

PAN



18 2 98

VIERTER JAHRGANG



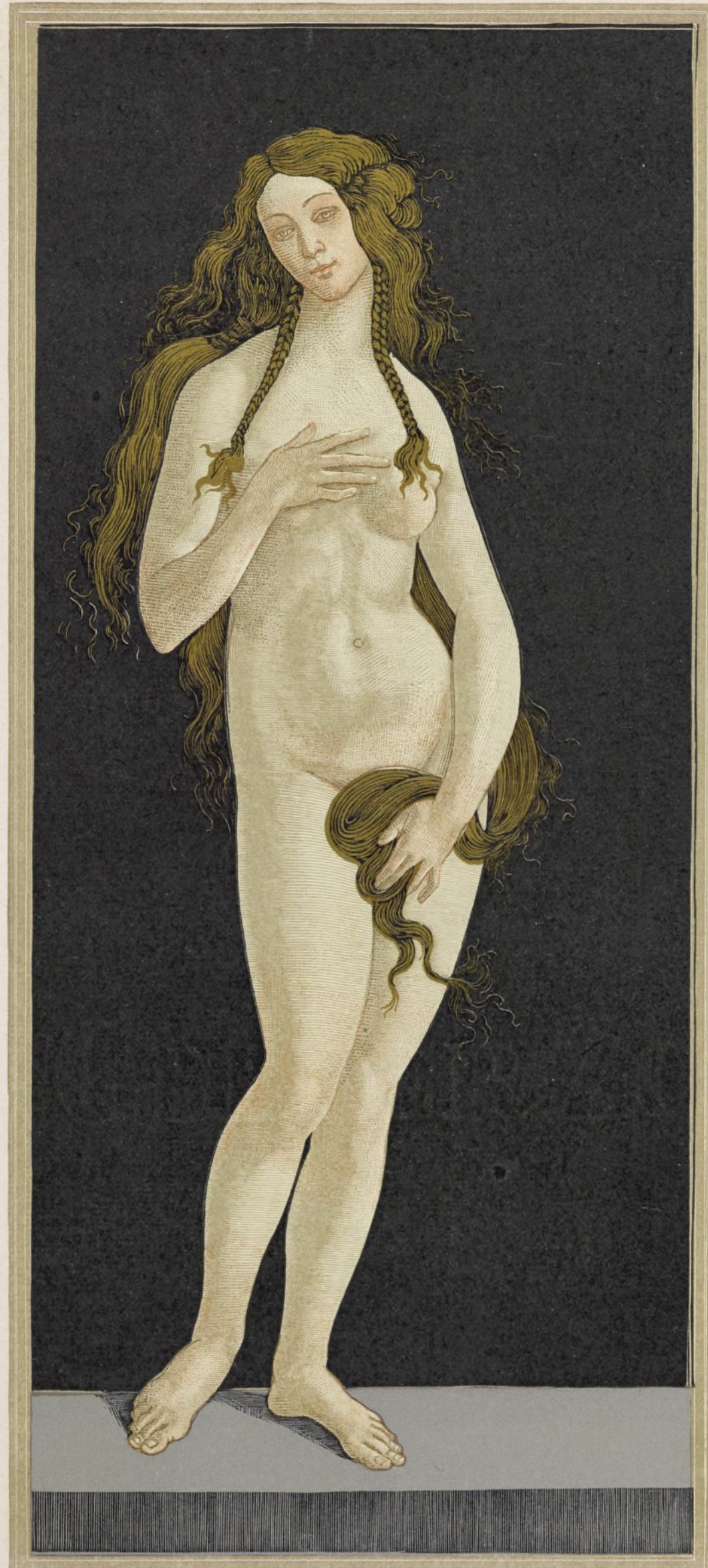


1898. VIERTER JAHRGANG. HERAUSGEGEBEN VON DER
GENOSSENSCHAFT PAN. REDIGIERT VON: WILHELM BODE,
EBERHARD FREIHERR VON BODENHAUSEN,
CAESAR FLAISCHLEN, RICHARD GRAUL, OTTO ERICH
HARTLEBEN, LUDWIG VON HOFMANN, KARL KOEPPING,
HARRY GRAF KESSLER, ALFRED LICHTWARK, MAX
LIEBERMANN, WOLDEMAR VON SEIDLITZ.

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

HEFT II

ALLGEMEINE AUSGABE
EINTAUSEND EINHUNDERT EXEMPLARE
AUF KUPFERDRUCK



ALBERT KRÜGER, VENUS NACH SANDRO BOTTICELLI PAN IV 2.
SECHSFARBIGER HOLZSCHNITT

As if you like
like that.

" 1200 Vesta of annual;
2nd met 78 (it ^{brach} took in
the annual)
It looks as if we
had a workshop "
~~for the big men~~ / we are
all working on
the annual
now. Right
now I am
here to you
with
you.



W. VOLZ (AUS: MOPSUS)

DER GOTTFINDER

von

DETLEV VON LILIENCRON

Die Sonne taucht ins Meer; die Götter schweigen.
Richard Dehmel.

Ich ritt durchs Feld an heißem Junitag.
Die Roggenernte naht. In allen Hecken
Verstummt gestillt der Nachtigallenschlag.

Der Heugeruch von weiten Wiesenstrecken,
Jasmingeruch, Geruch der Rosenglut
Vernisten sich in schwülen Gartenecken.

Es schwilkt die Frucht, schon zirpt die erste Brut,
Bald kommandiert der Hunger ganz allein,
Verdunstet ist der Flitterwochen Blut.

Um mir den Weg zu kürzen, bieg ich ein
In meines Nachbarn Park, nicht unerlaubt,
Als Knaben teilten wir schon mein und dein.

Seit Jahren ist ihm der Verstand geraubt,
Seit sieben Jahren spricht mein Freund kein Wort,
Das Uhrwerk seiner Nerven ist verstaubt.

Er suchte Gott und Gottes Gnadenport
So brünstig, so mit glühender Leidenschaft,
Dafs ihm dafür so Leib wie Seele dorrt.

Sein Geist ward schwach durch die verpuffte Kraft.
Auf der Terrasse seh ich nun ihn sitzen,
Er stützt die Stirn, sie schimmert leichenhaft.

Wie ihn die Sonne, Tag und Licht umblitzen!
Ich halte meinen Gaul auf einen Ruck,
Dafs Sand und Kieselsteine mich umspritzen.

Und stünd ich vor ihm auch in Christi Schmuck,
Mein armer Irrer hätt nicht aufgeschaut,
So unterjocht ihn seines Hirnes Druck.

Als säh ich ihn das erste Mal, mir graut:
Minutenlang hält er die Augen fest,
Bewegungslos und ohne Klagelaut.

Dann hält er seine Hand ums Kinn geprefst,
Minutenlang, und dann, minutenlang,
Starrt er zum Himmel aus des Wahnsinns Nest.

Es kommt sein alter Diener sorgenbang,
Die dunkelroten Plüschgamaschen stechen
Wie Feuer durch den grünen Sommerdrang.

Er bringt ihm Wein, ich hör ihn deutlich sprechen,
Er bittet, er beschwört ihn, doch zu trinken.
Vergebens. Jener starrt zum Herzzerbrechen.

Nun lässt er schwer den Kopf aufs Tischtuch sinken;
Da liegt er, struppig wie ein dürrer Strauſs,
Dem keine Auferstehungsfreuden winken.

Ich ritt betrübt in trägem Trott nach Haus,
Gedanken trabten mit mir hin, ein Heer,
Schwarz wie ein mitternächtiger Fratzengraus.

Am Abend kam ein Reitknecht en carrière:
Ich möchte doch so rasch wie möglich eilen,
Sein Herr befindet sich sehr übel! sehr!

In Todesahnung jag ich die zwei Meilen,
Und bin bei meinem Freund, eh ichs gedacht,
Die letzte Stundenflucht mit ihm zu teilen.

Es ruht die wundervollste, wärmste Nacht,
Nur von Fontänen, Quellen unterbrochen,
Die kindlich lallen durch die Blumenpracht.

Aus weissen Wölkchen kommt der Mond gekrochen,
Der volle Mond, und segnet Busch und Feld,
Sanft wie ein Himmelswort, unausgesprochen.

Es träumt das Fabeltier, die Sphinx: die Welt.
Faul, schlaftrig dringt ihr Blinzeln durch den Schleier:
Das ewige Goldrätsel „Sternenzelt“.

Auf der Terrasse, bei der Sterbefeier,
Umstehn und stützen ich und Josef ihn,
Den endlich niederzwang der Allbefreier.

Auf einmal, jäh, als hätt ihm Kraft verliehn
Der letzte Tag, die allerletzte Stunde,
Reckt er sich auf, als ob ihn Geister ziehn.

Er ringt nach Worten, ringt nach einer Kunde,
Den Teufeln sie zu künden, seinen Siegern,
So stirbt er, wühlend in der Todeswunde.

Wie Mansfeld, stehend zwischen zweien Kriegern,
Hakt er um unsre Schultern seine Hände,
Ein trotzig Beispiel allen Unterliegern.

Sein Auge glüht wie ferne Fackelbrände,
Und plötzlich reisft, nach sieben langen Jahren,
Reisft seine Zunge ein die stummen Wände.

Er spricht, befreit sich, will sich offenbaren,
Verstand und Unsinn kämpfen, Zeit und Raum,
Die sich zu seltsamen Gebilden paaren,

Wie sich verschlingt, entwirrt, verschlingt ein Traum:

Im Erbstuhl, über meiner Dorfgemeinde,
Im Kirchenstuhl, vergittert, abgeschlossen,
Safs ich als Kind, verwahrt vorm bösen Feinde.

Safs auch die Mutter. Strenger Zucht entsprossen,
Musst ich zur Kanzel jeden Sonntag mit,
Und habe viele Thränen da vergossen.

Und hab verlernt den lustigen Knabenschritt.
Denn schrecklich hing der Cruzifixus dort,
Des Qual in meine junge Seele schnitt.

Ganz unnatürlich langgereckt, verdrorrt,
Von Blut besudelt, mit verrenkten Gliedern.
Und furchtbar schnob des Predigers Donnerwort.

Und dann ein Ozean von Himmelsliedern:
Das Orgelschiff: Phantasterein und Tänze
Umrauschten mich mit bunten Prachtgefiedern.

Erzengel winkten: Ruhm und Lorbeerkränze!
Die Welt durchziehn, ein Grosßer wollt ich sein:
O Rausch, o Ewigkeit und — Erdengrenze.

Ernüchtrung, Zweifel kam: Ist Alles Schein?

Trug der Erbarmen seine Dornenkrone
Für die Gewaltigen der Welt allein?

Zum Schutz für ihren Geldsack, ihre Throne?
Dass sich die blöde Masse nicht empöre?
Dazu das Teufelswerk der Dogmenfrohne?

Wenn ich des Heilands Liebeslehre höre,
So weifs ich, dass er den Geplagten sagt:
„Euch send ich meiner Pfingsten frohe Chöre.

Und wer es von den Erdgebieteren wagt,
Für seinen Zweck durch mich euch zu missbrauchen,
Der wird durch alle Höllen einst gejagt!“

Und Christi Flammenfluch kann nie verrauchen!
Das rief ehmals ein Priester in Sankt Veit,
Des gotische Türme in die Wolken tauchen.

Sankt Vitus, der Hradschin! Prags Herrlichkeit!
Eins aber ist noch herrlicher in Prag:
Der Wallenstein-Palast — o Sternenzeit!

Dort safs ich mal an einem Sommertag
Mit dem Genie und seinen Offizieren
In hoher offner Halle beim Gelag.

Im Garten vor uns, zwischen Pikenieren,
Tanzt ein Mongolentrupp in wildem Flusf,
Indessen wir erstaunlich pokulieren.

Da ballert plötzlich ein Karthaunenschufs,
Wie weggeblasen sind die Asiaten,
Und auf die Leere zeigt Octavius.

Musik begleitet seufzende Kantaten,
Und seht: Da links, solo, tanzt nun der Tod.
He, Seni! wie ist der hierhergeraten?

Trübselig, melancholisch und devot,
Schwankt hin und her der Schwager sein Gerippe,
Mit einem Ausdruck wie ein Idiot.

Und eine Pfauenfeder statt der Hippe,
Schlank, lang und schwank wie eine Gerte, hält
Er überm Kopf mit winkendem Gewippe.

Und seht: Ein alter schöner Mann gesellt
Sich zu ihm, ernsten Blicke, mit wilden Locken:
Der Gott der Künstler hat sich eingestellt.

Mit einem Becken tritt er unerschrocken
An unsren Tisch und sammelt Batzen ein,
Von Gast zu Gast, und hat zerlatschte Socken.

Und wieder poltert die Karthaune drein:
Die beiden schwinden. Und ein Siegesbogen
Zeigt seinen kühnen Wuchs aus Marmelstein.

Da kommt der Tod noch einmal angezogen,
Und schwingt die Sense jetzt, mit Herrschermiene,
Und hat uns freundlich mitzugehn bewogen

In seine grosse Nacht; Lichtbaldachine
Erfüllten sie mit siebenfarbigen Prächtten,
Da schliefen lächelnd seine Paladine.

Da schliefst auch du, mein Richard, ob den Nächten,
Du, Richard Dehmel, der das Wort ersann,
Das uns gewachsen macht den Schicksalsmächten.

Und dir zur Seite stand ein Rittersmann,
Sanctus Georgius, der am Bändel schleift
Das Ungetüm, der Hölle Guardian.

Und wie mein Blick hin zu dem Heiligen schweift,
Kommt mir ein Georgsthaler in Gedanken,
Der wie mit Krallen in mein Leben greift.

Ein blutarm Mädchen tritt aus Frühlingsranken
Und spricht nichts weiter, nur: Ich liebe dich.
Und ihre Liebe kannte keine Schranken.

Ich nehms so mit, und spiel den Täuberich
Mit ihrem süßen Herzen eine Zeit,
Und lafs sie dann erbarmungslos im Stich.

Beim Abschied langt sie schluchzend aus dem Kleid
Den Reiterthaler, ihren einzigen Schmuck:
Nimm! bat sie; denk an unsre Seligkeit!

Bald nach dem letzten Kuss und Händedruck
Vergaßs ich sie. Bei einer Orgie, später
Traf ich sie wieder. Wars Gespensterspuk?

Ich kam mir plötzlich vor wie ein Verräter.
Ich trat ans Fenster; mir im Rücken schrien
Die Tanzenden, wie Belialsanbeter.

Ich schaute finster auf ein Gärtchen hin,
Das, winzig klein, vor mir im Dämmer schleiert,
Kaum sichtbar noch, wie unter Musselin.

Ein dünner, milchigblauer Himmel bleiert,
Darin der feinste, blasseste Neumond steht,
Der seinen Eintritt in den Monat feiert.

Das einzige Beet, ein Sonnenblumenbeet,
Zeigt strotzend seine gelbe Gästeschar,
Die sehnsgeschwoll das Haupt gen Osten dreht.

Und während hinter mir am Schmutzaltar
Die Lust, das Fieber schwellen bis zum Sieden,
Hör ich am Fenster deutlich, lauter, klar,

Tief aus der Weltstadt einen Glockenfrieden:
Fis — a — d — fis — a — d — fis — a — d tönt,
Unendlich sabbathrein und abgeschieden.

Das hat die Seele mir verklärt, versöhnt;
Ich schleiche weg und steh bald weit entrückt
Auf einem Berge, der ein Flachland krönt.

Noch hält die Dämmerung jede Sicht erdrückt,
Doch seh enthüllt ich einen Götterbaum,
Der einzig diesen hohen Hügel schmückt.

Dort sitzt, wie tief in Paradiesestraum,
Auf höchstem Zweig gekrallt ein Goldfasan,
Der sich scharf abhebt aus dem Sphärenraum.

Und um die Krone schwebt wie Taumelwahn
Lautlosen Fluges eine Rieseneule,
Schwebt langsam stets rundum in gleicher Bahn.

Und unterm Baum steht starr wie eine Säule
Ein Weib mit grauem Haar, in strenger Haltung,
Gestützt auf eine umgekehrte Keule.

Ihr braun Gewand, antik in der Umfaltung,
Hat feuerroten Saum, zwei Hände breit,
So steht sie wie in eherner Erkaltung.

Nun spricht sie wie aus Undurchdringlichkeit,
Spricht finster, nüchtern, klanglos, monoton,
Und reckt sich und erbebt und prophezeit:

„Ich bin die Weltentrauer in Person,
Des ewigen Wechsels närrische Sibylle,
Ich schenk euch des Vergessens seligen Mohn.

Ihr glaubt an Gott, Gesangbuch und Postille,
Ihr Narren sehnt euch aus der Erdenpein,

Als ob im Jenseits Andres sich enthüllte.

Siehst du die Gräber nicht, die Gräberreihn,
Das grosse Trauerspiel von Strand zu Strand.
Grab ist des Grabes endlos Stelldichein.

Euch allen wie den Kälbern eingebannt
Ist dieses Zeichen: Leb und stirb, du Thor!
Und jenseits herrscht derselbe Unverstand.“

Das Weib verstummte. Geisterhaft verlor
Die Eule sich in ferne Leichenzüge,
Die Sonne würgt sich aus dem Nebelflor.

Ich aber jauchzte: Weiche von mir, Lüge!
Doch immer stand das Weib noch unterm Baum,
Als wenn den Schmerz der ganzen Welt sie trüge.

Da schrie ich auf: Ich glaube! Und wie Traum
Schwand sie dahin. Und auch der Goldfasan,
Noch seh ich seiner Schwingen letzten Saum,

Blitzt auf zum Licht. Die Sonne bricht sich Bahn,
Der Nebel sinkt, der Zweifel sinkt, der Spott,
Und vor mir glänzt die Landschaft Canaan:

Da find ich, da erreich ich meinen Gott!

★

Auf meine Schultern sank des Freudes Haupt,
Er war zu seinem Frieden eingegangen,
Sein letzter Hauch noch sprach: O glaubt, o glaubt!

Gross lag die Nacht, von Netzen wie behangen,
Nur tief im Osten trug ein schwacher Streifen
Zu immer hellrer Ausdehnung Verlangen.

Schon schirrt Apoll, um durch den Tag zu schweifen,
Die Rosse vor, der goldne Wagen loht,
Bald wird sein Furor nach den Sternen greifen,

Sein Atem glüht, es glüht das Morgenrot.



WILHELM VOLZ

(AUS: MOPSUS)





WALTER LEISTIKOW, HAFEN

DAS WIEDERGEFUNDENE PARADIES

von LUDWIG SCHARF

Der Bibelfluch, der Bibelfluch:
„In deines Leibes Schweifsgeruch
„Verdiene dir dein Brod!
„Warst lüstern nach Erkenntnis du,
„So büfs die Lust an deiner Ruh
„Fortan mit Schuld und Tod!“ —

Der Bibelfluch erfüllte sich,
Das Paradies verhüllte sich
 Mit einem Dornenhage.
Nur Prinzen zartesten Geblüts
Und hart gepanzerten Gemüts
 Gehn mühlos durchs Geschrage.

Auch ich bin Prinz, begnadeter,
In Götterluft gebadeter,
 Abhold der Hände Schwien:
Lafs Erdgeborene Pflüge ziehn,
In dumpfer Alltagskriege Mühn
 Auf Brüder tückisch zielen!

Ich trotze diesem Arbeitsfluch,
Ich bin ein König, mir genug,
 Ein Träumer, auserkoren.
Mit Satan raun ich Zwiegespräch
Zur Nacht auf dem verschollnen Weg,
 Der Menschen ging verloren.

Er führt mich durch Erkenntnisglück —
Zum Paradiese mich zurück,
 Wo Lebensbäume rauschen,
Wo Seelen nackt und schuldentblöfst,
Von Erdenschlacken losgelöst
 Lichttrunkne Worte tauschen.

Wo Geister hartgestählt von Qual
In Satans sonnentränktem Saal
 Die goldenen Werte schweifsen,
Um sie als reifste Lebensfrucht
Geschlechtern, die sie nie gesucht,
 Einst in den Schoß zu schmeissen.

VERTRAUEN

Das muß es geben, eine lange Nacht,
Die, tiefverschwiegen, ohne Furcht und Traum,
Schwarz, sternenlos den Tempel überdacht,
Darin nur Eines, nur die Liebe Raum.

Das muß es geben, einen starken Hauch
Tiefselgen Schlummers nach dem längsten Streit,
Ein schweres Ruhn und eine Stille auch,
Die keine Störung kennt durch Licht und Leid — —

Du wirst sie bringen! Du bist himmelher
Auf weichen Schwingen meiner Spur genaht . . .
Es sinkt schon nieder, schwül und dämmerschwer,
Und Abendsänge sterben überm Pfad.

BERUFUNG

Was kann ich dafür, daß sie droben rufen;
Ein Gruß, eine Glocke, ein Heroldsang.
Ich hab mich kasteit vor Tempelstufen
Eine arme, blutende Jugend lang.

Ein Gralgeleucht am nahen Ziele,
Ein Thron, ein Mohnkranz, ein Schwanengespann —
Komm Signorina! So mitten im Spiele
Gehen die Königstage an.

VOELKERMORGEN

Brandiger Duft zieht durch die Welt,
Opfer bringen sie irgendwo.
Castagnetten klirren im Feld,
Königskerzen stehn lichterloh.

An stillem Ort unter Staub und Kraut
Liegts eine Krone das tausendste Jahr . . .
Tief im Land ist ein Jubel laut
Um ein siegendes Königspaar.

OTTO THOERNER



LUDWIG VON HOFMANN

DIE FRAU IM FENSTER

von

HUGO VON HOFMANNSTHAL

la demente: „Conosci la storia di Madonna Dianora?“
il medico: „Vagamente. Non ricordo più“...
Sogno d'un mattino di primavera.

Messer Braccio.
Madonna Dianora.
Die Amme.

Die Gartenseite eines ernsten lombardischen Palastes. Rechts die Wand des Hauses, welche einen stumpfen Winkel mit der den Hintergrund bildenden mäsig hohen Gartenmauer umschließt. Das Haus besteht bis zur anderthalbfachen Mannshöhe aus unbehauenen Quadern. Dann kommt ein kahler Streif, dann ein Marmorims, der sich unter jedem Fenster zu einer Medaille mit dem halberhabenen Gesicht eines ruhigen Löwen erweitert. Man sieht zwei Fenster, jedes hat einen kleinen eckigen Balkon, dessen Steingeländer nach vorne Spalten hat, so daß man die Füsse der Menschen sieht, die in diesen Erkern stehen. In beiden Fenstern ist ein Vorhang gegen das dahinterliegende Zimmer. Der Garten ist nur ein Rasenplatz mit ungeordneten Obstbäumen. Die Ecke zwischen Mauer und Haus ist mit dunklem Buxgesträuch angefüllt. Die linke Seite der Bühne bildet eine dichte Weinlaube, von Kastanienbäumen getragen; man sieht nur ihren Eingang, sie verläuft schief nach links rückwärts. Auch gegen den Zuschauer hin ist der Garten verlaufend zu denken. Hinter der rückwärtigen Mauer befindet sich (für den Zuschauer auf der Galerie) ein schmaler Weg, dahinter die Mauer des Nachbargartens, der zu keinem Haus zu gehören scheint. Und im Nachbargarten und weiter rückwärts, so weit man sieht, nichts als die Wipfel unregelmäsig stehender Obstbäume, angefüllt mit Abendsonne.

