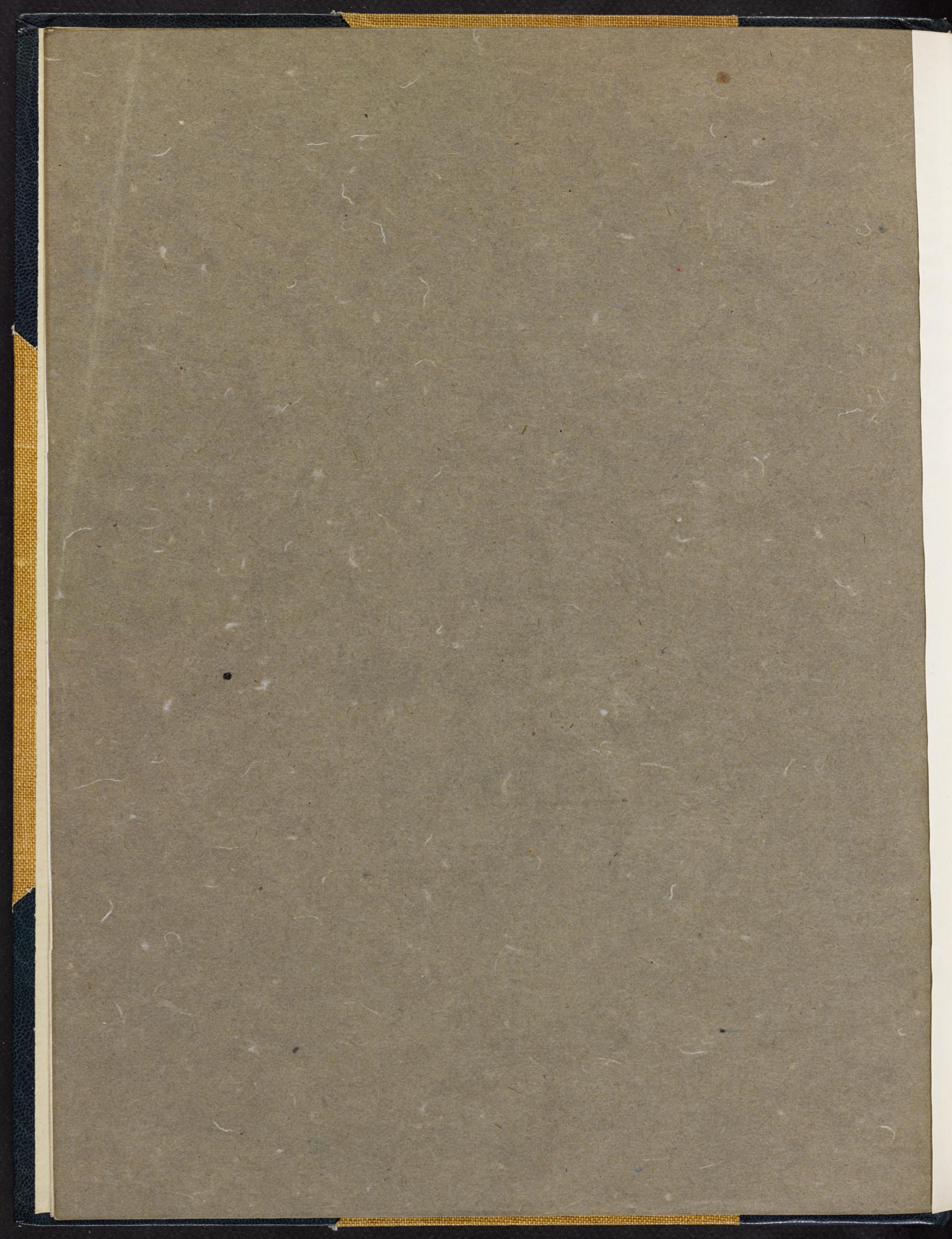


PAN



18 1 98

VIERTER JAHRGANG





PAN

ERSTE HAELFTE DES VIERTEN
JAHRGANGS ERSTES UND ZWEI-
TES HEFT MAI BIS OKTOBER 1898



BEI F·FONTANE & CO·IN BERLIN
VERLEGT UND HERAUSGEgeben
VON DER GENOSSENSCHAFT PAN



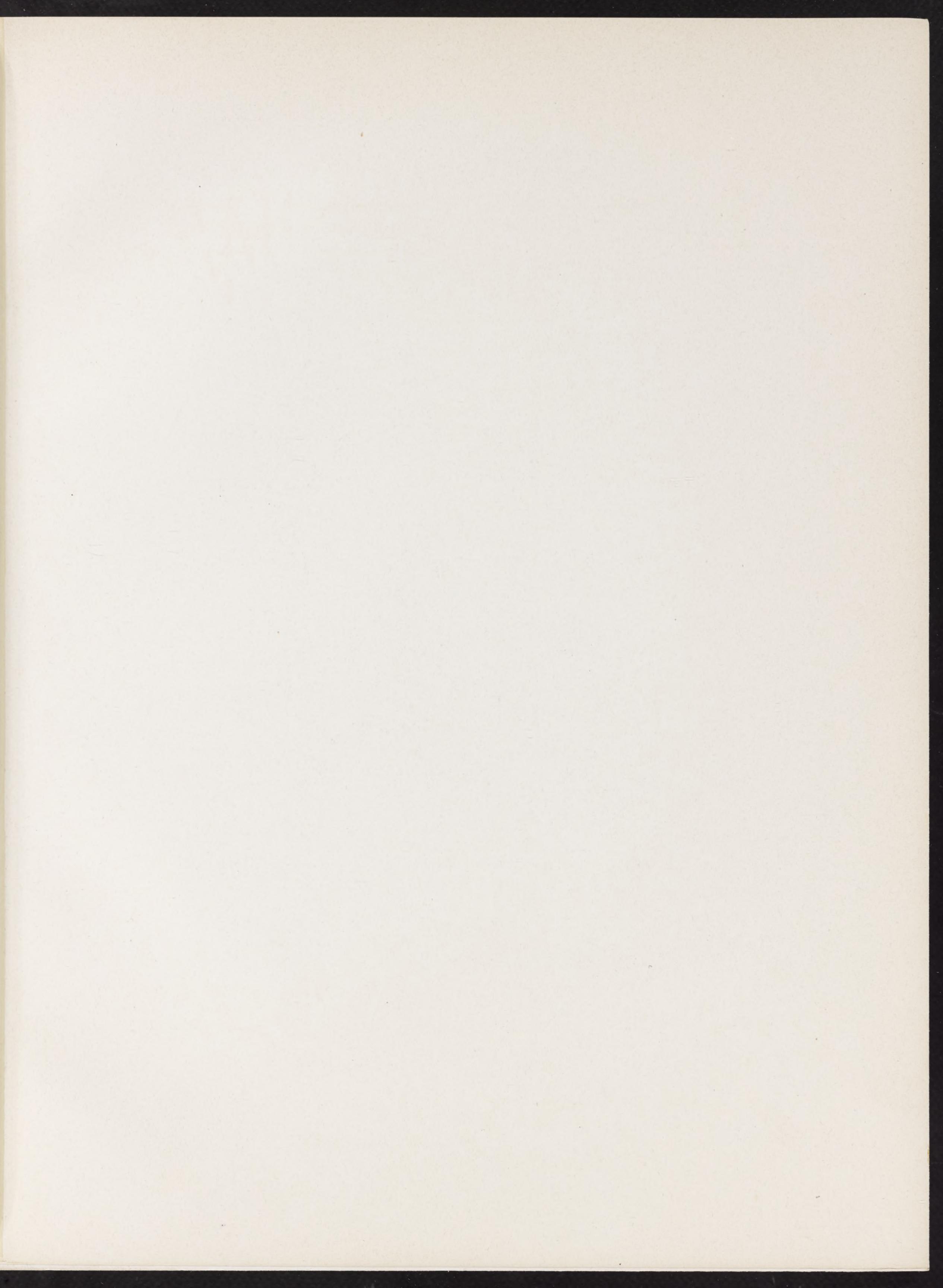


1898. VIERTER JAHRGANG. HERAUSGEgeben von der
GENOSSENSCHAFT PAN. REDIGIERT von: WILHELM BODE,
EBERHARD FREIHERR VON BODENHAUSEN,
CAESAR FLAISCHLEN, RICHARD GRAUL, OTTO ERICH
HARTLEBEN, LUDWIG VON HOFMANN, KARL KOEPPING,
HARRY GRAF KESSLER, ALFRED LICHTWARK, MAX
LIEBERMANN, WOLDEMAR VON SEIDLITZ.

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

HEFT I

ALLGEMEINE AUSGABE
EINTAUSEND EINHUNDERT EXEMPLARE
AUF KUPFERDRUCK





ARNOLD BÖCKLIN, FRÜHLINGSLIED PAN IV I.
ZWEIFARBIGER LICHTDRUCK



ARNOLD BÖCKLIN, FLÜTENDER HIRTE (ENTWURF AUS DEN SECHZIGER JAHREN)

UM DIE ROSENZEIT

,Kauft Rosen Herr! Kauft Rosen!
„Was sollen mir die Rosen?“
,Ei —
die sollt Ihr Eurer Liebsten schenken!‘

„Ich habe keine . . .“
„Dann sucht Euch eine!“
„Es mag mich keine . . .“
— — — — —

,Und wenn Ihr keine Liebste habt,
wann die Rosen glühn,
wann die Herzen blühn,
dann liegt Ihr besser im tiefen Grab!
wenn Euch kein Liebmädel herzen mag
um die Rosenzeit . . .
um die Rosenzeit . . .‘

LIEBE KLEINE MELODIE

Ein kleines blondes Mädchen, das Blumen pflückt
auf einer grünen Wiese ...

Ein kleines blondes Mädchen in milchweissem Kleidchen;
wilde Ringellocken und feuerrot Hütchen —

Ein kleines blondes Mädchen, das Blumen pflückt
auf einer grünen Wiese ...

Ein kleines blondes Mädchen mit Pausbacken,
Großguckaugen und Stumpfnäśchen —

Ein kleines blondes Mädchen, das Blumen pflückt
auf einer grünen Wiese ...

Auf einer grünen Wiese im Sonnenschein,
wo die Gänse watscheln;
am Erlenbach —

Ein kleines blondes Mädchen, das Blumen pflückt
auf einer grünen Wiese ...

Blaue Blumen, weisse Blumen,
gelbe, rote Blüheblumen —

Ein kleines blondes Mädchen, das Blumen pflückt
auf einer grünen Wiese ...

ABENDGANG IM SCHNEE

Stiller Gang durch weite weisse Ruh' ...

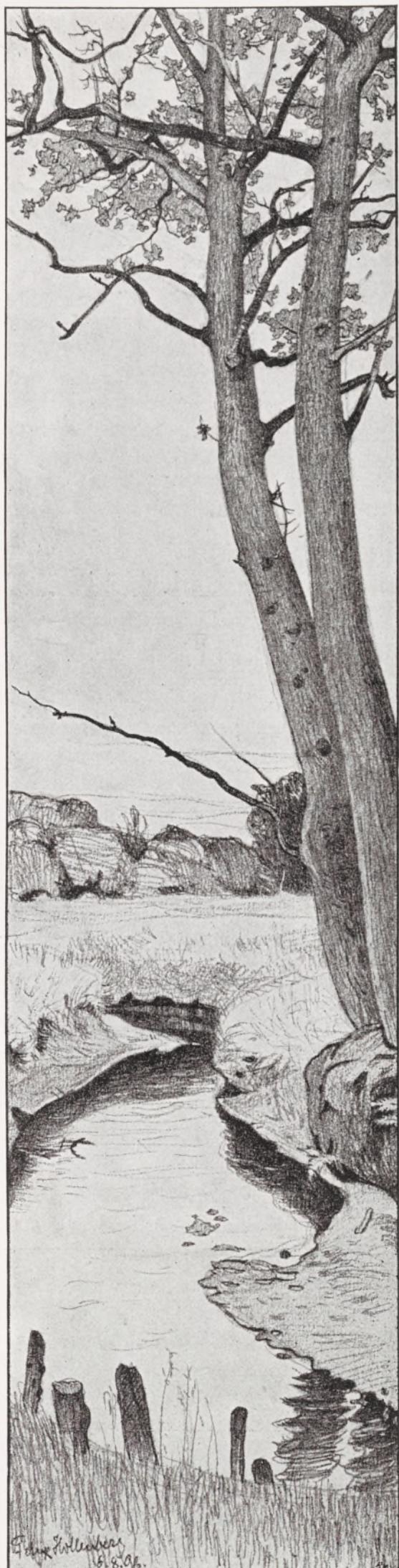
Windverweht ein Klang
wie ferner Glocken ..

Dicht und dichter fallen die milden Flocken,
decken decken alles leise zu:

Alles — Haus und Hügel, Feld und Bäume,
Alles — auch dein Herz und seine Blütenträume;
decken alles leise leise zu ...

Stillster Gang
und weite weisse Ruh' ...

EMIL ALFRED HERRMANN



GEDICHTE

von

PAUL VICTOR

I

Vor meinen Augen wächst ein Baum,
ein schwarzer Baum,
ein Totenbaum.

In meinen Ohren gellt ein Schrei —

Sternschnuppen sinken,
in meinen Nächten fliegt
der Totenvogel

dreimal um mein Haupt,
dreimal um meinen First,
dreimal um meinen Himmel.

II

Ich lag im Sarg,
ich war gestorben.

Ein Lügenprediger
hielt eine Leichenrede
und lobte mich.

Da sprang ich auf
und trat im weissen Leilach
vor ihn
zwischen Lorbeer und Blumen.

Ich sprach:

Mich sehrte Sehnsucht nach dem Höchsten
Mich quälte Qual des Nie-Vollbringens
Mich kreuzigte mein Selbstgericht

III

In den Goldfinger schnitt sie
die Wunde,
die rote Wunde.

„Und hab' ich kein Ring,
so trag' ich die Wunde,
die rote Wunde.

Fiedeln,
spielt auf!
hoch, dreimal hoch
die blasse Braut!
Geigt mir den Schmerz
von der Wunde,
der roten Wunde —
Geigt mir das Lied —
das Lied wie Blut —
wie Blut
von der roten Wunde —!“

IV

Regentropfen.
Leise
zittert das Wasser.
Kreise
ringeln sich weiter — weiter —

Wo ein Tropfen fällt,
führt Himmel an Welt,

wo ein Tropfen fällt,
trinkt Erde gierig
den Gruss des Jenseits —

weinen die Engel?

wo ein Tropfen fällt,
führt Himmel an Welt,
ziehende Kreise
dehnen sich weit —
weit —
den Ufern meiner Seele zu.

V

Frühlingsnacht.
Vom Himmel rieselt
warm der Tau.
Die Bäume
im ersten hellgrünen Kinderkleid.

Eine Nachtigall
schlägt lange —
klagt —
jubelt —
sehnt —
findet — —

Meine Seele
singt
unsichtbar durch die Nacht.

VI

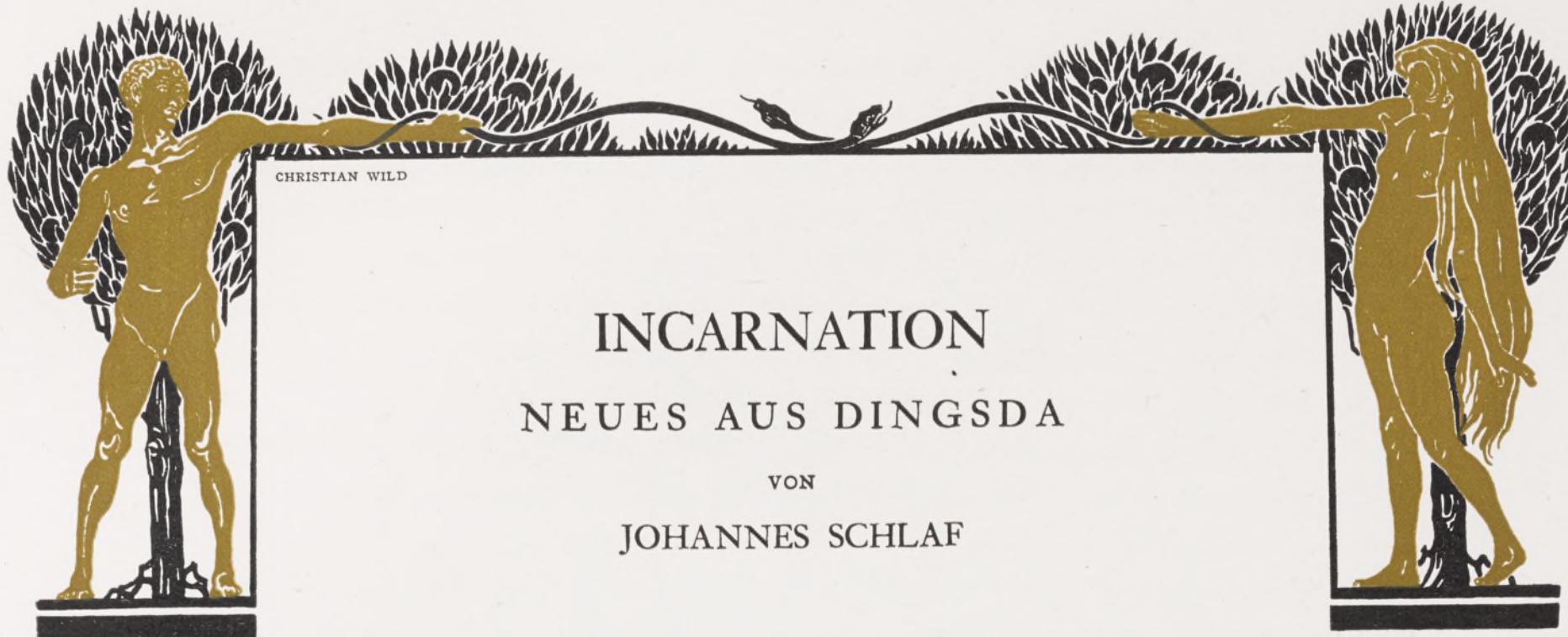
Ich habe mein Leid
in den Fluss versenkt —
tief in der Nacht.

Ich band es zusammen,
es stöhnte und bat,
tief in der Nacht.

Einen Wackerstein zu seinen Füssen,
einen Mühlstein zu seinen Häupten,
hab' ich mein Leid versenkt
tief in der Nacht.



PAUL SIGNAC, ABEND PAN IV r.
FÜNFARIGE ORIGINALLITHOGRAPHIE



INCARNATION
NEUES AUS DINGSDA
VON
JOHANNES SCHLAF

Seit einigen Tagen les' ich in der Bibel. Das Exemplar, das Frau Haberland in ihrem Schmuckschrank hat, machte mir Lust dazu. Es ist eine schöne alte Familienbibel, in Quartformat, aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts, ein wahrer Kolos, solid in braunes Leder gebunden, mit zwei Messingverschlüssen, jeder eine Figur, ein Apostel wohl oder was sie sonst derart vorstellen mögen. Dieser Duft, dieses dicke vergilbte Papier, diese fetten Lettern und die Familienchronik mit ihrer altfränkischen Schnörkelschrift gaben mir wieder mal Geschmack zu dieser Lektüre. Die Madame war so liebenswürdig, mir das ehrwürdige Monstrum anzuvertrauen. Kaum ein Tag vergeht nun, an dem ich nicht über diesen braven altväterlichen Holzschnitten und diesen köstlichen Drucktypen sässe und mein Pensem erledigte.

Wenn's das Wetter irgendwie erlaubt, sitz' ich dabei am liebsten hinten im Garten, in der Pfeifenkrautlaube. Vornehmlich bei der Lektüre der Patriarchenhistorien war es die günstigste Umgebung. Man sieht über die Rotdornhecke hinweg auf die Hügel und da hat denn wohl die grosse Schafherde von der Schlossdomäne ihr Wesen; man hört die gelben Wolfshunde kläffen, man hört das Trappeln und Rauschen der erschreckten Tiere, die von ihnen beieinandergehalten werden. Man gewahrt die Gestalt des Schäfers in seinem langen blauen Schossrock mit den blanken Messingknöpfen, dem breiten Ledergurt quer über die Brust, mit seinem altfränkischen Filzhut und seinem Schleuderstab; man hört seine Zurufe, oder wie er auf die Hunde schilt — Laban und Jakob, Joseph und David — oder man hört die Laute des Geflügels, der Haustiere, Pferdegewieher aus der Nachbarschaft, oder das Brüllen einer Kuh ...

*

Gegenwärtig les' ich mich in die Propheten hinein.

Da ist z. B. eine Stelle aus dem Propheten Daniel. Der Bericht von seiner letzten Vision. — „Zur selbigen Zeit war ich, Daniel, traurig drei Wochen lang. Ich aß keine lockere Speise; Fleisch und Wein kam in meinen Mund nicht und salbte mich auch nie, bis die drei Wochen um waren. Und am vierundzwanzigsten Tage des ersten Monats war ich bei dem grossen Wasser Hiddekel. — Und hub meine Augen auf, und sah, und siehe, da stund ein Mann in Leinwand, und hatte einen güldenen Gürtel um seine Lenden.

Sein Leib war wie ein Türkis, sein Antlitz sah wie ein Blitz, seine Augen wie feurige Fackeln, seine Arme und Füsse wie hell, glatt Erz, und seine Rede war wie ein grofs Getöne. — Ich, Daniel, aber sah solch Gesicht allein, und die Männer, so bei mir waren, sahen's nicht; doch fiel ein grofs Schrecken über sie, dass sie flohen und sich verkrochen. Und ich blieb allein, und sah dies grofs Gesicht. Es blieb aber keine Kraft in mir, und ich ward sehr entstellt, und hatte keine Kraft mehr. Und ich hörte seine Rede; und indem ich sie hörte, sank ich ohnmächtig auf mein Angesicht zur Erde.“ —

Mir kommen bei all dieser Lektüre mancherlei Gedanken und Betrachtungen, Gedanken und Betrachtungen, mit denen ich mich meinem goldenen Freigeist dem Herrn Aktuarius Nerrlich nicht anvertrauen könnte, ohne befürchten zu müssen, wegen einer bedenklich reaktionären Rechtsschwenkung seiner mir so werten Freundschaft verlustig zu gehen. — Denn es sind nicht nur diese ersten Kindheitserinnerungen, die da so in diesen Lesestunden mit lebendig werden, auch nicht blos und lediglich so etwas wie Feinschmeckerei und „historischer Standpunkt“, wenngleich natürlicherweise das alles mit unterläuft: nein, es ist auch noch was Anderes, Intimeres, Lebendigeres und Lebendigstes dabei. Denn das ist nun so: jedes gute und bedeutsame Buch hat seine ewig frische und lebendige Wirkung und die bedeutendsten variieren ja nur immer wieder den einen ewig gleichen Text. — So will mir z. B. auch keinerlei rationalistische Exegese an die alten Sagen, Wundermärchen und Visionen heran. Denn ein feinerer Sinn spürt das Wunder der Wunder hinter ihrer ehrwürdigen Symbolik und staunt gerade aus einem modern differenzierten Verständnis der Lebens- und Naturvorgänge heraus, das uns gerade wieder die Ergebnisse der neuzeitigen Wissenschaften und nicht zum mindesten die „exakten“ gebracht, über die tiefe Weisheit vom Leben, die sich in jene Symbole verdichtet hat.

Ich komme von der Lektüre psychophysiologischer Bücher; man hat als Mensch der Neuzeit zu allen geistigen Zuflüssen seine besonderen Nervenerfahrungen und weiter hat der ringende Geist Alterfahrenes und Frühvertrautes, Eindrücke und Einflüsse erster und späterer Jugendzeit, die mit ihrem Ewigkeitsgehalt, mit einem natürlichen Zwang innerer und äusserer Lebensbedingungen, allen Anstürmen der materialistisch-kritischen Periode zum Trotz sich behauptet, mit den neuen Ergebnissen vereinbart: wie eigen mutet einen da diese Lektüre an! Und ihre Ehrwürdigkeit ist um so eindringlicher und fühlbarer, je tiefer man spürt, wie die eine alte Wahrheit von Natur und Menschenleben immer nur wieder und immer von neuem nur in Symbole hineingefasst werden kann . . .

*

Ja, und diese Propheten also! — Es fällt einem so ein, was die alten Kirchenlehrer von Erwählung, Berufung, Prädestination gelehrt, oder auch etwa Plato von den Ideen, von der Anamnese; man gedenkt der Lehren der Veden und des Buddhismus, oder was bei den Pythagoraeern als Metempsychose wieder auftauchte, und wie diese in Uralterszeiten bereits von den Egyptern gelehrt worden: man berücksichtigt etwa einen Zusammenhang von alledem, sieht sich

auch mit aufmerksamen Augen die neue Wissenschaft und im besonderen die Entwicklungslehre des Darwinismus an, in der so unendlich viel Möglichkeiten und Urwurzeln neuer eigenartiger Ideenverknüpfungen schlummern, die einen, wie sie in ahnungsvollen Umrissen auftauchen wollen, oft so verwunderlich an uralte Weltbetrachtungsergebnisse erinnern und einen dunklen, urfesten und urnotwendigen Zusammenhang menschlicher Weisheit neu bezeugen zu wollen scheinen — und mit Berücksichtigung alles dessen betrachtet man nun auch die Gestalten dieser Propheten.

Man gewahrt ihr Pathos, in dem mit ewig staunenswerter Mystik unbewußt geheime Gedankenverknüpfungen sich dichten, in dem sie mit ekstatischer Macht hervorbrechen; und nun will man das Geheimnis nicht erklären: man fühlt es und fühlend besitzt man, weiß man mit einem geheimen unmittelbaren identischen Wissen.

Denn was heißt das, wenn ich mir etwa das Wesen und Wirken dieser Gewaltigen zu einem Teile pathologisch erkläre? Erkläre! — Was heißt das, wenn ich etwa sage, dieser Daniel hatte Hallucinationen, oder Mohammed war ein Epileptiker?

Wohl, aber wenn ich mir jene Begriffe der Alten in ihrer schlichten und doch so tiefen Bescheidenheit vergegenwärtige, etwa die Begriffe der Erwählung oder der Incarnation, so verstehe ich mit einem so eigenen, so mächtig konzentrischen Verständnis! —

*

Incarnation! —

Es ist ein frischer Herbstvormittag. Ein gleißendes Sonnengold leuchtet über die Hügelhöhen hin. Mit einer mächtigen Energie, in gewaltigen Linien, mit breiten Flächen, in gigantisch-majestätischen Wölbungen ballt sich, schiebt sich, schießt ein weißes Gewölk vom Horizont auf über das klare Blau. Luftströmungen mit ihrem unaufhörlichen Rauschen und Sausen gehen durch die Feiertagsstille der Frühe. Innerlichst belebt und hingenommen von dem Rhythmus dieser Perioden mit der schlichten und doch so eindringlich-gewaltigen Energie ihres Gefüges, dieses Parallelismus membrorum althebräischer Poesie, wend' ich überwältigt mein Gesicht von den Zeilen in die Höhe, und meine Sinne richten sich, unter dem Zwange dieser Lektüre über das bunte Kleinleben meiner Umgebung hinweg wie unter dem Einfluß einer heimlich-magnetischen Gewalt, die Gleicher dem Gleichen eint, unwillkürlich hinüber zu den weiten freien Linien des Berglandes, den erhabenen des Gewölkes, zu diesem monotonen grossen Accord der bewegten Lüfte. — Der Sturm! — „Du weißt nicht, von wannen er kommt, noch wohin er geht, aber du hörst sein Sausen wohl!“

Und wie ich sehe und höre, in diesem Bann, ganz ein grosses gesteigertes Empfinden, in dem meine Nerven feiner aufnehmen und reagieren, beleben und vertiefen sich so eigen meine Wahrnehmungen und fast wie in einer undefinierbaren Raumdimension, die in irgend einem Punkt, in irgend einer Weise eine

mystische Einheit ist von drinnen und draussen, — mein Persönlichkeitsbewusstsein ist in ihr halb entschlummert — regt es sich in unsagbarer Weise und flüstert einem Verständnis in mir, das versteht, ohne Worte zu hören. Und irgendwie ist Wolkengebilde, Luftströmung, Berglinie, Farben und Formen, auf die mein dämmerndes Bewusstsein nicht achtet und die es doch hat, gleich und eins mit Blutwallung, Vibrieren des Nervenfluidums, Muskelbewegung, und irgendwie Offenbarung und Mitteilung. Und in einem stillen Zeugungsakt dieser geheimsten Bewegung, die irgendwie in unmessbaren millionenfachen Vibrationen flirrt, gebiert sich, ringt sich mystisch ein Wort los, ein Wort, ein Keim- und Kernwort, das sich zu entfalten beginnt mit Ideen- und Gedankenfolgen.

Incarnation . . .

*

Und jetzt versteh' ich aus dem Eigensten, verstehe und sehe.

Jene Grossen gewahrten eine Not ihres Volkes, spürten sie wohl in eigensten, individuellsten Schicksalen. Sie ergriff ihre schauende und reflektierende Seele, und aus dem Getriebe des sie umgebenden Kleinlebens heraus begaben sie sich wohl in die Einsamkeit der Wüste, die Stimme des Einen zu hören und rangen in der zähen Willensenergie ihres Volkes, in Fasten und Kasteiungen sich bereitend, nach dem Wort und dem Willen Jehova's, nach dem Urwort, das Licht brachte. Und sie gingen auf in Ihm, waren in Krämpfen und Ekstasen eins mit Ihm, und Er war die grosse Natur in der gewaltigen Monotonie ihrer Oede, Er war die Schicksale ihres Volkes, die sich jenen äusseren Naturerscheinungen wieder innigst verknüpften und eine ihrer Wirkungen waren, Er war ihre individuellen Schicksale, Fähigkeiten, körperliche und geistige Funktionen, die wieder verknüpft und eins mit allen jenen und eins im Einen und Gleichen, und Er war ihr Körper, dieser Körper, ein Willens- und Kraftzentrum der Volksgemeinschaft, die sie gezeugt, und das Alles in diesen Augenblicken Er in seiner einen und einzigen Einheit. Und in ihr zeugte Er in ihnen, zeugte die Einheit das Wort, das fruchtbare Wort, das ihrem Volk notthat, schuf Er sie zu seinen Helden, Gewaltigen, Verkündern, verkörperte Er sich in ihnen zum Helfer und Ermahner seines Volkes.

Incarnation . . .

*

Incarnation . . .

Diese bestimmte jüdische Volksgemeinschaft; eine Gemeinschaft wieder von so und so vielen Sondergemeinschaften, die sich gegeneinander abgrenzen durch ganz besondere und bestimmte Interessen, bedingt durch die Verschiedenheit der einzelnen Landschaften, durch den jeweiligen Charakter der Natur, der sie ihren Lebensunterhalt verdanken, durch Familien und andere soziale Interessen. In einer dieser Gemeinschaften, in der sich vielleicht offenbar oder geheim alle Interessenfäden der Gesamtgenossenschaft als in einem offensabren oder geheimen Zentrum verknüpften, wurde in einer ganz bestimmten und geeigneten Lage einer dieser Erwählten geboren.



HIPPOLYTE PETITJEAN, WEIBLICHE AKTSTUDIEN PAN IV 1.
LICHTDRUCK

Wie wunderbar das Emportauchen eines derartigen Individuums sich darstellend! — Vielleicht waren alle, die ihm zunächst standen, seine Eltern, Geschwister und Anverwandte Menschen, die dem Leben einen entschiedenen äusseren Thätigkeitstrieb entgegenbrachten, vielleicht als Ackerbauer. — Ganz anders dieses Individuum! — Vielleicht ein schwächliches Kind mit vorwiegend nervöser Disposition, vielleicht auch ohne eine solche beschaulichen Charakters, aber doch dieser mit so starker Energie nach innen raffende Wille; still, wohl gar scheu dieses Kind in seinem Gebahren, aber auf das Lebhafteste sein Interesse jeder Erscheinung im Bereich seiner Umgebung zugewandt und dann wieder das Wahrgenommene in sich verarbeitend, zurückgezogen von der Thätigkeit der Seinen, von den Spielen und Zerstreuungen seiner Altersgenossen. — Und dieses Insichverarbeiten nun! Dieses Versunkensein! Diese stille, so rastlose Arbeit des Gehirns! Dieser sonderbare Assimilationsprozess! Zurückzuleiten auf physiologische, ja im letzten Grunde chemische Vorgänge und Prozesse, im letzten Grunde sie bedeutend und dennoch — denken! — Angesichts der lebhaften, den äusseren Dingen regsamst zugewandten Betriebsamkeit der Menschen in seiner Umgebung — dieses Individuum wie ein stiller, stillhaltender, ruhender Punkt, in einer heimlichen, wie magnetischen Affinität mit den Lebensvorgängen ringsherum, dieses Individuum mit seinem mystischen Erraffen! Er, der Schwächste, Stillste, anscheinend wohl Passivste seiner Genossen, mit dieser mystischen Disposition innerlich ihrer der Lebendigste, mit seinem mächtigen heimlichen Körper, mit diesem amorphen Körper heimlicher Blutsströme, heimlicher Nervenvibrationen, deren geistig zuströmende Energie das Gefüge seines sichtbaren individuellen Körpers erleidet, unter der er erschauert wie eine Sensitive, dieser Ströme, die dieses sichtbare, zarte und durch die Macht jener erraffenden Disposition doch so zähe Gefüge erbeben machen, durchkrampfen, und dennoch die unerhörte Widerstandskraft seines erraffenden, erprobenden Willens nicht zu erschüttern vermögen, bis dieser schwache Körper gestählt ist und in ihm aus den Seinen der Eine sich konzentriert und geboren hat, der ihnen notthut, Jehovah in ihm vermöge eines dunklen Zeugungsaktes sich inkarniert hat. Er, zuvor der Schwächste, Unscheinbarste, oft wohl gar Missachtete, wenn nicht Verspottete, mit dieser seiner Disposition — die Seele, der stille Wächter seines Volkes. Er, die nach innen konzentrierte Energie der Seinen und sie in irgend einer verborgenen Verknüpfung Seine nach außen gewandte Energie. —

Incarnation! —

Und ich gedenke im Sonntagsfrieden dieser Morgenstunde des biblischen Wortes: „Die Cherubim und Seraphim, seine Gewaltigen und Helden, die vor seinem Throne stehen“, und es bekommt einen so besonderen Sinn, und ich bedenke, wie Gott und seine Helden nicht aus der Welt geschafft, sondern ins Deutliche, Vertraute, Menschliche gerückt und offenbar geworden sind, thronend doch in einem Licht, da niemand hinzukann . . .



MAX KLINGER

EINGÄNGE
ZU EINEM ROMAN IN ROMANZEN
„ZWEI MENSCHEN“
VON
RICHARD DEHMEL.

*

ERSTER UMKREIS: DIE ERKENNTNIS.

