

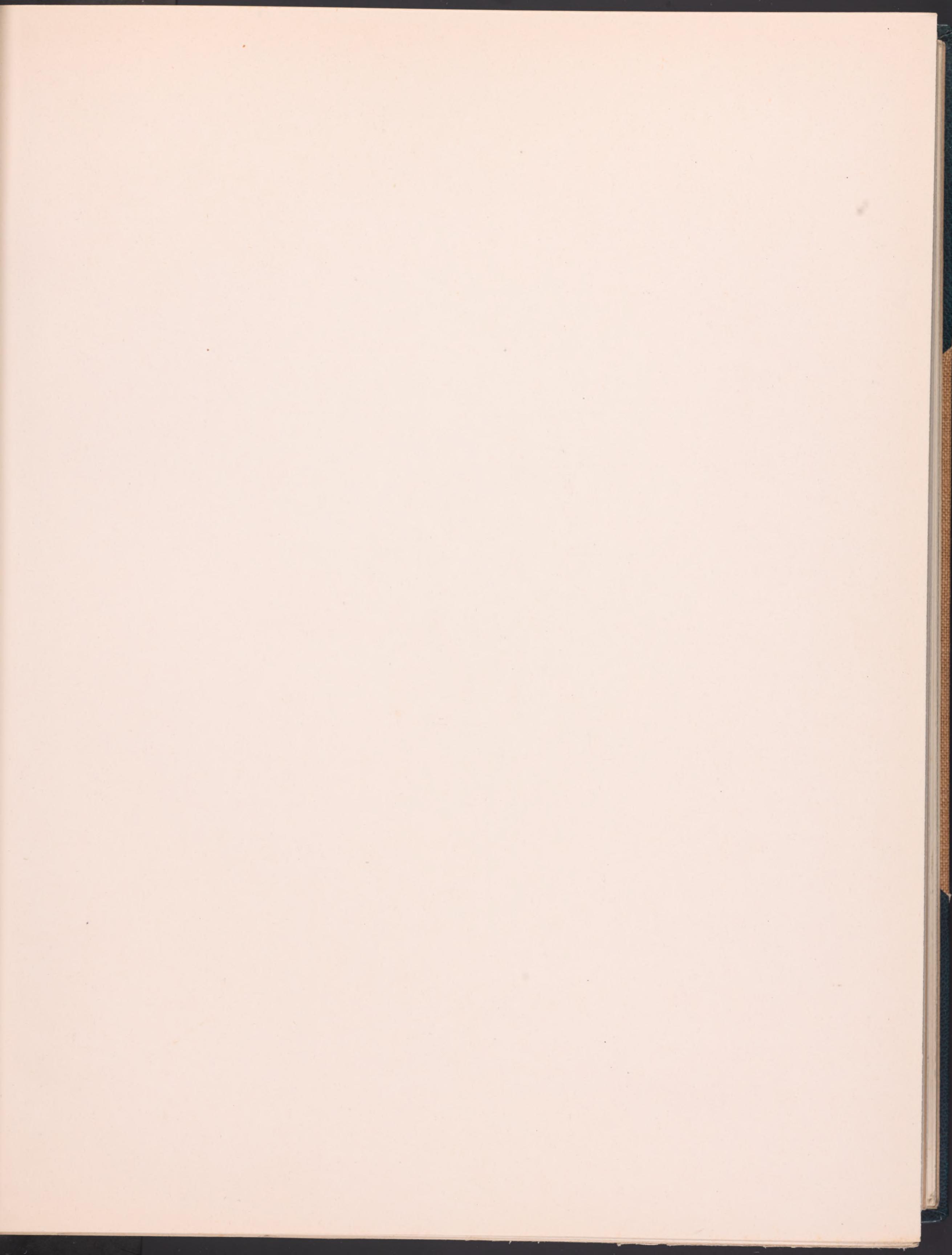
PAN



18 2 97

DRITTER JAHRGANG







1897. DRITTER JAHRGANG. HERAUSGEgeben VON DER
GENOSSENSCHAFT PAN. REDIGIERT VON: WILHELM BODE,
EBERHARD FREIHERR VON BODENHAUSEN,
CAESAR FLAISCHLEN, RICHARD GRAUL, OTTO ERICH
HARTLEBEN, LUDWIG VON HOFMANN, KARL KOEPPING,
HARRY GRAF KESSLER, ALFRED LICHTWARK, MAX
LIEBERMANN, WOLDEMAR VON SEIDLITZ.

ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH IM JULI, SEPTEMBER, DEZEMBER UND FEBRUAR BEI
F. FONTANE & CO. IN BERLIN.

HEFT II

ALLGEMEINE AUSGABE
EINTAUSEND EINHUNDERT EXEMPLARE
AUF KUPFERDRUCK



ZWEITES INTERMEZZO: DIE GEBURT VON TROIA'S UNHEIL.

BÖENLIK

ZVM

16·OCTOBER

1827

1897



VOM HIMMEL FORDERT ER DIE SCHOENSTEN STERNE,
UND VON DER ERDE JEDE HOECHSTE LUST

GOETHE
FAUST-PROLOG



ARNOLD BOECKLIN, FRANCESCA DA RIMINI FACSIMILE-LICHTDRUCK PAN III.2.
ENTWURF AUS DEN FLORENTINER JAHREN



ARNOLD BOECKLIN, LIEBESSCENE, FARBIGER ENTWURF VERMUTLICH AUS DEN SECHZIGER JAHREN

ARNOLD BOECKLIN

UNTER den grossen Koloristen, die, in den zwanziger und dreissiger Jahren geboren, seit der Mitte unseres Jahrhunderts eine neue deutsche Kunst heraufgeführt haben, ist Arnold Böcklin der älteste. 1827 geboren, feiert er in diesen Tagen seinen siebzigsten Geburtstag. Aber während die Uebrigen meist schon gestorben oder doch von der modernsten Bewegung überholt sind, hat Böcklin, der längst schon geachtet, aber nur als genialer Sonderling anerkannt war, eben erst begonnen auf die vorwärts strebenden Geister und auf die breiteren Schichten der Kunstbewegung zu wirken.

*

Die Stadt, aus der Böcklin hervorgegangen ist, ließ in den dreissiger Jahren unseres Jahrhunderts nicht erwarten, dass sie die Heimat eines Apostels sprühender Lebenslust und eines Malers werden sollte, den die Künstler zu Ende des Jahrhunderts als den grössten Genius ihrer Zeit verehren sollten.

Nicht der schimmernde Glanz, der das Künstlertum an Musenhöfen umgibt, hat Böcklin auf seine Laufbahn getrieben, sondern das einfache Lebensbedürfnis. Als er sich über seinen Beruf entschied, war sein Schaffensdrang schon erwacht und im Grunde auch seine Kunstrichtung schon gefunden.

In Basel ist, wie in all den grossen Handelsplätzen am Rhein, seit dem dreissigjährigen Kriege nichts Erhebliches in

Plastik und Malerei geleistet worden und seit der Reformation nichts Grosses mehr.

Basel selbst war zudem in Böcklins Jugendzeit eine Handels- und Universitäts-Stadt von nicht viel mehr als 20,000 Einwohnern und während man an die Universität immer wieder bedeutende junge Kräfte auch aus dem Ausland heranzuziehen wusste, so war das Interesse für bildende Kunst kaum hinreichend, um einige wenige einheimische Maler kümmерlich zu unterhalten. Nur Architekten haben jederzeit wirkliches Verständnis und lohnende Aufgaben gefunden. Wohl gab dies in den angesehensten Familien den einen oder anderen, der sich der Malerei widmete und man unterstützte auch die minder vom Glück begünstigten Maler durch Aufträge, aber dies geschah in der Meinung, dass für bildende Kunst doch auch etwas gethan werden müsse oder dass man ehrsame Mitbürger nicht verhungern lassen dürfe. Die Kunst selbst war nur das Vergnügen müssiger Stunden, weit davon entfernt, Lebensbedürfnis oder gar ein Mittel zu sein, um den stets noch lebendigen municipalen Stolz der Stadtrepublik zu befriedigen; denn der bedächtige Sinn der Basler war vor allem auf gesicherte Existenz gerichtet. In die Stadt, die einst eine der lustigsten am Rheine gewesen, war mit der Reformation ein puritanischer Geist eingezogen, der kein Verständnis hatte für die Sittlichkeit eines völlig naiven Lebensgenusses, und die altererbt meist ungeheuchelte Frömmigkeit hat diesen Geist bis auf unsere Tage erhalten.

Man hatte auch kein Verständnis für das Heroische einer gefahrsvollen Künstlerlaufbahn. Man ehrte den Reichtum weniger darum, weil er Gelegenheit zu einem feineren Lebensgenuss bot, sondern weil er auch noch den Nachkommen die Sicherheit vor einer problematischen Lebensstellung gab und als Lump galt noch vor zwei Generationen, wer von seinem Kapital zehrte.

Ein stehendes Witzwort Böcklins lautet: „Greift nur das Kapital nicht an“, ob man nun gerade berät, wie lang man noch beim Chianti verweilen wolle oder ob ihn jemand über die beste Zubereitung eines Oelfirnisses für Temperafarben fragt.

*

Die Familie Böcklins gehörte allerdings nicht zu den alten Baseler Geschlechtern. Der Mannesstamm ist aus Beggingen im Kanton Schaffhausen eingewandert, wohl aber gehörte die Mutter des Künstlers einer alteingesessenen Familie an, und gerade sie war für den Künstlerberuf des Sohnes, ihres Lieblings, beim Vater eine beständige Fürsprecherin.

Dieser war ein hervorragender Kaufmann; er hatte sich in einem Geschäft, das türkische Mützen herstellte, durch die Entdeckung der richtigen roten Farbe ausgezeichnet und später höhere Stellungen in Bandfabriken eingenommen.

So erhielt Arnold Böcklin als der Sohn von Eltern, die nicht gerade arm waren, jene Schulbildung, die ihm nicht bloss den Wortsinn, sondern auch den poetischen Gehalt der antiken Litteratur erschloss, und daneben auch, wie alle seine Brüder, einen tüchtigen Zeichenunterricht; nur mit dem Wunsche des Knaben, Maler zu werden, konnte sich sein Vater nicht befreunden: es gebe schon hungernde Maler genug. Da die Familie zahlreich war, konnte man auch nicht leicht die Mittel auftreiben, um den Sohn lange zu unterstützen.

Aber das leidenschaftliche Temperament Arnold Böcklins kannte schon damals keine Bedenken, wenn es sich um die Erreichung der höchsten Güter aller echten Menschen handelte. Er hat in seinen Entschlüssen etwas von der Art altschweizerischer Krieger, die in der Hoffnung auf Beute und Sieg sich jubelnd auf den Feind stürzten, aber den leichtsinnig begonnenen Kampf dann auch stets mannhaft bestanden, bis ein glänzender Sieg errungen war.

Er hatte von seinen Eltern jene allseitige Veranlagung empfangen, die das sicherste Merkmal wahrer Genialität sein soll. Als Plastiker hat er kaum minder Originelles geleistet wie als Kolorist. Als Stimmungsmaler, leidenschaftlicher Musikfreund und ohne allen Musikunterricht Virtuose auf mehreren Instrumenten, am auffallendsten für das veranlagt, was man etwa als lyrische Kunst bezeichnen könnte, besaß er doch wieder den sogenannten mathematischen Verstand, und ästhetische, maltechnische und auch rein mechanische Probleme haben ihn zeitlebens geplagt.

Aber der eminente Scharfsinn stand meist im Dienste seiner Phantasiethätigkeit, und wie Stimmungsmenschen öfters, besaß er außerdem einen ganz ausgesprochenen Farbensinn. Noch in späteren Jahren konnte er beim Anblick eines Farbstoffes, den er beim Kaufmann gefunden, in helle Begeisterung geraten. Dieser Sinn wurde von Jugend auf genährt, weil die Zusammenstellung der Bandmuster in den

Basler Fabriken früher wenigstens noch die Aufgabe der Leiter war, vielleicht hat sich auch die Mutter, die den Knaben so früh verstanden, öfters damit befasst.

Wie bei Leonardo, mit dem Böcklin nicht bloss die geistige Vielseitigkeit, sondern auch die Körperstärke gemeinsam hat, scheint aber die Malerei auch bei ihm von Jugend auf den Kern aller Interessen gebildet zu haben.

Es bestand damals in Basel noch keine öffentliche Kunstsammlung, die zu bestimmten Stunden Jedermann zugänglich war; in einem dunklen unzureichenden Raume der Bibliothek hingen die Meisterwerke Holbeins beisammen. Da wartete denn der Knabe die Zeit ab, wenn Fremde eingeführt wurden um mit zugelassen zu werden, obwohl sich der mürrische Abwart stets in Schimpfworten über die unbegreifliche Neugier des Jungen erging.

Was Böcklin da sah, bildete ihn wohl, weil es überhaupt grosse Kunst war, hatte aber keinen dauernden Einfluss auf seine Geistesrichtung. Ausgesprochenermassen gehört Böcklin nicht zu jener Reihe von Künstlern, deren Interesse an der Sichtbarkeit völlig aufgeht, die, wo sie erzählen, an dichterisch schon verarbeitete Stoffe anknüpfen müssen oder doch an Stoffe, die so sehr in der Luft liegen, wie z. B. der Totentanz.

Böcklin ist nicht nur bildender Künstler, sondern auch grosser Novellist, man sieht dies gerade da, wo er an Erzählungen anknüpft, die bereits eine poetische Verarbeitung erfahren haben. Es sind nicht nur eine „Fülle von Gesichten“ über das Bild ausgestreut, die im Dichterwort nicht angedeutet sind, sondern auch novellistische Züge. Selbst im Porträt deutet ein fiedelnder Tod, oder auch bloss ein paar aufflatternder Raben noch eine Geschichte an.

Uebrigens ist Holbein in Basel nur durch Jugendwerke vertreten und unter den Gemälden wenigstens befinden sich nur wenige, die auf einen Unvorbereiteten einen tiefen Eindruck machen werden.

Dagegen muss die landschaftliche Umgebung der Stadt der Phantasie des Knaben reiche Nahrung geboten haben. Basel liegt am Anfange der grossen Rheinebene, die sich von der Schweiz bis nach Rüdesheim hinzieht und drei Gebirge, die Vogesen, der Schwarzwald und der Jura, umsäumen mit verschiedenartigen schöngeschwungenen Konturen den Horizont. Böcklin hat namentlich im Jura seine ersten Motive gefunden. Die grossen Linien der langen oft in gleicher Form sich wiederholenden Höhenzüge, die malerischen Schluchten, schroffe Kalkfelsen, die senkrecht aus herrlichen Wäldern emporragen, und Burgruinen, die beständig den Gedanken an eine wilde kriegerische Vergangenheit wachhalten, waren das, was den Knaben begeistern konnte.

Aus seinem sechzehnten Jahre ist das erste Oelbild erhalten: eine wildzerklüftete Felswand, davor die dunklen Silhouetten einiger Tannen im Mondschein, Alles in grünen und schwarzen Tönen gehalten. Eine Stimmungslandschaft, zwar etwas hart und flach, aber schon von grossem Zug. Die kleinere Schwester, die der Knabe davor führte, fand das Bild unheimlich; jedoch der Schöpfer lächelte sie freundlich an, denn gerade das hatte er gewollt.

Seine Stimmungen waren vorerst alle noch düsteren Charakters. Erst der Ernst des späteren Lebens lehzt nach heiteren Bildern, erst der Mann geniest die Freude mit vollen Zügen und nur die reife Kunst weiss die darzustellen.

Schon die Phantasie des Knaben belebte die Welt mit Fabeltieren.

Das Gemälde war ihm aber schon früh auch ein Verstandesproblem.

Man fand ihn eines Tages in tiefem Nachdenken versunken vor einer Skizze, die das Oberste zu unterst auf der Staffelei stand. Er überlegte, ob man auch aus dieser Anordnung der Farbflecken ein sinnvolles Bild kombinieren könnte. Er soll auch schon als Jüngling geäusert haben, dass die Schatten im Freien blau seien und man die Dinge malen müsse, wie sie erscheinen, und nicht so wie sie eigentlich sein sollten, und die Aeusserungen des Knaben schon erregten das Kopfschütteln oder die Verwunderung seiner Umgebung.

Auch neben der Mutter hat es in Basel aber Leute gegeben, die das eminente Talent Böcklins erkannt haben. Den Widerstand des Vaters scheint namentlich der Zuspruch des Dichters und Germanisten Wackernagel gebrochen zu haben, der auch auf dem Gymnasium Unterricht erteilte. Dieser war einst durch die Berufung zum Professor einer verzweifelten Lage entrissen worden, jetzt lohnte er der neuen Heimat nicht blos durch die bestellte Lehrthätigkeit, sondern auch durch die Rettung ihres grössten Künstlers. Auf seine Empfehlung hin wurde Arnold Böcklin nach Düsseldorf zu Joh. Wilh. Schirmer geschickt, und um den Sohn zu unterstützen, nahm die Mutter damals noch einen Mieter ins Haus auf. Aber der Sohn war mit einer eisernen Gesundheit und einem göttlichen Humor und einer nie versagenden Elasticität ausgerüstet. Der Widerstand seiner nächsten Umgebung hatte seinen Willen früh gestählt. Der Spott, den im weiteren Bekanntenkreis die ersten originellen Aeusserungen seiner künstlerischen Eigenart auf sich gezogen, hat ihm wohl früh die Meinung eingeimpft, dass gut ist, was die Menge für schlecht hält. Kein liebevoller Tadel beirrt den Jüngling mehr auf dem Weg zu seinen selbstgesetzten Zielen.

Vom Charakter seiner altväterlich frommen Vaterstadt scheint fortan auf den ersten Blick wenig genug in Böcklins Wesen verkörpert; es sei denn ein gewisser Biedersinn, der sich im Hass gegen alles Gigerltum in Leben und Kunst äusser. Doch seine Herkunft verleugnet am wenigsten ein echter Künstler. Es finden sich immerhin verwandte Züge mit Schweizern, die sich wie er aus den Anschauungskreisen ihrer Umgebung befreit haben und mit Künstlern, die aus derselben oberrheinischen Gegend stammen.

Auch mag es wahr sein, dass die pietistische Färbung der Frömmigkeit und andere Anzeichen hochgradiger Nervosität bei den Einwohnern Basels auf Klimaverhältnissen beruhen, denen sich dann auch Böcklin nicht entziehen konnte. Hans Thoma, aus dem nahen Schwarzwald, der Künstler, der sonst wenigstens von den älteren Meistern unserer Zeit die meiste Verwandtschaft mit ihm aufweist, empfindet nicht blos weniger weltmännisch und fein als das Stadtkind aus der Ebene, sondern auch weniger exaltiert; es fehlt ihm in der That jener dämonische Zug, der für Böcklin beinahe sprichwörtlich ist. Unten in der Rheinebene ist aber schon einmal ein Werk entstanden, das wie ein Vorbote Böcklinischer Empfindung anmutet. Der Hochaltar der ehemaligen Antoniter-präceptorei in Isenheim bei Gebweiler, der jetzt im Colmarer Museum aufbewahrt wird, die Schöpfung des grossen Mathias Grünewald, und da die beiden frühesten erhaltenen Werke dieses gewaltigen Unbekannten aus der oberen Rhein-

gegend stammen, ist es nicht unwahrscheinlich, dass sich hier seine Richtung ausgebildet hat. Es ist auch kaum ein Zufall, dass ein Nietzsche in Basel das geworden, was er ist. Sicher aber ist Böcklins wilde Freude am Dasein aus dem Gegensatz zu seiner heimatlichen Umgebung hervorgegangen.

*

In Düsseldorf ist Böcklin etwa zwei Jahre (nicht blos kurze Zeit) geblieben; in den Listen der Akademieschüler ist sein Name nicht zu finden, Schirmer scheint sich persönlich seiner angenommen zu haben. Dieser soll manches tüchtige naturalistische Talent verdorben haben. Böcklin fand an ihm jedoch einen Lehrer, dem er sein ganzes Leben dankbar blieb. Schirmer erkannte aber auch das vielversprechende Farbentalent des Schülers und wies ihn selbst nach Belgien und Paris, wohin damals alle coloristisch begabten Deutschen, die grossen Meister der kommenden Generation, pilgerten.

In Brüssel zeichnete Böcklin eifrig Act, studierte hier und in Antwerpen die Museen und Kunstschatze und skizzierte Porträts von van Dyck, Sustermanns und anderen. Was aber wohl die Hauptsache war, er lernte die Kunst schätzen, der er nebst der Antike das Meiste dankt, die Niederländer des 15. Jahrhunderts, van Eyck, Rogier, Memling und vor allem Dirk Bouts. Der Aufenthalt in Belgien dauerte etwa ein halbes Jahr.

In Paris war es ein historisches Ereignis, das ihm den stärksten Eindruck hinterließ. Der Zufall machte ihn zum Zeugen der Februarrevolution, er wurde selbst von der Volksmenge zum Sturm auf die Tuilerien mitgerissen und hat sich aus dem Palast der französischen Könige zum Andenken eine Speisekarte mitgenommen, während sich der Pöbel wohl mit wertvolleren Dingen bedient hat. Dann, nach der Niederwerfung des Juniaufstandes, musste er von seiner Dachkammer aus mit ansehen wie unten eine Anzahl Revolutionäre in einem Hofe eingeschlossen und nach einander erschossen wurden.

Böcklins Furien und Centaurenkämpfe stammen nicht von einem Menschen, der den Tod nur an Krankenbetten kennen gelernt, und er gesteht selbst, dass diese Ereignisse einen Eindruck bei ihm hinterlassen, der, wie dies ja auch bei Rethel der Fall war, auf seine Kunst von Einfluss gewesen sein kann. Noch oft mag er im Heulen des Sturmes die Wut- und Schmerzenslaute jener Tage gehört haben.

Die Werke von Delacroix und Couture dagegen lernte er kennen, ohne dass sie einen besonderen Eindruck auf ihn gemacht hätten.

So scheidet sich schon hier sein Weg von dem seiner Altersgenossen, mit denen er sich erst persönlich befreunden sollte, um später in Kunst und Leben immer mehr seine eignen Wege zu gehen: nicht nur die Franzosen, auch die Venetianer haben ihn kalt gelassen, die Anklänge an Giorgione sind ganz allgemeiner Art. Wie die vorausgegangene Generation hat er noch an die Kunst des 15. Jahrhunderts angeknüpft. Die Malerei der Niederlande, von der er aber gelernt hat, ist eine der grössten Leistungen des deutschen Geistes. Die einzige Kunst seit der Gotik, die Probleme aufgestellt hat, für deren Lösung bei der Antike kein Rat zu holen war.

*

Im Herbst des Jahres 1849 kam Böcklin nach Basel um seiner Militärflicht zu genügen und im Frühjahr 1850 zog er als 22jähriger in das Land, das fortan seine zweite Heimat werden sollte, und blieb zunächst, mit einer kurzen Unterbrechung i. J. 1852, sieben Jahre in Rom. Er hatte nunmehr ganz für sich zu sorgen und nur um das Leben zu fristen, musste er oft für die Kunsthändler am Corso Veduten malen.

Hier aber, wo die Mauern von Geschichte und die Felsen von Sagen erzählen, muss ihn ein ähnliches Gefühl überkommen haben, wie einst Ludwig Richter, als er eines Abends in Rothenburg an der Tauber einkehrte und überall die Gestalten der Märchen vor sich sah, an denen er sich einst als Kind im stillen Winkel eines Dachbodens mit seiner kleinen Gespielin erfreut hatte, und vor Böcklins klassisch gebildetem Geiste erhoben sich die Gestalten einer tausendjährigen Vergangenheit. Es belebten sich die Haine und Grotten mit den alten Flurgöttern und das Meer mit dem Gefolge Poseidons, er sah die Dichter wieder in schattigen Hainen wandeln, die Ritter auf Abenteuer ausgehen und die Sarazenen die Burgen am Meere plündern. Ariosts *Orlando furioso* ist eines seiner Lieblingsbücher geworden, in dem er heute noch zu lesen pflegt.

Seinem stark ausgeprägten Stilgefühl sagten auch die Formen der römischen Landschaft besser zu, als die der stets vom weichen Flaum der Wälder überzogenen heimischen Berge. Hier sprach alles in großen Linien und mächtigen Kontrasten zu seiner erregbaren Phantasie.

Und endlich fand er in der antiken Umgebung in einer armen Waise eine Muse aus jener antiken Welt, eine Tochter jener römischen Stadtbevölkerung, mit dem klassischen Gesichtstypus und der vornehmen Haltung mitten in einer ärmlichen Existenz; er heiratete das Mädchen nach wenigen Tagen der Bekanntschaft und, wie es heißt, gerade als die Not am bittersten war. Trotz aller Unterschiede der Nationalität, der Religion, der Sprache und der Sitten ist sie ihm eine glückbringende Gefährtin auf dem dornenvollen Lebenswege geblieben. Von nun an erzählen Bilder aus allen Lebensepochen von den Freuden der Liebe, von Sehnsucht und rascher Erfüllung, vom Jubel wie von stillem Versunkensein der Geliebten, von schalkhaften Scherzen und friedlichem Behagen am munteren Nachwuchs. Er hat seine Kinder leidenschaftlich geliebt und der Tod eines seiner Kleinen konnte ihn für Monate brachlegen. Feuerbach träumte von einem ehelichen Glück hoch oben über allem Elend des täglichen Lebens, er hoffte auf ein geliebtes Weib den Ruhmeskranz eines gefeierten Meisters niederlegen zu können. Böcklin wusste den Sonnenschein zu feiern, den ihm jeder gute Tag brachte, und die Gattin hat, was das Höchste ist, die schaffenden Arme nicht in hausbackener Verständigkeit mit Rosenketten umwunden und folgte ihm auf dem steilen Pfade, der zur Unsterblichkeit hinaufführt. Aber Not und Tod und die langjährige Verkennung des Mannes scheinen bald ihrem schönen Antlitz einen herben Zug aufgedrückt zu haben, während der Gatte sich stets zu neuen Thaten erhob und der alte Kraftmensch blieb.

Böcklin fand in Rom auch einen anregenden Verkehr ähnlich gestimmter Künstler, die neben ihm schufen und Erfahrungen austauschten, so namentlich den Landschafter Franz Dreher, ferner Bildhauer wie Reinhold Begas und den Dichter Paul Heyse. Solche Freunde wussten auch hier und da den Verkauf eines Bildes zu vermitteln, um die Not zu lindern; aber Käufer waren doch noch selten.

Anfangs zeichnete Böcklin noch sorgfältige Studien nach der Natur, wie dies u. a. die große Landschaft auf der einen Tafel beweist.

Diese sind weit von dem entfernt, was man gewöhnlich unter stilisierten Landschaften versteht, sie haben aber schon in hohem Grade Stil. Ganz unverhüllt tritt zu Tage, was den Künstler interessiert. Ueberraschend ist vor allem einmal die Deutlichkeit, mit der das Stoffliche, die Härte und Weichheit der Objekte wiedergegeben ist, dann die Klarheit und Einfachheit des Gesamtbildes bei aller Genauigkeit in der Wiedergabe der Einzelheiten. Endlich zeichnen sich diese frühen farblosen Zeichnungen schon durch das aus, worauf Böcklins Kunst immer bewusster hinausging: die Stärke der räumlichen Wirkung; die abgebildete Studie auch schon durch die stimmungsvolle Gesamtwirkung. Die abstrakte Form ist ihm gleichgültig; auch bei Akt-Studien wie bei der a. S. 80 ist alles Bewegung, Ausdruck, pulsierendes Leben, und auch hier ist das Stoffliche, die Weichheit der Karnation mit frappanter Deutlichkeit wiedergegeben.

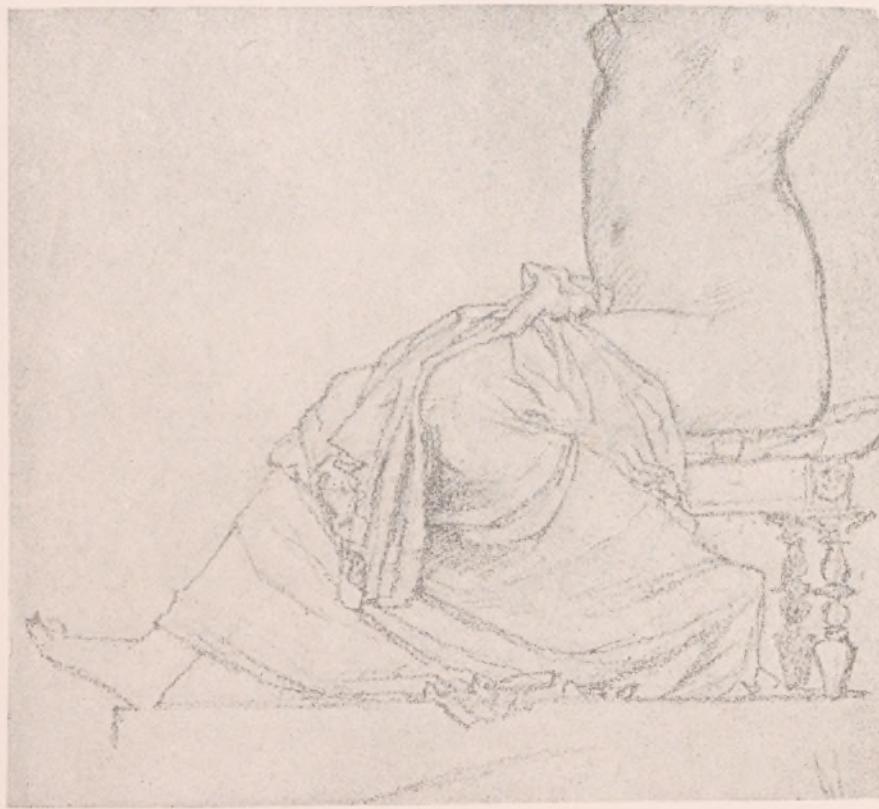
Schon solche offenbar nach der Natur gezeichneten Studien sind aber nur selten für ein bestimmtes Bild entstanden, sondern hingeworfen mehr zur Übung im scharfen Beobachten und im Wiedergeben von Stimmungen. Sie schulten aber Böcklins Gedächtnis. Nun ging er in Rom, wie es scheint, bald völlig zu der Art des Produzierens über, die für ihn charakteristisch ist und allein die Wirkung ermöglichte, die den einen zum fanatischen Widerspruch, den anderen zu nicht minder fanatischer Begeisterung zwingt. Tage lang streift er im Albanergebirge umher, blos beobachtend, im Kopfe das Gesehene verarbeitend, stundenlang kann er dabei den Organismus einer Pflanze und ihre Erscheinungsform in allen Phasen der Beleuchtung studieren. Nun formt er frei aus dem unermesslichen Vorrat seines Gedächtnisses, setzt sich eines Tages hin um ein Bild der Gegend auf die Leinwand zu werfen, das überall und nirgends zu finden ist. Die Bäume, die Felsen, wie die antiken Götter von Meer und Flur erstehen aus derselben Stimmung, die Geschichten von denen der Meister im Gestalten träumt, lassen ihre Spuren im Bilde zurück, die nachher die Phantasie des Beschauer wieder anregen und die Vorstellung wird zum Kunstwerk, ohne dass herbeigezogene Detailstudien die Einheit der Stimmung beeinträchtigen könnten. Unter den Zeichnungen der späteren Zeit finden sich deshalb auch kaum mehr Aufnahmen nach der Natur. Es sind im Grunde schon alles Entwürfe. Für etwas, das dem Künstler schon vorschwebt, wird die ausdrucksvoollste Form gesucht, sei es für eine Seelenstimmung wie bei dem flötenden Faun S. 81 und vor allem bei der *Vanitas* S. 77 oder gleich für eine Geschichte, wo dann auch auf die Anordnung im Rechteck der Bildfläche Bedacht genommen wird, wie bei einer Sirene und bei den ausgeführteren Bildentwürfen der diesem Heft beigegebenen drei Tafeln.

Die Schöpfungen des ersten römischen Aufenthaltes, soweit sie bekannt, verraten nichts von den Sorgen und Entbehrungen, unter denen sie entstanden sind, noch nichts von den schrecklichen Eindrücken der Wanderjahre. Sie erzählen von einem Menschen, der zum ersten Male den Boden gefunden, auf dem er ganz gedeiht und sich heimisch fühlt. Bald liegt über ihnen die sinnlich heiße Glut des Südens, bald der keusche Liebreiz römischer Frühlingstage und ersten Liebesglückes. Es muss im Herbst 1856 gewesen sein, als der junge



ARNOLD BOECKLIN, VANITAS-STUDIE

Feuerbach ganz ausser sich bei seinem Freunde Allgeyer erschien, weil er die Entdeckung gemacht hatte, dass da in Rom ein Maler existierte, bei dem er nochmals von vorne



ARNOLD BOECKLIN, VANITAS-STUDIE

an hätte lernen können und der trotzdem noch völlig unbekannt war.

Derselbe Böcklin siedelt bald hernach, daran verzweifelnd sich in Rom noch durchkämpfen zu können, in seine Vaterstadt über und hier erhält er wenigstens durch den Konsul Wedekind, der sein Atelier aufgesucht hat, den ersten grösseren Auftrag: drei Wände eines Speisesaales in Hannover auszumalen. Er schuf den ersten Prometheus, daneben malte er zwei kleinere Bilder in kühler Morgenstimmung, an den beiden anderen Wänden einen Gebirgskamm aus dem Sabinergebirge in der Mittagsglut und eine von Bäumen gekrönte Felsküste bei drohendem Gewitter: das erste Seeräuberbild. Mit Wonne schweift hier der Blick in weite Fernen. Alles ist duftig, heiter, die Figuren sogar auffallend zahm. Bloß in dem drohenden Gewitter verrät sich schon, wenn auch noch verhalten, das gewaltige Pathos der späteren Zeit.

Im Herbst des Jahres 1857 erregte der grosse Pan im Münchener Kunstverein ungeheueres Aufsehen. Vielleicht weniger wegen der gesättigten Stimmung und der vornehmen Farbenharmonie, als wegen einiger mit frappanter Wahrheit wiedergegebener Sonnenflecke, die der Künstler, fast sich solcher Witze schämend, vorn über den Boden spielen ließ.

Man hörte dann, der Schöpfer sei ein junger Schweizer, der mit einer wunderschönen Gattin aus Rom gekommen, gegenwärtig im äussersten Elend in München am Typhus krank darniederliege. Paul Heyse wusste auch mit höchster Bewunderung von den geistvollen Kunstsichten zu erzählen, für die er überall Propaganda mache. Die Not wurde gelindert, das Bild für die Pinakothek angekauft, der Schöpfer genas und war von da an ein hochangesehenes Mitglied der Münchener Künstlergesellschaft. Besonders Piloty, der nur ein Jahr älter als Böcklin, schon längst ein gefeierter Meister war, aber gerade in einem Meister wie Böcklin den gefährlichsten Rivalen finden musste, und der edle Ramberg haben sich seiner angenommen.

Im Jahre 1860 erhielt er mit Ramberg zusammen einen Ruf an die neugegründete Kunstabademie in Weimar. Vom Herbst 1860 bis zum Oktober 1862 hat er dort gewirkt.

Der Vater versöhnte sich mit dem Beruf seines Sohnes und besuchte ihn in Weimar. Die Vaterstadt bestellte das erste Bild: die grosse Jagd der Diana. Aber Böcklin selbst vermisste die italienische Landschaft, er verließ wieder den sicheren Hafen und steuerte hinaus in die Wogen, deren Gewalt er doch schon zur Genüge kennen gelernt hatte. Sein kurzer Aufenthalt in Weimar hat aber Spuren hinterlassen, die heute noch nicht verwischt sind.