Madonna Dianora:
(am rückwärtigen Fenster)

Ein Winzer ist's und noch der letzte nicht,
noch nicht der letzte, der vom Hügel steigt!
Da sind noch ihrer drei und da, und dort..
So hast du denn kein Ende, heller Tag?
Wie hab ich dir die Stunden aus den Händen
gewunden, aus den halbgeöffneten,
und sie zerbröckelt und die kleinen Stücke
hineingeworfen in ein treibend Wasser,
wie ich jetzt mit zerrissnen Blüten thu'.
Wie hab ich diesen Morgen fortgeschmeichelt!
Ein jedes Armband, jedes Ohrgehäng
nun eingehängt, nun wieder abgelegt,
und wiederum genommen, aber dann
doch wieder abgelegt und ganz vertauscht.
Und einen schweren Schwall von klarem Wasser
im Bade durch mein Haar und langsam dann,
ganz langsam ausgewunden und dann langsam
mit stillen steten Schritten auf und ab
den schmalen Mauerweg dort in der Sonne,
doch war's noch immer feucht: es ist so dicht.
Dann suchte ich im Laubengang nach Nestern
mit jungen Meisen, leiser als ein Lufthauch
bog ich die schwanken Reben auseinander
und saß im bebenden Gebüsch und fühlte
auf meinen Wangen, auf den Händen wandern,
unsäglich langsam wandern mit den Stunden
die kleinen Flecken von erwärmtem Licht,
und schloß die Augen halb und konnt' es fast
für Lippen nehmen, die so wanderten.
Doch kommen Stunden, wo all der Betrug
nichts fruchtet, wo ich nichts ertragen kann,
als in der Luft dem Rudern wilder Gänse
mit hartem Blick zu folgen oder mich
zu beugen auf ein wildes schnelles Wasser,
das meinen schwachen Schatten mit sich reisft.
Geduldig will ich sein, ich bin es ja:
Madonna! einen hohen steilen Berg
will ich hinaufgehn und bei jedem Schritt
mich niederknien und den ganzen Berg
abmessen hier mit dieser Perlenschnur,
wenn dieser Tag nur schnell hinuntergeht!
Denn er ist gar zu lang, ich mess' ihn schon
mit tausendfachen kleinen Ketten ab;
nun red' ich wie im Fieber vor mich hin,
nur statt die Blätter wo am Baum zu zählen
und bin schon wieder viel zu früh zu End!...
Ja, da! Der Alte ruft den Hund herein!
So liegt sein kleiner Garten schon im Schatten:
er fürchtet sich und sperrt sich ein, allein!

Für ihn ist jetzt schon Nacht, doch freut's ihn
nicht.

Nun gehen auch die Mädchen nach dem Brunnen:
von jeder kenn' ich jetzt schon ganz die Weise,
wie sie den Träger mit den leeren Eimern
abnimmt. — Die letzte ist die hübscheste....
Was thut der Mensch, ein fremder Mensch, am
Kreuzweg?

Der geht wohl heut noch weit; er hebt den Fuß
auf einen Stein und nimmt die Tücher ab,
in die der Fuß gewickelt ist, ein Leben!
Ja, zieh Dir aus der Sohle nur den Dorn,
denn Du musst eilen, eilen müssen alle;
hinunter muss der fieberrhafte Tag,
und dieser Flammenschein von unsren Wangen.
O was uns stört und was uns lastet, fort!
Fort wirf den Dorn, ins Feld, wo in den
Brunnen

Das Wasser hebt und Büschel großer Blumen
der Nacht entgegenglühn; ich streif die Ringe
von meiner Hand, und die entblößten Finger
sind froh wie nackte Kinder, die des Abends
zum Bach hinunter dürfen, um zu baden. —
Nun gehen sie vom Brunnen, nur die letzte
verweilt sich noch.... Wie schönes Haar sie hat;
allein was weiß sie, was sie daran hat!
Sie ist wohl eitel drauf, doch Eitelkeit
ist nur ein armes Spiel der leeren Jahre:
Einmal, wenn sie hinkommt, wo ich jetzt bin,
wird sie's liebhaben, wird es über sich
hinfallen fühlen, wie ein Saitenspiel
mit leisem Flüstern und dem Nachgefühl
geliebter Finger fieberrnd angefüllt.

(sie löst ihr Haar auf und lässt es links und rechts
nach vorne fallen)

Was wollt ihr hier bei mir? Hinab mit euch!
Ihr dürft entgegen! Wenn es dunkel ist
und seine Hand sich an der Leiter hält,
wird sie auf einmal statt der leeren Luft
und kühler fester Blätter hier vom Bux
euch spüren, leiser als den leichten Regen,
der abends fällt aus dünnen goldenen Wolken.

(lässt das Haar über die Brüstung hinabfallen)

Seid ihr so lang und reicht doch nicht ein Drittel
des Weges, röhrt mit euren Spitzen kaum
dem Löwen an die kalten Marmornüstern.

(sie lacht, hebt sich wieder)

Ah! eine Spinne. Nein, ich schleudre dich
nicht weg, ich leg die Hand nun wieder still
hier aufs Geländer und du findest weiter
den Weg, den du so eifrig laufen willst.

Wie sehr bin ich verwandelt, wie verzaubert!
Sonst hätt' ich nicht die Frucht berührt im Korb,
wär nur am Rand des Korbes dies gelaufen:
nun nimmst du deinen Weg auf meiner Hand
und mich in meiner Trunkenheit erfreut's.
Ich könnte gehn am schmalen Rand der Mauer
und würd' so wenig schwindlich als im Garten.
Fiel ich ins Wasser, mir wär wohl darin:
mit weichen kühlen Armen fing's mich auf
und zwischen schönen Lauben glitt' ich hin
mit halbem Licht und dunkelblauem Boden
und spielte mit den wunderlichen Tieren,
goldflossig und mit dumpfen guten Augen.
Ja, müfst ich meine Tage eingeperrt
in einem halbverfallenen Gemäuer
im dicken Wald verbringen, wär mir doch
die Seele nicht beengt, es kämen da
des Waldes Tiere, viele kleine Vögel
und kleine Wiesel rührten mit der Schnauze
und mit den Wimpern ihrer klugen Augen
die Zehen meiner nackten Füsse an,
indessen ich im Moos die Beeren ässe!
... Was raschelt dort? Der Igel ist's, der Igel
vom ersten Abend! Bist du wieder da,
trittst aus dem Dunkel, gehst auf deine Jagd?
Ja, Igel, käm nur auch mein Jäger bald!

(aufschauend)

Nun sind die Schatten fort, die Schatten alle:
die von den Pinien, die von den Mauern,
die von den kleinen Häusern dort am Hügel,
die großen von den Weingerüsten, der
vom Feigenbaum am Kreuzweg, alle fort,
wie aufgesogen von der stillen Erde!
Nun ist es wirklich Nacht, nun stellen sie
die Lampe auf den Tisch, nun drängen sich
im Pferch die Schafe fester aneinander,
und in den dunklen Ecken der Gerüste,
wo sich die dichten Weingewinde treffen,
da hocken Kobolde mit einem Leib
wie hübsche Kinder, doch boshaften Seelen,
und auf den Hügeln treten aus der Lichtung
vom Wald die guten Heiligen heraus
und schauen hin, wo ihre Kirchen stehen
und freu'n sich an den vielen Kapellen.
Nun süßes Spielzeug darfst du auch heraus,
feiner als Spinnweb, fester als ein Panzer!

(sie befestigt ein Ende der seidenen Strickleiter an einem Eisenhaken innen am Boden des Balkons)

Nun thu ich so als wär es höchste Zeit
und lasse dich hinab in meinen Brunnen,
mir einen schönen Eimer aufzuziehn!

(sie zieht die Strickleiter wieder herauf)

Nun ist es Nacht: und kann so lange noch,
so endlos lang noch dauern, bis er kommt!
(ringt die Finger)
Kann!
(mit leuchtenden Augen)
Aber müs nicht! aber freilich kann ...
(sie macht in ihre Haare einen Knoten. Währenddem ist die Amme an das vordere Fenster getreten und gießt die roten Blumen, die dort stehen)

Dianora: (sehr heftig erschreckend)
Wer ist da, wer? ach, Amme, Du bist es!
So spät hab ich Dich hier noch nie gesehen ...
Ist denn etwas geschehen? ...

Amme:

Nichts, gnädige Frau!
Siehst Du denn nicht, ich habe meine Blumen
vergessen zu begießen, und am Weg
vom Segen heim fällt's mir auf einmal ein
und da bin ich noch schnell heraufgegangen.

Dianora:
So gieß nur Deine Blumen. Aber, Amme,
wie sonderbar Du aussiehst! Deine Wangen
sind rot und Deine Augen glänzen so ...

Amme: (gibt keine Antwort.)

Dianora:
Sag, predigt immer noch der Bruder, der ...

Amme: (kurz)
Ja, gnädige Frau.

Dianora:
Aus Spanien ist er, sag?

Amme: (gibt keine Antwort. Pause.)
Dianora: (verfolgt ihren eigenen Gedankengang)
Sag, Amme, wie war ich als Kind?

Amme:
Stolz, gnädige Frau, ein stolzes Kind, nichts als stolz.

Dianora:
(sehr leise)
Wie sonderbar, und Demut ist so süß ...
.... Wie?

Amme:
Ich habe nichts gesagt, gnädige Frau ...

Dianora:
Ach so. Sag, mit wem hat er Aehnlichkeit, der
spanische Geistliche?

Amme:
Er ist anders als die andern Leute.

Dianora:
Nein, nur so im Aussehen Mit meinem Mann,
mit dem gnädigen Herrn?

Amme:
Nein, gnädige Frau.

Dianora:
Mit meinem Schwager?

Amme:
Nein.

Dianora:
Mit Ser Antonio Melzi?

Amme:
Nein.

Dianora:
Messer Galeazzo Suardi?

Amme:
Nein.

Dianora:
Messer Palla degli Albizzi?

Amme:
Mit diesem hat die Stimme ein wenig Aehnlichkeit. Ja, ich hab' gestern zu meinem Sohn gesagt, die Stimme erinnert ein bischen an Messer Palla's Stimme.

Dianora:
Die Stimme

Amme:
Aber die Augen erinnern ein wenig an Messer Guido Schio, den Neffen unseres gnädigen Herrn.

Dianora: (schweigt.)

Amme:
Er ist mir gestern auf der Stiege begegnet. Er ist stehn geblieben.

Dianora:
(auffahrend)
Messer Palla?

Amme:
Nein, unser gnädiger Herr. Er befaßl mir, ihm von der Wundsalbe zu machen, die aufgebraucht ist. Seine Wunde ist noch immer nicht ganz geheilt.

Dianora:
Ach ja, der Biss vom Pferd. Hat er sie Dir gezeigt?

Amme:
Ja, am Rücken der Hand ist es zugeheilt, innen aber ist ein kleiner dunkler Fleck, so sonderbar, wie ich ihn nie bei einer Wunde gesehen habe ...

Dianora:
Von welchem Pferd er das nur hat?

Amme:
Von dem schönen grossen Rotschimmel, gnädige Frau.

Dianora:
Ja, ja, ich entsinn' mich schon. Es war an dem Tag wo Francesco Chieregati's Hochzeit war.

(Sie fängt hell zu lachen an)

Amme: (sieht sie an.)

Dianora:

Ich hab' an etwas anders denken müssen. Er erzählte es dann bei Tisch, er trug die Hand in einem Tuch. Wie war es nur eigentlich?

Amme:

Was, gnädige Frau?

Dianora:

Das mit dem Pferd.

Amme:

Weifst Du es nicht, gnädige Frau?

Dianora:

Er erzählte es bei Tisch. Ich konnte es aber nicht hören. Messer Palla degli Albizzi safs neben mir und war so lustig und alle lachten und ich konnte es nicht gut hören, was mein Mann erzählte.

Amme:

Wie der gnädige Herr in den Stand getreten ist, hat der Rotschimmel die Ohren zurückgelegt, geknirscht und auf einmal nach der Hand geschnappt.

Dianora:

Und dann?

Amme:

Dann hat ihn der Herr mit der Faust hinter die Ohren geschlagen, das das grofse starke Pferd getaumelt hat wie ein junger Hund.

Dianora: (schweigt, sieht verträumt vor sich hin.)

Amme:

O er ist stark, unser Herr. Er ist der stärkste Herr vom ganzen Adel ringsum und der klügste.

Dianora:

Nicht wahr? (erst aufmerkend) Wer?

Amme:

Unser Herr.

Dianora:

Ach, unser Herr. (lächelt)
(Pause)

— Und seine Stimme ist so schön und deswegen hören ihm alle so gern zu, in der grofsen halbdunklen Kirche.

Amme:

Wem, gnädige Frau?

Dianora:

Dem spanischen Ordensbruder, wem denn?

Amme:

Nein, gnädige Frau, es ist nicht wegen der Stimme, das man ihm zuhört.

Dianora: (giebt schon wieder nicht Acht.)

Amme:

Gnädige Frau

Gnädige Frau, ist das wahr, was sich die Leute erzählen, das von dem Gesandten?

Dianora:

Von welchem Gesandten?

Amme:

Von dem Gesandten, den die Leute von Como an unsren Herrn geschickt haben.

Dianora:

Was erzählen denn die Leute?

Amme:

Ein Schafhirt, sagen sie, hat's gesehen.

Dianora:

Was hat er denn gesehen?

Amme:

Unser Herr war zornig über den Gesandten und hat den Brief nicht nehmen wollen, den ihm die von Como geschrieben haben. Dann hat er ihn doch genommen, den Brief, halb gelesen, und in Fetzen gerissen und die Fetzen dem Menschen, dem Gesandten, vor den Mund gehalten und verlangt, er solle sie verschlucken. Der ging aber rückwärts wie ein Krebs und machte gerade solche stiere Augen wie ein Krebs, und alle lachten, am meisten aber der Herr Silvio, dem gnädigen Herrn sein Bruder. Dann hat ihm der Herr sein Maultier aus dem Stall ziehen und vor's Thor stellen lassen und wie der zu langsam in den Sattel kam, nach den Hunden gepfiffen. Der Gesandte ist fort mit seinen zwei Knechten. Unser Herr ist mit sieben Leuten hinaus auf die Jagd, mit allen Hunden. Gegen Abend aber sollen sie einander begegnet sein, an der Brücke über die Adda, dort wo das Varesanische anfängt, unser Herr, der von der Jagd am Heimweg war und der Mensch aus Como. Und der Schafhirt kommt auch vorbei und treibt seine Heerde neben der Brücke in ein Maisfeld, nur dass sie ihm nicht von den Pferden zusammengetreten werden. Da hört er unsren Herrn rufen: „Da ist der, der nicht essen wollte, vielleicht will er trinken!“ Und vier von unsren Leuten hängen sich an die zwei Knechte, zwei andre nehmen den Gesandten jeder bei einem Bein, heben ihn aus dem Sattel und schleudern ihn, der sich wehrt wie ein Wahnsinniger, übers Geländer. Einem hat er mit den Zähnen ein Stückel vom Aermel mitsamt dem Fleisch darunter herausgerissen. Die Adda hat an der Stelle recht steile Ufer, sie war ganz dunkel und reissend von dem vielen Regen im Gebirg. Er ist nicht wieder herausgekommen, hat der Schafhirt gesagt.

(Amme hält inne, sieht sie fragend an)

Dianora:

(finster)

Ich weiss nicht.

(Sie schüttelt wieder den sorgenvollen Ausdruck ab, ihr Gesicht nimmt wieder seinen verträumten, innerlich glücklichen Ausdruck an.)

Sag mir etwas von dem, was er predigt, der Spanier.

Amme:

Ich weiss nicht, wie ich's sagen sollte, gnädige Frau.

Dianora:

Nur etwas weniges. Predigt er denn von so vielerlei Dingen?

Amme:

Nein, fast immer von demselben.

Dianora:

Von was?

Amme:

Von der Ergebung in den Willen des Herrn.

Dianora: (sieht sie an, nickt.)

Amme:

Gnädige Frau, Du musst verstehen, das ist alles.

Dianora:

Wie, alles?

Amme:

(während des Redens mit den Blumen beschäftigt)

Er sagt, es liegt darin alles, das ganze Leben, es giebt sonst nichts. Er sagt, es ist alles unentzinnbar und das ist das grosse Glück, zu erkennen, dass alles unentzinnbar ist. Und das ist das Gute, ein anderes Gutes giebt es nicht. Die Sonne muss glühen, der Stein muss auf der stummen Erde liegen, aus jeder lebendigen Kreatur geht ihre Stimme heraus, sie kann nichts dafür, sie kann nichts dawider, sie muss.

Dianora: (denkt nach wie ein Kind.)

Amme: (geht vom Fenster weg.)

(Pause)

Dianora:

Wie abgespiegelt in den stillsten Teich liegt alles da, gefangen in sich selber. Der Epheu rankt sich in den Dämmern hin und hält die Mauer tausendfach umklommen, hoch ragt ein Lebensbaum, zu seinen Füßen steht still ein Wasser, spiegelt, was es sieht, und aus dem Fenster über diesen Rand von kühlen festen Steinen beug ich mich und strecke meine Arme nach dem Boden. Mir ist, als wär ich doppelt, könnte selber mir zusehn, wissend, dass ich's selber bin —

(Pause)

Ich glaube, so sind die Gedanken, die
ein Mensch in seiner Todesstunde denkt.

(sie schaudert, macht das Kreuz)

Amme:

(ist schon früher wieder an ihr Fenster gekommen, hat eine
Scheere in der Hand, schneidet dürre Aestchen von den
Blumenstöcken)

Nun aber bin ich fertig mit den Blumen
und eine gute Nacht, gnädige Frau.

Dianora:

(erschreckend)

Wie? Amme, gute Nacht, leb wohl. Mich schwindelt.

Amme: (geht weg.)

Dianora:

(sich aufrüttelnd)

Amme!

Amme: (kommt wieder.)

Dianora:

Wenn der Bruder morgen predigt,
geh ich mit Dir.

Amme:

Ja, morgen, gnädige Frau,
wenn uns der liebe Gott das Leben schenkt.

Dianora:

(lacht)

Ja freilich. Gute Nacht.

(lange Pause)

Dianora:

Nur seine Stimme
hat dieser fremde Mönch, da laufen ihm
die Leute zu und hängen sich an ihn,
wie Bienen an die dunklen Blütendolden,
und sagen: „Dieser Mensch ist nicht wie andre,
er macht uns schauern, seine Stimme löst
sich auf und sinkt in uns hinein, wir sind
wie Kinder, wenn wir seine Stimme hören.“
O hätt' ein Richter seine helle Stirn,
wer möchte dann nicht kneien an den Stufen
und jeden Spruch ablesen von der Stirn!
Wie süß zu kneien auf der letzten Stufe,
und sein Geschick in dieser Hand zu wissen!
in diesen königlichen guten Händen!

— — — — —
Und seine Fröhlichkeit! wie wundervoll
zu sehn, wenn solche Menschen fröhlich sind!
— — — Er nahm mich bei der Hand und zog
mich fort

und wie verzaubert war mein Blut, ich streckte
die linke Hand nach rückwärts und die andern
hängten sich dran, die ganze lange Kette
von Lachenden! Die Lauben flogen wir
hinab und einen tiefen steilen Gang,

kühl wie ein Brunnenschacht, ganz eingefasst
von hundertjährigen Cypressen, dann
den hellen Abhang: bis an meine Knie'
berührten mich die wilden warmen Blumen,
wie wir hinliefen wie ein heller Windstofs,
und dann ließ er mich los und sprang allein
hinan die Stufen zwischen den Kaskaden:
Delphinen sprang er auf die platte Stirn,
an den im Rausch zurückgeworfnen Armen
der Faune hielt er sich, stieg den Tritonen
auf ihre nassen Schultern, immer höher,
der wildeste und schönste Gott von allen!
Und unter seinen Füßen flog das Wasser
hervor und schäumte durch die Luft herab,
und sprühte über mich und ich stand da
und mir verschlang der Lärm des wilden Wassers
die ganze Welt. Und unter seinen Füßen
kam es hervor und sprühte über mich!

(Pause. Man hört Schritte in der Ferne.)

Dianora:

Ss! Schritte! nein es ist noch viel zu früh
und doch! und doch!

(langes Warten)

sie kommen!

(Pause)

Kommen nicht.

O nein, sie kommen nicht. Und wie sie schlürfen.
Nun schlürfen sie den Weinberg dort hinab,
und taumeln. Dort sind Stufen. Ein Betrunkner!
Bleib auf der Landstrasse, betrunkner Mensch!
Was willst Du zwischen unsren Gärten hier?
Heut ist kein Mond, wär Mond, wär ich nicht hier!
Die kleinen Sterne flimmern ruhelos
und zeigen keinen Weg für Deinesgleichen.
Geh heim, auf einen Trunknen wart ich auch
doch nicht von schlechtem Wein, und seine Schritte
sind leichter als der leichte Wind im Gras
und sicher als der Tritt des jungen Löwen.

(Pause)

Doch sind es martervolle Stunden! Nein!
nein, nein, nein, so schön, so gut, so schön!
er kommt: o weit im Wege ist er schon!
der letzte Baum dort drunten sieht ihn schon,
vielmehr er könnte ihn sehen, wäre nicht
der lange Streifen schattenhafter Sträucher
dazwischen — und wenn's nicht so dunkel wär?

(Pause)

Er kommt! so sicher als ich jetzt die Leiter
an diesen Haken binde, kommt, so sicher
als leise raschelnd jetzt ich sie hinunter,
hinunter gleiten lasse, als sie jetzt
verstrickt ist im Gezweig, nun wieder frei,

so sicher als sie hängt und leise bebt,
wie ich hier hänge, bebender als sie...

(Sie bleibt lange so über die Brüstung gebeugt liegen. Auf einmal glaubt sie zu hören, wie hinter ihr der Vorhang zwischen ihrem Balkon und dem Zimmer zurückgeschlagen wird. Sie dreht den Kopf und sieht, wie ihr Mann in der Thüre steht. Sie springt auf, ihre Züge verzerrn sich in der äußersten Todesangst. Messer Braccio steht lautlos in der Thür. Er hat ein einfaches dunkelgrünes Hausgewand an, ohne alle Waffen; niedrige Schuhe. Er ist sehr groß und stark. Sein Gesicht ist so, wie es auf den alten Bildnissen von großen Herren und Söldnerkapitänen nicht selten vorkommt. Er hat eine übermäßig große Stirn und kleine dunkle Augen, dichtes kurzgeringeltes schwarzes Haar und einen kleinen Bart rings um das Gesicht.)

Dianora:

(will sprechen, kann nicht, sie bringt keinen Laut aus der Kehle.)