EINGANG.

Steig auf, steig auf mit deinen Leidenschaften,
thu ab die lauliche Klagseligkeit:
lach oder weine, hab Lust, hab Leid,
und dann recke dich, bleibe nicht haften!
Um den Drehpunkt des Lebens kreisen
Wonne und Schmerz mit gleichem Segen;
sieh, mit unaufhaltsamer Sehnsucht weisen
die Menschen einander Gott entgegen.
Stolpert auch Jeder über Leichen,
schaudre nicht davor zurück!
denn es gilt, o Mensch, ein Glück
ohne gleichen zu erreichen.

*

ZWEITER UMKREIS: DIE SELIGKEIT.

EINGANG.

Halt ein, halt ein, weit über jenen Gleisen,
wo man noch Höhen sieht und Tiefen;
nun sollst du erst das wahre Leben umkreisen
und sollst der Allmacht Deine Macht verbriefen.

Sieh, zwei Adler schweben, vom Sturm getrieben,
über allem Erdentrott;
Du aber bist noch Mensch geblieben,
du atmest und entatmest Gott.
Willst du nicht das Ewige Selbst erreichen?
oh, dann laß auch Gott zurück!
denn es gilt, o Mensch, dein Glück
mit dem Weltglück zu vergleichen.

*

DRITTER UMKREIS: DIE KLARHEIT.
EINGANG.

Schweb still, schweb still, triebseliger Geist, und dehne
dich über alle Kreise aus!
sieh, mit der Sehnsucht der gespannten Sehne
greifst du nun ein ins Weltgebraus.
Sie schnellt zurück, zurück zu ihrem Bogen,
berührt ihn, schwirrt noch, deckt ihn nie,
doch was sie musste, wirkte sie:
der Pfeil ist frei zum Ziel geflogen.
Such's nicht etwa bei Deinesgleichen,
sehne dich nicht in dich zurück!
denn es gilt, o Mensch: das Glück,
oh das Weltglück zu erreichen.

* * *

VOR EINEM SPIEGEL.

Als du auf hohlem Meer mit mir
wogtest im Boot, sahst weg von mir,
sahst unter uns das Grab hinschwanken
und über uns den dunkeln Himmel wanken
und lächeltest: da warst du schön.
Jetzt aber, jetzt, vor diesem hellen Spiegel,
wo jeder deiner Makel mir ein Siegel
auf meine eignen Häfslichkeiten drückt
und Du — du siehst mich fühlen, wie wir rangen,
bis wir das wüste Element bezwangen,
und lachst beglückt:
oh Du, jetzt sind wir mehr als schön!

R. DEHMEL

PSALM AN DEN GEIST

VON RICHARD DEHMEL.

DEM FREIHERRN KARL VON LEVETZOW.

Bleibe dir heilig, Geist,
Herr deiner Seele!
Ein fremder Rauch umdampft dich noch.
Fern blitzt und donnert die Seeschlacht,
von Andern gelenkt;
aus deinem Leuchtturm blickst du hinab,
und Ströme, auf denen der Erdball durchs Weltdunkel rast,
reissen an dir und reizen zum Sturz
hinunter ans blutige Ufer.
Dort standest du schon als Jüngling,
und während Woge auf Woge kam,
schriebst du, den Krückstock tief einbohrend,
Namen auf Namen in den feuchten Triebstrand,
geliebte Namen — und keiner blieb.
Manche thaten schon so
und wurden stolze Verzweifler;
aber mächtig macht nur der Glaube,
und Niemand lebt, den sein Tiefstes
nicht noch über die Sonne hinaufweist,
über die Sterne, und weiter.
Sahst du nicht gestern die Zimmerleute,
wie sie die Leiche auf der Leiter trugen,
die Treppe herauf:
machte nicht jeden ihrer schweren Schritte
die Kraft des Abgestürzten
sichrer als je ihn selber?
Wahrlich, Keiner von Diesen
wird sich zu Tode stürzen!
Und wenn sie einst den Geist aufgeben,
wird jede dieser sechs Handwerkerseelen
— wir Alle sind Erben —
hell triumphierend an den Schauder denken,
als sie den Andern auf seinem Werkzeug trugen.
Bleibe dir heilig, Geist,
Herr deiner Seele!



AUS EINEM CYCLUS
DER WANDERER

Geliebter, dein Antlitz ist bleich, wie ein fahles Schwert,
dein Auge ist weit und grau und gross und einsam
und ruht in der Ferne im dunklen, schwermütigen Himmel,
der über die Glücklichen und die Unglücklichen wandert.

Geliebte, du bist und ich bin wie der Wind in den Bäumen,
wie Rauch unser Name den Menschen und unser Schicksal,
aber wir sind die Kinder des ewigen Lebens,
weil du mich glaubst und ich dich, und wir beide uns lieben.

Du bist ich, wir sind eins und wir sind an die Mutter verloren,
unser Leben ist nur ein Lächeln an ihren Brüsten,
ist Schauen und Schaffen, und unser Tod ist die Krone,
ist unseres reineren Wiederwerdens Funke.

So messen wir liebende Wandrer nur unsere Heimat,
wir finden Erfüllung und unsere Ewigkeiten,
gleich dem Keim, der im trächtigen Winde wunderbar wandert
und einmal die mütterliche Scholle findet.

RAHMENZEICHNUNG VON E. R. WEISS

II

Die Nacht sah an die Erde.
Sie kam herab zum Leben.

Ich kam aus sieglosem,
mühvollem Tag,
thalab.
Aber in mir blieb
die Einsamkeit
über den Wäldern.

Du dunkles Thal, du schaust,
mich an, wie eine mitleidvolle Frau.
In deiner Ruhe wächst das Brot.

Unterm tiefen Geäst
der Fruchtbäume,
wo die Vögel schlafen,
vom Winde nicht bewegt,
wird das Leben still,
erfüllt — ein Traum.

Thaten der Liebe und das Schuldige
kommen aus dem Schofse
der Jahre,
und gehen zurück zu ihm.
Dunkler Schofs. Dunkles Thal.
Die ewigen Sterne sind da.

*

III

Lang sind die Aecker tot,
verbraucht ihr Schoß.
Leer das Feld. Leer der Weg.
Die Oede braust.
Kein Mensch im Wind.
Sie hält der wärmende Herd.

Und du hast
dein Haus verlassen, Seele,
unruhig! Sehnsüchtig!
Ach! Dafs du die Stimmen
deiner Liebe — Teil
der ewigen Liebe! —
im Winde suchen musst!
Dafs dein Gesang
überströmend
sich nur in der Oede hebt!
Du vergafsest nicht
die Stunden im Wind,
die, sich selbst ein Rätsel,
deine knabenhafte Liebe weinte.
Aber das früh
kindisch müde Herz
hat seinen Glauben
noch immer gefunden im Wind!
Tausend Lieben
hat der gepeitschten Zweige
liebendes Brausen gesungen!

Brüderlich haben
sich die Bäume gebeugt.
Du glaubtest, du weinst vor Freude!
Schicksal ist der Weg!
Schicksal ist das Feld
und seine erfüllte Pflicht!
Und der Schicksale
Gesang der unendliche Wind!

E. R. WEISS

DE PROFUNDIS

EIN TRPTYCHON

I

Wir sind betrübt; doch unsere Seelen hoffen,
gieb uns ein Zeichen, dass wir froher werden.
Sieh! unsere Herzen sind der Freude offen,
doch unsere Blicke neigen sich zur Erden,

Sieh! unsere Arme wollen schon erlahmen,
das Leben ewig sehnend zu umfangen,
dafs die geliebten Schatten noch nicht kamen
von den Gestaden, die wir stumm verlangen.

II

Wir sind betrübt, doch eine weifse Taube
besucht den Traum nach jeder bittern Nacht
und aus den Leiden blüht ein neuer Glaube,
wie von dem Kreuze eine Rose lacht.

Wir wandeln an den klaren Wiesenteichen
und ahnen aus des Himmels Spiegelbild,
wohin die schwülen trüben Tage weichen,
woher des Lichtes milder Segen quillt.

Wir möchten ohne Rasten fürdern eilen,
so stürzt ein Strom in fernes Abendrot,
dann träumend zwischen süßen Quellen weilen,
bis aus der Flut ein neuer Morgen loht,

wir möchten in den blauen Schatten baden,
wo weifse, stumme Marmorbilder stehn
und abends in den grauen Buchenpfaden
im Dankgebet den neuen Tag erflehn;

denn unser Leben ist von Schmerz durchwoven,
in Thränen suchen wir des Lagers Ruh,
nur in dem Traum sind wir des Zwangs enthoben,
dann flüstern uns geliebte Stimmen zu.



LUDWIG VON HOFMANN

Dann weichen Wolken, die das Rätsel hüten,
wir ahnen das geheimnisvolle Band
zwischen den Leiden und den blauen Blüten,
zwischen der Welle und dem dunkeln Strand.

Die Stimmen flüstern aus den hohen Lüften
und werden Lieder in dem Wiesenthal
und werden Blumen auf der Liebe Grüften
und Leuchten in des Festes Spiegelsaal.

Der Garten duftet unter Flötenklängen,
des Morgens Flammen in den Abend lohn,
die Worte sich mit lichten Farben mengen,
es buhlt der Duft an Süsse mit dem Ton.

Es buhlen tausend Leben in dem Einen,
verschwistert wandeln Dämmer, Tag und Nacht,
der Wehmut Lächeln und beglücktes Weinen —
die müden Seelen sind im Traum erwacht.

III

Es ist bestimmt, dass wir die Frist verweinen;
die Seele in beschwerendem Gewand
will sich dem Zug der frommen Schwestern einen,
der Wolkenfahrt zum abendlichen Land.

Wie Sternenhimmel spiegeln in den Fluten,
das Leben in die müden Seelen scheint
und eine Schönheit hält sie stumm vereint
in Nächten, da die jähnen Stürme ruhten.

Und eine Schönheit gleifst in stummer Nacht,
wenn sich im Traume All und Seele einen,
doch sind wir in den bleichen Tag erwacht,
müssen wir weinen, immer wieder weinen.

OSKAR A. H. SCHMITZ



MAXIMILIEN LUCE, HOCHÖFEN PAN IV I.
FÜNFFARBIGE ORIGINALLITHOGRAPHIE



AMBROSIUS FASSBENDER

ER war Lehrer in Schrecksbach und gab mir Geigenstunden. Als ich das erste Mal zu ihm kam — es war ein Januartag mit Frost und Schnee, und die Finger froren mir an den gelben Messingbügel — stand er mitten im Zimmer bei rotglühendem Ofen und weitaufgesperrten Fenstern. In Hemd und Hose, auf Strümpfen. Das gelbe Haar hing nass über Stirn und Schläfen, wie wenn er den Kopf ins Wasser gesteckt hätte. Seine Kinder saßen in den Ecken herum und froren. Er hatte einen Stuhl auf den Tisch gestellt und kritzelt hastig in ein altes Heft, das oben darauf lag.

Als er mich sah — sein lahmer Ferdinand hatte mich leise mit der Krücke angestossen, und ich war im Umdrehen mit dem Geigenkasten an den Tisch geraten — schrie er mich an: wer ich wäre? Ich solle mich zu dem andern Unrat in die Ecke scheren. Was ich überhaupt wolle? Vielleicht geigen bei ihm lernen? Als wenn einer geigen lernen könne? Man müsse dazu geboren sein. Ueberhaupt: Geigen sei eine Kunst. Und es wäre schon viel zu viel davon in der Welt. Einer geige den andern tot. Aber es wäre keine Natur drin.

„Siehst du, so!“ Er riss mir den Kasten aus der Hand und die Geige heraus. „So!“ Und fing an zu kratzen wie ein Verrückter. Warf den langen Oberkörper hin und her, dass die Hose tiefer rutschte und der Leib noch länger wurde. Die nassen Haare schlügen wie Riemen ins Gesicht, und die Finger

liefen wie tolle Spinnen an dem Hals der Geige hoch. Von meinem schönen Bogen riss ein Haar nach dem andern.

Es war gegen Abend. Hinter ihm durch das kleine Fenster war der Winterhimmel blutrot. Seine schwarze Gestalt davor. Und im Dunkeln die hockenden Kinder. Ich bekam Angst trotz meiner fünfzehn Jahre.

Mit einem harten Bogenstrich hielt er ein. „Aber Natur“, sagte er, und die Stimme war, wie wenn er weinen wollte. „Siehst du, Natur!“ Er fing wieder an zu spielen, weich und still, den Oberkörper leicht vornübergehängt, dass die schlaffen Haare über die Augen kamen. Die Töne schwebten weiter, nicht aus der Geige, aus einer fernen Orgel. Es lebte etwas darin, das mit den Tönen stärker wurde, das in meiner Brust ganz unten mitzitterte. Und als mitten in den Strom und Strudel eine einfache süfse Melodie geflossen kam, hielt ich mich nicht mehr. Ich griff nach dem Tischpfosten und heulte laut. Alles um mich herum verging für einen Augenblick in grossem Wasser. Dann beugte er sich über mich. Ein entsetzlicher Schnapsgeruch kam in meinen Atem. Ich riss mich los und wollte zur Thür.

Er stand schon wieder wie in sich versunken, die Geige in der Hand. Mit einem Ruck warf er sie in den Kasten. Ich hörte einen scharfen Knacks. Er achtete nicht darauf, fing an zu reden, immer

wütender, zuletzt rasend: Was das überhaupt bedeute? Kunst sei Dreck! Aber die Wissenschaft! Er habe jetzt durch chemische Untersuchung ein unfehlbares Mittel gegen den Haarschwund entdeckt. Daran würde er so sicher zum Rothschild werden wie Krupp an seinen Kanonen. Ich musste in das Heft sehen: Buchstaben und Zeichen und Zahlen. Ich verstand nichts. Ich hörte ihn wie ein wüstes Geschrei.

Er hielt ein, nahm die Geige vorsichtig aus dem Kasten und drehte sie um. Ein grosser Sprung von oben nach unten mitten durch.

„Das muss geflickt werden. Sag deinem Vater, er solle keinen Schaden haben. Die ersten zehn Stunden gäb ich umsonst.“ —

Nachher holte er seine Schulgeige dazu und wir geigten eine Stunde miteinander. Er schwatzte und war fröhlich wie ein Kind. Zuletzt wurde er schwermüdig. Als ich nach Hause musste, ging er mit bis zur Schenke.

*

Im ganzen nahm ich vielleicht fünfzig Stunden bei ihm. Ein Jahr hindurch. Ich lernte viel. Zur Genugthuung meines Vaters, der ihn immer in Schutz nahm, wenn das Dorf ihn einen Säufer, einen Verrückten, eine Schande der Gemeinde schimpfte. Aber ohne Zwischenfall kamen wir über keine Stunde. Wenn er betrunknen war — und nach Schnaps roch er eigentlich immer — erlebte er die seltsamsten Schwärmerien: Bald wollte er als Geiger grosse Kunstreisen unternehmen, bald Vorträge halten, bald eine Fabrik bauen für sein Haarmittel, bald ein Bild malen, das ihn berühmt machen und aus den „Schweineställen“ bringen sollte.

Nüchtern war er krank. Er ließ mich allein geigen, saß auf dem Tisch, die langen Beine schlaff herunterhängend, redete und heulte: Er sei ein verkommener Mensch. Er habe noch nie seine Pflicht gethan. Da säßen seine Kinder und hungernten. Und seine Frau spucke Blut, schon seit drei Jahren. Alles durch ihn. Man müsse ihn bestrafen wie einen Räuber. Er habe seiner Familie das Glück gestohlen. Auch seine Schule tauge nichts. Die Kinder seien bei ihm verraten.

Ich hörte die wahnsinnigsten Verzückungen und die rasendsten Anklagen. Es war mein sechzehntes Jahr — wo ein junger Kopf sich noch eigene Welten zu bauen glaubt — wo alles gross scheint, was nicht das Gewöhnliche ist. Aus dem Schulmeister

wurde ein Held. Ein Genie, das von der Welt zur Seite geschoben war, das hier jeden Tag in unwürdiger Arbeit mishandelt wurde. Ich fing an, die schwindsüchtige Frau und seine Kinder zu hassen. Ich machte Pläne, wie ich als berühmter Künstler zurückkommen und ihn in die Welt holen wollte. Er sollte meinen Ruhm teilen, die Welt auch vor seinen Füßen liegen.

Je mehr er meine Bewunderung spürte, desto mehr arbeitete er sich in die Grösse und Tiefe seines Wesens hinein. Ich hatte täglich neu entdeckte Vorzüge zu bestaunen. Eine sonderbare Liebe wurde daraus. Er war dreissig Jahre älter als ich: ich fühlte ihn manchmal wie meinen Bruder — wenn wir zusammen am Fenster sassen, die Geige in der Hand, und über die Dorfhügel hinaus in die Welt und die Kunst träumten.

*

Später hab ich eine lange Zeit gehabt, wo es mir war, als hätte ich ihn durch meine Bewunderung zu der That gebracht. Es ist eine fürchterliche Zeit für mich gewesen. Ich habe mir gesagt, dass die That eine Erlösung für ihn war. Ruhig bin ich erst nachher geworden, als ich sehen lernte.

*

Es geschah an einem Mittwoch. Am Morgen war der Schulrat bei ihm gewesen. Die Kinder kamen tuschelnd nach Haus. Die Weisen des Dorfes gingen mit befriedigten Gesichtern umher, und mein Vater schüttelte traurig den Kopf.

Gegen drei ging ich zu ihm. Es war wieder ein Januartag, aber mit Regen und Sonnenschein. Er saß auf der Tischkante, die langen Beine schlaff bis auf den Boden und die Arme verschränkt. Sein Gesicht war schrecklich bleich über dem schwarzen Rock. Ich wagte nicht, „Guten Tag“ zu sagen. Er sah an mir vorbei, gradaus gegen die Wand. Nebenan im Schulzimmer hörte ich weinen. Die Kinder. Die Frau war nicht zu sehen. Wir beide allein in dem leeren Zimmer.

Nach einer Viertelstunde — ich hatte mich atmen gehört und den Wolkenschatten nachgesehen, die hinter dem blanken Sonnenschein herliefen und dann und wann einen Tropfen hart gegen das Fenster warfen; die Kälte war aus den nassen Schuhen in mich heraufgekrochen und hatte alles Blut in den Kopf gejagt — kletterte er langsam vom Tisch herunter, richtete seine lange Gestalt

vor mir auf mit verschränkten Armen und sagte feierlich mit zu tiefer Stimme:

„Ich werde abgesetzt.“

Ein falscher Klang in dem Wort machte mich verlegen. Einen Augenblick wollte ich ihm sagen: wie alles doch eigentlich ein Glück für ihn sei. Aber da kam das, was mir zum ersten Mal das ganze Leben ins Herz presste und für Jahre alle Gedanken an sich festband.

„Hast du mich lieb?“ sagte er weich und fasste meine beiden Hände. Ich fühlte die Frage tief unten wie einen Schrecken, den Ton der Stimme und dass er meine Hände fasste.

„Dann nimm deine Mütze! Du sollst diesen Gang mit mir gehen. Es ist mein letzter.“

Ich kam nicht dazu, den Sinn der Worte zu denken. „Ferdinand!“ rief er ins Schulzimmer. „Komm herein mit den andern! Alle! Hierherein. Schnell! Ich habe keine Zeit mehr auf der Erde.“

Die Kinder kamen. Scheu. Verwundert. Neugierig. Mit verweinten schmutzigen Gesichtern. Ich hatte ihn nie ein gutes Wort mit ihnen sprechen hören. Jetzt nahm er eins nach dem andern auf den Arm, küsste es und sagte ihm Lebwohl.

Dem Ferdinand fiel die Krücke hin, als er ihn aufhob. Er war der letzte. Die andern in zerriissen Kleidern standen zusammengedrängt, und weinten laut. Er fragte nach der Mutter. Sie war in der Kammer. Er kloppte und bettelte. Sie machte nicht auf. Er solle sie endlich in Ruhe lassen. — Er ginge fort. Für immer vielleicht! — Er solle nur gehen. — Wie ich nachher erfuhr, lag sie an ihrem zehnten Kind, das aber nicht kam.

Er schien die Antwort nicht erwartet zu haben, blieb stehen und sah mich ungewiss an. Dann riss er trotzig den Hut vom Haken und drängte mich hinaus.

Der Regen hatte aufgehört. Die Sonne schien blank in die feuchte Nässe. Die ersten Schritte lief er vor mir her, bergab auf den Wald zu. Ich sah die schwarzen ausgefransten Hosenbeine und die zerriissen Stiefelsohlen vor mir und kam noch immer zu keinem Gedanken. Bei den ersten Bäumen an der Brücke blieb er stehen, mitten im Schmutz des Weges, und hob die langen Arme wie ein Beschwörer:

„Wilhelm, du bist der einzige gewesen, der mein Leben gesehen hat. Du sollst auch meinen Tod sehen.“

Er wartete auf Antwort, wurde erregt und rannte weiter. Blieb aber gleich wieder stehen:

„Wilhelm, morgen ist die Verhandlung. Morgen

werde ich abgesetzt. Dann haben meine Kinder nichts. Ich muss heute sterben, um meiner Familie die Pension zu retten. Begreifst du, dass dies eine grosse That ist?“

Ich sah ihn an und weinte. Dann gingen wir weiter. Der Wald wurde dunkler und der Weg sumpfiger. Mir fiel nun erst ein, dass unten der Schwarzweiher lag mit seinem stillen Wasser zwischen den faulen Weiden.

„Wilhelm!“ Diesmal nahm er meine Hand. „Wilhelm, ich muss einen Zeugen haben, dass ich nicht absichtlich hineingegangen bin, dass es ein Unglück war. Das musst du thun. Das musst du mir versprechen um unserer Liebe willen.“

Das Schluchzen wollte mir den Hals zupressen. Er zog mich fort in das kalte Dunkel hinein. Die Zweige ließen Tropfen auf uns fallen und der Nebel zog naß um uns her.

Er redete in einem fort: Wie sein ganzes Leben ein solcher Gang durch Sumpfgestrüpp gewesen sei. Nicht durch seine Schuld. Man hätte ihn hineingetrieben. Um das zu beweisen, wolle er mit einer grossen und schönen That sich befreien. Ob es nicht mächtiger wäre, als alle grossen Sagen, was er nun thun wolle? —

Der Weg zog sich an den Weiher und über Wurzeln und Baumstümpfe am Rand vorbei. In den nassen Grund von Moos und feuchtem Laub waren tiefe Spuren getreten. Das Wasser sah noch schwärzer aus als sonst und war still wie von grosser Tiefe. Von Zeit zu Zeit reckte ein Weidenbaum seine verstümmelten Arme hinüber. An einem blieb ich stehen, fasste den alten klebrigen Stamm mit beiden Händen und schrie. Ich konnte nichts dagegen thun. Es kam aus mir.

Er hatte sich mit dem Rücken gegen den nächsten Baum gelegt.

„Wilhelm, willst du mir meine letzten Augenblicke verderben?“ Seine Feierlichkeit wurde grauenhaft. Ich hörte auf zu schreien, wollte antworten und zuckte nur.

„Ich hätte gedacht, du würdest das Große freudig empfinden.“

Er hielt erschrocken ein und stierte ins Wasser. Ich sah ihn regungslos, schwer vornübergebeugt, den Mund halb offen. Zum ersten Mal kam ich wieder zu meiner Sprache:

Wir wollen nach Hause gehn.

„Nach Hause?“ Er wurde wie rasend. „Nach Hause?“ Er flackerte mit den langen Armen in die Luft und plötzlich hing er oben in den dünnen Ästen über dem schwarzen Wasser.

Ich wollte ihm nachklettern, sprang an den Stamm und glitt zurück. Ich stolperte unten und fiel fast ins Wasser. Ich schrie und bettelte:

Er solle doch herunter kommen.

Er sah auf mich nieder wie auf seine Klasse, zerquält und befriedigt. Dann richtete er sich auf, das bleiche Gesicht verzerrt:

„Wilhelm, denk an deinen Lehrer. Lebwohl!“

Ich erwartete, dass er jetzt hinunterspringen würde. Das Moos unter meinen Füßen fing an zu sinken; ich musste mich an dem Stamm festhalten. Aber er sprang nicht. Er starnte auf das Wasser, hockte immer mehr ineinander, klammerte sich fester an die Zweige.

„Wilhelm!“ Er wollte wieder etwas sagen. Ein scharfer Krach kam dazwischen. Der morsche Stumpf brach mitten durch. Der Stamm zitterte in meinen Händen. „Wilhelm!“ hörte ich schreien. Dann hing er vor mir, bis zu den Knieen im Wasser, an einer einzigen Rute. „Wilhelm!“ Er schrie entsetzlich. „Wilhelm! hilf! hilf!“

Ich sprang vor bis an den Rand. Reckte mich weit hinüber. Ich konnte ihn nicht fassen.

„Wilhelm!“ rief er noch einmal. Dann brach der Zweig, und er sank in den schwarzen Schlamm. Er kam wieder hoch, umgekehrt und weiter in den Teich hinein. Unter dem Wasser musste er sich um sich selbst gedreht haben. Er wollte schreien, sank aber gleich wieder unter. Ich lief zur Seite,

ihm nach. Ich schrie. Er kam wieder hoch, griff erst mit den Armen in die Luft, schlug dann ins Wasser, wie um Schwimmbewegungen zu machen, schrie gurgelnd um Hilfe und sank wieder unter. Und kam noch einmal und sank wieder. Und dann nicht mehr.

Vor mir war das aufgewühlte schmutzige Wasser. Die Schlammwellen klatschten an meinen Stiefeln hoch und fielen schwer zurück.

Auf einmal war alles um mich still. Ich dachte, ich würde wie wahnsinnig ins Dorf rennen. Ich ging ganz langsam. In meinem Kopf war ein endloses Klingen. Als ich an der Brücke war, wollte ich noch einmal zurück. Ich that es nicht. An der Scheune begegnete mir der erste Mensch. Da war auf einmal alles in mir wie zerbrochen. Der Lehrer im Wasser! wollte ich sagen, brachte aber nichts hervor als Schreien und Schluchzen. Ich lag auf der Erde und schlug mit Händen und Füßen in den Schmutz.

Nachher war ich zwischen vielen Menschen und rannte mit, um ihn zu holen. Wir fanden ihn an dem Tag nicht mehr. Erst am andern Morgen. Da kamen sie auch vom Gericht. Ich wurde hin und her gefragt. Ich sagte nur immer, dass es ein Unglück gewesen wäre.

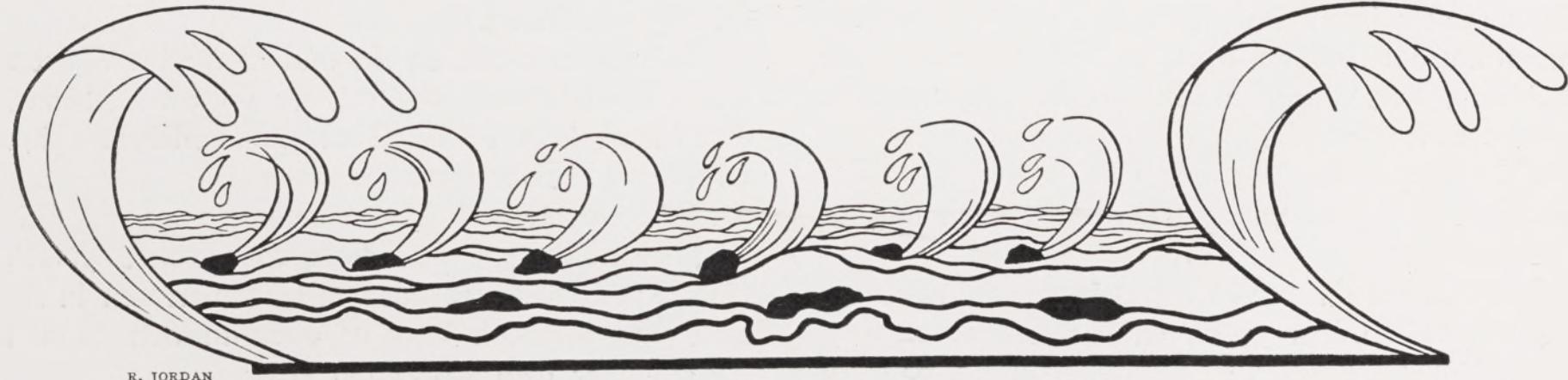
Dann wurde ich von meinem Vater in die Stadt gethan. Und die schwere Zeit fing an, die seine That in mein Leben legte.

WILHELM SCHAEFER

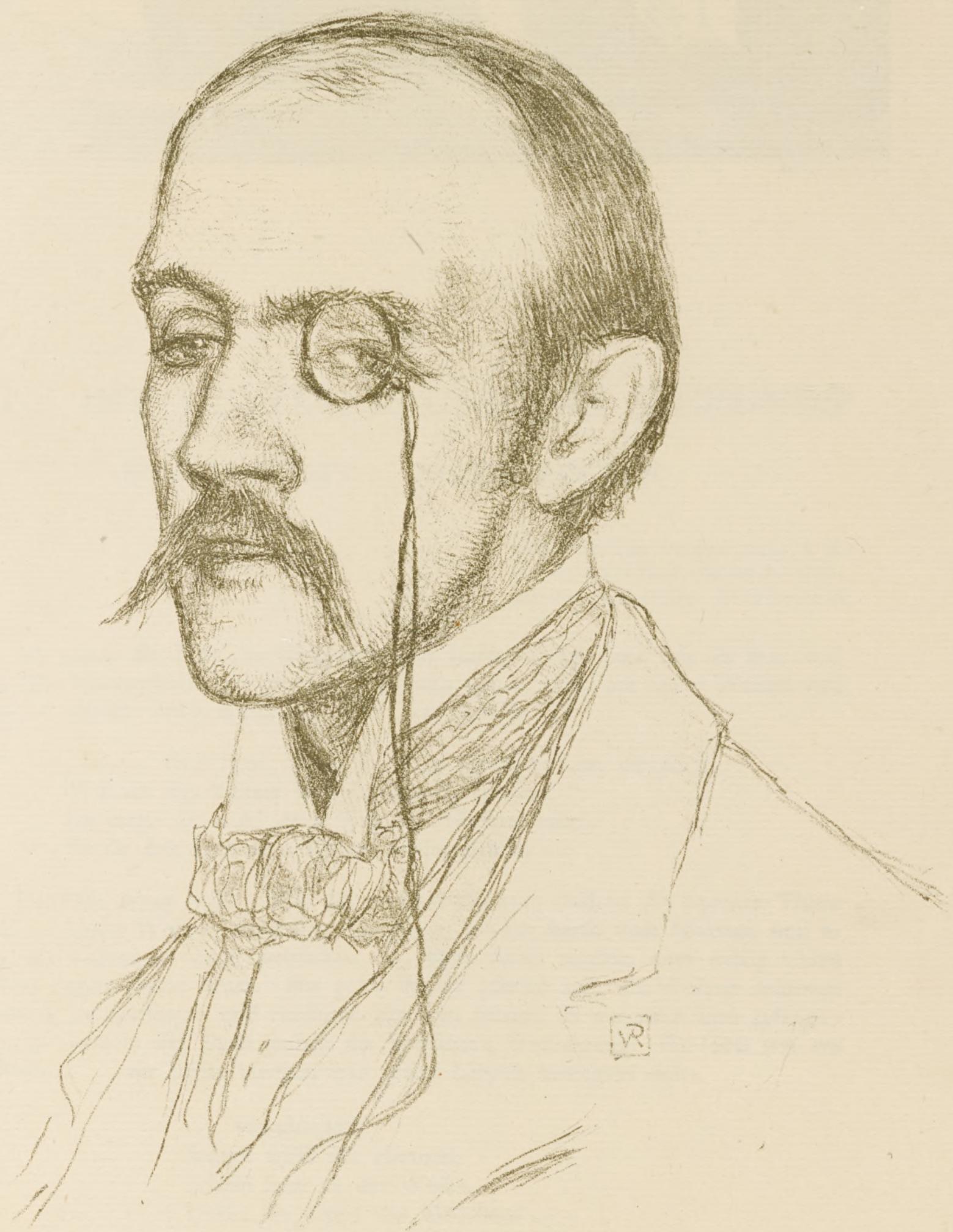
* * *

Es ging ein Mann durch Nacht und Sterne.
Er ging in morgenrote Ferne.
Er trug eine Sichel. Die Sichel schnitt.
Er brachte viel goldene Garben mit.
Die Aehren hingen. Das Korn fiel aus.
Es wurden weitwogende Felder draus.

WILHELM SCHAEFER



R. JORDAN





WALTER LEISTIKOW

AUS

„GEIST DER FINSTERNIS UND DES ABGRUNDS“

EINOEDENGOTT — FEUERWEIBCHEN

Eine Binde habe ich über meine Augen
gethan; meine Hand will ich dir reichen,
Schatten, und meinen, du führest mich.

Ich nahm das Gift des Zauberers und trank. Feuer floß mir in Blut und Sinne: Die Riesenpforte sah ich, durch die man gehen muß, um andre Welten und Wesen zu schaun, davor stand der Hüter, der sprach:

— — — Und dann, wenn du noch Schauens Lust verspürst,
Will ich des Kellers Unterschlupf dir weisen,
Da magst du wohl neun Tag und Nächte reisen,
Eh du den Leib zum Lichte wieder führst. —

Das Gift drang tiefer: Wie ein weicher Vorhang wallten die eisernen Thore zurück. — Unter Wolken stand ich, die hingen schwer herab vom Himmel, und es schien, als wollten sie mich erdrücken . . . Mein Atem stockte, aber heftig schlug das Herz gegen meine Brust. Die gelbe Wüste gähnte auf, die Wolken schienen zu bersten, sie zerflossen und vereinten sich von neuem, da war mein Sinn gefangen und mein Geist in den Bann gethan der herrlichen Erscheinung: Ein Gott trat aus den Wolken . . . die Lüfte klangen und meine Lippen bewegten sich:

Einödengott!
Schein wirft der Himmel,
Schein liegt an der Wolke,
Ueber die Lippe des Mädchens . . .
Blende mich, Schein!
Du der Tiefen — Wüsten
Wahnschwärzender Schein! —

Schein wirft der Himmel,
Schein stirbt an der Wolke:
Einödengott!
Wo ist die Helle des Sturms,
Dass ich mein Kind, mein Wehe-Kind
Sehe wandern?
Ja, du liegst mir in den Ohren, Sturm!
Du Helle im Auge!
Du singst in meinen Knochen
Das Schellenlied der Windtänze,
Die feingewobenen Gewande deiner Frauen
Umschlürfen das nackigte Knie.
Einödengott,
Was dich ruft aus der Höhle der Winde,
Nenne es!
Sturmfackeln brennen am Himmel,
du siehst es nicht;
Ueber die tönenden Wolken schweift
dein Auge
Dahin, wo kein Schäfer singt.
Bei rauschendem Sande,
In den Winkeln der Erde,
Wohnen deine Geliebten;
In den schweigsamen
Glanzlosen Grotten,
Wo finstrer Schnecken Gänge gehn,
In der grauen Hefe des Grundes,
Bei den Dünsten der Tiefe,
Den urklugen Schwalben der Wände
Ragen die Nebelsäulen deines Hauses.
Da ist ein Strand,
Eisernkühl,
Umlagert von Bergen,
Waldkahl.
Da ist deiner Geliebten Herberge.