✿

Er wandte sich wieder nach Rom, hat damals auch Neapel und Pompeji besucht; 1866 lockte ihn eine monumentale Aufgabe nach Basel; 1871—1874 weilte er in München.

In diesen fünfzehn Jahren, nach dem ersten durchschlagenden Erfolg sind all die Perlen der Galerie Schack entstanden, die heute jedem verständlich, heute bei Künstlern und dem Publikum schon kanonische Geltung haben. Gleichzeitig bereitet sich der Übergang vor zu den grossen Schöpferthaten der Florentiner Zeit. Wohl ist er in Rom heiterer, in Basel aufgeregter und in München oft wieder voll von sprudelndem Humor, aber trotzdem lässt sich im Allge-

meinen eine andauernde Steigerung der Stimmung beobachten, und ganz unverkennbar steigert sich die Fähigkeit des Ausdrucks. Der Anachoret, die Villa am Meer, der Mörder von den Furien verfolgt, die Teufelsbrücke, die Centauren Schlacht bilden ebenso sehr eine Stufenleiter düsterer, grausiger, und endlich wild leidenschaftlicher Stimmungen, wie die Hirtin bei der Herde, die altrömische Weinschenke, der Liebesfrühling bei Major von Heyl, und die ideale Frühlingslandschaft wieder bei Schack, eine Stufenleiter des Anmutigen und Entzückenden.

Die Farbe wird kräftiger. Die Quellnymphe von 1856, später von Graf Schack angekauft, hat noch den goldigen Ton, der entfernt an alte Meister erinnert, dann wird das Kolorit hell und duftig, so licht oft, dass, wenn Bilder aus dieser Zeit in den achtziger Jahren auf Ausstellungen erscheinen, man glaubt, der Künstler sei in seinen alten Tagen noch unter die Pleinairisten gegangen. Schon in München aber geht er zu den kräftigsten Accorden von Rot, Blau und Gelb über.

Die Landschaft ist ihm als Mittel, Stimmungen auszudrücken, nicht mehr genug. Gustav Flörke wusste dafür eine charakteristische Anekdote: Böcklin zieht allein über den Gotthardt, der Abend bricht an, die Nebel dringen immer tiefer herab und drohen den Wanderer, der in fliegender Hast davon eilt, zu erreichen und ihm den sicheren Pfad zu verhüllen. Aber das Grauen, das den Wanderer beim Herannahen der Nebelmassen erfüllt, kann der Maler durch die Schilderung des Landschaftsbildes nicht wieder hervorufen, als er andern Tages seine Eindrücke künstlerisch zu verwerten sucht. Da erfindet er einen Drachen, nicht feuerschnaubend gräflich wie in der Dichtung, sondern ein langsam schleichendes Verderben, aber doch wieder durch die Erinnerung an Sage und Goethesche Dichtung sofort in seiner ganzen Bedeutung verständlich. So werden die Menschen und andere Lebewesen mehr und mehr die Hauptträger des Stimmungsausdrucks. Auch der Centaurenkampf scheint aus dem Toben des Sturmes auf hohem Alpenkamme hervorgegangen. Aber die Geister, die er rief, wird er nun nicht mehr los, und in den urwüchsigen Halbgöttern der griechischen Sage erzählt er so manchen lustigen Schwank, den er nicht einsam in tobender Natur, sondern im Kreise seiner Lieben und Getreuen erlebt; und für eine andere Reihe von Erlebnissen fand er jetzt im Marienleben und in der Passion ein Stoffgebiet.

Entscheidend für die weitere Entwicklung waren die Fresken im Basler Museum, Herbst 1868 bis Januar 1870, vorher, im Sommer 1868, die Fresken im Sarasinschen Gartenhaus. Ein Künstler wie er, atmet auf beim Gedanken, im Grossen schaffen zu können, er atmet auf in der Erinnerung, so geschaffen zu haben, obwohl solch bestellte Arbeiten regelmässig mit unendlichem Aerger verbunden waren.

Noch immer liebt er den flimmernden Glanz, den die Sonne über Blätter und Blüten ausbreitet, die bewegte zierliche Silhouette; aber es mehren sich gerade von da an die grossfigurigen Gemälde und die Kompositionen mit lebensgrossen Gestalten.

*

Die denkwürdigen elf Jahr von 1874—1885, das achtundvierzigste bis neunundfünfzigste Altersjahr reiften nun aber

einen Stil von lapidarer Einfachheit. Es vollzieht sich bei ihm eine Wandlung, die heute immer weitere Kreise zieht. Zuerst bei dem grossen Romantiker zeigen sich die Symptome der modernen Richtung, die wieder bei den Griechen den besten Rat in allen Kunstfragen und sogar wieder die ornamentalen Motive holt. Böcklin selbst glaubt freilich so wenig, wie die moderne Wissenschaft, an das unbefleckte Weiss des Marmors. Seine eigenen Beobachtungen in Pompeji und Neapel brachten ihm die Ueberzeugung bei, dass die Augen der antiken Götterbilder, so gut wie die der sixtinischen Madonna dunkel waren, er hat auch die Augustus-Statue gesehen, wie sie noch mit voller Bemalung in dem tausendjährigen Grabe gefunden wurde. Wie die Maltechnik früherer Jahrhunderte, so hat er auch die Kunst, Bildwerke künstlerisch zu bemalen, wieder entdeckt.

Auch das florentiner Quattrocento besonders Sandro Botticellis Frühling, die einfachen grossen Linien der Landschaft und die kristallklare Luft des Arnothals sind auf seine Kunst nicht ohne Wirkung geblieben.

Einen Formenkanon hat er freilich weder dem 15. Jahrhundert noch der Antike entnommen.

Ein sehr bescheidener Wohlstand erlaubte jetzt ein offenes Haus zu halten; es wohnte damals der Meister in einer Vorstadt von Florenz, die einen wundervollen Blick in das Arnothal bot. Die Arbeit unterbrach des Tages Guitarrenspiel und fröhliches Plaudern, und berühmt sind die Nächte, die beim Chianti verbracht wurden; den Meister umgab ein Kreis von Schülern und von ausgereiften Künstlern und Gelehrten. Es erinnern an Platons Gastmahl diese nächtlichen Unterhaltungen und dann wieder an Schwänke aus Boccaccio, die Streiche, die den harmloseren Mitgliedern der Tafelrunde gespielt wurden. Es war ein Leben, als ob alle Tage Sonntag sei.

Zwar hat Schack nicht mehr und Basel lange Jahre nicht mehr von ihm gekauft, aber einer jener Kunsthistoriasten, für die das Kunstwerk eine Actie ist, erkannte mit findiger Spürnase die Zukunft eines Künstlers, bei dem das Kunstwerk ein Herzenserguss ist und ein wohl ausgedachtes System des Fütterns und Melkens übte an einem der gewaltigsten Geister der Nation ein Händler. Wo nun seine Schöpfungen auf dem Markte erschienen, stimmten die „regelmässiger organisierten Geister“ im Teich des Philisteriums ein Concert an über Geschmacklosigkeit und Verzeichnung; aber da zum Absatz von Ware doch auch wieder Reklame nötig ist, so wurde Böcklin ein berühmter Mann, obwohl recht populär nur die wenigen Werke sind, wo er sentimental verstanden werden kann.

Das gefeiertste Werk dieser Epoche ist die Toteninsel, aber nicht etwa, dass die Stimmung des Meisters düsterer geworden wäre, im Gegenteil. Auch die Toteninsel gibt das Unerbittliche des Schicksals verklärt durch das Feierliche des unendlichen Friedens. Die düstern Motive sind seltener. Die Stimmung kraftvoller und gesättigter, die Freude wird ein volles Geniesen, ein trotziges Kraftbewusstsein, eine bacchantische Lust, ein herzliches Jauchzen. Nicht mehr dem Tode lauschend, sondern kraftstrotzend, das Weinglas in der Hand, hat er sich am Ende des Florentiner Aufenthaltes abgebildet.

Aber jetzt schildert er in Antlitz und Gestalt, was er uns früher nur ahnen liess.

Neben leichteren Erzeugnissen seiner Muse treten eine Reihe Kompositionen auf, wo, fast wie in Meisterwerken

aus der Blütezeit der griechischen Plastik und Architektur die Wirkung auf wenigen grossen Linien, Formen und Farbenton beruht. Hier und da scheint auch ein Gewandmotiv direkt von antiken Bildwerken entlehnt zu sein. Erst äusserst sich der neue Stil in Einzelfiguren: Klio 1875, Veritas 1877, dann auch in figurenreichen Bildern und Landschaften: Meeresbrandung, Kreuzabnahme, Gefilde der Seeligen (1878), Frühlingstag oder die drei Menschenalter, Dichtung und Malerei, Toteninsel, Odysseus und Kalypso, Sommertag, Abenteurer, Drama, Heiliger Hain (zuerst 1883), Schweigen im Walde.*)

Der sprudelnde Reichtum von munteren Einfällen und reizenden Einzelheiten macht der grössten künstlerischen Weisheit und Sparsamkeit Platz. Aus den Bildentwürfen verschwindet das zierliche Laubwerk, nur mit breiten geraden Pinselstrichen sind die Hauptmassen von Licht und Schatten angegeben. Man vergleiche die kleine Landschaft S. 86, den Entwurf zu Francesca da Rimini und auch den zu dem Centauren von 1878 mit der Skizze von 1875 zu Triton und Nereide und dem frühesten Entwurf (vor S. 81). Pappeln, Cypressen, kahle Baumstämme, nackte Felsen und Mauern, ebene Wiesen, glatte Meeresflächen oder grosse Wogen und vor allem die Menschengestalt nackt oder in eng anschliessender meist antiker Gewandung sind seine beliebtesten Ausdrucksmittel und stark ausgesprochene horizontale oder vertikale Linien oft im bewussten Kontrast zu lebhaft bewegten Silhouetten beherrschen die Bildfläche.

In demselben Grade hat sich auch die Tiefenwirkung gesteigert.

Eine möglichst starke räumliche Wirkung zu erzielen, dies ist das Streben, das Böcklin bei allen Bildern aller seiner Epochen geleitet hat und die Farbe, das weithin sichtbare Kennzeichen seiner Werke, vielleicht mehr als alles Andere sein eigenes Lebenselement, die Farbe ist ihm das vornehmste Mittel um Räume zu gestalten. Freilich interessiert ihn nicht die dunsterfüllte Atmosphäre, sondern die klare Luft, wie sie die van Eyck und Dirk Bouts gemalt haben, die Luft, die ihm der italienische Frühling bot, wo das Rot noch weithin leuchtet und in tiefem Blau die Ferne zittert. Ein lediglich an nordische Atmosphäre und die Darstellung dieser Luft gewohntes Auge kann deshalb in Böcklins Werken anfangs nicht blos die gewohnten Mittel sondern sogar die Wirkung vermissen. So ist Böcklin schon alle Luftperspektive abgesprochen worden, selbst von Beurteilern, die sonst ernst zu nehmen sind. Aber die Perspektive durch Abstufen der Farbenton ist das Verstandesproblem, das ihn durch sein ganzes Leben verfolgt. Davon spricht er, wenn er die Absichten erklärt, die ihn beim Erschaffen eines Bildes geleitet haben, der dichterische, der Stimmungsgehalt wird nur obenhin gestreift.

Die Natur selbst besitzt eine Palette mit einer Stufenleiter von Tönen, die im Bilde nie annähernd zu erreichen ist; der Unterschied zwischen dem feinsten Weiß und dem tiefsten Sammtschwarz auf einer gutbeleuchteten Bildfläche ist auch nicht im entferntesten so gross, wie der zwischen einem hell von der Sonne beschienenen Felsblock und dem Schatten eines Waldes. Bloß das Verhältnis der Licht- und Farbenintervalle kann richtig wiedergegeben werden. Böcklin sucht nun zunächst der Stufenleiter der Natur objektiv wenigstens

*) Die Namen der Gemälde sind dem Brückmannschen Böcklin-Werke Bd. I u. II entnommen, dessen Kenntnis wir voraussetzen.

so nahe zu kommen, wie es möglich ist. Zu diesem Zwecke hat er mit Hilfe Adolf Bayersdorfers zunächst die alten Rezepte und Malmittel ausgegraben; schon die Münchener Meeresidylle, das späteste Bild der Schackgalerie, ist in einem Temperaverfahren gemalt; die Oelmalerei nach heutiger Art hat er in Florenz ganz aufgegeben. Er suchte nach einem Malmittel, das erlaubt, die Farbe so dünn aufzutragen, dass der weiße Grund durchscheint und die Farben fast wie in Glasgemälden leuchten lässt; weil ihm viel daran lag, die Hintergründe aufs feinste abzustufen, war ihm auch ein dünnflüssiges Malmittel wie Wasser viel sympathischer als Oel und die Holztafel weißgrundiert und blank lieber als Leinwand.

Neben den Studien der alten Malmittel ging ein Studium der Anlage und Verteilung der Farbe in den alten Bildern einher; denn den Eindruck der Leuchtkraft, Farbenpracht und räumlichen Vertiefung, wie ihn die Natur bietet, sucht er nun durch alle Mittel des Kontrastes zu erreichen.

Die linearen Mittel, die der Meister früher verwendet, verdoppeln sich, eine Allee von kahlen Pappeln und dazwischen eine Flucht von hellen Wolken führt den Blick in die Ferne eines klaren Frühlingstages, eine Allee von Platanen und Eichen in das Dunkel eines heiligen Haines.

Die einzelnen Züge, mit denen Böcklin seine Novellen andeutet: z. B. Kalypso-Odysseus-Meereshorizont in dem bekannten Bilde, sind ebenso viele Stufen um den Blick in die Tiefe zu leiten. Die Gestalten, die schon durch die mächtigen Kontraste der Umrisse eine lapidare Sprache sprechen, scheinen anderseits nur dazu da zu sein, um den Rahmen für entzückende Fernsichten abzugeben. Was früher neben einander ausgebrettet war, sieht man jetzt hintereinander. Von Schloss und Fels sieht man aufs Meer, von der Ruine auf weite Ebenen, vom Wald ins Freie, aus dem Schatten einer unsichtbaren Felswand in den leuchtenden Sonnenschein.

Er kann es wagen im Mittelgrunde noch ungebrochene Farben im hellsten Sonnenschein leuchten zu lassen, denn die Kontraste im bläulichen Schattenlicht des Vordergrundes sind so stark, dass sie selbst den warmen Mittelgrund zurückdrängen und dieser rückt dann wieder die blauen Berge in die weitesten Fernen. Der Raum scheint sich nach vorn weit über den Standpunkt des Beschauers auszudehnen, wächst hinter dem Rahmen in die Höhe und in die Breite; die Bäume und Felsen werden meist vom oberen Rand abgeschnitten. Seine Farbenskala ist vielleicht grösser als die eines anderen Meisters; er weiss sie aber auch stärker als irgend ein anderer auszubeuten.

Als Böcklin also in Florenz langsam die Höhe erstieg, die zu erreichen ihm beschieden war, sprach man im Norden mit Bedauern von seinen tollen florentiner Farbenexperimenten, von seiner geistigen Vereinsamung, in der es ihm an der nötigen Kritik gebrechen müsse. Erst als nach dem durchschlagenden Erfolg der Schotten die graue Freilichtmalerei wieder der alten, nunmehr gereifteren Farbenfreude wich, hat sich das Verständnis und die Begeisterung allgemein auch den Werken der Reifezeit zugewendet. Die Kreuzabnahme, einst mit allgemeinem Hohn begrüßt und von der grossen Münchener Ausstellung zurückgewiesen, wirkte auf der Session 1892, wie das Hauptwerk der modernsten Richtung.

*

Wie aber nun auf die schwärmerische Jugend und das thatkräftige Mannesalter grössere Ruhe und Abklärung folgt,

tritt jetzt erst die Tiefe seines echt deutschen Gemütes in einer Reihe von weihevollen Bildern hervor; so entstand noch in Florenz der Eremit, dann nach der Rückkehr ins Vaterland die Heimkehr des Landsknechts, die Alten in der Gartenlaube und endlich das fünfteilige Altarbild der Himmelskönigin mit der Anbetung des Neugeborenen, dem Abschied vom Grabe, dem Zug der Weisen aus Morgenland. Die wildgeniale Kraftnatur berührt sich hier mit einem Künstler, der im kleinen gross war, mit Ludwig Richter.

Der Aufenthalt in Zürich und die innige Freundschaft mit Gottfried Keller brachte noch andere Stimmungen. Der drastische Humor, ob dessen Böcklin von Jugend auf berühmt war, regt sich erst jetzt recht in seinen Bildern, wie in dem Centauren in der Dorfsmiede, in den Najaden in Basel, in der berühmten Susanna und in der Fischpredigt.

Die Stimmungen wechseln, die Freude an den bewegten Umrissen des Blattwerks verdrängt wieder etwas die plastischen Formen des Südens, wie dies ja auch dem mildernden Charakter seiner jetzigen Stimmungen entspricht; aber der rechnende Verstand sucht immer nach neuen Mitteln die Farbenpracht zu erhöhen und den Raum zu vertiefen. Dahin zielt die streng symmetrische Anlage, die den Blick von beiden Seiten in eine tiefe Mitte führt; wohl zuerst in dem hier mitgeteilten Entwurf zu einer Darstellung „Francesca da Rimini“, der noch aus der florentiner Zeit stammen dürfte, dann in dem „Vitae Somnium breve“ und in der „Gartenlaube“. In gleicher Absicht entstehen jetzt auch die mehrteiligen Bilder. Die beschränktere Tiefe des Raumes, in der die Mittelfigur steht, soll den Eindruck der Fernsicht auf den Flügeln erhöhen, das undurchsichtige Wasser, in dem die Fische unten sich gegenseitig auffressen, soll oben in der durchsichtigen Luft des Tages die Fernsicht über die weite Meeresfläche, wo die Fische ihre heuchlerische Andacht verrichten, steigern.

Die Farbenpracht aber dieser letzten Epoche stellt auch die Bilder eines Rubens wenigstens in ihrem jetzigen Zustand in den Schatten.

Noch heute verwirft der Siebzigjährige Angefangenes, um es grösser und reifer erstehen zu lassen. Zu seinen letzten Vorwürfen gehört eine Scene aus dem *Orlando furioso*, wo in göttlichem Humor seine unverwüstliche Lebenskraft triumphiert. Er hat sein Kapital noch immer nicht angegriffen.

☆

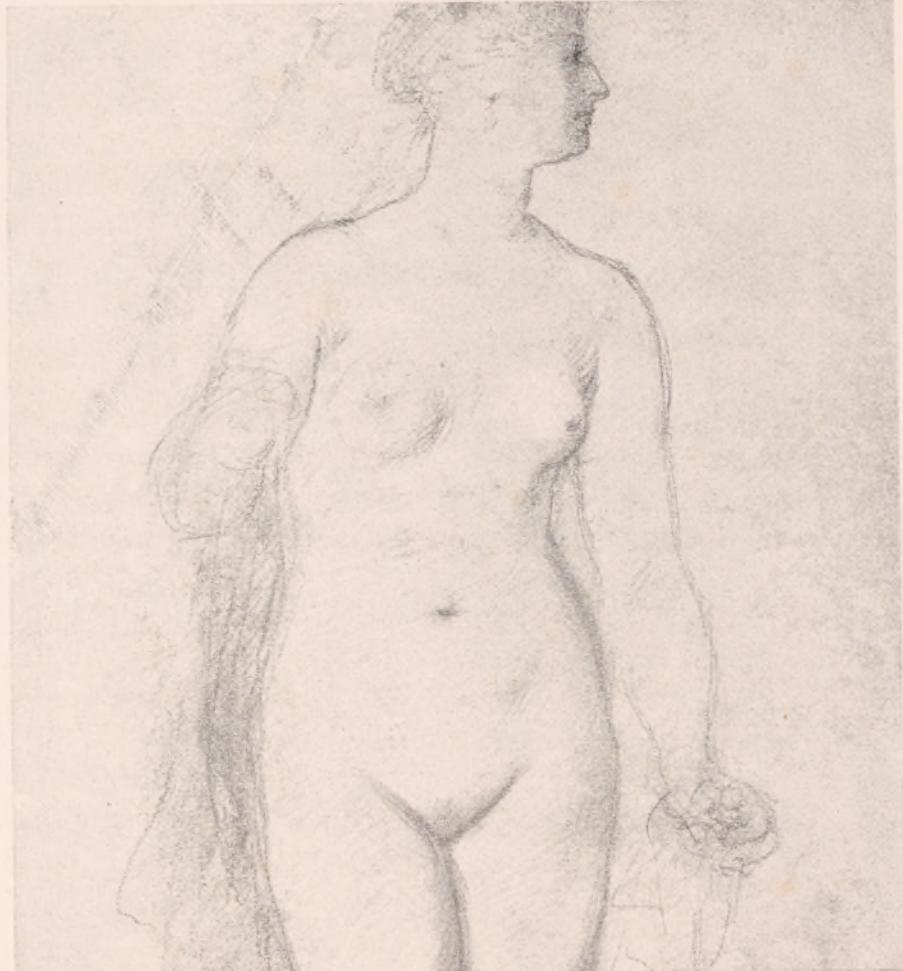
Kraft, Gesundheit, nüchterner Verstand, Geradheit und ein ungezwungenes Wohlwollen, das sind die Züge, die auch an der Person dieses Künstlers zuerst in die Augen springen, dem man krankhafte Ueberreiztheit, künstlerische Verlogenheit und Effekthascherei wie keinem zweiten nachgesagt hat.

Auf einem gedrungenen stiernackigen Körper ein von Runzeln durchzogenes Gesicht, mit einem löwenmässigen blauen Auge. Die ganze Erscheinung an den Offizier einer Civilarmee oder an einen alten Seebären erinnernd. Im Umgang kühl und stolz nur gegen solche, die ihn als eine Kuriosität, als Original zu behandeln versuchen, sonst liebenswürdig und von vornehmer Natürlichkeit. In der Unterhaltung ohne jede Spur von Bestreben, geistreich zu sein und berühmte Worte zu sprechen, aber stets geladen mit drastischen Vergleichen und trockenen Witzen. Beim Urteil über Künstler und Kunstwerke Lob und Tadel vorsichtig abwägend, und stets während des Sprechens nach Ausdrücken suchend, mehr einem Gelehrten ähnlich, als einem Künstler.

Von Natur gross angelegt, ein Mann der seine Freiheit nie verkauft, mit den Verhältnissen nie paktiert und alles zu dem Berufe, den er gewählt, in vollem Masse besitzt, hat er die Ehrlichkeit des Starken; von Ehrgeiz nicht, sondern nur von Schaffensdurst geplagt und bescheiden in seinen Bedürfnissen, nie in der Versuchung durch List und Ränke äussere Ehren zu erwerben, bewahrte er sich auch die Stärke des Ehrlichen.

Auch seinen Schülern prägte er vor Allem ein, sich zu geben, wie man ist. „Hütet euch vor dem Grosse-Männer-werden-wollen“; das ist das Vermächtnis Arnold Böcklins.

HEINRICH ALFRED SCHMID



ARNOLD BOECKLIN, AKTSTUDIE



ARNOLD BOECKLIN, TRITON UND NEREIDE FACSIMILE-LICHTDRUCK PAN III 2.
ENTWURF ZU DEM BILDE VON 1875



ARNOLD BOECKLIN, FAUNSTUDIE

LYRIK

AUS EINEM NEUEN CYKLUS: PHANTASUS

I

Aus schwerem Schlaf
plötzlich erwacht,
— es ist noch Alles dunkel,
ich liege da —
formt sich, in mir, langsam, eine Strophe.

Über den Sternen ...

Über den Sternen ...

Über den Sternen hängt eine Harfe,
selig sitzt die Nacht und singt.

Singt, dass die zitternden Herzen klopfen.

Aus den Saiten Sonnen tropfen.

Über den Sternen hängt eine Harfe,
selig sitzt die Nacht und singt.

Über den Sternen ...

Über den Sternen ...

Die Augen zu, die Zähne zusammen,
dafs ich nicht schluchze!

II

Lachend in die Siegesallee
schwenkt ein Mädchenpensionat.

Donnerwetter, sind die chic!

Wippende, grünblau schillernde Changeantschirme,
lange, buttergelbe schwedische Handschuhe,
sich bauschende, silbergraue, von roten Tulpen durchflammt Velvetblousen.

Drei junge Leutnants drehn ihre Schnurrbärte.

Monocles.

Die Kavalkade amüsiert sich.

Fünfzig braune, trappelnde Strandschuhe,
fünfundzwanzig klingelnde Bettelarmbänder.

Links,
hinter ihnen drein,
die Blicke kohlschwarz,
ihr Drache.

Wehe!

Wie die Sonne durch die Bäume goldne Kringel wirft ...

Ach was!

Und ich kriege die Schönste, die sich nicht sträubt, um die Taille,
— die ganze Gesellschaft stiebt kreischend auseinander,
Huuch! die alte Anstandsglücke fällt in Ohnmacht —
und rufe:

Mädchen, entgürtet Euch und tanzt nackt zwischen Schwertern!

III

Ich liege noch im Bett und habe eben Kaffee getrunken.
Das Feuer im Ofen knattert schon;
durchs Fenster,

das ganze Stübchen füllend,
Schneelicht.

Ich lese.

Huysmans. Là Bas.

... Alors,
en sa blanche splendeur,
l'âme du Moyen Age rayonna dans cette salle ...

Plötzlich,
irgendwo tiefer im Hause,
ein Kanarienvogel.

Die schönsten Läufe!

Ich lasse das Buch sinken.

Die Augen schliesen sich mir,
ich liege wieder da, den Kopf in die Kissen ...

Unverheiratet
und doch — glücklich.

IV

Durch die Friedrichstrafse
— die Laternen brennen nur noch halb,
der trübe Winternorgen dämmert schon —
bummle ich nach Hause.

In mir,
langsam,
steigt ein Bild auf.

Ein grüner Wiesenplan,
ein lachender Frühlingshimmel,
ein weisses Schloß mit weißen Nymphen.

Davor ein riesiger Kastanienbaum,
der seine roten Blütenkerzen
in einem stillen Wasser spiegelt.

V

In einem Garten
unter dunklen Bäumen
erwarten wir die Frühlingsnacht.

Noch glänzt kein Stern.

Aus einem Fenster,
schwellend,
die Töne einer Geige.

„Ach, wie ist's möglich dann...“

Der Goldregen blinkt,
der Flieder duftet,
in unsren Herzen geht der Mond auf.

VI

Fern auf der Insel Nurapu
blüht der Baum Bo.
In seinen Wurzeln singt die See,
durch seine Zweige ziehn die Sterne.

Auf einem langen Ast, mein Gott: die Hirtin und der Schornsteinfeger!

Die niedlichen kleinen Schuhe, der goldne Hut,
die schwarze Leiter,
der Hirtenstab ...

Ihr habt also doch nicht zurückgefunden?

Ach Gott, ja:
wenn man aus Porzellan ist!

Das Stübchen mit dem Spiegeltischchen,
das verschnörkelte Spind aus Mahagoniholz,
der alte, gemütliche Kachelofen!

Das waren noch Zeiten!

Hier träumt kein Silberzeug,
hier duftet kein Lavendeltopf,
hier singt die See,
hier ziehn die Sterne.

Und ich sitze und weine bitterlich.

VII

Unten im Dorf
hinter der Kirchhofsmauer
schläft der Müller.

Die Mühle steht still.

Auf ihrem morschen Gebälk kriechen Marienkäferchen,
über sie fliegt ein Kukuk hin.

— Kukuk — Kukuk —

Den steilen Weg durchs Korn her kommen Kinder,
lachen, schwatzen und stopfen Gras durch die Ritzen.

Eins kuckt durch.

— Kukuk —

Innen:

Sonnenstrahlen und Schmetterlinge!

VIII

Hinter blühenden Apfelbaumzweigen
steigt der Mond auf.

Zarte Ranken,
blasse Schatten,
zackt sein Schimmer in den Kies.

Lautlos fliegt ein Falter.

Ich strecke mich selig ins silberne Gras
und liege da
das Herz im Himmel.

IX

Die schönen Stunden!

Unser Kind im Schlaf,
rot auf dem Tisch die Lampe,
drausen die Winternacht,
du am Klavier.

Hinter unsren kleinen Blumentöpfen
lieg ich im Lehnstuhl und rauche.

Die alten Lieder!

Wie mein Herz sie kennt,
wie deine Hand sie lieb hat!

Alle — alle!

Durch das Stübchen,
zart und zitternd,
wehn ihre Klänge,
und wir Beide fühlen
ihre unsägliche Schönheit.

O Jugend!

Jugend, die mit tausend Armen
sehnsüchtig in den Himmel griff —
wie weit, wie weit!

Und doch. Du warst.

Uns im Herzen
brennt noch immer
deine Sonne,
und noch heut röhrt dein Gedenken
uns wie ein erster Frühlingstag.

„Als ich Abschied nahm, als ich Abschied nahm,
Waren Kisten und Kasten schwer,
Als ich wiederkam, als ich wiederkam,
War Alles leer!“

Längst schon stand ich hinter dir,
schluchzend liegst du mir am Herzen,
und aus deinen Augen küfs ich
dir die Thränen.

X

Eine schluchzende Sehnsucht mein Frühling,
ein heisses Ringen mein Sommer —
wie wird mein Herbst sein?

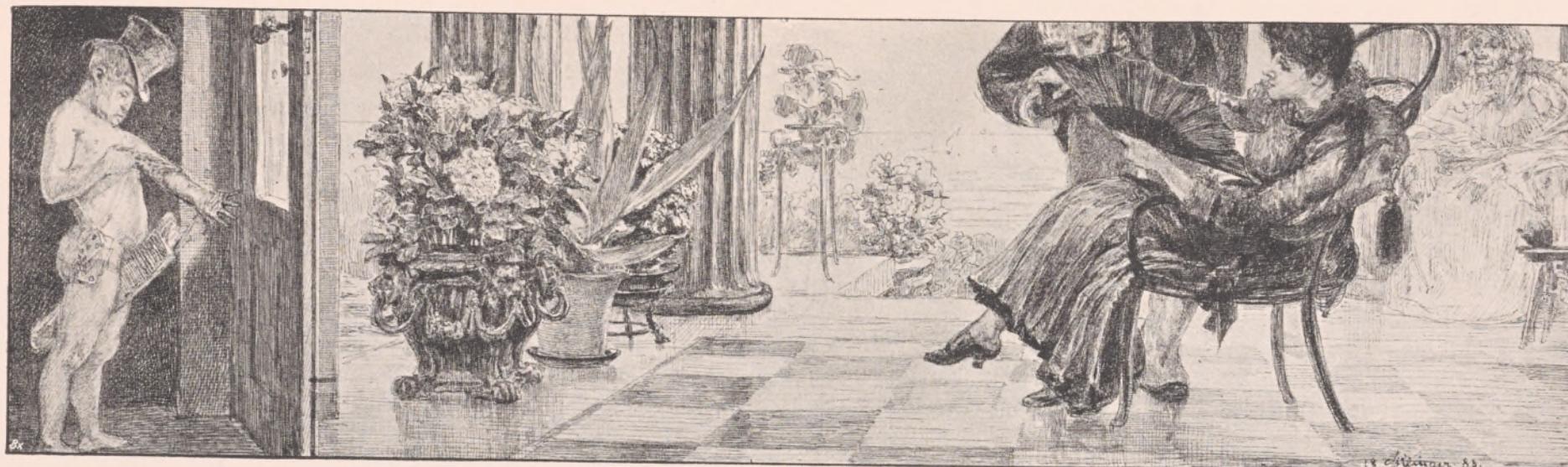
Ein spätes Garbengold?

Ein Nebelsee?

ARNO HOLZ



ARNOLD BOECKLIN, LANDSCHAFTSKIZZE



GEOEFFNETE THUEREN

„Und was wollen Sie nun ergreifen, Fräulein Corvin? Welchen Beruf haben Sie sich gewählt?“

„Ich — ich weiss wirklich noch nicht. Tante Ludmilla will, ich soll zu ihr ziehen — sie wohnt im Stift, — meine Schwestern aber sagen, ich muss nach Berlin — in irgend eine Pension — das Gymnasium besuchen.“

Sie hat eine rührende, kleine Art zu sprechen, so wie Kinder, oder ganz hoffnungslose Menschen.

„Mut, Mut!“ sagt er freundlich „ich begreife ja — nach solchem Verluste, — aber endlich müssen Sie doch auch wieder vorwärts denken. Gerade im Sinne ihres Vaters! Wenn er noch lebte —“

„Ja, Papa wünschte es, dass wir uns selbständig machen.“ —

Doktor Sander blickt teilnahmsvoll auf die junge schwarzgekleidete Gestalt, die mit verschlungenen Händen und gesenktem Haupte vor ihm steht, den Kopf ein wenig zurückgebogen und leichtes Haar um Ohr und Wange spielend.

Schade, dass man das süsse kleine Mädel nicht gleich mit sich nehmen kann. Aber das wäre unpraktisch. Als armer Privatdozent! Und bis er es zum Heirathen gebracht hätte, wäre die kleine Olli Corvin längst selber was geworden. Lehrerin oder Diakonissin, oder Vorsteherin irgend eines nützlichen Instituts. So eine Berufsfrau — mit all den Ecken und Härten der Kämpfenden — all dem Unvornehmern, das den neuen Kulturen anhaftet. Schade! —

„Das ist mal so heutzutage“ sagt er laut. „Die Mädchen sind selbstbewusster geworden. Sie finden

es unwürdig, nur so dazusitzen und zu warten, bis man ihnen Titel und Stellung anheiratet. Nicht wahr? Früher begnügten sie sich mit dem Negativ „Unverehlicht“ als Standesbezeichnung, heute will jede selbst was sein. Sie dürfen nicht glauben, dass ich dagegen spreche! Sie sind im Rechte. Vollständig im Rechte. Warum hat man Ihnen den Käfig geöffnet? Nun müssen Sie eben hinaus.“

„Nun muss man hinaus“, wiederholt sie leise.

„Und wir Männer — wenn sich auch manchmal noch so ein Rest Pascha in unserm Blute dagegen wehrt, — wir gewöhnen uns in die neue Anschauung.“

„Ja, ich glaube, so ist es“, bestätigt sie wieder verträumt und traurig.

Brüderlich nimmt er ihre kleinen kalten Hände zwischen die seinen. „Und vergessen Sie nicht, dass Sie Freunde haben, die Ihnen helfen möchten.“

Sie ist ganz still vor ihm stehen geblieben, scheu, wie ein verflogenes Vögelchen, auf das man die Hand legt.

„Ich weiss, ich weiss“, sagt sie hastig, „und sie fragen ja auch alle, was ich nun „ergreifen“ werde.“

Er hält noch immer ihre Hände in Haft, ruhig, ohne Dringlichkeit, aber wie er in ihr stummes, melancholisches Gesichtchen sieht, quillt eine grosse Zärtlichkeit in ihm auf, als müsse er dieses hilflose kleine Geschöpf bewahren und halten fürs Leben.

Es ist sonnig und still im Verandazimmer. Nichts als das trockene Hüpfgeräusch des Dompfaffen auf seinen Stangen. Vom Garten atmen die Jasmin-

büsche gewaltige Duftstöße herauf. Dazwischen fliesst der zarte weisse Blumengeruch der Akazien.

Olli fühlt des Mannes werbende Empfindung als neue Lebensfülle auf sich einströmen. Ihre kühle weiche Haut strafft sich in wohliger Wärme.

So steht sie da auf dem blumigen Dielenteppich erwartungsvoll und weich, mit gefesselten Händen, als trüge Sonnenschein und Düften ihr eine Verheissung zu. Der junge Mund zittert ein wenig. Fragend schlägt sie die Augen auf.