Messer Braccio:

(winkt, sie soll die Leiter einziehen.)

Dianora:

(thut es automatisch, rollt sie zusammen, lässt das Bündel wie bewusstlos vor ihren Füßen niederfallen.)

Braccio:

(Sieht ihr ruhig zu; dann greift er mit der rechten Hand nach der linken Hüfte, auch mit der linken Hand, sieht hinunter, bemerkt, dass er keinen Dolch hat. Macht eine ungeduldige Bewegung mit den Lippen, wirft einen Blick in den Garten hinunter, einen Blick nach rückwärts. Hebt seine rechte Hand einen Augenblick und besieht das Innere. Geht mit starken ruhigen Schritten ins Zimmer zurück.)

Dianora:

(Sieht ihm unaufhörlich nach; sie kann die Augen nicht von ihm abwenden. Wie der Vorhang hinter ihm zufällt, fährt sie sich mit den Fingern über die Wangen, ins Haar. Dann faltet sie die Hände und spricht lautlos mit wildem Durcheinanderwerfen der Lippen ein Gebet. Dann wirft sie die Arme nach rückwärts und umschließt mit den Fingern den Steinrand, eine Bewegung, in der etwas von tödlicher Entschlossenheit und wie eine Ahnung von Triumph liegt.)

Braccio:

(Tritt wieder aus der Thür, mit der Linken trägt er einen Sessel, stellt ihn in die Thüröffnung und setzt sich seiner Frau gegenüber. Sein Gesicht ist unverändert. Von Zeit zu Zeit hebt er mechanisch die rechte Hand und sieht die kleine Wunde auf der Innenfläche an.)

Braccio:

(Der Ton ist kalt, gewissmässen wegwerfend. Er deutet mit dem Fuß und den Augen nach der Leiter)

Wer?

Dianora:

(hebt die Achseln, lässt sie langsam wieder fallen.)

Braccio:

Ich weiß es.

Dianora:

(hebt die Achseln, lässt sie langsam wieder fallen. Ihre Zähne sind aufeinandergepresst.)

Braccio:

(indem er die Bewegung mit der Hand macht, streift seine Frau nur mit dem Blick, sieht dann wieder in den Garten)
Palla degli Albizzi.

Dianora:

(zwischen den Zähnen hervor)

Wie hässlich auch der schönste Name wird,
wenn ihn ein Mund ausspricht, dem es nicht ziemt!

Braccio:

(sieht sie an, als ob er reden wollte, schweigt aber wieder.)
(Pause)

Braccio:

Wie alt bist Du?

Dianora: (schweigt.)

Braccio:

Fünfzehn und fünf. Du bist zwanzig Jahre alt.

Dianora: (schweigt.)

(Pause)

Dianora:

(fast schreiend)

Meines Vaters Name war Bartholomeus Colleoni ... Du kannst mich ein Vaterunser und den englischen Gruß sprechen lassen und mich dann töten, aber nicht so stehen lassen wie ein angebundenes Tier!

Braccio:

(sieht sie an wie verwundert, giebt keine Antwort, sieht seine Hand an.)

Dianora:

(fährt langsam rückwärts mit den Händen an ihr Haar, schließt vorne die Ellenbogen, starrt ihn an, lässt die Arme vorne fallen, scheint seinen Plan zu verstehen. Ihre Stimme ist nun völlig verändert, wie eine zum Reissen gespannte Saite)

Ich möchte eine Dienerin, die mir

(stockend, die Stimme droht ihr abzureißen)
vorher die Haare flicht, sie sind verwirrt.

Braccio:

Du hilfst dir öfter ohne Dienerin.

Dianora:

(beifst die Lippen zusammen, schweigt, streicht die Haare an den Schläfen zurück; faltet die Hände)

Ich habe keine Kinder. Meine Mutter
hab ich einmal gesehn, bevor sie starb:
der Vater führte mich und meine Schwester
hinein, es war ein strenges hochgewölbtes
Gemach, ich konnte nicht die Kranke sehn,
das Bette war zu hoch, nur eine Hand
hing mir entgegen und die küfste ich.
Vom Vater weiß ich, dass er einen Harnisch
von grünem Gold mit dunklen Spangen trug
und dass ihm zweie halfen, wenn er morgens
zu Pferde stieg, denn er war schon sehr alt.
Meine Schwester Medea hab ich wenig

gekannt. Sie war kein frohes Kind.
Ihr Haar war dünn und Stirn und Schläfen schienen
viel älter als ihr Mund und ihre Hände;
sie hatte immer Blumen in der Hand.

Sei diesen Seelen gnädig, wie der meinen,
und heiss sie freundlich mir entgegenkommen.
Ich kann nicht niederknie'n, es ist kein Raum.

Braccio:

(steht auf, schiebt seinen Stuhl ins Zimmer, ihr Platz zu
machen, sie beachtet ihn nicht.)

Dianora:

Noch eins; las mich nachdenken: Bergamo,
wo ich geboren ward, das Haus zu Feltre,
wo die Oheime und die Vettern waren
dann setzten sie mich auf ein schönes Pferd
mit einer reichen Decke, meine Vettern
und viele andre ritten neben mir
und so kam ich hierher, von wo ich jetzt
hingehen soll . . .

(sie hat sich zurückgelehnt und sieht über sich die
flimmernden Sterne auf dem schwarzen Himmel; schaudert
ich wollte etwas andres

(sucht)

von Bergamo, wo sie mich gehen lehrten
bis hierher, wo ich stehe, hab ich mich
vielfach verschuldet, öfter als ich weiss,
am öftesten durch Hoffart, und einmal,
das ich noch weiss, sei für die vielen andern,
die schwerer sind, gebeichtet und bereut:
als ich (denkt nach) drei Tage nach Sankt Magdalena
mit dem hier, meinem Mann und vielen andern Herrn
nach Haus ritt von der Jagd, lag an der Brücke
ein alter Bettler mit gelähmten Füßen:
ich wusste, dass er alt und elend war,
auch war etwas in seinen müden Augen,
das meinem toten Vater ähnlich sah
trotzdem! nur weil der, welcher neben mir
ritt,

die Hand am Zaum von meinem Pferde hatte,
wich ich nicht aus und ließ den scharfen Staub
von meines Pferdes Füßen ihn verschlucken,
ja, ritt so dicht an ihn, dass mit den Händen
er sein gelähmtes Bein wegheben musste:
dessen entsinn ich mich und ich bereu es.

Braccio:

Der neben Dir ritt, hielt Dein Pferd am Zaume?
(sieht sie an)

Dianora:

(erwidert den Blick, versteht ihn, sehr hart)
Ja. Damals so wie öfter. Damals so
wie öfter. Und wie furchtbar selten doch!

wie dünn ist alles Glück! ein seichtes Wasser:
man muss sich niederhüpfen, dass es nur
bis an die Schultern reichen soll.

Braccio:

Wer hat
von meinen Leuten, Deinen Dienerinnen
gewusst um diese Dinge?

Dianora: (schweigt.)

Braccio: (wegwerfende Handbewegung.)

Dianora:

Falsch, sehr falsch
verstehst Du jetzt mein Schweigen. Was weiss ich,
wer darum wusste? Ich hab's nicht verhehlt.
Doch meinst Du, ich bin eine von den Frauen,
die hinter Kupplerinnen und Bedienten
ihre Glück versteckt, dann kennst Du mich sehr schlecht.
Merk auf, merk auf! Einmal darf eine Frau
so sein wie ich jetzt war, zwölf Wochen lang,
einmal darf sie so sein! Wenn sie vorher
des Schleiers nie bedurfte, ganz gedeckt
vom eignen Stolz so wie von einem Schild,
darf sie den Schleier einmal auch wegreißen
und Wangen haben, brennend wie die Sonne.
Die's zweimal könnte, wäre fürchterlich;
mich trifft das nicht, Du weisst's, Du musst es
wissen!

Wer es erraten, fragst Du mich um das?
Dein Bruder muss es wissen. So wie Du,
Dein Bruder! so wie Du! Frag den, frag den!
(ihre Stimme hat jetzt etwas Sonderbares, fast kindlich Hohes)
Im Juli am Sankt Magdalentag,
da war Francesco Chieregatis Hochzeit:
das garstige Ding an Deiner rechten Hand
ist von dem Tag, und ich weiss auch den Tag.
Wir assen in den Lauben, die sie haben,
den schönen Lauben an dem schönen Teich:
da sass er neben mir und gegenüber sass
Dein Bruder. Wie sie nun die Früchte gaben
und Palla mir die schwere goldne Schüssel
voll schöner Pfirsiche hinhießt, dass ich
mir nehmen sollte, hingen meine Augen
an seinen Händen und ich sehnte mich
demütig ihm vor allen Leuten hier
die beiden Hände über'm Tisch zu küssen.
Dein Bruder aber, der lang nicht so dumm
wie tückisch ist, fing diesen Blick mit seinem
und muss erraten haben, was ich dachte,
und wurde blaß vor Zorn: da kam ein Hund
ein großes dunkles Windspiel hergegangen
und rieb den feinen Kopf an meiner Hand,
der linken, die hinunterhing: da stieß

Dein dummer Bruder mit gestrecktem Fuß
in Wut mit aller Kraft nach diesem Hund,
nur weil er nicht mit einem harten Dolch
nach mir und meinem Liebsten stossen konnte.
Ich aber sah ihn an und lachte laut
und streichelte den Hund und musste lachen.
(sie lacht ein übermäßig helles Lachen, das jeden Augenblick
in Weinen oder Schreien übergehen könnte.)

Braccio: (scheint zu horchen.)

Dianora:

(horcht auch, ihr Gesicht hat den Ausdruck der entsetzlichsten Spannung. Bald kann sie es aber nicht ertragen und fängt wieder zu reden an, in einem fast deliranten Ton)
Wer mich nur gehen sah, der musst' es wissen!
Ging ich nicht anders? saß ich nicht zu Pferd
wie eine Selige? ich konnte Dich
und Deinen Bruder und dies schwere Haus
ansehn und mir war leicht, als schwebte ich . . .
die vielen Bäume kamen mir entgegen,
mit Sonne drin entgegen mir getanzt. . . .
Die Wege alle offen in der Luft
die schattenlosen Wege, überall
ein Weg zu ihm . . . Erschrecken war so süß!
aus jedem dunklen Vorhang konnte er,
aus dem Gebüsch, Gebüsch . . .
(die Sprache verwirrt sich ihr vor Grauen, weil sie sieht, dass Braccio den Vorhang hinter sich völlig zuzieht. Ihre Augen sind übermäßig offen, ihre Lippen bewegen sich unaufhörlich)

Messer Braccio:

(in einem Ton, den der Schauspieler finden muss: weder laut, noch leise, weder stark, noch schwach, aber undurchdringlich)
Kam ich, Dein Mann, nun nicht zu dieser Zeit
in Dein Gemach, um eine Salbe mir
für meine wunde Hand zu holen — was,
mit Vorsatz, hättest Du sodann gethan?

Dianora:

(sieht ihn verwirrt an, begreift die neuerliche Frage nicht, greift sich mit der rechten Hand an die Stirne, hält ihm mit der linken die Strickleiter hin, schüttelt sie vor seinen Augen, lässt sie ihm vor die Füße fallen [ein Ende bleibt angebunden]
schreiend)

Gethan? gewartet! so! gewartet, so!

(sie schwingt wie eine Trunkene ihre offenen Arme vor seinem Gesicht, wirft sich dann herum, mit dem Oberleib über die Brüstung, streckt die Arme gegen den Boden; ihr Haar fällt vornüber)

Messer Braccio:

(hat mit einer hastigen Bewegung ein Stück seines Unterärmels abgerissen und um die rechte Hand gewunden. Mit der Sicherheit eines wilden Tieres auf der Jagd fasst er die Leiter, die daliegt wie ein dünner dunkler Strick, mit beiden Händen, macht eine Schlinge, wirft sie seiner Frau über den Kopf und zieht den Leib gegen sich nach oben.)

*

Indessen ist der Vorhang schnell gefallen.



SCHLAFLIED FUER MIRJAM

Schlaf mein Kind — schlaf es ist spät!
Sieh, wie die Sonne zur Ruhe dort geht,
Hinter den Bergen stirbt sie im Rot.
Du — du weifst nichts von Sonne und Tod,
Wendest die Augen zum Licht und zum Schein;
Schlaf, — es sind so viel Sonnen noch dein,
Schlaf mein Kind, — mein Kind schlaf ein!

Schlaf mein Kind — der Abendwind weht;
Weifs man woher er kommt, wohin er geht?
Dunkel, verborgen die Wege hier sind,
Dir, und auch mir, und uns Allen, mein Kind!
Blinde — so gehn wir, und gehen allein,
Keiner kann Keinem Gefährte hier sein, —
Schlaf mein Kind, — mein Kind schlaf ein!

Schlaf mein Kind — und horch nicht auf mich!
Sinn hat's für mich nur, und Schall ist's für dich;
Schall nur, wie Windeswehn, Wassergerinn,
Worte — vielleicht eines Lebens Gewinn!
Was ich gewonnen gräbt mit mir man ein,
Keiner kann Keinem ein Erbe hier sein —
Schlaf mein Kind, — mein Kind schlaf ein!

Schlafst du Mirjam? — Mirjam, mein Kind,
Ufer nur sind wir, und tief in uns rinnt
Blut von Gewesnen, — zu Kommenden rollt's,
Blut unsrer Väter, voll Unruh und Stolz.
In uns sind Alle. Wer fühlt sich allein?
Du bist ihr Leben, — ihr Leben ist dein, —
Mirjam, mein Leben, — mein Kind, schlaf ein!

RICHARD BEER-HOFMANN





WALTER LEISTIKOW, KRANICHE PAN IV 2.
FARBIGE ORIGINALALGRAPHIE



(AUS: MOPSUS)

FRAGMENT

AUS

„DER TOD GEORGS“

Aus dem eigenen Leben der Kranken, das hinter ihnen versank, holte Georg Linderung für sie.

Kinder, die sie gezeugt, ließ er an ihrem Bett sitzen, — und Kindeskinder. Dann lagen die schlaffen heißen Hände der Kranken auf runden Kinderköpfen, sie umspannend, wie einen letzten unentreißbaren Besitz. In junge ungequälte Augen tauchten ihre mutlosen Blicke, und über welche Wangen strich der flüchtige Kuss halb offener Kinderlippen, — kühl und leicht wie Apfelblüten, die ein feuchter Wind vom Baum weht.

Erinnerungen, die das Leben lange verscheucht, lockte Georg mit seinen Worten, bis sie wieder mit lichten stillfächelnden Flügeln heranglitten, und rastend an dem Bettrand niedersassen.

Für den, der jetzt dalag und litt, war einmal ein Morgen gewesen, an dem er im heißen Sand eines sonnigen Hofes saß, und mit kleinen ungelenken Kinderfingern, aus Steinchen und Schnecken und abgefallenen Oleanderblüten einen Garten baute. Wenn er sich ein wenig zur Seite neigte und nach den Grashalmen griff, die gelb und versengt dort standen, fühlte er wie brennend heiß der Boden war. Er aber war wie auf einer dunkeln bläulichen Insel; denn über ihn fiel kühl der Schatten seiner Mutter. Er saß zu ihren Füßen; wenn er sich umwandte, streiften seine Wangen die Falten ihres weißen Kleides. Ihre Hände lagen verschlungen in ihrem Schoß, und er sah manchmal auf sie hin, weil es ihm wunderbar schien, dass sie mühelos aus ihrer Verschlingung sich lösen konnten, und wieder Finger wurden, von denen ein jeder sein eigenes Gesicht hatte, das er so gut kannte. Und es gab noch einen anderen Morgen. Da war er schon so groß, dass er mit der Hand über den niederen Zaun langen und den Riegel zur Seite schieben konnte, der von außen die Thüre schloss. Und dann gieng er über die Wiese; ein wenig verwirrt, weil zwischen den hochaufgeschossenen Gräsern kein sandbestreuter Weg lief, dem er folgen konnte, und er bei jedem Schritt dachte, dass er auch nach der andern Seite hin gehen könne. Wie er sich aber nach rückwärts wandte und niedergeholtene Blumen den Weg zeigten, den er gegangen, und die gebeugten Halme hinter ihm sich zögernd

und ängstlich aufzurichten schienen, ward er hochmütig. Schnell und sicher gieng er dem Waldrand zu, und dann quer über den Weg, durchs Gestrüpp, über den schlüpfrigen Abhang, zum Waldbach hinunter. Durch die kahle steile Schlucht, die Felsstürze mit Blöcken gefüllt hatten, drängte das Wasser bergab. Er kniete auf glatten rundgewaschenen Steinen und tauchte seine Hand in das grüne Wasser, das zornig gegen Felsen, die den Weg ihm sperrten, sich warf, und weiß an ihnen aufschäumte. Getrennt von seinem Leib durch eisige Kälte war seine Hand; dass sie ihm zugehörte, machte ihn staunen und er sah auf sie wie auf ein fremdes unbegreifliches Tier. Dort, wo das Wasser in einer steilen Bucht dunkel sich staute, war es tief; an der Hand des Vaters gieng er sonst oben den Waldweg und warf Steine hinab und sah ihrem Sinken zu. Wenn man dort hineinfiel, war man todt. Und dass er jetzt allein da war, und nur ein wenig sich vorzuneigen brauchte, um da hinunter zu gleiten, und dann todt sein konnte — so todt wie ein Erwachsener — erfüllte ihn mit Stolz und Würde. Schweigend, und mit glänzenden Augen, kam er nach Hause, und verschenkte noch am Abend seine Kostbarkeiten — eine Pfauenfeder und eine Patronenhülse — an einen Bauernjungen; so sehr fühlte er sich anders und Herr über grosse Schätze und Geheimnisse.

Und ein Abend — er wusste nicht mehr wann, — aber er erinnerte sich, dass es nur wenige Jahre nach dem Tode seiner Mutter gewesen sein musste. Ein Sommerabend. An die steinerne Brustwehr der alten Festung war der weissgedeckte Tisch gerückt, an dem er saß. Vor ihm, in einem Weinglas, standen Rosen. Welch von den vielen heißen Stunden des Tages und zu spät mit Wasser gelabt, hingen sie gleichgiltig und schwer über den Rand des Glases. Sie — der die Rosen gehörten — saß ihm gegenüber; aber mit der Hand ihr Gesicht beschattend, neigte sie sich weit über die Brüstung und sah auf die Landschaft. Er sah nur die graue steinerne Masse der Brustwehr, und von ihr bis zu den weiten Bergen, die in eins mit den Abendwolken quollen, war nur helldurchleuchtete zitternde Luft, getränkt von der sinkenden Abendsonne. Die aber über die Brustwehr sich neigte, sah alles was dazwischen lag. Unter ihr Felsen und Baumwipfel und die Dächer der Häuser und Brunnen und weiße breite Wege zu Schlössern zwischen Gärten, und Teiche, zur Hälfte schon im Abendschatten erblindet, und zur Hälfte noch blendendes Licht schleudernd — und endlich die Berge und die feurigen Wolken, die auch er sah; und seine Augen ruhten auf den Bergen, froh und geduldig wartend, sicher dass auch ihre Augen, wenn sie über alles andere gewandert, dort rasten würden.

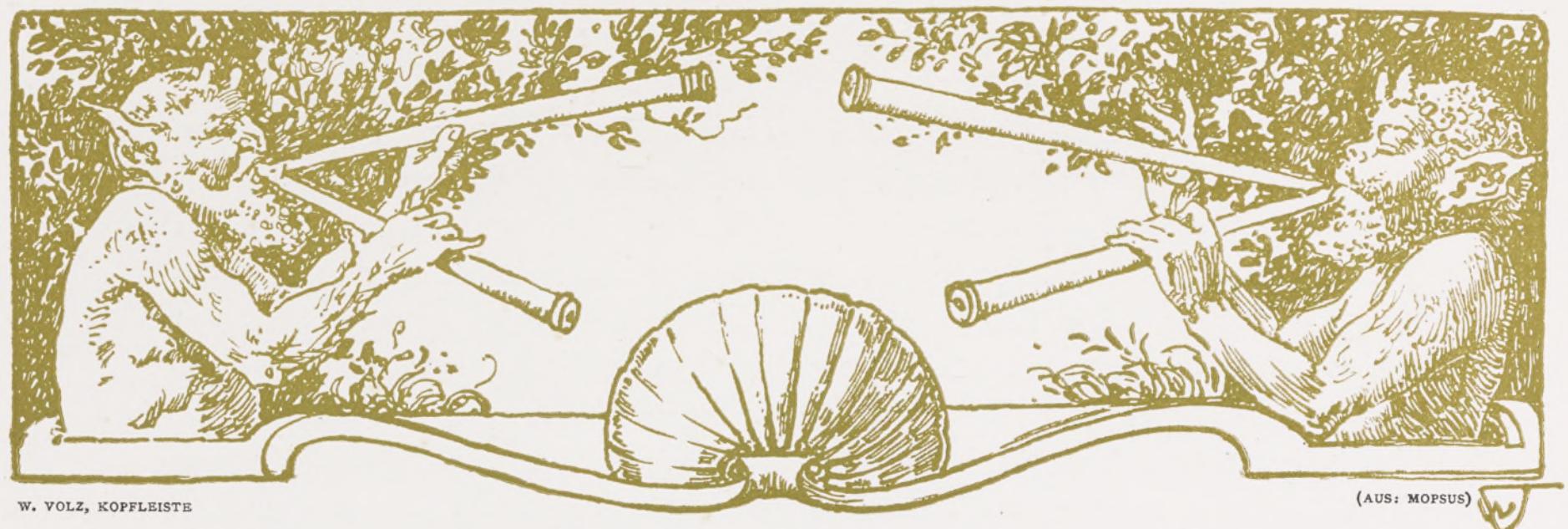
Dann sah er auf sie, denn er fühlte dass sie sprechen würde. Festgeschlossen schien noch ihr Mund; wie die Schalen einer Muschel fügten sich ihre Lippen in einander. Schwer sich von einander trennend, öffneten sie sich, und Worte, deren Sinn er vergessen, hiengen einen Augenblick lang in der Form der Lippen, dann lösten sie sich von ihnen, zitterten, und starben in die Abendstille. Und dass der Klang ihrer Worte so verwehen durfte, dass die Luft nicht von ihnen schwang und bebte — so lange nicht einmal, als

die Sonne sank und das Sterben eines Tages währte — hatte er als Unrecht gefühlt, das ihr angethan worden.