II. ODE

Träufle auf mein Auge
All deinen Tau! —
Sieh, die schwarzen Kähne gehn
Wie Schatten der Wolken
Ueber die Bruchwellen.
Grusslose Augen schauen zu mir.
Ist die beschleierte Nacht
In den Kammern deines Palastes?
Mir winket ihr Arm,
Und ich darf nicht folgen.

III. ODE (Meergott).

Zerschunden hat mich die Woge
Und ausgespien meinen Leib,
Dass ich an den Haken der Steine hing;
Mein Aechzen war dir ein Wohllied,
Einödengott.
Es war deine Magd,
Die meinen hohlen Leib wusch,
Das Schlingmaul war's der Woge,
Die mich fras.

IV. ODE (Wolkengott).

Am Hinterbein guckt dir ein Knochen hervor,
Gängelgaul!
Du trabst im scharfen Winde,
Wie der Stier, wenn er heim will;
Auf dir sitzt ein Kerl,
Der glotzt wie ein schlauer Vogel,
Und mit dem Wind spricht er
Ein Liebeswörtchen.
Wenn er die Zügel rafft,
Wandern die Blutwolken
Ins Abendthal.
Da ruht an Hängen ein Riesenweib,
Blinkendem Schneebach gleich. —
Mit sinkender Sonne röhrt er
Die umwölkten Wangen.

V. ODE

Du Bruder des schwärzlichen Meeres,
Vergrabener du in Nachtharfen,
Einödengott!
Buhler der Hochwelle,
Der spiegellosen Tiefen Vermählter,
Ungeheuer der brandenden Nachtflut —
— — Es schmelzen die tausend Klänge der Harfe
Auf deinen Wogen wie schwache Winde . . .
Kreisel gehn zu dir in deine Tiefe,
Die tränken dich Unersättlicher,
Dem die Hagelschlofsen vom Nacken prallen.

Größer und klarer stand der Gott vor meinen Augen, aber wie ohnmächtig fühlte ich mich in jene Kreisel hinabgezogen; da erblafste das Wolkenbild. Ich glaubte zu schlafen. Warme Flammen schlugten um meine Schläfe, die wuchsen herauf, wie das Morgenrot am Himmel emporwächst . . . düsterrot erschienen sie mir, inmitten stand ein nacktes herrliches Weib.

FEUERWEIBCHEN.

ODE I.

Die thönernen Urnen fallen ein —
Du schlägst die Flammen wie deine Meute,
Mit heißen Händen packst du die Tiere,
 Die vor dir kriechen.
Du bist gewaltig, du bist schön
Und bunt und scheckig wie die Wipfel des Herbstwalds. —
Wie der Wäls die feuchte Tiefe streift,
Gleitet der Wind liebkosend an dir,
 Da hebst du den Fuß
Und gräbst ihn in den Nacken deiner Knechte.

ODE II.

Feuerweibchen!
Wo ist das Moos,
Darüber du hinsinkst
Schlaftrunken? —
Ist es am Waldhang?
— Das Jammern deiner Opfer stört dich nicht,
Das weißt ich.

ODE III.

Die gelben Aehren wiegen sich,
Das sind deine Träume,
Die Garben glühn im heißen Sommerfeld;
— Aber in urkalter Nacht
Schlagen die Wogen.

ODE IV.

Wer ist der Schemel deiner Füsse? —
Das sind die nackten Leiber deiner Erschlagenen;
Wie Puppen die Arme breiten, wenn sie hinfallen,
 Liegen sie da.

ODE V.

Den Grat des Gebirges entlang
Schweifen die Scharen deiner Priester,
Die herbe Luft schlürfen sie und weinen über Abgründe.
Wie die mähende Sichel kommt der Wind. —
 Den Wiederhall des Todes,
 Hörst du ihn?

ODE VI.

Was greife ich wie ein Sterbender nach Schmetterlingen?
Kälte ist in deinem Bereich!
Lieber nehm ich das Hasenpanier
Und jage auf scheue Fledermäuse;
Denn wahrlich du bist tollkirschenschön,
Und deinen Tollkirschenmund berührt
Der Tolle nur.

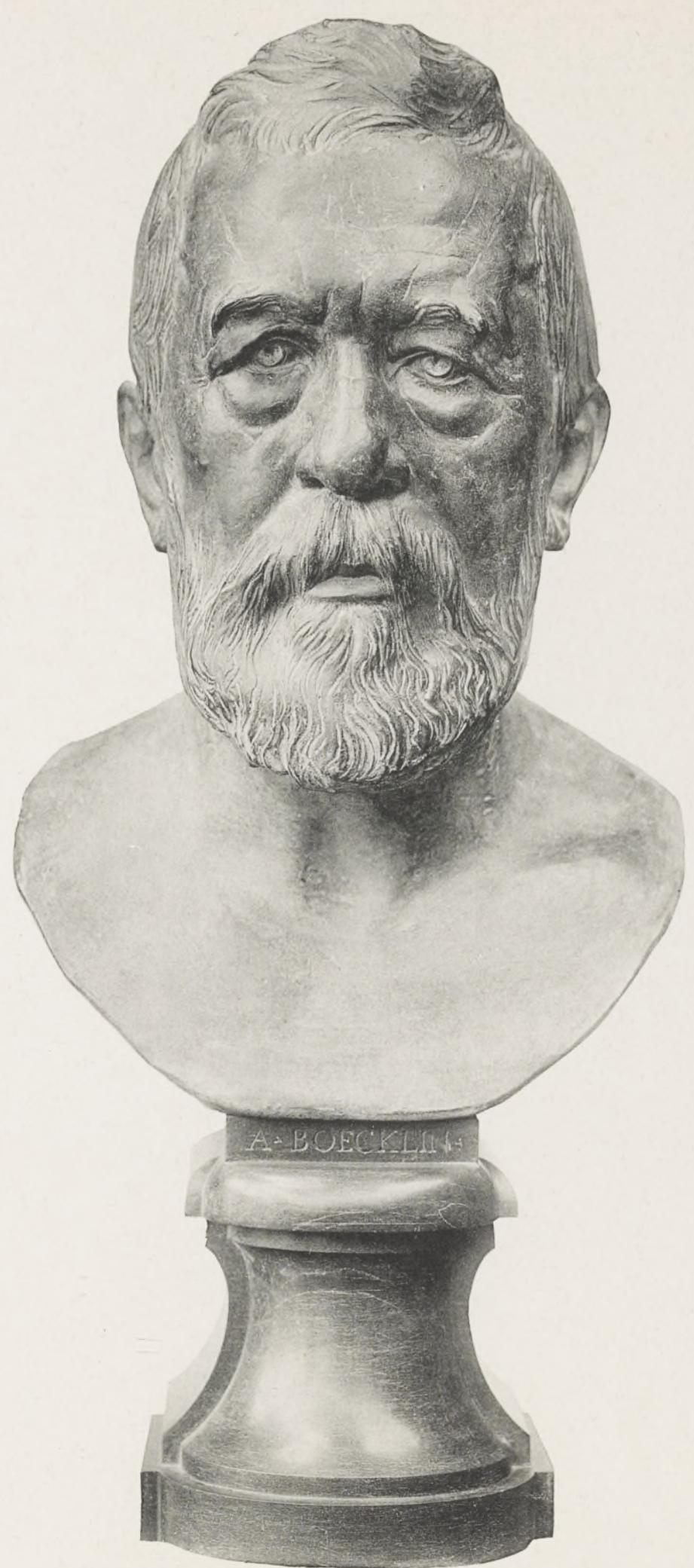
*

Da ward aus dem feurigen Leib eine schwarze Gestalt; ein silbern bleicher
Bach floss vorüber, darin glitzerten die Kieselsteine. Ich weiß nicht, ob die blut-
losen Lippen oder die Wellen murmelten:

Kieselsteine in dem Bach,
Mancher, den ich leiden mag,
Kieselsteine bunt!
Mancher wie die graue Zeit,
Mancher wie die Ewigkeit,
Kieselkugelrund.
Mancher wie 'ne Erbse klein,
Muss ich denn zufrieden sein,
Kieselsteine bunt.
... Wär ich doch 'ne wilde Katz,
Hätt' wohl gar den zweiten Schatz.
Kieselsteine bunt.
Wär ich doch ein bunter Specht,
Wären mir auch zehne recht,
Kieselsteine bunt.
Kieselsteine, kleine Rund',
Kieselsteine rund und bunt,
Kieselkleiner Mund.
Da blickte das Weib auf, ich erschrak und ward wach.

LOTHAR ALBERT SCHULTZ





DOLF HILDEBRAND, ARNOLD BÖCKLIN BRONZEBÜSTE PAN IV.
LICHTDRUCK

TAGEBUCH- AUFZEICHNUNGEN

ÜBER

ARNOLD BÖCKLIN

VON

RUDOLF SCHICK

AUS DEN JAHREN 1866, 1868, 1869

HERAUSGEgeben

von

HUGO VON TSCHUDI



ALBERT KRÜGER: ARNOLD BÖCKLIN
HOLZSCHNITT NACH EINER PHOTOGRAPHIE AUS DEM JAHRE 1866 ODER 1867



ARNOLD BÖCKLIN, CHARONSKIZZE

VORBEMERKUNG

IE Böcklinausstellungen in Basel, Berlin und Hamburg, die mit ihrem alle Erwartung übersteigenden Zulauf zeigten, dass der einst Verlästerte und Verlachte eine anerkannte Macht geworden war, hatten einen diesem Erfolg entsprechenden litterarischen Niederschlag. Mancherlei Treffendes ist bei dieser Gelegenheit gesagt worden. Ueber eine poetisch ästhetisierende Betrachtungsweise wurde aber in den seltensten Fällen hinaus gegangen. In Worten schwächlich nachzudichten, was der Meister in Form und Farbe kraftvoll ausgesprochen, hatte man unternommen, dem grossen Publikum zu Dank, das seine eigne Art, Kunst zu geniesen, darin wiederfand. An die philosophischeren Köpfe wandten sich andere, indem sie Böcklins Natursymbolismus analysierten und für den Stimmungsgehalt seines Kolorites die Formel suchten. Gewiss aber lässt sich über einen Meister wie Böcklin noch viel mehr und viel andres sagen. Kaum einer der Intimen des Hauses hat das Wort ergriffen, keiner von denen, die den Künstler in seiner Werkstatt sahen, ringend mit dem Handwerklichen seiner Kunst, ein treuer Schüler jener gewissenhaften Alten, deren ausgebildete Maltechnik er aus den Gemälden wie aus

den erhaltenen Rezeptbüchern zu ergründen strebte. Oder die das Glück hatten, ihn auf den Spaziergängen in der florentinischen Landschaft zu begleiten, wo er nie müde wurde, schauend seinen eigenen Vorstellungsschatz zu bereichern und andre durch klaren Hinweis auf das Charakteristische und Typische zum künstlerischen Sehen anzuleiten. Oder die bei den sonntäglichen Wanderungen durch die Galerie der Uffizien aus der lebhaft ausgesprochenen Sympathie für gewisse Richtungen und der leidenschaftlichen Ablehnung anderer nicht minder bedeutenden Erscheinungen die stolze Einseitigkeit des schöpferischen Genies hervortreten sahen. Oder die endlich mit dabei sein durften, wenn in bescheidener Osteria beim roten Chianti Fragen der Kunst verhandelt wurden und plötzlich ein in die Diskussion geworfenes Wort hinableuchtete in die unergründbaren Tiefen künstlerischer Konzeption.

Auch kein Künstler hat sich meines Wissens unter denen befunden, die über ihn geschrieben. So kam es, dass über dem Dichter Böcklin der Maler Böcklin etwas vernachlässigt wurde. Das ist schade, ein Vorwurf soll damit aber nicht ausgesprochen sein. Denn es scheint in der Natur aller Kunstschrifberei zu liegen, dass sie über allgemeine

Charakteristiken und mehr oder weniger begründete Urteile eines, wenn es das Glück will, gebildeten und vorurteilslosen Geschmackes nicht hinauskommt. Von Gelehrten oder Schriftstellern ausgeübt, haftet ihr nicht bloß bei allen technischen, auch bei den subtileren Fragen einer angewandten Aesthetik ein dilettantischer Zug an. Meist werden solche Fragen gar nicht berührt. Es giebt dickleibige Bücher, in denen von nichts als von Bildern die Rede ist und die doch nicht eine einzige künstlerische Analyse enthalten. Das ist der Grund wohl, weshalb die Künstler selbst derlei Äußerungen so gleichgültig gegenüberstehen, sie interessieren sie nur, sofern das Publikum dadurch beeinflusst wird. Und das Publikum hinwiederum erhält wohl einige Schlagworte, nach denen es sich richten mag, eine wirkliche Belehrung aber wird ihm in den seltensten Fällen zu Teil.

Gewiss das Beste, Inhaltreichste und Aufklärendste, was über Kunst gesagt wurde, ist von Künstlern selbst gesagt worden. Aber zu glauben, dass nun alle Not ein Ende hätte, wenn Maler und Bildhauer in ihren Musestunden Meissel und Pinsel mit der Feder vertauschten, wäre freilich ein Irrtum. Die Sache liegt auch hier nicht so einfach. Abzusehen ist vorerst von Jenen, die an alle Leistungen nur den Maßstab der akademischen Richtigkeit anlegen. Das ist ein Maßstab, der sich jeder temperamentvollen Schöpfung gegenüber als zu kurz erweist. Dann hat jeder Künstler von starker Begabung — und die Anderen zu hören, verlohnnte sich wohl kaum — seine eigene Aesthetik, um so ausgesprochener je eigenartiger er ist. Diese Aesthetik dürfte in den meisten Fällen nicht über eine dunkle Empfindung oder allenfalls die primitive Fassung des Atelierjargons hinauskommen. Aber auch wo sie sich zu einer litterarisch wiederzugebenden Form durchgerungen hat, wird es mit ihrer Anwendbarkeit auf andersartige Erscheinungen seine Bedenken haben. Mehr aus den Erfahrungen des eigenen Schaffens als aus der Beobachtung verschiedenartiger Kunstprodukte abstrahiert, ist sie eben eine persönlich bedingte und keine allgemeingültige Aesthetik. Die Gefahr liegt nahe, dass sie Fremdem gegenüber ungerecht und einseitig autoritativ auftritt, mag sie in der eignen Sache ein noch so helles Licht auf die verborgenen Triebfedern der künstlerischen Gestaltung werfen. Das Beste, was Künstler über die Kunst gesagt haben, das haben sie über ihre eigne Kunst gesagt.

Es fügt sich glücklich, dass Vieles ja das Meiste, was uns die Schriften über Böcklin schuldig geblieben

sind, in den nachstehend veröffentlichten Aufzeichnungen eines Malers, wenn auch nicht erschöpft, so doch berührt wird. Dabei haben sie den frischen Reiz des persönlich Erlebten. Treu den wechselnden Ereignissen der Tage folgend, lassen sie einen unmittelbaren Blick in dieses reiche und angeregte Künstlerdasein thun. Das Bild eines vollen und ganzen Menschen stellt sich uns dar. Nicht minder fesselnd sind die Aufschlüsse, die wir über den Künstler erhalten. Ueber die Art seines Naturstudiums, das nie an dem einzelnen Fall haftet, sondern stets zum Typischen durchdringt und es im Gedächtnis aufstapelt zur freien Verfügung bei der Gestaltung der Kunstwerke. Ueber die durchdachte Arbeitsführung und das wissenschaftliche Interesse mit der alle technischen Vorgänge behandelt werden. Ueber das stete Streben das Material zu vervollkommen und es in der rationellsten Weise zu verwerten. Ueber all das endlich, was die persönliche Aesthetik des Meisters ausmacht. Fehlt hier auch die systematische Zusammenfassung und behält die Darstellung etwas Aphoristisches, zuweilen selbst Widerspruchsvolles, so gewinnt sie dadurch, dass sie an bestimmte Fälle anknüpft, ungemein an anschaulichkeit. Mit Staunen wird man gewahr, welch hoher Grad von Ueberlegung und von Einsicht in die malerischen Wirkungen ein Schaffen bestimmt, das scheinbar mühelos einer unerhört produktiven Phantasie entströmt.

Der diese Tagebuchblätter mit Eckermannscher Hingabe und Wahrheitsliebe niederschrieb, war ein junger Berliner, der im Jahre 1864 den grossen Staatspreis für Geschichtsmaler errungen hatte und auf seiner Studienreise nach Rom kam. Er wird als „schönbegabter, ebenso innig als begeistert strebender von hohen Idealen erfüllter Künstler“ geschildert, als „ein Mann voll reger Empfänglichkeit und in die Tiefe dringendem Verständnis, von lauterem, gütigem, freundlichem Gemüte, das sich neidlos an allem Großen, Schönen, Tüchtigen, was andere schufen, innig erfreuen und entzücken konnte.“ In seinen oft poetisch staffierten Landschaften klingen italienische Reiseerinnerungen und Einflüsse Böcklins zusammen. Geschätzt wurden seine liebenswürdig aufgefassten, fein charakterisierten Bildnisse. Er starb am 26. Februar 1887 in Berlin.

Uns ist Schick vor allem wert durch das treue Bild, das er uns von Böcklins Künstlertum überlieferte. Als 25jähriger Jüngling trifft er den im kraftvollsten Mannesalter stehenden Meister, der nach den kurzen Weimaraner Jahren wieder in sein geliebtes Rom zurückgekehrt war. Er wird

von dem Aelteren zu intimem Verkehr herangezogen, eine Zeit lang ist er sogar sein Ateliergenosse und hat das Glück aus dem neidlos verschlossenen Born einer reichen Erfahrung und eines in seltenem Mafse durchgebildeten Kunstverständes schöpfen zu dürfen. Die Aufzeichnungen brechen im August 1866 ab, da Böcklin schon Anfang September nach Basel übersiedelt. Erst im Herbste des Jahres 1868 wurden sie wieder aufgenommen, als Böcklin seinen jungen Freund, der bis dahin in Rom geblieben war, auffordert, ihm bei der Ausmalung der Treppenwände im Basler Museum zu helfen, die ihm auf Jakob Burckhardts Verlassung übertragen worden war. Die grosse Aufgabe, vor die der Meister hier und bei den Fresken für das Sarrasinsche Gartenhaus gestellt wird, bietet einen unversieglichen Anlass für Erörterung der wichtigsten, technischen und ästhetischen Fragen. Mit dem 7. August 1869 schlieszen Schicks Aufzeichnungen. Unmittelbar darauf verlässt er Basel.

Die Erinnerung an Eckermann wurde durch das liebevolle Aufgehen in dem Wesen eines Grösseren geweckt, das Schicks Tagebuchblätter auszeichnet. Dass diese aber für die Erkenntnis Böcklins nicht die gleiche Bedeutung haben wie die „Gespräche“ für diejenige Goethes, ist nicht seine Schuld. Es fehlt ihnen die abschließende Bedeutung. Was Eckermann nachschreiben durfte, das waren die abgeklärten Anschauungen eines Lebens, das sich vollendet hatte, für das Sturm und Drang in weiter Ferne lagen. Die paar Jahre aber, für die wir Schicks Zeugnis haben, bilden nur eine Episode in Böcklins Laufbahn. Es ist eine schaffensfrohe, ergiebige Zeit, die durch die Bilder der Schack-Galerie und die Basler Fresken charakterisiert wird, doch gehört sie noch in das erste Drittel seiner Thätigkeit. Diesen Jahren folgen dreissig weitere Jahre einer rastlosen Arbeit und Entwicklung. Des Meisters Meinungen über Dinge und Personen mögen heute ruhiger und

leidenschaftsloser sein, als wie sie der Vierzigjährige aussprach. Nicht minder hat sich seine Naturanschauung verändert. Seine koloristischen Probleme sind andre, kühnere geworden. Am wenigsten stabil blieben wohl die technischen Ansichten. Ihre Wandelbarkeit fällt schon während der kurzen Zeit auf, über die sich die Schicksche Berichterstattung erstreckt. Der rege Forschergeist Böcklins, sein eminent praktischer Sinn lassen ihn immer neue Hülfsmittel, neue Verfahren aufspüren. Bis in die letzte Zeit hat er nicht aufgehört die Mittel zu verbessern, die technische Prozedur zu vervollkommen, um sie seinen künstlerischen Zwecken fügsam zu gestalten. Das darf nicht außer Augen gelassen werden bei der Beurteilung oder gar der Benützung dieser Seite der Schickschen Notizen. Auf dem überaus schwierigen und komplizierten Gebiet mögen auch kleine Irrungen und Missverständnisse des Berichterstatters nicht ganz ausgeschlossen sein.

All diese Bedenken wurden nicht für hinreichend erachtet, um von der Veröffentlichung der Tagebuchblätter abzusehen. So zeitlich bedingt ihr Wert immerhin ist, für die Charakterisierung der künstlerischen Persönlichkeit des Basler Meisters bilden sie ein unschätzbares Dokument. Den vollen Nutzen dürfte freilich erst Böcklins künftiger Biograph daraus ziehen, seine Aufgabe wird es sein, dieses Material gewissenhaft an dem von anderer Seite zuströmenden Material zu überprüfen. Manches wird erst im Zusammenhalt mit sonstigen Aussprüchen, wie mit der künstlerischen Bethätigung Böcklins einen vollen Sinn ergeben, manches wird auch wohl einen andern Sinn gewinnen. Die grossen Wesenszüge aber werden sicher jede Probe bestehen, denn wenige Künstler lebten, die so ununbeirrt von äusseren Einflüssen jederzeit nur sich selbst und sich selbst jederzeit so ganz gaben wie Arnold Böcklin.

HUGO VON TSCHUDI



ARNOLD BÖCKLIN, LANDSCHAFTSKIZZE



ARNOLD BÖCKLIN, FLÖTENDER SILEN, NACH EINEM ENTWURF AUS DEN SECHZIGER JAHREN (VERGL. SEITE 41)

TAGEBUCH-AUZEICHNUNGEN UEBER ARNOLD BOECKLIN VON RUD. SCHICK

1866

AM 1. Dezember 1865 lernte ich Böcklin im Café Greco zu Rom durch meinen ehemaligen Lehrer Professor Schirmer aus Berlin kennen und wurde von ihm mit Freundlichkeit eingeladen, als er erfuhr, dass ich schon lange seine Schöpfungen besonders verehrte und mir einmal aus Bewunderung eines seiner Bilder (Campagna, im Besitz von Friedr. Voltz, München) kopiert hatte.

14. Januar 1866.

Als ich Böcklin das erste Mal in seinem Atelier (in der Via del Babuino, gegenüber vom Vicolo degl'Incurabili) besuchte malte er an dem schönen Bilde Daphnis und Amaryllis (jetzt bei Schack), und hatte eben ein Bild für den Grafen Zeppelin aus Baden vollendet: Kinder, an einem schilfigen Uferrand sich Rohrflöten schneidend, das von erstaunlicher Ausführung war. (Man sah durch das durchsichtige Wasser den Grund und sogar die schwimmenden Frösche.) — Ein kleines Kind (ganz nackt) macht Versuche auf einer Rohrpfeife, die ihm der grössere Junge nebenan geschnitten hat. Etwas weiter rechts, im Schilf: ein pfeifender Junge. Reizend war die Schilfgruppe, von blühenden Winden umrankt; auf einem umgeknickten Rohr ein mitpfeifender Fink. Hinten ein verriegeltes Gehöft.

Das zuerst genannte Bild (Daphnis) hatte er noch nicht sehr weit durchmodelliert; die hohen Lichter der Modellation fehlten noch. Infolgedessen hatte er auch die vorderen Blätter und Pflanzen noch in einer nebelhaften Erscheinung gelassen und meinte, wenn er in der Figur weiter modellierte, wäre die Steigerung der Nachbarformen eine natürliche Folge. Einzelne Stellen hatte er ausgeführt, und zwar schien es, als wenn er zu jedem Teil Studien nach der Natur mache.

*

Als ich ihn über Temperauntermalung befragte, die nach seinem Vorbilde auch Lenbach anwenden soll, erklärte er mir dieses Verfahren folgendermassen:

Mit Eiweiß und Honig oder Pergamentleim muss die Farbe ziemlich stark leimig gerieben werden, damit sie sich kaum merklich verändert, wenn man Oelfarbe darüber bringt. Die Temperafarbe hat nicht den Zweck, das Oel aufzusaugen, sondern den, die Leuchtkraft der Farbe zu steigern.

Das Material veranlaßt einen, seine Bilder nach dem Hellen zu neigen, umgekehrt wie Oelfarbe veranlaßt, tief zu malen. Böcklin hatte auf seine Staffelei Farbenproben gestrichen, da war die grössere Leuchtkraft der Temperafarben sehr auffallend, besonders bei Zinnober.

21. Februar 66.

Mittwoch. Böcklin hatte viele Pflanzenproben im Atelier und zeigte mir, wie groß z. B. Oleanderblätter gegen eine Hand- oder Nasenlänge sind. (Die unteren Blätter an Bäumen und Sträuchern sind oft erstaunlich groß.) Er hatte auch viele Epheuproben zur Benutzung für sein Bild da. Solche Blätter sehen aber im Zimmer ganz anders aus, weil die Reflexbedingungen anders sind als draussen; Böcklin hält darum zuweilen eine Rose oder seine Hand dagegen, was ihm dann wieder das richtige Verhältnis des Grün gibt.

Da er an allen Stellen des Bildes zugleich malt und bald hier, bald dort weiter ausführt, so fördert er, wenn er nach solchen Zweigproben in sein Bild malt, auch wieder seine Figuren, indem es ihn nötigt, ihre Formen weiter durchzumodellieren; so der Epheu neben Daphnis.

Wenn Böcklin Grün (Blätter wie z. B. zu Daphnis' Füßen) neutralisieren und ihm die scharfe Farbe nehmen will, so setzt er Morellensalz oder Caput mortuum in die Tiefen. Bei Zusammenstellungen von Farben geht Böcklin nur seinem Gefühl nach, setzt auch manchmal, um seinen Zweck zu erreichen, die strenge Naturwahrheit bei Seite und kehrt das Warm und Kalt im Verhältnis des Schattens zum Licht um. Ebenso frei behandelt er die Pflanzen. Er zeigte mir, was er für Zeitverstöße gemacht habe, indem er Frühlings- und Herbstblumen zusammengestellt habe, etc.

3. März 66.

Böcklin hat Daphnis und Amaryllis, nachdem er fast zwei Monate stumpf und kalt gemalt hatte, etwas lasiert; dann aber wieder in das Fleisch kältere Lichter hineingespielt (durch Weiß und grüne Erde, damit das weiße Ueberschummern nicht violett wirke, wozu es auf dunklem Grund fast immer Neigung hatte). Das Bild wirkt nun wundervoll sanft.

Obwohl die Figur des Daphnis nur etwa dreiviertel lebensgroß ist (oder noch kleiner,) so wirkte sie dennoch vollständig lebensgroß, weil alle Verhältnisse im Bilde richtig sind. Böcklin hielt ein Epheublatt gegen die gemalten, und es war wirklich zu bewundern, wie genau dieser Drei-Viertel-Maßstab bei allen Teilen durchgeführt war. Die blaue Luft mit weißen Wolken hat er ganz leise mit Schwarz und Weiß lasiert, wodurch das Blau mehr Blauviolett, der helle Schatten der Wolke aber etwas weiß durchschimmerte. Böcklin meinte, wenn Alles im Bilde falsch wäre, für dieses Verhältnis von Luft und Wolke wolle er stehen, denn es sei auf demselben Wege wie in der Natur hergestellt. Ueber dem Kopfe des Daphnis stehen einige Blätter scharf gegen weißen Cirrostratus; damit dieser Kontrast nun seine ferne Stelle im Bilde behält, hat er etwas entfernt davon ein weißes helles Wölkchen angebracht, gegen welches die Luft neben den Blättern zweite Helligkeit ist.

Wir sprachen dann über die Maler des Cinquecento, wie sie manchmal dem Bilde unten einen grauen Streifen zugefügt haben, vielleicht, um im Bilde noch Raum zu schaffen (z. B. Himmlische Liebe und Madonna mit d. j. Frau von Tizian oder Violinspieler von Rafael u. a.).

So, meinte Böcklin, möchte er im Bilde den Daphnis hoch haben, vielleicht durch Hinzufügung eines vergoldeten Brettes, das gemeinsam mit dem Bilde vom Goldrahmen umgeschlossen wird.

21. März 66.

Böcklin malte heute an einem wundervollen Idealporträt: Eine Römerin in weissem Kleide mit Veilchenbouquet, Goldreif und grünem Schleier, — und zwar auf einer Schieferplatte, deren Naturfarbe zum Hintergrund benutzt ist.

Anfangs hat er auf diesen dunklen Grund alles mit Grau, welches aus grüner Erde, Weiß und dem durchschimmernden Grund sich zusammensetzte, herausmodelliert. Beim Weitermalen ist er heller gegangen, aber auch fast nur (oder ausschließlich) mit grüner Erde und Weiß. Damit das Fleisch nicht zu grün wirke, hat er dem Kopf dann einen starkgrünen Schleier gegeben. Ein glänzender Goldreif lässt den Kopf im Ton erscheinen. Hellviolette Edelsteine und Ohrbommeln, der goldgelbe Mittelton des Reifs, der Schleier und das farbig violette Veilchenbouquet verhindern, dass die Karnation nach irgend einer Farbe inkliniert. Ein Rot zu diesem Zwecke anzubringen, wäre unnütz, da das Fleisch bereits mit Grün gemalt ist.

(Um der Harmonie eines Bildes einen bestimmten eigenartigen Klang zu geben, scheint Böcklin es wohl für gut zu halten, eine Farbe des Farbenkreises ganz fehlen zu lassen?!)

Die tiefen, starkviolettblauen Schatten sind demnach nur auf das Grau des Schiefers lasiert. Das weiße Kleid hat Böcklin auch anfangs mit grüner Erde und Weiß gemalt, dann aber mit reinem Weiß lasiert, das in diesem Falle die Eigentümlichkeit hat, ganz violettblau zu wirken.

Alle Stellen, wo der Mensch mehr transpiriert, sind farbiger, bei brünetten gelber (z. B. Leib, Achselhöhlen und Brustfläche über den Brüsten), während die Brüste weiß, oft mit feinen Aederchen durchzogen sind; am weisesten die Arme. Der Torso, meint Böcklin, sei im ganzen nicht so hell, wie die Arme, die dagegen fast stets was Marmornes haben. Ebenso, wenn auch nicht so hell, die unteren Extremitäten.

Die kleinen Modellationen auf der Wange hat Böcklin fortgelassen, als nicht wesentlich zur Erscheinung. Die kleinen Formlichter wechseln bei jeder Wendung und stören die Einfachheit, Größe und Schönheit der großen z. B. der Wange. Das ziemlich starke Glanzlicht auf der Nasenspitze hat Böcklin aufgesetzt, weil die Nase der nächste Punkt ist. Die Glanzlichter der Augen sind so stark, wie in der Natur. Das breite, starke Licht des Goldreifs mildert ihre schneidige Härte. — Für die Lippen hat Böcklin nur ein Eisenoxyd (ich glaube Engl. Rot) gebraucht. — In die Wangen, meinte er, müsse man nie positives Rot nehmen, besonders nicht Krapp, da das stets als dunkle Farbe wirke. Alles, was man später an rotgemalten Wangen noch ändern will, wird Schmutz.

Beim Beginn eines Bildes scheint Böcklin immer eine fast entgegengesetzte Farbe, wie der Grund, zu nehmen. So hat er hier zum kalt schwarzzioletten Grund warme graugrüne (ungebrannte grüne Erde) genommen, — bei einem kleinen angefangenen Porträt seiner Frau hatte er erst den Grund mit durchsichtigem Gelb (Ocker) überzogen und die Untermalung scheinbar mit Violett gemalt.



Die Schiefertafel (fast $2\frac{1}{2}$ Fuß hoch und 2 Fuß breit, über $\frac{1}{2}$ " dick) hat Böcklin mit 9 paoli ($4\frac{1}{2}$ Mark) bezahlt; sie darauf aber noch einmal selbst schleifen müssen.

Technisches.

Vor dem Uebermalen reibt Böcklin jedesmal den Grund mit Kopaivabalsam und Oel an. (Zu etwa 2—3 Eßlöffel dieser Mischung thut er dann 4—5 Tropfen Siccavit de Courtray zum schnelleren Aufrocknen hinzu.) Kopaivabalsam hat die Eigenschaft, die obere und untere Farbe zu durchdringen und stellt dadurch eine innigere Vereinigung beider her.

Einmal hatte Böcklin aber eine ganz hartgetrocknete Stelle damit überzogen, um eine Lasur darauf zu malen. Der Balsam wollte jedoch nicht in den Grund einziehen und die Farbe krümelte zusammen. Böcklin kratzte darauf zweimal die Farbe ab und griff auch die untere Lage mit dem Messer an, aber die darüber lasierte Farbe krümelte von neuem.

Ein römischer Maler Pannini hat im vorigen Jahre eine Erfindung gemacht, mit Ambra zu malen, der in flüchtigem Oel (als Vermittlingsstoff) aufgelöst ist. Die Farbe trocknet auf der Palette augenblicklich an, setzt aber keine Haut und kann (sie bekommt käsig Qualität) deshalb sogleich wieder mit derselben Essenz verdünnt werden. Auf dem Bilde schlägt sie nie ein, sondern behält stets einen sanften Glanz. Böcklin hat auch schon mit flüchtigen Oelen Versuche angestellt (wohl Harze als Malmittel aufzulösen) und eine Zeitlang sogar mit Petroleum gemalt. Das schien ihm anfangs ganz praktisch. Später merkte er aber, dass das Petroleum niemals trocknet, sondern beim Trocknen des Bildes ausgestossen wird und wie Schweiß auf der Oelfläche sitzt.

Neulich versuchte Böcklin Schlämmkreide und Oel (oder Firnis) als Medium zu brauchen. Erstere verliert nämlich mit einer Flüssigkeit ganz die weisse Körperhaftigkeit und wird durchsichtig. Dieses Bindemittel ist sehr nützlich zum gleichmässigen Ausbreiten der Farben. Böcklin schlug es auch für den Zweck vor, Löcher oder zu rauhes Fadenkorn in der Malerei zu gleichmässiger Fläche auszufüllen. Weil es bei seiner grossen Durchsichtigkeit die bestehende Malerei nur unwesentlich verändert, hat man dann bald die Störung überwunden.