Sie schauen sich an und empfinden dabei eine solche Seligkeit, dass sie erbleichen. Tiefes gesättigtes Schweigen ist auf sie nieder gesunken. Ein Augenblick — und aus diesem Schweigen wird sich die entscheidende Bewegung, das bindende Wort gestalten.

Olli's Brust dehnt sich gewaltsam, das schwarze Jet-Kreuz an ihrem Halse blitzt blendend auf. Unwillkürlich schliesst Sander die Augen vor dem spitzen Strahl. Und blitzschnell löst sich ihm das leichte physische Unbehagen in eine Reihe missfügger Vorstellungen!

Ob sie im Stift auch so was tragen würde? Wenn er jetzt Olli an sich bindet, braucht sie sich keinen Beruf zu suchen. Sie wird einfach zur Tante Ludmilla gehen und auf ihn warten. Jahrelang! Mit ewig auf ihn gerichteter Geduld, ewig für ihn geöffnetem Kelche.

Es hat beinahe was Lähmendes daran zu denken!

Und kommt man endlich — anstatt einer begnenden, frei entwickelten Seele eine „Angehörige“, Hörige, ein Echo! Aber das genügt einem nicht mehr heutzutage! — —

Mit einer unwillkürlichen Bewegung giebt er die umfassten Hände frei. —

In Olli ist es plötzlich kalt geworden. Alle Fluten sind zurückgeebbt. Wohin sie blickt, nur die öde Verlassenheit von vorhin. Und wie so plötzlich wieder?

Grofse Tropfen überlaufen ihre Wangen und bleiben, in viele glitzernde Brillanten zerstäubt am Krepp ihres Kleides hängen. Bedrückt sieht Sander zu, wie sie langsam darin aufgesogen werden.

„Wenn ich Ihnen für Ihre Zukunft irgend etwas nützen dürfte“, sagt er herzlich. „Sie wissen, dass Sie immer auf mich rechnen können.“

Olli wartet, dass ihre Stimme fest geworden ist.

„Ich danke Ihnen“ erwidert sie dann mit einem dünnen konventionellen Lächeln, „vielleicht später. Erst habe ich das Gymnasium durchzumachen und dann — — Papa wünschte ja immer, dass ich Medizin studierte.“ — — —

Nun ist er gegangen.

Olli stellt sich ans Fenster und sieht ihm nach wie er über den sonnigen Marktplatz geht. Sein Schatten gleitet ihm nach, seltsam verkürzt, wie mit hochgezogenen Schultern. Und jetzt ist nur noch der zu sehen. Langsam und schmal kriecht er an der gelben Rathauswand entlang. Nun ist auch das verschwunden. Vorbei. —

Olli starrt noch immer hinab. Gedankenlos. Die Luft um sie her ist gleichsam umschleiert von einer stummen Bitterkeit, die nach lösenden Gedanken ringt. Nichts formt sich ihr zur klaren Vorstellung von Allem, was sie sieht.

Unbeweglich steht die goldne Birnbaumkrone über dem Pfarrgarten. Kleine Mädchen kauern am Boden und stecken von den vergilbten Blättern, die auf sie herabwehen, Ketten und Kränze zusammen. Vor dem „Kölner Hof“ jagen sich zwei Fleischerhunde mit grofsen Sprüngen umeinander. Da steht auch der lahme Mensch wieder und bettelt. Er hat ihr mal seine Geschichte erzählt: Zehn Jahre hätte er im Zuchthause gesessen, seine ordentliche Arbeit gehabt und jeden Tag sein Essen, bis sie ihn auf einmal begnadigt hätten. Von da ab wär's ihm schlecht gegangen. Kein Mensch, der sich um ihn bekümmert hätte. Dazu mitten im Winter. Er hätte auch wieder zurück gewollt. Aber sie hätten ihn nicht genommen. Denn wer einmal zur Freiheit begnadigt ist, der muss eben raus. Da hilft kein bitten.

Jetzt humpelt er weiter. Genau den Wegstreifen entlang, den Sander vorhin ging. Es kommt Olli so vor, als würde ihr Erinnerungsbild dadurch beschmutzt. Und als wäre wirklich etwas daran haften geblieben, so klingen ihr auf einmal Sanders Worte zurück, in einer neuen, furchtbaren Bedeutung. „Man hat Ihnen den Käfig geöffnet, nun müssen Sie hinaus!“

Jawohl hinaus. Unerbittlich hinausgestossen, auch die Zärtlichen, die zu ihrem Wohle der Abhängigkeit bedürfen.

Schutzlos stehen sie dann im ungewohnten Anhauche des Lebens, bis sich die bescheidene Schönheit ihres Wesens verkrümmt und verhärtet zur Uniform. Sehnsüchtig schleichen sie an den Aufsenmauern ihres Gefängnisses vorbei, ob einer Mitleid hätte, sie wieder hinein liesse in die alte Anspruchslosigkeit, aber umsonst, denn es giebt für sie einen Zwang zur Freiheit — in dem neuen Gewissen der Anderen.

Man hat ihnen die Thüren geöffnet — nun sind sie zur Freiheit verurteilt. ANSELM HEINE



Max Klinger.



EINE LEBENSMESSE

DICHTUNG FÜR MUSIK

von RICHARD DEHMEL

DEM COMPONISTEN CONRAD ANSORGE ZUGEEIGNET

Chor der Greise:

Wenn der Mensch,
der dem Schicksal gewachsen ist,
sein zerfurchtes Gesicht
vor der Allmacht der Menschheit beugt,
nur noch vor der Menschheit:
dann wird seine Seele wie ein Kind,
das im Dunkeln mit geschlossenen Augen
an die Märchen der Mutter denkt.

Alle Sterne
werden dann sein Spielzeug;
durch das wilde Feuerwerk der Welt
kreist er furchtlos mit den unsichtbaren
mütterlichen Flügeln,
sieht er innig und verwundert zu,
wie das Leben
aus der Werkstatt des Todes sprüht.

Denn nicht über sich,
denn nicht aufser sich,
nur noch in sich
sucht die Allmacht der Mensch,
der dem Schicksal gewachsen ist.

Eine Jungfrau:

Aber wenn auf Frühlingswegen
durch den scheinbardürren Hain
alle Kräuter mir entgegen
wachsen, wenn im Sonnenschein
jedes Auge Osterkerzen
aus sich ausstrahlt, Mensch und Tier,
und mir geht das so zu Herzen,
dass mich meine Brüste schmerzen:
dann gerat' ich außer mir!
und ich werf' mich zum Erbarmen
in den rauhen Rasen hin,
und ich möchte das Schicksal umarmen,
dem ich doch gewachsen bin!

Chor der Väter:

Eine wandelnde Wage
ist der Mensch;
mit Haupt, Herz, Händen
wägt er sein Wohl,
nur mit der Rechten giebt er den Ausschlag,
und seine Zunge schreit nach Gleichgewicht.
Fafs festen Fufs!
du hast die Macht der Wahl.
Es kommen Viele
vor Sehnsucht nie zum Ziel:
gern bis zum Aeufsersten geht der Mensch
in seiner Ohnmacht, und That wird Unthat.
Doch immer treibt ihn
die Sehnsucht nach Ruhe:
rastlos rast er von Brust zu Brust,
Schoofs zu Schoofs,
und sucht nichts als den Menschen,
der dem Schicksal gewachsen ist.

Ein Held:

Kommt mir nicht mit Euerm Treiben,
ich weiss kein Ziel, ich will kein Wohl!
ich habe nur dies mein Herz im Leibe,
das von je her überschwoll!
Ich hatte Freunde, ich gab Gelage,
und manches Weib war mir zu Sinn;

aber an einem Sommertage
zeigte sich mit Einem Schlage,
wozu Ich gewachsen bin.
Das Spiel der Hörner und der Geigen
verstummte plötzlich wüst und irr:
mitten durch den Erntereigen
kam ein losgerissener Stier.
Und da rifs mich mein Herz vom Platze,
und man griff nach mir vor Schreck,
aber mit Einem Satze
schlug ich dem Freund in die Fratze,
stiefs ich das Weibsbild weg!
Und jetzt reit'ich von Sieg zu Siegen
bahnenfrei auf meinem Stier dahin,
bis ich dem Schicksal erliege,
dem ich gewachsen bin.

Chor der Mütter:

Mit Schweiss und Thränen
und manchem Tropfen Blut
setzen wir Kinder auf diese Erde
und lehren sie Vorsicht
und üben Nachsicht,
bis sie sich selbst mehr lieben als uns.
Und Schweiss und Thränen
und Ströme von Blut
vergießen die Kinder dieser Erde
vor lauter Vorsicht
und lehren Nachsicht
und lernen nie, was Liebe ist.
Denn Schweiss und Thränen
und alles Blut
vergessen wir entzückt, wenn Einer,
den Blick der Sonne oder fernsten Sternen zugewandt,
über die Erde hinstürmt ohne Vorsicht,
ohne Nachsicht,
über sich und Andre hin.
Jeder Lehre zuwider,
nur dem Leben zu Liebe,
rühmen wir Kindern und Kindeskindern
opferselig den Einen,
schöpferselig den Menschen,
der dem Schicksal gewachsen ist.

Eine Waise:

Ich kenne Keinen,
der mich will leben sehn;
ich möchte weinen,
aber um wen!

Bald kommt der Herbst mit seinen Stürmen,
die Blätter schwirren;
wo werd'ich irren,
wenn sie den winzigsten Gewürmen
Heimstätten türmen?
Wol stehn mir Hütten,
Paläste offen;
aber ich möchte mein Herz ausschütten,
Einem ins Herz zu wachsen hoffen,
und dann stehn die Menschen betroffen.
Könnt'ich noch weinen,
wäre mir wohl zu Sinn;
ich kenne Keinen,
dem ich gewachsen bin.

Zwei erfahrene Sonderlinge:

Wenn uns Hilferufe schmerzen,
können wir nicht abseits bleiben;
eins und gleich ist unsren Herzen,
was uns treibt und was wir treiben.
Sei getrost!

Der Eine allein:

Komm an meinen stillen See,
wenn die Menschen dich nicht wollen!

Der Andre allein:

Komm auf meinen wilden Strom,
sieh, wie hell die Wellen rollen!

Der Eine:

Aber unten ist es dunkel;
komm an meinen stillen See!
Bis zum Grunde Welch Gefunkel,
wenn die Sonne taucht ins Feuchte;
und in Nächten Welch Geleuchte,
Welten flimmern auf wie Schnee!
Kannst du dich denn noch besinnen,

wenn dir alle Himmel winken?
wenn sie dir zu Füßen sinken
und dich spiegeln und dich trinken!
lächelnd gehst du unter drinnen.

Der Andre:

O du kannst dich noch besinnen,
aber komm auf meinen Strom!
da rauscht und raunt der Urton drinnen,
dem Wellen, Wolken, Wälder, Zinnen,
Berge und Burgen entgegenrinnen
und orgelstürmisch Dom auf Dom:
der Ton des Ursprungs aller Ziele,
der Tropfenstürze um dich her,
des Abgrunds unter deinem Kiele:
und so gehst du mit klingendem Spiele
lachend auf ins grosse Meer!

Die Waise:

Auf —!— ach: weise, lieb und weise
lachen sie mich Beide an.
Ach, wem dank ich für die Reise?
Bin ich doch nur eine Waise,
die sich nicht zerreißen kann!

Die zwei Sonderlinge:

Hahahah, du liebes Kind!
Ohne Einfalt ist am Ende
alle Weisheit taub und blind.
Komm: vereine unsre Hände —

Die drei Einigen:
die dem Schicksal gewachsen sind!

Chor der Kinder:

Dann wird ein Winter kommen,
friert alles Wasser zu;
da haben alle Wellen,
alle Schifflein Ruh.
Und ein stiller Weihnachtsengel
geht von Haus zu Haus,
mit seinen weissen Fingern,
dreht alle Lampen aus.

Bringt ein grünes Bäumchen mit,
steckt neue Lichter auf,
das glänzt wie Frühlingsblütennacht,
und sind viel Früchte drauf.
Du stiller Weihnachtsengel,
mach uns geschickt wie Du!
wir sind ja noch so klein, so klein,
und wachsen immer zu.

Die Greise:

— immer zu —

Alle Großen:

Seele der Menschheit,
immer wieder
rührst du uns aus Kindermund.
Die du alle Tiere in dir trägst
und den Blumen ihre Farben giebst
und mit jauchzenden Jammerlauten,
dafs sich Steine verwandeln,

Götter gebärst:

Warum suchen wir Dich,
die du in uns bist,
uns in alle Welten schickst,
uns mit Uebergewalten,
die den weisesten Mann empören,
zu Kindern machst,
die sich blind in Alles schicken,
Alles, Alles,

die dem Schicksal gewachsen sind?!









DER EINSAME PFEIFER

Ich kam zu einer Wiese
Im roten Abendschein.
Da tanzten ihrer Zweie,
Doch Einer safs allein.
Ein dunkler Hagrer safs im Gras,
Der pfiff den Zwein
So sonderlichen Tanztakt.
Er pfiff für sich,
Sie tanzten für sich,
Aber die Weise war Dreien gemein;
Klang so voll Zorn und Sehnsucht
In's ferne Abendrot hinein . . .

WALDSONNE

In die braunen rauschenden Nächte
Flittert ein Licht herein,
Grüngolden ein Schein.

Blumen blinken auf und Gräser
Und die singenden springenden Waldwässerlein
Und — Erinnerungen.

Die längst verklungen,
Golden erwachen sie wieder
Alle deine fröhlichen Lieder.

Und ich sehe deine goldenen Haare glänzen
Und ich sehe deine goldenen Augen glänzen
Aus den grünen raunenden Nächten.

Und mir ist, ich läge neben dir auf dem Rasen
Und hörte dich wieder auf der glitzeblanken Syrinx
In die blauen Himmelslüfte blasen.

In die braunen wühlenden Nächte
Flittert ein Licht,
Ein goldner Schein ...

ABENDGANG

Und ich führte das blonde Jungfräulein
In den weiten schleiernden Abendfrieden hinein.

Nebel über die Wiesen gingen,
Und vom Bach durch das braune Dunkel kam ein Singen,
Am Himmel alle unsre goldenen Geigen hingen.

Die tönten so sacht und fein ...

JOHANNES SCHLAF





ARNOLD BOECKLIN, STUDIE

GEDICHTE IN PROSA

AUS EINEM MOENCHGUTER SKIZZENBUCH

AM FENSTER

Oben, unterm Dach, bei den Schwalben, klein und niedrig . . ein Tisch,
ein Stuhl, ein Bett . .

aber den ganzen Tag voll Sonnenschein und blauem Himmel und
Schwalbenzwitschern

und drausen . . das Meer, mit dem leisen Rauschen seiner Wellen den
wunderbaren Bogen des Lobber Strands entlang . . weifs . . grün . . blau . .
und immer blauer sich zum Horizont aufwölbend . .

und das Land mit seinen Höften und Buchten, bis in die heimlichste
Falte seines Herzens hinein sonnenoffen . .

Und ich träume hinaus in den goldenen Tag und auf weissen Möven-
flügeln wiegt sich meine Seele durch die schimmernde Luft . . über Wasser,
Berg und Wald und Wiese . .

und keine Uhr mahnt an die verrinnende Stunde . . keine Sorge . .
kein Wunsch . . kein Verlangen . .

Alles ist Sonnenschein, blauer Himmel, Schwalbenlied und Wellen-
rauschen.

IM KAHN

Schaukelt weiter mich, ihr Wellen .. schaukelt weiter mich, ihr Winde ..
durch die wunderbare Ruhe dieser lichten Einsamkeit .. leise, leise wiegt
mich weiter
in die Ferne
zu den stillen, weißen Wolken, die den Horizont umklimmen ..
Tragt mich fort, wohin ihr wollt!

Immer mehr versinkt die Küste mit dem Strand und mit den Bergen ..
Alles wird zu blauem Glanz ..

Selig lieg ich auf dem Rücken, horche auf die Ammenlieder, die mir
Wind und Wellen singen .. falte langsam meine Hände .. schliesse lächelnd
meine Augen und verträume in den Himmel,
wie ein Kind in stiller Wiege ..

Meine Mutter ist die Sonne —

.....
meine Mutter ist die Sonne
und ich weifs, sie hat mich lieb!

DIE MUEHLE

Steigende Abendwolken .. blei-grau-blau-schwer .. wie ferne Alpen
sich auftürmend ..
die sinkende Sonne dahinter, die Ränder mit blendendem Gold umkantend ..
auf der Hügelhöhe mitten im glühenden Feuer des Abendrots eine Mühle,
langsam die Flügel drehend,
als schaufle sie der Sonne rinnend Gold in ihre Tenne.

SONNE, WIND UND WELLE

Im warmen Sande lieg ich
nackt
und brenne in der Sonne ..
und wie mit sammetweichen Tüchern flaggt der Wind mir über die
gelösten Glieder.

Ich höre auf das Lied der Wellen nebenan und langsam fallen mir
die Augen zu und gold- und purpurfarbene Wolken sinken auf mich nieder ...

Ich bin nicht Mensch mehr ... will nicht Mensch mehr sein ..
ich bin nur Sonne, Wind und Welle ..
ein flüchtiger Zusammenklang von Tönen ..

Und wenn der Tag verrinnt am weißen Strande, verklinge ich zu neuem
Lied, wie Sonne, Wind und Welle, wunschlos, leidlos in die blaue Nacht.

EINES ABENDS . .

In weiter wellenloser Stille liegt das Meer . .

Der Leuchtturm der Oie nur flimmert mit rotem Licht durch die blaue Dämmerung . .

Wie Kinderspielzeug stehen die Fischerhütten mit ihren Moosdächern in der Hügelmulde . .

Ein Windstoss rauscht durch die Nordperdeichen, tief wie das Aufatmen des einschlafenden Tages . .

Holzschuhe klappen die Dorfstrasse hinab. Ich seh es nicht, ich hör es nur . .

Ein paar Laternen flaskern auf . .

Nun weint irgendwo ein kleines Kind, wie kleine Kinder weinen, weh, wimmernd, ins Herz schneidend . .

und plötzlich schlägt ein Klavier an, ganz in der Nähe, und eine weiche Mädchenstimme fällt ein . . . „sturmgeprüfter, müder Wandersmann . . Behüt dich Gott, es wär zu schön gewesen“

Ein halbwüchsiger Junge am Zaun pfeift mit . . grell und falsch

Und doch:

ich bleibe einen Augenblick stehen und blicke zurück:

Wie ein Wetterleuchten zuckt es in der Ferne und ich sehe die Strafse, die ich herkam, bis sie sich in Wälder und Berge verliert .

Dort war es! ja, dort hinten, wo es aufleuchtet . Aber es ist zu weit, als dass man noch etwas erkennen könnte . .

Man müfste sonst ein Schlofs aufragen sehen und eine Wallfahrtkirche auf dem Berge und die Mühlenweiher vorm Schwedenthor und das kleine Haus überm Graben und einen Garten mit hochblühendem Flieder und Rosen . .

und einen Jungen und ein Mädel . . einen Jungen, der Verse machte und ein Mädel, das schwarzbraune Augen hatte . .

und unter der Hausthüre das kleine Schwesterchen . . „die Mutter kommt! die Mutter kommt! rasch!“

Im Hof drüben bellt ein Hund . .

und über den Berg herauf wie damals kommt der Mond, langsam, feierlich und . . guckt und . . lächelt.

DAS ALTE FRAEULEIN

Einen braunwollenen Umhang über dem zerknitterten, großmustrigen Kattunkleid kauert sie am Fenster und blickt auf die Waldwipfel und auf das Meer in der Ferne . . fast unbeweglich . .

Ein scharfes, mageres, versorgtes Gesicht mit harten, stechenden Augen, wie Menschen haben, die sie nicht schliessen dürfen, wenn sie müde sind . . und doch wieder so voll Glück, so kindlich dankbar froh und freudestrahlend, als ob es die Erfüllung langer Jahre, die endliche Verwirklichung eines Lebenswunsches, das hier sitze: grüne Wipfel vor dem Fenster und das blaue Meer . .

Den altmodischen Strohhut mit Bindebändern über das windzerzauste,
angegraute Haar herabgekrämpft und in der verarbeiteten trockenen Hand ein
lächerliches Zwitterding von Arbeitsbeutel und Reisetasche, wie aus Gross-
mutter's Zeiten . . .

Nach einer Weile zieht sie langsam die Uhr . . . eine kleine silberne Uhr
an geflochtenen Seidenschnürchen . .

und plötzlich werden ihre Augen tieftraurig . . als ob mit einem Mal Alles,
was hinter das Meer versunken lag, mit der kleinen Uhr vor sie träte; alles,
was sie so gemacht, wie sie war, hart und grau . .

Kopfschüttelnd kapselt sie das Gehäuse auf, sieht in das Werk, zieht die
Hutnadel und tippt in den Räderchen herum . . .

.....
Immer wieder steht die Viertelstunde vor mir:

Diese grosse Freude . . diese kleine Uhr . . die Hutnadel mit dem
schwarzen Glasknopf . . und dieses tiefe, stille Leid plötzlich . . mitten in der
Erfüllung eines Lebens.

SO REGNET ES SICH LANGSAM EIN . .

So regnet es sich langsam ein und immer kürzer wird der Tag und
immer seltener der Sonnenschein . .

Ich sah am Waldrand gestern ein paar Rosen stehn . .

Gieb mir die Hand und komm . . wir wollen sie uns pflücken gehn . .

Es werden wohl die letzten sein!

CAESAR FLAISCHLEN



ARNOLD BOECKLIN, SIRENE.



MAX LIEBERMANN, BADENDE JUNGEN ORIGINALRADIERUNG PAN III 2.



NAERRISCHE TRAEUME



MAX LIEBERMANN, STUDIE

Heute Nacht träumte mir, ich hielt
Den Mond in der Hand,
Wie eine grosse goldne Kegelkugel,
Und schob ihn ins Land
Als gält es alle Neune.
Er warf einen Wald um, eine alte Scheune,
Zwei Kirchen mit samt den Küstern, o weh,
Und rollte in die See.

Heute Nacht träumte mir, ich warf
Den Mond ins Meer.
Die Fische all erschraken, und die Wellen
Spritzten umher
Und löschten alle Sterne.
Und eine Stimme, ganz aus der Ferne,
Schalt: Wer pustet mir mein Licht aus?
Jetzt ists dunkel im Haus.

Heute Nacht träumte mir, ich sei
Der Mond im Meer.
Die Fische alle glotzen und standen
Im Kreis umher.
So lag ich seit Jahren,
Sah über mir hoch die Schiffe fahren,
Und dacht, wenn jetzt wer über Bord sich biegt
Und sieht, wer hier liegt,
Zwischen Schollen und Flundern:
Wie wird er sich wundern.

GUSTAV FALKE



MAX LIEBERMANN, SKIZZE

Hab niemal auf geblieben,
Und manch' Blüte nochmals gesehn.
Hab ich nur in Freude mein Glück
Zu dir bringen, zu dir ist Flucht,
Denn ich in Tiefen kann dich nicht
Erstarken kann ich gern nicht
Dass alle gäbe
Nur pure Nimm und wahr.

Nun auf weglaßt Tiefen und Freude
Selbst: Nun ausbekannte Worte: Gott:
Doch bin ich ob ich ja den freudigen Gott
Auch bei dir Dein bist gelebt:
Doch bin ich - und ich fühle die Freude.
Die mich in Langsamkeit verweilt
Und, mag ich fliegen.
Nur auf zu neuen Tiefen und Freuden.

Ich will auf neuen Unternehmungen,
Doch auf in neuen Dingen Freuden,
Mein Leben will mir Deinen Tiefen und Freuden
Doch Hoffnungen, mir Neuanfang!
Ich will auf neuen, fahrtlosen Tieren



JUGENDGEDICHTE

von

FRIEDRICH NIETZSCHE

WIR VERÖFFENTLICHEN DIESE VERSUCHE AUS DER ZEIT SEINES SIEBZEHNEN LEBENSAHRS SELBSTVERSTÄNDLICH
NUR MIT ALL DER ZURÜCKHALTUNG DIE WIR DEM NAMEN NIETZSCHES SCHULDIG SIND

I.

Es ist der Wind um Mitternacht,
Der leise an mein Fenster klopft.
Es ist der Regenschauer sacht,
Der leis an meine Kammer tropft.

Es ist der Traum von meinem Glück,
Der durch mein Herz streift wie der Wind.
Es ist der Hauch von deinem Blick,
Der durch mein Herz schweift regenlind.

2.

Die Sonne blickt auf's Schneegefeld,
In meinem Aug' die Thräne quillt —
Vorüber!

Vom Süden flüstert her ein Hauch —
Ohn Blatt und Blüte Wald und Strauch —
Vorüber!

Eine Knospe morgens ist erwacht,
Sie weinte am Tage, sie starb bei Nacht —
Vorüber!

O Sonnenschein, o südlicher Wind
Was täuschtet ihr das arme Kind? —
Vorüber!

Die Tanne schüttelt stumm ihr Haupt,
Mein Herz ist wie mit Schnee bestaubt —
Vorüber!

Die Tanne rauscht ein Grabeslied
Die Sonne ist tot, der Wind entflieht —
Vorüber!

3.

Schweifen, o schweifen
Frei durch die Welt so weit
Mit grünen Schleifen
An Hut und Kleid.

Schwing ich das Glöcklein
Klingt es so lieb, so lind,
Es flattern die Löcklein
Um mich im Wind.

Sehn mich die Rehe
So herzig an im Wald,
Wird mir so wehe,
Vergefs es doch bald.

Blühet ein Röslein
Duftig im Haidegras,
Küss' ich das Röslein
Und wein' etwas.

Lustig wie Wind zieht,
Streift durch das Herz ein Traum,
Fällt eine Lindblüth'
Herab vom Baum.

Schweifen, o schweifen
Frei durch die Welt so weit
Mit grünen Schleifen
An Hut und Kleid!

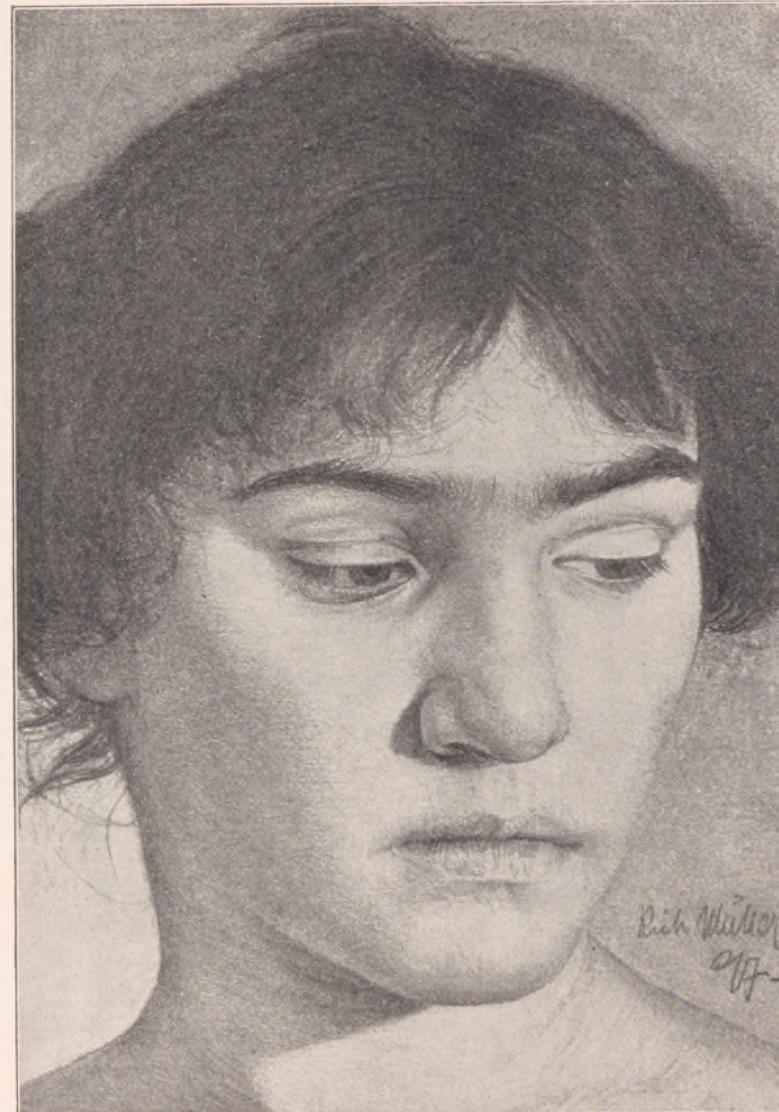
4.

Einsam durch den düsterblauen,
Nächtgen Himmel seh ich grelle
Blitze zucken an den Brauen
Schwarzgewölbter Wolkenwälle.

Einsam loht der Stamm der Fichte
Fern an duftger Bergeshalde,
Drüber hin im roten Lichte
Zieht der fahle Rauch zum Walde.
In des Himmels fernes Leuchten,
Rinnt der Regen zart und leise,
Traurig, schaurig, eigner Weise.

5.

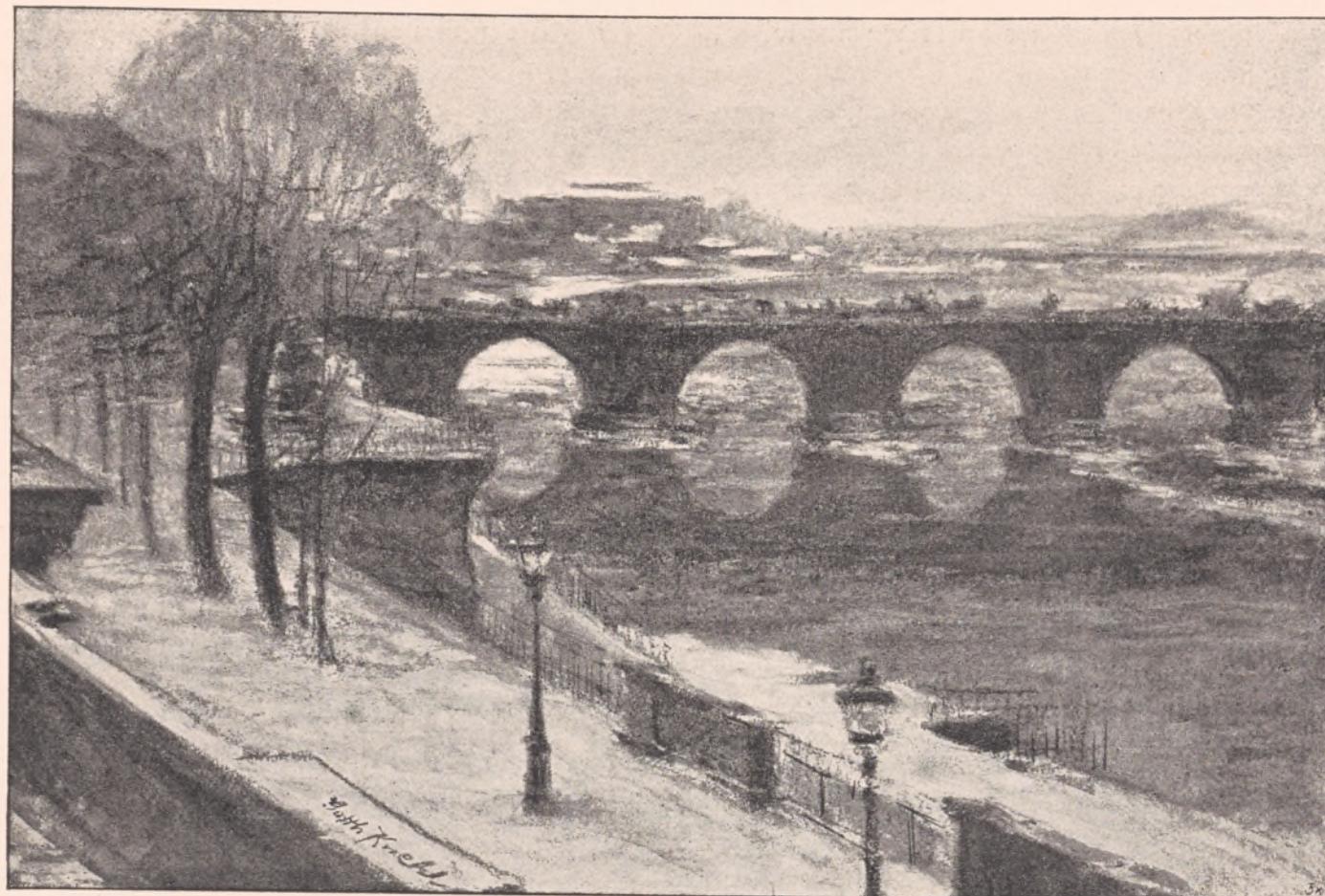
Herüber, hinüber
Fliegen der Blicke glänzende Funken;
Trüber und trüber
Wölbt sich mein Himmel, wehmuttrunken;
Lieber, ach lieber
Bräche des Herzens zitternder Grund —
Herüber, hinüber
Zucken die Blitze — doch schweigt der Mund.
Wolkensammler, o Herzenskündiger,
Mache uns mündiger.



RICHARD MÜLLER, BLEISTIFTSTUDIE



ARNOLD BOECKLIN, BAUMSTUDIE FACSIMILE-LICHTDRUCK PAN III 2.
AUS DER ZEIT DES ERSTEN RÖMISCHEN AUFTENTHALTS



DENKMAELER



IS zum Ende des vergangenen Jahrhunderts gab es, von Heiligenbildern und Brunnen abgesehen, in den Städten Europas nur sehr wenige Denkmäler auf Straßen und Plätzen, eigentlich keine anderen als die Reiterstandbilder von Fürsten, und auch diese waren selten und stammten meist aus dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert.

Das ist ein tiefer Gegensatz zu den Städten des Altertums und unserer Epoche. Allein an dem steinernen und erzenen Volk, dass unsere Straßen und Plätze bewohnt, ließe sich erweisen, dass mit dem Anfang unseres Jahrhunderts eine neue Ordnung der Dinge eingetreten ist.

In dem langen Zeitraum zwischen dem Untergange Roms und der französischen Revolution hatte die Sitte, Denkmäler zu errichten, freilich nicht aufgehört, aber man musste sie nicht unter freiem Himmel sondern im Innenraum, höchstens auf dem Friedhof suchen. Das Denkmal war Grabmal oder Kenotaphium geworden. Von Rom bis Upsala sind alle Kirchen, Kreuzgänge, Rathäuser voll davon. Die meisten sind als Wand- oder Pfeilerdekorationen behandelt. Nur für die höchsten geistlichen und weltlichen Fürsten wurde das freistehende Grabmal mit reichem Baldachinaufbau angewandt.

Unser Jahrhundert hat diese Formen so gut wie gänzlich aufgegeben. Fast nur die Fürsten haben an dem Grabmal in ihren Familiengräften festgehalten.

Es ist jammerschade, dass das Denkmal den Innenraum

verlassen hat, wo es sich einem gegebenen Ganzen einzuordnen hatte, wo es auf eine gleichmäßige Beleuchtung und auf einen menschlichen Standpunkt berechnet werden musste, wo es auch nicht ins Ungemessene wachsen konnte, weil der Raum ihm bestimmte Grenzen setzte, und wo der Beschauer schließlich Ruhe und Sammlung vorfand und nicht erst mühselig in sich zu erzeugen brauchte.

Man denke sich die Denkmäler der Kirchen Lübecks oder Venedigs über die Straßen und Plätze verteilt, es müßte den Bewohnern den Aufenthalt verleiden. Venedig verdankt das Reiterdenkmal des Colleoni einem Zufall, und man hat sich gehütet, es auf den Markusplatz zu stellen. Aber gerade derartige Aufstellungen, die man früher vermieden hat, sind typisch für den unmonumentalen Sinn unseres Jahrhunderts. Wir pflegen die Städte, die nur wenige öffentliche Denkmäler haben, zu bemitleiden. Beneiden sollten wir sie.