Und ein anderer Abend, der schon am nächsten Morgen wie ein Traum verblassend zurückgewichen war vor klaren Gedanken, die nach ihm greifen wollten. Irgendwo, in flachem Land, ein Dorf, in dem er übernachteten musste; den Namen hatte er vergessen, und er wußte nicht mehr, was ihn damals hingeführt hatte. Die Leute in den niedern weissen Häusern waren schlafen gegangen, bevor es noch Nacht geworden. In der Dämmerung war er über die letzten Häuser hinausgegangen, bis an das seichte versandete Ufer des Sees, der sich weiter dehnte, als man sah. Unter seinen Füßen wich haltlos grauer Sand, fast wie trägeres und dichteres Wasser. Er trug nichts in seinen Händen, und fühlte ihre Leere, wie man sonst Dinge fühlt, die man hält. Er suchte wonach er greifen könne; aber nichts wuchs hier — auch nicht Schilf — und er tastete leise an seine eigenen Augen und Wangen. Dann bückte er sich, schöpfte eine Hand voll Sand, und fühlte ihn langsam zwischen seinen Fingern sickern, bis seine Hand leer war. Er bückte sich wieder; nun aber war es Wasser, das rascher durch seine Finger lief. Er stand still und sah auf den See, der nicht mehr spiegelte und nur Dunkelheit schien, die weithin wuchs, bis zu schmalen helleren Streifen, die Wolken waren — flüchtiger und ver-rinnender als Wasser und Sand. Dann wandte er sich und merkte, daß etwas neben ihm aus dem Sand ragte. Nur die Umrisse erkannte er im Dunkel; es schien eine Pflanze mit kleinen verkümmerten Blättern, die hart an dem unverästelten hohen Stiel saßen; die dunkle Masse ganz oben war wol eine Blüte. Er neigte sich über sie. Ein leichter Duft hob sich ihm aus dem Kelch entgegen. Da wußte er — aber kein Wissen, in Worte oder Gedanken zu fassen, war es, wie ein fallender Stern leuchtend über den Nachthimmel hinschwindet, durchflog es ihn — daß er allein war; er und Alles. Keine Brücken führten von ihm zum Duft der Pflanzen, zum stummen Blick der Tiere, und zur Flamme die nach oben lechzte, und zum Wasser das zur Tiefe wollte, und zur Erde, immer bereit, Alles zu verschlingen und Alles wieder von sich zu speien. Und Blicke, und Worte, und erratene Gedanken der Menschen waren lügnerische Brücken, die nicht trugen. Hilflos und Niemandem helfend, einsam nebeneinander, lebte sich ein Jedes unverstanden, stumm zu Tode.

Für den, der jetzt dalag und litt, war dies Alles als er es lebte wenig gewesen. Der graue Schutt gleichverrinnender Tage hatte es bedeckt und verborgen. Wie Kostbarkeiten, in verschütteten Schatzhäusern geflohener Könige, hatte es lange geruht, bis Georgs Worte es gehoben. Vorher hatte es wenig bedeutet: Ein Duft in der Nacht, das Verhallen einer Stimme, Wasser das verrann, und ein Schatten um Mittag. Mutter — Jugend — Liebe — Er-kenntnis — hieß es jetzt, und war genug, ein ganzes Leben reich zu erfüllen. Heiß und süß und duftend wie ein Schlaftrunk, bot sich dem Sterbenden dies Alles; und sie standen da, diese Dinge, mit offenen Augen, ihr Antlitz ihm zugewandt, als hätten die letzten Stunden sie mit ihrem wahren Namen angerufen.

RICHARD BEER-HOFMANN



LUCIFER
EIN TANZ-UND-GLANZSPIEL
VON RICHARD DEHMEL

*

VORWORT:

ICH veröffentliche hier ein grösseres, in sich geschlossenes Bruchstück von einem pantomimischen Drama, das als Versuch gelten will, aus den barbarischen Reizen des alten Mysterienschauspiels und des modernen Ausstattungsballetts ein künstlerisches Etwas zu entwickeln. Das Drama führt in sieben Verwandlungen die Zwie-und-Eintracht der hellen und der dunkeln Triebkräfte vor und treibt sich sozusagen von der antiken Erde durch die mittelalterliche Hölle in einen neuen, ewig alten Himmel hinauf. Indem ich also hier die beiden ersten Verwandlungen veröffentlichte, die das antike Liebesleben in geistig wechselnder Beleuchtung zeigen, muss ich den Leser bitten, nicht etwa eine Predigt für oder wider das Christentum dahinter wittern zu wollen; aus den Beziehungen von Lucifer zu Venus einerseits, von ihnen Beiden zur Menschenwelt anderseits, entwickelt sich im weiteren Verlauf der Handlung die Höllenfahrt Lucifers und seine Abkehr von Venus, dann seine Auferstehung und Wiedervereinigung mit Venus, dann Beider Himmelfahrt zur Mutter mit dem Kinde. Dieser seelischen Entwicklung entspricht natürlich auch das sinnliche Gewand, und hierauf ganz besonders

möchte ich das Augenmerk des Lesers lenken. Es war mir überall darum zu thun, die Bühnenreize in vollkommen sinnbildlichen Einklang mit einander und mit den jeweils leitenden Grundstimmungen zu setzen, die Tanzfiguren wie die Glanzeffekte, die Farben der Kostüme wie Kulissen, und auch dem Komponisten solche voll harmonische Wirkungen anzubahnen; da aber der poetische Text in diesem Falle kaum mehr als ein Referat des eigentlichen Kunstwerks werden durfte, weil ja hauptsächlich Leitfaden für den Regisseur, so muss die Anschauungskraft des Lesers ihm noch selbstthätiger entgegenkommen als überhaupt dramatischen Texten. Auch alles scheinbar blos Dekorative ist auf das geistige Band hin anzuschauen; vornehmlich möchte ich bitten, sich die Kulissen nicht in der üblichen naturalistischen Manier gemalt zu denken, sondern in einem ausdrucksvoll vereinfachten Stil, wie er dem Rhythmus der Tanzkunst entspricht. Indem ich schliesslich noch davor warne, nach philosophisch-allegorischen Tendenzen in dieser Dichtung zu fahnden, widme ich sie dem Meister des transzendentalen Galgenhumors

PAUL SCHEERBART.

PERSONEN DES TANZSPIELS:

Lucifer und Venus.
 Amor. Thanatos. Saturn.
 Die Mutter mit dem Kinde.
 Ein Esel.
 Affen. Fledermäuse. Eulen. Schmetterlinge.
 Faune. Teufel. Amoretten. Engel.
 Heidnische Tanzpaare. Christliche Wandersleute.
 Priester. Bachanten. Bachantinnen. Sklaven.
 Mönche. Nonnen. Hexen. Henkersknechte.
 Doctores. Ritter. Schreiber. Knappen. Soldaten.
 Gelehrte. Jesuiten. Schulmeister. Polizisten.
 Naturforscher. Arbeiter. Künstler.
 Väter und Mütter. Kinder und Kindeskinder.

* * *

Wenn der Vorhang hochgeht, ist die Bühne dunkel. Man erkennt nur: rechts erhabenes Bauwerk, links im Hintergrunde freien Himmel, vorn in der Mitte einen bleichen Altar. Hinter der Bühne ertönt gedämpft ein Chorlied von Jünglings- und Mädchen-Stimmen, das zur Hälfte schon vor Aufzug des Vorhangs hörbar war:

Lucifer und Venus,
 Licht und Liebe bringt ihr
 den Sterblichen.
 Lucifer, Lichtwecker,
 Venus, Allentzünderin,
 kommt und spendet uns Unsterblichkeit!

Inzwischen ist der Himmelsausschnitt heller geworden: zart graugrün. In der linken Ecke des Hintergrundes streckt eine mächtige Pinie ihren rötlichen Stamm aus dunklem Myrtengebüsch empor; der schwarzgrüne Laubschirm des Nadelbaumes schliesst oben den Himmel ab. Ueber dem Buschwerk erscheint, silbern glitzernd, der Morgenstern (Lucifer). Man erkennt jetzt deutlich das Bühnenbild.

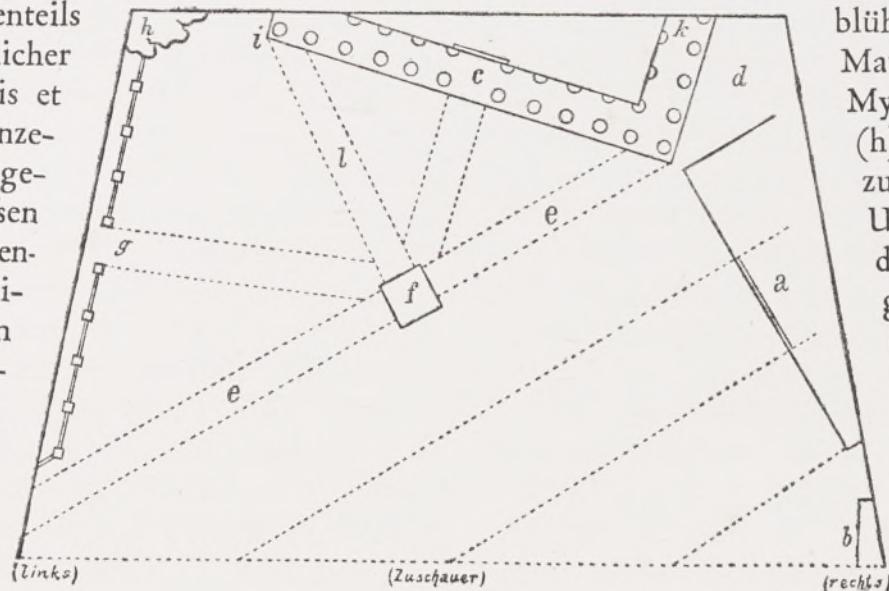
Auf der rechten Seite, schräg dem Hintergrunde zu, erhebt sich marmorweis, etwas ins Gelbliche schimmernd, der Triumphbogen des Titus (a). Durch das mächtige Portal, in schmaler Ueberschneidung, sieht man graublauen Himmel und ferne Hügel. Vorn neben dem Bogen steht porphyrrot ein schmales Stück Wand (b) vom Eckhaus einer Seiten-gasse. Hinten neben dem Bogen, im stumpfen Winkel von ihm abbiegend, den Bühnenhintergrund nach links hin grösstenteils ausfüllend, erhebt sich ein seitlicher Vorbau zum Templum Veneris et Romae. Die schmalen, hell bronze-grünen Thorflügel (c) sind geschlossen. Um die marmorweissen Wände laufen korinthische Säulen-hallen mit bronzegrünen Kapitälen, porphyroten Schäften und malachitgrünen, halb knei-hohen Sockeln; das zweistufige Unterlager des Gebäudes ist gleichfalls porphyrrot. Architrav, Fries und Dachgesims sind infolge der perspektivischen

Verkürzung nur an der rechten Seite und Fronthälfte voll sichtbar; der Architrav ist marmorweis mit roter Unter- und Oberleiste, der Fries trägt bronzegrüne Delphin-Reliefs auf weissem Grunde, das Kranzgesims hat Malachit-Ornamente auf Porphyrr-Gebälk. In dem Winkel hinter dem Titusbogen und der rechten Ecke des Tempelgebäudes (d) ragen einige Cypessen über den Dachrand empor; unten sind durch die Zwischenräume des Säulenganges blühende Theerosenbüschte sichtbar.

Von dem Titusbogen aus, schräg den ganzen Vordergrund der Bühne bedeckend, führt nach links das weissgraue Marmorplaster der Via sacra. Der hintere Rand der Straße ist begrenzt (e e) durch einen Pfad von roten Porphyrrplatten, der an der rechten Ecke des Tempelstufenlagers entspringt; etwa in der Mitte dieses Pfades und der Bühne, dem Tempel-eingang gegenüber, steht der weisse, viereckig schlank Altar f. Von seinem Fuss aus laufen durch grasgrünen Boden drei andere Porphyrfäde: der eine nach dem Eingang des Tempels, der zweite nach der linken Ecke des Stufenlagers, der dritte nach der Mitte der linken Bühnenseite. Diese stellt eine niedrige Gartenmauer aus weissem Marmor mit offener Pforte (g) dar; die beiden Marmorflächen sind unterbrochen durch Hermen mit Faunsköpfen, die auch die Pfeiler der Pforte bilden. Ueber der vorderen Mauerhälfte die grau-grünen Wipfel von Eukalyptusbäumen; die hintere ist schwarzgrün von einer Reihe Cypessen überragt. Zwischen

den Faunsbüsten hängen dunkelrot blühende Kletterrosen über den weissen Mauerrand. Hinten schiebt sich das Myrtengebüsch mit der grossen Pinie (h) vor; das Buschwerk reicht fast bis zur linken Ecke der Tempelfront. Ueber den schwarzgrünen Büschten der blaßgrüne Himmel des Hintergrundes; auch zwischen den braun-roten Säulen der Tempelcke (i) stehen zwei schmale Himmelsstreifen. Der Morgenstern, allmählich blasser flimmernd, nähert sich langsam der äussersten Ecksäule.

*



Sobald das Chorlied hinter der Bühne verstummt ist, erscheinen im Halbdunkel des rechten Säulenganges (k) sechs Priester, in langen weissen Gewändern, mit langen schwarzen Bärten, blutrote Rosenkränze um die weissen Kopfhüllen, und Jeder eine schwarze, bläulich brennende Fackel tragend. Sie schreiten paarweis nach vorn, den Porphyrfad e entlang, bis zu dem weissen Altar. Dort wenden sie sich, stehen bleibend, dem Eingang des Tempels zu, erheben die Fackeln, senken sie bis zur Erde, erheben sie wieder, drehen sich um, treten im Kreise um den Altar und stecken die Fackeln in die Oeffnung der Opferplatte, sodass sie trichterförmig nach oben auseinanderstehen und einen Flammenkranz bilden; alle Bewegungen der Priester sind streng taktmässig abgegliedert, fast marionettenhaft feierlich. Nun treten sie wieder in Paare, schreiten nach links auf das hintere Rasenstück, bleiben zu dritt zweireihig stehen, erheben die Arme zum Morgenstern, drehen sich um und weisen auf den Fackelkranz, wenden sich wieder dem Morgenstern zu und heben nochmals die Arme, knieen nieder und beugen die Stirnen zur Erde, erheben sich und schreiten wieder dem Altar zu, umwandeln ihn im Kreise, die Arme über die Brust gekreuzt, und gehn dann paarweis auf dem Porphyrfad g — in der Mitte sich nochmals gen Morgen verneigend — durch die Gartenpforte links ab.

Während der letzten Verneigung verschwindet der Stern hinter der Ecksäule i des Tempels, in Mannshöhe über den Stufen. Hinter der Säule hervor, zögernd, auf den Zehen, tritt nun Lucifer, die Hände über dem Stern gefaltet, der zitternd über seiner Stirne schwiebt, als Spitze seines Diadems. Er ist ganz in silberschuppiges Tricot gekleidet; nur um die Hüften läuft ein loser Gürtel aus weifsgrauen Muscheln, dessen zwei Enden vorn herabhängen. Ueber seinen Ohren stehen zwei silberne Strahlenbüschel wie Fischflossen ab; sein Haar ist kurzlockig dunkelblau. Er breitet die Arme dem Altar entgegen, tänzelt die Tempelstufen herab, den Porphyrfad l entlang, im Kreise um den Altar herum, und nimmt dann die dem Tempeleingang zugeneigte und die ihm abgewandte Fackel heraus. In jeder Hand eine, nähert er sich sehnstüchtig dem Tempelthor, hält auf halbem Weg inne, dreht sich im Kreise um sich selbst, die Fackeln hoch emporreckend. In diesem Augenblick thun sich die Thorflügel nach innen auf, und man erblickt im Hintergrunde der Tempelöffnung auf niedrigem Postament das marmorweisse nackte Standbild der Venus in meergrün leuchtender Nische, gleichfalls mit silbern glitzerndem Stern über der Stirne; ihr zu Füssen, die Kniee der Göttin umschlingend, ebenfalls marmorweiss, sitzt Amor mit Köcher und Bogen, geflügelt, zwölfjähriger Knabe. Lucifer beugt ein Knie und breitet verlangend die Arme, beide Fackeln steil aufrecht haltend. Der grünliche Himmel links hat sich inzwischen mit rotgelben Wölkchen durchwirkt. Die Röte wird allmählich feuriger; links neben der Tempelecke i geht die Sonne auf. Sie steigt dann langsam hinter den Ecksäulen, durch die Zwischenräume sichtbar, orangegolden nach oben; der Himmel, auch der durch den Triumphbogen sichtbare Ausschnitt, nimmt nach und nach ein leuchtendes Blau an.

Gleich nachdem Lucifer inmitten des Porphyrfades das Knie vor der Göttin gebeugt hat, ist aus dem Tempelinnern, von rechts und links zur Schwelle schreitend, das erste Paar eines langen Zuges von Jünglingen und Mädchen getreten; Lucifer erhebt sich. Die Paare folgen einander so,

dass in dem ersten, dritten, fünften u. s. w. der Jüngling links bei seinem Mädchen geht (vom Zuschauer aus) — im zweiten, vierten, sechsten u. s. w. rechts. Die Jünglinge sind schwefelgelb gekleidet und haben violett gefärbtes Haar, die Mädchen orangerot gekleidet mit dunkel kirschrotem Haar; alle tragen sie Theerosenkränze. Die Kleidung der Jünglinge lässt den einen Fuss bis zum Knie, den andern bis zur Wade frei, sodass man die bis an die Mitte des Unterschenkels reichenden Sandalenriemen sieht; die Sandalen der Mädchen, vorläufig noch nicht völlig sichtbar, schliessen an den Knöcheln ab. Die Paare schreiten Hand in Hand die Tempelstufen herunter, in den nicht angefassten Händen weisse Thrysusstäbe mit hellgrünen Flatterbändern tragend; sie halten die Stäbe ziemlich in der Mitte umfasst und heben sie dem winkenden Lucifer entgegen. Er tänzelt mit erhobenen Fackeln rückwärts vor dem Zug her dem Altar zu. Diesen umwandelt der Zug, immer dem tänzelnden Lucifer folgend, in ösenförmiger Doppelschlinge, dabei die Thrysusstäbe über sich dachgiebel förmig zusammenhaltend. Dann, paarweis abschwenkend, teilt sich der Zug in zwei Halbkreise, die hinter dem Porphyrfad e nach links und rechts hin vom Altar abflügeln, während Lucifer gradlinig bis unter die Pinie h zurückweicht, immer dem Zuge das Gesicht zukehrend; in den beiden Halbzügen folgen die Jünglinge und Mädchen nun also nicht mehr abwechselnd aufeinander, sondern je in einer Reihe, und zwar die Mädchen auf der Vorderseite beider Zughälften.

Jetzt schürzen die Mädchen des linken Halbkreises ihre Kleider an der rechten Hüfte auf, die des rechten an der linken Hüfte, sodass der eine Schenkel jedes Mädchens (auch der Oberschenkel) frei wird, und es entwickelt sich ein Chortanz zwischen den Jünglingen und Mädchen einerseits, den beiden Zügen und Lucifer anderseits. Der Tanz drückt Liebesverlangen aus, fängt reigenartig zurückhaltend an und wird allmählich immer feuriger. Lucifer flieht immer zwischen Pinie und Altar gradlinig hin und her; immer wenn er den Altar umkreist, vereinen sich die beiden Halbzüge jenseits zu Einem Halbkreis, dessen linken Flügelpunkt die Gartenpforte g, dessen rechten Flügelpunkt der Tempeleingang c, und dessen Scheitelpunkt die Pinie bezeichnet. Lucifer schwingt stets die beiden Fackeln taktgemäß. Ab und zu erlischt ihm eine; dann zündet er sie immer, sobald er dem Altar naht, an den dort brennenden vier Fackeln wieder an.

Während dieses Tanzes kommen durch den Triumphbogen allerlei Leute nach Rom herein und ziehen vorn die Via sacra entlang. Zuerst ein kleiner Trupp Soldaten im Marschtritt, fünf Reihen von je drei Mann, geführt von einem römischen Centurio, Alle mit Spiess und Schild. Etwas rechts vor dem Altare machen sie Halt, wenden die Köpfe dem Tempeleingang zu und beugen ein Knie vor der Göttin, die Spiesse aufs Pflaster stemmend; dann schultern sie die Spiesse wieder und marschieren linkshin ab. Hierauf ein Bauer mit zwei Weibern, die einen schweren Karren ziehen; der Bauer beugt gleichfalls ein Knie, die Weiber verneigen sich mit überbrust gekreuzten Armen, worauf sie hinter dem Bauern her weiterziehen. Hierauf, keuchend, vier Negersklaven mit weiss und grün gestreiftem Lendenschurz, eine weisse offene Sänfte mit hellgrünen Polstern tragend, worin ein Jüngling und ein Mädchen sitzen, ebenso gekleidet und frisiert wie die Tanzenden und mit den umgekehrten Thrysusstöcken die Sklaven derb zur Eile

antreibend; vor dem Altare steigen sie aus, das Mädchen verneigt sich, der Jüngling beugt das Knie, dann schliessen sie sich den Tanzenden mit Willkommwinken an, und die Sklaven mit der Sänfte verschwinden in der Seitengasse rechts, hinter dem Eckhaus b. Hierauf ein zweiter Trupp Soldaten, jetzt nur vier Reihen von je drei Mann, geführt von einem germanisch blonden Hünen; während die Zwölf das Knie beugen, bleibt der Germane aufrecht stehen. Von rechts her nähert sich ein dünnes, disharmonisches Geläut.

Nachdem sie linkshin abmarschiert sind, erscheint in dem Triumphbogen — von einem fahlbraun gekleideten, graubärtigen, barhäuptigen Wanderer geleitet — ein Esel, auf dem in mattblauer ärmlicher Kleidung eine blasse Frau mit einem halbnackten Kindlein sitzt; unter der blauen Kopfhülle liegt ihr ein weisses Tuch die Schläfen nieder schulterwärts, und an der Kehle des Esels hängt eine handgrosse, massive, blanke Messingglocke, die mit fahlblauer Schleife am Zaumzeug befestigt ist. Während sie achtlos an der Göttin und den Tanzenden vorüberziehen, versteckt die Sonne sich hinter dem Tempel oben, und die Nische der Venus wird leichenhaft gelbgrün. Hinter den Hügeln, die man durch den Triumphbogen sieht, steigen dunkle Wetterwolken auf. Die Tanzenden stutzen eine Sekunde — (plötzliche Pause in der Musik) — schauen der Mutter mit dem Kinde nach, tanzen dann umso feuriger weiter. Das Paar mit dem Esel verschwindet links. Im selben Augenblick kommt durch den Bogen ein Häuflein Kinder, fünf- bis siebenjährig, alle in ärmlichem Anzug. Sie staunen kurz den bunten Chortanz an, klatschen dann in die Händchen und hüpfen im Tanztakt dem Altar entgegen, dem gleichzeitig Lucifer sich von der Pinie her nähert. Nun folgt den Kindern, eilenden Schrittes und mit empörten Geberden, eine ganze Schaar von Wandrern, Männern und Frauen, in schwarzen, blauen und braunen Gewändern, teilweis mit flachen schwarzen Hüten. Der Vorderste hat einen grossen Stab mit kreuzförmiger Endung, die Andern kürzere Wanderstäbe; Einige tragen ein weisses Kreuz an einer Knotenschnur um den Hals. Sie drängen sich in langer Reihe, längs des Porphyrfades e, abwehrend zwischen den Kinderschwarm und den Altar; die Frauen führen die betrübten Kleinen der rechten Ecke des Vordergrundes zu, hocken im Halbkreis um sie nieder, lassen sie gleichfalls niederhocken, falten ihnen die Händchen und nehmen ihre Köpfe in den Schoos.