Nach Pettenkofer reift Kopaivabalsam nie (unwahr!), während Kopal schon bald reift. Diese Risse sind ganz klein und wurden bisher für Schimmel gehalten, den feuchtes Klima oder feuchte Witterung verursachte.

Indem Böcklin von Farben sprach, zeigte er mir das interessante Experiment, wie Deckgrün und Zinnober gemischt — anstatt einer Farbe von mittlerer Valeur — eine viel dunklere Mischung ergeben. Er könnte sich das noch nicht ganz erklären. Eine chemische Veränderung wäre es nicht, denn durch das Mikroskop sehend, könne man noch deutlich die verschiedenen Farbenkörperchen neben einander erkennen. Die Veränderung könne also nur eine optische sein. Ähnliche Erscheinung giebt gelber Ultramarin, auch bleu de Seine (Kupferoxyd) und Zinnober.

Betrachtet man im Bilde die eingeschlagenen Stellen durch das Mikroskop, so sieht man, dass diese Erscheinung nur von der stumpf gewordenen Oberfläche herrührt: die Farbenteilchen stehen krümlich oder gleichsam staubig auf der Bildfläche. Es gilt nun bloß, ein Mittel zu finden, um

die Glätte der Oberfläche gleichmässig wiederherzustellen; das thut denn für den Moment schon Wasser. Solchen Ueberzug herzustellen hat Böcklin nun die mannigfältigsten Versuche gemacht, so z. B. Wachs in Oel aufgelöst; dann Kopaivabalsam mit dem stearinartigen Sparmazeta (Wallfischhirntalg), Wachs etc.

Ein ital. Werk vom Ende des XVI. Jahrhunderts (Armenino, Trattato della pittura — Zeitgenosse Tintoretto) giebt manche Aufzeichnung über die Malweise der Alten. Böcklin las mir einige Proben daraus vor. Sie haben viel auf ihr Farbenmaterial gegeben, sich die Pinsel sogar selbst gemacht und die Farben äußerst fein gerieben.

Auch Böcklin reibt sich die Farben, wenn sie ihm nicht fein genug gerieben sind, noch einmal vorm Gebrauch und behauptet, je feiner eine Farbe gerieben sei, desto weniger würde sie einschlagen, denn die beim Trocknen zurückgelassene Oberfläche wird weniger rauh sein.

Heute verlange man in Betreff der naturwahren Ausführung mehr als früher. Die skizzierende Art eines Paolo Veronese genüge nicht mehr den heutigen Anforderungen.

Auch den Leinwandgrund hat Böcklin sich selbst zuzubereiten versucht. Die Leinwand muss dann erst leicht mit Leim überzogen werden, damit die Farbe nicht einschlägt. Ist ein Gipsgrund zu stark, so möge man erst die ganze Leinwand naßmachen und dann mit dem Spatel das Ueberflüssige bis auf den Faden abkratzen, so dass der Grund nur in den Poren sitzt.

Die Grösse eines Bildes müsse sich nach dem Atelier richten. Böcklins Daphnis hätte für sein kleines Atelier noch so grade eine passende Grösse.

4. Mai 66.

Böcklin bei mir. Man hätte zur Ausbildung gar keinen Meister oder den Rat anderer Künstler nötig, wenn man sich nur in der Natur immer Rechenschaft davon gäbe, warum etwas schön auf einen wirke.

Auch das viele Naturstudienarbeiten ist nicht bedeutend förderlich. Er glaube nicht, dass Tizian je mit dem Feldstuhl hinausgegangen sei. Die Alten haben fast stets nur den Eindruck aus sich herausgemalt; und das macht ihre Darstellungen, obwohl von studienhafter Treue meist nicht die Rede ist, so ungemein interessant.

7. Mai 66.

Bei Böcklin, der seinen Idealkopf mit dem grünen Schleier (er nannte das Bild „Viola“) und seinen Daphnis und Amaryllis reizend vollendet hat. Die Viola hat jetzt einen schönen Dämmerton, wie ein Kopf in einem Zimmer wirkt, wo dichte Gardinen viel Licht nehmen.

Der Goldrahmen zu diesem Bilde ist 5—6" breit, in der Mitte flach mit dunkelgoldenen leichten Blättern, die dadurch entstanden sind, dass sie poliert auf körnig oder porig gemachtem Grund stehen. — Das Gold war Böcklin ein klein wenig zu rötlich ausgefallen.

*

Wieder bei Böcklin. Er sprach davon, wie jede Farbentstimmung ihren Charakter habe; so wirke z. B. Schwarz,

Grün und Weiß sehr ernst; Rot, Gelb und Blau heiter. (Vor Viola und Daphnis). Die Stimmung schwarz, grün und weiß duldet allenfalls noch Hellrosa, weil das die Complementärfarbe von Grün ist. Zinnober aber würde ganz unzulässig sein und den Charakter zerstören, der einmal angeschlagen ist. Bei Viola z. B. könnte man sich keinen Zinnober angebracht denken.

Sein anderes Bild: Daphnis, wo auch viel Dunkelgrün und Rosa vorwaltet, würde einen zu ernsten Eindruck machen, wenn er nicht vorn den roten Krug und die bunten Früchte angebracht hätte.

Viola hat er vollendet mit Kopaivabalsam, den er, unter Bernsteinfirnis gemischt, (d. h. mit dem Pinsel) unter die Farben nimmt. Diese Mischung trocknet sehr schnell; beim Ueberlasieren vorsichtig sein, denn Kopaiva hat auflösende Eigenschaften.

Böcklin machte mich bei der Viola aufmerksam, wie beim Gesicht der Italiener die Flächen nie in so langen Zügen in einander übergehen, wie bei uns; auch markiert sich selten der untere Augenrand. Die Flächen sitzen scharf unterschieden neben einander.

*

Böcklin erzählte von den Tempera- oder Leimbildern, mit denen er vor etwa 6—8 Jahren in Hannover ein Zimmer geschmückt hat: Beziehungen auf das Feuer. (Jetzt in Cassel, wohin der Besitzer Consul Wedekind übergesiedelt).¹

Adam und Eva, Feuerlosigkeit, als Anfang. Dann: über eine Thür Prometheus, und darauf eine Wand mit den „Segnungen des Feuers“. Der Raum ist dazu vortrefflich benutzt. Mitten über der Thür ein Berg mit einer Stadt, der nach rechts und links abfällt. Rechts lehnt sich an die Thür ein Tempelchen, wo Hirten opfern; der Opferrauch steigt hoch empor, links Bauern, pflügend und Essen kochend (wieder hochsteigender Rauch). Mädchen steigen rechts unten zur Quelle, um Wasser zu schöpfen: Links, unter einer Art Zelt eine Mutter, ihr Kind säugend. Auf der dritten Wand: die Verheerungen des Feuers. Ein Steppen- und Waldbrand, den Hirten, die dazukommen, entsetzt mit ansehen.²



9. Mai 66.

Viola. Böcklin hat das grün-gelbliche Gewand links mit gebr. grüner Erde lasiert, so dass es jetzt noch einen mattgrünen Goldton hat; dann hat er ganz hellgelbe Moiréadern hineingemalt, weil die vielfach übereinander gebrachten Töne in diesem Stoff fleckig und unrein wirkten. Jedes Fleckige verschwindet und erscheint als ruhige Fläche,

¹ Heute in Berlin beim Sohne des Bestellers Herrn Consul Wedekind.

² Die Beschreibung stimmt nicht genau zu den ausgeführten Bildern. Auf der ersten Wand drei Bilder über einer Thür: Prometheus, links eine Nymphe im Gras, rechts ein Weib und zwei Männer bei einem Feuerchen. Die verheerende Wirkung des Feuers auf der dritten Wand ist dargestellt durch den Ueberfall von Seeräubern; ein Schloss, das zwischen hohen Bäumen auf einer Felsküste steht, ist in Brand gesteckt worden.

wenn man etwas, was härter wirkt, — also hier die glänzenden Adern — dazubringt.

Manchmal müsste man im Bilde Stellen ganz dümmerig und unbestimmt lassen. So versuchte Böcklin hier den kleinen Finger der linken Hand stark zu modellieren, fand aber, dass dann die Modellierung der Hand zu schwach erschien. Würde er aber darin weiter gehen, so würde wieder das Gesicht zu leer erscheinen und ihn zwingen, in kleinlicher Weise, knapp und vielleicht mit kleinen Reflexen zu modellieren.

Späterer Zusatz d. Verf.:

Am 12. Mai hat Böcklin dieses Schiefertafelbild an den Kunstverein zu Basel expediert, wo es das städtische Museum kaufte. — Bis 10. Juni vollendete er auch den Daphnis.

*

Wir gingen ateliersuchend zu Böheim und Rud. Lehmann. Unterwegs, als Böcklin einen Raben lange Zeit unbeweglich schweben sah, sprach er über den Vogelflug und wie das Fliegen eine Art Schrauben- oder Ruderbewegung sei. Zum Steigen sei die Schwanzstellung nach oben notwendig, zum Fallen die umgekehrte.

*

Bei einer Handzeichnung von Holbein (bei Piazza di Spagna) meinte Böcklin, er glaube ganz bestimmt, Holbein habe nur solche Zeichnung vor der Natur gemacht und nur danach sein Bild ausgeführt.

*

Bei Böheim, der beim Verpacken von Bildern eines zwischen Papier rollen ließ. Als ich das Anbacken befürchtete, meinte Böcklin, das wäre leicht mit Oel und Kopaivabalsam zu entfernen. Dieser hätte auflösende Eigenschaften, ohne das Bild so anzugreifen, wie Terpentin.

*

Bei Gelegenheit einiger Lehmannscher Bilder sprach Böcklin über das moderne Aussehen der Farbe; es wäre eine nüchterne Modellation und alles Geheimnis der Farbe fehle.

Ein Kopf einer Italienerin war auf Menniggrund mit schwerem Schwarzgrau modelliert, anstatt ihn mit Benutzung des Grundes mit Weiß herauszumodellieren.

12. Mai 66.

Böcklin bezüglich seines Petrarka:¹ ein Bild, das zu $\frac{2}{3}$ Schatten und $\frac{1}{3}$ Licht disponiert ist, wirkt immer ernst. — Das größte Dunkel hat Böcklin nun gerade in der Mitte des Bildes angenommen; links oben im Himmel das stärkste Licht; das zweite Licht entgegengesetzt rechts unten (die Figur), dieses zweite Licht aber farbig (violett). Das stärkste oder vielmehr härteste Dunkel wird der Zweig gegen den weißen Himmel, welcher zur Folge hat, dass das große Dunkel nie schwer und hart erscheint, sondern dümmerig weich. Umgekehrt hat Böcklin dann auch ein hartes Licht auf der entgegen-



¹ Gegenwärtig bei Freiherrn von Heyl in Darmstadt.

gesetzten Seite durch das Blatt Papier eingeführt, auf das Petrarka schreibt.

Das Bild ist fast mit Kernschwarz (und wenig Grün) angelegt, dem sein violetter Ton durch das Violett der Figur, der grünliche aber durch die grüne Wiese genommen ist.

Sehr anziehend ist, wie das Auge überall veranlaßt wird, herumzuklettern über die Erika und Weinrebe und über die kleine Grasfläche des Felsstücks dahinter auf die Wiese und in die Ferne.

Sehr schön sind auch die Formen; wie die geschwungene Linie des Stammes gewissermaßen versprührt und sich fortsetzt in den schwankenden Blütenstengeln und wie dem Schwung dieser der Weinstock mit seiner Blattrichtung und dürren Reben entgegenhängt, der große Busch dagegen wieder in die Ferne hinausstrebt. Die Busch- und Stammrichtung strebt hier im allgemeinen, wie auch in der Natur, dem Lichte zu.

Der große Busch in der Mitte (über zwei Fuß groß), meinte Böcklin, sei nur schwer interessant zu machen. Es ginge dies nur durch kleine Sachen, die darüberranken u.s.w.

Ich bewunderte Böcklins Naturkenntnis und mit welcher Richtigkeit und Sicherheit er die Pflanzen selbst bei der Untermalung schon gezeichnet hat. Da meinte er, er erfinde sie meistens; das sei keineswegs schwer, wenn man sein Gefühl dafür geübt habe. Es sei ihm vorgekommen, dass er Blumen (in gewisser Ahnung) erfunden habe. Nachher sei ihm von Blumenkennern gesagt worden, das sei diese oder jene Pflanze, von welcher er im Leben nichts gesehen hatte.

Die Felswand rechts braucht nicht besonders gegliedert zu sein, wenn man nur mit perspektivischem Sinn ihr Zurückweichen ausdrücken könne und das thun die feuchten violetten Streifen, die sich zwischen kaltgrünen (deckgrünen), Flechten (oder Streifen) die Wand hinunterziehen.

*

Nachdem wir am Abend mit den Arbeiten abgeschlossen hatten, gingen wir zum Thor hinaus nach der Vigne al Chiavetto, in der Nähe von Ponte molle, wo wir mit anderen Künstlern zusammentrafen. Unterwegs erzählte Böcklin aus seinem Leben: wie er nach der akademischen Zeit in Düsseldorf, eine Zeitlang in Belgien (Brüssel) gewesen, wie ihn sein Vater zwingen wollte, seine thörichten Jugendpläne aufzugeben, und wie er dann seine Vaterstadt mit ein paar Gulden in der Tasche verlassen habe, um in Rom sein Glück zu versuchen.

Im März 1850 kam er hier an. Er erzählte von den ersten Eindrücken; wie er in der Postkutsche zur Porta dei Cavalieri hereinkam und in der trüben Mondnacht hinter den Säulenhallen am Petersplatz vorbeifuhr und durch die Säulenstellungen die Fontainen sprudeln sah.

Zwei Jahre darauf hatte er geheiratet und wurde nun von seiner Familie „wegen seiner dummen Streiche“ ganz aufgegeben. — Später war er erst einmal ein halbes Jahr daheim,¹ dann von 1857 bis 1862 in der Schweiz und Deutschland.

25. Mai 66.

(Zur Viola: Ueber Frauenschultern).

Böcklin meinte, bei einem nicht mageren Frauenzimmer

¹ Der halbjährige Aufenthalt in Basel: 1852, die Heirat: 1853.

verschwindet bei der Wendung der Sternocleidomastoideus und es lagert sich über seinen Rand eine Fettmasse. Die Halsgrube auf dieser Seite verschwindet und ist nur auf der anderen Seite durch den angespannten Sternocleidomastoideus sichtbar. Bei seinem „Modell“ für diesen Idealkopf war dann in der Gegend des Kropfes noch eine Querfalte und der Hals im Ganzen sonderte sich in bestimmter Fläche von den Schultern. Schulterlinie und Deltamuskel bildeten eine schwach geschwungene Linie. Schulter, Oberteil der Brust, von der Warze aufwärts bildeten eine Fläche, die keine Spur des Schlüsselbeins zeigte, kaum war ein ganz schwacher Unterschied der Schulterfläche von der Fläche der Brust bemerkbar. Nach der Achselhöhle ging die Brust knapp herum.

26. Mai 66.

Als ich Böcklin besuchte, hatte er sich für sein Daphnis-Bild einen provisorischen Rahmen gemacht, d. h. eine schräge fünzföllige Fläche, die er sich mit Schaumgold vergoldete. Infolgedessen ließ die Wirkung des Bildes an manchen Stellen nach, andere erschienen zu hell und mussten mit Beinschwarz lasiert werden. Noch andere mussten in der Zeichnung verstärkt werden (Krug etc.); und das verlangten besonders gewisse Stellen (die Köpfe, der Krug etc.), die — in gehöriger Distanz von einander — die sprechendsten im Bilde waren. Diese Dreizahl der Gruppierung geht schließlich fast durch alle Hauptsachen im Bilde: durch Hauptlichter, Hauptfarben und Hauptformen. So ist z. B. dieses Bild derart gruppiert: die weiße Luft, Luftdurchblick in der Höhle und die weiße Milch. Ferner spricht sich in den drei Hauptstellen: dem flötenden Kopf des Daphnis, dem zuhörenden der Nymphe und links unten in den Geschenken die Idee des Bildes aus.

So auch beim Petrarkabilde: der obere Teil Petrarkas, links das reflektierende Wasser und das Licht über der Ferne.

Böcklin bemerkte zu Obigem noch: da die Köpfe rund sind, so dürfte auch der dritte Hauptpunkt (Krug und Früchte) keine andere Form als eine runde haben. Für den Krug konnte er keine Vase kopieren, sondern musste eine Form selbst erfinden (nämlich einen schwarzen Thonkrug, auf den mit Wachsfarben gelb auf rotem Grund mit schwarzen Konturen Figuren gemalt sind, welche Krüge nach alten Schriftstellern in Griechenland im Gebrauch waren, von denen aber kein Beispiel erhalten ist). Es war Böcklin schwer geworden, die Malerei flach erscheinen zu lassen, indem man immer dazu neigt, sie perspektivisch zu zeichnen.

Böcklin äußerte bei diesem Bilde: es sei wohl gut, von Zeit zu Zeit direkt von der Natur etwas auf das Bild zu bringen; man müßte es aber nachher aus dem Kopf nach Gutdünken verderben und seiner Idee anbequemen.

Das Monogramm auf Bildern muss, je nach dem Charakter und der Größe des Bildes, sowie nach der Stelle, wo es hinkommt, einen anderen Charakter bekommen, Druckschrift einmal, Handschrift das andre Mal, bald hell, bald dunkel und in den Farben verschieden. Bei der Viola war es rechts oben in mattgoldener Druckschrift angebracht, beim Daphnis rechts unten mit schwarzer Handschrift (lateinisch) auf das Wasser geschrieben.

Böcklin hatte in Drittel-Größe ein kleines Brustbild-porträt auf falbgelb lasiertem Grund, in warm schwarz-grauem Kleide begonnen und es jetzt so verändert, dass es

tief-blauschwarzer Sammet geworden ist. Auf den Kopf aber hat er einen zarten Kranz von hellblauen Vergissmeinnicht gesetzt. In Böcklins Atelier befanden sich noch verschiedene

Angefangene Bilder:

1. Eines darunter, ziemlich fertig (1 Fuß hoch, 10" breit), war „der liegende Faun, der der Amsel etwas vorpeift“, den Böcklin später Dr. Ehrhardt schenkte.¹

2. Mittagshitze. Dunkelblaugraue Luft, durch das hellergelbe (orange) Kornfeld und das leuchtende hellerblaue Gewand noch stumpfer erscheinend. Links Ferne, von Grüngrau vorn nach Blaugrau hinten sich abstufend. Bäume dunkelgrün im graugrünen Schatten, der auf dem Wasser wegen des Luftreflexes blau ist, steht (graurotlich) eine nackte Gestalt. Im Licht ein rosabeschienener Rücken. (Etwa 7 : 12 Zoll.)



3. Landschaft mit einem lesenden schwarzen Mönch.



Sehr schön und ernst gehalten. Hinten ein nicht ferner Fels mit Büschen. Links oben Luft.

Dünn untermalt, mit etwas bräunlich durch gehendem Grundton. (Etwa 24 : 15 Zoll.)

4. Campagna-Landschaft, als Staffage ein nacktes Kind, Blumen pflückend. (12 : 18 Zoll etwa) Frühnachmittagsstimmung. Böcklin sagte: bei solcher Lichtenordnung, wo die Hauptschatten mitten, wird man fast immer zu braunem Grundton neigen.



5. Wassernymphe, Unter einem Felsen eine Höhle, darin nackte Kindergestalten lauschend

Die Nymphe, wenn ich nicht irre, in blaßviolettem Kleid, pflückt eine weisse Lilie.

Das ganze Bild (die Höhle vielleicht ausgenommen) ist in bleichen Farben gehalten, die Luft dunstig weißlich grau, das Landschaftliche grünlichgrau. Teint: eine Spur gelblich grau. Haar: blond mit graugrünem Schilf. (circa 15 : 9 Zoll.)

6. Ein ähnliches Bild, Rückansicht hatte Böcklin auf einer Holztafel mit Temperafarben, ähnlich wie pompejanische Bilder begonnen, aber nicht weiter gemalt. (circa 12 : 7").

- a) weisse Luft —
- b) Fels mittelgrüngrau —
- Teint blaß gelblichweiss.



7. Ein anderes, vielleicht unter pompejanischem Einfluss entstandenes Bild, ist das nebenstehende: Der Mann ist als Dunkelstes, das Mädchen als das Hellste im

¹ Gegenwärtig in der Sammlung Behrens in Hamburg.

Bilde gedacht. Es sitzt auf einem violettblauen Gewand und hat einen goldenen Korb in der Hand.

Böcklin meinte, er hätte es sehr praktisch gefunden, wenn man etwas Dunkles zum Hellen umändern will, es erst mit diesem Gold oder vielmehr Bronze zu überdecken, was alles Nachdunkeln und Einsinken der helleren Farben verhindert. (Muschelgold.)

Dieses Bild ist in Tempera begonnen und einiges schon mit einem Oelfirnis (wohl Copal à l'huile?) überzogen (z. B. die Mädchengestalt). (circa 1½ : 2 Fuß groß).



8. Porträt seiner Frau, in Tempera (Leimfarbe) mit schwarzem Schleier und krappbraunviolettem faltig knitterigem Sammetgewand; blauer Grund. Stumpf und noch unfixiert.¹



9. Porträt von Lenbach, wohl ebenso begonnen und mit schmalen Pinselstrichen (wie mit Strichlagen) in der Art des Rubens stark modelliert, war schon glänzend überzogen und hatte eine merkwürdige Leuchtkraft. (Vgl. Seite 40.)²

10. Endlich sah ich bei Böcklin noch eine Skizze für Rudolf Lehman: Eine Nymphe, im Bade, von zwei Faunen belauscht (wie Susanne im Bade). Hinter dunklerer warm bräunlicher Baumlandschaft sieht man eine ferne Stadt, hoch auf einem Berge gelegen.

In Böcklins Zeichenmappe: Weibliches Porträt, mit Lithographiekreide auf weißes Papier gezeichnet, vorher mit Kohle entworfen. (In der Art und der Einfachheit des Holbein.)

Mehrere Naturstudien; einige fast naturwissenschaftlich und mit Aquarell angetuscht; andere auf Tonpapier leicht mit Bleistift auf Licht und Schatten hin gezeichnet und auf lichte Stoffe weiße Kreide aufgesetzt. Stets aber höchst sorgfältig gezeichnet. *

Böcklin meinte vom Petrarkabilde, dieses wäre nicht ein Gegenstand, der durch starke Lokalfarben zum Ausdruck kommen würde. Hier sei es mehr das Licht, das aus der Ferne in den umschlossenen vorderen Teil falle, oder auch: das Umschlossene des Vorgrunds und der Blick in die Ferne.

Die Disposition ist (wie ja auch notwendig) einfach. In der Mitte eine dunkle Masse, links oben das Hauptlicht, das rechts unten auffällt, nachdem es sich vorher von seiner Hauptmasse aus (von der Luft aus) allmählich nach dem Hauptschatten hin verbreitet hat. Rechts unten die hellen Steine, das Papier und anderes wirken hell und dunkel, dagegen links oben dunkle Blätter und Äste auf heller Luft.

Die beiden Ecken rechts oben und links unten müssen unentschieden bald Gegenstände hell auf dunkel und dunkel auf hell zeigen, die nichts Sprechendes haben; das Auge darf von diesen Stellen nicht angezogen werden und nicht auf ihnen weilen.

¹ Gegenwärtig im Basler Museum.

² Gegenwärtig im Besitz von Prof. von Lenbach.

Als die Rede auf die Zeisingsche Proportionslehre vom goldenen Schnitt kam und deren Anwendung auf alle Künste (auch Musik), meinte Böcklin, etwas Aehnliches finde sich schon im Vitruv, der von den Verhältnissen eines Baues spreche und dann in rätselhafter Weise zu den Tonverhältnissen in der Musik überspringe. Palladio habe auch über dergleichen geschrieben (Moduleinteilung). Der Palast Giraud-Torlonia im Borgo, der unweit S. Pietro von Bramante gebaut ist, habe auch sehr klare Prinzipien und sei nach Verhältnissen gerader Zahlen gebaut (z. B. Fensterbreite 4, Rahmen 1, Zwischenräume 2).

Nun wendete Böcklin dies auf sein Bild an. Die Ein teilung war dann (vgl. die nachstehende Skizze): *a*, Felsen = $\frac{1}{2}$; *b*, Hauptmasse des Busches = $\frac{1}{4}$; die Ausladungen treten nun aber weiter vor, dafür müfste Böcklin mit den Luftpurchblicken an den Stämmchen je nachdem tiefer in den Busch hineintrücken, so ferner *dc* = $\frac{1}{4}$ *de*, der schmale ferne Hügel wieder $\frac{1}{4}$, das Bäumchen darauf (*cf*) viermal diesen Hügel oder auch = *dc*; das kleinere zweimal den Hügel etc.



Bei der Figur stieß der Fußboden erst direkt gegen die Felsen und gab so einen Maßstab für die Distanz der Büsche und der Lattigblätter unten, die dadurch aber immer zu groß erschienen. Jetzt hat Böcklin Wasser durchgezogen und das vordere Terrain überschneiden lassen. Auf diese Weise lässt er den Besucher über die Distanz ungewiss und lässt den Zusammenhang mehr ahnen.

Ebenso muss auch das Zusammenstoßen der Felsen (der Senkrechten) und der Ebene durch die Büsche versteckt werden, da sich dies immer unangenehm und unorganisch machen würde.

Die Figur hatte Böcklin bis jetzt aus dem Kopf gemalt und die Falten sehr schön wahr dargestellt. Anfangs hatte er nur Gürtel *a* gemalt, da schien aber (auch nur, weil das Verhältnis der Teilung nicht schön war) der untere Teil stets zu lang, was durch Zufügung des Gürtels *b* sogleich gebessert wurde. Ebenso musste bei den Schuhen das Band *c* zugefügt werden.

Bezüglich der oben besprochenen Maßverhältnisse seines Bildes, sagte Böcklin noch: Man darf von solchen Maßen nicht ausgehen, wo aber etwas im Rhythmus der Darstellung oder in den Größenverhältnissen wohlthuend aufs Auge



wirke, läge gewiss ein leicht zu übersehendes oder ein wiederkehrendes Maßverhältnis zu Grunde.

27. Mai, 66.

Sonntag. Nachmittags mit Böcklin, Marées und Augusto vor Porto S. Paolo in Tre Fontane.

Alles war in herrlicher Entwicklung. Wir fuhren beim Vestatempel und am Aventin vorbei, auf dem der Fenchel sehr schön in üppigen gelbgrünen Doldenstengeln wuchs; auch wucherte rotviolette Löwenmaul an den Mauern. Der Omnibus hielt bei S. Paolo. Zu Fuß ging es dann bei Ponticelli vorbei, wo links schöne Situationen: Hügel mit leichten graziösen Bäumchen, steilen Abfällen, auch schönen Felsabstürzen; zuweilen verdichtete sich der Baumwuchs zu kleinen Hainen. An der Seite des Weges begleitete uns in dichter Reihe die hohe violette Distel, rechts auch weiße wilde Rosenbüschchen (wie Jasmin). Unter vielen andern Pflanzen auch der hellblaue Borax und eine große Art Natterkopf.

Bis man nach Tre Fontane kommt, sieht man über verschiedene Campagnathäler nach den fernen Bergen hin. Kurz vor Tre Fontane kommt eine schöne Fernsicht, wo die fernen Berge ganz schmal eine hohe einförmige, etwas schiefe Weidefläche begleiten; vorn Bäume. Die drei Kirchen selbst liegen einsam zwischen öden Campagnahügeln in einer kleinen grünen etwas schilfigen Fläche zwischen einigen Bäumen. Besonders schön war es, als die letzten Sonnenstrahlen den oberen Teilen noch einen blassen Schimmer gaben, die unteren Teile aber schon in blassem Schattenton waren.

Der Hauptrichter lag aber darin: dass die Straße scheinbar ohne Verbindung mit den Kirchen einsam und trostlos über dürre Hügel weiterführte (keine Spur von anlockender Ferne), während die Kirchen zwischen Bäumen auf fruchtbare Wiesenfläche abseits vom Wege als traurliches Nah dalagen, wobei es aber wieder einen ernsten Reiz dadurch erhielt, dass es keine Wohnplätze, sondern Kirchen waren. Und dann endlich dazu die Grabsstille in der Landschaft (ohne irgend ein lebendes Wesen).

Westlich von den Kirchen ist ein weites abenteuerliches, hexenhaftes Terrain (ein Thal), das von senkrechten Puzzolanabfällen (vielleicht Puzzolangruben) eingeschlossen wird, mit einigen Höhlen. Ein wahres Terrain für einen Historienmaler! Schöne Aus- und Fernsichten jenseits des Weges. — Sehr schön war auch ein von der Abendsonne grüngoldig beleuchteter Hügel mit schwarzbraunen und weißen Ziegen mit ihrem Hirten. — In der Vigne, wo wir Wein tranken, war ein interessantes Ziehbrunnenhäuschen, in welches antike Bruchstücke eingemauert waren.

*

Wir gehen Sonntags auch öfter nach S. Carlo zur Zeit der Messe. Man sieht dort dann die schönen Frauen Roms. Heute fiel uns als sehr schön eine große etwas dicke Römerin auf, die nach Schluss der Messe mit zwei Kindern draußen promenierte. Man sah auch schöne Stoffe und Farbenzusammenstellungen; z. B. eine mit rotbraunen Haaren und mittelblaugrünem Hutband, was das Fleisch sehr fein machte, nur müfste (wie hier) das rötliche Haar stumpf im Ton sein und das Grün nicht gegen das Fleisch stehen, wie Böcklin meinte. Zwei Schwestern (blond und brünett)

hatten auf ihren Strohhüten deckgrüne Schleifen, was dem blonden Teint sehr gut stand, den brünetten aber etwas zu bläulich erscheinen ließ (nach Böcklins Aeußerung, die ich nicht recht verstand).

Es ist höchst anregend, mit Böcklin spazieren zu gehen. Er beobachtet fortwährend und weiß aus allen Beobachtungen die geistvollsten Folgerungen zu ziehen. Er äußerte sich einmal über das Studieren der Natur: Oft gehe man in der Natur zwischen Steinen, Bäumen und Büschen umher, ohne etwas zu finden, das wert wäre, gezeichnet zu werden, und plötzlich werde man durch eine Kleinigkeit (einen Busch, der gegen die Luft steht oder dergl.) überrascht. Wenn man sich dann fragt: woher kommt es, daß man sich hier sagen muß: das ist so schön, wie man es sich zum Bilde nur wünschen kann, so wird man durch die Lösung einer solchen Frage mehr lernen, als durch vieles Studienzeichnen.

Als wir Mitte Mai einmal nach der Arbeit zur Porta del Popolo hinausgingen, bewunderte er rechts die Tufffelsen mit den kurzanschließenden Büschen und machte mich auf das rotblühende zierliche Löwenmaul und Hauslaub auf den Mauern aufmerksam. Weiterhin bei der Vigne des Michele war auf der linken Seite des Weges ein blühender Granatbusch mit weißen und rosa Rosen durchwachsen, deren Blätter, auch etwas länglich, von dem Granatlaub schwer zu unterscheiden sind. Rechts auf dem Felsen die dunkeln festen Cypressen, daneben (höchst graziös und leicht) junge schlanke Bäumchen. Ein schönes Motiv war ihm zerstört: feste, große Oleanderbüsch, aus denen zierlich eine kleine Weinlaube heraussah.



ARNOLD BÖCKLIN, FRANZ VON LENBACH
NACH EINER ORIGINALSKIZZE IM BESITZ DES FREIHERRN VON HEYL

31. Mai 66

besuchte ich Böcklin und zeigte ihm mein Fragment antiker Malerei, das ich bei Prima Porta gefunden. — Böcklin meinte, es sei vielleicht mit Leimfarben auf schwarzen Freskogrund gemalt. — Späterer Zusatz: (Später 1868/69 erkannte Böcklin es jedoch als reines Fresko.)

Böcklin widersprach damit Pettenkofer, der behauptet hat, daß sowohl Leim- als Oelfarben unhaltbar seien, wenn Veränderungen im Oel, im Firnis oder Leim vor sich gehen; seltener kommen solche im Farbstoff vor. Die schlagendsten Beispiele könnten seine Meinung nicht verändern, daß die pompejanischen Malereien reines Fresko wären.

Späterer Zusatz: Als Böcklin später selbst Fresken malte, erkannte er die Richtigkeit dieser Behauptung an.

★

Späterer Zusatz: 1. Juni 66 gab ich mein Atelier auf und teilte mit Böcklin das seinige in Via del Babuino. 9. Juni Abends zogen wir in das frühere Lehmannsche in Via Margutta.

2. Juni 66.

Böcklin: Es ist ratsam, den stärksten Kontrast von Licht und Schatten nicht auf Hauptsachen, sondern auf untergeordnete Dinge zu verlegen. Hier liege der Fehler der meisten Bilder.

Böcklin malt seine Lüfte fast stets mit (selbstbereitetem) Ultramarin. Hat man in der Luft, die doch fern ist, eine starke Farbe, so bleibt keine Farbkraft für vordere Gegenstände.

9. Juni 66.

Böcklin hatte an Jemand, der ihm auf eine vorzulegende Skizze hin ein Bild bestellen wollte (ich glaube Merian in Basel), drei Entwürfe zur Auswahl geschickt.

1. Ein fast nackter brauner Hirtenknabe sitzt flötend auf einem Felsen gegen die tief mittägliche blaugraue Luft, während rechts vorn auf einer grünen Wiese ein Mädchen (dunkles Kleid und rötlich braune Haare, mit Blumenkorb) Blumen pflückt.¹

Disposition: Links oben dunkelblaugraue Luft, davor der braunrote Körper (weissgraue Hosen) und braune Moose; grauer Felsen. Rechts unten gelbgrüne Wiese mit Büschen von gleicher Farbe (die wenig Zeichnung haben). Das Mädchen in dunkelblauem Kleide, farbiger als die Luft, um diese zu neutralisieren. Das Warm der linken Hälfte ist im Haar wiederholt. Zarter Teint; schwarzer Korb mit violetten Blumen. Dabei eine Gruppe der mannigfältigsten Blumen und ein wenig Wasser, das Veranlassung zu dieser Ueppigkeit gegeben. Das Kleid des Mädchens geht bis zur Brust; dann ist ein durchsichtiges Hemdchen sichtbar, das auch die Ärmel bildet.

Gemalt auf Papier mit Wasserfarbe und leichtem Bindemittel (Leim, Gummi oder dergl.; nur nicht Honig in Tempera brauchen, da er nie trocknet). Einzelnes, alles Nackte fast, mit Deckfarben. Dann ist diese Aquarelle mit geschmolzenem Wachs überzogen; später nochmals erwärmt und mit einem reinen Lappen poliert. Der Grund ist dunkelgrünlich-graues Tonpapier.