Camillo Sitte hat uns in seinem köstlichen Buch an die Gesetze erinnert, nach denen die wenigen öffentlichen Denkmäler älterer Zeit aufgestellt waren. Bisher haben seine Ermahnungen noch nicht viel genutzt. Ist es zu stark aufgetragen, wenn man behauptet, dass fünfundsechzig Prozent aller unserer Denkmäler, von ihrer durchgehenden inneren Belanglosigkeit abgesehen, schlecht aufgestellt oder für ihren Platz zu groß sind? Das Unverständliche dürfte die Aufstellung des für Berlin geplanten Bismarckdenkmals sein, das allen Ernstes für die Mittelpartie der grossen Freitreppe des Reichstags bestimmt scheint.

*

Die Art, wie wir unsere Denkmäler im Freien aufstellen, hat unsere Plastik aus den Fugen gebracht.

Zunächst war man gar nicht gewahr geworden, dass man in den neuen Stadtanlagen über Plätze, wo Denkmäler monumental wirken konnten, nicht verfügte. Dann wurde es unvermeidlich, dass man die Massstäbe fast allgemein zu groß wählte.

Und da es in jeder Stadt eine grössere Anzahl von grossen Denkmälern zu geben pflegte, die Privatpersonen oder Bürgern von Bürgern errichtet waren, so musste das Fürstendenkmal, um sich zu behaupten und hervorzuheben, ins Kolossale wachsen.

Das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert hatte sich für das Fürstendenkmal in der Regel mit einem Reiterstandbild auf niedrigem Sockel begnügt. Selbst das Denkmal Ludwigs XIV. würde heute für einen mächtigen König nicht ausreichend befunden werden. Da dem Massstab der Reiterstatue, wenn sie nicht Alles erdrücken soll, Grenzen gesetzt sind, wurde der Sockel erhöht und — nicht ohne Einfluss der Ideen, aus denen das Historienbild erwachsen ist — reich mit Figuren geschmückt, nicht selten noch wieder mit Reiterstandbildern. Und um der Fürstengestalt eine dominierende Wirkung zu sichern, wurde schlankweg ein differenzierter Massstab eingeführt. Bei dem Denkmal der Maria Theresia in Wien erscheinen die Reiterstatuen am Sockel gegen die in ungeheurer Grösse thronende Kaiserin wie Kinderspielzeug.

Monumentaler Sinn, der dagegen reagiert hätte, war nicht vorhanden, denn auch die Architektur hatte die Einheit des Massstabes aufgegeben. An derselben Fassade erschienen Kolossalgestalten und Nippfiguren dicht nebeneinander, und in demselben Stockwerk wechselten Karyatiden mit Säulen von derselben Höhe als Träger ab.

Wir sind an dergleichen Erscheinungen so sehr gewöhnt, dass sie uns gar nicht mehr auffallen. Und unsere Künstler verteidigen die Berechtigung der verschiedenen Massstäbe nebeneinander in vollstem Ernst, Bildhauer sowohl wie Architekten.

Ihre Gründe gehören — soweit ich mich habe unterrichten können, und ich habe viele Künstler befragt — zwei Kategorien an.

Für die Architektur beruft man sich auf die „Gesetze des dekorativen Stils“. Es wäre durchaus in der Ordnung, wenn zum Beispiel an den bekannten grossen Portalen mit den Wappen der deutschen Königreiche im Reichstag die wappenhaltenden wilden Männer erheblich kleiner als das Wappen selbst gebildet würden, denn für grössere wäre kein Platz im Bogen über der Thür. Auch die riesenhafte Krone, die auf dem Wappen liegt, störe neben diesen kleinen Männern nicht, denn der Raum, den der Schild lässt, verlange diese Grösse. Aehnliche Gründe rechtfertigten es vollkommen, dass bei demselben Portal an dem Thürsturz eine Kolossalmaske auf dem Schlussstein von zwei ganz kleinen Masken flankiert wird, und dass die Frauenfigur, die vor dem Wappen auf dem Schlussstein sitzt und die beiden vor dem Thürrahmen auf ganz kurzen Säulen stehenden Gestalten den sechsten und siebenten Massstab in den Figurenschmuck des Portals bringen. Es handle sich eben um ein Werk dekorativen Stils, und in der Dekoration wären solche Massnahmen nicht nur erlaubt, sondern oft geboten.

Es braucht wohl nicht darauf hingewiesen zu werden, dass es solche „Gesetze des dekorativen Stils“ gar nicht giebt, und dass diese Art der Begründung ein Cirkelschluss ist.

Für das Denkmal mit der überragenden Kolossalfigur in

der Mitte und den kleinen und ganz kleinen Vollfiguren am Sockel oder in der Dekoration der Umgebung — Typen: das Denkmal Friedrichs des Grossen in Berlin, das der Maria Theresia in Wien, das neue Kaiserdenkmal in Berlin — wird von Künstlern als Erklärung gegeben, man müsse sich dieses ungleichen Massstabes bedienen, weil man nur dadurch die Hauptfigur nach ihrer Bedeutung hervorheben könnte.

Dies Princip, das Bedeutende kolossal und das Unterordnete daneben in kleinem Massstab zu bilden, ist nicht neu. Wir kennen es aus dem Mittelalter und bis in die deutsche Renaissance hinein. So wurde die Madonna als Zuflucht der Menschheit gemalt, wie sie in Riesengröße mitten unter der hülfelebend auf den Knieen liegenden Schaar winzig kleiner Menschlein steht und ihren breiten Mantel schützend über sie ausbreitet, und allbekannt sind die Bildnisdarstellungen mit der sehr grossen Gestalt des Gekreuzigten in der Mitte und den in puppenhaften Verhältnissen links und rechts aufgereihten Bildnisfigürchen des Vaters mit den Söhnen und der Mutter mit den Töchtern.

*

Das Riesenwerk von Reinhold Begas, das in so unwahrscheinlich kurzer Zeit fertig gestellt wurde, geht nach seinem Inhalt nicht auf das Denkmal Friedrichs der Grossen zurück, das ein Kompendium der Zeitgeschichte darstellt. Es führt vielmehr die Reihe der allegorisch-dekorativen Sockelbildungen der Denkmäler des Grossen Kurfürsten und der Könige Friedrich Wilhelm III. und Friedrich Wilhelm IV. weiter, alle drei in Massen und Massen gigantisch überbietend.

Dass es im Princip nicht als Geschichtsbild aufgefasst wurde, scheint ziemlich allgemein Zustimmung zu finden. Es ist in der That kaum auszudenken, wie dieser Sockel und diese Säulenhalle mit der starren, wägbaren Historie statt mit der flüssigen, allgefügten Allegorie hätte dekoriert werden sollen. Niemand wird ernstlich wiünschen, an Stelle der Viktorien, Löwen und Genien die Paladine des Helden und die grossen Männer der Kunst und Wissenschaft, durch deren Dasein das Zeitalter Wilhelms I. wie ein Hochgebirge am Horizont unserer Geschichte aufragen wird, als dekorativen Schmuck des Sockels und der Halle zu erblicken.

Soweit mir bekannt, hat die Wahl des Platzes nur ausnahmsweise einmal Beifall erfahren. Die Riesenfiguren des Denkmals drücken auf die Monumentalität des Schlosses. Der Hintergrund des sogenannten roten Schlosses mit den unverschämten Reklameschriften und -bildern spottet gegen jedes Gefühl von Anstand: Ein Wink für die Sicherung eines unantastbaren Hintergrundes in künftigen Fällen. Denn kein Platz ist für die schamlose Spektakelreklame geeigneter als der Hintergrund eines nationalen Denkmals. Auf diesem Ort konnte das Kaiserdenkmal für keinen Standpunkt berechnet werden. Es bietet sich kaum eine Möglichkeit, einen Gesamteindruck zu erhalten, und der Ort, an dem der Besucher sich mit Ruhe und Sammlung in das Werk vertiefen sollte, ist eine stark befahrene Straße.

In Bezug auf die Verhältnisse der Figuren zur Architektur und zu einander weicht das Kaiserdenkmal nicht von dem Herkommen ab.

Die Inkongruenz der Massstäbe beginnt mit dem Verhältnis der Figuren zu der Architektur.

Wenn man sich die Halle allein denkt, ist sie ein stattliches Bauwerk von der Art und den Größenverhältnissen der Arkaden, die im vergangenen Jahrhundert die Zugänge zu den Berliner Brücken dekorierten. Als Abschluss der Perspektive eines mässig großen architektonischen Gartens würde sie sehr gut wirken, wenn sich in ihrer Mitte an der Stelle des kolossalen Postaments ein Brunnenbecken befände. Dies müfste sich jedoch in seinen Schmuckformen sehr nahe an die Erde halten.

Als Hintergrund für das riesige Postament mit der kolossalen Reitergestalt des Kaisers würde die Vorhalle des Pantheon nicht zu groß sein. Beim Kaiserdenkmal wird jedoch die niedliche Architektur durch die großen Menschen gestalten vollständig unterdrückt. Die Übermenschen, die am Sockel lagern, erscheinen grösser als die Säulen, und somit wirkt die Halle für einen Hintergrund ganz winzig, denn eine Säule muss doch wohl grösser sein als die menschliche Gestalt, die an demselben architektonischen Ensemble vorkommt. Für ein Gitter ist die Säulen halle dann wieder zu hoch.

Ebenso widersprechen sich die Verhältnisse der Figuren unter einander.

Kommt man vom Museum, so stehen nebeneinander die ungeheure Gestalt des Kaisers und die in Wirklichkeit kolossalen, aber neben der Hauptfigur gesehen ganz kleinen Viktoren auf dem Siegeswagen, und ihre Rosse wirken zwergenhaft neben dem Reitpferd des Kaisers.

Der Figurenschmuck am Sockel weist dreierlei erheblich verschiedene Massstäbe auf, viererlei sogar, wenn man die Mittelfigur des Reliefs mitrechnet, die an der einen Seite sehr stark mitspricht.

Wieder andere Massstäbe weisen die unter sich sehr verschiedenen dekorativen Gestalten an der Säulen halle auf.

Wollte man aus diesem Denkmal ein Gesetz für die Masse des Figurenschmucks in einem architektonischen Gesamtwerk ableiten, so würde es lauten:

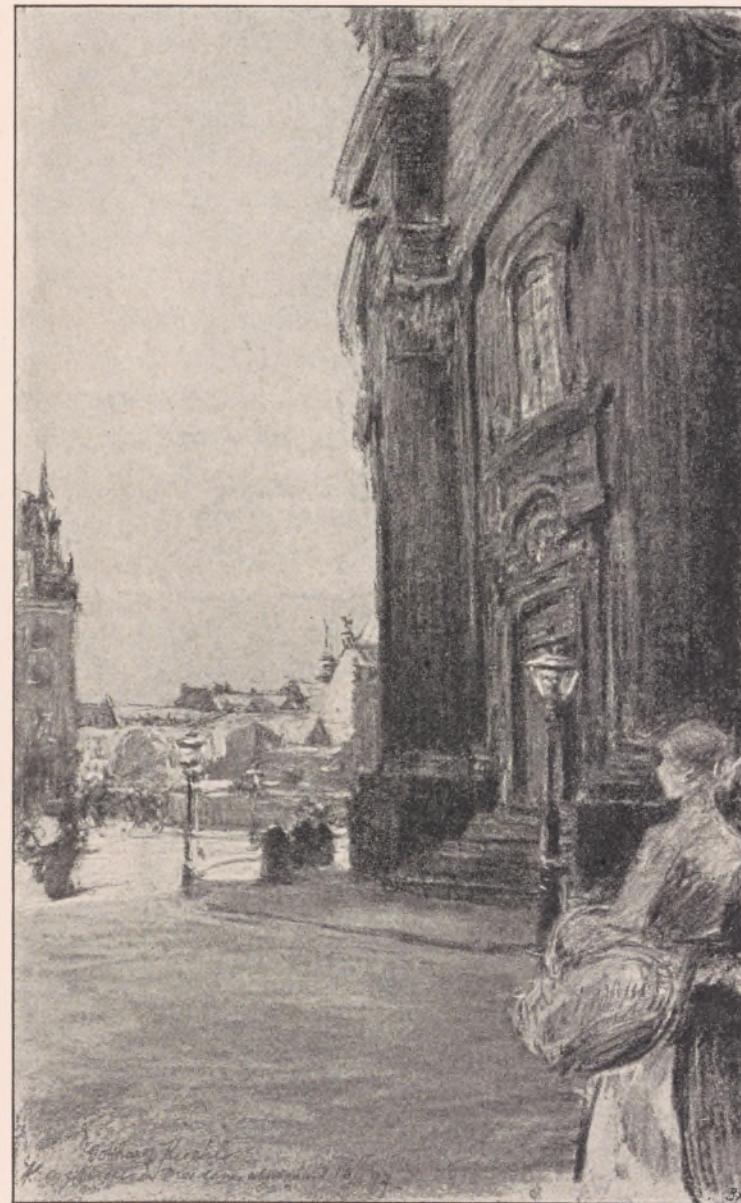
„Bilde jede einzelne Figur so gross, wie es für ihren Platz passt. Auf das Verhältnis zum Ganzen, auf die Verhältnisse der gleichzeitig sichtbaren Figuren zu einander, auf das Verhältnis von Mensch und Säule braucht keine Rücksicht genommen zu werden.“

Es wäre thöricht, wollte man für diesen Charakter des Denkmals den Urheber verantwortlich machen. Er hat sich der Freiheiten bedient, die die Architektur unserer Zeit dem Künstler gestattet, und die von Architekten und Bildhauern als theoretisch und praktisch zulässig verteidigt werden, und sobald dieser Platz und diese Grundgestalt des Denkmals feststanden, konnte er kaum anders verfahren.

Es ist eine andere Frage, ob die kommende Generation die heute gültige Auffassung, von der sich Begas nicht entfernt hat, teilen wird. Und dies scheint mir weniger gewiss.

Vielleicht wird aber gerade das Werk von Reinhold Begas als Kulminationspunkt einer Entwicklungsreihe den Rück schlag herbeiführen helfen und den Städten, die ihre Kaiserdenkmäler noch zu errichten haben, nahe legen, nicht im Aufwand äusserer Mittel mit dem Nationaldenkmal vor dem Stadtschloss in Berlin zu wetteifern, sondern bescheidenere und von großen Künstlern als selbständige Kunstwerke höchster Gattung ausgebildete Reiterstatuen auf niedrige schlichte Sockel an sorgfältig ausgewählte Plätze zu stellen.

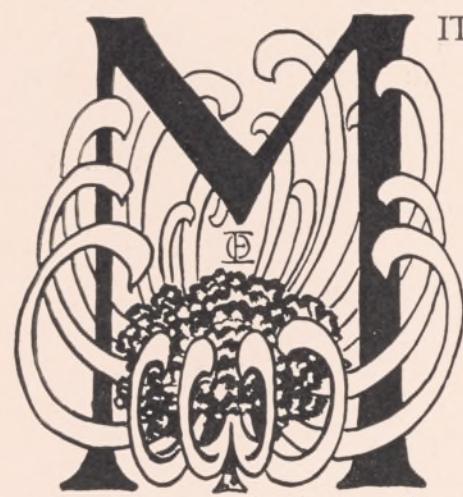
ALFRED LICHTWARK





OSKAR ZWINTSCHER, MEISSEN

AUS LEIPZIG



IT der sächsisch-thüringischen Industrie- und Gewerbe-Ausstellung hat die Stadt Leipzig eine Kraftprobe technischer und industrieller Tüchtigkeit bestanden. Die Anlage ist in grossem Style entworfen, nichts ist unterlassen, das geeignet ist, grosse Besucherscharen anzulocken: eine mächtige Industriehalle, ein Altleipzig, ein Thüringer Dorf und was sonst die internationale Ausstellungskonkurrenz der letzten Jahre zur Erholung und zum Vergnügen der Besucher aufzubieten weiss.

Auch der Kunst ist auf dem weiten Plane ein Tempel erbaut worden, ein vielgliedriger kuppelbedeckter Raum. In ihm sind ausgestellt die Werke von Künstlern, die im Bereich des Ausstellungsgebietes, in Sachsen und Thüringen und in den angrenzenden Provinzen geboren sind oder sich da niedergelassen haben. Diese Auswahl nach der zufälligen Ortszuständigkeit hat ihre Bedenklichkeiten. Denn wie manche tüchtigen Künstler die in Frage kommenden Landschaften auch hervorgebracht haben, ihr Zusammenhang mit der allgemein in Deutschland regen Kunstbewegung ist grösser als ihre selbständige landschaftliche Bedeutung. Innerhalb des Ausstellungsgebietes haben es freilich zuerst Weimar und neuerdings wieder Dresden zu lokal bedingten Gruppen gebracht. Und gewiss bietet der Einblick in die Wirksamkeit derartiger Künstlergruppen ein besonderes Interesse in einer Zeit gerade, in der die Einkehr der Kunst in das Volkstum entgegen wirken sollte jenem weitgegangenen Internationalismus, der im Anschluss an modische Bewegungen

die Kunst der Verflachung preisgibt. Allein das wirre Durcheinander nach Richtung und Qualität sehr verschieden gearterter und viel zu vieler Werke lässt den Gedanken an eine Zusammenghörigkeit nicht aufkommen und die gute Absicht des ganzen Unternehmens nicht mehr erkennen.

Abgesehen aber von prinzipiellen Bedenken schien der Erfolg der Leipziger Kunstaustellung sehr in Frage gestellt, in einem Jahre, das auf sieben oder acht grossen Ausstellungen in Deutschland und im Auslande die Konkurrenzfähigkeit der Künstler geradezu erschöpft hat. Und in der That wäre der Erfolg mehr als problematisch geworden, wenn nicht Max Klinger auf dem Plane erschienen wäre. Er allein giebt der Ausstellung eine mehr als lokale Bedeutung, hebt sie durch die Kraft seiner Phantasie und den Ernst seines Wollens hoch empor. Zwei Hauptwerke hat er da, die Kreuzigung Christi, die alle kennen, und das Monumentalbild, von dem nur Eingeweihte wüssten: Christus, begleitet von den christlichen Tugenden, im Olymp.

Wie immer das Urteil über die Malerei des Leipziger Meisters ausfallen mag, der ideale Schwung seiner grüblerischen Phantasie, die mit dem Gewaltigsten ringt, die Selbstständigkeit in der Stellung des Problems, die geistreiche Art, wie eine monumentale Verkörperung der Idee durch die Verbindung von Malerei und Plastik versucht wird — das alles sichert Klinger eine Ausnahmestellung unter den vornehmsten Genien deutscher Kunst. In rückhaltloser Anerkennung eines so seltenen und hohen künstlerischen Strebens, wie es Klingers Wirken darstellt, hat denn auch die Stadt Leipzig den zahlreichen Gegnern zum Trotz den Künstler durch einen Auftrag geehrt, der Klinger volle künstlerische Freiheit lässt. Das grosse Treppenhaus des Leipziger städtischen Museums soll von Klinger in allen Teilen in monumentalier Weise dekoriert werden. Farbige Skizzen dazu liegen

vor und schon ist der Künstler mit der Schöpfung einer plastischen Figur beschäftigt, die sich der Wanddekoration einfügen soll. Auch die Universität, deren Umbau von Arwed Rossbach kürzlich vollendet wurde, scheint hinter den städtischen Kollegien nicht zurückbleiben zu wollen und will den Künstler mit einem großen Wandbild für die Aula betrauen.

Aber diese künstlerische Stimmung der Leipziger Bürgerschaft hat nicht nur für Klinger gesorgt, sie hat ihre teilnahmsvolle Aufmunterung auch einem anderen Künstler zugewandt, der über Leipzig hinaus noch wenig bekannt geworden ist. Wir meinen den Bildhauer Carl Seffner, der auf der Ausstellung mit der Mehrzahl seiner Werke, männlichen Büsten, vertreten ist. Seffners Anfänge waren schwierig, aber gleich seine ersten selbständigen Arbeiten, einige naturalistische Naturstudien nackter Knaben und die Büste Anton Springer's, verrieten den aufrichtigen Beobachter und einen ungemein eingehenden Durchfeiler der gestellten Aufgabe. Seitdem ist die männliche Büste sein Arbeitsfeld, die Koryphäen wissenschaftlicher Forschung zumal sind seine Specialität. Die Abbildungen der Büste des Königs Albert von Sachsen und Carl Ludwigs verraten die eindringliche Schärfe seiner Beobachtung, die große Sachlichkeit und Treue der Auffassung. Etwa ein Dutzend Werke der Art, zum Teil im Auftrag der Universität entstanden, hat Seffner bis jetzt geschaffen, und es steht zu hoffen, dass ihm auch die Masse zu größeren plastischen Arbeiten anderer Art werden wird.

Ein dritter Leipziger Künstler, dessen Namen einen guten Klang hat, Otto Greiner, kommt auf der Leipziger Ausstellung nicht in gleichem Masse zur Geltung. Er gehört zu den Wiederbeleben der künstlerischen Lithographie, noch schwankt er nach ungewissen Zielen, weilt bald in Italien bald in München, aber der Ernst, mit dem er arbeitet: ruhelos entwerfend und die Natur im Einzelnen mit fast naturwissenschaftlichem Auge studierend, lässt uns Werke von immer größerer formaler Abklärung erwarten. Am besten lernt man den Künstler in den Kupferstichkabinetten zu Leipzig und Dresden kennen.

Mit diesen drei sehr verschiedenen gearteten Künstlern arbeitet Leipzig mit an dem künstlerischen Fortschritt der modernen Kunst. Sie sind die Anerkannten, die Meister, deren künstlerische Gesinnung und Tendenz ernstlichem Widerspruch nicht mehr ausgesetzt sind. Und doch hat die moderne Kunst in Leipzig den Sieg noch zu erkämpfen! Hamburg, München, Dresden und neuerdings endlich auch

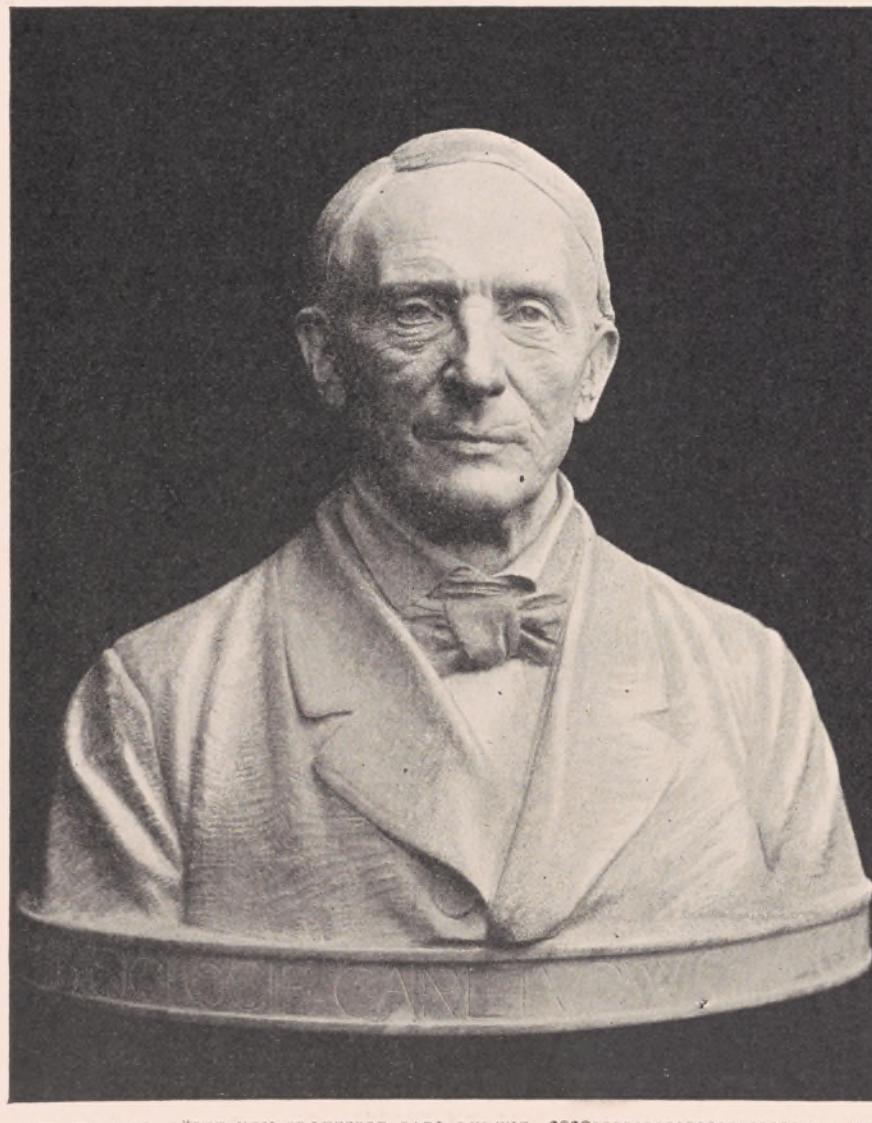
Berlin sind, wie ein Gang durch die öffentlichen Sammlungen lehren kann, voraus in der Schätzung der guten einheimischen und fremden Kunst unserer Tage. Es ist nur recht und billig, die den Modernen zugeneigte Haltung der Leipziger Museumsverwaltung hier zu erwähnen, die hervorragende Werke Uhdes, Klingers und Liebermanns und ausländischer Meister bei Zeiten zu erwerben suchte und hoffentlich in dieser Richtung weiter wirken wird. Allein die Frühjahrssausstellung von Oelgemälden moderner Meister aus Leipziger Privatbesitz, zeigte, dass in den Häusern kunstliebender Leipziger Bürger die grosse moderne Bewegung der letzten fünfzehn Jahre vorübergegangen ist, ohne eine merkliche Spur zurückgelassen zu haben. Die Werke bekanntester Meister der sechziger und siebziger Jahre gaben dieser Ausstellung die Signatur. Manche Perle war darunter und imponierend war die Zahl der im Kunsthändler-Kurse zu höchst stehenden Bilder. Die paar wirklich guten Bilder neuer Richtung konnten bei so viel taxiertem Werte älterer Künstlerschaft kein Interesse wecken.

Gewiss würden ähnliche Veranstaltungen in Berlin, in Frankfurt oder in Wien dieselbe Freude an der vom Vater übernommenen Kunst darthun und dieselbe Unlust am Neuen zu erkennen geben. Aber diese Entschuldigung wollen wir nicht gelten lassen. Wir meinen, dass die wirkliche Kunstpflage und Kunstliebe sich vor allem in der Schätzung und Unterstützung der lebenden und nach Neuem strebenden Kunst zu bewähren hat. An den Künstlern fehlt es nicht, nur fehlt es zu sehr an den Bestellern, an den Aufmunterern, die vertrauensvoll die künstlerische Schöpfung erleichtern helfen. Den Künstler gewähren lassen, sei die Lösung der Mäcene unserer Zeit.

Der moderne bildende Künstler trägt in sich selbst des Widerspruchsvollen, Zwiespältigen mehr als ihre meist am Hergeschrittenen hangenden Berater glauben. Die Programme, das Wonachzu-richten der Kommissionen rauben dem, der mit der Gestaltung des innerlich Geschauten und Empfundenen ringt, mehr, als was ihm die gescheidten Paragraphen und Beschlüsse an Anregung geben können. Indem man Klinger alle Freiheit geben möchte, zu schaffen und zu gestalten nach seinem Willen, bewies man dem Künstler die höchste Ehrung.

Der zu gemeinnützigen Stiftungen allezeit geneigte Leipziger Bürgersinn ist weit berühmt. Auch der Kunstpflage ist diese hochherzige Gesinnung Leipziger Kunstfreunde zu gute gekommen.

Was Leipzig an Kunstanstalten birgt, verdankt es der Opferfreudigkeit seiner



CARL SEFFNER, BÜSTE VON PROFESSOR CARL LUDWIG

Bürger. Leipziger Bürger schufen das Städtische Museum, die Sammlungen und das Haus. Das Städtische Museum hat sich dank der reichen Zuwendungen privater Sammler stattlich entwickelt und übt in den sonntäglichen Vorträgen einen nicht geringen Einfluss auf die Mitglieder des Kunstvereins aus. Es werden Bilder gekauft und Bildnisse bestellt in reichlicher Menge, wenn auch die Zahl der wirklichen Kunstsammler grösseren Stils im letzten Jahrzehnt nur wenig grösser geworden ist.

Auch der mächtige Bau des Grassi-Museums mit den Sammlungen des Kunstgewerbe Museums und des Museums für Völkerkunde ist aus den Mitteln eines grösseren Vermächtnisses geschaffen worden. Es ist ein stolzer Bau des städtischen Baurats Licht, zu zwei Dritteln, bis in das Dach fast, angefüllt mit den schnell wachsenden Sammlungen des Museums für Völkerkunde.

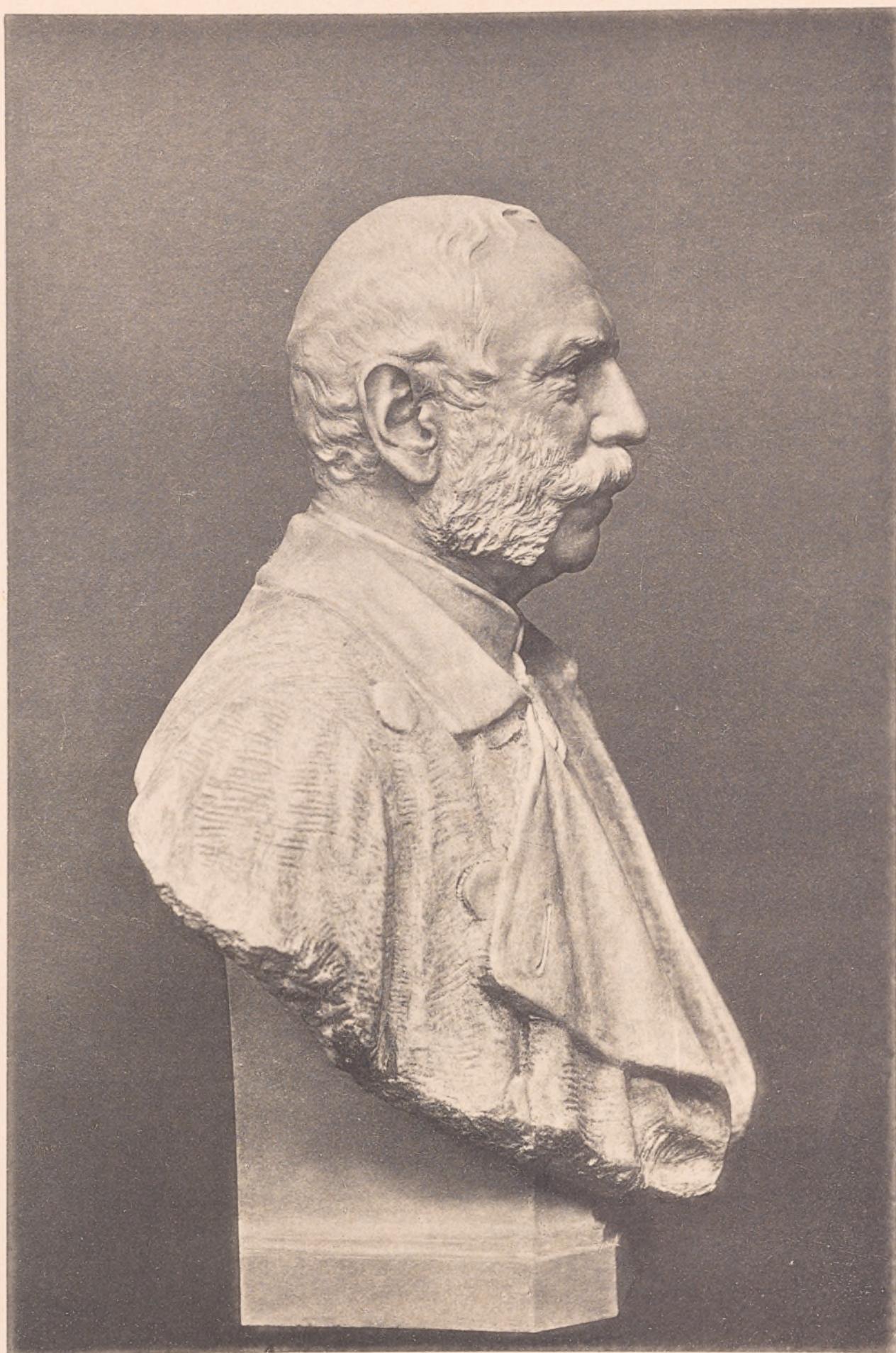
Daneben befinden sich die Sammlungen des Kunstgewerbe-Museums, nicht eben reich, wenn man absieht von den Leihgaben privater Sammler und dem kostbaren Ratsschatz. Die Veranstaltung einer Ausstellung von Werken alten Kunstgewerbes aus Sächsisch-Thüringischem Privatbesitz hat diesem Kunstgewerbe-Museum für die Spanne eines halben Jahres nicht gewöhnlichen Glanz verliehen. Aus dem Besitz des Königs von Sachsen, thüringischer Fürsten, der Kirchen und Behörden und vieler Privater ist es gelungen, für eine Weile die Fiction einer gut ausgestatteten, an Kunstwerken ersten Ranges reichen Sammlung zu erwecken. Herrliche goldene

und silberne Geräte, prächtiger Schmuck, Elfenbeinwerke von höchster Seltenheit, dazu die Sammlungen Zschille, Felix, Thieme, Demiani, Zöllner und eine Anzahl vorzügliche Bilder der deutschen und niederländischen Schule — das alles gibt der Ausstellung einen besonderen Wert und einen künstlerischen Reiz, der viele fremde Kunstreunde angelockt hat. Auffallend spröde im Besuchen der Ausstellung zeigte sich dagegen die Leipziger Bevölkerung. Fast will es scheinen, als ob der Sinn für die Kunst im alten Gewerbe eben so schlummere wie die stolze Freude an der Abwehr der Geschmacklosigkeiten, die der industrielle Betrieb des modernen Kunstgewerbes mit sich bringt. Offenbar absorbiert der durch Neigung und traditionelle Schulung so stark entwickelte musikalische Sinn der Leipziger alle anderen künstlerischen Interessen. Aber dieser Einseitigkeit muss gesteuert werden und in einer nach künstlerischer Prägung ringenden Zeit, wie der unsrigen, ist es nicht denkbar, dass die dahin zielenden Bemühungen einer kleinen Gruppe begeisterter und opferwilliger Kunstreunde nicht zu gutem Ende führen sollten. Im Oktober wird der Glanz der kunstgewerblichen Ausstellung schwinden und die halbgeleerten Räume des Museums werden daran mahnen, dass auch hier eine Stätte ist, an der die von aller Welt gerühmte Opferfreudigkeit Leipziger Bürger sich bethätigen kann und an der nur die lebendige Teilnahme Aller ein den modernen Ansprüchen genügendes und der Bedeutung Leipzigs würdiges Kunstmuseum entstehen lassen kann.

RICHARD GRAUL



CARL SEFFNER, FLIEGENFÄNGER







CASPAR DAVID FRIEDRICH



CASPAR DAVID FRIEDRICH, der lange vergessene Künstler, verdient es besonders jetzt wieder genannt zu werden, denn er verkörperte in sich die beiden Richtungen, die die Gegenwart beherrschen, die naturalistische wie die symbolistische, und zwar zu einer Zeit, da die gesamte übrige Künstlerschaft noch den Bahnen des achtzehnten Jahrhunderts folgte oder dem fernabliegenden Ideal der Antike nachstrebte. Nur sein Zeitgenosse Otto Runge ist neben ihm zu nennen. Beide begründeten in den ersten Jahren unseres Jahrhunderts eine Art der Malerei, die von dem unmittelbaren Studium der Natur ausgehend das Ziel verfolgte, poetische Empfindungen zu wecken. Romantiker waren insofern beide, als sie auf die Befriedigung des Seelenlebens ausgingen; sie suchten solche aber nicht in der Vergangenheit, sondern im eigenen Innern.