Hinter ihnen hat inzwischen der Führer der Wandrer den Kreuzstab gegen Lucifer erhoben, und dieser ist entsetzt bis unter die Pinie in den Halbkreis der Jünglinge und Mädchen

zurückgewichen; der Himmel färbt sich immer dunkler, links graugrün, rechts violett, man hört schon fernen Donner und sieht rotgelbes Blitzlicht durch den Titusbogen, die Nische der Venus verfinstert sich. Lucifer stürmt, die Fackeln reckend, an der Spitze der Thyrusschwinger, die in zwei Halbkreisen rechts und links ihm folgen, der Reihe der Wanderer entgegen und treibt sie bis zur Mittellinie der Via sacra zurück, vor dem Altar hochaufgebäumt stillstehend. Die Wanderer bringen, mit beiden Händen ihre Stäbe quer vorstreckend, die anprallenden Kreisflügel der Thyrusschwinger in Verwirrung und drängen sie wieder hinter den Altar zurück, sodass auch Lucifer weichen muss. In der Gartenpforte erscheinen nun von neuem die sechs Priester, paarweis hintereinander; beim Anblick Lucifers sinken sie, dicht neben der Pforte, mit gekreuzten Armen in die Kniee. Lucifer dringt nochmals gegen die Wanderer vor, wieder an der Spitze der Thyrusschwinger, die aber jetzt in eng geschlossener Keilform folgen; der Donner wird lauter, das Blitzlicht greller. Der Führer der Wandrer erhebt den Kreuzstab über den Altar; die Andern umringen ihn im Knäuel, reißen die vier Fackeln heraus und werfen sie, sodass sie erlöschen, vor Lucifer zu Boden. Die sechs Priester fahren ruckhaft in die Höhe; desgleichen die Frauen und Kinder der Wandrer. Lucifer kreist zweimal auf den Zehen um sich selbst, steil seine zwei brennenden Fackeln hebend. Ein knatternder Donnerschlag folgt, ein Blitz fährt blendend über die Bühne, das Standbild der Venus steht eine Sekunde lang in bläulichem Phosphorglanz; Alle außer Lucifer, der verzückt nach Oben starrt, stürzen in die Kniee, ein schwerer Ast fällt krachend von dem vordersten Eukalyptusbaum links auf die Bühne, Feuerschein glüht in den Baumwipfeln auf. Lucifer dreht sich nochmals im Kreise, ein neuer Blitz- und -Donnerschlag folgt.

Hinter der Gartenmauer quellen Rauchwolken vor und legen sich über die Bühne; eine aschgrau gewölkte Florwand, unten mit gelbroten Zackenborten gesäumt, schiebt sich von links nach rechts vor die Scene. Hinter dem Vorhang erhebt sich, während der Donner hohl verrollt, ein Chorgesang von tiefen Männer- und Frauen-Stimmen:

Kyrie, eleison,
Herr, erbarme dich unser,
dein Reich komme!

Er wird allmählich übertönt von einem Chorlied heller Jünglings- und Mädchen-Stimmen:

Lucifer, Lichtwecker,
Venus, Allentzünderin,
kommt, o kommt und freut euch unser!

* * *

Der Rauchwolkenvorhang verschwindet nach rechts. Man sieht in einen abendlich beleuchteten Uferhain:

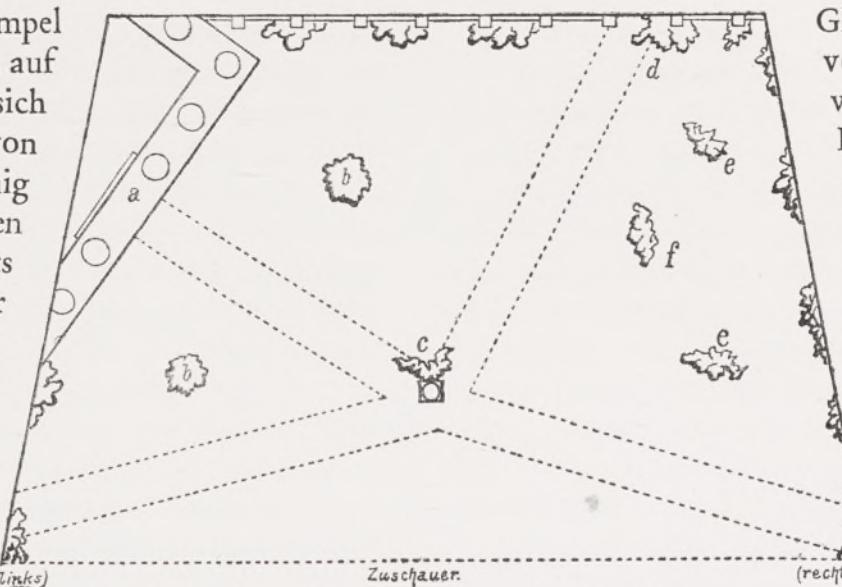
Die linke Bühnenseite ist zu zwei Dritteln von einer Tempelfront ausgefüllt, die schräg dem Hintergrund zuläuft. Die vordere Ecke des Tempels ist durch zwei alte dunkle Silberpappeln verdeckt; durch die Säulenzwischenräume der hinteren Ecke sieht man den fahlblauen Himmel und ein Stück Meer. Der Tempel ist niedrig und eintönig graugelb; nur das breite Thor a, das schmale Mittelstück des Architravs und die beiden Dachkanten des Giebels sind teerschwarz

angestrichen und in gleichmässigen Abständen mit faustgrossen goldgelben Kreisbuckeln beschlagen. Der hintere Thorflügel steht nach innen offen, sodass der dunkle Raum herausgähnt. Im Feld des Giebels ein vergilbtes Relief: an einem abgebrochenen Säulenschaft hockt rechts der greise Saturn mit Sense und Sanduhr, links lehnt der Knabe Thanatos mit zwei gesenkten Fackeln. Die Tragsäulen des Architravs — zur rechten Seite des Thores drei, zur linken nur zwei sichtbar — sind glatt und plump, etruskischen Stils, und stehen auf flachen Wulstsockeln. Der Tempel hat nur Eine Stufe.

Die Bodenfläche vor dem Tempel stellt einen grünen Rasenplatz dar, auf dem zwei graugelbe Kiespfade sich kreuzen. Der eine Pfad führt von dem Tempelzugang a, in nur wenig geknickter Linie, nach der rechten Ecke des Vordergrundes. Rechts und links von ihm, unweit der Tempelfront, erhebt sich aus den Rasenstücken je eine hohe Cypresse (b b). In der Mitte des Pfades, an seinem Knickpunkt c, steht ein sehr alter, nicht sehr hoher, spärlich belaubter Apfelbaum mit seltsam gewundenem Astwerk und wenigen gold-

gelben Früchten; vorn am Fuß des nicht sehr starken, etwas gekrümmten Stammes ruht auf einem kubischen, etwa kniehohen Sockel aus schwarzem, gelbgeädertem, poliertem Marmor eine große, ebenso gefärbte, unten und oben etwas abgeplattete Kugel. Das dunkle Laub des Apfelbaumes und der Pappeln sticht gleich dem Nadelwerk der beiden Cypessen deutlich von dem Saftgrün der Rasenstücke ab.

Der andre Kiespfad führt von der linken Ecke des Vordergrundes gradlinig zu der schwarzen Marmorkugel, knickt dort nach hinten hin ab, und endet unweit der rechten Ecke des Hintergrundes. Dieser ist der Länge nach begrenzt von einer knapp kniehohen, graugelben Marmormauer, deren Fläche durch ebensolche schwarze, gelbgeäderte Kugelpostamente, wie das an dem Apfelbaum, unterbrochen ist; nur sind jene um ein Drittel schmäler und etwas niedriger als dieses. Wo der Kiespfad in den Hintergrund mündet, ist die Grenzmauer offen. Das rechte Postament dieses Ausgangs ist verdeckt durch den breiten, schwarzweissen Doppelstamm einer hohen Hängebirke (d). Die beiden eng beisammenstehenden Hölzer gehn erst in etwa Mannshöhe deutlich auseinander; ihre Zweige hängen mehr nach links als nach rechts über. Zwischen der Doppelbirke und der rechten Ecke des Hintergrundes steht dicht vor der Grenzmauer noch eine Birke, aber mit schlankerem, einfacherem Stamm und die Zweige nicht überhängend. Mehr nach vorn, auf dem Rasen, kauern drei niedrige Myrtengebüsche (e e f) — nicht höher als die Grenzmauer, sodass dahinter zwischen den beiden Birken der fahlblaue Himmel und das dunkelblaue Meer zu sehen bleiben; aus dem Myrtenbusch f ragt ein knapp mannshohes, sparsam blühendes, dunkelblättriges Theerosenbäumchen auf. Längs der rechten Bühnenseite stehen Lorbeerbüsche und hohe Pinien, deren Stämme im Abendlicht rötlich glühen. Links von der Hängebirke, dicht vor der Grenzmauer, dem Tempel zu, stehn noch drei alte Silberpappeln, zwischen deren schwarzgrauen Stämmen gleichfalls Himmel und Meer zu sehen sind. Nach rechts hin geht das Blau des Himmels an der Meereslinie in die bleiche Farbe der Theerosen über. Die Abendsonne, kupferrot glühend, scheint durch das saftgrüne Laub der kleineren Birke und sinkt allmählich schräg nach rechts in die Ecke, bis sie dort hinter dem dunklen Lorbeerbusch verschwindet, einen purpurnen Streifen über das tiefblaue Meer legend.



Gleich nachdem der Rauchwolkenvorhang gewichen und das Chorlied verstummt ist, erscheint auf dem Kiespfad vorn links Lucifer mit dem Festzug der Jünglinge und Mädchen, seine zwei brennenden Fackeln der Sonne entgegenhaltend, Alle in unveränderter Kleidung. Der Zug schreitet wieder mit dachförmig gehobenen Thrysusstäben, paarweise, dem Geschlecht nach abwechselnd, hinter Lucifer her. Dieser nähert sich feierlich der Marmorkugel unter dem Apfelbaum, beugt halb das Knie,

umarmt die Kugel und berührt sie mit der Stirn; der Zug verneigt sich, die Thrysusspitzen zu Boden senkend. Dann tänzelt Lucifer mit vorgestreckten Fackeln der Hängebirke d zu, während der Zug, die Thrysusstäbe schulternd, sich folgendermassen teilt: das erste, dritte, fünfte u. s. w. Paar schwenkt langsam dem Saturntempel zu, das zweite, vierte, sechste u. s. w. biegt nach der rechten Ecke des Vordergrundes ab. Sobald die beiden letzten Paare das gethan haben, macht die rechte Hälfte des Zuges Kehrt, während Lucifer sich unter der Hängebirke mit hoch erhobenen Fackeln zweimal um sich selbst dreht, und Paar auf Paar begiebt sich nun — die Thrysusstäbe wieder dachförmig haltend und mit den freien Armen sich umschulternd — gebeugten Hauptes in den Tempel hinein. Gleichzeitig tänzelt Lucifer zurück nach der Marmorkugel, steigt hinauf auf sie und hält die Fackeln mit steif vorgestreckten Armen dem Relief des Giebels zu.

Sobald das letzte Paar die Tempelschwelle überschritten hat, springt Lucifer herab von der Kugel und tanzt mit feierlich grotesken, gleichsam wegwerfenden Schritten hinterdrein. Gleich nachdem er in dem Tempelthor verschwunden ist, erscheint das erste Paar des Zuges wieder auf der Schwelle, der Zug zieht hüpfend und die Thrysusstäbe schwingend bis zur Marmorkugel, teilt sich dort in gleicher Weise wie zuvor, und die eine Zughälfte wandelt der Hängebirke zu, die andre wieder nach der rechten Ecke des Vordergrundes hin; jedes Paar berührt dabei die Kugel mit den Thrysusspitzen und verneigt sich übermütig. Sobald die letzten Paare an der Kugel vorbei sind, machen die Züge ruckhaft Halt, und während Lucifer gleichzeitig wieder auf der Tempelschwelle erscheint, die Fackeln mit verschränkten Armen neben seinen Achseln aufrecht haltend und steif stehenbleibend, wenden sich die Festzugpaare mit wagerecht vorgestreckten Thrysusstäben dem Pinienhain der rechten Bühnenseite zu, worauf sie zweimal mit den Stäben winken.

Nun kommt, indes sich Lucifer grotesk der schwarzen Kugel nähert und wieder auf sie hinauspringt, ein Schwarm Bachanten und Bachantinnen mit Tamburin-Gerassel aus dem Pinienhain gestürmt, in gleicher Anzahl wie die Festzugpaare. Diese weichen, bunte Reihe machend, nach links hin von den Kiespfaden auf die Rasenstücke, und es bilden sich um Lucifer, der auf der Kugel die Fackeln armleuchterartig starr von sich hält, vier Tanzkreise (Ringelreigen) innerhalb der beiden Cypessen b b, des Myrtenbusches f und der Vordergrundlinie: die zwei innersten Kreise — von den

☆

Bachanten geformt — tanzen linksherum, die beiden äusseren — von dem Festzug geformt — rechtsherum um den Apfelbaum (rechts und links, vorn und hinten: immer vom Zuschauer aus). Auch die Bachanten tragen Thrysusstäbe, die aber kürzer und dicker als die des Festzuges und goldfarbig mit sattblauen Bändern sind; in der andern Hand schwingen die Männer goldne Pokale, die Weiber Tamburins mit blauen Reifen und goldenen Schellen. Ihr Haar ist dunkelbraun, mit hellgrünen Kränzen aus jungem Weinlaub. Um die Hüften sind alle mit Tigerfellen bekleidet; sonst sind die Männer nackt, die Weiber tragen theerosenfarbene Hemden, die nur auf einer Achsel befestigt sind und knapp bis an die Kniee reichen. Die Füsse stecken in Sandalen, deren Riemen bei den Männern an den Knöcheln abschliessen, bei den Weibern bis zur Hälfte der Waden gehen, also umgekehrt wie bei den Festzugpaaren; um Hals und Arme tragen Alle goldne Reifen.

Der Ringelreigen hält nun plötzlich inne, Alle lassen die Hände los, schultern die Thrysusstäbe und machen eine Wendung, durch die je ein Bachanten- und ein Festzugs-Paar — radiusförmig von der Marmorkugel abstehend — sich nebeneinander reihen, wobei die männlichen Bachanten den innersten, die Jünglinge den äussersten Kreis bilden, so dass die Mädchen und Bachantinnen in jedem Radius die beiden mittleren Glieder sind; die Bachanten erheben ihre Pokale zu Lucifer, dieser senkt die Fackeln über die Trinkschalen, die vier Kreise umwandeln strahlenförmig rechtsherum die schwarze Kugel, und Lucifer scheint Licht in die erhobenen Schalen zu trüpfeln. Nach vollzogenem Kreismarsch machen alle Kehrt, Lucifer hebt die Fackeln wieder armleuchterartig von sich, die übrigen erheben die Thrysusstäbe, und die vier Kreise umwandeln nun linksherum die Kugel; hierbei trinken in jedem Radius die Bachanten den Pokal ihrer Bachantin zu, diese dem neben ihr gehenden Mädchen, dieses ihrem Jüngling. Wenn die Pokale aussen bei den Jünglingen angekommen sind, machen wieder alle Kehrt, umwandeln rechtsherum die Kugel und lassen die Pokale mit Trinkgeberden zu den Bachanten zurückkehren; hierbei werden die Tanzschritte immer trunkener, die Viererreihen immer schwankender, und Lucifer wiegt sich auf der Kugel hin und her.

Jetzt kommen aus dem Pinienhain, während die Sonne hinten rechts verschwindet, Faune mit Syrinxflöten und im Sprungtanz, wieder in gleicher Anzahl wie der Festzug. Die vier Thrysuskreise lösen sich auf, Lucifer springt von der Kugel und tanzt grotesk dem Tempelgang zu. Um die beiden Cypressen bildet sich je ein doppelter Ringelreigen, der inwendig von Festzugpaaren, auswendig von Bachantennpaaren getanzt wird; um den Apfelbaum formen Festzugs- und Bachanten-Paare gemischt einen überkreuz wechselnden Ketten-Kreistanz, und die Faune springen um das Theerosenbäumchen und über die Myrtenbüschel hin und her. All das begleitet Lucifer, unter dem Tempelgiebel stehend, mit orgiastischen, aber noch taktgerechten Fackelbewegungen. Das Bocksfell der Faune ist bei den einen völlig schwarz, bei den andern theerosenfarbig mit grossen schwarzen Flecken; ihre kurzen Hörner und die Syrinxpfeifen sind vergoldet.

Die Faune beugen jetzt die Oberkörper und dringen mit vorgelegten Hörnern auf die Tanzkreise ein. Diese lösen sich mit wildem Tamburin-Gerassel auf, während Lucifer mit

wagerecht vorgestreckten Armen und halb gesenkten Fackeln, auf den Zehen langsam rückwärts schreitend, einen Ausdruck des Widerwillens im Gesicht, ins Tempelinnere verschwindet. Die Dämmerung bricht herein, der Purpurstreifen auf der Meeresfläche rechts erlischt allmählich; neben dem Stamm der kleineren Birke, etwa in Frauenhöhe über der Grenzmauer, in halber Frauenhöhe über dem Meer, erscheint blaßflimmernd der Abendstern (Venus) und wandert langsam, immer silberner glitzernd, dem Doppelstamm der Hängbirke zu. Währenddem wird der Tanzraum immer trunkener; die Faune haben sich in enggeschlossenem Kreise, Schulter an Schulter Syrinx blasend, um den Apfelbaum gestellt, die Uebrigen tanzen paarweis oder zuviert mit tollem Thrysus- und Tamburin-Gefuchtel um sie herum, schon fangen einzelne Paare an zu straucheln. Sobald der Abendstern etwa inmitten der beiden Birken steht, huscht aus dem Pinienwald auf allen Vieren ein Schwarm von grossen grauen Affen hervor, mit langen Schwänzen und fahlblauen Gesichtern, und mischt sich unter die Tanzenden; die Faune verlassen ihre Stellung unter dem Apfelbaum und mischen sich mit Bockssprüngen gleichfalls unter die Tanzenden. Ein Faun mit hellem, schwarz geflecktem Fell, dicker als die andern und mit längeren Hörnern, setzt sich mit gekreuzten Beinen auf die Marmorkugel; zwei von den Affen klettern auf den Baum und werfen mit grotesken Eßgeberden etliche Aepfel herunter. Sie werden von einigen andern Affen teils aufgefangen teils aufgelesen, und nun beginnen diese Affen — ebenfalls mit Kaugeberden — den berauschten Tanzpaaren die Früchte als Lockspeise hinzuhalten, wobei verschiedene Tanzpaare, blindlings folgend, zu Boden fallen. Immer mehr Paare lassen sich ködern und fallen zu Boden; sie werden immer von den übrigen Affen sofort wieder aufgerichtet und taumelnd in den Pinienwald gebracht. Immer mehr Paare verschwinden in den Wald, und während so die letzten Menschen sich entfernen, von den mit Aepfern versehenen Affen grotesk begleitet, beginnt das übrige Tiervolk einen doppelten Ringelreigen um die Kugel: inwendig hapsen — einzeln und Syrinx blasend — nach rechts herum Faune, auswendig — einander an den Händen fassend — nach links herum Affen.

Da kehrt Lucifer zurück auf die Tempelschwelle, die Fackeln wieder mit verschränkten Armen neben seinen Achseln haltend. Er stutzt einen Augenblick, breitet dann jäh die Arme und stürmt auf den Reigentanz los. Die Affen lassen sich erschreckt auf alle Viere fallen und flüchten in den Pinienwald; die auf den Apfelbaum gekletterten rasch hinterdrein. Die Faune flüchten langsamer, mit Kreuz- und -Quersprüngen rückwärts hapsend, teils Syrinx blasend, teils Lucifer ausätschend, der hin und her in ihrem Wirrwarr eilt. Der Faun, der auf der Kugel saß, lässt sich am längsten scheuchen; schliesslich fasst er mit beiden Händen das Theerosenstämmchen, nach rechts und links vor Lucifer herumspringend. Dieser schlägt nach ihm mit beiden Fackeln; der Faun, das Rosenbäumchen mittendurch zerbrechend, springt mit zwei mächtigen Sätzen zurück in den Wald, die Fackeln erlöschen an dem Gesträuch.

Der Abendstern steht jetzt ganz nahe an dem Stamm der Doppelbirke. Lucifer — die ausgegangenen Fackeln beide in die Rechte nehmend (d. h. in seine Linke) — geht langsam mit gesenktem Haupt der Marmorkugel zu, lehnt sich an deren rechte Seite, die Linke (seine Rechte) auf die Kugel

stützend, und blickt brütend zu Boden. In der Tempelpforte, deren vorderer Thorflügel sich nun gleichfalls nach innen öffnet, erscheint lautlos *Saturn*, ein blinder Greis in schwarzem Gewand, mit langem weissen Bart und kahlem Schädel, eine goldene Sense über der rechten (seiner linken) Schulter tragend, über den Sensengriff den Unterarm gelegt und in der Hand desselben Armes eine goldene Sanduhr haltend. An der andern Hand führt ihn der Knabe *Thanatos*, zwölftjährig, schwarz geflügelt, um die Lenden mit einem schwarzen, golddurchwirkten Tuch bekleidet, und in der Linken (seiner Rechten) zwei gesenkte, aber brennende Fackeln tragend; auch diese sind schwarz, die Flammen bläulich. Das Paar geht langsam auf die Marmorkugel zu; *Saturn*, die Hand des *Thanatos* loslassend, tippt dem sonnenen Lucifer auf die Achsel, sodass er aufschrickt, und weist gebieterisch gen Abend auf den Stern. Lucifer wendet sich, streckt sehnüchtig die Arme, beugt ein Knie. Nun nimmt ihm *Thanatos* die ausgegangenen Fackeln rücklings aus der Hand, ihm in die andre Hand die beiden brennenden steckend, und schreitet langsam mit *Saturn* zum Tempel zurück; die beiden Thorflügel schließen sich hinter ihnen.