¹ Vgl. hierzu die Abbildung Seite 5 dieses Heftes, nach dem Original im Besitz des Freiherrn von Heyl.

Da der Wachsfirniß die Deckfarben dunkler macht, müssen diese recht hell aufgetragen werden.

2. Ein Silen flötet unter dem Buschdickicht einer Quelle, an deren Schöpfbecken ein Mädchen lauschend steht. Letzteres steht ferner und in offener Umgebung.¹

Diese Silenskizze hat Böcklin mit Bleistift auf Papier gezeichnet, dann mit Aquarell und etwas Deckfarbe skizziert, doch so, dass an vielen Stellen (wie z. B. bei Fels, Stamm u. s. w.) Papiergrund und Bleistiftstriche sichtbar blieben.



Schliesslich hat Böcklin auch hier den erwähnten Wachsüberzug angewendet und ihn blank gerieben, sodass die Skizze ein sehr zartes und weiches Aussehen bekam.

3. Skizze zu Böcklins Bilde „Petrarka, in Natur einsamkeit dichtend“.

Sie war wie die obigen beiden auf dunkelgrüngraues Tonpapier mit Bleistift gezeichnet, dann mit Aquarell, nachher mit Deckfarbe (Ferne und Tuff besonders), fast überall noch gesteigert und überarbeitet. Diese Skizze war nicht mit Wachs fixiert worden.

Der Auftraggeber entschied sich für die Ausführung dieses Blattes, die Böcklin bereits am 9. Mai 66 in Angriff genommen hatte, und zwar auf einer circa zwei Meter langen Leinwand, die er dunkelgraugrün getönt und auf der er dann die ungefähre Wirkung mit Weiß herausmodelliert hatte. Das Motiv ist eine Waldlandschaft; links ein Durchblick auf einen nicht zu fernen Hügel. Vorn gegen einen Felsen gelehnt, steht der Dichter in violettem Gewande. (Auf der etwa 9 zölligen Skizze ist er rot.) Das ganze Bild ist noch fast schwarzgrau (Kernschwarz), nur die violette Figur und der Lichtblick, der auf den fernen Hügel fällt, haben stärkere Farbe.

10. Juni 66.

Umzug in ein gemeinsames Atelier in der Via Margutta.

Böcklin folgt mit regster Teilnahme der Entwicklung meines Bildes der beiden Leonoren.

*

Er sprach vom Naturstudienmalen. (Wir beobachteten eben gewittrige Luft, in der sich graue Wolken vor gelbes Licht schoben): Am besten wäre eine neutrale graue Leinwand, anstatt der gebräuchlichen hellgelben. Wenn die Leinwand nun einen kaltgraulichen Ton hätte, so würde man finden, dass reines Weiß vielleicht schon das gelbliche Wolkenlicht giebt, und so müfste man fortfahren, die Töne zur Leinwand zu bestimmen.

Brennesseln hatte Böcklin im Albanergebirge sehr üppig gesehen und in ansehnlicher Grösse. Die unteren Blätter waren dann etwas gewellt oder geschwungen, wodurch die Grösse angedeutet wird.

Von immergrünen Eichen und Lorbeer ist schwer zu sagen, was dunkler ist; einmal dieser, ein andermal jene. Die ersten sind aber etwas grauer und stumpfer.

¹ Vgl. hierzu die Abbildung Seite 33, wiederholt aus Pan, III. Jahrgang, Heft 2, Seite 73, nach dem Original im Besitz des Freiherrn von Heyl.

Naturstudien kann man nicht groß genug zeichnen, weil man sich dann erst über die Formen klar bewusst wird.

11. Juni 66.

Vor allen Dingen müsste ich suchen, erst Organismus in mein Bild zu bringen, ob dann eine Partie weiter vor oder zurück muss, fände sich hernach leicht. Ob Baumpartien (wie hier der Oleander) auch im Bilde Wurzel oder Stamm haben, kommt wenig in Betracht; die Hauptsache bleibt stets das schöne Verhältnis der Partien zur Figur. Man muss ohne Rücksicht auf Farbe anfangs nur auf Formen, Licht und Schatten ausgehen. Das kostet zuerst Ueberwindung. Später gewöhnt man sich aber daran und findet gleiches Gefallen an der schönen Form.

12. Juni 66.

Böcklin hat vom Grafen Schack in München den Auftrag erhalten, eine 1859 für Cotta gemalte Grisaille: die Götter Griechenlands (für die Jubiläumsausgabe von Schillers Gedichten) als 8—9 Fuß hohes Oelbild zu malen. Böcklin hatte eine Photographie jener Arbeit zur Hand, die von der meinigen, welche aus einem früheren Stadium stammt, manigfach abweicht. Mit diesem grösseren Format und der Aufgabe, es farbig zu geben, treten aber auch andere Bedingungen und die Notwendigkeit mancher Änderungen auf. So z. B. kann der grosse Kastanienbusch vorn, der nun über 2' gross wird, nicht so bleiben, sondern muss feiner gegliedert werden, (etwa durchflochten mit anderen Pflanzen) u. s. w.

Vorn ist Merkur, der einer Nympe seine Liebe gesteht; ein Faun belauscht ihn durch den Busch; rechts eine Quellnymphe. Links, ferne: Apollo, vor einer Schaar Hirten singend.



12. Juni 66.

Auf Petrarka bezüglich sagte Böcklin: Violett stimmt immer schön zu Grün. Wenn man dann aber nicht eine entschiedene Farbe, wie hier das Rot in das Bild bringt, so läuft man Gefahr sich unentschieden zwischen Grün und Violett zu bewegen und zuletzt unbewusst ins Schwärzliche zu geraten.

*

Bei jedem Strich, sei es Gewandrichtung, Ast oder dgl. und bei jeder Richtung, die man angibt, soll man stets an die Gegenrichtung denken.

Wenn alles wahr gegeben ist, ordnen sich Nebensachen, wie Baumformen etc. von selbst unter; es wirkt dann immer nur das psychologische Interesse und man sieht zuerst auf die Figuren.

Beim Bilde muss man ohne Rücksicht auf Farbe anfangs nur auf Formen und Licht und Schatten ausgehen. Man muss sich nur durch die Freude an der schönen Form anfangs

bestimmen lassen. Später aber klar sein, wo durch starke Farbe, Warm und Kalt das Bild zu fördern sei.

Bei einem Kunstwerk muss das Geringste zum Heben des Ganzen beabsichtigt und notwendig sein.

*

In Rom war einmal ein Amerikaner, der mit seinen Prinzipien viel Aufsehen machte. So z. B. sagte er: Keine Farbe sei im vollsten Licht, und daher keine in einem Lokalton; so lasierte er denn alles mit Schwarz, malte dann licht heraus, lasierte wieder u. s. w. Später gab er ein Büchlein heraus über Farbenprinzipien, worin er die drei Urfarben immer mit der Dreieinigkeit verglich.

Durch Uebergehen der Schatten mit dünnem Schwarz, werden die Lokalfarben bewahrt und alle Farben erscheinen klarer und heller, während ein solcher Ton dick gemischt als dunkler Lokalton erscheinen würde.

13. Juni 66.

Böcklin: Malerische Rezeptbücher sind sehr nützlich, wenn sie von alten Meistern geschrieben sind. So enthält Leonardos Trattato della Pittura neben vielen bekannten Sätzen doch sehr viel Interessantes. Er äusser z. B.: Je weniger Licht eine Farbe bekommt, desto schwächer wird sie, bis sich im tiefsten Schatten alle Unterschiede ausgleichen und die Farbe nicht mehr gesehen wird. Man kann also Sachen, die nicht im vollsten Licht sein sollen, dreist mit einer schwarzen Lasur überziehen, ohne zu fürchten, gegen die Farbenwirkung zu verstossen.

Ferner folgt daraus, dass Halbschatten oder Tönungen an Farbigkeit gegen klare Lichtwirkung zurückstehen müssen.

Ueber Marées Unzufriedenheit sagte Böcklin, dass er an andere zu hohe Anforderungen stelle und infolge dessen strengere Kritik befürchten müsse. Dann vergesse er auch, dass man ein Bild nicht der Farbe oder einer malerischen Wirkung wegen, sondern der Sache selbst wegen male.

14. Juni 66.

Böcklin riet mir: wenn ich einmal eine Skizze gemalt hätte, sollte ich sie mit Copal à l'huile überziehen und dann erwärmen, bis der Copal riecht. Dann hat sich dieser gleichmäßig verteilt und giebt der Farbe einen wunderschönenrätselhaften Schimmer, so dass man garnicht begreift, wie dieses Bild gemalt ist.

15. Juni 66.

Feuerbachs Talent sei nur auf das Nachahmen gerichtet. Nie habe er den Gedanken des Bildes im Sinn, sondern es schwebte ihm unbestimmt vor, dass das Bild wie ein Tizian oder Carracci aussehen müsse und dies suche er zu verkörpern, gleichviel, ob mit naturgerechten Mitteln oder nicht. Nicht dem Wesen der Sache ginge er nach, sondern der Farbenidee. Er disponiere sich z. B. den Effekt: hinten Grün, darauf das Fleisch grau und vorn stark Rot und dazu suche er sich den Gegenstand. Kein Auffassen dem Charakter gemäss; wie man etwa bei einem jugendlichen Kopf an Rosen und Heiterkeit denkt, bei älteren Leuten an ernstere Umgebung.

Was Wirkung der Farben zu einander anbelangt, so hätte Riedel darin sehr viel Beobachtungen gemacht. Seine Peris wären fein in der Wirkung geworden, und es wäre merkwürdig, was er für ein leuchtendes Rot (das dabei Tiefe hat) nur mit Zinnober erreicht hat, indem er Grün daneben stellte und das Rot über Fleisch, Flügel und Grund verbreitete und zum Bilde hinausgehen ließ.

Böcklin, indem er über die stilistische Richtung der Franzosen sprach, der auch Benouville¹ angehört, nannte ihre Richtung das Kommodensystem, das darin besteht: wo sie nur irgend können, Senkrechte und Wagrechte anzubringen und die Verlegenheitsecken zwischen den Kommoden des Vordergrunds und der Ferne mit herauswachsenden Bäumen oder Büschen auszufüllen. So sei Benouvilles Franz von Assisi auch nur aus Begeisterung für die Linie entstanden und vielleicht für die mathematisch eckigen Formen der Kutten. Der sterbende Franciscus selbst bildet eine Kommode.

In München, sagte Böcklin, würde er zu den krassesten Naturalisten, Pilotyanern etc. (von Pecht) gerechnet.

16. Juni 66.

Durch die Beschaffenheit der Leinwand und durch das Verreiben der Farbe, war Böcklin die Leinwand (zum Petrarka) zu rauh, worauf er dann Schlämmkreide mit Copavienbalsam rieb, dazwischen auf der Palette den Ton nachmischt und damit die Poren ausfüllte. Er empfahl mir dieses Mittel sehr und meinte, es ließe sich sehr schön darauf malen; die Farbe erhalte dadurch etwas Rätselhaftes, Unbestimmtes. Würde er nun dick hineinmalen, so wäre aller Zauber der Farbe vernichtet, Dickmalen wäre überhaupt etwas Rohes, wodurch stets alle Form und milde Erscheinung zerstört würde. Man müsse leise und vorsichtig jeden Ton zum Grund bestimmen.

Die älteren Meister bereiteten sich ihren Malgrund auf Holztafeln folgendermassen: Erst geleimt, dann Leim und Schlämmkreide, dann wieder Leim und alles ganz blank geschliffen. — Natürlich kann man auf einem blanken Grund der Farbe mehr Reiz geben.

*

Böcklins Palette: Mumie (asphaltartig) Chrom (das schwefelgelbe, soll haltbar sein), dann Morellensalz und violettes englisches Rot und gebrannter Dunkelocker.

Kein Goldocker, von dem Böcklin nichts hält.

Die meisten dunklen Farben trocknen langsam, außer Umbra. Von den hellen Farben trocknet Neapelgelb am schnellsten, lichter Ocker langsam.

*

Nachmittags mit Böcklin in Villa Borghese.

Das Wetter drohte anfangs mit Regen, so dass wir unter Büschen Schutz suchen mussten, wurde dann heiter, später wieder Regen. Die Pflanzen sind prachtvoll entwickelt. Vor der Höhle war der grüne Grassteppich mit grauen, blühenden Halmen durchmischt, wie grüner Sammet. An feuchteren Stellen dunkelgrün. Bei dem kleinen Wasserfall vorn war schönes Schilf, mit langherunterhängender Waldrebe durch-

¹ Jean Achille Benouville, französ. Landschafts- und Architekturmaler, geb. 1815, erhielt 1845 den Preis für Rom.

flochten, an deren senkrechten trocknen Gehängen das Wasser herunterfloss. Die Moose waren von der Feuchtigkeit ganz schwarz (mit bläulich-schwarzen Reflexen), darauf hellgrüne Blätter in hartem Kontrast. Im Lorbeerhain lagerten wir. — Verschiedene Spezies von Lorbeer. — Die Stämme mannigfaltig mit langen dunkelgrau-grünen Moosen, zwischen denen der Stamm hellgrün. Für Lorbeerstämme sind kleine runde weissliche Flechten (grünlich-weiss) charakteristisch.

Boden mit vielen trockenen Blättern zwischen grünen Blättern. Gegen ein durchscheinendes Blatt zeigte mir Böcklin, wie schwachgrün das Bodengrün ist, und welche reiche Skala bis zum Grün jenes Blattes, und wie sehr man sich vor starkem Grün im Bilde hüten müfste. Weiterhin auf der Wiese viele Malven; Ahorn und deutsche Eichen, die hier auf dem fetten und weichen Boden einen rundlicheren Charakter als in Deutschland haben.

18. Juni 66.

Böcklin hat die „Götter Griechenlands“ begonnen (3 m hoch, 2 m breit).

Zuerst grundierte er die Leinwand mit einem dunkeln leichten Grau (Rebenschwarz, Weiß, etwas Deckgrün und Neapelgelb) (wie Böcklin später einmal sagte, wäre es Schwarz, Weiß und grüne Erde). Nachdem er die Photographie und die Leinwand quadriert, übertrug er die ungefähren Umrisse durch lose Kreidestriche (Schlämmkreide), zeichnete die Gruppen aus und überdachte die Stellungen etc. aufs genaueste. Er meinte, dass man auf diese Weise viel Arbeit erspare. (Schlämmkreide hat den Vorteil, dass sie von Flüssigkeit durchdrungen durchsichtig wird und sich beim Malen unmerklich mit der Farbe vermischt.)

Er begann damit, die Höhle über der Nymphe als Dunkelstes mit etwas grünlichem Schwarz (grüne Erde und Kernschwarz) zu überschummern, wodurch die Nymphe im Gegensatz schon etwas fleischfarben erschien, und fuhr dann fort mit demselben Ton vorsichtig in das Fleisch hinein zu modellieren.

*

Er meinte, sein Petrarka sei ein Stimmungsbild, deshalb habe er von Licht und Schatten ausgehen müssen. Dieses Bild aber sei erzählend, deshalb müsse er von den Gegenständen selbst ausgehen. Aus diesem Grund müsten sich zuerst die verschiedenen Gruppen in gutem Verhältnis zu einander verkörpern und zwar in perspektivischem. Die Nymphe hat er im Bilde grösser gehalten, damit sich das Hinausgehen der Ferne besser ausspricht. Die Quellnymphe, backfischartig, ganz nackt, schmückt symbolisch sich mit Blumen. Merkur und die Hirtin im Schatten. Ringsum sprüßen Blumen, wo sich Götter nahen, so auch hier.

18. Juni 66.

Böcklin erkannte die Bemerkung Rubens' an: „Weiss sei Gift für Schatten, sie müsten stets mit transparenter Farbe gemalt sein“ (Field, Chromatography), gab mir jedoch auch Recht, dass man vorher malen könne, wie man wolle, wenn nur die letzte Lage transparent sei.

Er stimmte sogar für das öftere Ueberlasieren (Schummern) mit Weiss (reines feingeriebenes); man müfste damit von den Lichtern aus bis in die Schatten hineingehen, damit

der Lokalton zusammenbleibe, und (wenn die weisse Lasur trocken ist) mit den anderen Farben (dünn) modellieren.

Ich meinte die Alten (Venezianer, Palma Vecchio) hätten wohl oft mit Grau modelliert. Böcklin meinte, wohl mit Schwarz! Vielleicht auch hätte die von ihnen pfundweise bezogene Terra Majolica (ähnlich in der Wirkung wie Schlämmkreide) einen solchen Zweck gehabt.

Fast alle Farben sind in feingeriebenem Zustande Lasurfarben. Böcklin hat oft Farben mit Schlämmkreide vermischt, was eine ganz zarte graufarbige Lasur giebt, die z.B. verschiedene Gründe auseinander hält, ohne deren Farbenqualität zu zerstören.

19. Juni 66.

Nachdem Böcklin den Grund also neutralgrau (ziemlich dunkel) gemalt hatte und mit Schlämmkreide aufgezeichnet, begann er die dunkelsten Stellen (Höhle) mit Schwarz und grüner Erde anzutuschen, wogegen das Fleisch der Nymphe dann schon rötlich erschien. Dann holte er die Konturen nach und modellierte mit grüner Erde (oder dem obigen Schattenton) die Figur fast fertig. Alles in sehr dünner Malerei. Den Haaren gab er einen grünlich blonden Schimmer. Dem Kranz wollte er erst blaue Blumen einflechten. Die gingen aber zu sehr mit dem Dunkel zusammen und blieben daher gegen das Fleisch indifferent. Jetzt hat er mit besserem Erfolg violette Winden gemalt, die als Licht sprechen und dem Körper ein etwas gelbliches Aussehen geben.

Böcklin hatte den Kopf seiner Hirtin gemalt, und fand ihn zu gelblich, ohne dass er sich die Ursache erklären konnte; um dies zu mildern, gab er ihr ein blaues Kopftuch. Mich wunderte, dass er die entgegengesetzte Farbe dazu anwendete, worauf er mir als Antwort Beispiele anführte: Gesetzt den Fall, der Kopf meiner stehenden Figur^x sei zu rot, so könnte ich dies nicht dadurch mildern, dass ich das Rot des Kleides verstärkte, sondern im Gegenteil nur dadurch, dass ich nahe Grün — vielleicht das der Ballustrade — lebhafter mache. Oder: der graue Himmel erschien zu bläulich, so wird dies nicht aufgehoben, wenn ich einen Fleck von starkblauem Aether anbringe, sondern im Gegenteil nur, wenn ich ein starkes Orange in die Nähe male.

Dem Merkur möchte er ein goldenes Gewand malen; um Himmels willen keinen Stoff wie Tuch etc., den man nach der Elle messen könne. Hut vielleicht von Elfenbein, oder besser noch von einem Stoff, der gar nicht bekannt ist, und so fort. Wenn die Figur dadurch und durch den weissen Teint (Götter wurden mit zartem Teint gedacht) vielleicht statuenhaft wirkt, so kann das diese Gestalt in so lebhafter menschlicher Bewegung hier mehr vertragen als sonst, weil das verhindert, dass sie gemein erscheint.

Böcklin malte (wie die Nymphe) auch die Hirtin ziemlich fertig, bevor er weiter ging. Er meinte, wenn er oberflächlich weiter ginge, käme er nicht dazu, die Figuren mit Liebe durchzu führen. Ich sagte, die grossen alten Maler hätten es wohl auch oft



^x Auf Schick's Bild: Die beiden Leonoren.

so gemacht, dass sie von der fertigen Hauptsache ausgingen und danach erst das andere entstehen ließen, z. B. Velasquez in seinem angefangenen Knabenporträt in der Galerie Doria und Tizian bei seiner Madonna in den Uffizien. — Worauf Böcklin: Man braucht um den Gesamteffekt nicht in Sorge zu sein, der beruht auf einfachen Gesetzen. Wenn man ihn vorher überlegt hat, so genügt es, wenn man ihn nur immer im Auge behält.

20. Juni 66.

Böcklin sprach von Gummigutt (Gamboge), welches eine verrufene und doch ganz haltbare Farbe wäre. Man sagt, dass sie verschwände. Böcklin hat einmal ein Bild, das schon farbig war, mit Schwarz und Weiss wieder durchmodelliert, und dann, bald stärker, bald schwächer, je nachdem es die verschiedenen Gegenstände bedingten, mit Gummigutt überzogen, der in Oel durchsichtiger ist, da einige Gummiträne in Wasser unlöslich sind.

Dann ging er mit mehr Erfolg wieder den Lokalfarben nach. Auf diese Weise sei er sicher, dass das Bild seine Harmonie behalte, wenn auch der Gummigutt verschwände.

☆

Böcklin erzählte von einem Copisten, der den Memling in Galerie Doria copierte und das schwarze Gewand pechschwarz copierte und noch immer nicht die Dunkelheit zu erreichen glaubte. Wir haben viel dunklere Mittel, als auf jenen Bildern angewendet sind, und ihr dunkelstes Mittel ist immer noch ein gebrochener Ton (wohl nur durch den vergilbten Firniß). Wenn man die Dunkelheit nicht erreicht, so liegt es meistens daran, dass man dem präzisen Vortrag der Alten nicht gleich kommt, der auch eine Hauptursache der Brillanz ihrer Farben ist. Die Erfahrung, dass die Farben auf alten Bildern viel gebrochener sind, als man glauben sollte, hat auch Lenbach gemacht, der zu farbig anfing und seine Farben dann immer mehr wieder herunterstimmen musste. Das Blau des Himmels auf der himmlischen und irdischen Liebe, war zuletzt gar kein eigentliches Blau und ist von Anfang an wohl nur ein sehr schwaches gewesen.

22. Juni 66.

Böcklin meinte, er hätte (bereits früher auf der Photographie) richtig empfunden, dass vorn ein breites Licht sein



müsste, damit es dagegen klein in die Ferne hinausgeht.

Wenn man in der Weise, wie Böcklin diesmal, das Bild beginnt, so könnte man die übrige Kreidezeichnung auswischen, und die Phantasie würde in dem dunkeln Grau

weiterspielen und das Auge sich das Fehlende hinzuphantasieren. Man ließe so der Phantasie den schönsten Spielraum.

Das früher blaue Kopftuch ist nun gelb übermalt, um den Teint dunkel und grauer zu machen. Zu demselben Zweck hat Böcklin hinter dem Kopf kalt rosafarbene helle Rosen angebracht. Die Rosen sind leuchtend um die Gruppe herum verteilt; dadurch wird sie etwas dämmeriger und weicher in der Erscheinung. Merkur kriegt vielleicht ein goldenes Gewand, das zum Teil auf den Zweigen liegt, um anzudeuten, dass er vom Himmel gekommen ist. Die Rosen (mit Eisenoxyd und Weiss gemalt) haben besonders bei α eine lichtvolle Erscheinung, die zum Teil auch von der Unbestimmtheit herkommt und sogleich zerstreut werden würde, wenn Böcklin bestimmte Formen oder grüne Blätter hineinsetzen würde. Er deutete auf einige hellergraue Flecke auf dem dunkelgrünen Grund daneben und meinte, in dieser unbestimmten Art müsse man die Blätter herausbilden.

Da mir die Nymphe gegen die linke Gruppe grau vorkam, fragte ich, ob der Fleischton nicht farbiger würde, wenn er den Boden kaltgrün mache. Böcklin verneinte es und meinte, dadurch würde ihre Fleischfarbe nur toter werden. Solche stärkere Farbe macht jede schwächere stumpf und tot.

Anstatt des großen Kastanienbusches auf der Photographie hat Böcklin ihn geteilt und einen kleinteiligen Rosenbusch gegen die linke Gruppe von Figuren gestellt, da ihm die großen Blätter das Großwirken und das Sprechende derselben beeinträchtigt. Der obere Teil des Busches ist aber Kastanie geblieben, und soll jetzt ein Busch werden, der aus der Felswand herauswächst. Hier, indem die großen Kastanienblätter gegen die Ferne und gegen die jugendliche Nymphe stehen, erfüllen sie besser ihren Zweck, das Nebenstehende klein wirken zu lassen.

Die Köpfe, z. B. den des Merkur gründerte Böcklin mit dicker bleicher Farbe, d. h. modellierend, damit der Leinwandgrund nicht störend mitspricht.

Böcklin sucht alles so in einfachen Farben, rein durch die Gegensätze zu zwingen, und will starke Farbe und große Tiefe (d. h. vereinzelt) nur in der rechten unteren Ecke in den grünen Blättern anbringen.

25. Juni 66.

Ich wunderte mich, dass Böcklin so viel an der Farbenkomposition der Hauptgruppe und dem Rosenbusch änderte, indem er sie zur Nymphe passend machen wollte, und nicht die Nymphe, die doch einen kleineren Raum und einfache Farbenwirkung hätte, umgekehrt nach der Gruppe stimmte. Worauf Böcklin mir erklärte, dass er damit seine ganze Skala zu dem angestimmten Ton verlieren würde, um den sich das ganze Bild bewegen muss. Die ganze Untermalung würde dann unnütz werden. Dieses neutrale Grau muss schließlich auch der Farbenton sein, der die Stimmung im Bilde ausmacht. Mit der größten Konsequenz müsse man an ihm festhalten und immer wieder auf ihn zurückkommen. Die Rosen müssten dunkler und farbloser werden, damit sich die Gruppe plastischer herausmodelliert. Die Lichtwirkung ist hier die Hauptsache; um die Figuren und andere Gegenstände nur durch Farbenerscheinung wirken zu lassen, ist der Raum der verschiedenen Stoffe zu klein; das Bild würde zu reich und das Einzelne wieder zu winzig aussehen.

26. Juni 66.

Böcklin änderte noch die Hirtin, indem er ihr weisse Hemdärmel und ein dunkel ponceaufarbenes Mieder gab (dunkel Eisenoxyd) und die Korallenkette, als zu kleinlich, fortliess. Durch diese weissen Hemdärmel drückt sich das Hinüberneigen besser aus. Auch hat sie jetzt bräunliches Haar. Böcklin liess nun die vorderen Figuren einstweilen ruhen und begann den ferneren Teil herauszubilden und zwar fast Grau in Grau, mit schwacher Farbenandeutung.

Er zeichnete die Schattenformen des mittleren Teiles erst mit dünner, nur wenig dunklerer Farbe vor, sodass damit die Licht- und Schattenerscheinung hinskizziert war, gab dann den ferneren Bäumen ein wenig Ton und eine Spur Grün, und deutete den Anfang der Lorbeerstämmen an. Dann, auf einem gradlinigen Brunnen sitzend, den Körper des Apollo, mit dünnem Weiss, sodass er gegen das Grüngrau der Umgebung schon etwas rosa wirkte. Die anderen Figuren brachte er auch mit Weiss zur Erscheinung und gab der säugenden Frau ein hellgelbes Gewand. Dahinter ein brauner Schäfer mit Ziegenfell, sich auf einen Stab lehnend. Die graden Linien des Brunnens (darüber anstatt Feigen gradstämmer Lorbeer) gäben eine bessere Lokalität; in Beziehung darauf Weiber mit Krügen und Hirten als Zuhörerschaft. Statt des horizontalen dorischen Tempels ist jetzt ein runder Tempel (wie Vestatempel) gemalt, weil Böcklin die Horizontalen zu lastend fand, und die Senkrechten mehr betont werden müssen, wodurch denn auch wieder die Horizontalrichtung des Terrains mehr Wichtigkeit erhält.

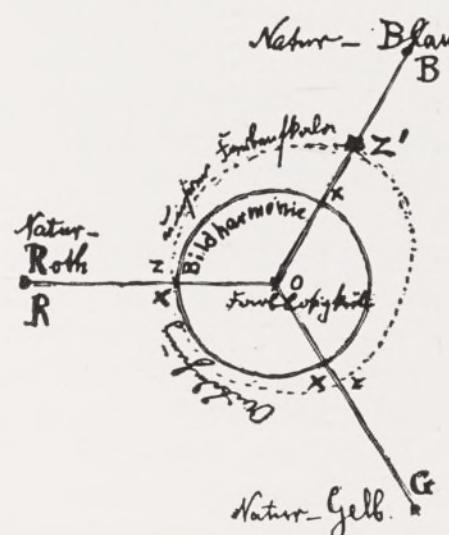
27. Juni 66.

Böcklin malte darauf den Himmel in einer neutralen etwas dunkleren Farbe, fast von dem Ton und Dunkelheit des grundierten Tons, und mit derben horizontalen Strichen, damit das Fleckige des Grundes aufgehoben würde. Zugleich gab er einige Andeutungen von horizontalen Streifen und zwei ganz kleinen Wölkchen. Ton und Farbe müssen noch so gebrochen sein wegen der schwachen Farbenandeutung der ganzen Ferne.

28. Juni 66.

Als ich mich wunderte, dass Böcklin die Luft so dunkelgrau (Kernschwarz und Weiss) ohne Spur von Blau grundierte, meinte Böcklin Blau wäre die brillanteste Farbe und im Verhältnis zu den andern Farben schon ganz schwach aufgetragen, von solcher Leuchtkraft, dass man sich besonders in der Luft nicht genug vor dieser Farbe hüten könne, da sie gar leicht jede andere Farbe tot und schwer erscheinen ließe.

Rot, Blau, Gelb sei die Leuchtkraft der Farben in der Natur; so reicht unsere Palette z von der Farblosigkeit im allgemeinen in Rot und Gelb nur bis x , im Blau



aber weiter, bis z' . Wir dürfen aber nicht eine Farbe im Uebermaß anwenden und die andern vernachlässigen. Und indem wir uns bemühen, die drei Farben ins Gleichgewicht zu bringen, müssen wir uns auch beschränken, das Blau nur bis zum Masse x anzuwenden.

Böcklin sagte dann: „Wie das Blau, liegt auch das Weiss gewöhnlich außerhalb des Farbenkreises unserer Bildstimmungen.“

Ein anderermal sagte er: „Wenn man Weiss im Bilde hat, ist der Farbenkreis in dem man sich bewegen kann, grösser.“

Während Böcklin seine Malerei aus dem Grauen oder einem mässigen Farbenkreis ins Farbige steigerte, veranlasste er mich bei meinem Leonorenbild, um auf denselben Standpunkt zu kommen, zum umgekehrten Prozess.

Tonfolgen in Böcklins Bilde. Tempel: hell — Busch darunter: dunkel — dann helle trocken rötlichgraue Felswand: hell — Wiese: dunkler (mit vielen Verkürzungen, um den Tempel fernzurücken) — Stadtsilhouette: dunkel — Mauer und Berg davor: hell — dann Baum: dunkel — Stämme davor: hell.

Im Vergleich zum grauen Himmel wirkt das rote Mieder, obgleich nur dunkel Caputmortuum, so stark, als wäre fast das kräftigste Rot aufgewendet: dieser Ton wäre sogleich tot, wenn oben blauer Himmel gemalt würde. So aber habe man hinreichend Mittel, um die grauen Büsche und das Rot so kräftig wie in der Natur erscheinen zu lassen.

Böcklin malte die Felsen, welche das Becken bilden, in dem sich das Quellwasser sammelt, und bestrebt sich dabei besonders die Nymphe fern zurückzubringen. Dabei betonte er besonders einige Punkte, die ihm die Sache charakterisieren sollten und hatte diese beim Weiterarbeiten immer im Auge, so z. B. ein horizontales Blatt bei a , das hellgrün vor einer dunklen Tiefe horizontal steht und ihm das Hineingehen in die Spalte ausdrücken hilft. Die Felsen rechts müssen vortreten, damit es eng und gemütlich in dem Plätzchen der Nymphe wird und der Schatten auf ihrem oberen Teil sich mehr rechtfertigt. Die Partien der auf diesem so vortretenden Felsen (x) wachsenden Büsche werden in ihren Linien entgegengesetzt laufen müssen.



Späterer Zusatz (datirt vom 18. Juli 66.)

Von seiner Nymphe auf dem besprochenen Bilde bemerkte Böcklin: diese Idee, die Nymphe und die Quelle (die Sache selbst und ihre Personifizierung) malen zu müssen, widerstrebe seiner Ueberzeugung so sehr, dass er sich nicht hineinzudenken vermöge, und wenn auch alle späteren Künstler es so dargestellt hätten, so bleibe es doch immer eine barocke Idee. Die Griechen der guten Zeit hätten es gewiss nicht gethan. Sie hätten ihr den Wasserkrug vielleicht beigegeben, aber das Wasser nicht neben ihr fließen lassen. Sie hätten kaum der Plinthe zur Andeutung ein Wellenornament gegeben.

Böcklin setzte mit Ende Juni das Malen dieses Bildes aus und beschäftigte sich bis zu seiner Abreise von Rom ganz ausschliesslich mit seinem Petrarkabilde.



ARNOLD BÜCKLIN, SKIZZE ZU CHOLERA

ARNOLD BOEKLINS SKIZZEN



ER Besitzer des Hauses, in dem Böcklin in Florenz während der achtziger Jahre eine Reihe seiner gefeiertsten Werke schuf, war selbst Maler und hatte sich einmal eine Leinwand erworben und auch schon braun grundiert, die ihm für seine Blumenstücke dann doch zu gross schien; er fragte deshalb eines Tages seinen Mieter, ob er nicht für diese eine Verwendung habe, Böcklin willigte ein und wie öfters, an einem Sonntag, als alles um ihn stille war, begann er auf dieser Leinwand ein neues Bild. Mit farblosem Wasser skizzierte er auf dem dunklen Grunde vor den Augen eines erstaunenden Schülers das Spiel der Wellen der Neuen Pinakothek in München, eine Komposition, die vordem noch Niemand aus einer Vorarbeit geahnt hatte. Als die Hauptlinien feststanden, das Wasser aufzutrocknen und das Bild wieder zu erlöschen begann, wurde mit Kreide den nassen Strichen und den aufgetrockneten Rändern die diese hinterlassen hatten, nachgefahren und von neuem erstand die Komposition. Nach siebzehn Tagen soll dann diese grossartige Meeresnovelle fertig gewesen sein, die allein durch den Zauber, mit dem das Wasser gemalt ist, so viele von den Verächtern des Künstlers bekehrt hat.

Nicht immer aber entstanden Böcklins Meisterwerke so, wie von einem Gott geschaffen aus dem Nichts im Spiel und auf dem Wege vom ersten Aufleuchten der Vorstellung bis

zum letzten Ausdruck des Schöpferwillens haben sich oftmals Entwürfe über Entwürfe, Skizzen über Skizzen gelagert, sind Gemälde entstanden und wieder verworfen worden, und Meisterwerke gekommen, die von einer letzten Lösung wieder überholt wurden. So lässt sich auch bei Böcklin verfolgen, wie seine Werke entstanden sind, und ahnen, aus welchen Quellen sie flossen.