Friedrich, der 1774 in Greifswald geboren war, erlernte die Anfangsgründe der Malerei zu Ende des 18. Jahrhunderts

zu Kopenhagen. Von dort wandte er sich nach Dresden, wo er bis zu seinem im Jahre 1840 erfolgten Tode lebte. Gleich Runge ein nordischer Künstler durch und durch, ging er nicht darauf aus, die Natur in ihrer berückenden Schönheit darzustellen, sondern begnügte sich im Gegenteil mit den unscheinbarsten Formen ihrer Erscheinung, die er jedoch durch den Stimmungsgehalt, mit dem er sie erfüllte, weit über das Alltägliche hinauszuheben vermochte.

Der hier wiedergegebene Sonnenuntergang am Meeresstrande gehört wahrscheinlich zu jenen Tuschzeichnungen aus Rügen, die bereits zu Anfang unseres Jahrhunderts geschätzt waren.

Friedrich, der vorübergehend auf der Münchener Ausstellung von 1858 die Aufmerksamkeit wieder auf sich lenkte, hat erst kürzlich einen begeisterten Verkünder in Andreas Aubert gefunden, aus dessen norwegisch geschriebenem Buche „Professor Dahl“ das Friedrich betreffende Kapitel in der „Kunstchronik“ vom 5. März 1896 in Uebersetzung erschienen ist.



KUENSTLER IM KUNSTHANDWERK

II.

DIE ABTEILUNG DER KLEINKUNST IN DEN INTERNATIONALEN AUSSTELLUNGEN ZU MUENCHEN UND DRESDEN 1897



N den kurzen Worten, in denen ich am Abschluß meines ersten Artikels auf die Abteilung der Kleinkunst in der Münchener Internationalen Ausstellung aufmerksam gemacht habe, betonte ich, dass ihre Bedeutung nicht in der Gesammanordnung oder gar in der architektonischen oder dekorativen Ausbildung wirklicher Zimmer läge, sondern vielmehr in ver einzeln praktischen, eigenartig und künstlerisch dekorierten Arbeiten der Zimmerausstattung verschiedener Art und von verschiedenen, jedoch fast ausschließlich Münchener Künstlern. Wenn sich dabei nur eine kleine Zahl Münchener Maler oder Bildhauer mit je einem oder ein paar glücklich und stilvoll gelösten Aufgaben beteiligt hat, so mag das auf den ersten Blick dürftig erscheinen: in Wahrheit ist es eine tüchtige Leistung; denn auch in England und in den Vereinigten Staaten ist die Zahl der Künstler, die mit Erfolg nach dieser Richtung thätig sind, verhältnismässig keine grosse. Wenn man ferner auch zugeben muss, dass unter dem Ausgestellten nicht wenige missglückte und stillose Arbeiten, sogar von Künstlern, die daneben Treffliches geleistet haben, vorhanden sind, dass auch von diesen gewiss mehr als einer von einer weiteren Bethätigung in der Richtung der Kleinkunst ablassen oder in eine Sackgasse sich verrennen wird, so ist doch die Zahl der tüchtigen Arbeiten um so mehr anzuerkennen, als diese Richtung in München fast ganz neu ist, als die meisten sich zum ersten Mal darin versucht haben und ihre Arbeiten zum Teil überhastet fertig stellen mussten. Daftir, dass überhaupt etwas zu Stande gekommen ist, dass eine Anzahl von Künstlern verschiedenster Richtung und Ge sinnung sich vereinigt und zusammengearbeitet haben, gebührt

der Dank in erster Linie dem für die Förderung des Kunst handwerks durch Eingreifen der Künstler in München schon seit längerer Zeit thätigen Hofrat Rolfs, welchem die An regung, die diese Ausstellung über München hinaus in ganz Deutschland geben wird, die größte Genugthuung bieten wird. Denn trotz des ganz ungünstigen Platzes, trotz der noch nicht geglückten Anordnung und Dekoration, trotz des geringen Verständnisses seitens des großen Publikums und trotz der Gleichgültigkeit oder Ablehnung seitens des größeren und des einflussreichen Teiles der Künstlerschaft wird sich die Anerkennung des Geleisteten in weiteren Kreisen Bahn brechen und eine Weiterentwicklung der glücklichen Anfänge sichern. Die Gefahr scheint mir eher darin zu liegen, dass diese Anerkennung zu früh kommen, dass die neue Kunst zu rasch zur Mode werden, von Zeitschriften aller Art in Anspruch genommen, vom Publikum aber nicht ausreichend und ernst mit Aufträgen bedacht werde, und dass sie dadurch eine kurzlebige Pflanze werden möchte.

Dies war der allgemeine Eindruck, den ich von dem Besuch dieser Abteilung hatte. Ueber die einzelnen Arbeiten lohnt es, hier etwas eingehender zu sprechen.

*

Zu den seltensten Gegenständen, auch in den Ausstellungen zu Paris, gehören die im Kunstgewerbe hervorragend wichtigen Möbel. Von ihrer stilvollen einheitlichen Gestaltung hängt der Charakter der Innendekoration des Hauses im Wesentlichen ab. Hier in München, wo nach Zeit und Platz nur einzelne Stücke der verschiedensten Gattungen vorge führt werden konnten, hat man verständiger Weise auf die zimmerartige Ausstattung durch Möbel ganz verzichtet. Unter den vereinzelten Tischen, Schränken u. s. f., die meist einen zu starken Anschluss an englische Vorbilder zeigen, scheinen mir zwei Arbeiten nach Form, Farbe und Dekoration

nicht nur besonders reizvoll, sondern dem Zweck und Material konform erdacht zu sein. Zunächst ein kleiner von R. Riemerschmidt entworfener Bordkasten (der Ausdruck Büffett wäre zu prätentiös dafür), in Eibenholtz ausgeführt, dessen Naturfarbe durch Lack nur einen feinen Ton erhalten hat und dessen spärliche Profile und vereinzelte kleine Blumen- und Blattornamente dem Charakter des Holzes entsprechend geschnitten sind; schlicht und wenig ausladend, dadurch für das moderne Zimmer durchaus geeignet. Einige tektonische Schwächen beweisen, daß die Arbeit zu rasch hat fertig gestellt werden müssen. Ähnliche Vorzüge hat der Armstuhl in Cedernholz, der nach B. Pankoks Entwurf ausgeführt ist. Kräftige Formen, dem Körper richtig angepaßt, die Naturfarbe des Holzes nur durch feinen Lack kräftig hervorgehoben und die Haltbarkeit dadurch gesichert, die Schnitzerei aus dem vollen Holz der Lehnen im Charakter durchbrochener japanischer Holzbalustraden (wenn auch wohl unbeeinflußt davon), und wie die wenigen, am rechten Platz angebrachten Ornamente, einen einfachen modernen Blumendekor zeigend, nur verstärkt an den Abschlüssen der Lehnen durch ein paar vergoldete Bronzebeschläge in Blumenform, der Bezug von hellem Grün, das mit der gelblichen Holzfarbe in feinem Kontrast steht: das giebt nicht nur einen eigenen originellen und zweckmäßigen Stuhl, sondern zugleich das Motiv, nach dem das Möblement eines ganzen Zimmers oder eines Zimmerabschnittes sich leicht zusammenstellen ließe, und für den phantasievollen Künstler die weitere Dekoration des Zimmers in einheitlicher Weise unschwer finden würde.

Ebenso mustergültig wie dies Möbel, so verfehlt erscheint mir ein zweites unter Leitung desselben Künstlers gearbeitetes Stück: ein Spiegel, der durch Verläugnung der Struktur des Holzes, durch verschiedenfarbige, wenig harmonische Abtönung, durch willkürliche Form und Dekoration in der Sucht, unbedingt Neues zu bringen, gerade gegen alle die Gesetze sündigt, welche im Stuhl so gut beobachtet sind.

Die reichsten Möbel sind von E. von Berlepsch entworfen und wohl auch z. T. selbst gemalt und geschnitten. Es sind namentlich zwei große Schränke und ein Schreibtisch, die in der Ausstellung das Auge am meisten auf sich ziehen; nicht in vorteilhafter Weise, wie mich däucht. Nach Art englischer Vorbilder aus der Nachahmung des Chippendale-Stiles ist das Möbel aus lauter kleinen Teilen, wie aus den Steinen eines Baukastens, zusammengesetzt; es ist dadurch nach drei Richtungen orientiert und in ebenso vielen Richtungen dekoriert: japanisierend, gotisierend und in Barockart, durch treffliche Schnitzerei, Tönung, Bemalung, Lackierung, mit zierlichem (ansich sehr feinem) Beschlagwerk — kurz mit Verschwendungen von Mitteln und von Phantasie ist ein Zuviel im Aufbau, in Profilierung und Dekoration gegeben, das nicht einmal den Charakter des Möbels erkennen läßt. Beide Schränke, der eine im besonderen Grade, machen den Eindruck, als wären sie aus dem Bedürfnis eines Künstlers oder eines ordnungsliebenden Backfisches hervorgegangen, in dem der eine für jedes seiner zahlreichen Instrumente und Materialien, Zeichnungen, Stiche u. s. f., der andere für jeden seiner kleinen Lieblinge, alle Correspondenzen, illustrierten Postkarten und sonstigen Bric-à-Brac der glücklichen sammelnden Jugend sein eigenes Fach, seinen eigenen Platz verlangt und in der Ordnung dieser anscheinend malerischen Unordnung seine höchste

Freude hat. Aber wie viele giebts, die den Schlüssel zu diesem Labyrinth haben? Und wie unruhig und spielerisch muß erst die Wirkung einer vollständigen Einrichtung in dieser Art sein!

Für die Tapezierkunst in weitestem Sinne durfte man sich von der Münchener Ausstellung viel versprechen, da ja der erste und bedeutendste Vertreter dieser neuen Kunst in Deutschland, der Bildhauer Obrist, der durch Vorbild, Wort und Schrift begeisterte Propaganda für sie macht, in München lebt und wirkt. Doch hat er sich hier auf der Ausstellung sehr beschränkt, weil der Platz in den zwei kleinen Räumen fehlte, und weil seine Stickereien inzwischen in weitesten Kreisen geschen und bewundert waren. Es sind nur zwei seiner großen Vorhänge mit Stickerei auf Seidenstoff ausgestellt: der eine, mit jenem groß stilisierten akazienartigen Baume, ist von den Separatausstellungen des vorigen Jahres bekannt; der andere, tief violett mit leichten Gehängen von Doldenblüten, ist überaus zart und duftig in der Wirkung. Abgesehen von der Farbenwirkung und der Ausführung der plastischen Stickerei, worin beide vortrefflich sind, möchte ich dem zweiten Vorhang aus stilistischen Gründen entschieden den Vorzug geben, da die leichten Blumengehänge der Natur des Vorhangs entsprechen, nicht aber der steil und pyramidal aufsteigende Fabelbaum, so schön dieser an sich erfunden und ausgeführt ist. Obrist hat auch seinen früher schon im Pan besprochenen und abgebildeten Teppich mit dem stilisierten Pflanzen- und Wurzelrollwerk (für die phantastische Form läßt sich schwer ein Wort finden) ausgestellt, wohl die eigenartigste und bedeutendste deutsche Arbeit, welche die Ausstellung aufzuweisen hat.

Unter Obrists Einfluß ist A. Endell gebildet, dessen kleine gewebte Tischdecke mit einem großen Orchideenzweig in der Orientierung, Stilisierung und Pracht der tiefen Färbung sehr gelungen ist. Die Decke ist wohl noch unfertig, da ihr der Abschluß fehlt; eine phantasievolle schmale Borde oder Franzen in entsprechenden Farben würden auch die Wirkung noch erhöhen. Von anderen Tisch- und Wanddecken sind namentlich verschiedene Exemplare der Scherrebekschen Webdecken nach sehr gut stilisierten und geschmackvollen Zeichnungen von Otto Eckmann ausgestellt. Diese Industrie muß jedoch, um lebensfähig zu werden, innerhalb der Zimmerdekoration in richtiger Weise zur Anwendung kommen: als Möbelbezug für Sophas, Bänke, Sessel, als Tischdecken u. dgl., nicht aber, wie bisher, als Surportes, als Decken oberhalb eines Sophas oder ähnlich, da ihre Webefranzen dem entgegenstehen und die jetzige Verwertung die Wanddekoration meist unharmonisch und fleckig unterbricht.

In mannigfacherer Weise haben sich verschiedene Münchener Maler in Metallarbeiten versucht, die meist ein feines Stilgefühl und phantasievolle Erfindung kund geben. Die polierte Messinguh mit wenigen zarten Pflanzenornamenten, die Th. Th. Heine entworfen hat, ist musterhaft, wie die alten Wanduhren, an die sie sich naturgemäß anlehnt. Mit ihnen hat sie auch den niedrigen Preis (50 Mk.) gemein, einen bei modernen Arbeiten dieser Art seltenen Vorzug. Arbeiten in Kupfer sind zahlreicher. Ein kleiner Kessel, den der Maler E. Berner entworfen hat, ist so vorzüglich in der Art, wie das Kupfer getrieben und patiniert ist, wie ganz wenig Ornament an den Flächen

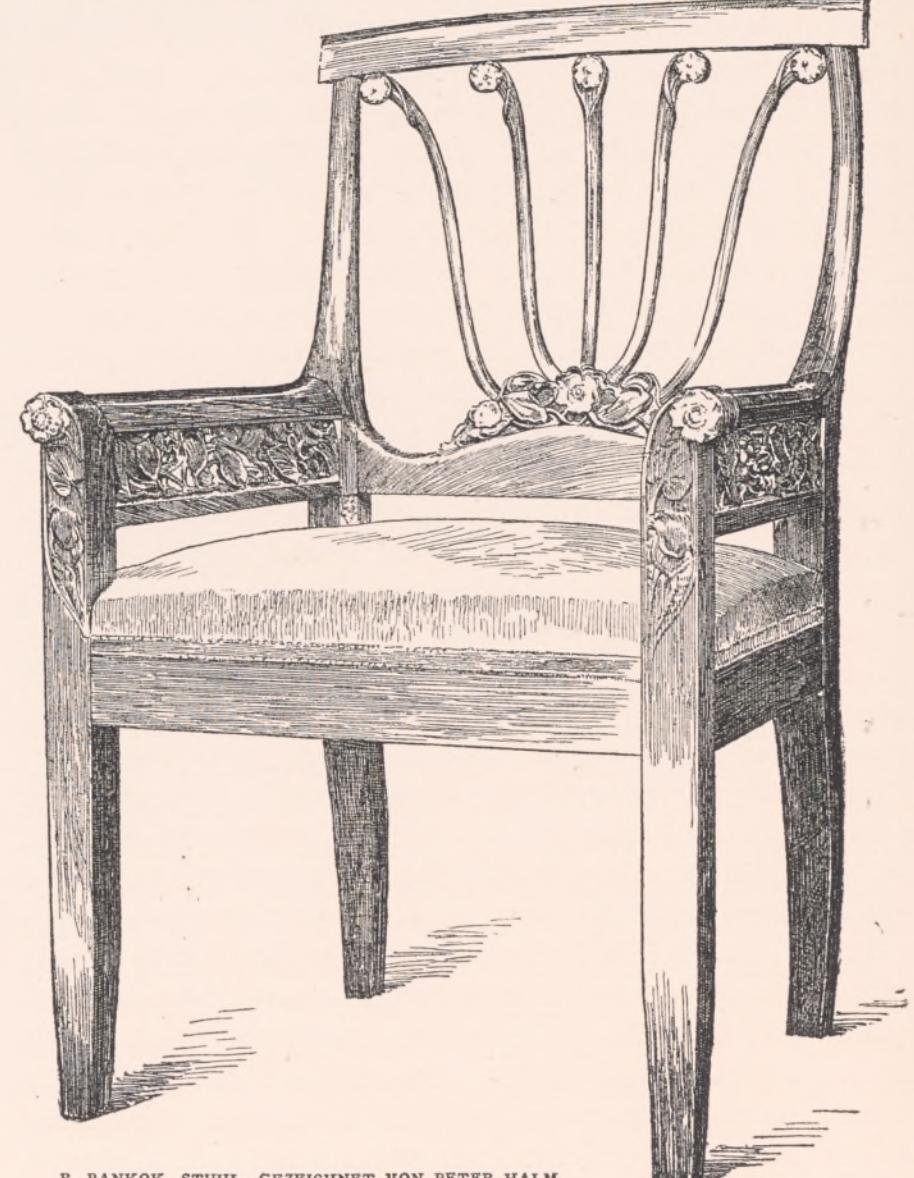
angebracht, wie der Untersetzer gebildet ist, wie der Ständer daraus emporwächst und den Kessel aufnimmt, wie dessen Henkel gestaltet und mit Leder überzogen ist, daß er nicht praktischer und geschmackvoller gedacht werden kann. Das Vorbild chinesischer Kupferkessel ist hier mit feinstem Verständnis frei benutzt worden. (Vgl. die Abbildung im vorigen Heft S. 46.) In anderer Weise stilvoll sind die Kupferarbeiten verschiedener Art unter Leitung des Malers Kellner behandelt. Sie sind in ihrer Form und Dekoration freilich meist Vorbildern aus der Renaissancezeit frei nachgebildet; aber die Art wie sie getrieben und poliert, wie sie in verschiedenen Tönen oxydiert sind, wie Messing damit verbunden ist, beweist eine richtige und charakteristische Behandlung des Metalls.

Gerade durch die rücksichtslose Vergewaltigung des Materials, durch Anstrich, falsche Oxydierung und stilwidrige Behandlung desselben muß der phantasievolle, in der Erfindung reizende kupferne Wandbrunnen von Wilhelm und Lind als misslungen erscheinen, auch nachdem das geschmacklose Waschbecken in verzinntem Blech entfernt worden ist. Es verrät sich hier, wie in einzelnen anderen, von mir übergangenen Arbeiten, noch ein Rest des Mangels an Stilgefühl der älteren Münchener Schule, die im Anstreichen von Gipsabgüssen, Verschmutzen derselben, in falscher Patinirung mit den unmöglichsten Farben den „Witz“ der Dekoration und im Verstellen und Verdunkeln eines Zimmers mit lauter Trödelkram und Winkelwerk die rechte „Heimlichkeit“ des Raumes zu treffen glaubt.

Auch in Zinn ist wenigstens eine Arbeit vertreten: die Blumenvase mit Untersetzer vom Bildhauer Karl Groß, eines der geschmackvollsten Stücke der Ausstellung. Zur Zeit der Renaissance hatte das Zinn weite Verbreitung und eine eigene künstlerische Ausbildung gefunden, jedoch unter einer gewissen Abhängigkeit vom Silber und mit Rücksicht auf seine mechanische Vervielfältigung, um dem Massenverbrauch als billige Waare zu genügen. Die moderne Kleinkunst, namentlich französische Künstler, haben auf die Arbeit in Zinn mit Vorliebe zurückgegriffen; aber nicht für Gebrauchsziecke; der schöne matte Glanz der Politur und die Weiche der Oberfläche, der Haut des jugendlichen Körpers verwandt, hat zur Anfertigung von Vasen oder anderen Gefäßen geführt, die bedeckt sind mit nackten weiblichen Körpern, welche als Halter dienen oder wie schwelend die glatte Oberfläche des Gefäßes bedecken. Sehr malerische plastische Arbeiten sind auf diese Weise entstanden, aber von einer stilvollen Behandlung und Dekorierung der Formen im Zinn haben sie nur weiter abgeführt. Dagegen nutzt jene Vase und ihr Untersetzer von Karl Groß, welche die Hochätzung nach einer trefflichen Zeichnung von P. Halm wiedergibt (vgl. voriges Heft, S. 45), die eigenen Reize des Materials in feinster Weise aus: in der mattem Politur, in der schlanken Form mit den Öffnungen für die einzelnen Blumen und den Buckeln, welche die pikanten Gegensätze im Licht hervorbringen, in der zarten, nur ganz leicht eingeritzten Pflanzendekoration, welche die schlanke Form und den Effekt der glänzenden Flächen nicht stört, sondern hebt.

Unser Schmiedehandwerk hat in den letzten Jahrzehnten durch Anlehnung und treue Nachbildung der alten Meisterwerke verschiedenster Zeiten sich zu einer Meisterschaft der Technik entwickelt, wie kein anderes Kunsthantwerk.

Hier den Versuch zu machen, die vollendete Technik für neue, eigene Formen und neue Dekorationen zu verwenden, muß daher für den Künstler von besonderem Reiz sein. In den Vereinigten Staaten ist man in der That schon seit einigen Jahren zu einer ganz eigenartigen, stilvollen und ansprechenden Behandlung des Eisens gekommen. Auch auf der Münchener Ausstellung finden sich einige glückliche Proben in verschiedenen Richtungen. Namentlich verschiedene größere Leuchter für Kerzenlicht; scharfkantig im Schnitt der Stützen und von einfacher, eisenmässiger Behandlung der als grosse Blumenkelche gestalteten tellerartigen Teile. Diese Leuchter nach den Entwürfen von E. v. Berlepsch und Otto Eckmann ausgeführt, sind fast von gleicher Schönheit. Eckmanns feiner Natursinn und sein Stilgefühl kommen auch hier voll zum Ausdruck. Als Beschlag ist das Eisen besonders anziehend behandelt in einer grösseren Truhe in Eichenholz von Hermann Obrist, der jetzt der Eisentechnik ein besonderes Interesse zuwendet. Nicht unähnlich gotischen Thürbeschlägen, strecken sich die langen scharfen Blattformen, den Blättern der Schwertlilie verwandt, von den zwei Angelpunkten über den ganzen Deckel aus; eine verwandte Dekoration hat auch das untere Brett. Die Farbe des Eisens ist dunkel; damit auch die Eichenholzplatten mit diesem Tone gut zusammengehen, hat der Künstler das Holz schwärzlich lasiert. Dem Charakter des Holzes, das doch bei der Truhe das bestimmende Material ist, scheint mir dadurch eine gewisse Gewalt angethan zu sein; Holz und Eisen hätten gerade in ihren Gegensätzen richtiger und glücklicher zur Geltung gebracht werden können. Auch ist die tiefe Stimmung in der Färbung, die — worauf ich gleich noch eingehen



B. PANKOK, STUHL, GEZEICHNET VON PETER HALM

werde — nicht nur hier und in Obrists Vorhängen, sondern besonders stark in der ganzen Wanddekoration der Räume hervortritt, dem Charakter eines Wohnzimmers im allgemeinen nicht günstig.

Als Beleuchtungskörper sind außer den genannten Eisenleuchtern, die nach Material und Grösse nur für ein Herrenzimmer, für einen Vorplatz oder Altar zu verwenden wären, keine originellen, den neuen Beleuchtungsarten entsprechende Arbeiten vorhanden. Die Glaskronleuchter wiederholen alte Motive; Körper für Elektrizität habe ich garnicht bemerkt, und von Lampen nur Tiffanys bekanntes Modell einer Arbeitslampe in verschiedenfarbiger Bronze. Doch kann man die Schönheit dieser Lampe (die ich, in anderer Zusammenstellung, schon feiner gesehen habe) nur würdigen, wenn sie Abends angezündet ist. Ueberhaupt sollte für solche Zimmer die Wirkung des künstlichen Lichts mit berücksichtigt und eine Dunkelkammer eigens dafür eingerichtet werden, falls die Ausstellungen nicht auch Abends geöffnet sind.

Von den Schmuckstücken des modernen Zimmers (die meist weit über Gebühr die Kamine, die Borde und Schränke bedecken) sind die auf der Pariser Ausstellung meist besonders reich vertretenen verschiedenen Steinwaaren und Fayencen von den Münchener Künstlern weniger berücksichtigt. Nennenswert sind die Arbeiten der Familie Heider und die an die alte Bauerntöpferei sich anschliessenden schlichten Gefäße der Frau Schmidt-Pecht in Konstanz. Besonders anziehend ist aber ein halbes Dutzend kleinerer Vasen von Th. Schmuz-Baudiss (vgl. die Abbildung im vorigen Heft, S. 40); in ihrer Form wie im Dekor gleich originell. Charakteristisch ist die Veranlassung zu ihrer Entstehung. Der junge Landschafter war im Frühjahr drausen auf dem Lande bei einem Töpfer einlogiert, um Studien zu machen; aber Jupiter pluvius, in diesem Frühjahr besonders grimmig und eisig, verhinderte ihn daran, vertrieb ihn immer wieder von der Arbeit. Da kam ihm der Gedanke, den Eindruck des ersten Frühlings mit seinen kalten Farben, seinen hellen Blumen, den zarten Primeln, Aurikeln, Narzissen, an denen die ersten Bienen und Schmetterlinge naschen, zuhause in der warmen Stube einmal in Glasurmalerei auf Töpfen, wie er sie bei seinem Wirt selbst formen konnte, zur Wirkung zu bringen. Die Freude an der Arbeit, das Fehlen aller Vorbilder und die Frische der Naturempfindung haben den Künstler Werke von ganz eigener Art und eigenem Zauber schaffen lassen.

Die Fremden, der Däne Kähler, der Franzose Mafsiere u. a. haben daneben eine dankenswerte Zahl verschiedenartiger und zum Teil sehr feiner Arbeiten in Steingut, Fayence und Porzellanware ausgestellt, wie sie von Paris aus bekannt sind und jetzt auch in grösserer Zahl in Dresden ausgestellt sind. So eigenartig und frisch wie Schmuz-Baudiss' Töpfe scheint mir keine dieser mehr oder weniger von japanischen Vorbildern abhängigen Arbeiten zu sein.

Auf einem besonderen Felde liegen die Arbeiten des Malers Fritz Erler; sie dienen dem Buchschmuck im weitesten Sinne. Unter einer Reihe von Exlibris haben einige einen grossen Zug, obgleich die Besteller dem Künstler augenscheinlich die Aufgabe oft nicht leicht gemacht haben. Mit grösster Sorgfalt sind ein paar Entwürfe für Bucheinbände ausgeführt; reich und pikant in der Erfindung, gehen sie doch fehl darin, dass sie auf das Material des Einbandes keine

Rücksicht nehmen. Sie stehen hinter dem, was die Belgier oder Engländer in modernen Einbänden liefern, weit zurück.

*

Wenn man neben diese hier aufgeführten Arbeiten die wenigen, an sich nicht einmal bedeutenden, Stücke amerikanischer Herkunft stellt, wie die Bronzelampe und die „Pfauen-gläser“ von Louis C. Tiffany, mit denen das grosse Glasfenster und eine Anzahl in Glas geschnittener Vasen desselben genialen Künstlers in der Dresdener Ausstellung hier gleich genannt seien, so wird die Ueberlegenheit dieser amerikanischen Arbeiten in der Beherrschung und Ausnutzung der Technik, in der phantasievollen Formbehandlung und der malerischen Wirkung freilich sofort ins Auge fallen. Aber als Anfänge, z. T. als erste Versuche, ohne Unterstützung, vor allem ohne Rückhalt in dem Bedürfnis und dem Geschmack des Publikums, ist das hier in München Geleistete doch sehr beachtenswert. Solche Stücke wie die von Louis C. Tiffany sind als Gradmesser für das, was im einzelnen erreicht werden kann, von hoher Bedeutung; sie werden zugleich vor Ueberschätzung des Geleisteten bewahren. Denn wenn u. a. die auch in München vertretenen zierlichen Gläser, mit denen der bekannte Radirer C. Köpping in Berlin die venezianische Glastechnik bei uns in eigener Art neu belebt hat, wegen der Feinheit ihrer irisierden Farben in Deutschland wie in Paris mit Recht Aufsehen erregt haben, so erscheinen daneben — um nur bei Glasarbeiten zu bleiben — Louis Tiffanys Vasen in geschnittenem Kristallglas, die Gläser mit Pfauenauge, oder gar die mannigfachen Fenster in farbigem, gefältetem Glas von George Lafarge und Louis Tiffany, ihre Mosaiken, Beleuchtungskörper aller Art u. s. f., selbst in den vereinzelten Exemplaren, in denen wir sie auf dem Kontinent bisher zu sehen bekamen, wie Erzeugnisse einer alten, weitverzweigten Kunst, welcher zahlreiche Versuche und technische Erfindungen zu Grunde liegen müssten, die Aufträge in großer Zahl und größtem Umfange durch Jahrzehnte hätte ausführen können und getragen wäre von dem Geschmack der Gebildeten. In Wahrheit haben aber nur ein paar Künstler mit ihren Werkstätten seit etwa zehn Jahren den rasch wachsenden Geschmack und die Bedürfnisse eines reichen Erdteils befriedigen müssen und haben dadurch ihre Kunst in einem Tempo fördern können, von dem uns kaum eine Zeit blühender Kunst in vergangenen Jahrhunderten ein Beispiel bietet.

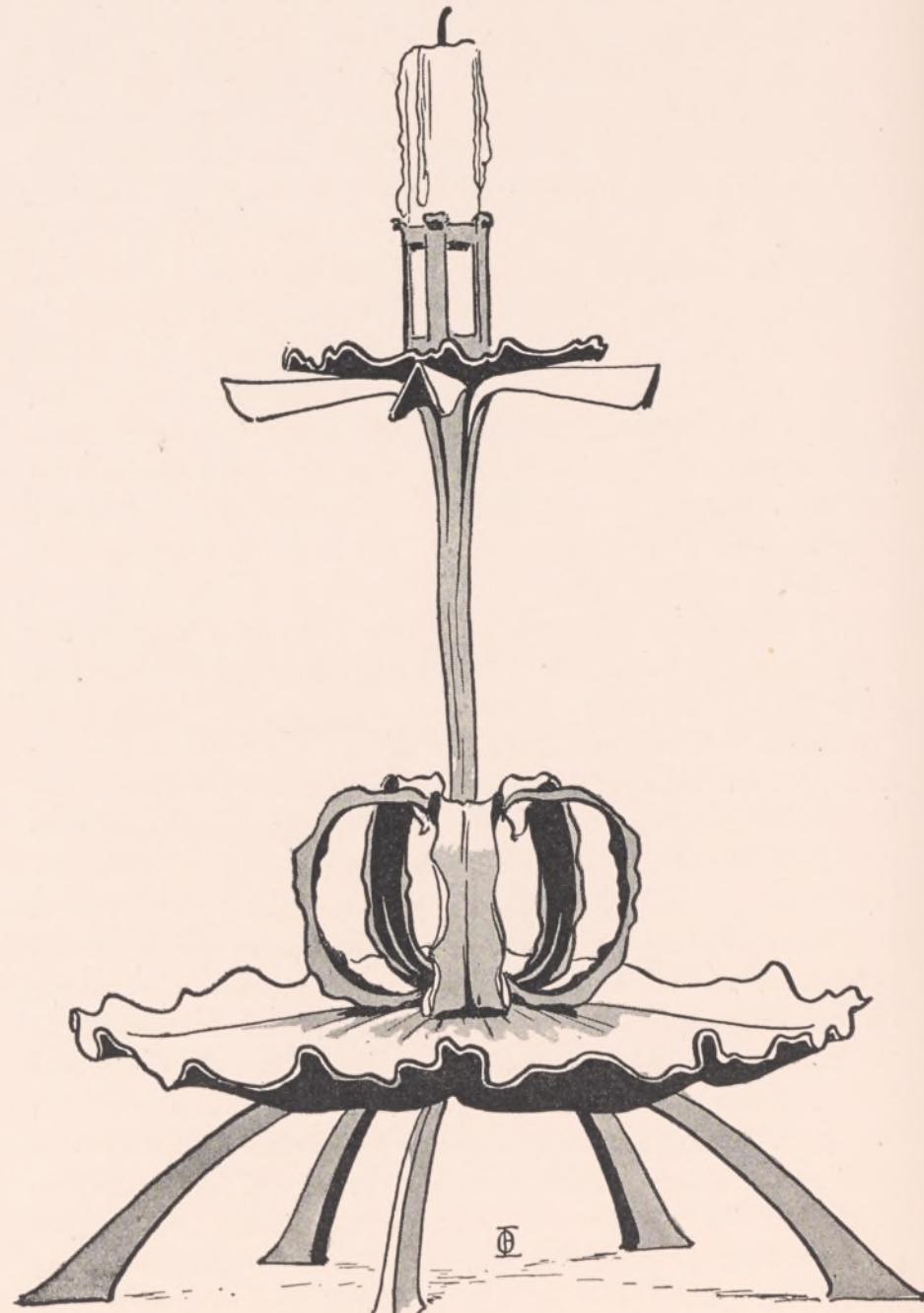
Neben der glänzenden und mannigfaltigen Entwicklung dieser einen, hier nur beispielsweise herausgegriffenen Kunsttechnik erscheint freilich alles, was bisher in München, was selbst in Paris oder Brüssel gemacht worden ist, fast nur wie ein spielender Versuch. Aber aussichtslos sind diese Arbeiten deshalb keineswegs; auch diese heute so grossartig entwickelte Kunsttechnik in New York ist ja auch aus kleinen Versuchen hervorgegangen, hat sich langsam erst zur Kunst durcharbeiten und ihr Publikum erobern müssen, das auch heute nur aus den Reichsten ihres Landes besteht und bestehen kann. Einen Vorzug freilich haben jene Künstler New Yorks voraus: sie haben ihre Versuche begonnen, als auch in der Architektur und Dekoration frisches Leben sich zu regen begann, als amerikanische Architekten Stadt- und Landhaus der begüterten Amerikaner, das sich

aus den Bedürfnissen von Land und Leuten und mit Hilfe der grossartigen technischen Vervollkommnungen zu fester nationaler Form entwickelt hatte, auch künstlerisch auszustatten begannen, als der Luxus der Reichen im Schmuck statt der rohen Pracht der Steine schon die eigenartigen in Form und Farbe ächt künstlerischen Goldschmiedearbeiten des alten Tiffany hatte aufkommen lassen. Die künstlerische Ausbildung des Schmuckes ist aber, der Prunkliebe des Menschen entsprechend, das Gebiet, in dem sich der Geschmack am ersten bildet, und das daher für die Entwicklung der Kleinkunst in weiteren Gebieten stets von grösstem Einfluss gewesen ist. Es ist ein trauriges Zeichen für unseren Geschmack, dass der Luxus im Schmuck sich auf prunkende Brillanten beschränkt und wirklich künstlerische Versuche gerade in dem Zweige des Kunsthandwerkes, in dem Deutschland so lange allen anderen Ländern voranging, noch garnicht aufkommen lässt. In München zeigt daher die Abteilung der Kleinkunst nichts in dieser Richtung, in Dresden nur einige kleine Stücke von einer der Ausstellung unwürdigen, blechartig behandelten Ware.

Das ist eine der Schwächen der Münchener Ausstellung. Nach anderen Richtungen ließen sich solcher noch weitere aufzählen: das Fehlen von Versuchen grade in besonders wichtigen Zweigen des Kunsthandwerks, wie der Beleuchtungskörper, namentlich für Elektrizität, der Heizkörper, der mannigfachen Anwendung des Glases im Hause u. s. f. Aber so hohe Anforderungen darf man an diesen Versuch einer Sonderausstellung innerhalb der grossen Kunstausstellung nicht stellen. Nur ein Mangel muss entschieden hervorgehoben werden, weil die offene Anerkennung desselben für eine glückliche Entwicklung dieser jungen Kunstrichtung von entscheidender Bedeutung ist. Die Herstellung eines oder mehrerer eigentlicher Wohnzimmer hatte die kurze Vorbereitung der Ausstellung unmöglich gemacht; nur in Eile hat eine zimmerartige Dekoration der beiden vorhandenen Räume hergestellt werden können. Diese giebt aber doch die Art an, wie die massgebenden Künstler dieser Ausstellung sich die Dekoration ihrer Zimmer im allgemeinen denken würden, und insofern müssen sie, trotz des flüchtigen und provisorischen Charakters, die Kritik ertragen können. Eine solche kann aber, meines Erachtens, nicht günstig ausfallen.