Lucifer ist aufgestanden, die Fackeln wieder je in eine Hand nehmend, und tänzelt zaudernd auf den Zehenspitzen mit ausgebreiteten Armen der Hängebirke zu, hinter deren Stamm sich gleichzeitig der Abendstern versteckt. Kurz vor der Birke weicht Lucifer wie staunend zurück, tappt mit unsicheren langen Schritten rückwärts nach der Marmorkugel hin, sinkt dort wieder ins Knie, und unter die Birke — hinter dem Stamm hervor — tritt *Venus*, die Hände über dem Stern gefaltet, der zitternd über ihrer Stirne schwelt, als Spitze ihres Diadems. Sie ist bekleidet mit dem langen Gewand der Serpentinetänzerinnen, durchsichtig weiß mit silbernen Pünktchen; um die Hüften ist es aufgerafft mit einem ebensolchen Muschelgürtel, wie Lucifer ihn trägt. Ueber ihren Ohren stehen gleichfalls fischflossenförmige Strahlenbüschel ab; ihr Haar ist rot. Nun breitet sie die Arme dem kneienden Lucifer entgegen; dieser erhebt sich, wankt mit verzückten, langgestreckten Schritten auf sie zu, bäumt vor ihr auf den Zehen auf, sie ebenso vor ihm, und nun, nachdem er ihr die eine Fackel gereicht hat, legen sie die freien Arme einander um die Schultern und wandeln mit erhobenen Fackeln, allmählich in wiegenden Tanzschritt übergehend, an der schwarzen Kugel vorn vorbei dem Tempel zu.

Auf der Stufe des Tempels kehren sie sich wie spähend gen Sonnenuntergang; und aneinanderglehnt, sodass die Sterne über ihren Häuptern sich berühren, winken sie zweimal mit den Fackeln nach den Birken zu. Dann senken sie die Arme, sodass die Fackeln aufrecht neben ihren Hüften flammen. Aus der rechten Ecke des Hintergrundes, hinter der Grenzmauer entlang, kommt plötzlich *Amor* mit einem Schwarm Amoretten. *Amor* hat schwarzes Haar, wie *Thanatos*; doch nicht wie Dieser schlisches, sondern wirrwolltes. Die Amoretten, Kinder von drei bis fünf Jahren, sind krausköpfig dunkelblond. Alle, auch der zwölftjährige *Amor*, tragen weisse Flügelchen, silberne Sandalen und weisse, silberdurchwirkte Lendentücher. Alle haben an der rechten (ihrer linken) Seite einen kleinen blutroten Köcher mit ebenso gefärbtem Gürtel und silbernen Pfeilen hängen, halten in der Rechten einen silbernen Bogen mit roter Schnur und in der

Linken eine kleine schwarze Fackel mit rötlicher Flamme; der Bogen Amors ist grösser als die übrigen, seine Fackel fast so gross wie die von Lucifer und Venus. Es wird allmählich dunkler; über dem Meer gehn die Sterne auf, sich goldig in der schwarzblauen Wasserfläche spiegelnd.

Die Amoretten haben hinter *Amor* her die Oeffnung der Grenzmauer unter der Doppelbirke durchschritten, wollen nach der Marmorkugel; plötzlich bleibt *Amor* stehen, zeigt ihnen das zerbrochene Theerosenbäumchen. Der ganze Schwarm sieht sich den Schaden kichernd an, bis *Amor* ihnen einen Wink giebt, worauf sie alle an die Grenzmauer eilen und ihre Fackeln die Mauer entlang, rechtshin wie linkshin, in den Boden stecken; nur *Amor* klemmt die seine, etwa in halber Mannshöhe über dem Boden, zwischen die beiden Stämme der Doppelbirke. Dann kehren sie zu dem Rosenstock zurück, *Amor* bricht den umgeknickten Oberteil des Bäumchens vollends ab, schwingt ihn im Kreise über seinem Kopf, wobei die Amoretten einen kurzen Ringelreigen um ihn tanzen, und geht nun würdig, von den Kleinen ausgelassen umhüpft, der schwarzen Kugel zu; gleichzeitig nähern sich vom Tempel her, stets in dem gleichen, leisen, selig sich wiegenden Tanzschritt, Venus und Lucifer der Kugel. Auf diese stemmt *Amor* den Stumpf des Rosenstocks, in der Rechten (seiner Linken) Pfeil und Bogen gen Himmel hebend, während Lucifer und Venus ihre Fackeln wie zum Segen über der Blütenkrone des Bäumchens wagerecht kreuzen und die Amoretten neugierig zugucken. Dann wandelt *Amor*, Pfeil und Bogen senkend, mit dem Rosenstämmchen zurück nach dem Myrtenbusch, Venus und Lucifer mit immer noch gekreuzten Fackeln dicht hinterdrein, und während *Amor* die beiden Teile des Bäumchens aufeinandersetzt, sodass es unversehrt wie früher dasteht, hängen die Amoretten ihre Bogen ins Armgelenk und hüpfen, in die Händchen klatschend, im Kreise um die Drei herum.

Nun nehmen Lucifer und Venus die Fackeln wieder an die Hüften und wandeln nach der Kugel zurück, *Amor* und die Amoretten tänzeln nach der Grenzmauer und nehmen gleichfalls wieder die Fackeln zur Hand. Venus und Lucifer stemmen die ihren, nachdem sie die Arme von den Schultern genommen und sich zu beiden Seiten der Kugel aufgestellt haben, neben einander auf deren Scheitelpunkt; *Amor* und die Amoretten kommen in geschweiftem Gänsemarsch nach vorn, legen von rechts her ihre Bogen dicht vor dem Kugelpostament zu Füßen des Paars nieder, reichen einander die Händchen, sodass sie ihre kleinen Fackeln aufrecht zwischen sich halten, und bilden nach links hin einen Ringelreigen um das Paar, die Fackeln bald hebend bald senkend. Plötzlich springt *Amor*, wieder auf der Vorderseite angekommen, aus dem Reigen heraus auf die Kugel, lehnt den Rücken an den Stamm des Apfelbaums, stemmt sich mit beiden Händen seine Fackel auf den Kopf, Venus und Lucifer haben die ihren mit den nach aussen gekehrten Armen gleichfalls rasch aufs Haupt genommen, umschlingen mit den inneren Armen Amors Kniee, und aus dem Pinienwald stürmt taumelnd und mit Tamburin-Gerassel — jetzt ohne Thyrsusstäbe — der Schwarm der Bachanten auf den Amorettenreigen los. Die Kleinen stieben auseinander, von den berauschten Bachanten verfolgt, die ihnen teilweis die Fackeln entreissen. Die Amoretten flüchten nach der Kugel zurück, mit hilfesuchenden Mienen sich dicht um Lucifer, Venus und *Amor* drängend. Die aber

stehn wie erstarrt und schauen inbrünstig nach Oben; die Bachanten nehmen den Kleinen auch noch die letzten Fackeln weg.

Da fallen die Sterne vom Himmel. In langen, blendenden, sich schneidenden Kurven fallen sie goldbläsig ins Meer und erlöschen. Die Bachanten, rückwärts dem Wald zuwankend, stürzen vor Schreck zu Boden, sodass nun auch die Fackeln erlöschen. Eine Weile ist es nächtlich dunkel; nur die beiden bläulichen Flammen über Venus und Lucifer, und die rötliche zu Häupten Amors, beleuchten düster den Vordergrund. Auf einmal wird es hinter ihnen hell — goldhell —: dicht über der Grenzmauer des Hintergrundes, in langer Reihe nebeneinander, tauchen die Köpfe der Stern-Engel auf. Sie kommen langsam höher und steigen über die Mauer. Es sind Mädchen von vierzehn Jahren; jedes trägt ein Diadem mit goldhellem Stern auf den hellblonden Locken, und in der Rechten einen bläsig vergoldeten Palmzweig. Sie haben weisse Flügel, die aber nicht wie bei den Amoretten halb nach oben abstehn, sondern die Spitzen tief nach unten richten. Bekleidet sind sie mit weiss durchsichtigem Untergewand, das um die Hüften lose durch ein goldblankes Schuppenband gehalten ist, die Arme nur bis zum Ellbogen deckt und die ganz nackten Füsse bis über die Knöchel frei lässt; darüber tragen alle ein nicht gegürtetes, mattblaues, nach unten hin mit blassen goldenen Wolkenlinien durchwirktes Achselgewand, das vorn von oben bis unten offen steht, hinten zwischen den Flügeln zusammengekommen ist, an beiden Seiten bis ans Knie herab durch blasses goldne Paspeln mit dem Vorderstück verbunden ist und bis zur Erde reicht. Ein goldiges Dämmerlicht erfüllt die ganze Bühne.

Die Engel wandeln, während die verdutzten Amoretten ihre Bogen wieder aufnehmen und Lucifer und Venus den fackelsenkenden Amor von der Kugel niederheben, auf die gelähmten Bachanten zu, berühren sie mit den Palmzweigen und weisen in den Pinienwald; die Bachanten erheben sich, und die erloschenen Fackeln wie geblendet vor ihre Augen haltend, tappen sie rückwärts in den Wald zurück. Die Amoretten haben sich links von der Kugel zwischen den beiden Cypressen zu doppelter Reihe geschaart und trippeln nun schüchtern — teils in die Händchen klatschend, teils Pfeile auf die Bogen legend — den rechtsher nahenden, ebenfalls doppelt gereihten Engeln entgegen, während inmitten der beiden Doppelreihen Venus und Lucifer dem Hintergrund zuwandeln, einander wieder um die Schultern fassend und ihre Fackeln neben den Hüften haltend, Amor mit erhobener Fackel hinter ihnen her. Unweit der Hängebirke, links von ihr, setzt sich das Paar auf die Grenzmauer, die Fackeln neben sich aufstützend und Haupt an Haupt geneigt, sodass sich ihre Sterne berühren, während Amor durch die Öffnung der Mauer geht und hinter sie tritt, seine Fackel mit beiden Händen zu Häupten des Paars präsentierend. Die Reihen der Engel und der Amoretten sind inzwischen einander ganz nahe gekommen, und die Engel lassen sich — rechts von der Kugel dem Hintergrunde zu — mit bittend geöffneten Händen ins Knie; die Amoretten aber weichen, nun sämtlich Pfeile auf die Bogen legend, rasch zwischen die beiden Cypressen zurück. Dann gehen sie zögernd, zielend, aufs neue den kneienden Engeln entgegen; die aber schütteln nur leise die Köpfe, heben abwehrend eine Hand und machen

wieder die Bittgeberde. Die Amoretten lassen langsam, scheu, die Bogen sinken, und plötzlich laufen sie mit ausgestreckten Händchen den Engeln in die Arme an die Brust.

Venus und Lucifer erheben sich staunend, ihre Arme gleiten einander von den Schultern, sie fassen sich an den Händen; Amor tritt auf die Mauer, streckt seine Fackel zwischen ihre Sterne. Die Engel erheben sich gleichfalls, machen eine Wendung nach vorn, nehmen die Amoretten bei den Händchen, sodass sie an die Außenseiten des Doppelzuges zu stehen kommen, und der eine Zug Engel mit Amoretten biegt linkshin um die Kugel auf Venus und Lucifer zu, der andre rechtshin um den Myrtenbusch f, sodass die Amoretten jetzt auf der Innenseite beider Züge gehen. Vor Lucifer und Venus machen die Züge Halt, nach rechts und links schräg von dem Paar abstehend, sodass sie einen spitzen Winkel bilden; die Engel beugen wieder ein Knie, die Amoretten teilweis auch. Der führende Engel jedes Zuges hebt bittend die Hand: der eine nach der Fackel der Venus, der andre nach Lucifers Fackel. Die Beiden zögern einen Augenblick und sehen einander fragend an; dann geben sie lächelnd die Fackeln hin, dafür von den zwei Engeln die Palmzweige entgegennehmend. Nun steigt Amor zwischen ihnen durch von der Mauer, während das Paar sich wieder auf sie niedersetzt und sich von neuem die Arme um die Schultern legt; die Knieenden erheben sich sämtlich, die beiden fackeltragenden Engel machen mit ihren Amoretten eine Schwenkung nach vorn, Amor stellt sich an die Spitze der beiden Doppelzüge, und diese schliessen sich — der Kugel zuwandelnd — derart zusammen, dass je zwei Engel mit den Palmzweigen nebeneinander schreiten, während an ihren freien Händen, als Aussenglieder jeder Viererreihe, die Amoretten trippeln.

Amor steigt von rechts her auf die schwarze Kugel und präsentiert mit beiden Händen seine Fackel. Die zwei Engel heben die ihren mit einer Hand halb hoch, sich je an eine Seite der Kugel stellend, und umschlingen mit der andern Hand die Kniee Amors. Die übrigen umwandeln linksherum, von den zwei einzelnen Amoretten geführt, radiusförmig das Postament, bis sich ein voller Wandelkreis gebildet hat. Dann biegen die beiden Amoretten wieder aus dem Kreis heraus und führen den Zug dem Saturntempel zu; die beiden Engel mit den Fackeln schliessen sich hinten an, nachdem sie Amor von der Kugel gehoben haben, und Dieser folgt als Letzter, seine Fackel mit der Rechten hoch emporreckend. Vor dem Tempelgang macht der Zug kurz Halt, die Engel heben ihre Palmzweige nach der Pforte hin, die Thorflügel thun sich nach innen auf, die Engel nehmen ihre Zweige wieder an die Schultern, und während Lucifer und Venus sich von der Mauer erheben und langsam auf die Kugel zugehn, zieht der ganze Zug ins Tempelinnere, wobei es immer dunkler auf der Bühne wird. Die Thorflügel schliessen sich hinter dem Zug; eine Weile ist es völlig finster, nur die Sterne von Venus und Lucifer schimmern noch geisterhaft. Schwarze Wände sinken herab, den Tempel, Himmel und Pinienhain verhüllend.

Auf einmal wird es von oben her hell: grünweisses Mondlicht fällt hinter dem Apfelbaum zu Boden, einen mächtigen Blendkreis auf den Rasen werfend. Rechts neben dem Baum, im Schatten, steht Venus, mit gesenkten Armen, in der Linken (ihrer Rechten) die beiden Palmzweige hängen lassend; vor

ihr kniet Lucifer und nestelt ihr den Muschelgürtel von den Hüften, sodass ihr Schleppgewand nun frei herniederflutet. Darauf erhebt er sich, nimmt ihr die Zweige aus der Hand, befestigt sie mit dem Gürtel schräg überkreuz am Stamm des Baumes, etwa in Schulterhöhe, und nimmt dann sich und ihr die Sterndiademe vom Scheitel. Diese legt er auf die schwarze Kugel und will nun Venus, die das alles wie im Traum mit sich geschehen ließ, umarmen. Da weicht sie, beide Arme von sich streckend, halb wehrend halb lockend zurück vor ihm, hinein in den Lichtkreis hinter dem Baum. Die Arme hebend beginnt sie einen leidenschaftlichen Serpentinettanz, bald rechts bald links voll hinter dem Baumstamm sichtbar, indes das Licht in allen grünen Verfärbungen — von Weißgrün bis Blaugrün, Graugrün bis Schwarzgrün — wolkenhaft wechselt und Lucifer sich wirbelnd auf der Peripherie des Glanzes um Venus dreht und wiegt, die Arme bald sehnüchtig breitend, bald willenlos hängen lassend. Langsam versinken währenddem die schwarze Kugel und der Apfelbaum, an ihrer Stelle steigt ein riesiges schwarzes Holzkreuz

vor dem Paar empor, der Tanz wird müder und müder. — Das Licht wird immer dunkelgrüner, Venus bricht erschöpft rechts hinter dem Kreuz zusammen; Lucifer lässt sich neben ihr ins Knie, sie auffangend, und während er sich mühsam ihrer annimmt, bis sie, auf beiden Knieen hockend, mit beiden Armen seinen Hals umschlingt, kommt aus der linken Ecke des Vordergrundes ein Schwarm von großen Fledermäusen auf die Bühne und beginnt, teils ganz im Schatten, teils durch den schwarzgrünen Blendkreis huschend, einen spukhaften Rundtanz um das Kreuz und das Paar. Das Schwarzgrün wird nun immer schattiger, die Bühne verfinstert sich, ein nachtgrauer Sammetvorhang mit fahlblauer Wellenborte senkt sich von oben vor die Scene, und leise erhebt sich ein Chorlied klagender Kinderstimmen:

Lucifer und Venus,
Licht und Liebe brachtet ihr
in unsre Nacht.
Lucifer, Lichtwecker,
Venus, Allentzünderin,
warum habt ihr uns verlassen?!





WILHELM VOLZ, AUFZUG UND TANZ DER NYMPHEN PAN IV 2.
ORIGINALLITHOGRAPHIE (AUS: MOPOSUS)



W. VOLZ, TRINKENDE FAUNE

(AUS: MOPSUS)



GEDICHTE

von HANS BENZMANN

VOM RITTER DER SUCHE

Der Ritter ritt durch den Sommerwald.
 „Herr, meine Sehnsucht wird nicht alt,
 hilf meinen jungen Jahren!“ —
 Er suchte was in seinem Sinn,
 das trieb ihn rastlos her und hin,
 er konnt es nicht erfahren . . .

„Sieh, Knappe,“ rief der Rittersmann,
 „dort geht der Heiland durch den Tann!“
 Sie neigten sich im Bügel
 und ritten weiter wie im Traum,
 das Röfslein spürt den Reiter kaum —
 da hemmt der Knecht den Zügel:

„Seht, Herr, dort über die blühende Au
 geht segnend unsre liebe Frau!“
 Der Ritter fährt aus Träumen —
 er sieht den Sonnenschein im Wald,
 er sieht die lieblichste Gestalt
 lustwandeln unter den Bäumen.

Vom Sattel gleiten Helm und Schild,
 schon kniet er vor dem süßen Bild:
 „Nun hab ich dich gefunden!
 du meiner Seele süsse Ruh,
 o meine geliebte Liebe du,
 nun will ich ganz gesunden“ . . .

Der Knappe murmelt in den Bart:
 das ist ja Friedels Hildegard —
 doch hat er schlau geschwiegen,
 er that, als wär er gar nicht da,
 als er die beiden plötzlich sah
 sich in den Armen liegen.

Der Ritter hebt sie auf sein Ross
 und führt sie auf sein stolzes Schloß,
 hat fröhlich dabei gesungen —
 Er war, nun meld ichs euch bei Zeit,
 Herr Walter von der Vogelweid,
 der hat sich selig gesungen . . .

PARZIFAL

Horch, über das blühende Heidekraut
träumt zierlicher Schellen Silberlaut! —
Schrill warnt ein scheuer Rebhahn ruf
vor eines Rössleins tappendem Huf —
Wer reitet über die Heide?

Und hell ein Wiehern und ein Geschnauf,
aus wilden Rosen taucht es auf:
ein Rösslein weiss und ein Rittersmann,
der hat ein Kleid von Seide an,
ein Kleid von roter Seide.

Das Rösslein niest in den frischen Klee,
der Reiter lacht: „Mein Rösslein heh!
Frisch über Dorn und Sonnenbrand,
es ist eine Lust das ganze Land,
es macht mich frei vom Leide!“

„War meiner Seele tumber Knecht,
machts keinem auf der Welt gerecht,
drum ritt ich aus dem finstren Tor:
zu meinem Gott wollt ich empor —
und sah die blühende Heide.

Hier lacht mich alles fröhlich an,
hier werd ich Kind, hier werd ich Mann,
hier bin ich klar und deute nicht
und träume nur im goldnen Licht,
hier bin ich frei vom Leide!“

Und er singt und lacht und lacht und singt,
das Torenglöcklein leise klingt —
und wieder ein schriller Rebhahn ruf
in Rosen gedämpft des Rössleins Huf —
und weite blühende Heide . . .

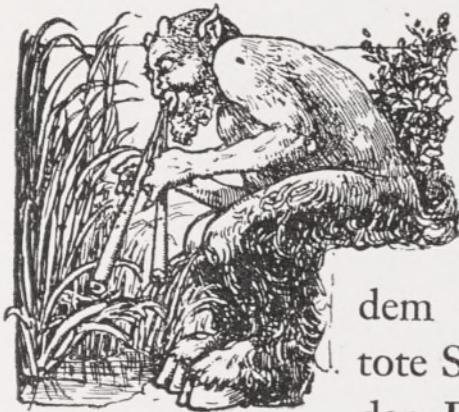
DER EINSIEDLER

In meiner Schlucht da lebt sichs wohl,
da ist der liebe Gott in mir,
der Tag wird mir zur Ewigkeit,
die den Gedanken mir gebiert
und oft ein kleines frommes Abendlied . . .

In meiner Schlucht da lebt sichs wohl,
da bin ich, grosser Gott, in Dir!
Die Ewigkeit wird mir zum Rausch,
zu einem seligen Augenblick — —
Ich sterbe . . . lächelnd . . . und das Weltall stirbt . . .

HANS BENZMANN

STAEBUCHEN



TIEF unten ruhte der tote Dichter. Grauklumpige und braunkörnige Erde, fast so hoch wie er selbst gewesen, lastete schwer auf seiner Gruft. Kein Laut aus der frohestimmten Welt drang in die kalte Erde seiner Einsamkeit und aus den durchsonnten Lüften unter dem blauen Himmelsbogen glitt kein froher Ruf in seine tote Stille. — Sein zerfallender Leib spürte nur den drängenden Druck der Erde. Schwerer und schwerer stemmte sie sich gegen die mürben Reste seiner Menschlichkeit. Und wenn der Sturmregen über sein Grab schnob und dicke Wassertropfen in die Erde sickerten, dann riß wohl ihm zu Häupten das Brett, das seine Stirn erhob und das leise Krachen zermorschter Erde erschütterte die Atome der nachdringenden Moorschicht.

Und eines Tages ... da geschah es. Geheimnisvolles Leben griff mit tausend gierigen Wurzeln und Händen nach ihm, und nun begann ein unendlicher Kampf gefrässiger Atome um seine tote Schwachheit.

Mit leisem Krachen löste sich der Schädel und ergab sich wehrlos dem Drange brünstigen Lebens in tiefster Erde. Aus den Augenhöhlen sog eine Wurzel sich lebendige Kraft und strebte zitternd empor zum Licht. Nach und nach trank sie das stille Leben seines Todes ganz zu sich empor. Und sie gewann Festigkeit und sanfte Fülle, Keime schlossen sich an Keime; fein und sanft schob sie ihre tastenden Blütenspitzen immer höher empor und drängte sich langsam und sacht durch graue Erdkörner und schmutzige Regentropfen.

Und eines Morgens lockte das holde frohe Wunder.

Ein letztes rotes Sandkorn schob sich bei Seite und rollte hinab, und nun stach ein winziger grüner Halm mit ängstlichem Finger durch die Erde. Und wurde fast fahl vor Erstaunen! Und blieb stehen, indes seine Erregung nachzitterte bis tief in den Erdboden hinein, wo das letzte Atom des Dichterschädel längst sein totes Leben hingeben hatte.

Und höher hob der Halm den grünen Kopf. Nun zog die Sonne herauf und überhäufte ihn mit wunderlich wohlthuender Wärme und sorglichem Glanz, die Sterne stiegen auf und der Mond rollte über ihn dahin. Und wieder die Sonne ... und die Sterne ... und der Mond ...

Und wieder ...

Eine volle Rose streckte der Halm jetzt dankbar dem klaren Gesicht der Sonne entgegen, wie in seligem Entzücken über ihre junge Pracht und Glut.

Da erbebte sie plötzlich bis auf den Wurzelgrund ihrer Seele. Eine feste Hand presste sich um den Stiel, und mit einem Ruck riß eine fremde Gewalt

die Krone herunter. Ein tiefer Mund rief ein paar Worte, eine hohe Stimme lachte dazu, und in weitem Bogen flog die Rose in den Bach am Wege. Die streitenden Stimmen verhallten in der Ferne.