Schon der Vergleich späterer Schöpfungen mit ähnlichen früheren gibt einen Fingerzeig. Der Künstler hat sehr oft auf frühere Probleme zurückgegriffen. Stets bringt da die spätere Lösung den unmittelbareren Ausdruck der Stimmung. Der Frühlingstag der Nationalgalerie ist eine grossartigere Neugestaltung des Liebesfrühlings in der Schackgalerie. Schon dort der blumenübersäte Wiesengrund mit Liebespaar und Kindern, links hinten auf ansteigendem Boden die Villa, rechts eine Baumallee, die sich in den Vordergrund hereinzieht und über allem eine Schar weißer Wölkchen, die sich nach hinten zum Horizont herniedersenkt. Blütenpracht und Amoretten, schimmernde Blätter und bunte Gewänder erzählten dort von den Herrlichkeiten des Frühlings. Jetzt aber treten alle diese freundlichen Begleiter des Lenzes zurück; vereinfacht ist Farbe und Silhouette; stärker sind die Gegenstände, die die Ferne zurücktreiben; weiter dehnt der Raum sich nach allen Seiten und alles vereinigt sich zu dem Eindruck Frühlingsluft.

Die Burg, die auf steiler Felsküste weit ins unendliche Meer hinausragt und von Bewohnern feindlicher Küsten überfallen wird, kehrt viermal wieder, immer deutlicher ver-

nimmt man die Winde und Wogen, die die Küste umdrohen, immer gigantischer steigen die schützenden Felsen und Mauern der Burg vor uns auf und immer dramatischer wird der Ueberfall geschildert. Erst ist die Küste von links nach rechts über das Gemälde ausgebreitet und lässt uns nur einen kleinen Ausblick auf Meer und steigende Wogen, dann ziehen sich die Felsen schief in den Hintergrund, endlich steht die Burg in der Tiefe, nur durch eine hohe Brücke gegen vorne mit dem Land verbunden, zu beiden Seiten sieht man in das Meer hinaus und auf den schäumenden Wogen des Vordergrundes harren die Boote, zu denen die Beute herabgetragen wird.

Freilich hat sich da, wo der Künstler nach Jahren wieder auf dasselbe Motiv zurückkommt mit dem höheren Alter und mit der veränderten Umgebung auch die Stimmung nicht blos der Ausdruck verändert. Deutlicher lässt sich deshalb die Entwicklung eines Motives verfolgen da, wo in rascher Folge eine Wiederholung nach der anderen in die Welt hinausgeht, wie bei der vielbegehrten Toteninsel. Immer höher steigen da die senkrechten Felswände, näher tritt die Insel heran, man glaubt zuletzt die Ruderschläge wiederhallen zu hören, die das Totenschiff dem Friedhof zuführen. In dem ersten Gemälde ragen die Cypressen über die Felsen heraus und bilden mit diesen zusammen eine pyramidale Gruppe.

Die Vorstufen zu Gemälden, denen Böcklin selbst keine eigene Bedeutung beimaß, hat er öfters vernichtet, wie man Konzepte vernichtet, in die man niemand gerne einen Einblick gestattet. Doch sind flüchtig mit Feder oder Pinsel hingeworfene Skizzen zu seinen Kompositionen von Bekannten und Freunden gerettet worden, auch sind Entwürfe, auf Holz oder auf Papier mit Farbe ausgeführt, erhalten, die der Künstler Bestellern zur Probe eingesandt. Auch hier ist die Skizze nie, wie dies bei einem Holbein der Fall ist, der frischere Ausdruck dessen, was der Künstler uns zu sagen hat. Bei Böcklin galt es nicht die „Skizze zu bewahren“, erst das Bild enthält den vollen Gehalt der Stimmung, erst sie den Grad der Eigenart und Kraft, die dem Kunstvermögen entspricht, welches er bis dahin erreicht hat, erst sie jene Eigenschaften, die zu Widerspruch und Begeisterung hinreissen.

Der Entwurf zu den Gefilden der Seligen, den Böcklin einst der Direktion der Na-

tionalgalerie eingesandt hat, sieht aus wie die Schöpfung einer früheren Entwicklungsstufe, obwohl die Verteilung der Massen im Raum und die Anordnung der Figuren fast bis in alle Einzelheiten schon die gleiche ist, wie in dem ausgeführten Gemälde. Die Stimmung ist liebenswürdiger. Felsen und Gebüsch bewegen sich noch in weicheren Linien, selbst die Schwäne haben noch nicht jene geraden Hälse, die so viel Entrüstung hervorgerufen haben, noch nichts von jenen kräftigen senkrechten und wagerechten Linien, welche die bewegte Silhouette des sehnstüchtig nach den Gefilden der Seligen hinüberschenden Weibes heben, noch nichts von jenen Farbenkontrasten des Vordergrundes, welche den Zauber jenes Ausblicks in die Tiefe erst ermöglichen.

Die Skizze auf Tafel vor Seite 5 zu dem Gemälde, das unter dem Titel Frühlingslieder in Bd. II des Böcklinwerkes wiedergegeben ist, liesse ein Bild vermuten, auf dem fast wie in einer Schöpfung der rafaelischen Zeit allgemein schöne Mädchengestalten sich in anmutigen Gegensätzen bewegen. Im Gemälde ist dann die Bewegung einheitlicher und kommt damit auch stärker zum Ausdruck. Dann sind die Mädchen ganz individuelle Gestalten geworden, von denen sich jede auf ihre Weise geschmückt hat, sich auch auf ihre Art ohne Rücksicht auf die allbeliebte Niedlichkeit ihrem Jubel überlässt. Auch die flüchtige Aufzeichnung über Licht- und Schattenmassen zu dem Bilde des Charon Bd. III des Böcklinwerkes gibt eine Gesamtkomposition, in der die Insassen des Nachens erst später zu ihrem eigenen Leben heranwachsen.

Etwas weiter lässt sich die Entstehung Böcklinscher Werke bei den drei Entwürfen zu einer Liebesscene und bei den Vorstudien zu einem heute verschollenen Gemälde der Cholera verfolgen.

Bei dem Liebespaar S. 49 war die frühste Skizze wohl die auf Seite 54. Die Anmut eines in sehnstüchtigen Träumen verlorenen Mädchens war offenbar die Vorstellung, die zum Bilden drängte. Die Gestalt des Jünglings stand noch nicht fest und erscheint darum zuerst noch in der üblichen Pose des schweigenden Lauschers. In der zweiten der kleineren Skizzen ist dann die Anordnung der Figuren im Raum gefunden, auch der Wald hat sich schon gelichtet, aber der Lieberez, von dem das Mädchen zuerst umflossen ist, hat sich verloren und in der dritten Skizze ist dann ein neues anderes Leben in die Gestalt



ARNOLD BÖCKLIN, SKIZZE ZU CHOLERA

gekommen. Vielleicht geben die reizenden Bildchen uns Nachricht von einem frühverstorbenen Kinde der Böcklinischen Muse, das wieder verschwand, weil es nicht lebenskräftig genug war, sein Dasein zu erkämpfen.

In den Entwürfen zur Cholera aber sieht man eine von Böcklins gewaltigsten Visionen in Erscheinung treten. Der Gesamtentwurf auf beiliegender Tafel und die Einzelstudien erklären sich gegenseitig. Schon bevor der Künstler zum Pinsel greift, um eine der Skizzen hinzuwerfen, schwebte ihm vor als Personifikation der verderblichen Ansteckung und des rasch folgenden Endes: Der Tod, der mit der Sense auf pestschnaubendem Ungetüm über die Erde saust, wo sich Menschen in einem Knäuel wälzen und vereinzelt krampfhaft verbogene Arme zum Himmel strecken. Man sieht auch, dass ihm die wirkungsvollen Accente der Silhouette gegenwärtig waren, bevor er sich über die einzelnen Formen klar war. Die beiden Entwürfe zu dem unteren Teil geben verschiedene Endigungen des Rüssels und zeigen ferner, wie die chaotische Masse sich allmählich zu Gestalten verdichtet. Die Skizze auf Seite 46 scheint die fröhste der erhaltenen und eine Studie zu einem früheren Gesamtentwurf zu sein. Der Kopf des Ungetüms verrät das Unheil noch nicht deutlich genug, auch stimmt das unheimlich Schleichende dieses Fischgesichtes nicht recht zu dem pathetischen Zuge im oberen Teile der Gesamtkomposition, wie sie auf der Tafel zu sehen ist, auch findet sich hier noch eine Greisengestalt, die in den beiden anderen Entwürfen weggefallen ist. Im Gesamtentwurf schwankt noch die Gestalt des Rüssels, aber jetzt haben die Sterbenden festere Gestalt angenommen. Vor den Jüng-

ling, der auf dem Rücken liegt, ist eine weitere Gestalt gekommen, die zum Teil dessen Bewegungen angenommen hat. Die zweite Einzelstudie zum Vordergrund giebt dann diese Lösung deutlicher und namentlich in der Silhouette wirkungsvoller, und die Form, die jetzt der Kopf des Ungeheuers angenommen, verkündet dessen Tod und Verderben speiende Funktion. In der lebensgroßen, hier stark verkleinerten Studie zum Kopf der Cholera oder besser des Choleratodes hat Böcklin, wie mit Meisselhieben ein Menschenantlitz zu dem Gebilde geformt, das ihm als Ausdruck der erbarmungslosen und schmerzvollen Todesart vorgeschwoben hat.

Wie man sieht, geben gleich die ersten sichtbaren Spuren eines Böcklinschen Gedankens, Teile eines ihmorschwebenden Ganzen oder dieses Ganzen selbst, ein Bild, das bereits in ein Viereck eingeordnet ist, ein Werk, wo in Gegensätzen sich eine Stimmung ausspricht und wo mit der Form sich eine Novelle verbindet. Nie ist das treibende Motiv eine gut geratene Skizze nach einem Stück Natur. Schon der ersten Aufzeichnung ist eine poetisch abrundende Vorstellung vorangegangen. So viel bewusste Ueberlegung auch bei der Durchführung eines künstlerischen Gedankens mit gewirkt hat, die Motive quellen aus jenen Tiefen des Seelenlebens wo der rechnende Verstand nicht mehr mitspricht und von dorther erhalten seine Schöpfungen auch immer neue Nahrung, während sie allmählich festere Gestalt annehmen. Freilich hatten deshalb auch Böcklins Werke „ihren eigenen Willen“ und sind so oft etwas anderes geworden, als der Künstler ursprünglich bezweckt hat.

HEINRICH ALFRED SCHMID



ARNOLD BÖCKLIN, SKIZZE ZU CHOLERA



DIE BOECKLIN-AUSSTELLUNGEN IN BERLIN UND HAMBURG



ARNOLD BÖCKLIN, LIEBESPAAR, SKIZZE

Es war ein Problem, wie sich in Berlin und Hamburg das Publikum zu den Jubelausstellungen der Werke Böcklins verhalten würde. Man durfte auf lebhafte Neugier rechnen, das war ziemlich alles, was sich vorhersagen ließ.

Die Erfahrung hat nun die Antwort gegeben: an beiden Orten hat man bei keiner anderen Ausstellung einen solchen Andrang, eine solche allgemeine Begeisterung, eine solche Hingabe bisher erlebt.

Viele alte Verehrer Böcklins haben das unerwartete Schauspiel der überfüllten Räume und der umlagerten Kunstwerke mit zweifelndem Gemüt und fast mit Bedauern beobachtet. Sie konnten an die Ehrlichkeit dieser Massenbekehrung nicht glauben, es schien ihnen nicht mit rechten Dingen zuzugehen, dass innerhalb eines halben Jahrzehnts die allgemeine künstlerische Bildung einen so ungeheuren Schritt vorwärts gethan haben sollte. Als Erklärung des merkwürdigen Phänomens wurde wohl achselzuckend die Macht der Mode angenommen. Wer sich mit dieser Motivierung nicht begnügte, rief den Begriff der Suggestion zur Hilfe.

Dass das Vermögen, Kunst zu erkennen, nicht so erheblich gestiegen sein kann, muss zugegeben werden. Wenn heute ein neuer Böcklin auftrate, würde es ihm nicht besser ergehen als dem Alten von Fiesole, der nun so spät und doch noch immer unerwartet als Triumphator in die Herzen einzieht. Auch die Annahme einer Modebegeisterung erklärt nichts, denn diese Erscheinung bedarf selber erst der Erklärung, sie ist Wirkung, nicht Ursache.

Anders steht es mit dem Hinweis auf eine Massensuggestion, die in der That vorhanden war.

Es fragt sich nur, ob man sie, wie es wohl geschehen ist, verspotten und vornehm belächeln soll, oder ob man in ihr eine wohlthätig wirkende Elementarkraft zu begrüßen hat, die nicht als ein Zufallsprodukt in diesem einzelnen Falle, sondern als eine Notwendigkeit jedesmal auftritt, wo es sich um das Verständnis des Genius handelt.

In Berlin und Hamburg habe ich Gelegenheit gehabt, das Publikum zu beobachten, habe dieselben Menschen, die

Nach einem Vortrag am Schluss der Hamburger Böcklin-ausstellung.

vor einem Jahrzehnt fauchten, wenn Böcklins Name genannt wurde, mit leuchtendem Blick im Anschauen versunken gesehen, war zuerst sehr misstrauisch und habe doch nicht ernstlich an ihrer Ehrlichkeit zu zweifeln gewagt.

Denn das ist ja gerade die Macht der Massensuggestion, dass sie eine günstige Gemütsverfassung schafft. Sie ist der weiche Frühlingssturm, der die Schneedecke und Eiskruste der Gewöhnung zerschmilzt, sie erweckt Wunsch und Willen zu erkennen, zu bewundern, sich zu vertiefen, sich hinzugeben.

Und ist damit nicht der einzige Zugang zum Kunstwerk eröffnet? Darf unehrlich genannt werden, wer ohne die günstige Disposition vor einem Jahrzehnt aus gefrorenem Herzen Spottreden gegen die Kunstwerke hagelte, deren Wirkung er heute, wo das Eis geschmolzen ist, wie warmen Sonnenschein empfindet?

Und muss in unserm Jahrhundert nicht jeder ganz grossen Erscheinung gegenüber die Massensuggestion erst die Stimmung erzeugen, die für die Aufnahme nötig ist? Wer nicht den Wunsch hat, sich packen zu lassen, trägt einen festen Panzer um die Brust.

*

In Hamburg unterschied sich das Publikum, das sich durch die Ausstellung schob und ruhig wartete, bis es Zugang zu den Hauptbildern fand, in einem wesentlichen Zuge von dem der Akademie in Berlin: Es war mehr Jugend dabei.

Die Leitung hatte den Oberklassen der Schulen, wie auch sonst bei den Ausstellungen in der Kunsthalle, Dauerkarten zu einem nominalen Preise zur Verfügung gestellt, und in den Stunden nach Schulschluss und an den Sonntagen stürmten die Scharen junger Menschen in die Räume.

Man sah sie nicht nur vor den Oelbildern, sondern ebenso eifrig in dem grossen Saal, wo die Reproduktionen nach Böcklins Werken historisch geordnet waren. Und wer sich die Mühe gab, sie eine Weile zu beobachten, sah sie nicht etwa zerstreut und planlos hin- und herlaufen, sondern mit dem Kataloge in der Hand langsam von Bild zu Bild wandern, einzeln oder gruppenweise in eifrigem Gespräch. Und aus allen Familien konnte man hören, wie den verwunderten Eltern diese Begeisterung der Jugend aufgefallen war, und immer wieder kam es vor, dass in der Ausstellung ein Herr in mittleren Jahren, der das Gefühl zu haben schien, er müsse motivieren, dass er mitten am Tage seine Arbeit im Stich gelassen, entschuldigend vorbrachte: Meine Jungen lassen mir keine Ruhe.

Was den Eltern Kampf kostet, das eignet sich die Jugend wie ein bereitetes Erbe an. Und die ältere Generation müfste fast mit einem Gefühl des Neides dieser Aufnahmefähigkeit und Bewältigungskraft zusehen, die die Jugend auf Königs wegen dahinführen. Aber es kommen andere Probleme, die dieser Jugend so schwer werden, wie die nun mühelos von ihr gelösten Rätsel einst ihren Eltern, und die heute Väter sind, waren einmal die Jugend, der es leicht wurde, als hinter ihnen ihre Vorgänger mit Zweifel im Herzen und mit Sorgen auf der Stirn standen.

*

Auf dem Weg zur Berliner Böckliinausstellung malte ich mir aus, wie ein Saal voll Bilder des Meisters wohl wirken würde.

Sollte es nicht schwer fallen, soviel Glut, soviel Intensität und Pracht der Farbe auf einmal auszuhalten? Und wie würden diese starken Werke sich in Massen nebeneinander vertragen? Auf alle Fälle machte ich mich auf ein Fortissimo der koloristischen Instrumentation gefasst.

Aber der Eindruck strafte alle Ausmalung Lügen. Der Uhrsaal, in den man zuerst eintritt, und der das „Spiel der Wellen“, den „Prometheus“, „Malerei und Dichtkunst“, „auf Abenteuer“ und die brennende Burg als Hauptaccente enthielt, erschien in einer ruhigen altmeisterlichen Harmonie gehüllt und wirkte eher dunkel und ernst als licht und strahlend. In den Kabinetten mit Seitenlicht dieselbe Erscheinung, die sich später bei günstigerem Licht auch in Hamburg wiederholte.

Wer sich an den gewaltigen koloristischen Effekt erinnerte, durch den dieselben Bilder, die hier so ruhig und abgeklärt auftraten, bei ihrem ersten Erscheinen ganze Ausstellungen matt gesetzt hatten, konnte sich im ersten Moment kaum zurecht finden.

Was war vorgegangen? Waren die Bilder nachgedunkelt? das musste bei der Nachprüfung der Einzelheiten verneint werden. Auch an der Beleuchtung lag es nicht. Zwar ist sie in der Berliner Akademie nicht glänzend, dafür aber in der Hamburger Kunsthalle fast zu stark.

Es muss schon sein, dass unser Auge eine Wandlung durchgemacht hat. Wir haben im letzten Jahrzehnt allesamt mehr Farbe ertragen und verlangen gelernt. Und sie ist uns in so mannichfacher Gestalt entgegengetreten, dass Böcklin nun nicht mehr, wie in den siebziger Jahren, als der einzige originelle Farbenbringer erscheint, sondern als ein durch persönliche Neigung und Entwicklung bedingter und beschränkter Einzelfall. Er steht nun nicht mehr allein allen voraus auf einem Vorposten des Kolorismus. Das Gros der Jugend ist nach allen Richtungen nach- und vorausgeschwärmt, hat auf andern Wegen andere Ziele erreicht oder hat von seinem Ziel aus weiter vorzudringen versucht, einmal — wie manche Münchner — in Regionen, wo die Farbe wesentlich nur dekorativen Wert hat, einmal — wie die Worpsweder — mit der an der Anschauung südlicher Farbenpracht entwickelten Intensität Böcklins die Eigenart eines nordischen Landschaftsgebietes nachführend.

*

Auch Böcklins Anschauung der Farbe erscheint uns nun schon historisiert.

Sie wurde zuerst in den siebziger Jahren als ein Novum auch vom Publikum in Deutschland empfunden und abgelehnt. Es war dieselbe Zeit, da die Masse der Künstler, das gesamte Kunstgewerbe und das ganze Publikum sich dem Stern Makarts zuwandten.

Böcklin und Makart waren damals widerstreitende Pole der Entwicklung. Jener einsam, verlassen und, wo er sich sehen ließ, verspottet, dieser umlagert und umjubelt.

Es will uns heute kaum in den Sinn, dass Makart der Jüngling und Böcklin damals der Mann war, der seinem

fünfzigsten Lebensjahr sich näherte. Wo Makart in den siebziger Jahren vor dem Publikum stand, war Böcklin schon in den fünfziger gewesen.

Makart hatte sein seltes Talent in den Dienst der Masse gestellt, in der nach soviel bloßer Zeichnung und Austuschung, nach so langem Genügen am farblosen Karton und am bunten Fresko das Verlangen nach Farbe erwacht war. Er bot ihr, was sie schon begreifen konnte, bot es ihr in einer Form, die ihr durch das Riesenmaß imponierte, wo sie damals noch nicht abgestumpft war durch das Panorama.

Und die Masse war ihm dankbar, huldigte ihm auf den Knieen, überschüttete ihn mit den Schätzen des Abend- und Morgenlandes und stellte ihn äußerlich den Königen der Politik und der Geldwirtschaft gleich. Die Herrschaft seiner Farbenanschauung reichte bis in jede Tapezierwerkstatt und jeden Stickladen, wo sie immer noch nicht aufgehört hat.

Seine Bilder sind heute fast vergessen. Sie üben eine lebendige Wirkung kaum noch aus. Sein Andenken aber ist noch nicht erloschen, weil in den dekorativen Künsten eine neue Anschauung ihr Haupt erhoben hat, das ihm in heftiger Gegnerschaft zugewendet ist.

Die Wolke Makarts hatte zwei Jahrzehnte lang die Sonne Böcklins verdunkelt. Dann brach sie siegreich durch. Böcklin trat mit seiner Anschauung um zwei Jahrzehnte zu früh auf, als dass er sie hätte durchsetzen können, Makart konnte einen günstigen Moment ausnutzen und starb, ehe die Menge sich ihm abgewandt hatte.

Makarts Laufbahn, die um 1880 im wesentlichen abgeschlossen war, hätte, an Böcklins Geschick gemessen, gegen 1920 den Höhepunkt der Popularität erreichen müssen.

*

Die drei grossen Böcklinausstellungen in Basel, Berlin und Hamburg haben den Freunden des Künstlers einen tieferen Einblick in seine Entwicklung gewährt und weiteren Kreisen neue Seiten seines Wesens enthüllt.

Die Entwicklung des Meisters liegt jedoch auch heute noch nicht in allen Wendungen klar vor uns. Es wäre sehr zu wünschen, dass die nötigen Vorarbeiten erledigt würden, solange im Zweifelsfalle an Böcklin appelliert werden kann.

Auf den Ausstellungen ist wohl zuerst die Aufmerksamkeit auf seine Jugendwerke gelenkt worden, die bisher, im Privatbesitz verborgen und Wenigen bekannt, für die Erkenntnis seines Wesens noch kaum benutzt werden konnten.

Nun gehören aber bekanntlich die ersten Versuche des Genius, sich auszudrücken, in der Regel zu den allerwertvollsten Dokumenten über seine Eigenart. Ungefärbt durch fremde Einflüsse pflegt in ihnen oft genug der reine Quell ans Licht zu dringen, der durch das fremde, im späteren Studiengange angehäufte Material, zuweilen auf Jahrzehnte verschüttet oder doch stark getrübt wird. Wenn erst die intimere Entwicklung der Genies und Talente des neunzehnten Jahrhunderts unter diesem Gesichtswinkel eingehender erforscht ist, werden manche Beispiele bekannt werden wie wir sie von Hermann Kauffmann kennen, der als vierzehnjähriger Knabe in den „Eisfischern auf der Alster“ alles das kindlich und unbeholfen, aber in allem wesentlichen so

deutlich und unverkennbar ausgesprochen hatte, was er später als reifer Künstler, nach Ueberwindung akademischer Einflüsse als sein Eigenstes selber empfand; es werden sich Beispiele häufen, wie die Entwicklung der Hamburger Nazaren, die als Knaben im Bildnis und in der Landschaft hohe Ziele erreicht hatten und später nach einer Ablenkung durch den Anschluss an Cornelius und Overbeck zu ihrer ersten Liebe zurückgekehrt sind; wie bei Martin Gensler, der als siebzehnjähriger um 1828 eine Selbständigkeit und Originalität zeigte, die er erst in den sechziger Jahren wieder zu finden versuchte, nachdem er eine romantische Epoche, in der er sein Bestes aufgegeben, hinter sich hatte; wie bei Morgenstern und Vollmer, die, durch Studium und Belehrung gehemmt, nie wieder den hohen Grad von Selbständigkeit erreicht haben, der ihre ersten Versuche um 1825 auszeichnet.

Auch Böcklin erschien in den ersten Bildnissen vor 1850 und in der wichtigen Felslandschaft mit den Gemsen aus derselben Zeit eigentlich mehr er selbst als in den fünfziger und sechziger Jahren, wo viele seiner Zeitgenossen auf ihn gewirkt haben. Die grauen Felsen der Landschaft mit den Gemsen verkünden bereits den Künstler, der in der Darstellung des Gesteins ausdrücken sollte, was niemand vor ihm empfunden hatte, und in der Intensität des Grau und Braun der Felsmassen, des satten Braun des Mooses, denen sich das Weiss der Schneereste gegenüberstellt, zeigt sich der selbstwillige Erfasser der Farbe.

Die Jubelausstellungen haben den Eindruck der, wenn auch hie und da abgelenkten, doch stetig nach eigenem Willen unbekümmert den eigenen Zielen zustrebenden Persönlichkeit Böcklins sehr stark zur Anschauung gebracht.

Sie haben aber auch deutlich hervortreten lassen, welche Entwicklungsmöglichkeiten, die in seiner Begabung lagen, durch die Gleichgültigkeit oder die Opposition seiner Zeitgenossen dem Genius Böcklins abgeschnitten waren.

Zwei Gebiete waren es vor allem, die sein Fuß nur selten betreten hat, und die seiner Natur die reichste Nahrung bereitet haben würden, das Bildnis und die Monumentalkunst.

Den meisten Besuchern der Ausstellungen war es eine ganz unerwartete Erkenntnis, dass wir in Böcklin einen der ganz grossen Bildnismaler des Jahrhunderts zu sehen haben. Aber er war beschränkt auf das Selbstbildnis und die Darstellung seiner Familie und seiner nächsten Freunde, Bildnisaufträge sind selten und spät — zu spät — an ihn herangetreten.

Ebenso überraschend, wenn auch im ganzen weniger beachtet, waren die Dokumente, die eine Einsicht in seine Entwicklung als Monumentalmaler und Bildhauer gestatteten. Es hat Böcklin stets gelockt, seine Kunst gegebenen Räumen anzupassen. Seine Masken in Basel mit ihrer überwältigenden Charakteristik und Komik in der Verkörperung typischer Charaktere — es reizt jeden, der sie sieht, in jeder einzelnen das Bildnis eines Bekannten zu bezeichnen — sind wohl die wirksamste plastische Dekoration, die in Deutschland seit Schlüters Tagen geschaffen ist. Und in der Monumentalmalerei beweist seine Flora von 1875, ein Karton für ein Glasfenster, dass sich in Böcklins Seele selbständig die Entwicklung vollzogen hat, die seither in England und Frankreich auf dem Gebiete der Plakatkunst durch japanische

Einflüsse mitbestimmt, unsere Kunst von außen her um neue Ausdrucksmittel bereichert hat.

Der farbige Karton der Flora ist in Florenz durch einen zufälligen Auftrag entstanden, den Böcklins Freund Bayendorfer vermittelte hatte. Er ist nie ausgeführt worden. Böcklin hatte in der Villa Wedekind und im Baseler Museum seine ersten Versuche in der Monumentalmalerei hinter sich. Nach dem Urtheile der Zeitgenossen waren sie misslungen. Eine Aussicht, neue Aufgaben zu erhalten, bestand für ihn damals kaum noch.

Der Unterschied zwischen dem Karton von 1875 und den früheren Versuchen ist fundamental. Die Flora wirkt heute wie ein Glaubensbekenntnis und eine Prophezeiung. In der äußersten Vereinfachung der Mittel hat sie mit dem Staffeleibild nichts mehr zu thun, und in der Verwendung starker Farbe geht sie weit hinaus über alles, was Böcklin in der Monumentalmalerei früher gewagt hatte.

Die Flora nimmt die gesamte Entwicklung der letzten beiden Jahrzehnte vorweg. Sie enthält alle Ideen, die wir seither unter heftigen Kämpfen von unsren Nachbarn entlehnt haben.

Wie würden wir heute dastehen, wenn Böcklin um die Mitte der siebziger Jahre in einem der Centren deutschen Lebens an weithin sichtbarer Stelle die malerische und plastische Ausstattung eines grossen Raumes ausgeführt hätte? Und welche Entwicklung hätte die Bildniskunst in Deutschland genommen, wenn der Mann, der 1864 das Bildnis des Fratelli und später die grossartigen Selbstbildnisse geschaffen hat, sich als Bildnismaler hätte entwickeln können und Einfluss auf die Jugend gewonnen hätte?

*

Der allgemeinen Freude und Bewunderung gegenüber hat die Kritik sich auffallend still verhalten. Das ist eigentlich ein erfreuliches Symptom, denn sie hatte bisher, indem sie vermeintliche und wirkliche Mängel in den Vordergrund schob, dem Verständnis des Künstlers die Wege verlegt.

Wie vor zwei oder drei Jahrzehnten meist Künstler es waren, die zuerst auf die positiven Eigenschaften Böcklins hinwiesen, so waren es auf den Jubelausstellungen wiederum in der Regel Künstler, deren Mund eine kritische Einschränkung der ungemischten Begeisterung verlangten, heimische und fremde.

Schliesslich haben nur einige der ganz hervorragenden Bildnisse vor aller Augen Gnade gefunden.

Die kritische Betrachtung wird künftig ohne Zweifel mehr in den Vordergrund treten.

Aber man wird sich nicht begnügen, Fehler und Mängel zu bezeichnen, man wird sie aus der Natur des Genius, aus seinem Entwicklungsgange und seinem Verhältnis zu seinen Zeitgenossen auch verstehen wollen, und man wird durch den Vergleich zu erkennen suchen, wie weit sie nicht nur seiner Entwicklung angehören sondern im neunzehnten Jahrhundert typisch auftreten.

*

Uns hat das gewaltige Schauspiel der künstlerischen Entwicklung Böcklins etwas von der Empfindung hinterlassen,

mit der wir am Schluss einer Tragödie den Vorhang fallen sehen.

Der Form nach war es ein Schauspiel, denn der Held Böcklin hat seine Gegner besiegt und sein Leben schliesst in der glänzenden Dekoration einer Apotheose.

Hat er aber zu beschicken vermocht, worauf seine Kraft und seine Begabung bei günstigeren Umständen ihm die Anwartschaft geben? Das wird sich nicht bejahen lassen.

Auch darin ist sein Leben typisch für die Stellung des Künstlers in der Kulturwelt des neunzehnten Jahrhunderts.

Man wird beim Rückblick auf unsere Epoche Begabung und Leistung getrennt betrachten und bei der Einschätzung der Leistung dem deutschen Künstler zu gute halten müssen, dass er unter den ungünstigsten Umständen zu schaffen gezwungen war.

Seine Erziehung pflegte so spät einzusetzen, als wenn ein Klavierspieler mit dem Beginn der Ausbildung bis zum Eintritt in das zwanzigste Lebensjahr warten wollte. Sie war staatlich geregelt, ihr Zugang stand allen offen. Es gab seit dem zweiten Drittel des Jahrhunderts unendlich viel mehr Künstler als das Leben brauchte. Die alten Mächte, die Kunst getragen hatten, waren verschwunden oder in ihrem Kern verwandelt. Fürst und Aristokratie waren vom Schauplatz zurückgetreten, die Kirche hatte sich der lebenden Kunst abgewandt und pflegte ausschliesslich archaisierende Tendenzen. Der Staat, der an die Stelle des Fürsten getreten war, förderte Kunst durch das Organ der unpersönlichen Kommissionen, deren Beschlüsse dem Genius nicht günstig sein konnten. Die Bourgeoisie war künstlerisch vollständig ungebildet. Sie und die Organe des Staates begünstigten in der Kunst, was sie begreifen konnten, also nur zufällig, was sich über den Durchschnitt erhob. Seit der Mitte des Jahrhunderts wuchs zu ungeheurer Macht der Kunsthandel, den seine geschäftlichen Interessen zunächst zur Begegnung des leicht absetzbaren Mittelguts führten und der erst spät in der Aufsuchung der Verkannten ein Spekulationsgebiet entdeckte. Zu derselben Zeit erhob sich, von Jahrzehnt zu Jahrzehnt steigend, der Einfluss der Ausstellungen, die die Kunst immer mehr vom Leben losgelöst haben, und die zu einer Hetzpeitsche geworden sind.

Seit der Mitte des Jahrhunderts machte sich sodann in steigendem Masse der Einfluss fremder Kunst geltend, weil die führenden Geister der ersten Hälfte das Gebiet der Technik vernachlässigt hatten. Von Jahrzehnt zu Jahrzehnt vergrösserte sich die Zahl der Einfluss gewinnenden ausländischen Centren. Belgien, Paris, Holland, England leuchteten am Horizont unserer Kunst, sogar Amerika wurde seit Chicago als Lichtspender begrüßt. Für die akademische Ausbildung galt in den letzten Jahrzehnten als maßgebend Paris. Die Münchener, dann die Berliner und Dresdener Ausstellungen führten dem deutschen Kunstmäzen vor, was irgendwo in der Welt erzeugt wurde, und mittelbar durch die Franzosen und Schotten, unmittelbar durch alte und neue Erzeugnisse seiner Industrie und Kunst bewirkte das ferne Japan einen Umschwung der künstlerischen Anschauung.

Wenn nach dem Tode eines Künstlers sein Lebenswerk übersichtlich vorgeführt wurde, so konnte es kommen, dass keine Studien vorhanden waren, dass dagegen seine Bilder das Tohuwabohu der Anregungen in historischer Folge und bis in jede leiseste Welle zum Ausdruck brachten. Hatte er

als Nachahmer Makarts angefangen, und konnten seine Bilder aus dieser Epoche beinahe für Originale gehalten werden, so sahen seine letzten Werke aus, als hätte er etwa mit einem befreundeten Schotten getauscht.

Die Anpassung an so viele, die ruhige und stetige Entwicklung der eigenen Kraft hemmenden Umstände ist für den deutschen Künstler zu einer Lebensgefahr geworden.

Das Genie überwindet sie, aber für die Mehrzahl unserer Talente ist es der Tod.

*

In welchem Stande herrschen heute die gesundesten Grundsätze der Erziehung? In welchem Stande werden die Individuen am sorgfältigsten auf ihre angeborene Begabung und Neigung geprüft, damit das besondere Ziel und die besondere Methode der Ausbildung bestimmt wird? Und in welchem Stande endlich setzt die Erziehung so früh ein, daß der Zögling in das höchste Maß der Leistungsfähigkeit ruhig und sicher hineinwächst?

Ich glaube, es sind die Akrobaten.

Soviel ich sehe kann, werden die vornehmsten Gesetze der Pädagogik nirgend so folgerichtig, mit so eisernem Zwange, mit so klarem Bewußtsein zur Anwendung gebracht wie in der professionellen Athletik.

Die Resultate allein würden es beweisen. Wo sind auf einem andern Gebiet in so grosser Menge die allerhöchsten technischen und künstlerischen Leistungen vorhanden wie bei dem fahrenden Volk der Artisten, und wo ist der Durchschnitt so hoch? Nicht bei den Malern und Bildhauern, nicht bei den Sängern, nicht bei den Schriftstellern, nicht bei den Berufen, in deren Mittelpunkt die Herrschaft über das gesprochene Wort steht.