Zunächst schon in der allgemeinen Erscheinung durch die Farbe der Wände, die fast durchweg dunkel sind. Der dunkle, selbst schwärzliche Ton der Wandmalereien und Wandstoffe entspricht im allgemeinen der Richtung, der die Münchener Malerei überhaupt wieder einmal anheim gefallen ist, wie die diesjährige Ausstellung beweist: der dunkle Ton, die schwarzen Schatten in den Gemälden, nicht am wenigsten gerade bei den Secessionisten, wiederholen sich in den schwärzlich-blau gestrichenen Paneelen, den darüber in monochrom tiefblauer Wasserfarbe gemalten Landschaften von Riemschmidt und in den dunklen Stoffen der Möbel. Hier sind malerische Effekte gesucht, die in einem Atelier, in einer vorübergehenden Ausstellung gelegentlich ihre Berechtigung haben mögen, nicht aber in einem Wohnraume oder gar in öffentlichen Festräumen. Der wohnliche Charakter des Zimmers und die festliche Wirkung von Staatsräumen verlangen, zumal das Licht häufig durch ungenügende Grösse der Fenster und durch Vorhänge ein mattes ist, in der

Regel eine helle Wanddekoration und eine helle Decke, während in den beiden Münchener Räumen jene dunkel und tonig, diese dagegen in halb naturalistischer, halb stilisierter Weise wie Hecken von Laubwerk gedacht und ganz farbig gehalten sind. Schon als Wohnräume verlangen dieselben eine gleichmässige und ruhige Färbung von Decke und Wand; hell auch deshalb, weil die Fußböden mit bunten und meist tieffarbigem Teppichen oder mit farbiger Steinmosaik belegt und die Möbel darauf farbig und bewegt in der Form sind. Wandmalerei wird in öffentlichen Bauten und Festräumen gewiss am Platze sein, aber solche monochromen, in ganz unnatürlichen Farben gehaltenen Wanddekorationen, obenein wenn sie naturalistische Landschaften darstellen, sind im Zimmer gewiss nur ganz ausnahmsweise erträglich. Auch dass als Wandstoffe ordinäre, rasch verschließende dunkle Stoffe genommen, und mit Farbenklexen pikant getönt und aufgelichtet sind, ist doch nur als ein Effektstück und Notbehelf für Ausstellungsräume und Ateliers, gewiss aber nicht für Wohnzimmer und Festräume erlaubt. Wenn Zeit, Platz und Geld vorhanden gewesen wäre, um wirklich ein oder ein paar Wohnzimmer ganz durchzuführen, so würde man sich von der Unmöglichkeit dieser Versuche gewiss überzeugt haben, da schon die einzelnen Kunstarbeiten, wenigstens die guten darunter, eine unglückliche Wirkung in einem solchen Raum gemacht haben würden.



OTTO ECKMANN, EISERNER LEUCHTER, FÜR DEN PAN GEZEICHNET

Auch würde die Disharmonie und Unsolidität in der Anwendung falscher Stoffe, in der Verläugnung der Reize der natürlichen Farben der Hölzer und anderer Materiale, die Buntheit und der Mangel an Einheit so sehr in die Augen gefallen sein, dass man sicher davon abgestanden hätte. Räume mit solcher Dekoration aber müssen den gesunden Keim in den einzelnen Stücken, wie sie oben besprochen sind, die gerade durch künstlerische Ausgestaltung der verschiedenen Stoffe für gewerbliche Zwecke in einer gleichmässigen stilvollen Weise sich auszeichnen, bald abtöten.

*

Gerade nach der Richtung, die hier kaum angestrebt werden konnte und, soweit dies unter ungünstigen Verhältnissen geschah, als mehr oder weniger mischlungen bezeichnet werden muss, ist die Abteilung der

Kleinkunst in der internationalen Ausstellung in DRESDEN

eine sehr beachtenswerte Ergänzung der Münchener Ausstellung. Im Gegensatz gegen den Vorstand der Münchener Ausstellung hat die Leitung der Dresdener Ausstellung auf die Kleinkunst einen besonderen Wert gelegt; und da sie namhafte Arbeiten von deutschen Künstlern in grösserer Zahl nicht beischaften konnte, so wandte sie sich an das Ausland und ließ, um den Preis von 30 000 Mark, nicht weniger als vier Zimmer der in modernstem Geschmack hergerichteten Räume von L'Art Nouveau, der bekannten Kunsthändlung von S. Bing, zur Ausstellung kommen und zwei andere eigens dafür herstellen; ein sehr glücklicher Gedanke, der gewiss auch für unser modernes Kunsthandwerk nicht ohne Nutzen sein wird. Trotz der beträchtlichen Zahl von Gefässen und Geräten in Keramik und Glas von Künstlern wie Alexandre Bigot, Lesbros, Emile Gallé und anderen Franzosen, sowie von Louis C. Tiffany und seinen Mitarbeitern in New York, von denen jedes einzelne für sich als Kunstwerk gearbeitet ist, liegt doch die Hauptbedeutung dieser Ausstellung in den Räumen und ihrer Ausstattung. Diese sind nicht, wie man für ein Pariser Geschäft annehmen sollte, ausschliesslich von französischen Künstlern, sondern vorwiegend von Belgiern hergestellt. In Frankreich ist, worauf ich früher schon hingewiesen habe, die Vorliebe für die alte Kunst und die Meisterschaft in der Arbeit im alten Stil, zur Zeit vor allem im Louis XVI- und Empire-Stil, so gross und allgemein, dass „l'art nouveau“ in der Architektur und Dekoration, trotz der Bemühungen von verschiedenen Seiten und der amerikanischen Vorbilder, bisher keine rechten Fortschritte gemacht hat. Denn dass die Kunstliebhaber einzelne Meisterwerke der modernen Kleinkunst als objets d'art mit Stücken der japanischen oder der Renaissancekunst in ihre Schaukästen stellen, ist keine lebendige Förderung. So musste Bing, der durch seinen langjährigen Verkehr mit der besten chinesischen und japanischen Kunst auch die Bestrebungen der Engländer und der Amerikaner in der Richtung der Kleinkunst mit warmem Interesse verfolgt hatte und ihnen auf dem Kontinent Eingang zu verschaffen suchte, sich auch an Künstler außerhalb Frankreichs, an ein paar belgische Künstler wenden, die aus eigenem Antrieb, teilweise von englischen Vorbildern angeregt, ähnliche Ideen praktisch zu verwerten suchten. Isaac,

Rançon, Lemmen und vor allem Van de Velde hatten ihre Versuche schon mit solchem Erfolg und in so eigenartigem, verwandtem Stil ausgebildet, dass sie der Aufforderung Bings zur Herstellung einer Reihe verschiedenartiger Zimmer in dieser Art nachkommen konnten.

Was diese auszeichnet, ist vor allem die durchgehende Einheitlichkeit des Stils, die grosse, farbenkräftige Wirkung, wie die Durchbildung im Einzelnen. Hier ist — mit Ausnahme der meisten Decken und Fußböden und der Wanddekoration in einem Zimmer, die nicht übertragbar waren und daher nachgeahmt werden mussten — alles echtes Material, das als solches in voller Schönheit zur Geltung kommt; die Formen der Möbel, Täfelungen, Decken u. s. f. sind aus der Natur des Materials gefunden und die Dekoration ist ihr angepasst. Trotzdem hat die Phantasie der einzelnen Künstler sich frei bewegen können, sie kommt in jedem Raum neu und eigenartig zur Geltung; und wenn die Folge der Zimmer im Ganzen einen gleichartigen Charakter hat, so ist dies das Ergebnis der gleichartigen künstlerischen Empfindung und des gleichen Strebens.

Gemeinsam ist diesen Zimmern (das französische Zimmer mit den Wandbildern von Besnard ausgenommen, das keinen spezifisch modernen Charakter besitzt) eine, namentlich im Gegensatz gegen die englische Zimmereinrichtung, besondere Kraft und gelegentliche Derbheit sowohl in den Formen wie in den Farben. Die Paneele wie die Möbel sind profillos, nicht einmal den reinen Rundstab oder eine eigentliche Hohlkehle finden wir verwendet; dies gibt ihnen den Ausdruck solidier Kraft und Tragfähigkeit. Aus ähnlichen Gründen ist auch auf Ornamentation des Holzes so gut wie ganz verzichtet. Um so reicher und phantastischer ist dieselbe am Wandschmuck und an den Stoffen der Möbel. Diese Dekoration ist der moderne naturalistische Blumenschmuck oder der stilisierte Blumendekor, der namentlich aus dem Studium der japanischen Kunst Gemeingut der modernen Dekoration überhaupt geworden ist. Stoffe, für deren Muster ein mit Wasserrosen und anderen Wasserpflanzen überdeckter Teich in phantastischer Weise als Flächenmuster umstilisiert ist, sind als Sammtstoffe für grosse Möbel wie als Seidentapeten für die Wände verwandt. In einem anderen Raum finden wir auf graublauem Stoff hohe Blumen schabloniert, die aus dem niedrigen Paneel herauszuwachsen scheinen. Diese Stoffe sind eben so reich und kräftig in der Farbe, wie sie bewegt in der Form der Muster sind; und ihre reiche Farbenwirkung wird noch verstärkt durch die Farbigkeit des Holzes, durch die farbigen Kamine in ihrem verschiedenen Material und die kräftige Bemalung der Decken. Die Hölzer kommen regelmässig in ihrer Naturfarbe, durch Politur verstärkt, zur Geltung; der allgemeinen Wirkung zuliebe sind besonders farbige, kostbare Hölzer wie Amaranten-, Cedern-, Mahagoni-, ungarisches Eschenholz u. a. m. zur Anwendung gebracht. An Stelle des Holzes tritt als Paneel einmal auch Steingut mit flüssiger Halbglasur (von Bigot, im „Salon de repos“), und als Wandbelag finden wir gelegentlich Fliesen, wie im Rauchzimmer.

*

Dieser einheitliche Charakter, der kräftige grosse Zug in Form und Farbe lassen diese Bingschen Räume als sehr beachtenswerte Leistungen moderner Innenarchitektur

erscheinen. Auch besitzen sie, ohne Frage, einen national-belgischen Anstrich, gerade in ihrer Kraft der Form- und Farbengebung. Manches können wir daran lernen; aber eigentlich für unsere deutschen Bestrebungen in dieser Richtung dürften sie deshalb doch nicht werden.



MELCHIOR LECHTER, GLASFENSTER

Nicht nur weil sich der vlämische Charakter darin auch in seinen Fehlern zeigt, und weil auch wir grade unseren nationalen Charakter zum Ausdruck bringen sollen: sie haben auch, durch die Art des Auftrages und ihre Bestimmung für ein Ausstellungslokal, einen fremdartigen, unwohnlichen Zug, sowie durch Vermischung mit Arbeiten verschiedener Nationen einen internationalen Beigeschmack. Diese vlämische Ueberkraft, die in der derben profillosen Holzbehandlung, in den beinahe heerdartig vorspringenden Kaminen und ihren mächtigen rauchfangartigen Ueberbau mit der Einlage von Kupfer und Messing, in der Verwendung von Kacheln als Wandbelag, in der überreichen Lokalfärbung u. s. f. zur Geltung tritt, hat zum Teil etwas unserer Kunst und der allgemeinen Richtung auf das Leichte, Zarte und Helle in der Dekoration Widerstrebbendes. Das Rauchzimmer hat im Einlassen der wenigen Möbel in die Wand

und in dem Holz- und Fliesenbelag den Charakter einer Koje; in dem Salon de Repos hat der kolossale Kamin mit seinen Seitenvorsprüngen, seiner Kupfer- und Messingdekoration, seinem rauchfangartigen Oberbau den Charakter eines vlämischen Heerdes, wie er für ein Grillroom passen würde; und auch das Esszimmer mit seinem Kupferornament in Cedernholz eingelassen, mit den hohen Stühlen und dem großen Esstisch mit seiner Flieseninlage hat mehr von dem Raum eines Restaurants wie vom häuslichen Esszimmer. Neben solchen nationalen Eigen- und Unarten, wenn ich so sagen darf, macht sich in den Zimmern zugleich der specielle Zweck stark geltend, für den sie in Auftrag gegeben wurden: als Ausstellungsräume einer internationalen Kunsthändlung in Paris zu dienen. Dadurch erscheinen die meisten zu sehr als Durchgangs- oder als Schauräume. Es erklärt sich daraus die dürftige Ausstattung mit Möbeln und das Einbauen in die Wand. Der Salon de repos mit seinem Oberlicht, mit dem kolossalen Mittelsopha und den Wandsophas in den abgeschrägten Ecken ist richtiger als Galeriesaal zu bezeichnen. Die Zimmer sind bestimmt, in erster Linie an den Wänden, in Schränken und auf den Täfelungen die Kunstwerke von „l'art nouveau“ aufzunehmen und möglichst günstig zur Geltung zu bringen. Deshalb haben sie trotz des Bestrebens, Wohnzimmer darzustellen, stark den Beigeschmack von Ausstellungsräumen und zugleich von einer aus malerischer Phantasie frei schaltenden, den praktischen und nationalen Bedürfnissen zu wenig Rechenschaft tragenden Kunst. Nach ein paar Proben von Möbeln und Dekorationen Pariser Künstler, die hie und da angebracht sind, scheint es, als ob S. Bing selbst sich über diese Mängel klar wäre und seinen Zimmern oder einem Teil derselben allmählich einen specifisch französischen Charakter zu geben beabsichtige.

*

Gerade vor dem freien Schalten der Phantasie, wie es in diesen Räumen zum Teil schon zu stark sich geltend macht, würden sich unsere deutschen Künstler, die ihre Kraft der Innenarchitektur, der Kleinkunst in diesem Sinne widmen wollen, ganz besonders zu hüten haben. Wo bei uns in Folge des lokalen Charakters des alten deutschen Hauses nach Stammes- und Ortsverschiedenheit, namentlich aber wegen der charakterlosen Zinshäuser der rasch entstandenen grossen Städte ein moderner Typus des Hauses, der sich als spezifisch deutscher bezeichnen ließe, sich noch nicht ausgebildet hat, wo die modernen Errungenschaften, namentlich in Beleuchtung und Heizung, noch keine weitere Verbreitung gefunden haben, liegt die Gefahr nur zu nahe, daß die Künstler die Zimmerform und ihre Dekoration bloss aus ihrer Phantasie schöpfen, daß sie ihrer Luxusausschmückung die Raumbedürfnisse beliebig anzupassen suchen werden. Damit wäre mehr geschadet als genutzt! Es lassen sich so ein Atelier, ein Ausstellungslokal, Kaffees oder Restaurants mit einem zeitweisen Erfolg einrichten; aber um den Palast wie die bürgerliche Wohnung zu gliedern und zu schmücken, ist vor allem notwendig, die modernen Lebensansprüche überhaupt unter Zuhilfenahme aller neuen Erfindungen und Verbesserungen vollständig zu berücksichtigen und dann aus dem deutschen Haus der Vergangenheit den

mit den modernen Anforderungen an das Leben verträglichen Kern herauszufinden, um auf diesem Wege zu einem modernen deutschen Hause zu gelangen und auch unsere öffentlichen Bauten im nationalen und zugleich monumentalen Charakter zu gestalten.

Um dieses Ziel zu erreichen, brauchen wir uns gegen fremde Vorbilder keineswegs ganz abzuschließen; ja wir können sie gar nicht entbehren. Liegt doch grade bei uns in Deutschland die Gefahr besonders nahe, dass die Künstler, wie fast jede neue Richtung der Kunst so auch diese, für die sie nicht einmal die Kenntnis der Technik mitbringen, nach Guttücken ausüben wollen, dass sie vom Studium des Alten und Fremden, vom Zusammenarbeiten mit anderen Künstlern, mit den Architekten und Handwerkern, vom Studium der älteren nationalen Kunst, mit der man im Zusammenhange bleiben soll, nichts wissen wollen. Aus der Tiefe des Gemütes wird aber nicht plötzlich eine neue Kunst geboren. Das, was andere schon geleistet haben, soll man gewiss nicht übersehen, aber diese Vorbilder soll man vor allem dort suchen, wo eine nationale Entwicklung schon feste Formen geschaffen hat, und wo die modernen Bedürfnisse dabei in praktischer und künstlerischer Weise befriedigt sind. Dies ist im englischen und im amerikanischen Hause der Fall, also bei den Völkern, mit denen wir Deutsche national die nächste Verwandtschaft und, trotz aller Rivalität, die engsten Beziehungen haben, bei Völkern, welche in den letzten Jahrzehnten auch auf dem Gebiete der Kunst (die jüngere nicht ohne Einfluss von der älteren) eine führende Rolle sich erobert haben. Die Entwicklung, die das Kunsthantwerk in England und in neuester Zeit namentlich in Amerika durch das Eintreten hervorragender Künstler genommen hat, die Art, wie dasselbe den Schmuck der nationalen Bedürfnisse im Hause, der einfachen wie der Luxus-Bedürfnisse, und den Schmuck in der Kleidung künstlerisch fest gestaltet hat, wie es neue Aufgaben rasch erfasst und besonders eigenartig und fein gelöst hat, weist uns Deutsche grade auf diese Vorbilder. Die Mischung von Festlichem und Behaglichem in den Wohnräumen, die Freundlichkeit und Sauberkeit des Dekors, die Wände mit ihrer hellen Stoff- oder Papierbedeckung, in neuester Zeit aus poliertem oder klein gemustertem Stuck, die hellen Stuckdecken mit ihren mannigfachen Mustern, die Möglichkeit, die Möbel und Schmuckstücke nach den individuellen Bedürfnissen anzuordnen, eine der hellen Tagesbeleuchtung entsprechende, abgetönte, dem Auge nicht empfindliche elektrische Abendbeleuchtung durch das Verstecken der Lichter in den Rosetten der Decken, in den Thürstürzen u. s. f., die Disposition des Hauses, die Lage der Zimmer zu einander, die Betonung der ächt deutschen Halle, worin die mannigfaltigen undurchsichtigen farbigen amerikanischen Glasfenster eine prächtige, durch ihren warmen Ton aber zugleich auch behagliche Wirkung ausüben: alles dies sind durch eine Reihe von Jahrzehnten gereifte Errungenschaften (in England schon auf einer in das vorige Jahrhundert reichenden Grundlage), die im Wesentlichen auch unseren Bedürfnissen und unserem Geschmack entsprechen, und für deren Durchführung in Deutschland mit der steigenden Wohlhabenheit und den wachsenden Ansprüchen an Komfort auch die notwendige Vorbedingung gegeben ist.

Diese verhältnismässig kleine Zahl von Arbeiten, die uns die Münchener Ausstellung zeigt, daneben vereinzelte Arbeiten von Berliner Künstlern: von L. von Hofmann, Fr. Stahl, C. Köpping, E. M. Geyger, Lechter*), sind im Wesentlichen das, was deutsche Künstler bisher in dieser Richtung, die auf Neubebelung des Kunsthantwerks aus der modernen allgemeinen Richtung der Kunst hinausgeht, geschaffen haben; und auch

*) Lechter hat sich rasch einen Namen gemacht durch seine vor einiger Zeit in Berlin ausgestellten Entwürfe für Glasmalerei. Wahrlich nicht unverdient; denn seine Kompositionen schliessen sich in der Figurenbehandlung und Dekoration den frühmittelalterlichen Arbeiten glücklich an, besitzen dabei aber einen ächt modernen Zug in dem leidenschaftlichen Ausdruck, wie in der fein stilisierten Zeichnung der Körper und Ornamente. Schade, dass die Ausführung nicht in dem undurchsichtigen gewellten Glas der Amerikaner gemacht werden konnte! Der Künstler, der hier den Stil der Malerei auf Glasfenstern in besonders feiner und eigener Weise getroffen hat, glaubte, den ehrenvollen Auftrag auf das Plakat der diesjährigen Berliner Kunstausstellung in gleicher Weise ausführen zu dürfen. Wie sehr er dadurch gefangen ist, ruft ihm sein Plakat an jeder Strafenecke entgegen, eine harte Strafe, die der junge talentvolle Künstler sich aber zur heilsamen Lehre dienen lassen wird.

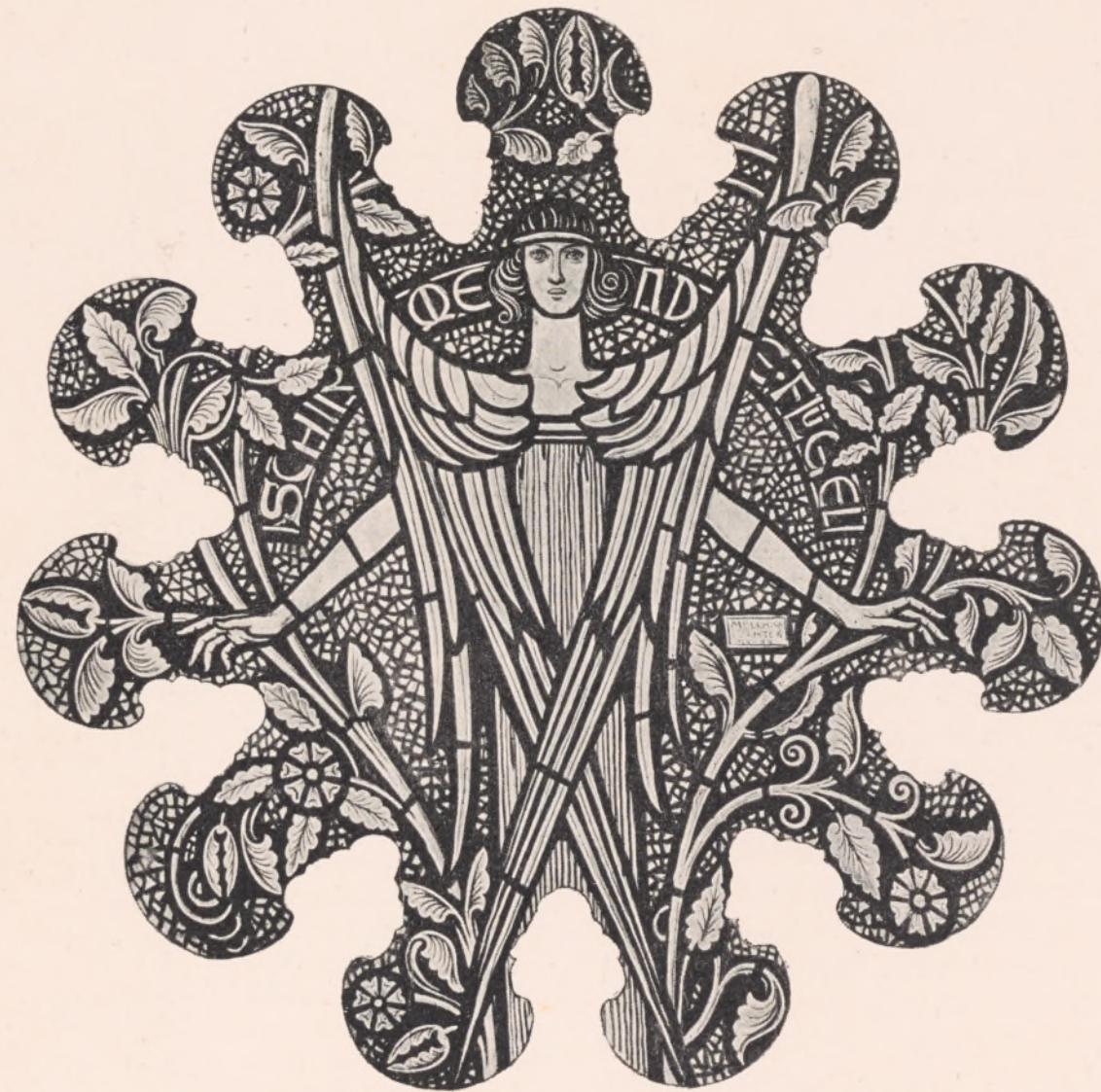


MELCHIOR LECHTER, GLASFENSTER

diese Leistungen sind zum grössten Teil von außen angeregt worden. Da könnte die Befürchtung ausgesprochen werden, dass es über einen halb spielenden, planlosen Anlauf bei uns nicht hinaus kommen, dass das „solide“ Kunsthantwerk in seiner Nachahmung und Anpassung an die älteren Kunstepochen doch seine Herrschaft behalten wird. Solchen Kleinkürtigen gegenüber muss hier noch einmal darauf hingewiesen werden, dass da, wo diese moderne Kleinkunst heute am weitesten gediehen und zur Herrschaft gelangt ist, dass in den Vereinigten Staaten erst vor drei Jahrzehnten der alte Tiffany mit seinen eigenartigen Goldschmiedearbeiten hervortrat, dass John Lafarge erst 1878 seine ersten Versuche in der Erzeugung und künstlerischen Verwendung von farbigem Glas gemacht hat und dass fast zehn Jahre vergingen, bis sich jene eigenartige, vollendete und mannigfaltige Kunst daraus entwickelte, ja dass

sogar heute noch einige wenige Künstler mit ihren grossen Ateliers, vor allem Tiffany — Vater und Sohn — und John Lafarge die Ausübung des dekorativen Kunsthantwerks in Amerika so gut wie allein in der Hand haben. Da ist der Umstand, dass sich bei uns nur erst vereinzelte Keime zeigen, keineswegs ein Grund, verächtlich davon zu sprechen oder ihnen gar die Möglichkeit gedeihlicher Entwicklung entziehen zu wollen. Nicht nur der Energie der einzelnen Künstler, sondern fast ebensosehr der Unterstützung seitens des wohlhabenden Publikums, den Aufträgen im Kleinen und Großen verdankt die Kleinkunst in den Vereinigten Staaten ihre rasche Entwicklung, ihre Blüte. Möge diese Unterstützung bei uns nicht zu spät kommen, wo in der Regel die „neue Kunst“ vom Publikum und vom Staat anerkannt wird, wenn sie bereits veraltet ist oder ihre Triebe im sterilen Boden abgestorben sind.

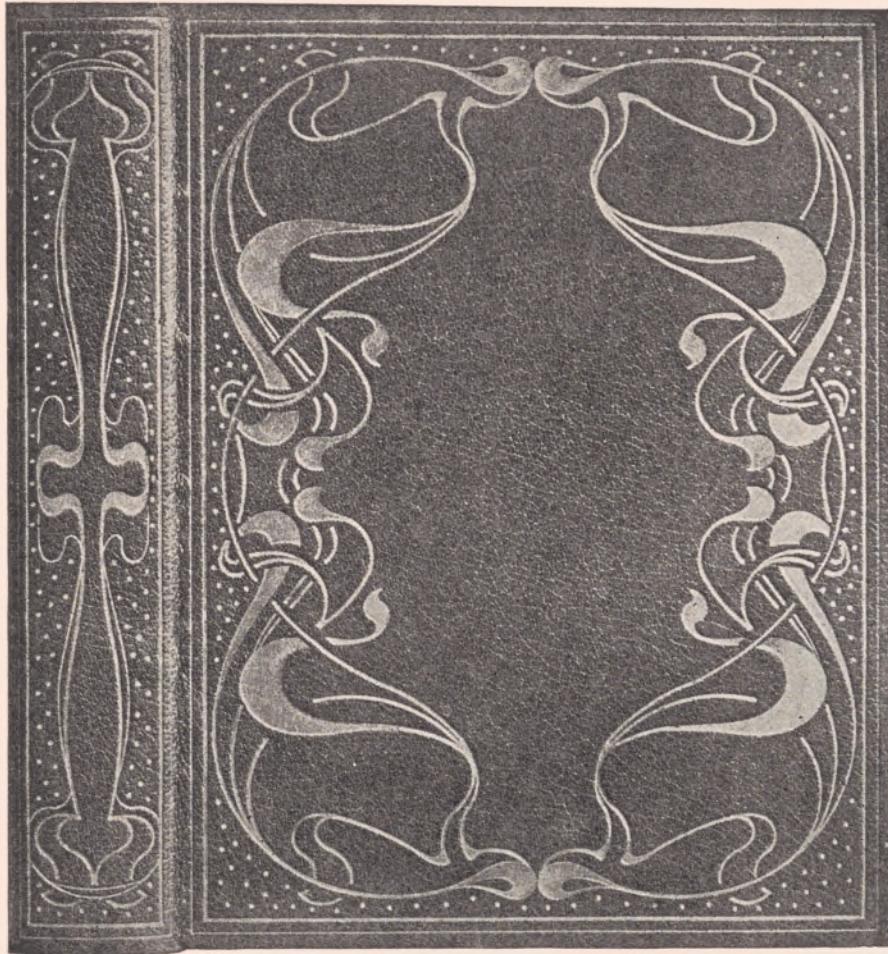
W. BODE





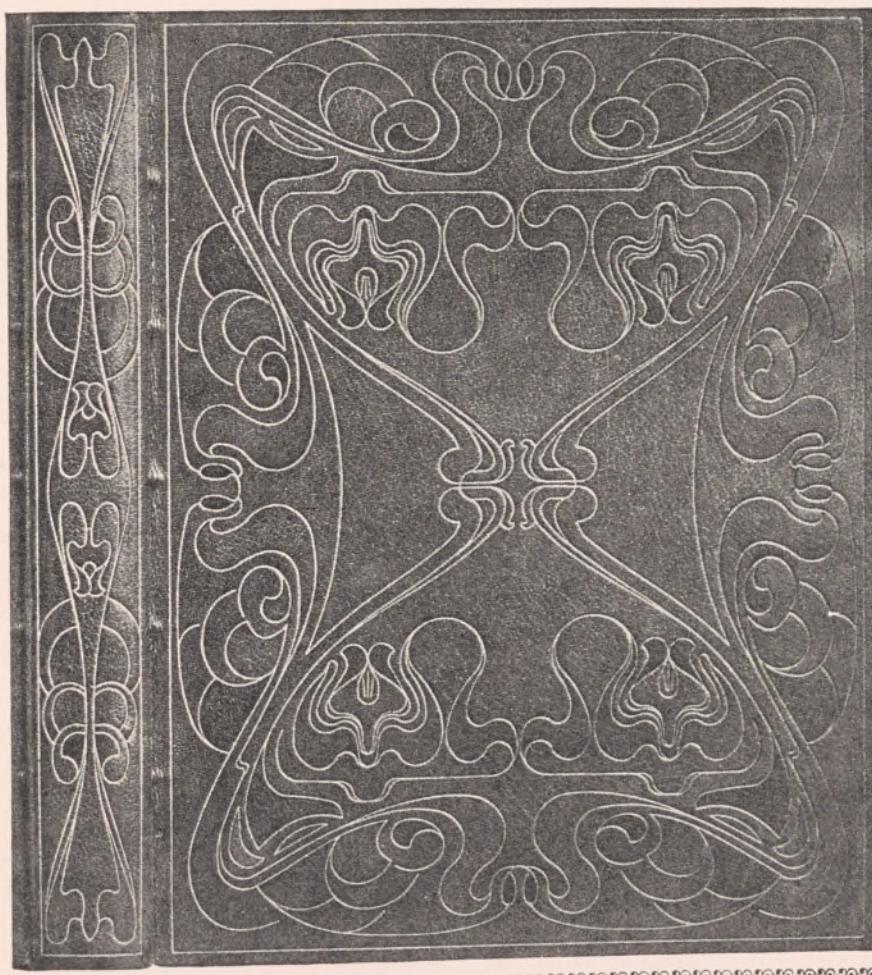
FELIX HÖLLENBERG, BAUERNHAUSER AUF BEWALDETEM HÜGEL ORIGINALRADIERUNG PAN III 2.





HENRY VAN DE VELDE, BUCHEINBAND

NIEDERLAENDISCHE KUNST BELGIEN UND HOLLAND VAN DE VELDE, MEUNIER, ISRAELS



HENRY VAN DE VELDE, BUCHEINBAND

HENRY VAN DE VELDE

Van de Velde hat sich in diesem Jahre den Deutschen vorgestellt in der Abteilung der Dresdener Ausstellung, deren Einrichtung Bing übernommen hatte. Leider zeigte er sich da nicht durchgehend in günstigem Lichte. Er giebt selbst zu, dort keine Wohn- sondern Schauräume geschaffen zu haben und er entschuldigt das damit, eine Ausstellung verlange etwas Repräsentatives; die einfache Einrichtung eines Zimmers, wie er sie sich wünsche, käme da gar nicht zur Geltung und Beachtung. Letzteres mag auf eine große Anzahl von Besuchern zutreffen; aber es ist sicherlich ein Fehler, wenn der Künstler diesem falschen Geschmack Rechnung trägt. Denn der ernsthafte Besucher einer Ausstellung — und nur für diesen ist schließlich die Ausstellung da — geht nicht hin um zu kritisieren, oder um sich zu amüsieren, er will etwas lernen. Und wenn ihm eine Zimmereinrichtung gezeigt wird, so will er gerade daraus einen unmittelbaren Nutzen für sich und seine Wohnung ziehen. Aus den Zimmern, die van de Velde in Paris zur ersten Einrichtung von l'Art nouveau geschaffen hatte, sind viele Anregungen zur zweckmäßigen Ausgestaltung des Innenraumes ausgegangen und ein Teil davon war ja auch nach Dresden übernommen worden; trotzdem werden die Meisten die Dresdener Ausstellung verlassen haben mit dem Gefühl, daß sie so ihre Zimmer kaum einrichten können. Der Zweck wäre damit verfehlt; und das ist um so bedauerlicher, als kaum ein besserer Lehrmeister auf diesem Gebiete gefunden werden kann, als gerade van de Velde.

*

Wem es gelingt Einlaß zu erhalten in die Privathäuser in Brüssel und Ostende, die in einzelnen Räumen oder in ihrer gesamten Ausstattung der glücklichen Hand dieses Künstlers ihre Entstehung verdanken, der wird sich von dem einheitlichen Geist überzeugen können, der aus diesen Räumen spricht. Jeder Raum in Farbe und Linie harmonisch. Jedes Stück zweckmäßig in sich, zweckmäßig in seiner Verwendung; jede Raum - Gesamtheit ruhig, harmonisch und notwendig, wie ein Organismus. Leider ist es nicht gelungen eine größere Anzahl seiner Schöpfungen schon jetzt hier zu veröffentlichen. Die Dresdener Ausstellung hat indessen seinen Namen so sehr in den Vordergrund des Kunstinteresses gerückt, daß auch ohnedem eine Würdigung seiner künstlerischen Persönlichkeit zur Zeit geboten erscheint.

*

Van de Velde kennt kein Spezialgebiet.