Das schmutzige Wasser warf winzige Ringe, und in einem Kreisel von Wellen schoß die Rose über das trübe Gewoge dahin.

Endloses Wandern, unendliches Gleiten über Bäche und Ströme . . . Vorbei an dunklen finsternen Wäldern und hellen freundlichen Wiesen, an grauen heißen Landstrassen und hochragenden weißen Mauern. Immer breiter floss der Strom dahin, immer weiter schwanden die Ufer aus den tastenden Seelenblicken der Atome, und jetzt tauchten sie unter in die Unendlichkeit des ewigen Meeres.

Weite, wellenweite Wasser unter und vor ihnen, und ewiger Himmel über ihnen.

Eine wohlige Ruhe ließ sie einschlummern. Tanzend und strömend im Wogengeräusch der Stille glitten sie dahin und schoben die winzigen Hände voneinander. Blatt riss von Blatt, Atom löste sich von Atom, und bald hatte sie die wogende kühle See verschlungen.

Nur ein winziges Körnlein nicht.

Das hob sich mit unsichtbaren Flügeln empor und legte sich dem Sturm in den wildflatternden Mantel. Und jagte mit ihm über die grauen, jäh aufschäumenden Wasser, flog über Inseln und Flüsse hinweg, senkte sich tief nieder und sauste dahin und prallte gegen das rötliche Ufer.

Hier blieb es erschöpft liegen und ruhte sich auf einem Sandkorn aus. Und ihm wurde wohlig und warm, und es glitzerte blank und bunt, ein winziges Sonnenstäubchen.

★

Ein Windstoß fegte es auf meine Hand.

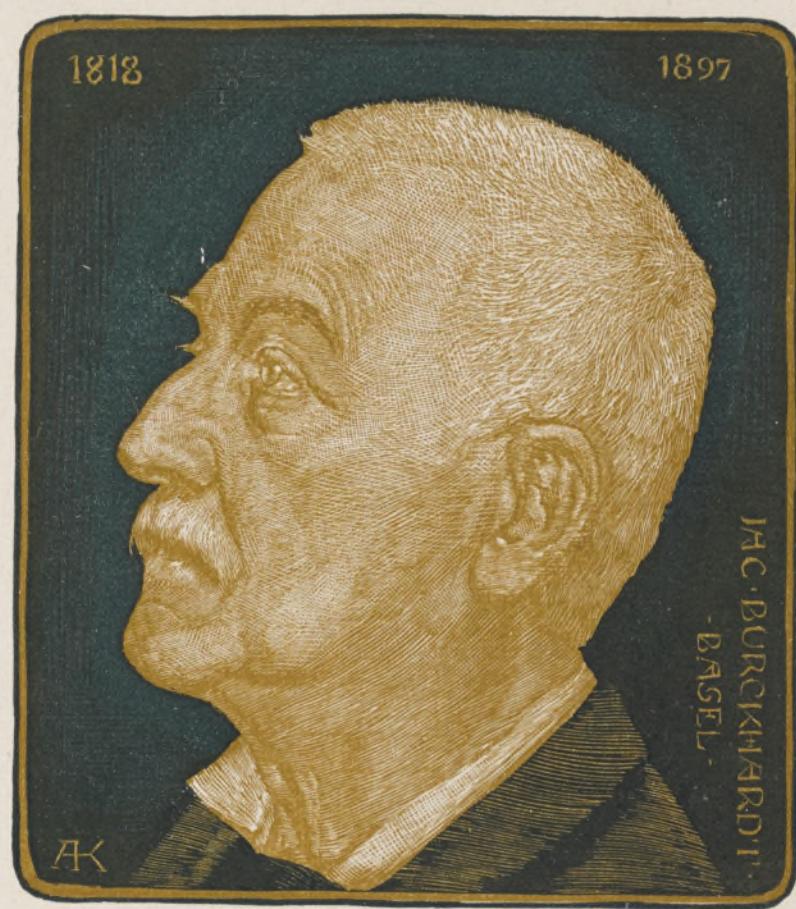
Und sie zitterte.

Und meine Seele rief mir lautlos zu: „Sieh, ein Stäubchen aus dem Haupt Homers!“

Und in Ehrfurcht schlug mir das Herz.

LUDWIG JACOBOWSKI







JACOB BURCKHARDT

ZU DEM FARBENHOLZSCHNITT VON ALBERT KRUEGER

„Albanvorstadt 64“, so wiederholte vor sich hin sprechend ein junger Kunstbeflissener die Adresse, die er sich aus dem Baseler Wohnungsanzeiger gemerkt hatte, indem er die enge Strasse immer weiter hinaufging, bis er in einem niedrigen Hause mit Bäckerladen die gesuchte Nummer gefunden hatte. Zögernd betrat er den kleinen Vorplatz. Da er aber nur die Bäckerauslage sah und die steile schmale Stiege ihm wenig einladend schien, so richtete er an ein paar mehlbestaubte Männer, die müsig in Hemdsärmeln umhersasssen, die Frage, ob er hier zum Professor Jacob Burckhardt recht käme. „Ja, müssen Sie ihn denn selbst sprechen“? erwiderte der älteste unter ihnen, ein Mann von breiter Gestalt mit offenem, starkem Hals, ohne Kravatte, den Kopf mit kurz geschorenen Haaren, glattem Gesicht, bis auf einen kleinen kurzgehaltenen Schnurrbart, kleinen Augen unter buschigen Brauen: der Typus eines braven Bäckermeisters, wie der Fremde meinte. Auf die bejahende Antwort erhob er sich und führte den Ankömmling zögernd und mit einem halb verlegenen halb misstrauischen Seitenblick die Treppe hinauf in das behagliche, aber äusserst einfache Gelehrtenzimmer, in dem die Stiche und Photographien an den Wänden den Freund Italiens und der italienischen Kunst verrieten. „Wenn Sie Jacob Burckhardt sprechen wollen, so müssen sie schon mit mir vorlieb nehmen“, sagte der vermeintliche Bäckermeister, während er verlegen einen Rock anzog und den Mangel der Halsbinde mit der abschrecklichen Hitze zu entschuldigen suchte. Der Fremde, nicht wenig verdutzt, — und wie ihm, so ist es Manchen unter uns bei ihrer ersten Bekanntschaft mit dem berühmten Baseler Kunstmäzen ergangen — stellte sich als Kollege des Professors

vor, dessen Werken er zu höchstem Dank verpflichtet und dessen persönliche Bekanntschaft zu machen ihm ein Herzensbedürfnis sei; auch habe er noch einen besonderen Wunsch: ein paar Vorlesungen des Herrn Professors anhören zu dürfen. „Auch das noch!“ Schlimmer hätte sich der Kollege allerdings nicht einführen können; denn Burckhardt, der frisch und frei unter seinen jungen Zuhörern vortrug, geriet in die grösste Verlegenheit, wenn er unter ihnen ein fremdes älteres Gesicht entdeckte. Erst durch ein bindendes Versprechen, die Vorlesungen nicht besuchen zu wollen, konnte der Besucher den Professor wieder etwas beruhigen. Wenn es ihm dann gelang, durch die zahlreichen Berührungspunkte in Kunst und Wissenschaft, durch Beziehungen zu gemeinsamen Bekannten und Freunden das Misstrauen zu beseitigen, das Eis zum Tauen zu bringen, dann belebte sich die anscheinend schwerfällige Gestalt, dann wurden jene hellen kleinen Augen leuchtend und lebendig, der Mund mit seiner volltönenden fliessenden Sprache erhielt feine ausdrucksvolle Formen und in den Zügen wechselte rasch der Ausdruck von feinsinniger Denkarbeit mit dem Abglanz echter Begeisterung oder kindlicher Herzensgüte. Das war der Burckhardt, wie die grosse Zahl seiner dankbaren Schüler sein Bild im Herzen trägt; das war der Burckhardt, wie ihn Albert Krüger in seinem Farben-Holzschnitt den Lesern des Pan vor Augen führt. Bei aller Freiheit und Meisterschaft der Auffassung und Technik hat Krüger hier sowohl, wie in Arnold Böcklins Bildnis am Kopf der Schickschen Tagebuchaufzeichnungen vor allem die eigentümliche Bedeutung und den Charakter des Mannes zum Ausdruck zu bringen gesucht. Freilich giebt er die schon abgemagerten

Züge der letzten Jahre und den ruhigen Blick bei stiller Beobachtung, nicht wie wir ihn zu sehen gewohnt waren: mit den beim Sprechen lebhaft erregten Mienen oder mit dem feinen wohlwollenden Lächeln, wenn er der Rede eines Dritten zuhörte. Lag dem Künstler für seine Arbeit doch nur eine mässige Dilettantenphotographie zu Grunde, denn Jacob Burckhardt hatte in seiner grenzenlosen Bescheidenheit eine unüberwindliche Abneigung gegen das Photographiertwerden. Einmal jedoch, in einer schwachen Stunde, hatten seine Freunde und Schüler ihm das Versprechen abgerungen, einem Photographen zu sitzen. Sie hatten Alles vorbereitet, eine Zeit verabredet, zu der sich der Photograph ganz frei hielt. Pünktlich erschien Jacob Burckhardt, in seinem schlichten Anzug, den kleinen Filz zusammengedrückt in der Hand haltend. Auf seine Frage, ob er photographiert werden könne, antwortete der Photograph, das sei jetzt leider ganz unmöglich, da er gerade einen berühmten Professor zur Aufnahme erwarte. „So, so“, antwortete Burckhardt und schlich von dannen, glücklich, dieser Gefahr, der Eitelkeit fröhnen zu müssen, entronnen zu sein.

Krügers Bild, das überzeugend und eindringlich zum Auge und Herzen spricht, bedarf nur weniger Worte der Begleitung. Eine Würdigung der wissenschaftlichen Leistungen Jacob Burckhardts wäre hier nicht am Platze: nur seine Stellung in der Wissenschaft, seine Eigenart als Mensch, seine Charakter- und Herzenseigenschaften möchte ich mit wenigen Worten zu skizzieren suchen, um die Züge seines Bildes etwas reicher zu beleben.

In kurzen Zwischenräumen sind unsre grossen Lehrer in der Geschichte der italienischen Kunst aus dem Leben geschieden, sämtlich hochbejährt. Vorangegangen ist der älteste von ihnen, Karl Eduard von Liphardt, ein Livländer, der seine Heimat in Florenz gefunden hatte; nur einem kleineren Kreise bekannt, der aber mit grösster Verehrung an ihn zurückdenkt. In seiner Bildung wohl der vielseitigste von allen, hatte er auf den verschiedensten Gebieten in langer Zeit ein außerordentliches Wissen aufgespeichert, aus dem er, da er schriftstellerisch ganz unproduktiv war, nur durch persönlichen Umgang abgeben konnte, was er mit der grössten Bereitwilligkeit und Hingabe that; durch die Schärfe seiner Kritik, durch sein Wissen und seinen Eifer, durch die Ehrlichkeit und Herzlichkeit seines Charakters ein Lehrer wie wenige, unermüdlich vor den Kunstwerken selbst oder durch Nachbildungen den Kreis seiner jungen Verehrer zu Genuss und Kritik anleitend. Wenige Jahre nach Liphardts Tode folgte Giovanni Morelli, ein deutscher Schweizer nach Herkunft und Erziehung, aber durch Geburt und durch die Revolution von 1848 an Italien gekettet. Der jüngste in der Reihe dieser Lehrer, ja ein ganz Moderner, da er als Dilettant und als Sammler von italienischen Bildern erst spät dazu gekommen war, von seinen reichen praktischen Erfahrungen im Gebiete der älteren italienischen Malerei einem Kreise befreundeter Sammler und Liebhaber im Umgange dieses oder jenes mitzuteilen, wodurch er, bei natürlicher Lust und Begabung zum Docieren, die Anregung zu einer sehr ausgiebigen schriftstellerischen Thätigkeit in seinen letzten Jahren erhielt. Ohne besondere historische oder kunstgeschichtliche Vorbildung hatte er, als Mediziner von Fach, bei der Betrachtung der alten Bilder sein Augenmerk hauptsächlich auf die anatomische Bildung der Gestalten gerichtet und sich aus diesem

sehr bedeutsamen Hilfsmittel der Kritik eine besondere „Methode“ zur Beurteilung der Gemälde konstruiert, für deren Unfehlbarkeit er durch ebenso rücksichtslose wie einseitige Kritik aller bisherigen Forschung und mit Hilfe einer für ihren Propheten begeisterten Schaar von Jüngern Propaganda machte. Ein paar Jahre nach Morelli starb sein „Opfer“, der mehrere Jahre ältere Italiener Giovanni Battista Cavalcaselle. Eine stille in sich gekehrte fanatische Künstlernatur, durch die Revolution von 1848 aus seiner Heimat und aus seinem Berufe als Maler gedrängt und rastlos von Ort zu Ort reisend, hatte Cavalcaselle im Studium der alten Kunst, vor allem der italienischen Malerei seine Lebensaufgabe gefunden, die er in späteren Jahren als Konservator der Kunstdenkmäler Italiens auch praktisch verwerten konnte. Sein grosses Werk über die ältere italienische Malerei, ohne grössere Gesichtspunkte und inneren Zusammenhang, ist doch durch seine nüchterne und unbestechliche vergleichende Kritik die Grundlage für die Forschung nach dieser Richtung geworden und hat auch nach anderen Seiten anregend gewirkt. Sie besteht trotz der Angriffe Morelli's, der selbst aus ihr hervorgegangen ist und dieselbe nur hie und da zu verbessern und zu erweitern vermochte.

Völlig selbständige und eigenartig steht diesen bahnbrechenden Männern der kritischen Forschung im Gebiete der italienischen Malerei Jacob Burckhardt gegenüber, der als der letzte im September vorigen Jahres aus dem Leben schied. Burckhardt war in gewissem Sinne weniger als jene und doch unendlich viel mehr. Er war kein Kunstkritiker von Fach und wollte dies auch nicht sein. Als Historiker betrachtete er auch die Kunstgeschichte, der er sich allmählich mit Vorliebe zuwandte, als etwas Gewordenes, als ein Ganzes und im Zusammenhange mit der gesamten Kulturentwicklung. Nicht die Fragen, ob dieses oder jenes Werk nach der Eigentümlichkeit der Technik, nach der Färbung und Zeichnung, nach Bildung von Ohren und Fingern, nach der Form der Falten u. s. f. die Arbeit dieses oder jenes Meisters oder vielmehr das Werk eines Schülers oder gar eine alte Kopie sei, standen für ihn im Vordergrunde seiner Forschung: sondern was dieser oder jener Meister an Neuem und Bedeutendem der Kunst und Kultur gewonnen hatte, wie sein Werk sich der Entwicklung seiner Kunst einordnet, wie der eine Künstler, die eine Richtung der Kunst sich zu einer anderen verhält, wie sie von der Geschichte bedingt wird, und welche Bedeutung sie innerhalb der gesamten Kulturentwicklung besitzt, diese und ähnliche Fragen beschäftigten Jacob Burckhardt neben seinen allgemeinen geschichtlichen und kulturgeschichtlichen Studien. In seinem scharfen, klaren Verstande und aus der Fülle seines Wissens fand er die mannigfachsten, präzisesten Antworten auf diese Fragen. So entstanden bei seinem außerordentlichen Schaffensdrange und bei seiner Leichtigkeit im Gestalten meist in kurzer Zeit seine bekannten Werke: der „Cicerone“, die „Geschichte der Renaissance“, die „Kultur der Renaissance“, die seit Jahrzehnten die Grundlage unserer Kunstgeschichte bilden. Was sich ihm im Geiste als klares Bild eingeprägt hatte, drängte ihn in fester Form auszuprägen: im mündlichen Vortrag noch mehr als in schriftstellerischen Arbeiten. Wie der echte Künstler arbeitete er nur für sich und für seine Schüler; vor allem um sich selbst völlig klar zu werden und seinen Schülern nur ganz Durchdachtes vorzutragen, war es ihm Bedürfnis,

seinen Gedanken Gestalt zu geben. Bei seinem grossen Darstellungstalent gelang ihm dies in einfacher und doch ächt künstlerischer Weise. An kleineren Aufgaben, an Aufsätzen oder gar an Kritiken verschwendete er seine Kraft nicht; es sind die schwierigsten und umfassendsten Aufgaben, die er sich stellte und die er nicht in breiter selbstgefälliger Weise, sondern knapp und skizzierend behandelt hat, sodass er den Leser anregt und befähigt, selbständig seine Gedanken weiter auszuspannen.

Von den Werken, die zu Burckhardts Lebzeiten erschienen, waren eigentlich nur „das Zeitalter Constantins“ und der „Cicerone“ von ihm zur Veröffentlichung bestimmt; die „Geschichte der Renaissance“ wie die „Kultur der Renaissance“ sind nur Aufzeichnungen zum Behufe von Vorlesungen, deren Publikation ihm von Freunden abgerungen wurde. Aus seinem Nachlasse sind noch einige Werke der Öffentlichkeit übergeben, aber mit Ausnahme der „griechischen Kulturgeschichte“, von der die ersten zwei Bände soeben erschienen sind, nur kleinere Arbeiten; die Mehrzahl und die wichtigeren seiner Manuskripte, u. a. eine Geschichte der Malerei und eine Geschichte der Plastik hatte Burckhardt selbst auf den Index gesetzt, und er hat sie entweder noch selbst verbrannt oder es ist dies auf sein Verlangen durch seine Erben geschehen. Wie ängstlich er diese und andere seiner Arbeiten hütete, habe ich selbst erfahren. Angeregt durch ein kurz vorher von mir veröffentlichtes Handbuch der italienischen Plastik hatte mir Burckhardt bei einem Besuch in Basel sein Manuskript einer „Geschichte der Plastik“ zur Durchsicht mit in mein Hotel gegeben. Ich hatte eben im Bett die Lektüre begonnen, als — lange nach Mitternacht — ein Hausknecht am Zimmer pochte; Herr Professor Burckhardt habe noch Einlass verlangt und lasse den Herrn dringend bitten, ihm doch die Schriften gleich wiederzugeben. Ich beauftragte den Hausknecht natürlich, dem Herrn Professor zu sagen, dass er mich durch alles Pochen nicht habe wach machen können; auf diese Weise verschaffte ich mir den Genuss, diese wertvolle und nach vielen Richtungen höchst anregende Arbeit, die leider auch der Vernichtung anheimgefallen ist, bis zum anderen Morgen durchzustudieren.

Neben dem Kulturhistoriker ist es der Aesthetiker, der sich in Jacob Burckhardts Behandlung der Kunst, insbesondere der italienischen Kunst, geltend macht. Als solchen fesselt ihn das Schöne, das Bedeutende in Form und Komposition, während er sich ebensowenig für das Gewaltsame wie für das sinnlich Reizende oder für das genrehalt Niedliche zu erwärmen vermag. Dem Recken Michelangelo steht er kühl gegenüber, die nervös weibliche Natur eines Correggio ist ihm sogar widerwärtig, die niederländischen Kleinmeister interessieren ihn nicht; und doch weiss er ihre Kunst auf das Treffendste zu charakterisieren, wie denn gerade er, der Schwärmer für die klassische Hochrenaissance, zum Verständnis und zur Würdigung der Barockkunst am meisten beigetragen hat.

Durch seine Bücher hat Jacob Burckhardt einen Einfluss ausgeübt wie kein zweiter in der Kunstgeschichte; auch denen, die seinen Namen kaum gehört haben, sind seine Anschauungen doch durch seine Nachfolger und nicht am wenigsten durch Baedeker und Gsell-Fells vermittelt worden. Aber mehr als durch die Schrift liebte es Burckhardt durch das Wort zu wirken; in der That war er ein gottbegnadeter

Lehrer. Seine klare einfache Ausdrucksweise, seine fließende Sprache, seine sonore Stimme, seine Wärme und Begeisterung mussten jeden Zuhörer ergreifen und ihn in die Gedankensphäre des Vortragenden entführen. Und wie im Vortrag so war er durch Demonstrationen und im persönlichen Verkehr rastlos bemüht, seinen Schülern Verständnis und Sinn für wahre Kunst beizubringen. Wenn Burckhardt dennoch aus seiner bescheidenen Stellung als Lehrer an der Selecta des Baseler Gymnasiums und an der Universität seiner Heimatstadt nicht herausgetreten ist, wenn er jede noch so ehrenvolle Berufung nach auswärts abgelehnt hat, so lag der Grund dafür nicht nur in seiner Liebe zur Heimat: vor allem war es die angeborene Anspruchslosigkeit, eine gewisse Schüchternheit und Furcht vor aller Form und Gebundenheit, die ihm die alten Gewohnheiten zu angenehmen Fesseln machte und ihn von jeder Aenderung, von jedem Heraustreten aus seinem engen heimischen Kreise zurückhielt. Sein kindlich reines Gemüt voller Herzensgüte und ganz erfüllt von Liebe zur Natur und zur Kunst wie von dem Drang zur Erforschung derselben hatte ihm jene eigentümliche Scheu vor jedem Umgang und die Blödigkeit bewahrt, wie sie Kindern eigen ist. Lebhaft erinnere ich mich noch der argen Verlegenheit, in die Jacob Burckhardt geriet, als wir im Frühjahr 1875 in einem engen Antiquitätenladen in Florenz plötzlich mit dem deutschen Kronprinzen und seiner Gemahlin zusammentrafen, sodass seine Vorstellung nicht zu vermeiden war. Er, der gute Republikaner und eingefleischte Grosdeutsche, musste den ganzen Tag und den folgenden den Cicerone des Preussischen Kronprinzenpaars machen; und doch geschah dies schliesslich zu beiderseitiger grösster Genugthuung, denn Burckhardt erklärte mir hinterher, dass er gar nicht begreife, wie ein preussischer Prinz so menschlich und liebenswürdig und so voll Interesse für Kunst sein könne! Diese Begegnung trug nicht wenig dazu bei, ihn in seiner Schwärmerei für Oesterreich wankend zu machen; sie verschaffte uns auch im folgenden Jahre seinen Besuch in Berlin, wo er seit seiner Universitätszeit nicht wieder gewesen war.