Was für ein Genuss wäre es, die Oper zu besuchen, wenn die Sänger in der Schulung ihrer Mittel durchweg auf einer Höhe des technischen Vermögens ständen, wie jeder beliebige Reck- oder Trapezkünstler unserer Singspielhallen? Mit welchem Behagen würden wir in Deutschland unsere Zeitungen, die Abhandlungen in unseren Wochen- und Monatsschriften lesen, wenn die „Voltigeurs der Feder“ über ein so hohes Maß technischer Herrschaft verfügten? Von den Berufen, zu deren Funktion das gesprochene Wort der freien Rede gehört, ganz zu schweigen. Und welches Bild würden unsere Kunstausstellungen gewähren, wenn unsere Akademien die angehenden Maler und Bildhauer so früh, so ernst und gründlich in die Hand nehmen, so vorsichtig und so umsichtig ausbilden könnten, wie die Erzieher der Artisten das Menschenmaterial, das sich ihrem Rat und ihrer Einsicht anvertraut?

Aus der Athletik ist der Begriff der Form bekannt.

Man versteht darunter das höchste Maß von Kraft und Gewandheit, das ein Körper und eine Seele erreichen können. Denn auch das ist ja eine selbst außerhalb der Athletenwelt bekannte Thatsache, dass jedem Körper ein höchstes Maß von Kraft erreichbar ist, über das ihn keine noch so gründliche und noch so langdauernde Trainierung hinausbringen kann, und dass der Wille, der die Behendigkeit reguliert, ganz ebenso einen in jedem Einzelfalle gegebenen Grad von Intensität, Einschalt- und Ausschaltefähigkeit zu erreichen vermag, über den er sich durch keine noch so strenge äußere

Zucht oder Selbstzucht hinausheben lässt. Wenn Körper und Wille zur selben Zeit diesen höchsten Punkt erreicht haben, dann ist die Form da, über die hinaus kein Weg führt.

In der Athletik weiß man, dass für jedes Individuum durch seine besonderen körperlichen und seelischen Eigenschaften das Gebiet, auf dem es seine Form erreichen kann, im voraus bestimmt ist. Für die meisten ist es eng begrenzt. Der eine erreicht seine Form als Seiltänzer, der andere als Ringer, der dritte als Läufer, ein vierter am Trapez. Es kommen umfassendere Begabungen vor, das sind dann auch hier die Genies. Doch giebt sich die Durchschnittserziehung nicht mit ihnen ab. Sie stehen unter ihrem eigenen Recht und sind ihre eigenen Erzieher.

Für den Durchschnitt der Talente gilt es in der Athletik das Fach zu finden, wo sie ihre höchste Form erreichen. Der zum Läufer Geborene kann sie nicht als Ringer finden, wer durch die Schnelligkeit und Sicherheit seines Blicks, durch Schwindelfreiheit und die Einsatzfähigkeit seines Willens zum Seiltänzer oder Jongleur bestimmt ist, darf sie nicht als Kraftmensch suchen.

Die Wahl wird bei den ausgesprochenen Begabungen wohl meistens durch die vom Willen unabhängige Neigung bestimmt, in der die Seele ihre unbewußte Selbsterkenntnis kundgibt.

So wird in unserer Kultur ein Kind, dass die Gedanken, mit denen es geboren wird — jeder Mensch wird im Grunde mit allen Gedanken geboren, die er haben kann — in sich keimen fühlt, ohne sie noch zu kennen, ohne mehr als das dunkle Bewußtsein dieses inneren Schatzes zu haben, von dem Anblick eines Bogen weissen Papiers, eines leeren Schreibheftes, magisch ergriffen, weil es in dem unbeschriebenen Blatt das Bett empfindet, in das sich seine Seele ergießen wird.

*

Es steht nichts im Wege, den der Athletik entlehnten Begriff der Form auf andere Gebiete zu übertragen, auch auf das der Kunst, und die Frage aufzuwerfen, ob und wie weit in den sich ablösenden Zeitaltern das künstlerischbegabte Individuum seine Form erreicht hat.

Ein Blick genügt, um einzusehen, dass nicht alle Epochen und alle Oertlichkeiten darin gleichwertig sind. Es gibt Zeiten, in denen keine einzige künstlerische Begabung ihre Form gewinnen kann — vielleicht gehört das neunzehnte Jahrhundert dazu —, es gibt Perioden, wo alle Bedingungen so glücklich zusammentreffen, dass jeder, oder nahezu jeder dahingelangt, sich selbst vollständig auszudrücken. Ebenso verschieden und einflussreich sind die lokalen Bedingungen.

Am glücklichsten für die Mehrzahl der Individuen trafen alle zeitlichen und örtlichen Bedingungen wohl in Holland im siebzehnten Jahrhundert zusammen.

Wenn eine Seele durch ihre Natur zur Stillebenmalerei bestimmt ist, und es gibt unzählige solche Begabungen, einsitzige, aber sehr starke, so wird sie in einem Zeitalter, das emotionelle Kunst verlangt, eine nennenswerte Form nicht erreichen. In Holland gab es Stillebenmaler wie van Beijeren oder Heda, die auf ihrem engumschriebenen Gebiet ihre vollkommene Form erfüllt haben. Ein Fischstück von den Beijeren, ein Nachtisch von Heda vertragen es, auf eine Wand mit Rembrandt und Hals gehängt zu werden.

Denn auch die einseitige Begabung, die ihre Form erreicht, kann durch ihre Leistung die Empfindung vollendeter Schönheit erwecken.

Talente wie van Beijeren oder Heda dürften es als Schüler der Akademiker oder irgend einer typischen deutschen Akademie der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts zu keiner nennenswerten Form gebracht haben.

*

Wie für die schaffende Seele gilt auch für die geniessende der Begriff der Form, und wenn der Künstler sie in unsren Tagen selten erreicht, so bleibt in unserer Kultur der Aufnehmende mit einem noch unverhältnismäsig höheren Satz hinter seiner Form zurück.

Die Thatsache kommt ihm freilich selten zum Bewusstsein. Er pflegt sich in einem beneidenswerten Zustande der Selbstdäuschung zu befinden, geberdet sich mit pappenen Zentnergewichten ästhetischer Formeln wie ein Herkules und glaubt mit Blitzesschnelle die äußersten Grenzen der Erkenntnis durchheilen zu können, ohne Mühe und Anstrengung.

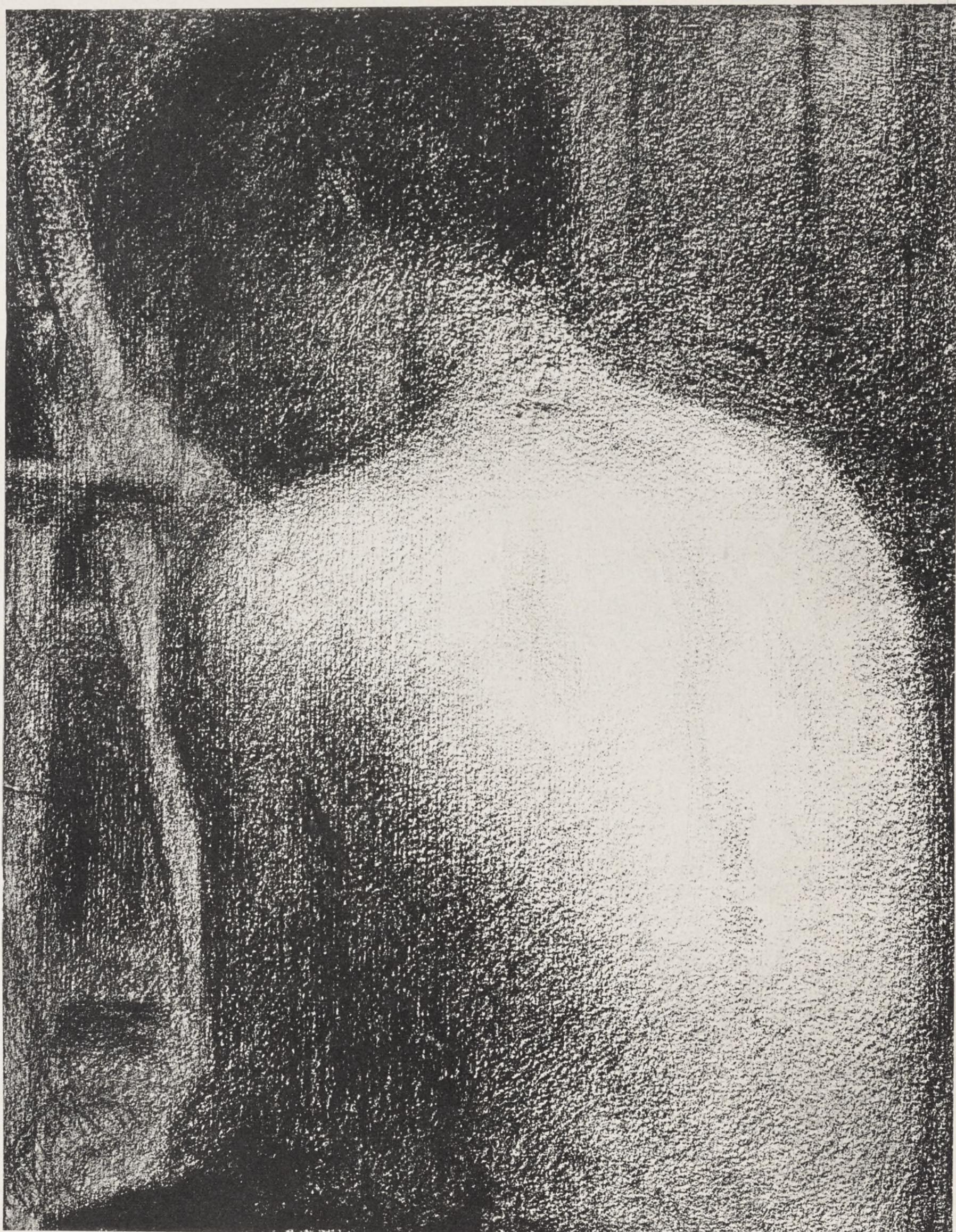
Er macht in seiner stetigen Bereitschaft, ohne Arbeit, Studien und Selbstzucht erkennen und beurteilen zu wollen, alle Gesetze der Dynamik der empfindenden Seele und des erkennenden Verstandes zu Schanden und handelt, als ob er überzeugt wäre, ohne jegliche Vorbereitung soviel begreifen zu können, wie ein Künstler schaffen kann — und eher noch etwas mehr.

ALFRED LICHTWARK



ARNOLD BÖCKLIN, LIEBESPAAR, SKIZZEN





GEORGES SEURAT, MÄNNLICHER AKT PAN IV.
LICHTDRUCK

NEOIMPRESSIONISMUS



INTER Neo-Impressionisten versteht man diejenigen Maler, welche die Experimente Delacroix' und der Impressionisten in Bezug auf Licht und Farbe weiter verfolgt haben und die dahin gelangt sind, die Technik einer prismatischen Farbenzerlegung zu begründen und auszubilden und zwar durch Beobachtung der Gesetze des Kontrastes und durch künstlerische Ausnützung des Mischungsprozesses, der sich absolut reinen Farben gegenüber in unserem Auge vollzieht.

Auf der letzten Ausstellung der Impressionisten in Paris 1886 war es, wo man zum erstenmal Bilder sah, die nach diesen Grundsätzen gemalt waren. Ihre Leuchtkraft und ihre harmonische Stimmung fielen sofort auf. Georges Seurat, der Begründer dieser entwickelungsfähigen Technik, hatte hier das erste prismatisch aufgelöste Bild; sein berühmtes „Un dimanche à la grande Jatte“. Mit ihm zugleich stellten der impressionistische Meister Camille Pissarro, dessen Sohn Lucien, und Paul Signac ähnlich ausgeführte Werke aus.

Im selben Jahre, bei der zweiten Ausstellung der Société des Artistes Indépendants, lieferten Georges Seurat, Lucien Pissarro, Paul Signac, denen sich noch Dubois-Pillet und Angrand angeschlossen hatten, eine zweite Schlacht. Seitdem wächst bei jeder der jährlichen Ausstellungen die Zahl der Neo-Impressionisten; die Vorzüge der prismatischen Farbenzerlegung führen ihr immer neue Anhänger zu. So im Jahre 1887 Maximilien Luce, 1890 Van Rysselberghe und Van de Velde, 1891 Henri Edmond Cross und Hippolyte Petitjean. Dank der unermüdlichen Forschung und Mitarbeit all dieser Männer, hat sich ungeachtet schwerer Verluste durch Tod und allen Anfeindungen zum Trotz das Prinzip der prismatischen Farbenzerlegung stets weiter entwickelt, um sich schließlich zu der klaren Technik durchzustalten, die wir im Folgenden darzulegen versuchen. Werke von Neo-Impressionisten wurden ausgestellt: in den vierzehn Ausstellungen der Société des Artistes Indépendants in Paris, in einer von Durand-Ruel geleiteten Ausstellung in New-York, in den jährlichen Ausstellungen der XX und der Libre

Esthétique, der „Association pour l'Art“ in Antwerpen und in Sonderausstellungen in Paris (Hôtel Brabant und Rue Laffitte).

Eine bedeutsame Ausstellung von Werken dieser Künstler wird im kommenden Herbst in Berlin eröffnet werden und so wohl besser als alle Worte das Ziel, das sie suchen und die Resultate, die sie gefunden haben, darthun.

Die Neo-Impressionisten „zerlegen die Farbe“ — um den höchst möglichen Grad an Leuchtkraft, an Farbenglanz und an Harmonie zu erreichen; — sie halten kein anderes Mittel hierzu für genügend. Unter diesem „Zerlegen“ ist zu verstehen:

1) Die Ausnützung des Mischungsprozesses, der sich bei vollkommen reinen Farben (d. h. bei Farben, die denen des Sonnenspektrums am nächsten kommen) auf der Netzhaut unseres Auges vollzieht.

2) Das Getrenthalten der verschiedenen Elemente, welche die einzelnen Nüancen ergeben, also der Lokalfarbe, der Beleuchtungsfarbe, der Reflexfarbe u. s. w.

3) Die Abwägung und die Ausgleichung dieser Elemente gegeneinander (nach den Gesetzen der Kontrastwirkung, der Abschwächung und der Strahlung).

4) Die Verwendung von einzelnen Pinselstrichen, deren Größe in einem richtigen Verhältnis zur Größe des Bildes selbst stehen, so dass sie beim erforderlichen Abstand mit den angrenzenden Pinselstrichen im Auge eine Mischung eingehen.

Ausser diesen vier Regeln, die nach ihrer Ansicht die Farbengebung bestimmen, berücksichtigen die meisten Neo-Impressionisten noch die geheimnisvolleren Gesetze, die das Zusammenwirken von Linie und Farbe ordnen, insbesondere wollen sie, dass die Linien, ebenso wie die Licht- und Schattenverteilung (Tönung) und die Farbe (Nüancierung) zu dem besonderen Charakter der Bilder passen. Die Liniendominante wird durch das Sujet bestimmt werden: horizontale Linien werden Ruhe ausdrücken, steigende — Freude, sinkende — Trauer, eine Menge dazwischen liegender Richtungen der Mannigfaltigkeit unserer Empfindungen Rechnung tragen. Zu den emporstrebenden Linien werden sich warme Nüancen und helle Töne gesellen; die absteigenden kalte Nüancen und dunkle Töne fordern. Je nachdem das Gleichgewicht zwischen kalten und warmen Nüancen und matten und

starken Tönen durchgeführt ist, wird sich dann die Ruhe der horizontalen Linien erhöhen. Der Neo-Impressionist kann diese mannigfachen Kombinationen unendlich variieren, um sie sinngemäß dem Gegenstande anzupassen: so dass sich Farbe und Linie der Empfindung unterordnen, die ihn bewegt und die er wiedergeben will; sein Schaffen gleicht dem des Dichters.

Wie man sieht, bedeutet diese „Farbenzerlegung“ ein ganzes System entwickelter Harmonik und darf nicht mit der fragwürdigen Art von Künstlern verwechselt werden, die eine Leinwand mit regelmässigen kleinen Punkten betupfen, ohne sich um Kontrast- oder Gleichgewichtsfragen zu kümmern.

Der Neo-Impressionist zerlegt die Farben, ist aber kein „Pointillist“, denn die „Farbenzerlegung“ verlangt durchaus keinen punktförmigen Farbenauftrag, sie bedeutet nur die Anwendung von reinen ungemischten Farben, die so aufgetragen werden, dass sie in ein richtiges Gleichgewicht zu einander treten und beim rechten Abstand zusammenfließen.

Der Neo-Impressionist erstrebt Kraft und Harmonie, indem er das farbige Licht in seinen Grundelementen wieder gibt und indem er die Mischung sich zu Nutze macht, die diese nach den Grundgesetzen des Kontrastes und der Abschwächung getrennten und wieder ins Gleichgewicht gebrachten, reinen Elemente auf der Netzhaut des Auges eingehen.

Diese Scheidung der Elemente und ihre optische Mischung verbürgen die Reinheit, d. h. die Leuchtkraft und die Intensität der Nüancen; die Abstufung steigert ihren Glanz und der Kontrast unterstellt beide — Leuchtkraft und Glanz — den Gesetzen der Harmonie, indem er verwandte Töne zusammenklingen lässt und konträre zu einander in Beziehung setzt. Die Basis der Farbenzerlegung ist der Kontrast. Der Kontrast aber — ist er nicht die Kunst?

Der Maler, der die Farbe „zerlegt“, unterzieht sich nicht der langweiligen Aufgabe seine Leinwand mit vielfarbigem Pünktchen zu betupfen. Er geht vom Kontrast zweier Töne aus — er stellt auf jeder Seite der Grenzlinie seine einzelnen Elemente einander gegenüber und gleicht sie aus — bis ihm ein anderer Kontrast zum Motiv einer neuen Kombination wird. Und in dieser Weise füllt sich seine Leinwand, ohne dass er auch nur eine Minute lang nur mechanisch gearbeitet hätte. Er spielt mit den sieben Farben des Prismas wie der Komponist bei der Orchestrierung einer Symphonie die sieben Noten der Tonleiter handhabt.

Die Zerlegung ist eins von den Resultaten, nicht aber das Mittel seiner Arbeit.

Der Neo-Impressionismus ist eine Phase der koloristischen Bewegung, des grossen Zuges nach immer stärkerer Leuchtkraft und nach immer zwingender Farbengebung. Delacroix begann, die Impressionisten Renoir, Monet, Pissarro u. a. arbeiteten weiter. Alle verfolgen dasselbe Ziel; von einer Generation aber zur anderen verbessern sich die Mittel, vermehren sich die Hilfsquellen durch die Arbeit der Vorläufer und der Erfolg tritt immer klarer zu Tage.

Beim Studium von Delacroix erkennt man seinen steten Drang, der Farbe immer grössere Intensität und immer helleren Glanz zu geben. Es ist ein weiter Weg vom „Massacre de Scio“ bis zu den Fresken von St. Sulpice! In seinen letzten Arbeiten hat er, Dank seiner Kenntnis der Harmonik und

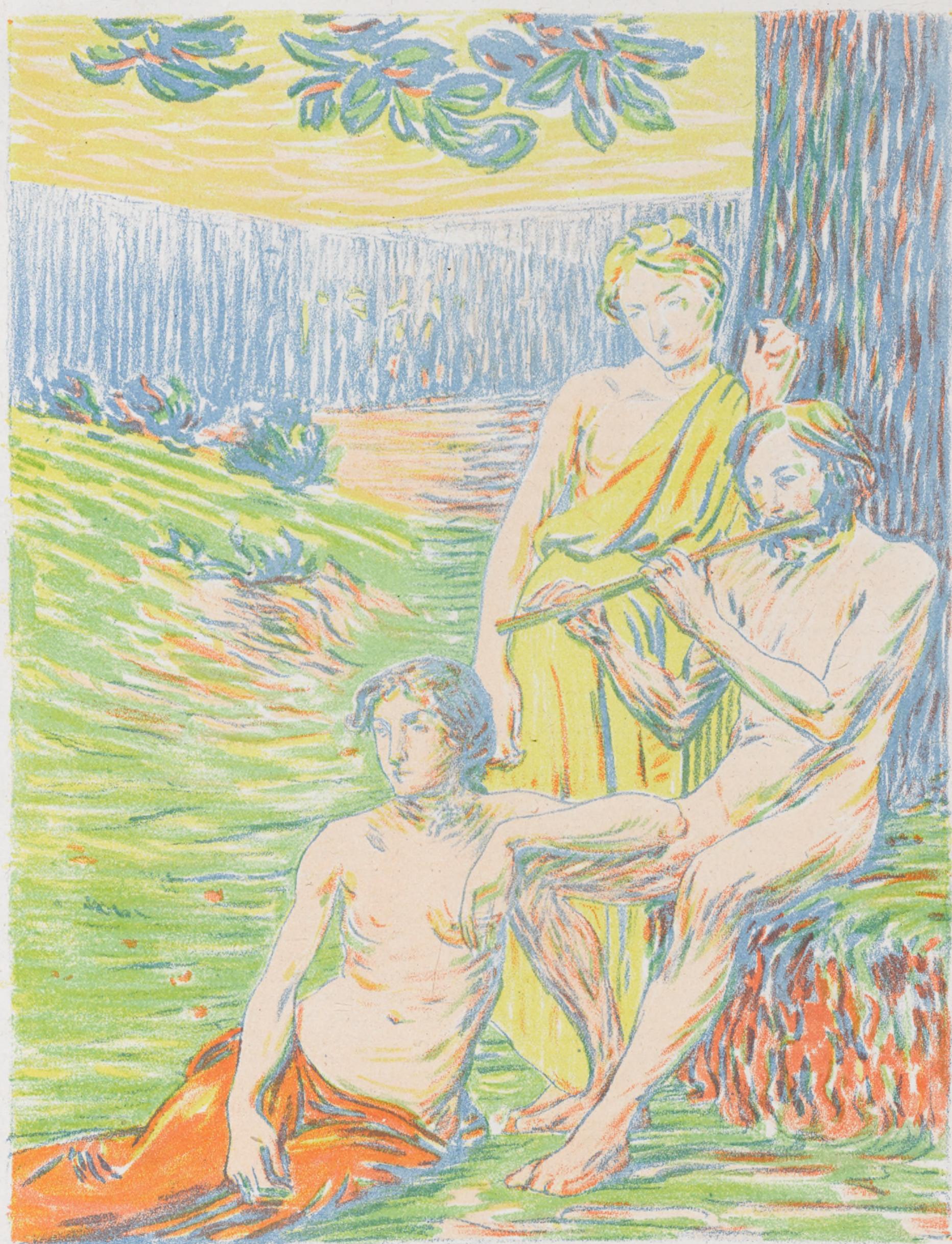
Dank der Anwendung einer Technik, die von der Mischung im Auge ausging, der überladenen romantischen Palette, die den reinen Farben vor den schmutzigen und trüben keinen Vorzug gab, alles, was sie bei dieser ihrer Beschaffenheit geben konnte, entlockt. Zwanzig Jahre später sicherten sich die Impressionisten neue Mittel, indem sie alle stumpfen Farben aufgaben und nur die behielten, die den Nüancen des Prismas am nächsten kommen. Leider aber dämpften sie noch ihre Reinheit durch Mischung auf Palette oder Leinwand und brachten sich so um den Vorteil, den ihnen diese Vereinfachung verschafft hatte. Diese ganze Entwicklung zu Licht und Farbe setzte sich dann in den Neo-Impressionisten fort, die wie die Impressionisten nur völlig reine Farben auf ihre Palette nehmen, aber außerdem noch jede Mischung auf der Palette sowohl wie auf der Leinwand vermeiden.

Die Beobachtung der Gesetze der Kontrastwirkung, der Farbenabschwächung und der Strahlung und die strenge Berücksichtigung des Moments der Mischung im Auge, zwang die Neo-Impressionisten ganz von selbst zu einer neuen Methode, denn nur der prismatisch „zerlegte Farbenfleck“ macht das Gleichgewicht der Grundelemente, das zu Harmonie führt und zu jener Reinheit, die den Glanz verbürgt, möglich. Dieser „prismatisch zerlegte Farbenfleck“ aber ist nur eins der zahllosen Farbelemente, die zusammen das Bild ausmachen. Jeder einzelne hat die gleiche Bedeutung wie eine Note in einer Symphonie. Er soll nicht einen Gegenstand nachahmen oder eine Empfindung ausdrücken. Trübe oder heitere Momente, Ruhe oder Bewegung können durch keinen noch so virtuosen Pinselstrich gegeben werden, sondern nur durch die Kombination der Töne und der Nüancen und durch entsprechende Linienführung. Warum soll nun diese Malweise störender sein, als das konventionelle Verfahren anderer Künstler, zumal es sich doch um ganz das gleiche Ziel handelt: die stärkste Wirkung zu erreichen?

Man habe keine „Pünktchen“ auf dem Gesicht, sagt man! Gut! Aber hat man etwa schwarze, graue, braune Schraffierungen oder Kommata? Ribots Schwarz, Whistlers Grau, Carrières Braun, die Schraffierung Delacroix', das Komma Monets sind, genau wie die prismatisch zerlegten Farbenflecke der Neo-Impressionisten, Kunstmittel, deren sich diese Maler bedienen, um eben ihre besondere Art, die Natur zu sehen, auszudrücken — alles analoge Verfahren, die man zulassen muss, da der betreffende Künstler darin nun einmal das beste Mittel findet, dem, was ihm vorschwebt, Gestalt zu geben.

Was die Neo-Impressionisten wollen und was ihre Methode ihnen sichert, ist: höchste Steigerung von Licht, Farbe und Harmonie. Dadurch eignet sich ihre Technik ganz besonders für dekorative Malerei. Selbst ihre kleinsten Arbeiten sind deshalb keine Staffeleibilder, sondern eine Art dekorativer Kunst, der Kleinheit der modernen Wohnräume angepasst. In der durch die Grösse eines Bildes bedingten Entfernung verschwinden — falls in gutem Verhältnis gegeben — die einzelnen Flecke und verfließen zu farbigen Lichtern von unvergleichlichem Glanz. Sie verlieren sich übrigens mit der Zeit so wie so ganz von selbst: im Verlauf von einigen Jahren schon verzieren sich die Farben ineinander und ein Bild wird dann nur zu leicht flach und eintönig.

Wenn der einzelne Farbfleck stört, so liegt das nur daran, dass man nicht den notwendigen Abstand berücksichtigt.



HIPPOLYTE PETITJEAN, DEKORATIVER ENTWURF PAN IV I.
FÜNFFARBIGE ORIGINALLITHOGRAPHIE

Rembrandt sagt: „Die Malerei darf nicht beschnüffelt werden“. Wer eine Symphonie hören will, setzt sich nicht unter die Instrumente, sondern an einen Punkt, wo alle Töne sich mischen können. Um sich an einem prismatisch zerlegten Gemälde freuen zu können, muss man sich die Mühe nehmen, den Punkt ausfindig zu machen, an dem die Mischung der verschiedenen Farbelemente im Auge des Beschauers die vom Maler gewollten Töne ergiebt.

Man wirft den Neo-Impressionisten vor, für Künstler zu gelehrt zu sein. Aber der einfachste orientalische Teppichweber ist ebenso gelehrt, und was sie lehren, sollten die Leute alle schon längst gelernt haben, denn es sind nur die unerlässlichen Regeln der Harmonie, die den Gesetzen des Kontrastes entnommen und von Chevreuil oder Rood längst in wenigen Sätzen zusammengefasst worden sind.

Und warum sollte Kenntnis der Bedingungen des Schönen die Empfindung dafür abschwächen? Ein Musiker, der weiß, dass das Quinten-Intervall ein harmonisches ist — ein Maler, der weiß, was eine aus zwei Elementen bestehende Kombination ist — sollten deshalb keine Künstler mehr sein und die Fähigkeit verlieren, uns zu erschüttern? Im Gegenteil, die Kenntnis solcher Kunstprinzipien schadet der künstlerischen Inspiration nicht nur nicht, sondern kräftigt sie und gibt ihr Richtung, und der Künstler wird mit um so größerer Sicherheit schaffen, wie ja schon Ch. Blanc von Delacroix sagt: „Nur weil er die Gesetze kannte und gründlich studierte, nachdem er sie durch Intuition erraten hatte, wurde er einer der größten modernen Koloristen.“

Wenn aber ein Genie wie Delacroix sich gezwungen sah, die Gesetze der Farbengebung zu studieren, kann man es da jungen Malern vorhalten, wenn sie einen solch wesentlichen Teil ihrer Kunst nicht vernachlässigen?!

Ein anderer Vorwurf ist der: Die Bilder der verschiedenen Neo-Impressionisten sähen sich derart gleich, dass es schwierig sei, die einzelne Persönlichkeit hinter der Gleichförmigkeit ihrer Technik zu erkennen.

So jedoch wird nur reden, wer Gemälde blos mit dem Katalog in der Hand unterscheiden kann. In Wirklichkeit muss man sehr unempfindlich gegen das Spiel der Farben und gegen den Reiz der Harmonie sein, um einen feinen silbrigen Seurat mit seinen durch Licht und Schatten gemilderten Lokalfarben mit einem farbenkräftigen Cross zu verwechseln, dessen leuchtende Töne noch durch Kontrastierung gesteigert werden. Wenn es Leute giebt, die aus Mangel an künstlerischer Erziehung einen Hokusai nicht von einem Hiroshige unterscheiden können, weil der japanische Holzschnitt anscheinend so gleichförmig ist, oder einen Giotto mit einem Oreagua verwechseln, weil beider Werke Fresken sind, so wird es auch Leute geben, die Werke verwechseln werden, die nach der Methode der prismatischen Farbenzerlegung gemalt sind. Für denjenigen, der sehen kann, bleibt in dieser Technik jede Persönlichkeit frei und klar-abgegrenzt. Sie spielen alle wohl das gleiche Instrument, jeder aber auf seine Art. Jeder stellt sein Wissen in den Dienst seines Wollens und ist dadurch ebensowenig gebunden, wie etwa der Dichter durch den Rhythmus.

Es ist möglich, noch leuchtender zu malen, als die Neo-Impressionisten, aber nur, wenn man die Farben abschwächt, oder noch farbiger, wenn man sie verdunkelt. Man wird

eines Tages vielleicht noch größeren Vorteil aus den Farben zu ziehen verstehen, über die der Maler heute verfügt, man wird vielleicht bessere Mittel und neue Farbstoffe finden; aber man wird für heute wenigstens zugeben müssen, dass die Neo-Impressionisten mit den bisherigen Mitteln sowohl das farbigste als auch das leuchtenste Resultat erzielt haben, und dass neben einem ihrer prismatisch zerlegten Bilder — mag man auch sonst dagegen sagen was man will — jedes andere Gemälde dunkel oder bläss erscheint.

Wir messen das Talent eines Malers gewiss nicht blos an der Leuchtkraft oder Farbigkeit seiner Bilder. Man kann sehr wohl schwarz und dunkel malen und doch ein Genie sein, und umgekehrt hell und farbig malen und doch als Künstler nur mittelmäßig sein. Aber wenn dieses Streben nach Licht und Farbe auch nicht die ganze Kunst ist, so dünkt es mich doch ein ganz wesentlicher Teil davon.

Um das Gesagte noch einmal zusammen zu fassen, so sind: Unterdrückung aller schmutzigen Farbe, Durchführung des Prinzips der Mischung reiner Farben im Auge selbst, vernunftgemäß, strenge Berücksichtigung der Gesetze der Harmonie — die Punkte, die die Neo-Impressionisten auf dem Wege erreicht haben, auf dem ihnen Delacroix und die Impressionisten siegreich vorangeschritten waren, und haben damit Jedem eine Technik an die Hand gegeben, die von vornherein Reinheit, d. h. Leuchtkraft, und Gleichgewicht, d. h. harmonische Stimmung verbürgen.

Sie werden das Verdienst beanspruchen dürfen, — nicht Altes nachgemacht, sondern eine neue Möglichkeit gefunden zu haben, einem persönlichen Ideal Ausdruck zu geben. Sie haben also, wie ihre Vorgänger vor ihnen, das Gebiet der Malerei und die Grenzen der Kunst überhaupt erweitert. —

II.

Man wird sich vielleicht wundern, wenn nachgewiesen wird, dass die Neo-Impressionisten keineswegs so revolutionär sind, wie man zu glauben vorgiebt, ja, dass sie im Gegenteil nur Vollender sind und dass das Prinzip der Farbenzerlegung etwas durchaus Herkömmliches ist, obgleich man es in keinem Lehrbuch erwähnt findet.

In der That sind nämlich die dargelegten Gesetze der Farbe, der Linie und der Komposition alle schon von Delacroix und Ruskin, teils vorausempfunden, teils bis auf die kleinsten Kleinigkeiten notiert worden, einerseits also von dem größten Koloristen und andererseits von dem größten Aesthetiker unseres Jahrhunderts; und ebenso endlich von Charles Blanc, dem Kritiker und O. N. Rood, dem Gelehrten. Es ist überflüssig diese Linie noch weiter zurück zu verfolgen, obwohl es ein Leichtes wäre, auch aus früheren Zeiten, von den Primitiven bis auf Watteau herunter zahlreiche Zeugnisse für die Anerkennung dieser Gesetze anzuführen.

Nimmt man die einzelnen Teile der neo-impressionistischen Aesthetik und Technik durch und vergleicht sie mit den Schriften Delacroix, so erkennt man ohne weiteres, dass die Maler, von denen hier die Rede ist, kaum etwas anderes gethan haben, denn als gehorsame Schüler die Lehren dieses Meisters befolgen und den Zielen nachgehen, denen seine Lebensarbeit galt.

Wenn die neo-impressionistische Technik einen höchstmöglichen Grad an Leuchtkraft und Farbe als Ziel aufstellt

— liegt das nicht schon durchaus klar in dem Wort Delacroix' „Der Feind jeder Malerei ist das Grau“? und wenn sie, um ihr Ziel zu erreichen, nur reine Farben anwenden, befolgen sie da nicht wiederum sein „Alle erdigen Farben vermeiden“? —

Liegt nicht ihre ganze Methode schon in den Worten angedeutet?

„Teintes, de vert et de violet mis crûment, cà et là, dans le clair, sans les mêler.“

„Vert et violet; ces tons il est indispensable de les passer l'un après l'autre et non pas de les mêler sur la palette.“

und in der That gäben Grün und Violett, da es beinahe Komplementärfarben sind, auf der Palette gemischt, nur eine stumpfe schmutzige Nüance, gerade jenes Grau, das er den Feind jeder Malerei nennt; während sie neben einander gestellt im Auge sich zu einem feinen perlmutterartigen Grau wandeln.