Das unterscheidet ihn fundamental von seinen Vorgängern in England und von all den deutschen Künstlern, die wie ein Wunder in jüngster Zeit allerorten erstanden sind, mit Leistungen ersten Ranges, aber jeder auf seinem bestimmten Teilgebiet. Der Wille, ein Ganzes zu schaffen, ist da noch nicht entwickelt, der künstlerische Gedanke wurde nicht zu Ende gedacht. Denn das kennzeichnet diese praktische, mitten im Leben stehende Kunst, daß zu dem künstlerischen Empfinden die streng logische, angestrengte Denkthätigkeit treten muß, die alle Gestaltungsbedingungen auf den so zahlreich gebotenen Gebieten untersucht und

dem Stoff den Gedanken anpasst, dem Gedanken die jeweils mögliche und zweckmässige Form giebt. Es lässt sich sehr wohl denken, dass eine der Obristschen Stickereien dem Künstler den Vorwurf geben kann zur vollständigen Ausgestaltung eines Wohnraumes mit all seinen Erfordernissen; und es steht zu hoffen, dass Obrist und mit ihm andere Künstler, jeder von seinem Standort aus, diesen Schritt thun werden. Van de Velde hat ihn gethan, und zwar als der erste. In einer späteren Geschichte unserer heutigen Kunstentwicklung mag ihm diese That die zweite Stelle sichern nach dem grossen Bahnbrecher Morris. Auf allen Gebieten lehrt uns die Geschichte, welche Zeit erforderlich ist, um den schaffenden Gedanken der grossen Pfadfinder Leben und praktische Geltung zu verleihen. Jahrzehnte mussten vergehen, bis Voltaire und Rousseau in dem grossen Geschlecht der Revolution Leben wurden, bis ihre Worte sich in die That umsetzten. So kann man van de Velde in besserem Sinne noch, als Morris den Vollstrecker des Ruskinschen Testaments nennen. Vor fünfzig Jahren schon hat Ruskin gelehrt, dass die Kunst das Leben in allen seinen Beziehungen durchdringen solle, dass der Künstler nicht Teil-Künstler sein, dass er auch dem geringfügigsten Gegenstand seiner täglichen Umgebung seinen künstlerischen Stempel aufdrücken solle. Es hat all der Riesen-Arbeit des Morris und seiner Mitarbeiter bedurft, um den Boden so zu bereiten, wie ihn heute unsere Künstler vorfinden. Diese Kunst ist die spezifisch moderne; die Kunst, die nicht Halt macht vor Palast und Altar, die nicht mehr ihre vornehmste Aufgabe darin sieht, eine Religion, eine Staatsform, ein Herrschergeschlecht zu verherrlichen oder den Sonderbedürfnissen einer bevorzugten Gesellschaftsklasse Rechnung zu tragen; die Kunst, die herab- oder hinaufgestiegen ist zu dem Einzelmenschen, wie er lebt und arbeitet, die Einzug hält in den Palast, daneben aber auch der Hütte nicht vergisst. Nicht das ist das Wahrzeichen des „modernen“ Künstlers, dass er Freilicht malt oder einer symbolistischen Zeitströmung Rechnung trägt, sondern dass er seine Kunst empfindet als integrierenden Faktor der allgemeinen Menschheits-Entwicklung, dass er sie in den Dienst dieser Entwicklung stellt. Jeder, der künstlerisches Empfinden in sich trägt, weiß in welchem Grade er von seinen vier Wänden abhängt; wie eine unharmonische Umgebung, die meist nichts anderes ist als der Ausdruck eines inferioren Tischler- und Tapezierergehirns, auf seine eigene Stimmung entkräfftend wirkt; und wie andererseits die vollendete Harmonie des Aeußeren eine gleiche Harmonie im Inneren hervorruft, sodass die Kunst in diesem Sinne nicht nur eine Erhöhung des Lebensgenusses, sondern auch des Lebenswertes in seiner Auffassung und seiner Bethätigung bedeutet. Gerade von diesem Gesichtspunkt aus will van de Velde seine Kunst verstanden wissen. In einem Brief zählt er die Folgen einer unharmonischen, unpersönlichen Umgebung auf: aberration du sens de la couleur, de la forme — s'étendant aux yeux, aux cerveaux, du cerveau à l'allure physique, au geste, du cerveau à la parole, au chant. Suivez la dégradation de génération en génération. L'idée nouvelle, c'est à dire l'impérieuse nécessité d'un décor digne, serein et beau est sainte; de la sainteté du culte de la vie. Man thut vielleicht nicht Unrecht, van de Velde den modernsten Künstler zu nennen.

*

Interessant ist es, wie der Künstler in jedem einzelnen Fall seinen „point de départ“ sucht; die hier veröffentlichten Bucheinbände geben davon ein deutliches Bild. Im Gegensatz zu den Engländern geht er nicht von der Natur unmittelbar aus, von einem gegebenen Organismus, dem er die Motive dann im Einzelnen entnimmt. Er sucht in jedem Fall une ligne intéressante et nouvelle, ein Leitmotiv zu jeder neuen Symphonie, deren Variationen dann sich zu dem Gesamtwerk zusammenschliessen. Darin liegt eine grosse Gefahr. Der sichere Instinkt, das künstlerische Taktgefühl haben van de Velde bisher davor bewahrt, in reine Phantasterei, in Manier zu verfallen. Allen seinen Schöpfungen liegt, wenn auch unbewusst, eine organische Idee zu Grunde. Aber die Gefahr bleibt bestehen. Eine Begrenzung für seine künstlerische Bedeutung könnte ihm eines Tages aus diesem Umstande erwachsen, sobald er ein täglich erneutes Studium der Natur vernachlässigt.

Eine Betrachtung seines Werkes im Einzelnen ließe sich nur an der Hand zahlreicher Beispiele ermöglichen. Nur das eine sei hier hervorgehoben, dass seine Möbel mit dem, was man heute gemeinlich unter modernen Möbeln, diesen englischen und anderen Karikaturen englischer Originale versteht, nichts zu thun haben. Jedes Stück bei ihm zeigt Festigkeit, Haltbarkeit. Seine Linien sind einfach, ungebrochen; einer naturgemässen, zweckentsprechenden Konstruktion wendet er sein Hauptaugenmerk zu. Die Linie von dem er im gegebenen Zimmer ausgeht, kommt zu ihrer vollen ungebundenen Entfaltung nur in der Tapete, im Stoff, im Messingornament. Im Möbel passt sie sich streng dem aus dem Material und seinem Zweck diktierten Gesetz an und jeder Wunsch nach Originalität und Selbständigkeit beugt sich vor der Nützlichkeit und vor dem Verlangen einer grösstmöglichen Haltbarkeit des Stücks durch eine gesunde Konstruktion zu erzielen. In diesem Sinne werden seine Möbel des Beifalls aller sicher sein, die in Unkenntnis der wirklich guten Arbeit in England, mit dem modernen Firlefanz, der unter englischer Flagge segelt, die gesamten modernen Bestrebungen auf diesem Gebiet über den Haufen werfen möchten.

*

Der Künstler arbeitet zur Zeit an einigen Einrichtungen für Berliner Privathäuser; damit und durch die Veröffentlichungen im Pan, sowie in der in München erscheinenden neuen Zeitschrift für dekorative Kunst, wird die Ausgestaltung seiner künstlerischen Gedanken, nicht wie sie für Ausstellungen bestimmt ist, sondern wie sie dem Haus dient, in Deutschland schnell bekannt werden. Aber es darf dabei nicht vergessen werden, dass es sich dabei weniger um das Resultat handelt, als um den Grundgedanken, der das Resultat zeitigte. In der diesjährigen Ausstellung des Champ de Mars fand sich kaum ein Möbel, das nicht seine Abhängigkeit von van de Velde verraten hätte. Es steht zu hoffen, dass der Gedanke, der bei ihm zuerst zur That wurde, dass der Künstler das Leben in allen seinen Beziehungen mit seinem künstlerischen Willen durchdringe, dass dieser Gedanke auch in Deutschland bald lebendige Wurzel schlage. Nicht der Abhängigkeit, sondern der Selbständigkeit soll damit das Wort geredet werden.

Freiherr E. v. Bodenhausen.



C. MEUNIER, IM SCHWARZEN LANDE

CONSTANTIN MEUNIER



IE ungewöhnlich reiche Vertretung der zeitgenössischen Bildhauerei auf der ersten internationalen Kunstausstellung Dresdens wird den Archäologen zu denken geben, welche sich diesen Herbst zum ersten Male in der Stadt Winckelmanns versammeln. Anderthalb Jahrhunderte sind es bald her, seit hier im Jahre 1755 Winckelmanns „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Bildhauerei und Malerei“ gedruckt wurden. Was ist seitdem aus diesen Ueberlegungen, was aus unserer Bildhauerei überhaupt geworden?

Die Antwort geben die Belgier, welche an der Neige des Jahrhunderts die plastischen Gedanken der neuen Zeit am entschiedensten verkörpern. Wir greifen aus ihren Schöpfungen die am meisten bezeichnenden und eigenartigen zu gesonderter Betrachtung heraus: die Werke Constantin Meuniers.

Dem ersten Erstaunen müfste hier alles in das Gegenteil von dem verkehrt erscheinen, was Winckelmann und die Seinen geträumt und erstrebt hatten. Dort die Sehnsucht nach freiem harmonischem Menschentum, hier ein unter lebenslange Arbeit und Mühe geknechtetes Geschlecht; dort der hoheitsvoll dahinschreitende Ferntreffer Apollon mit seinem goldenen Bogen, hier der ungeschlachte Arbeiter mit gekrümmtem Nacken und sorgenvollem Antlitz; dort der strahlende Olymp, hier die rüsig Fabrik oder die unterirdischen Höhlengänge des Bergmanns.

Und dennoch, wenn man Stand, Umriss, Formen dieser Meunierschen Bildwerke ansieht: ist hier nicht in neuem Sinne der grosse plastische Stil wiedererstanden, den einst die Hellenen der Welt geschenkt? War hier nicht vor allem das natürliche, wahrhaftige, innige Verhältnis zur Heimat wieder aufgelebt, aus welchem die griechische Kunst ihre beste Kraft gesogen? Wie lange hatte statt dessen unsere hybride Plastik sich mit ihren Formen in alle möglichen Vergangenheiten und Phantasiewelten hineinempfunden — nur nicht in Heimat und Gegenwart. In dieser hatten die meisten, insbesondere die deutschen Bildhauer fast immer nur gezwungen und halb unwillig geweilt, wie mit der

Empfindung, dass sie eigentlich zu gut für diese Welt und unsere Zeit seien. Und nun, nach der halb exotischen Treibhausluft unserer Akademieen, unserer Salons und Ausstellungen, endlich einmal der volle, frische Morgenhauch eines starken, lebendigen Volkstums in der Bildhauerei. Wie war dies Wunder möglich geworden?

Dadurch, dass in einem schlichten Künstler von starkem Wahrheitssinn und Heimatsgefühl der Bildhauer durch den Maler von der übermächtigen Gröfse der Vergangenheit befreit wurde, und jetzt erst den Mut gewann, was er im Leben geliebt und erschaut nun auch zum ersten Male in grossen plastischen Gebilden hinzustellen.

Wie schwer unsere, mit der Erbschaft aller verflossenen Jahrhunderte belastete Zeit auch diesem Bildhauer seine Befreiung gemacht hat, dessen wird man sich an der Länge und den Umwegen der Bahn bewusst, welche den Künstler nach mehr als einem halben Jahrhundert nahezu wieder an seinen Ausgangspunkt zurückführte. Die Erfahrungen und Hemmnisse unseres ganzen Jahrhunderts musste er in sich durchleben, verarbeiten, überwinden, ehe er als ein neuer Mensch wieder zur Bildhauerei zurückkehren konnte, mit der er als Knabe begonnen.

Das Leben ist Constantin Meunier von früh auf zu einer harten Schule geworden. Als jüngstes von sechs Kindern wird er 1831 in Etterbeek, der Vorstadt Brüssels geboren. Als er zwei Jahr alt ist, verliert er seinen Vater. Die ohne jedes Vermögen zurückgebliebene Witwe muss ihre Kinderschaar durch ihrer Hände Arbeit unter schweren Entbehrungen aufziehen. An dem kränklichen, scheuen Knaben vertritt sein ältester Bruder, der bekannte Kupferstecher J. B. Meunier von früh auf Vaterstelle. Er verbessert ihm seine ersten Zeichnungen und veranlaßt seinen Eintritt in die Brüsseler Akademie. Man kann sich denken, welchen Eindruck auf einen Knaben mit solchen Erlebnissen die göttlich sorglose, heitere Schönheit der Antike zunächst machen musste. Er wendet sich ihr leidenschaftlich zu — wie sein Jahrhundert, das diese Leidenschaft von dem vorhergehenden übernommen hatte — und bleibt ihr treu, nicht nur in der Akademie, sondern auch nach seinem Uebergange in die Werkstatt des Bildhauers Fraikin. Bei diesem Meister, zu dem er mit bewundernder Scheu aufsieht, harrt er ganze drei Jahre aus, sich eine gelegentliche Unterweisung im Modellieren durch Thonketten, Gipsgiesen und Ofenheizen mit rührender Bescheidenheit und Hingabe erkaufend. Noch als Zwanzigjähriger stellt er eine Statue *La Guirlande* aus, deren Name allein „tief blicken lässt“. Man sieht, Meunier ist von Haus aus nichts weniger, als ein widerhaarig gestimmtes Gemüt.

Endlich aber hält es sein reifender Wahrheitssinn bei dieser Art von Kunst nicht länger aus. Was sollten ihm, dem nachdenklichen, in sich gekehrten Jüngling, den eine schwere Jugend früh für einen ernsten Lebensinhalt empfänglich gemacht hatte, diese schönen, glatten, hohen Puppen. Nicht unwirkliche Schemen, fühlende Menschen wollte er bilden. Das aber glaubte er nach seinen Erfahrungen mit der antikisierenden Plastik nur in der Malerei zu können. Er verläßt Fraikins Atelier, hängt die Bildhauerei an den Nagel und mietet sich mit einigen gleichaltrigen Genossen eine Scheune, um hier eifrig nach dem lebenden Modell zu malen.

Bezeichnend für die Schroffheit der innerlichen Wendung, die sich in Meunier vollzogen, ist gleich das erste Bild, das

er malte, die *Salle de St. Roch* (1857): eine Krankenschwester wäscht dem Leichnam einer eben im Lehnstuhl verschiedenen abgeehrten Frau die Füsse. Nach den Göttern des Olymps der ganze Jammer des Krankenhauses. Deutlich spürt man hier den Eindruck den die Bilder Degroux's auf den jugendlichen Künstler gemacht haben müssen; jene Bilder, in denen Degroux das Dasein der Armen und Elenden gemalt, mit denen er lebte und litt. Man begreift, wie es Meunier zu diesem Künstler hinziehen musste; denn auch er hatte seine Jugend mit dem Volke der Enterbten zugebracht, und das hatte tiefe Spuren in seinem Gemüte hinterlassen. Aus diesen Stimmungen seines Innern heraus malt er in der Folge Weltflucht und Entsaugung in dem Leben und Sterben der Trappisten, das Elend und den Groll des Bauernkrieges von 1797, den unschuldigen Tod in dem gesteinigten Stephanus, die Stimmungen der Frömmigkeit in mehreren Kirchenbildern. Von letzteren mag freilich manches Bestellungsarbeit sein. Der Stil wenigstens hat noch etwas konventionell Schönes, vom Zeitgeschmack Gebundenes.

Ganz er selbst wird er erst, als ihn um 1880 eine Anregung Camille Lemonniers in die Industriebezirke und Bergwerke seines Vaterlandes führt. Hier erst war es, wo der neue Maler in ihm ward und wuchs, den wir bewundern. Und was er malt ist ein neues Belgien, das Belgien, an das sich noch kein Maler vor ihm gewagt. Es ist das Land der Kohlenwerke und Fabriken; das Land, durch das zahllose Eisenbahnzüge auf dem dichtesten Schienennetze der Welt Tag und Nacht dahinjagen, zwischen ganzen Gebirgen schwelender, von qualmenden Schloten überragter Kohlenhalden; wo die Menschen wie die Ameisen auf den schwarzen Schlackenhäufen umherklettern und unter der Erde an hunderttausend Bergleute der Kohle in einem Gewirr dunkler Gänge nachgraben.

Kaum sollte man es für möglich halten, dass in dieser schwarzen Kohlenhölle, unter diesem rauchverfinsterten Himmel die Blume der Kunst erblühen könnte. Und doch ist dies „schwarze Land“ — *le Borinage*, das Gebiet von Bergen (Mons) — die eigentliche Heimat von Meuniers Phantasie geblieben. Hier weilt sie am liebsten, auf dem verbrannten Boden, zwischen den russigen Ziegelmauern und dem rauchgeschwärzten Balkenwerk der Schachthäuser, und vor allem bei den Menschen, welche in dieser Umgebung leben und arbeiten müssen.

Er schildert die Bergleute, wie sie vor dem Förderhaus, der Einfahrt wartend, zusammenstehen und plaudern oder zusammengekauert hocken; wie sie bei Morgengrauen die Kohlenhalde zum Bergwerk hinaufklettern, oder des Abends in langem Zuge ermüdet heimkehren. Er zeigt uns die roten Ziegeldächer der Arbeiterdörfer, die aus den Thälern der schwarzen Schlackengebirge herausleuchten. Er führt uns in die Dorfstrasse hinein und läßt uns die Häuschen sehen, die, wie zur Erholung von dem traurigen Schwarz der Erde und des Himmels, fröhlich bunt bemalt sind, bald blau, bald rosa. Vor einer dieser Hütten nimmt die junge Bergarbeiterin in ihrer schlanken Männertracht, ihr Schwestern an der Hand haltend, auf dem Wege zu ihrem Tagewerk Abschied von der Mutter, die sich aus der Thüre beugt. Ein junger Bursche lehnt am Nachbarhause und blickt dem Mädchen nach.

In einem anderen Bilde schildert der Maler die Opfer eines Grubenunglücks. In einem dunklen öden Gemache

liegen die Leichen reihenweise auf hölzernen Pritschen ausgestreckt. Zwei Blendlaternen werfen ihren grellen, gelben Lichtschein auf die stillen Toten, während im Vordergrunde ein paar Frauen, wie versteinert in ihrer dumpfen, stummen Trauer die weißen Leichentücher zurechtschneiden.

Das ganze Leben der Leute in der lastenden Einförmigkeit der täglichen Arbeit, in den hellen, fröhlichen Stunden der Musse, in Gefahr und Tod zieht in Meuniers Oelbildern und Pastellen an uns vorüber.

Man hat sich vor derartigen Gemälden des Künstlers mehrfach der Bauernbilder Millets erinnert. In der That ist nicht nur die Richtung auf das Volksleben beiden Malern gemeinsam, sondern auch ein Zug von Grösse und Einfachheit in der Bildung ihrer Gestalten. Dieser wird nicht ohne Eindruck auf den geistesverwandten jüngeren Künstler geblieben sein. Aber Millet ist vor allem Landschafter. Von dem was seine Bauern sind und was sie innerlich bewegt, wird das Wesentlichste in Form und Licht und Stimmung der Umgebung erzählt. Ihre Gestalten selbst wirken in der allgemeinen Andeutung ihrer Umrisse und Bewegungen mehr als Gattungswesen, denn als Individuen. Meunier aber treibt es grade, seine Menschen zu bedeutsam bewegten, markigen, scharfgeschnittenen Persönlichkeiten herauszuarbeiten. Er sieht eben als Bildhauer, und zwar mit der Zeit immer mehr und mehr.

Während unser Künstler nämlich in immer weiterem Kreise dem Leben der Arbeiter in den Eisenhütten und Ziegeleien, im Hafen und im Felde nachgeht, steigt für ihn mitten aus diesem Gewimmel von Arbeitern und Bauern allmählich sein Ideal hoher plastischer Kunst herauf. Es ist höchst reizvoll, dem Wachsen und Reifen dieses neuen Formgefühls in seinen Bildern nachzugehen; zu beobachten, wie seine Gestalten sich immer mehr reliefmäßig aufreihen, sich in plastischen Gruppen aufzubauen, oder zu statuarischer Grösse und Typenstrenge lebensgroß auswachsen. Immer mehr rücken sie in den Vordergrund der Bilder und nehmen bald deren ganze Fläche ein. Es erscheint nur wie eine letzte, natürliche Folge, wenn dem Maler inmitten des Hafengewühls von Antwerpen, vor der stolzen Haltung eines Laders oder vor der ruhig kraftvollen Stellung eines Eisenarbeiters die Empfindung überkommt: ein solcher Umriss, solche Glied-

maassen vermöge nur die plastische Kunst würdig wiederzugeben.

So wurde Meunier denn im Alter von fast fünfundfünzig Jahren sich seines Berufes zum Bildhauer neu bewusst und trat damit in die volle Reifezeit seiner künstlerischen Entwicklung ein, in welcher er Werke von epochemachender und bleibender Bedeutung schaffen sollte. Seine erste grössere Statue war der *Marteleur* vom Jahre 1886 (siehe unten).

Es ist oft davon die Rede gewesen, dass der Anblick von Werken Rodins Meunier den Mut gegeben habe, das ihn umgebende Leben plastisch zu fassen. Allerdings begegnen sich die beiden befreundeten Künstler in der Selbstbefreiung von der überlieferten Bildung des Nackten, und ihre Behandlung des menschlichen Körpers hat manches Verwandte. Meuniers Stil als Ganzes aber ist im tiefsten Grunde aus seinem eigenen Wesen und Schicksal herausgewachsen: der malerischen Schulung und Befreiung seines Auges und andererseits dem plastischen, an der Antike genährten Triebe seiner Jugend, der nun, wie aus einer unteren, längst überwachsenen Entwicklungsschicht wieder ans Licht herauf zu wirken begonnen hatte. Hält diese Behauptung seinem erwähnten

Erstlingswerke, dem „Hammermeister“ gegenüber Stand? Allerdings, von dem Nackenkultus der Antike, von dem Muskelprotzentum der Späteren hatten ihn seine Studien und die Teilnahme an dem lebendigen Volkstum seiner Heimat gründlich befreit. Auch „drapiert“ er seine Gestalten nicht mehr. Es giebt für ihn keine „Kostümfrage“, welche unsere Bildhauer aus dem Anfange und der Mitte des Jahrhunderts so sehr fürchteten, dass sie vor ihr ganz oder halb in das Land der Antike zurückflüchteten; jene Frage, die auch jetzt noch die Verfertiger offizieller Monamente mit Zwittergebilden sich abquälen lässt. Diese gefährliche Klippe der neuen Bildhauerei hat er längst übersegelt. Sie liegt weit hinter ihm. Meunier sieht seine Gestalten mit ihrer Tracht in Eins; sie ist ihm in der Phantasie völlig verwachsen mit seinen Menschen. Er vereinfacht ihr Gewand für seine künstlerischen Zwecke wie mit selbstverständlicher Sicherheit und kühner Unfehlbarkeit.

So lässt er seinem Vorarbeiter am Eisenhammer die volle schwere Arbeitsrüstung, deren er bedarf, um sich vor der funkensprühenden Glut der Eisenmassen zu schützen, welche



CONSTANTIN MEUNIER, DER HAMMERMEISTER

er mit seiner Zange zu handhaben hat. Auf diese Zange gestützt, steht er in ruhigem Kraftbewußtsein da, „wie ein Feldherr“ vor der Schlacht mit den gewaltigen Naturkräften. Prächtig sind dabei Rumpf und Glieder für die klare Umrisswirkung eines Erzbildes geordnet — ganz im Sinne einer Hildebrandschen Forderung, welche für die Bronzestatue eine besondere Betonung der Silhouette verlangt, da sich die Innenzeichnung in dem dunkeln Metall nicht so leicht zur Geltung bringen lasse, wie in dem weißen Marmor. Demgemäß ist hier auch die innere Gliederung der Gestalt in grossen, einheitlichen Massen mit kräftiger Querteilung gegeben. Weitergeführt wird diese Trennung durch verschiedenartige, malerisch reizvolle und doch einfache Behandlung der einzelnen Gewandteile: des anliegenden Leinwandhemdes und des derben abstehenden Schurzelfelles, der groben Ledergamaschen und groben Holzschuhe, des Kopftuches und des Nackten. Diesem grossen Zuge in Stand und Umriss, dieser Schlichtheit in der Einzelbildung entspricht auch die typische Strenge des mager und kühn geschnittenen Antlitzes.

Die hier gerühmte Geschlossenheit, Einfachheit und Grösse des plastischen Stiles ist aber durch die Griechen in die Welt gekommen, und zwar in natürlichem Wachstum aus den technischen Bedingungen, unter denen die Bildhauer der alten Welt arbeiteten. Der griechische Marmorbildner pflegte, wenigstens in der Blütezeit der hellenischen Kunst, nicht nach einem fertig in Thon ausgeführten grossen Modell zu arbeiten. Erst von einem Künstler aus den letzten Jahrzehnten der römischen Republik wird gerühmt, dass er niemals etwas in Stein gehauen habe, ehe er es nicht in Thon genau vorgebildet. In der Regel also wird der Grieche seine Arbeit unmittelbar vor dem rechteckig zugehauenen Marmorblock begonnen haben. Er entwarf seine Statue mit Kohle oder Rötel auf der Vorderfläche des Steins, legte die Hauptpunkte fest und ging den Umrissen des allmählich aus dem Marmor hervortauenden Körpers von vorn nach hinten und von der Seite nach Innen nach, bis die Statue in voller Rundung dastand. Ein solches Verfahren sicherte, wie Hildebrand in seinem gedankenvollen Buche, aus den Erfahrungen eigenen Schaffens heraus, besonders überzeugend darlegen konnte, dem Bildhauer von vornherein die geschlossene Einheit des Raumbildes und die deutliche Sprache der Umrisse; es nötigt ihn, den Blick stets auf das Ganze gerichtet zu haben und die Einzelheiten im steten Rückblick auf dieses zu bilden, mithin sein Werk zu typischer Schlichtheit und Grösse auszustalten.

Es liegt an der starken und eigenartigen Wirkung, welche eine derart geschlossene und schlichte Bildung der Menschen-gestalt stets wieder auf den äusseren wie auf den inneren Sinn ausübt, dass noch neuerdings ein Künstler, dessen Streben auf hohe Ziele gerichtet ist, die Rückkehr zu jener wirklichen „Bildhauerei“ als den besten Weg zum wahren plastischen Stile empfehlen konnte. Klarheit und Vollständigkeit des Motivs, auch für architektonische Fernwirkung, sind hier weder das Einzige noch das Beste. Es ist die Seele, welche wir nach den Analogien unserer eigenen psychophysischen Natur in ein solch gleichgewogen abgeschlossenes, steinernes oder ehernes Gebilde hineindichten. Diese ist es, die uns zwingt, in einem nach solchen Grundsätzen behauenen Stein ein in sich selbst ruhendes Wesen zu erblicken, das seine Gattung typisch darstellt und von den kleinen Hemmungen und

Störungen der uns erfahrungsmässig bekannten einzelnen Lebensläufe frei zu sein scheint.

Dem Entstehen und den Gründen dieser Ideenassocation nachzugehen ist hier nicht der Ort. Wohl aber gebietet geschichtliche Gerechtigkeit, sich dessen zu erinnern, dass es Winckelmann war, der sich dieser grossen und dauernden Wahrheiten zuerst an den Schöpfungen der antiken Kunst bewusst wurde. Sie zugleich wirkungsvoll ausgesprochen und in ihrem geschichtlichen Werden und Wachsen aufgezeigt zu haben, das ist sein ewiges Verdienst um die plastische Kunst. Aber es war auch, wie wir jetzt alle wissen, sein und seiner Zeit schicksalvoller Irrtum, all jene grossen und schönen Gedankenverbindungen für unauflöslich verknüpft zu halten mit den besonderen Formen und Gegenständen der griechischen Skulptur. Wir wissen es jetzt, dass es gerade die Grösse der hellenischen Plastik gewesen ist, die ein Jahrhundert lang auf unserer Bildhauerei gelastet und sie mehr, als jener gut war, in ihren Banden gehalten hat.

Erst mit erstarkter Selbständigkeit und geläutertem Sinne konnte Meunier ohne Gefahr von der Antike lernen. Dass er es wirklich gethan hat, beweist sein Brustbild des Bergmanns (S. 127). Dieser neue Herakles trägt schon in den sternlosen Augen ein äusseres Merkmal seiner antiken Abstammung. Meunier wird freilich nicht gewusst haben, dass im Casino der einstigen Villa Ludovisi eine Herme steht, in welcher der fest und kraftvoll blickende Heros seine Keule grade so schultert, wie hier der Bergmann die Haue. Das zufällige Zusammentreffen des Gesamteindruckes und der Charaktere in beiden Brustbildern ist deshalb nur um so bedeutsamer. Manchen wird diese Aehnlichkeit sogar störend sein. Sie werden sagen, Meunier habe hier zu sehr antikisiert. Aber es handelt sich in diesem Falle, wie wir sehen werden, um die Vorarbeit zu einer der überlebensgroßen Eckfiguren am „Denkmal der Arbeit“. Für ein monumentales Werk von diesem Umfang und für die typische Bedeutung der Gestalt an ihrem Standort passen die streng und edel geschnittenen Züge unseres Erachtens sehr wohl.

Dass Meunier für andere Zwecke auch mit starker Betonung des lebendig Persönlichen einen Typus zu schaffen wusste, hat er in seinem Brustbild der Arbeiterfrau (S. 127) gezeigt: jenes arme, von Hunger und Geburten ausgemergelte, elende Lasttier des Arbeiters ist nie ergreifender dargestellt worden. Auf der Münchener Ausstellung von 1896 schlug diese eine Büste in ihrer schlichten Wahrheit einen ganzen Saal voll „interessanter“ Skulpturen.

Auch in Meuniers Reliefstil wirkt die Antike trotz der neuen Gestaltenwelt deutlich genug nach. Mehrere grade seiner wirksamsten Bronzereliefs sind ganz in antiker Raumbehandlung durchgeführt: die Ausfahrt der Bergleute, ihre abendliche Heimkehr von der Arbeit u. A. Nicht umsonst wirkt der Reliefkopf des Bergmanns, welcher den Anfangsbuchstaben dieses Aufsatzes zierte, in seiner Verkleinerung wie ein griechisches Münzbild aus der Zeit des strengen Stils. Aber Meunier ist doch zu sehr Bronzetechniker, um bei jenen strenger Formen des Marmorstiles im Relief zu beharren. Er hat viel zu viel aus dem Leben zu erzählen, braucht den Hintergrund zu sehr zur Verdeutlichung von Ort, Handlung, Stimmung seiner Menschen, um ihn ganz entbehren zu können. Manchmal will er sogar etwas zu viel in Erz landschaftern. So in seiner „Scholle“, auf der zwei nackte Gestalten unter einem



C. MEUNIER, BERGMANN

schweren Gewitterhimmel den Pflug mit aller Anstrengung durch das Ackerland ziehen. Himmel, Erde und Menschen erscheinen hier wie in einem Knäuel von Erzklumpen zusammengeballt. Sonst aber verlassen ihn Maß, Geschmack und plastisches Gefühl kaum jemals. Wir geben im Schlussstück den „Bergmann vor Ort“ als ein Juwel der Reliefbildnerei.

Knappste Andeutung des Gesteins und der Streckenzimmerung, höchst bezeichnende Lagerung und Bewegung der Gestalt in ihrem engen unbequemen Loche, sorgfältigste Beschränkung auf das Wesentliche und Sprechende machen dieses kleine Relief zu einem wahrhaft klassischen Stück. Bei den Beinen ist die Bekleidung schlecht und recht, ohne die üblichen Verschönerungskünste gegeben. Um so prächtiger leuchtet der nackte Rücken aus der dunklen, gleichsam nur durch das Grubenlicht erleuchteten Höhle heraus.

Mit Rodin trifft Meunier hier, wie überall in einer gewissen verschleierten Bildung des mageren, oft durch Arbeit charakteristisch deformierten Nackten zusammen. Gemeinsam ist beiden ein starkes plastisches Einheitsgefühl, welches vermeidet, Gesamtform und Raumbild durch schärfere Bezeichnung der Einzelheiten zu zerreißen. Auf das „voiler le nu“, das „boucher les trous“, mit dem Rodin gesprächsweise einmal seinen eigenen Stil charakterisierte, mochte Meunier zunächst schon durch die Technik des Gusses geführt worden sein, welche die Vermeidung von Unterschneidungen wünschenswert macht, vor allem aber durch die Freude seines Malerauges an dem weichen Glanz und Lichterspiel der Haut. —

Ueberblickt man das Volk von Bronzestatuettten, welches Meunier in den dreizehn Jahren seit seiner Rückkehr zur Bildhauerei geschaffen, all jene Bergleute, Fabrik- und Hafenarbeiter, Fischer und Bauern, so erstaunt man über die

Weite und Eindringlichkeit des Naturstudiums, die Unermüdlichkeit der bessernden Hand, vor allem über die Stärke und Sicherheit des plastischen Gefühls, welches Werk auf Werk in fast gleichmässiger Vollendung entstehen lässt. Dabei wirken diese kleinen Statuetten wie lebensgroße Bildwerke: so fest sind Stand und Umrisse, so schlicht und breit die Mache. Man möchte für die kleinen Kolosse ein anderes Wort erfinden können, als das widerwärtige „Statuette“ mit seinem Beigeschmack von puppenhafter Zierlichkeit. Meunier hat mehrere seiner kleinen Skizzen in Lebensgrösse aufgebaut: er brauchte dabei nur wenig zu ändern. Mögen dabei gewisse Unzulänglichkeiten des Könnens stärker hervortreten, die der Fachgenosse des Bildhauers störender empfindet — der Laie wird sie dem Maler gerne zu Gute halten, um des mächtigen Zuges und der echten Empfindung willen, welche bei der Uebertragung ins Große nur noch mehr packen.

Das habe ich am meisten vor der Erzgruppe des *Grisou* gefühlt. Sie giebt einen Vorgang, den der Künstler selbst auf dem Schlachtfeld eines Grubenunglücks beobachtet. Die erste Zeichnung hat sein Sohn Karl Meunier in Aquatinta wiedergegeben. Eine Mutter sucht unter den Opfern des schlagenden Wetters ihren Sohn. Sie ist an den Leichnam des Erstickten herangetreten, beugt sich über ihn und blickt mit todesbanger Frage in das gebrochene Auge. Dieses stumme



CONSTANTIN MEUNIER, ARBEITERWEIB

Zwiesgespräch zwischen der Mutter und dem Toten ist von ergreifender, stiller und hoher Tragik. Keine heftige Geberde, kein lauter Schrei, kein aufdringlich schmerzverzogenes Antlitz — man sieht es unter dem tief herabgezogenen Kopftuch kaum — nur geprefst bange Angst im suchend vorgebeugten Oberkörper und den aufs Knie aufgestützten, übereinander gekrämpften Händen. Welche Gröfse und Sicherheit im groben Kleid, im schllichten Kopftuch des Arbeiterweibes. Das ist keine für plastische Zwecke entliehene Theatergarderobe, sondern die echte, rauhe Tracht des Lebens und der Arbeit. Und kein Versuch die beiden Gestalten „zusammenzukomponieren“. Ihre Umrisse stoßen im rechten Winkel aufeinander; aber die Herbtheit der Linien gehört dazu. Es ist, als ob dem Bildhauer diese Tragödie des Mutterschmerzes zu ernst war, um an ihr herumzukünsteln. Nur schlichteste Wahrheit und Gröfse waren hier die würdige Fassung für einen solchen Vorgang. Das ist Meuniers Niobe.

Man hat unseren Künstler häufig mit Zola zusammen gestellt. In der That grüßen einen viele von Meuniers Landschaften und Gestalten wie alte Bekannte aus dem Germinal. Aber Grundstimmung und Gesinnung beider Künstler sind doch sehr verschieden. Aus dem grosartigen, düsteren Gemälde, welches uns Zola entworfen hat, spricht der ganze blutige Hohn und die Verzweiflung der *Joié de vivre*, und grinst nur zu oft das Faunsgesicht des Behagens an den bestialischen Regungen der Menschenatur.

Auch Meunier erspart uns nichts von den Herbheiten des Arbeiterdaseins. Er zeigt uns die Wirkungen lebenslanger Mühsal im gebeugten Rücken, den gekrümmten Knieen, den grossen Händen und Füßen, dem Ausdruck der Sorge in dem starren Blick und den harten Zügen; er bildet wohl auch gelegentlich einen Puddler mit halbvertierten Zügen. Aber er kennt auch das Kraftgefühl, die ruhige Entschlossenheit, welche die schwere und gefährliche Arbeit verleiht, er verherrlicht auch das Heldentum der Arbeit. Unser Künstler weiss auch etwas von der weihenden Kraft und stillen Gröfse des Schmerzes; es geht durch seine Werke eine Ahnung von der „verborgenen Weisheit der Welt“.

