mag Empfindungen, die sich an einen bewegenden Zug, eine Tänzerin oder den Sturm anknüpfen, aus Teilbildern zur Not verstehen und sich zusammenreimen, aber bei jedem Verzicht auf das Körperliche wirkt die Zusammenstellung eines weißen Strahls, violetten Kreises, einiger Punkte, Kleebl, wirrer Linien, blumenähnlicher Gebilde innerhalb roter, grüner, gelber und unregelmäßig umgrenzter, ineinander geschobener Flächen zu einer Einheit wohl nur noch als Rebus oder Wexierbild.

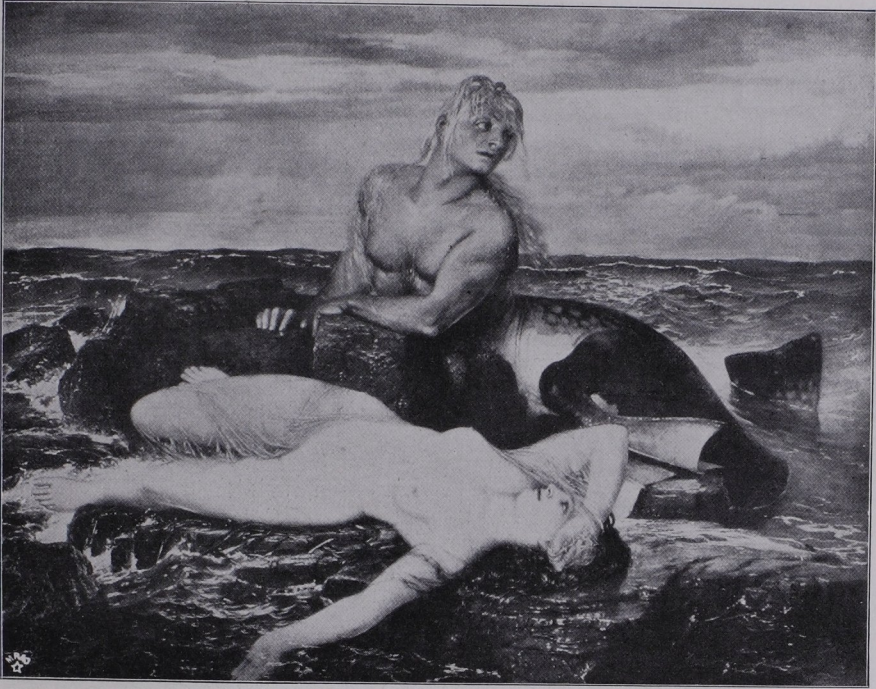


Abb. 91. Arnold Böcklin: Triton und Nereide.

Photographieverlag der Photographischen Union in München. (Zu Seite 99 ff.)

Wie nämlich zwei Naturalisten zwei Naturausschnitte nie gleichartig auffassen und wiedergeben, ebenso werden zwei Transmaler die Idee des Abschiednehmens oder eines Traumes nie gleich darstellen. Wie aber sollen nun gar die Beschauer das innere Leben einer Idee, eines Gefühls, einer Stimmung aus wirr durchlaufenden Strichen, Farbenflächen mit einem Buchstaben, einer Hand, einem Auge darinnen erfühlen, weil tausendfache Möglichkeiten für die Vermittlung denkbar sind! Diese Malerei steht auf der Vorstellungsstufe des Kindes, das unter seinen dahingemalten Strichen und Figuren allein etwas sieht und sich wundert, ja gekränkt ist, wenn Vater und Mutter es nicht sehen und etwa den kindlichen Traum stören. Glücklicherweise kann es den verborgenen Sinn seiner Krizeleien nur während der Beschäftigung mit ihnen deuten, aber nicht mehr am nächsten Tage, da ihm das Bewußtsein abhanden gekommen ist. Wenn nun reife Menschen sich auf Kinder, auf Zeichnungen eiszeitlicher Höhlenbewohner, Gotten-totten und Buschmänner oder auf holzgeschnitzte Figuren und Masken der Neger und Indianer berufen, so beweist dies höchstens, daß sie in die dritte Vorschulklasse zurückversetzt werden müssen, dieweil sie die Kinderschuhe noch nicht ausgetreten haben, und wenn sie gar noch ihre Krizeleien mit gelehrten Auseinandersetzungen verteidigen, daß es dann in ihrem Leben leider Stunden gibt, wo sie eben kindisch sind.

Die Maler mögen uns nicht damit kommen, daß unsere Sinne und Seelen nicht keusch, rein und kindlich wie die ihren zum Fühlen ihrer Spielereien sind, sollen sich nicht auf Beethoven berufen, zu dessen Symphonien Richard Wagner einst zum Verständnis des großen Publikums Erläuterungen geschrieben hat, weil er ihm die Gefühlswelt der Töne näherbringen wollte. Daß Beethovens Musik große Kunst enthielt, wußte und fühlte alle Welt ohne Richard Wagner, es

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 angeschickt, 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 übertünchten 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 Nebenfächliche, 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 phantasievollen, 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