Was Delacroix von Grün und Violett sagt, haben die Neo-Impressionisten nur logisch verallgemeinert und auch bei anderen Farben angewandt und damit, durch Chevreuls Arbeiten unterstützt, ihre Methode begründet. Da ihnen jeder breite, einheitliche Farbenfleck kraft- und lichtlos scheint, so suchen sie jeder kleinsten Ecke eines Bildes durch das Nebeneinanderstellen vieler, kleiner Farbenflecke Abwechslung und Leben zu geben.

Delacroix führt klar das Prinzip und die Vorzüge dieser Methode an:

„Il est bon que les touches ne soient pas matériellement fondues. Elles se fondent naturellement à une distance voulue par la loi sympathique qui les a associées. La couleur obtient ainsi plus d'énergie et de fraîcheur.“ und weiter:

„Constable dit que la supériorité des verts de ses prairies tient à ce qu'il est composé d'une multitude de verts différents. Ce qui donne le défaut d'intensité et de vie à la verdure du commun des paysagistes, c'est qu'ils la font ordinairement d'une teinte uniforme. Ce qu'il dit ici du vert des prairies peut s'appliquer à tous les tons.“

Auch hieraus erhellt, dass Delacroix die notwendig werdende Auflösung der Nüancen in abgetönte Pinselstriche vorausgefühlt und dass ihn seine Freude an der Farbe schlechterdings auf die Vorzüge der Farbenmischung im Auge selbst führen musste. Diese zu ermöglichen, waren die Neo-Impressionisten gezwungen, ganz kleine Pinselstriche anzuwenden, damit die verschiedenen Elemente — bei entsprechendem Abstand — die gewollte Nüance ergäben und nicht einzeln bemerkbar würden.

Delacroix hat zweifellos an solche verkleinerte Striche gedacht und auch wohl darüber nachgesonnen, wie sie ausgeführt werden könnten, denn er machte innerhalb weniger Tage folgende beide Notizen :

„Hier, en travaillant l'enfant qui est près de la femme de gauche dans l'Orphée, je me souvins de ces petites touches multipliées faites avec le pinceau et comme dans une miniature, dans la Vierge de Raphaël que j'ai vue rue Grange-Batelière.“

„— Tâcher de voir au Musée les grandes gouaches de Corrège. Je crois qu'elles sont faites à très petites touches.“

Nach der neo-impressionistischen Auffassung vermischtsich die Farbe des Sonnenlichts, das je nach der Tageszeit und den örtlichen Umständen gelb, orange, oder rot ist, mit der Lokalfarbe und giebt dieser, wo sie von der hellsten Beleuchtung getroffen wird, glutrote oder goldene Nebentöne. Der Schatten ist dagegen als getreues Komplement des Lichts, je nach der Härte des Lichts violett, blau oder blaugrün, die nichtbeleuchteten Teile der Lokalfarbe vermischen sich daher mit diesen kalten Tönen. Diese kalten Schatten und warmen Lichter ergeben in ihrem Kampf und in ihrem Spiel mit einander und mit der Lokalfarbe Kontur und Rundung, verbreiten sich, mit einander vermischt oder gegeneinander kontrastierend, über das ganze Bild und lassen es an der einen Stelle aufleuchten an der anderen verschimmen, je nach der Verteilung von Licht und Schatten.

Auch diese gelben und orangefarbenen Lichter und ebenso die blauen und violetten Schatten, die soviel Heiterkeit hervorgerufen haben, hat Delacroix kategorisch gefordert:

„Tons dorés et rouges des arbres, ombres bleues et lumineuses.“

„Les tons de chrome du côté du clair et les ombres bleues.“

„A St Denis du St Sacrement j'ai dû peindre les lumières avec du jaune de chrome pur et les demi-teintes avec du bleu de Prusse.“

„L'orangé mat dans les clairs, les violettes les plus vifs pour le passage de l'ombre et des reflets dorés dans les ombres qui s'opposaient au sol.“

„Tout bord de l'ombre participe du violet.“

Man hat den Neo-Impressionisten des öfteren vorgeworfen: sie übertrieben die Farben und seien zu schreiend und zu bunt. Sie werden hiervon aber wohl wenig Notiz nehmen, dergleichen kommt nur von Leuten, von denen man mit Delacroix sagen kann:

„Le terreux et l'olive ont tellement dominé leur couleur que la nature est discordante à leurs yeux avec ses tons vifs et hardis.“

Selbst um graue Töne zu geben, wird der Neo-Impressionist zu reinen Nüancen greifen, die dann durch Mischung im Auge zu dem gewollten Resultat führen. Dieses so erhaltene Grau ist bei weitem jener keineswegs grauen, sondern direkt schmutzigen Nüance vorzuziehen, die durch die Mischung auf der Palette erzielt wird.

Ebenso geht aus Delacroix' Notizen hervor, welchen Wert er der Linie als solcher beimisst und so bemühen sich denn auch die Neo-Impressionisten den Vorteil rhythmischer Anordnung und Ausgleichung für die Harmonie ihrer Farben auszunützen.

„L'influence des lignes principales est immense dans une composition.“

„En tout objet, la première chose à saisir pour le rendre avec le dessin, c'est le contraste des lignes principales.“

„Une ligne toute seule n'a pas de signification; il en faut une seconde pour lui donner de l'expression. Grande loi: une note seule — musique...“

„Si, à une composition déjà intéressante par le sujet, vous ajoutez une disposition de lignes qui augmente l'impression...“

„La ligne droite n'est nulle part dans nature.“



GEORGES SEURAT. HINTER DEN COULISSEN

„Jamais de parallèles dans la nature, soit droites, soit courbes.“

„Il y a des lignes qui sont des monstres: la droite, la serpentine régulière et surtout deux parallèles.“

Der Neo-Impressionist wird seine Umrissskizze durch eine entsprechende Kombination von Linien und Farben durchbilden und vervollständigen, deren Dominanten, je nachdem er Freude, Trauer, Ruhe oder Dazwischenliegendes ausdrücken will, variieren werden, und folgt auch bei dieser Berücksichtigung der moralischen Wirkung von Linie und Farbe wiederum den Lehren Delacroix:

„La couleur n'est rien si elle n'est pas convenable au sujet et si elle n'augmente pas l'effet du tableau par l'imagination.“

„Si, à une composition intéressante par le choix du sujet, vous ajoutez une disposition de lignes qui augmente l'impression, un clair obscur saisissant pour l'imagination, une couleur adaptée aux caractères, c'est l'harmonie et ses combinaisons adaptées à un chant unique.“

„Une conception, devenue composition, a besoin de se mouvoir dans un milieu coloré qui lui soit particulier. Il y a évidemment un ton particulier attribué à une partie quelconque du tableau qui devient clef et qui gouverne les autres. Tout le monde sait que le jaune, l'orangé et le rouge inspirent et représentent des idées de joie, de richesse.“

„Je vois dans les peintres des prosateurs et des poètes. La rime les entrave, le tour indispensable aux vers et qui leur donne tant de vigueur est l'analogie de la symétrie cachée, du balancement, en même temps savant et inspiré qui règle les rencontres où l'écartement des lignes, les taches, les rappels de couleur... Seulement, il faut des organes plus actifs et une sensibilité plus grande pour distinguer la faute, la discordance, le faux rapport dans des lignes et des couleurs.“

Wenn die Neo-Impressionisten sich bemühen den Licht- und Farbenglanz, den die Natur bietet, wiederzugeben und aus dieser Quelle aller Schönheit die Grundbestandteile ihrer Werke schöpfen, so halten sie es für vollauf berechtigt, diese Elemente auszuwählen und anzuordnen und zu behaupten, dass ein Bild in Linie und Farbe von einem echten Künstler komponiert ein überlegeneres Schaffen darstellt, als die Kopie der Natur, die der Zufall bietet. Sie können zur Verteidigung dieses Prinzips nachstehende Zeilen Delacroix' anführen:

„La nature n'est qu'un dictionnaire, on y cherche des mots... on y trouve les éléments qui composent une phrase ou un récit; mais personne n'a jamais considéré le dictionnaire comme une composition dans le sens poétique du mot.“

„D'ailleurs la nature est loin d'être toujours intéressante au point de vue de l'effet de l'ensemble... Si chaque détail offre une perfection, la réunion de ces détails présente rarement un effet équivalent à celui qui résulte, dans l'ouvrage d'un grand artiste, de l'ensemble et de la composition.“

*

Aus all dem erhellt wohl zur Genüge, dass die Technik der prismatischen Farbenzerlegung von Delacroix nicht blos vorausgefühlt, sondern bis auf ihre kleinsten Einzelheiten

hinein völlig festgelegt wurde. Aber auch von andern Seiten wurde erkannt, was dann der Neo-Impressionismus unserer Gesamtkunst als neues Leben zuführen konnte und allen Schaffenden ans Herz gelegt hat.

Ruskin verwirft in seinen „Elements of drawing“ jede blosse Pinselfertigkeit und tritt für ein Verfahren ein, bei dem die Hand selbst nur eine unwesentliche Rolle spielt.

„Ich habe einen tiefen Widerwillen gegen Alles, was nach bloßer Handfertigkeit aussieht.“ —

Eine Farbe ist nur schön, wenn sie sorgfältig abgetönt ist:

„Man sieht in der Praxis, dass die Kraft der Nüance, die Lebhaftigkeit des Lichts und selbst die anscheinende Durchsichtigkeit der Schatten ganz wesentlich abhängig sind von der Berücksichtigung des folgenden Umstandes: dass nämlich die Härte, die Kälte und die Undurchsichtigkeit der Farbe in viel höherem Maße Folgen ihres zu gleichmässigen Auftrags als ihres Tonwerts, ihrer Dunkelheit sind.

Es ist in der That physisch nicht unmöglich, eine Stelle nicht abgestufter Farbe aufzuspüren; aber es ist so außerordentlich unwahrscheinlich, dass man besser thut, wenn man eine Nüance kopieren will, sich anzugewöhnen, nicht zu fragen: Liegt hier eine Abstufung oder Schattierung vor? sondern: Welcher Art ist die Abschattierung?, und in neunundneunzig Fällen unter hundert wird man bei aufmerksamer Beobachtung das Gesagte bestätigt finden, auch wenn die Abschattierung vielleicht so fein ist, dass man sie zuerst gar nicht entdecken konnte. Die geringe Ausbreitung des Farbenfleckes thut dabei nichts zur Sache; und wäre er nicht grösser als ein Stecknadelknopf, so wird er zum toten Punkt, wenn einer von seinen Teilen nicht dunkler als die übrigen ist. Die Farbe muss nämlich nicht blos deshalb abschattiert werden, weil sie in der Natur nur so und nie einheitlich vorkommt; sondern auch weil Zauber und Wert des Kolorits von dieser Art des Farbenauftrags mehr abhängen als von jeder anderen Eigenschaft, denn die Abschattierung ist für die Farbe genau dasselbe, was die Kurven für die Linie. Beide erwecken rein instinktiv im menschlichen Geist die Empfindung des Schönen und Beide drücken sozusagen symbolisch das Gesetz der allmählichen Entwicklung und des Fortschritts aus. In Bezug auf die blosse Schönheit lässt sich der Unterschied zwischen einer abschattierten und einer einheitlichen Farbe leicht deutlich machen, indem man über ein Blatt Papier eine einheitliche rosa Farbenschicht ausbreitet und dann ein Rosenblatt dagegenhält. Die siegreiche Schönheit der Rose, die sie über alle anderen Blumen erhebt, ist nur eine Folge der Zartheit und der Mannigfaltigkeit ihrer Schattierungen. Alle anderen Blumen sind weniger reich an Schattierung, weil sich bei ihnen entweder weniger Blätter zu einer Blüte vereinigen oder weil ihre Blätter Flecken oder Adern haben, statt, wie die der Rose, schattiert zu sein.

Dann bestätigt Ruskin, wie Turner in seiner Freude an der Farbe auch dieses Mittel anwendete, um seine Nüancen zu verschönern. „Man findet auch auf den grössten Bildern Turners von 6—7 Fuß Breite und 4—5 Fuß Höhe nicht eine auch nur strohhalm breite Farbfläche, die nicht abschattiert wäre.“ —

Die außerordentliche Wichtigkeit dieser ganzen Frage hervorhebend, verweist Ruskin den Künstler auf das Studium der Natur, die ihm immer neue harmonische Momente bieten würde.



HENRI-EDMOND CROSS, IN DEN CHAMPS-ELYSEES PAN IV. I.
FÜNFARBIGE ORIGINALLITHOGRAPHIE

„Keine Farbe in der Natur ist — unter den gewöhnlichen Bedingungen — ohne Abschattierungen. Bemerkt man diese nicht, so ist nur die eigene Unerfahrenheit daran schuld. Man erkennt sie jedoch, sobald man sich genügend geübt hat. Im allgemeinen aber findet man sie sofort.“

Mit klaren Worten zeigt er sodann den Weg, auf der Leinwand eine schöne Schattierung zu erzielen. Es gilt, die wechselnde Nüance mit kleinen Strichen wiederzugeben.

„Wenn eine Farbe durch Zusätze einer anderen verstärkt werden soll, thut man gut (in vielen Fällen wenigstens) die eine auf die andere zu setzen, und zwar in kräftigen kleinen Strichen, fein wie Häcksel. Das ist vorteilhafter, als wenn man einen einzigen einheitlichen Ton ausbreitet, und zwar aus zwei Gründen: einmal, weil das gleichzeitige Spiel der zwei Farben reizvoll für das Auge ist und zweitens, weil die formale Ausdrucksfähigkeit durch eine kluge Anwendung und Verteilung der tieferen Striche sehr gesteigert werden kann.“

Sind das nicht die prismatisch zerlegten Farben des Neo-Impressionismus? Aber er fährt noch fort: „Die schönste Farbe wird durch „Stippling“ erreicht.“ „Stippling“ buchstäblich übersetzt heißt „Punktieren“ („pointillage“).

Ruskin gebraucht nun dieses Wort nicht einmal und zufällig, sondern er widmet ihm ein ganzes Kapitel und betitelt dies:

„Zerlegen der Farbe durch Nebeneinander- oder Ueber-einander-Auftrag“ und nennt es das wichtigste aller Verfahren der guten modernen Oel- und Aquarellmalerei.

Mit Berücksichtigung des Abstandes kann man die Wirkung eines glücklichen Sujets (sei es nun ein Gehölz, ein fließendes Wasser oder zerrissenes Gewölk) sehr erhöhen durch das Aufsetzen ganz kleiner, fast trockener Farbfleckchen, in deren Zwischenstellen dann andere Farben geschickt aufzutragen sind. Jemehr man dies, soweit der betreffende Vorwurf es fordert, durchführt, umso mehr wird man sich über die hohen Qualitäten der Farbe freuen. Das Verfahren besteht in der bis zum Äußersten durchgeführten Anwendung des Prinzips der Farbenzerlegung und zwar am besten, indem man Atome von Farben in kleinen Pünktchen aufsetzt, und nicht in größeren Flächen. Will man nun die Farben besonders leuchtend herausbringen, so setze man feste kleine Punkte und lasse Weiß dazwischen, anstatt die Zwischenstellen mit einem matteren Ton der Farbe auszufüllen.

Gelb und orange werden kaum sichtbar, wenn man sie blass und in kleinem Umfange aufträgt, sie kommen jedoch, in festen Strichen gegeben — auch wenn sie noch so klein sind — zu glänzender Geltung, sobald ein wenig Weiß danebenbleibt.“

Man findet diese für den Neo-Impressionisten so unschätzbar Argumente auch in einer sehr durchgearbeiteten Studie, die Robert de la Sizeranne in der Revue des deux Mondes (März 1897) über Ruskin veröffentlicht hat.

Die Neo-Impressionisten verwerfen jede dunkle Farbe. Ruskin sagt:

„Weg mit allem Grau, Schwarz und Braun und all der Theererei der französischen Landschafter aus der Mitte des Jahrhunderts; es scheint, als ob sie die Natur in einem schwarzen Spiegel sähen. Der Ton einer Farbe ist nicht durch Mischung mit einer dunkleren Farbe zu verstärken, sondern durch kräftigeres Auftragen derselben Farbe.“

Die Neo-Impressionisten verwerfen alles Mischen auf der Palette. Ruskin sagt:

„Man muß seine Palette sauber halten, damit man die Farben rein sieht und nicht zu Mischungen neigt.“

Auf der Leinwand fordert er das Gleiche. Die Bilder der Neo-Impressionisten sähen zu mosaikartig aus! Ruskin sagt:

„Man muß die Natur wie ein Mosaikbild aus verschiedenen Farben betrachten und diese Strich für Strich, jede in ihrer ganzen Einfachheit nachbilden.“

„Man soll also eine Art Fresko machen? Ja, noch besser aber — Mosaiken!“

Das alles von Ruskin bereits Geforderte steht in so enger Verwandtschaft mit den Bestrebungen der Neo-Impressionisten, dass der Referent der Revue des deux Mondes, als er die Forderungen Ruskins „Pointillisme“ nannte, nicht umhin konnte zu bemerken:

„Ne serait ce pas le pointillisme qui dès 1856 se trouve ici prophétisé? C'est lui même!“

*

Sind, um zum Schluss zu kommen, nicht alle diese Anführungen eine glänzende Rechtfertigung gerade der Momente, die man dem Neo-Impressionismus am meisten zum Vorwurf macht: ihre Farbenzerlegung und ihre kleinliche Strichelei, wie man wohl sagt? Ist nicht ganz besonders das „Stippling“, das der englische Aesthetiker als bestes Mittel angibt, den Glanz und die Harmonie des Bildes zu erhöhen, ganz genau das, was unsere Farbenzerlegung soll, die so grosser Opposition begegnet?

Ich schließe mit einigen Stellen aus dem Buche eines amerikanischen Gelehrten: O. N. Rood, Theorie scientifique des couleurs — ein Buch, das der Verfasser, wie er sagt, zu Nutz und Frommen von Künstlern und Kunstfreunden geschrieben hat.

Er tritt darin in gleicher Weise sowohl für die Schattierung als für die Mischung im Auge, als auch für die Punktmalerei ein, und wundert sich nur, dass man so wenig von den Vorzügen dieser Art und Weise weiß.

„Zu den wichtigsten Hauptigenschaften der Farbe in der Natur gehört ihr fast in's Unendliche gehendes Nüancenspiel. Ein Blatt Papier auf einem Bilde ganz weiß oder grau gehalten, wäre sehr schlecht wiedergegeben; um naturgetreu zu sein, müßte es mit sehr feinen Clair-obscur-Nuancen gemalt werden. Wir denken bei einem Blatt Papier gewöhnlich an etwas in durchaus gleichmässiger Tönung Gehaltenes, weisen aber, ohne zu zögern, jede Malerei als unwahr zurück, die ein solches Blatt derart wiederzugeben versuchte. Unsere natürliche Empfindung ist also unsrer Erziehung weit überlegen; unser Gedächtnis für derlei Dinge ist immer außerordentlich fein, während unsrer Wissen um die Ursache unsrer Empfindung meist gleich Null ist. Wir erinnern uns ihrer nicht, weil sie uns niemals klar geworden ist. Es ist Pflicht des Künstlers, sich über das Warum und über die Ursachen seiner Empfindungen Rechenschaft zu geben.“

Alle grossen Koloristen schufen aus einer derartigen Empfindung heraus, und ihre Bilder scheinen, aus der gewollten Entfernung gesehen, gleichsam zu bebren, so sehr schillern und fließen ihre Töne in einander über, so dass es für den

Kopierenden mitunter fast unmöglich ist, sie genau zu bestimmen und in ihrer Mischung wiederzugeben.

Aber es giebt noch eine andre Art der Nuancierung von ganz besonderem Reiz in Kunst sowohl wie in Natur. Ich möchte auf die Wirkung hinweisen, die sich ergiebt, wenn verschiedene Farben in fortlaufenden oder punktierten Linien neben einander gestellt werden und wenn man sie dann aus einer Entfernung betrachtet, bei der sich die Farben für das Auge des Beschauers mit einander verbinden.

Die Töne mischen sich in diesem Fall auf der Netzhaut, und die Bildfläche, die, von nah gesehen, einer wirren Sudelei gleicht, erscheint dann wunderbar abgestimmt, fast transparent und gewinnt gleichsam beseeltes Leben, je nachdem man sich entfernt oder nähert, während bei einem Bild, bei dem der Künstler auf den Vorteil, den ihm diese Technik bietet, verzichtet — die Farben ebenfalls zusammenfliessen — je nachdem man zurücktritt — ob es der Künstler gewollt oder nicht; hat er dies jedoch nicht von vornherein berücksichtigt, wird die Wirkung eine gerade gegenteilige sein.

Bei der Aquarellmalerei ist das Alles durchaus üblich und zwar in der Form einer mehr oder weniger hervortretenden Punktstrichmanier, durch die Wirkungen erzielt werden, die auf andre Weise kaum möglich zu machen wären.

Wenn die Punktierung allzu regelmässig und allzu auffällig ist, bekommt das Bild mitunter etwas Steifes und Lebloses. Aber in zweckmässiger und maßvoller Weise angewandt, gestattet sie den vollsten Formenausdruck.

Man braucht nur an Kaschmirshawls zu erinnern, die ihre Schönheit zum Teil der Durchführung eines ganz gleichen Prinzips verdanken.“

*

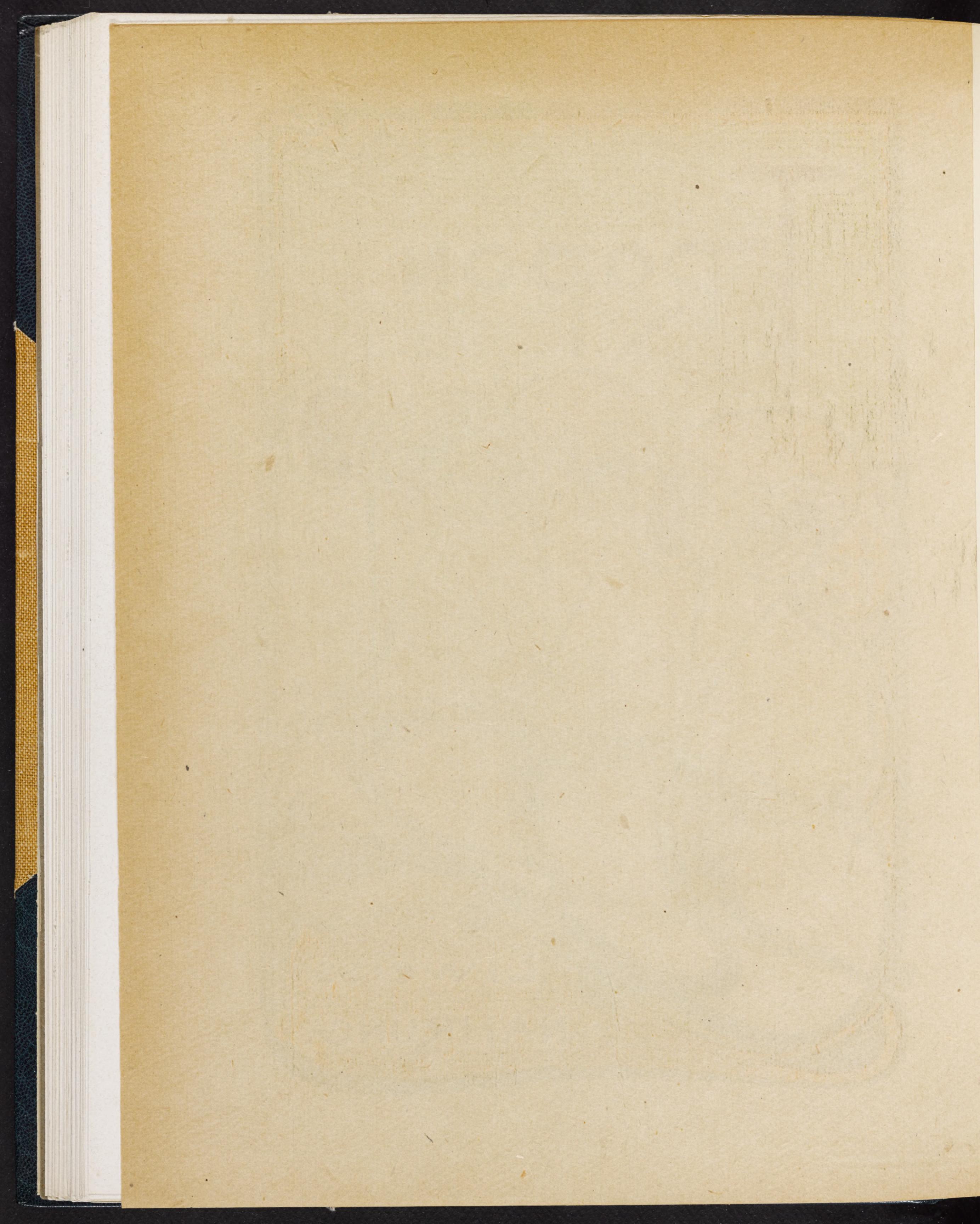
In dieser Weise also haben Maler wie Delacroix, Aesthetiker wie Ruskin, Gelehrte wie Rood die Momente vorausempfunden, auf denen die Neuerungen der Neo-Impressionisten beruhen. Ja, sie betonen ganz besonders gerade das Moment, das noch heute als am meisten lächerlich und störend angefochten wird, nämlich: die Anwendung kleiner Pinselstriche nur reiner Elemente, oder wie man fälschlich sagt, die Anwendung des „Punktes“ — und weisen alle auf die grossen Vorteile hin, die diese Methode sichert.

Es wäre zu wünschen, dass das Urteil solcher Männer im Stande wäre, das Publikum, das aus Mangel an Verständnis und Uebung sich damit begnügt, über Neuerungen und Fortschritte zu lachen, eines Besseren zu belehren. Sobald es reifer geworden ist, wird es auch für den Reiz der Farbe empfänglicher werden und sich ihrer zwingenden Macht nicht mehr entziehen. Es wird sich nicht mehr über die gewagten Versuche der Neuerer entsetzen, sondern einsehen, dass auch deren üppigste Farbenpracht im Vergleich mit der der Natur nur matt und kraftlos ist. Weit davon entfernt, wie jetzt zu spotten, wird es ihnen Dank wissen, dass sie durch immer grössere Kraft der Farbe dem Auge immer grösseres Wohlfühl bereiten.

PAUL SIGNAC







Inhalts-Verzeichnis

PAN Vierter Jahrgang 1898 Erstes Heft

Dichtungen	
Emil Alfred Herrmann	
Gedichte: <i>Um die Rosenzeit</i>	1
<i>Liebe kleine Melodie</i>	1
<i>Abendgang im Schnee</i>	1
Paul Victor	
Gedichte	1
Johannes Schlaf	
<i>Incarnation (Aus: Neues aus Dingsda)</i> . .	1
Richard Dehmel	
<i>Eingänge zu einem Roman in Romanzen:</i>	
„ <i>Zwei Menschen</i> “	1
<i>Vor einem Spiegel</i>	1
<i>Psalm an den Geist</i>	1
E. R. Weiß	
<i>Aus einem Cyclus: „Der Wanderer“ I—III</i>	1
Oskar A. H. Schmitz	
<i>De profundis</i>	1
Wilhelm Schäfer	
<i>Ambrofius Faßbender, Erzählung</i>	2
<i>Gedicht</i>	2
Lothar Albert Schultz	
<i>Aus: „Geist der Finsternis und des Abgrunds“</i>	
(<i>Einödengott — Feuerweibchen</i>)	2
<i>Aufsätze</i>	
Rudolf Schick	
<i>Tagebuch-Aufzeichnungen über Arnold Böcklin (1866, 68, 69) herausgegeb. von H. v. Tschudi</i>	2
Hugo von Tschudi	
<i>Vorbemerkung zum Böcklin-Tagebuch</i>	3
Heinrich Alfred Schmid	
<i>Arnold Böcklin's Skizzen</i>	4

	Seite
Alfred Lichtwark Die Böcklin-Ausstellungen in Berlin und Hamburg	49
*	
Paul Signac Neo-Impressionismus	55
<i>Kunstbeilagen</i>	
	vor Seite
Arnold Böcklin Frühlingslied (Zweifarbiger Lichtdruck)	5
Paul Signac Abend (Fünffarbige Originallithographie)	9
Hippolyte Petitjean Weibliche Aktstudien (Lichtdruck)	17
Maximilien Luce Hodöfen (Fünffarbige Originallithographie)	21
Theo van Rysselberghe Henri de Régnier (Originallithographie)	25
Adolf Hildebrand Arnold Böcklin, Bronzefigur (Lichtdruck)	29
Arnold Böcklin Cholera, Entwurf (Lichtdruck)	49
Georges Seurat Männlicher Akt (Lichtdruck)	55
Hippolyte Petitjean Dekorativer Entwurf (Fünffarbige Originallithographie)	57
Henri Edmond Cross In den Champs-Elysées (Fünffarbige Originallithographie)	61
Henri van de Velde Plakat (Originallithographie in vier Farben)	63

Abbildungen im Text

<i>Arnold Böcklin</i>	Seite	<i>Walter Leistikow</i>	Seite
Flötender Hirte	5	Zierleiste	25, 28
Charonskizze	30	Rudolf Säck	
Landschaftsskizze	32	Skizzen nach Bildern, Entwürfen und Studien	
Flötender Silen	33	Böcklins aus dem Jahre 1866	34 u. ff.
Porträt Lenbad's	40	Georges Seurat	
Drei Skizzen zu Cholera	46, 47, 48	Hinter den Couissen	59
Drei Skizzen zu Liebespaar	49, 54	Wilhelm Völz	
Ludwig von Hofmann		Vignette	62
Seitenleiste	19	Pankopff	64
Felix Hollenberg		E. H. Walther	
Baum	7	Zierleiste	21
R. Jordan		E. R. Weiß	
Wellenspritzer	24	Rahmenzeichnung	17, 18
Max Klinger		Christian Wild	
Kopfleiste	14	Kopfrahmen	9
Albert Krüger			
Arnold Böcklin (Ende der 60er Jahre), Holzschnitt nach einer Photographie	29		



DIE KÜNSTLER- UND DIE VORZUGSAUSGABE ENTHALTEN: ☺☺☺☺
AUSSER DEN AUCH IN DRUCKEN DER ALLGEMEINEN AUSGABE BEIGE-
HEFTETEN ORIGINALEN (SIGNAC, LUCE, CROSS, PETITJEAN, VAN RYSEL-
BERGHE, VAN DE VELDE) UND AUSSER DEN REPRODUKTIONEN NACH
BÖCKLIN, HILDEBRAND, SEURAT UND PETITJEAN AUF KAISERLICHEM
JAPAN ☺☺☺☺☺☺☺☺☺☺☺☺☺☺☺☺☺☺☺☺☺☺☺☺☺☺☺
ALS BEILAGE FÜR DIE MAPPEN IN LOSEN FOLIOBLÄTTERN DIE ERSTEN
DRUCKE VON: ☺☺☺☺☺☺☺☺
PAUL SIGNAC, ABEND, ORIGINALLITHOGRAPHIE ☺☺☺☺
MAXIMILIEN LUCE, HOCHÖFEN, ORIGINALLITHOGRAPHIE ☺☺☺☺
HENRI-EDMOND CROSS, CHAMPS ELYSÉES, ORIGINALLITHOGRAPHIE ☺
HIPPOLYTE PETITJEAN, DEKORATIVER ENTWURF, ORIG.-LITHOGRAPHIE
THEO VAN RYSELBERGHE, HENRI DE REGNIER, ORIGINALLITHOGRAPHIE
HENRI VAN DE VELDE, PLAKAT, ORIGINALLITHOGRAPHIE ☺☺☺

SOWIE ALS SONDERBEILAGE

ALBERT KRÜGER, ARNOLD BÖCKLIN

ORIG.-HOLZSCHNITT NACH EINER PHOTOGRAPHIE A. D. J. 1866 ODER 1867

DRUCKVERMERK:

DRUCKVERMERK: VIERTER JAHRGANG, ERSTES HEFT: ☐☐☐☐☐☐
ES WURDEN GEDRUCKT VON DIESEM HEFT: ACHTUNDDREISSIG NUME-
RIERTE EXEMPLARE AUF KAISERLICHEM JAPAN FÜR DIE KÜNSTLER-
AUSGABE, FÜNFUNDSIEBENZIG NUMERIERTER EXEMPLARE AUF KUPFER-
DRUCK FÜR DIE VORZUGSAUSGABE, EINTAUSENDHUNDERT EXEM-
PLARE AUF KUPFERDRUCK FÜR DIE ALLGEMEINE AUSGABE ☐☐☐
DIE FÜNFFARBIGEN ORIGINALLITHOGRAPHIEN VON SIGNAC, LUCE,
CROSS, PETITJEAN WURDEN GEDRUCKT BEI A. CLOT IN PARIS ☐☐☐
DIE ORIGINALLITHOGRAPHIEN VON THEO VAN RYSELBERGHE BEI
J. E. GOOSSENS IN BRÜSSEL, VON VAN DE VELDE BEI LEUTERT UND
SCHNEIDEWIND IN DRESDEN ☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐
DIE LICHTDRUCKE NACH ARNOLD BÖCKLIN UND ADOLF HILDEBRAND
SOWIE NACH SEURAT UND PETITJEAN BEI A. FRISCH IN BERLIN ☐☐
DIE AUTOTYPIEN UND ZINKOS DER ABBILDUNGEN IM TEXT WURDEN
HERGESTELLT BEI G. BÜXENSTEIN & CO. UND A. FRISCH IN BERLIN ☐
DIE JAPANPAPIERE DER KÜNSTLERAUSGABE UND DER VORZUGS-
DRUCKE LIEFERTE R. WAGNER IN BERLIN, DAS KUPFERDRUCKPAPIER
E. OBST & CO., STRASSBURG-BERLIN ☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐
DIE AUFLAGE SELBST (SOWIE DER UMSCHLAG) WURDE HERGESTELLT
IN DER OFFIZIN W. DRUGULIN IN LEIPZIG, GEBUNDEN IN DER BUCH-
BINDEREI-AKTIENGESELLSCHAFT VORMALS G. FRITZSCHE IN LEIPZIG
UND WIRD AUSGEGEBEN BEI F. FONTANE & CO. IN BERLIN ☐☐☐
IM AUFTRAG DER GENOSSENSCHAFT PAN ☐☐☐☐☐☐☐☐
DIE REDAKTION: BERLIN W. 35., KURFÜRSTENSTRASSE 44 ☐☐☐
DR. CÄSAR FLAISCHLEN ☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐
AM EINUNDDREISSIGSTEN JULI EINTAUSENDACHTHUNDERTACHTUND-
NEUNZIG ☐☐☐☐☐☐☐☐



DRUCK VON W. DRUGULIN IN LEIPZIG.