Diese Stimmung hat Meunier Schaffen über seinen engeren Beobachtungskreis hinaus zur Darstellung des Reinhenschlichen gesteigert. Nur ein Künstler von tiefster Innerlichkeit konnte die Geberde so ergreifend sprechen lassen, mit welcher der Vater den verlorenen Sohn umfasst; nur ein solcher im *Ecce homo* eine so erschütternde Darstellung tiefsten Wehes geben. Einzig Dürers Schmerzensmann auf dem Titelblatt der kleinen Passion lässt sich dem vergleichen. Meuniers Hohes Lied vom Leiden ist jedoch „der Gerichtete“, das Brustbild eines Gekreuzigten im Museum zu Brüssel. Kein langes Essenerhaar, keine Dornenkrone, keine Kreuzinschrift, nur der Pfahl der Schmerzen, an den der Mensch in seinem Leid genagelt ist, und das hinten übersinkende, todesmüde Haupt. —

Das Werk, mit welchem Meunier seine Lebensarbeit zusammenzufassen und zu krönen gedenkt, ist ein „Denkmal der Arbeit“. Ganz fertig sind davon bis jetzt nur die vier mächtigen Reliefs, welche den Untersatz des gewaltigen Monumentes schmücken sollen, jedes mit sechs bis acht lebensgroßen Gestalten.

Eines dieser Reliefs, von Meunier *l’Oeuvre* oder *l’Industrie* genannt, giebt S. 129. Dargestellt ist ein Vorgang in der

Glashütte. Acht nervige, halbnackte Männer sind mit der gefahrsvollen Arbeit beschäftigt, einen geborstenen, mit geschmolzenem Glas gefüllten Thontiegel aus dem glühenden Schmelzofen zu ziehen und auf einen eisernen Wagen zu laden, um ihn davonzurollen. Ich lasse die Worte folgen, mit denen der Künstler selbst in einem Briefe den Vorgang schildert: *Le sujet de mon grand hautrelief l’Industrie — c’est une scène qui se passe dans une verrerie. Le verre est en fusion dans de grand creusets en terre refractaire et soumis à l’action d’un feu intense dans un four. Or il arrive dans un temps plus ou moins, qu’une fente se produit dans ce creuset, et alors le verre liquide se repand dans le foyer, et il faut sans tarder remplacer ce creuset. Une équipe d’hommes spéciaux vient alors, et à l’aide d’un chariot de fer amène ce creuset incandescent sur ce chariot. C’est une opération délicate étant donné le poids de ce creuset rougi à blanc. C’est une mêlée et un mouvement du diable qui dure quelques minutes et que j’ai taché de rendre. Man sieht, es ist der entscheidende Augenblick im heißen Handgemenge der Arbeit mit der verheerenden Naturkraft.*

Das zweite Relief stellt die Heimkehr der Bergleute dar, ein drittes das Treiben im Hafen, das vierte die Ernte im wogenden Kornfeld.

Von der Gruppe, die das Ganze krönen soll, und vier überlebensgroßen, für die Ecken des reliefgeschmückten Untersatzes bestimmten Arbeitergestalten, schreibt der Künstler folgendes: *Quant au groupe principal, qui doit surmonter mon monument du travail, il a subi plusieurs transformations. Etant toujours à la recherche d’une grande ligne décorative je pense l’avoir arrêté et trouvé depuis quelques jours.*

Le sujet en est la paix et la fécondité, représenté dorénavant par une figure d’homme, qui, dans un geste large, répand la semence sur la terre pour la féconder. Puis deux figures, une forte femme, fille de la Terre, tenant contre son sein l’enfant. Puis une autre figure d’homme récoltant les fruits de la Terre.

Je ne suis pas encore arrêté au sujet des figures à placer sur les angles du grand piedestal décoré des hautsreliefs. Je crains que cela ne devienne trop vaste. Ils seraient empruntés naturellement aux divers métiers, marteleur (S. 125), débardeur, paysan, mineur (S. 127), types que je possède.

Je compte exposer l’an prochain la grande maquette de l’ensemble... Mais c’est une grosse affaire d’argent et un travail de plusieurs années!!

Dieses gewaltige Werk hat Meunier auf eigene Faust in Angriff zu nehmen gewagt und bis jetzt auch ganz allein und mit eigenen Mitteln gefördert. Sehr bezeichnend scheidet ihn dieser Zug von denen, welche den Markt der Konkurrenzen und das Joch der Staatsbestellungen suchen. Dass bei derartigen Aufträgen selten was Rechtes herauskomme, ist eine allgemeine Klage. Wie sollte es auch anders sein. Eine von außen kommende, selten ganz dankbare, jedenfalls nicht aus eigenem Schaffensdrang des Künstlers hervorgegangene Aufgabe soll er unter dem Hochdruck von Staats- oder Komiteeaufsicht, unter der Hemmung durch allerlei berufenes und unberufenes Dreinreden zu einem bestimmten Zeitpunkt und unter dem Zwange eines bindenden Vertrages ausführen. Was Wunder, wenn das Ergebnis häufig weder ihm noch anderen recht zur Freude gereicht und mit Kunst oft wenig mehr zu thun hat. Viel besser würden Staat und Gesellschaft fahren, wenn sie weniger bestellten und mehr von dem kauften, was die freie Kunst in guten Stunden geschaffen,



CONSTANTIN MEUNIER, IM SCHWARZEN LANDE

und vor allem, wenn sie häufiger das Geld zur Ausführung von Modellen in dauerndem Erz oder Marmor hergäben, wo einem Bildhauer ein glücklicher Wurf gelungen. Es müssen ja nicht immer „auf Postamente gespiesste“, mehr oder weniger berühmte Männer sein, welche unsere öffentlichen Plätze und Anlagen zieren; und Bildwerke anderer Art soll man nicht immer in die Museen sperren. Man soll sie ins Freie hinausstellen, in die öffentlichen Gärten, in die allen zugänglichen Gebäude. So geschah es im Altertum und in der Renaissance; so hat man es neuerdings in Paris wieder zu machen begonnen, und damit der neuen Blüte französischer Bildhauerei den Weg zu Augen und Sinn breiterer Volkschichten geöffnet.

Möge es der belgischen Regierung gefallen, sich in diesem Sinne des Werkes Meuniers anzunehmen. Es wäre dies die Erfüllung einer schönen Ehrenpflicht an dem Künstler. Denn welches Volk der Gegenwart könnte sich einer ähnlichen Verherrlichung durch die Bildhauerei rühmen, wie sie dem belgischen durch Meunier zuteilgeworden ist?

Der Zufall hat es gewollt, dass auf der Dresdner Kunstausstellung der Ehrensaal der belgischen Bildhauerschule mit Gobelins aus dem achtzehnten Jahrhundert geschmückt war. Eines dieser höfischen Schäfer- und Bauernfeste hing grade über Meuniers Glasofenrelief. Nichts hätte den Gegensatz in den Anschauungen beider Zeitalter schlagender zur Anschauung bringen können, als diese Zusammenstellung. Das achtzehnte Jahrhundert hatte mit dem Leben der unteren Stände in Maskenscherzen getändelt. Selbst die bürgerliche

Kunst der Holländer im siebzehnten stellte ihre Bauern als rauchende und trinkende Tölpel dar. Das Altertum vollends hatte für den Arbeitersklaven nur den Hohn der Karikatur übrig gehabt. Was dürfte für unsere Anschauung wohl bezeichnender sein, als diese neue Wertung der Arbeit und des Arbeiters? Ich denke, einem künftigen Geschlecht wird Meuniers Werk wie ein Denkmal unserer ganzen Zeit erscheinen. Möge es dann auch zu einem Denkmal der Versöhnung geworden sein. Wenn irgend eine Gesinnung diese bringen kann, so ist es eine solche, wie sie in der Kunst Meuniers lebt.

Vor allem aber verdiente dieses Künstlers Schaffen gerade dieses Denkmal. Denn kaum was anderes gibt seiner Kunst jene sichere Geschlossenheit, fast möchte man sagen Naturnotwendigkeit, als die tiefe Liebe seiner Phantasie zur heimatlichen Erde und dem Volk, das darauf gewachsen ist. Bildhauer von weit größerer Vielseitigkeit, blendenderem Geiste, größerer Sicherheit und Virtuosität der Technik besitzt die Gegenwart manche; aber ihr Schaffen erscheint neben dem Meuniers oft wie ein Spiel persönlicher Einfälle, wie wurzellos in Zeit und Ort und dem Leben der Zeitgenossen. „*L'art doit être de son temps et de son pays*“: diesen seinen Ausspruch im Schaffen ganz wahr gemacht zu haben, das ist unseres Künstlers Stärke, seine eigenartige, ja epochemachende Größe; denn eine solche Gegenwartskunst in der Plastik ist seit den Tagen der Renaissance nicht wieder dagewesen.

Wann wird in unserer deutschen Bildhauerei ein gleich bodenwüchsiges Schaffen einziehen? Oder vielmehr, wann

wird es wieder bei ihr einziehen? Denn wir haben es in Peter Vischer und den Seinen doch schon einmal gehabt; und es hat bei ihnen die Kunst nicht gehindert, ihren Flug auch höher zu nehmen. Damals wurde das alles von mächtigen Flutwellen weggespült, die aus der Fremde her über das Land hingen und fast vier Jahrhunderte lang dieses Gebiet unseres Lebens überschwemmt hielten. Ist die Flut nun abgelaufen? Wird die hoffnungsvoll sprossende junge Saat jetzt endlich zur Reife gelangen?

Dresden.

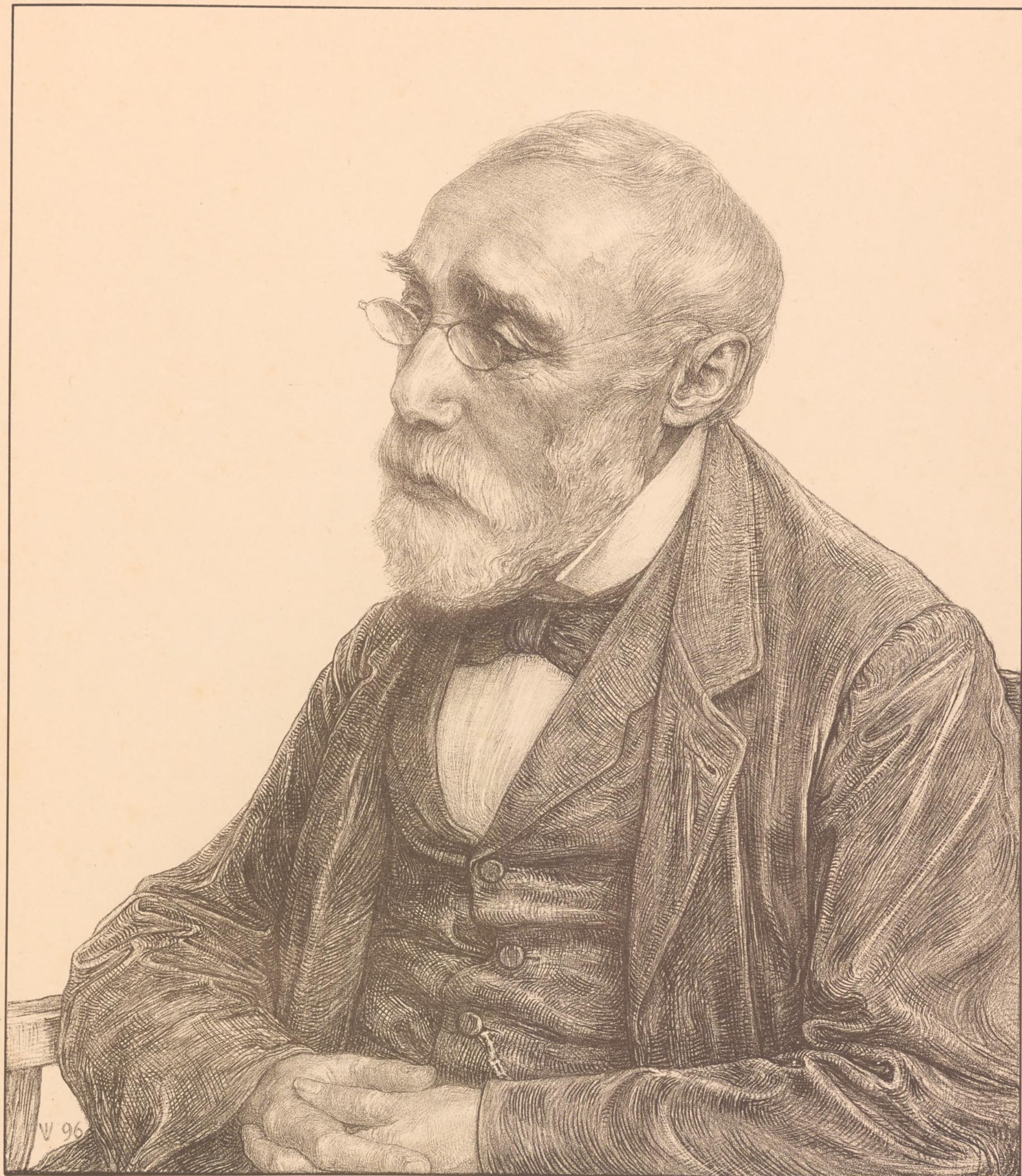
GEORG TREU

Ueber siebzig Photographien nach Bildern und Bildwerken Meuniers finden sich in den *Maitres de l'Art contemporain*

(I. Constantin Meunier) mit einer Einführung von Camille Lemonnier (Brüssel 1896 bei Becker-Holmans). Meuniers Zeichnungen aus dem Bergwerksgebiet des Borinage sind von seinem jung verstorbenen Sohne, Karl Meunier, rasiert und unter dem Titel *Au pays noir* mit einigen Geleitworten Lemonniers bei Ed. Deman in Brüssel herausgegeben worden. Eine feinsinnige und geistvolle Biographie des Künstlers, welche im Vorstehenden dankbar benutzt worden ist, hat Edmond-Louis de Taeye in seinen *Artistes Belges contemporains* (Brüssel 1894) gegeben. — In Deutschland traten die belgischen Bildhauer in größerer Anzahl zuerst in der Berliner Kunstausstellung von 1891 auf. Unter den damaligen Ausstellungsberichten hebe ich besonders die in der „Gegenwart“ erschienenen von Cornelius Gurlitt wegen ihrer einsichtigen und energischen Würdigung Meuniers hervor. Die vollständigste Sammlung seiner Werke, teils in Originalen, teils in Abgüssten besitzt das Dresdner Albertinum.



C. MEUNIER, BERGMANN VOR ORT







H. LINDE, MÄRCHENERZÄHLER

JOSEF ISRAELS



AS Leben der Wirklichkeit bietet ein verwickeltes, und für die, die es beobachten, oft ein widerwärtiges Spiel. Menschen, die im grossen und ganzen alle erfüllt sind von den nämlichen Grundleidenschaften und Gedanken, von Regungen und Wünschen der nämlichen Art, verstehen sich kaum, sie versuchen nicht einmal, zu gegenseitigem Verständnis zu gelangen, ja sie verstehen sich womöglich vor einander. Auch da, wo sie sich einander näher zu kommen glauben, sind sie immer noch auf ihrer Hut; wie sich schon der Argloseste von Jugend auf darin übt, sich möglichst so zu geben, wie er gerade nicht ist.

Die Gesichter der Menschen sind Masken, ihr Betragen hat immer etwas kompromissartiges und was sie so reden, erinnert mitunter an die Ammenlieder, welche die Kinder sich singen, nur um die Angst vor der Stille ringsum nicht zu empfinden. Was sie sagen, sagen sie um die Aufmerksamkeit von dem abzulenken, das sie im Inneren eigentlich beschäftigt, und Geberden der Gleichgiltigkeit maskieren, was dies etwa verraten könnte. Bei den sogenannten Gebildeten ist das beinahe Regel. Dieses ganze Spiel freilich geschieht sozusagen unbewusst, wie aus einem instinktiven Trieb zur Selbstverteidigung heraus, und ebenso unwillkürlich wie das Atemholen. Es ist wie ein Panzer, mit dem sie ihr Inneres zum Schutz gegen die Aussenwelt umgeben.

In Menschen, an denen wir achtlos vorübergehen, glühen Feuer und wir ahnen nichts davon; in ihrer Seele tobt ein fortwährender Kampf und wir wissen es nicht; sie tragen

ein Licht mit sich umher, — wir aber sehen es nicht; sie erleiden Gewissensqualen und nur ganz selten empfinden wir mit ihnen; wir sehen zwar ihre Körper und sehen ihre verzerrten Gesichter, — das Leben ihrer Seele aber bleibt uns verborgen.

Nur der Künstler, der allein weiter und tiefer blickt, lässt sich nicht durch diese künstlich ruhige Aussenseite beirren, er sieht durch sie durch, die Welt ist ihm wie ein unermesslicher Sternenhimmel, aus dem jeder Punkt sein eigenes Licht auf ihn hinabstrahlt. Auch hinter jener frostigen Hülle der menschlichen Schüchternheit weiss er die Glut zu fühlen und das Herz zu spüren. Und das Leben wäre eine öde Wüste mit lauter sich fremd bleibenden Einsamen, wäre nicht der Dichter, der sein lebendiges Licht ausstrahlen lässt, das unsere Blindheit hebt und uns die Möglichkeit giebt, dass wir einander doch immer wieder entdecken können.

Josef Israels ist ein solcher Dichter, denn er holt die Empfindungen zu seinen Bildern nicht aus einer überirdischen Gedankenwelt, sondern hat gerade das Allergeringste wohl am allermeisten lieb, das Alltäglichste erscheint ihm als das Erhabenste, und das Einfachste vermag ihn am tiefsten zu rühren. Er ist ein Darsteller der Wirklichkeit, Realist also, aber ein Realist, der immer und überall durch den dünnen Schein der Dinge hindurchzublicken versteht. Jener sinnige Maler hat Recht, der einst behauptete: „das Auge sieht Manches, von dem das Herz nichts weiss“. Und ganz so hat sich Israels Blick auf die Natur in bewunderungswürdiger Weise von einem rein mechanischen Sehen, ohne Beteiligung des Gefühls, fern gehalten. So einfach und gross wie er das ganze Leben sieht, so einfach und gross ergreift er auch das Sein und Dulden, das Mühen und das dumpfe Brüten derer, die da darben, denn in seiner beredten Wiedergabe ihres stillen Schaffens weiss er dasjenige, das tiefer liegt, das die

Wurzel alles Menschlichen berührt, am überraschendsten zum Ausdruck zu bringen.

Es giebt einen Realismus, der mit scharfer Aufmerksamkeit das Sichtbare beobachtet, einen Realismus, der gewissenhaft zerlegt, genau bezeichnet und authentisch wiedergiebt, was das geschärzte Auge in sich aufnahm. Ein solcher Realismus aber, der oft erinnert an jene Art Wissenschaft, von der gesagt worden ist, sie verstehe vom Veilchen alles, nur nicht den Duft, — ein solcher Realismus ist der des Josef Israëls keineswegs. Seine Arbeitsweise ist durchaus unbefangen; man könnte sagen, er taste umher, denn seine Naturtreue ist weit entfernt von peinlicher Pedanterie; sein Sehen röhrt nicht von einem Ordnen, sondern meist vom reinen Empfinden her und sein Empfinden ist vor allen Dingen intuitiv. Die wissenschaftlichen Zeichner haben oft allerlei an seiner Arbeit auszusetzen gefunden, — es fragt sich aber, ob nicht die matte Abrundung, die sie vor allem verlangen, an die Sauberkeit weisgetünchter Gräber mahnt; wie könnte man übrigens auch vollkommene Klarheit fordern von jemand, der flüssige Lebensmysterien berührt, oder Abrundung, wo die Bilder zum Träumen anregen? Denn ein schönes Bild von Israëls stimmt zum Träumen; und das erklärt vielleicht, wie er, der sich nie herabließs, dem Geschmack des Publikums oder blossem Sinnreize zu huldigen, so grossen Zauber auszuüben vermag. Ebenso wie er die scharfen Formen seiner harten und mitunter sogar schroffen Figuren mit weichen Tönen umgibt, so lässt er ihren mächtigen Ausdruck sich auflösen in unbestimmte Träumerei: in die Träumerei eines ärmlichen holländischen Gemaches, wo die Dämmerung die Figuren umnachtet und wo es aus den dunklen Ecken wie Entzagung klingt, oder in die Träumerei einer grau-hellen holländischen Landschaft, oder eines Seestrandes, wo eine dumpfe Luft den Menschen sich in sich selber versenken lässt und dennoch wieder dem freudlosen Dasein des Armen einen milden Schein von Frieden verleiht. — Und so wie dieser gebundene Silberton, der ihn die köstlichsten Farbensymphonieen dichten lässt, mit ganz eigentümlich holländischem

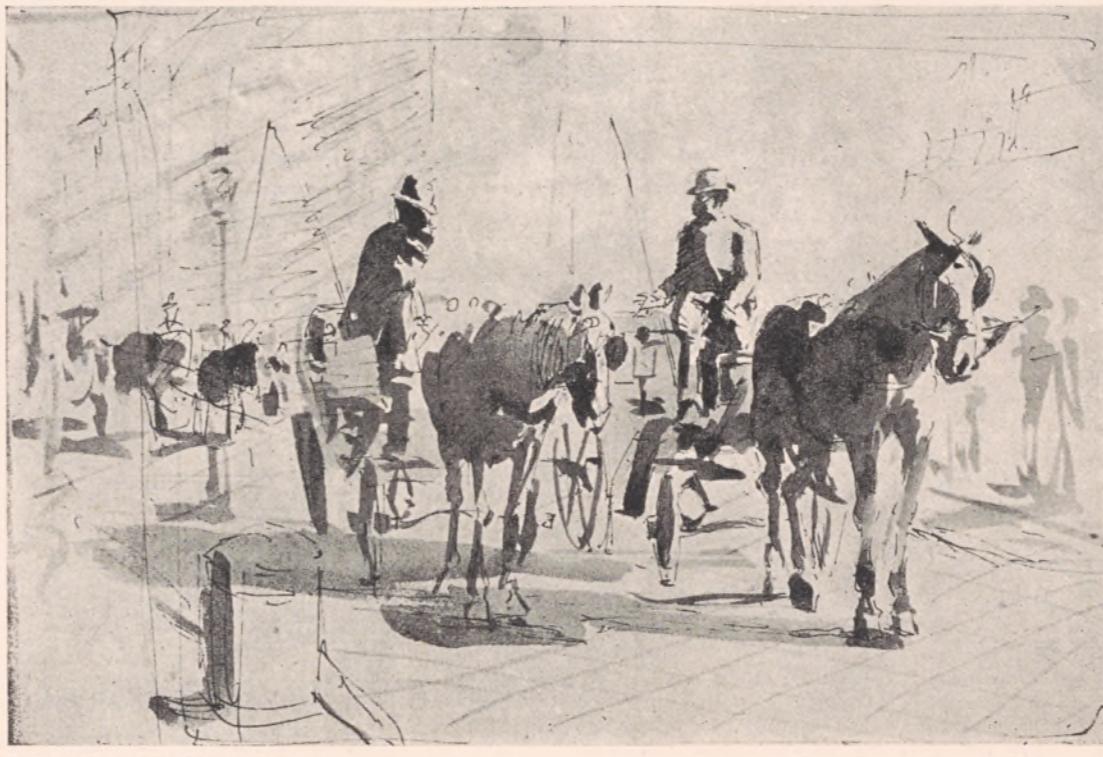
Charakter, so ist auch dieses Träumerische nicht etwas von aussen Hereingedachtes, sondern es ist der leise Lichtschein, der in den Augen jener Mühsamen und Verhärteten dämmert, deren innerliche Bedeutung Israëls nach den Alt-Holländern von neuem wieder zu schätzen und auf eigene Weise wiederzugeben verstand.

Denn was er offenbaren will, könnte schwerlich anders gegeben werden, als in Schilderungen eben dieser Kainskinder, deren tagtägliches Leben ein unablässiger Kampf ist mit den Nöten und Mühen des Daseins; oder ist es nicht Armut, Mangel und Not, was des Menschen tiefere Lebenswurzel am Nacktesten zu Tage bringt? Es ist thöricht, zu glauben, dass ein Maler in Menschen, die sich selbstbewusst bewegen und die alle Individualität mit irgend einer glatten Mode zu bemänteln suchen, Stoff hätte finden können zu Schöpfungen so ergreifend kräftiger Innerlichkeit, wie die besten Werke Israëls. Denn eben darin besteht der Unterschied zwischen dem Dichter des Wortes und dem Maler, dass jener sein ideelles Menschenbild zu formen vermag, jeglicher äusseren Offenbarung frei, während dieser das Unsichtbare dennoch durch die Wiedergabe des Sichtbaren zu veranschaulichen imstande ist, weil es, wie ich den Nestor der deutschen Maler einmal bemerken hörte, in unserer Kunst nun einmal kein Sein giebt ohne Schein.

In Tagen, wo die Malerei fast mehr als je unterzugehen droht im eitlen Streben nach Scheinbehagen und in der Hässlichkeit äusserlichen Aufwandes, ist namentlich Josef Israëls der, der seiner inneren Stimme treu geblieben ist. Inmitten der grösseren Hälften der modernen Maler steht er wie ein unbefangener Seher zwischen schlauen Pinselrittern.

Denn die meisten, auch der Ruhmgekrönten um ihn her, sind Schönschwätzer oder Virtuosen oder Mammonsknechte, jedoch dieser, der geistige Enkel des Grössten unter allen Alt-Holländern, hat in unscheinbaren, massvollen Gebilden den würdevollen Empfindungen seines grossen Menschenherzens eine stille Unsterblichkeit gesichert.

JAN VETH



H. LINDE, STRASSENSCENE

Inhalts - Verzeichnis

PAN Dritter Jahrgang 1897 Zweites Heft

<i>Dichtungen</i>	Seite	<i>Kunstbeilagen</i>	vor Seite
<i>Arno Holz</i>		<i>Max Klinger</i>	
<i>Lyrik (Aus einem neuen Cyklus Phantasus)</i>	81	<i>Umrabung (Netzätzung nach einer Federzeichnung)</i>	73
<i>Anselm Heine</i>		<i>Arnold Böcklin</i>	
<i>Geöffnete Thüren</i>	87	<i>Francesca da Rimini Entwurf aus den Florentiner Jahren (Facsimile-Lichtdruck)</i> .	73
<i>Ridhard Dehmel</i>		<i>Arnold Böcklin</i>	
<i>Eine Lebensmesse</i>	89	<i>Triton und Nereide Entwurf zu dem Bilde von 1875 (Facsimile-Lichtdruck)</i>	81
<i>Johannes Schlaf</i>		<i>Max Klinger</i>	
<i>Der einsame Pfeifer</i>	95	<i>Feldarbeiter (Lichtdruck nach einer Federzeichnung)</i>	89
<i>Waldsonne, Abendgang</i>	96	<i>Wilhelm Leibl</i>	
<i>Cäsar Flaischlen</i>		<i>Bildnis einer alten Frau (Originalradierung)</i>	95
<i>Gedichte in Prosa: Aus einem Mönchguter Skizzenbuch</i>	97	<i>Max Liebermann</i>	
<i>Gustav Falke</i>		<i>Badende Jungen (Originalradierung)</i>	101
<i>Närrische Träume</i>	101	<i>Arnold Böcklin</i>	
<i>Friedrich Nietzsche</i>		<i>Baumstudie aus der Zeit des ersten römischen Aufenthalts (Facsimile-Lichtdruck)</i>	105
<i>Jugendgedichte (mit Facsimile)</i>	103	<i>Carl Seffner</i>	
<i>Auffsätze</i>			
<i>Heinrich Alfred Schmid</i>		<i>König Albert von Sachsen (Lichtdruck nach einer Büste)</i>	111
<i>Arnold Böcklin</i>	73	<i>Felix Hollenberg</i>	
<i>Alfred Lichtwark</i>		<i>Bauernhäuser auf bewaldetem Hügel (Originalradierung)</i>	121
<i>Denkmäler</i>	105	<i>Jan Veth</i>	
<i>Richard Graul</i>		<i>Josef Israëls (Originallithographie)</i>	131
<i>Aus Leipzig</i>	108	<i>Abbildungen im Text</i>	
<i>Woldemar von Seidlitz</i>		<i>Arnold Böcklin</i>	
<i>K. D. Friedrich</i>	111	<i>Faunstudie</i>	81
<i>Wilhelm Bode</i>		<i>Landschaftsskizze</i>	86
<i>Künstler im Kunsthandwerk (II)</i>	112	<i>Centaur: Entwurf zu einem Bilde von 1878</i>	97
<i>Eberhard von Bodenhausen</i>		<i>Sirene, vermutlich erster Entwurf zu einem Bilde aus den siebziger Jahren</i>	100
<i>Henry van de Velde</i>	121		
<i>Georg Treu</i>			
<i>Constantin Meunier</i>	123		
<i>Jan Veth</i>			
<i>Josef Israëls</i>	130		

	Seite
<i>Arnold Böcklin</i>	
<i>Centaur, Entwurf zu einem Bilde von 1878</i>	97
<i>Sirene, vermutlich erster Entwurf zu einem Bilde aus den siebziger Jahren</i>	100
<i>Marg. von Brauchitsch</i>	
<i>Schlussbleife</i>	94
<i>Schlusstück</i>	134
<i>Otto Eckmann</i>	
<i>Leudter</i>	116
<i>Initialen</i>	108, 112
<i>C. D. Friedrich</i>	
<i>Meerlandschaft</i>	111
<i>L. von Hofmann</i>	
<i>Seitenleiste</i>	95
<i>Schlusstück</i>	96
<i>Max Klinger</i>	
<i>Kopfleiste</i>	87
<i>Kopfleiste</i>	89
<i>Gotthard Kühl</i>	
<i>Elbbrücke</i>	105
<i>Frauenkirche</i>	107
<i>Melchior Lechter</i>	
<i>Leidens-Sehnsuchtsmotiv aus dem Vorspiel zu Tristan und Isolde. Kartons zu Glasgemälden für ein Schlafzimmerfenster</i>	118, 119
<i>Melchior Lechter</i>	
<i>Karton für ein Glasgemälde des Romanischen Hauses zu Berlin</i>	120
<i>Max Liebermann</i>	
<i>Strickendes Mädchen, Studie</i>	101
<i>Kind auf Schaukel, Skizze</i>	102
<i>Hermann Linde</i>	
<i>Märchenräbler</i>	131
<i>Straßencene</i>	132
<i>Constantin Meunier</i>	
<i>Im schwarzen Lande</i>	123
<i>Der Hammermeister</i>	125
<i>Bergmann und Arbeiterfrau</i>	127
<i>Relief (Im schwarzen Lande)</i>	129
<i>Bergmann vor Ort</i>	130
<i>Initial</i>	123
<i>Richard Müller</i>	
<i>Weiblicher Kopf</i>	104
<i>Bernhard Pankok</i>	
<i>Stuhl, gez. von Peter Halm</i>	114
<i>Carl Seffner</i>	
<i>Büste von Professor Karl Ludwig</i>	109
<i>Fliegenfänger</i>	110
<i>Henry van de Velde</i>	
<i>Budeinbände</i>	121
<i>Oskar Zwintscher</i>	
<i>Meissen, Kopfleiste</i>	108



DIE KÜNSTLER- UND DIE VORZUGSAUSGABE ENTHALTEN: ☐☐☐☐☐
AUSSER DEN AUCH IN DRUCKEN DER ALLGEMEINEN AUSGABE BEIGE-
HEFTETEN ORIGINALEN (HOLLENBERG, LEIBL, LIEBERMANN, VETH)
UND AUSSER DEN REPRODUKTIONEN (NACH BOECKLIN, KLINGER, SEFF-
NER) AUF KAISERLICHEM JAPAN ☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐
ALS BEILAGE FÜR DIE MAPPEN IN LOSEN FOLIOBLÄTTERN DIE ERSTEN
DRUCKE VON: ☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐
FELIX HOLLENBERG, BAUERNHÄUSER AUF BEWALDETEM HÜGEL,
ORIGINALRADIERUNG ☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐
WILHELM LEIBL, BILDNIS EINER ALten FRAU, ORIGINALRADIERUNG
MAX LIEBERMANN, BADENDE JUNGEN, ORIGINALRADIERUNG ☐☐☐
JAN VETH, JOSEF ISRAELS, ORIGINALLITHOGRAPHIE ☐☐☐☐☐

DRUCKVERMERK:

DRUCKVERMERK: DRITTER JAHRGANG, ZWEITES HEFT: ☺☺☺☺☺
ES WURDEN GEDRUCKT VON DIESEM HEFT: SIEBENUNDREISSIG NUME-
RIERTE EXEMPLARE AUF KAISERLICHEM JAPAN FÜR DIE KÜNSTLER-
AUSGABE, FÜNFUNDSEBENZIG NUMERIERTER EXEMPLARE AUF KUPFER-
DRUCK FÜR DIE VORZUGSAUSGABE, EINTAUSENDHUNDERT EXEM-
PLARE AUF KUPFERDRUCK FÜR DIE ALLGEMEINE AUSGABE ☺☺☺
DIE ORIGINALRADIERUNGEN VON FELIX HOLLENBERG UND VON WIL-
HELM LEIBL WURDEN GEDRUCKT BEI O. FELSING IN BERLIN ☺☺☺
DIE ORIGINALRADIERUNG VON MAX LIEBERMANN BEI L. ANGERER
IN BERLIN ☺☺☺☺☺
DIE ORIGINALLITHOGRAPHIE VON JAN VETH BEI TRESLING & CO. IN
AMSTERDAM ☺☺☺☺☺
DIE LICHTDRUCKE NACH ARNOLD BOECKLIN, MAX KLINGER UND CARL
SEFFNER BEI A. FRISCH IN BERLIN ☺☺☺☺
DIE NETZÄTZUNG NACH MAX KLINGER WURDE HERGESTELLT BEI
G. BÜXENSTEIN & CO. IN BERLIN ☺☺☺☺
DIE AUTOTYPIEN UND ZINKOS DER ABBILDUNGEN IM TEXT BEI G.
BÜXENSTEIN & CO., A. FRISCH UND MEISENBACH RIFFARTH & CO. IN
BERLIN ☺☺☺☺
DIE JAPANPAPIERE DER KÜNSTLERAUSGABE UND DER VORZUGS-
DRUCKE LIEFERT R. WAGNER IN BERLIN, DAS KUPFERDRUCKPAPIER
E. OBST & CO., STRASSBURG-BERLIN ☺☺☺
DIE AUFLAGE SELBST SOWIE DER UMSCHLAG WURDEN HERGESTELLT
IN DER OFFIZIN W. DRUGULIN IN LEIPZIG, GEBUNDEN IN DER BUCH-
BINDEREI-AKTIENGESELLSCHAFT VORMALS G. FRITZSCHE IN LEIPZIG
UND WIRD AUSGEGBEN BEI F. FONTANE & CO. IN BERLIN ☺☺☺
IM AUFTRAG DER GENOSSENSCHAFT PAN ☺☺☺☺
DIE REDAKTION: BERLIN W. 35., KURFÜRSTENSTRASSE 44 ☺☺☺
DR. CÄSAR FLAISCHLEN ☺☺☺☺
AM FÜNFZEHNEN SEPTEMBER EINTAUSENDACHTHUNDERTSIEBEN-
UNDNEUNZIG ☺☺☺☺



DRUCK VON W. DRUGULIN IN LEIPZIG