Diese zurückhaltende schüchterne Art war wohl zum Teil eine Folge der Verhältnisse, in denen Burckhardt aufgewachsen war, zum guten Teil war sie aber tiefbegründet in seinem Wesen. Jacob Burckhardt hatte etwas — ich möchte sagen Unpersönliches in seinem Verkehr, selbst in dem Verhältnis zu seinen Schülern und zu seinen Freunden. Wie der Schüler ihn nur so lange interessierte, als er ihn vom Katheder, vor den Kunstwerken und abends beim Gläschen Wein für Kunst und Wissenschaft erwärmen konnte, während er im späteren Leben nur noch ein allgemeines Wohlwollen für ihn behielt, so war er mit den Freunden, deren Kreis sich fast auf die nahen Jugendbekannten beschränkte, am wärmsten im brieflichen Verkehr, in der Aussprache über wissenschaftliche Fragen, die er noch in der Form unserer klassischen Briefsteller aus der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts behandelte. Er ließ sich in seiner wissenschaftlichen und in seiner Lehrthätigkeit ungern stören. Auch den Kunstgenuss wie die Freude an Land und Leuten auf Reisen teilte er nicht gern mit Dritten; daher war er in Sammlungen, war er auf Reisen am liebsten allein. Und doch war er grade hier so frisch und kindlich heiter, so lebendig und belehrend, vor allem wenn man mit ihm in Italien, in seinem Italien zusammentraf, dem Lande seiner

Sehnsucht, dessen Volk er so unendlich liebte, „diese großen Kinder in Lumpen mit der grandezza eines principe oder einer principessa“, zwischen dessen Kunstwerken ihm das Herz erst recht aufging. Welcher Genuss mit ihm durch die Straßen von Rom zu wandern, wo er unter den Römern ein Römer wurde; mit ihm zum Fischessen zur Annita hinter das Pantheon zu eilen, um rechtzeitig in der Küche noch einen leckeren Fisch auszuwählen, beim Cesare an der Ecke Apfelsinen einzuhandeln, abends den Tag draussen in einer Osteria beim Falerner oder einer Flasche der Castelli zu beschließen, und zu sehen, wie er hier unter den Leuten des Volkes wie ihresgleichen verkehrte, ganz in ihre Interessen sich einlebte, mit ihnen in seiner volltönenden Stimme in fließendem Italienisch sich unterhielt, der ächten „lingua toscana in bocca romana“. Und dazwischen vom frühen Morgen bis in die sinkende Nacht die Besuche in den Kirchen, in den Museen und Palästen, wo die Gestalten der Künstler unter seiner fließenden Rede lebendig wurden, wo aus der Fülle seines Wissens und Dank einem glänzenden Gedächtnis die Toten von ihren Monumenten auferstanden, wo selbst ein bescheidener Kandelaber, ein Bilderrahmen oder sonst ein anscheinend nebenschälicher Gegenstand ihm Gelegenheit bot, den Stil

und die Entwicklung dieses oder jenes Zweiges der Kunst oder des Kunsthandwerks, das Verhältnis des einen zum anderen und ihre Bedeutung für Kunst und Kultur überhaupt klar zu machen.

In Jacob Burckhardt verliert das Deutschtum einen jener genialen schöpferischen Geister, welche die freie deutsche Schweiz aus dem Wetteifer mit den übrigen Nationalitäten und im Drang des internationalen Treibens hervorgebracht hat, Geister, für welche Deutschland der Schweiz zu grösstem Dank verpflichtet ist. Gottfried Keller, sein Altersgenosse, der ihm vorangegangen ist, hat durch seine scharfe naturwahre Beobachtung, durch seinen Humor und die künstlerisch abgerundete Form seiner Novellen der deutschen Literatur einen Schatz gegeben, wie kein Zweiter nach ihm. Der jüngere Arnold Boecklin, Burckhardts engerer Landsmann, obgleich an Jahren ein Greis, in der Fülle seiner Schöpfung durch ein halbes Jahrhundert aber ein Lebenswerk aufweisend wie wenige vor ihm, ragt in das kommende Jahrhundert wie eine ganz moderne Erscheinung, da das Verständnis seiner Werke erst jetzt den rechten Boden gefunden hat. So wird auch die Saat, die Jacob Burckhardt ausgestreut hat, noch durch lange Zeit hindurch reiche Frucht tragen.

W. BODE



FRAU CARL NIELSEN, STIER (VGL. AUFSATZ SEITE 128)



ARNOLD BÖCKLIN, PETRARCA PAN IV.2.
LICHTDRUCK NACH DEM ORIGINAL IM BESITZ VON FREIHERRN VON HEYLI.



ALBERT KRÜGER: ARNOLD BÖCKLIN

TAGEBUCH-AUFZEICHNUNGEN UEBER ARNOLD BOECKLIN VON RUD. SCHICK

AUS DEN JAHREN 1866, 1868, 1869

HERAUSGEGEBEN VON H. VON TSCHUDI

FORTSETZUNG

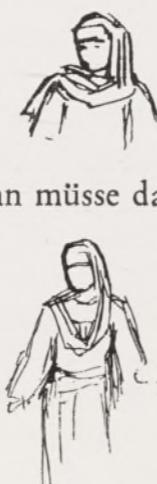
26. Juni 66.

Böcklin sprach davon, wie viel man leisten könne, wenn man gut angeregt sei und die verkörperte Erscheinung des Bildes innerlich klar vor Augen hätte. Seine Hirschjagd der Diana im Baseler Museum hat er in vier Sommermonaten gemalt (13 Fuß lang und circa 6½ Fuß hoch).

Hätte er nur solch unverwüstlich schöpferisches Talent wie Rafael! Der würde solch ein Bild wie seinen „florentinischen Dichter“ gewiss in 14 Tagen gemalt haben, während er oft daran zweifelte, ob er es überhaupt so malen könne und schon eine neue Leinwand bestellen wollte.

Nun hat er das rote Gewand tiefer graurot gestimmt und die Kappe von derselben Farbe gemalt. Das vom Kopf herabhängende Zeug schlang er nicht mehr so eng um den Hals, weil er meinte, dies und die andersartige Farbe seien der Hauptgrund gewesen, weshalb die Figur immer zu kurz und der Kopf zu groß erschienen sei. Man müsse dann streben, Figuren lang und groß wirken zu lassen, und nicht durch durchschneidende Formen oder Farben zu verkürzen. Das wissen die Frauen auch sehr wohl, dass ein breiter Besatz am Kleide klein macht.

Wenn auch dunkler im Ton, sei sein Rot (als stärkere Farbe) doch an Leuchtkraft der Wiese drausen gleich.



28. Juni 66.

Bei seinem Petrarka kommt Böcklin immer auf seine erste Disposition zurück und hat sie beim Weiterarbeiten stets im Auge: Links oben Licht, in der Mitte eine grosse Masse Dunkelheit, die durch die reichen Pflanzen davor noch gehoben wird, und rechts: das zweite schwächere Licht. Das Rot in der Figur hat er deshalb so stark hingesetzt, um genötigt zu sein, die Lokaltöne der Pflanzen recht hervorzuheben.

29. Juni 66.

Mit Böcklin vor Porta del Popolo.

Die Stadt lag in ungewöhnlicher abendlicher Klarheit vor uns. Der Tiber hatte seinen tiefen Wasserstand.

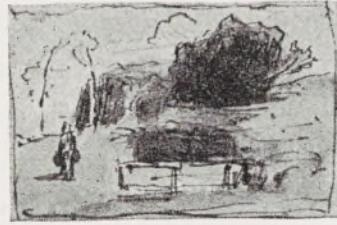
30. Juni 66.

Böcklin meinte: er würde nie wieder ein Bild beginnen, ohne der Leinwand nach dem Charakter des Bildes einen bestimmten Ton gegeben zu haben, aus dem er mit möglichster Benutzung desselben das Bild herauszumalen versuchen würde.

1. Juli 66.

In seiner Wohnung hatte Böcklin noch verschiedene technische Versuche hängen, darunter eine schöne, kleine Landschaft mit einem Mädchen, das von einem Brunnen in zwei Krügen Wasser zu holen kommt.

Es ist dieses Bildchen in Wachsseife gemalt, die zwar mit Feuchtigkeit herunter gewaschen werden kann, aber für solche Motive einen schönen trockenen und lichtvollen Charakter hat. (Es drückt denselben Gedanken aus, wie die Voltzsche Campagnalandschaft.) Einige Stellen, besonders der weisse Brunnen, sind gesprungen.



Ferner: Kopf seiner Frau (Profil). Enkaustischer Versuch, das heißtt: die Farben sind zuerst trocken gemalt, dann Wachsfirniß darüber und denselben eingebrannt. Weißer Grund und weißgelbe Beduine. Alle Farben, selbst der hier verwendete Karmin, haben sich über drei Jahre lang trefflich gehalten.



Dann: sein Porträt, in schwarzen Kleidern und Mantel, sitzend. Kopf vor blauem Himmel, rechts $1\frac{1}{2}$ br. Säulen.



Endlich in Oelfarbe, noch ein frühes Bild seiner Frau, aus ihrer noch mageren Zeit.

*

Nachmittags mit Böcklins (Arnold und Clara) in Aquacetosa.

Hier war belebtes Treiben: Leute, die Wasser aufluden, Flaschen füllten, Patienten, Karren, Soldaten, Hunde etc. Wir lagerten am Ufer im Schatten der waldigen Felswand. Dann wurde eine Ziegenherde bei uns vorbeigetrieben, die sich an den steilen Terrainabfällen hinauf oder am Flussufer hinunter vereinzeln. Drollig sah es immer aus, wenn sie sich an einer Hecke nährend aufrichteten. Die Hinterbeine erscheinen dabei verhältnismäßig kurz. Der Oberschenkel konnte zum Unterschenkel nicht gestreckt werden und bildete stets noch einen stumpfen Winkel, da das Becken eine ganz andere Lage als beim Menschen hat. Der Leib tritt dick hervor, und die Hinterbeine der Ziegen stehen breit voneinander. Die Unterschenkel (Mittelfuß wohl?) reichen in dieser Stellung bis zum Anfang der Oberschenkel. Hals dünn; bei einigen, wie es scheint ohne Gesetz, Zipfel am Halse von der Farbe des Felles daneben.

*

Dunkle Gewänder auf alten Bildern, besonders venezianischen und deutschen, erscheinen hauptsächlich deshalb so tief, weil in ihnen die Modellation schwach ist. Das beruht auf demselben Gesetz, wie die lichtvolle Erscheinung eines Stoffes, die erhöht wird, wenn bei dem lichtvollen Ausstrahlen die Einzelformen mehr oder weniger schwinden. Sowohl dunkle wie helle Stoffe verlieren an Modellationsstärke, und wie im dunklen Schatten sieht man auch weniger im hellen Licht.

So hat Hans Holbein ein schwarzes Gewand oft gar nicht mehr als Form behandelt, sondern nur als tiefe Tonerscheinung ohne Modellation; darauf dann, um den Kontrast zu erhöhen, eine scharfgezeichnete goldene Kette, die dann

auch wieder, indem sie der Körperform nachgeht, diese nicht ganz im Dunkeln verschwinden läßt.

Die Altdeutschen scheinen aber nur dieses Verschwinden der Formen im Dunkel bemerkt zu haben, denn ihr Licht haben sie gewöhnlich durch tausend Kleinigkeiten zerstört.

3. Juli 66.

Böcklin hat nach dreiwöchentlicher Pause, in der er sein Bild „Götter Griechenlands“ für Schack begann, sich wieder anhaltend seinem Petrarka zugewendet.

Seine rote Dichterfigur hatte er also grauer und etwas tiefer gemacht und meinte, dadurch würde sie dämmeriger und stecke mehr im Dickicht, während das helle Rot die Figur immer herausspringen mache.

Nun würde er dadurch aber auch genötigt, das Licht der Luft zu verstärken, um diesen Eindruck zu heben (und zu vertiefen). Diese beiden Punkte, das Licht in der Luft und das Rot, seien der Stimmschlüssel für sein Bild, auf den er immer wieder zurückkäme. Das Rot sei auch durch dieses Dämmerig-Unbestimmte melancholischer geworden.

Alle lebhaften Farben haben etwas Heiteres, die dämmerrigen Farben, oder auch starke Gegensätze etwas Melancholisches.

Nachmittag. Böcklin meinte, der Satz Leonardo's: Im vollen Licht seien die Farben am schönsten, wäre auf sein Bild nicht anzuwenden; denn da das Licht von hinten kommt, muß vorn im Dämmerton die stärkste Farbe sein und die ferne Wiese, obwohl am hellsten beleuchtet, wird einen, durch das Licht überstrahlten, gebrochenen grauen Ton haben müssen.

Böcklin kam zu seinem ersten Entwurf zurück und malte nun wieder zwei wandelnde Frauengestalten (rosig grau) auf die ferne Wiese.

4. Juli 66.

Zu diesen Frauengestalten, von denen die eine in grünem Kleide mit gelbem Licht, die andere in Violett (schwachem Anilinton) gemalt worden, äußerte Böcklin: er hätte es oft beobachtet, daß Violett in der Landschaft etwas ungemein Wehmütiges hätte. Das Terrain ließ Böcklin rundlich nach hinten hinunter gehen.



Die Sehnsucht hinaus in die Ferne drückt sich nicht durch die Ferne selbst aus, sondern gerade, wenn man sie nicht zeigt, aber ahnen läßt, daß es hinten weiter geht, wie Böcklin hier. Dann fühlt man Verlangen, hinten auf die kleinen Hügel zu klettern, um in die Ferne hinauszuschauen.

Vorn die horizontale Felsfläche und darauf senkrecht Gras drücken recht das horizontale weite Hinausgehen der Wiese aus. Die Luft ist leuchtend weißlich überzogen. Da Böcklin nun aber den früheren grünen Ton durch rötlich-grau gebrochen hat und den wenigen dichteren Wolken einen rötlichen Schimmer gegeben hat, möchte man fast glauben, Böcklin habe Gelb in das Weiß genommen.

In der Wiese glaubt man unendlich viel Formen und Blumen zu sehen. Das macht sie weit und lässt sie von jeder Distanz interessant erscheinen. Im Totalen vereinigt sich doch alles zu einem grünlich violettgrauen Ton.

Böcklin meinte, er könne jetzt dreist noch mit Grau modellieren und dann dem Ganzen nur einen Hauch von Grün geben, so wäre alles in Harmonie. Selbst die roten Blätter waren grün gemischt worden (durch die weisse Luft). Jetzt könne er dreist wieder mit Rot hinein und bis in die Schatten gehen, ohne zu befürchten, die Harmonie zu zerstören. Auch Petrarka könne gegen die weisse Luft wieder röter werden und würde doch immer noch dämmerig erscheinen. So würde die ganze Skala des Bildes dadurch grösser und dieses wahrer und plastischer. Die Büsche, welche gegen die Ferne stehen, müssten grau und in der Farbe untergeordnet werden, da sie vom Licht überstrahlt werden.

4. Juli 66.

Böcklin sagte (wohl in Beziehung auf seinen Petrarka): Man sollte in einer Landschaft immer das weite Hinausgehen empfinden und gewissermaßen vom Nahen zur Ferne herumspazieren können. Das sei der Fehler bei seinem grossen Bilde (den Göttern Griechenlands, obwohl dieser Titel längst aufgegeben), dass es sich von unten nach oben aufbaue. Er gab nachher allerdings zu, dass der Charakter ja auch ein anderer, mehr erzählender sei, wo man ein Ding mehr nach dem andern geniesse, nicht wie beim Petrarka alles auf einen Blick.

7. Juli 66.

Böcklin stimmte erst den grossen Eichenbusch in der Mitte des Bildes bräunlichviolett (mit fast sonnigem Anhauch), um den Vordergrund mit der Ferne zu verbinden; dann machte er die unteren Steine grösser und so erschien der grosse Felsblock, auf den sich Petrarka stützt, nicht mehr so allein.

Indem Böcklin dann in den mittleren Teil einen kleinen höheren Wasserspiegel auf diese grösseren Steine malte, und ihn dunkel unter dem Gehänge verschwinden ließ, erreichte er darunter eine einfache ruhige Tiefe (vorher befanden sich hier aufstrebende Pflanzen), sowie eine bessere Verteilung der interessierenden Punkte.

Das reiche Pflanzengewirr darf nur in der Mitte vor dem Dunkel sein, ringsum muss es einfach und nichtssagend sein.

Die helle Luftspiegelung im Wasser strich Böcklin darauf fort, weil ihn dieses helle Licht immer hinderte, den Steinen und ihren Schatten die Tiefen zu geben, die sie doch, als beschattet von den Büschen haben müssen. Der Felsboden des Vordergrunds konnte nicht heller gemalt werden, da er im Totalen doch dunkler als der Kopf wirken muss. —

Dann überschummerte Böcklin das jetzt zu grüne Gehänge mit Braunkreide, so dass die Tiefen dadurch etwas wärmer, die Lichter grau wurden; und malte darauf das Kleid des Petrarka stark craprot, so dass es etwa den Anschein von Anilin hatte. Dadurch wurde die braunkreide Ueberschummerung gemildert.

9. Juli 66.

Böcklin fand, dass Gelb in seinem Petrarkabilde gut stehe. Gelbe Blätter mit starkgelber Farbe auf den grauen

Felsboden gemalt, seien immer noch mild aus, wogegen Blau hier disharmonisch ist. Es wäre ihm noch nicht gelungen, dahinter zu kommen, weshalb die eine Farbe in der Harmonie eines Bildes zulässig sei und die andere nicht. Wie zwei Töne in der Musik noch nicht disharmonisch sind, so auch nicht zwei Farben; erst eine dritte kann sie zur Dischmonie machen. Ich suchte es mir so zu erklären, dass Gelb dem Rot verwandter wäre, als Blau. Böcklin aber sprach von anderen Ursachen: Durch den Kontrast von Hell und Dunkel würden die Nerven unseres Auges mehr affiziert, als durch zwei starke Farben, und da er dunkle Stämme vor heller Luft im Bilde hätte, so erschien wohl eher gegen diese Härte das Gelb, Rot und Grün milde. — Die Venezianer hatten oft fast alle Farben auf ihren Bildern, aber sie haben durch einen durchgehenden Ton (gelb oder bräunlich) die Schärfe der Farben gebrochen.

10. Juli 66.

Mit Böcklin im Val d'Egeria.

Rendezvous $\frac{1}{2}7$ morgens im Café nuovo. Dann zur Porta S. Giovanni hinaus. Die Sonne stand noch tief und beleuchtete warm die schwefelgelb blühenden Akazien der Landstrasse, dazwischen mit hartblauen Tönen Blätter, die auf ihren Schattenseiten Luftreflexe auffingen, was unangenehm bunt aussah. Böcklin nannte das „falsche Töne.“

Vorm Thor wurde, je höher die Sonne stieg, die Beleuchtung immer schöner. Am schönsten und einfachsten ist sie stets am Mittag. Als wir von der Landstrasse rechts zum Thal abbogen, wurde der Weg wunderschön. Der Pflanzenwuchs war in schönster Entwicklung. Wir gingen zwischen Hecken und zierlichen Bäumchen, worüber oft blühendes Gaisblatt rankte, dessen faserige lose Rebstämme $2-3"$ dick zwischen den Hecken sichtbar waren. Hinter und zwischen den Hecken sah man Canna und schwärzlich braungraue vertrocknete Fenchelstengel, beides manchmal mit Gaisblatt bekleidet. Sehr schön sah es aus, als einmal das Gaisblatt über Hollunder rankte und die grünlichweissen Knospen und weissen Blüten jener Pflanze neben den schwarzen Beerendolden des Hollunders erschienen.

Im Thal war ungemeine Klarheit der Luft. Wenn man nach Deutschland zurückkehrte, meinte Böcklin, fiele es einem recht auf, wie die klarsten Tage fernere Sachen stets dunstig verschleiern. Das hätte auch seinen Reiz, aber schöner sei es fast, wenn die weiteste Ferne immer noch formenvoll sei.

Wunderschöne Pflanzengruppen wuchsen seitwärts des Weges. So bei der Brücke eine etwa $4"$ hohe Pflanze mit violetten Blüten, über welche sich blühende weisse Winde mit ihren sauberem Blüten rankte. Ihre Blätter hängen, vielleicht wegen Schwächlichkeit des Blattstiels, fast immer senkrecht, die Blüten sind meist nach dem Stande der Sonne gerichtet.

Wir überschritten mehrere Bäche mit Entengrütze, die dunklen Schatten auf den Boden warf; der eine Bach aber, der von der Grotte kam, rieselte in schönster Klarheit über den Kiesboden und die kleinen Wellen, die durch das Rieseln entstanden, warfen zitternde Schatten (und Lichtstellen) auf den Boden.

Obwohl die Waldung über der Grotte fortgeschlagen, hat sie doch immer noch durch die Schlingpflanzen (Gaisblatt,

Wein und Winden, auch Epheu) ungemeinen Reiz. Das Bosko, eine kleine dichte Baumgruppe in der Nähe, hatte durch den zitternden Sommerduft davor schönen duftigen Ton.

Böcklin machte mich auf den großen Farben umfang dieser Stelle (von der Luft an, über dem sehr unterschiedenen Berg, über die Hügel, die Wiese bis zu den dürren braun-gelben Halmen mit roten Mohnblumen des Vordergrundes) aufmerksam. Er hob eine blaßrote Mohnblume auf, hielt sie gegen diese Töne und bewunderte die schöne Harmonie zu allen Farben und meinte, wie schön sich ein Seidenkleid von dieser Farbe hier ausnehmen würde.

Wir zeichneten darauf beim Turm am Bach Lattich. Dann assen wir Mittag in einer Campagnaosteria an der Straße nach Albano und hielten auf den Tischen Mittagsruhe. Am Nachmittag wieder zu den Lattichblättern am Bach. — Böcklin sagte sehr richtig, wie es doch eigentlich recht unklug wäre, so Vieles anzusehen. Wenn man dieser Blätter wegen allein hinausginge und diese recht studierte und beobachtete, würde man mit viel bleibenderen Eindrücken heimkehren.

Nachdem wir hier ein zweites Bad genommen, kehrten wir über das braune Stoppelfeld und am Bacchustempel vorbei bei Sonnenuntergang heim. Auf der Landstraße trafen wir die Maler Lindemann-Frommel und Benouville, die per Kutsche vom Studienmalen heimkehrten und nahmen gern ihr Anerbieten, mit ihnen heimzufahren, an, denn die Mauern strahlten eine Hitze aus wie Backöfen.

11. Juli 66.

Böcklin war von dem gestrigen Spaziergang nach Val d'Egeria sehr angeregt und brachte heute sein Bild bedeutend vorwärts. Er malte rechts die großen Huflattichblätter, die als größte Pflanzen und an der vordersten Stelle viel zur plastischen Wirkung des Bildes beitragen. Dann, dem Schilfgehänge von links entgegenstrebend, malte er schwungvoll überhängende Pflanzen mit violetten Blüten, über die weißblühendes Gaisblatt klettert. Dieses Blütengehänge über der Quelle hat (besonders bei der Dämmerstimmung im Bilde) etwas Märchenhaftes und Melancholisches.

Böcklin meinte, wenn man hinauskommt in die Natur, lernt man fast stets einsehen, dass Schlingpflanzen und der gleichen viel massiger auftreten und dass man solche Pflanzen fast immer zu dünn malt. Alles im Bilde erschien ihm dürftig, schwächlich und unwirksam, wenn er an den prächtigen Lattich von gestern zurückdenke, wo er sich immer staunend sagen musste: „Donnerwetter, ist das eine schöne, stattliche Pflanze!“

12. Juli 66.

Als wir von der Kneipe (bei P. Navona) zurückkommend, bei Bildergäden in Via Condotti vorbeigingen, erzählte mir Böcklin, er habe manchmal, um sich in Zeit der Not Geld zu verschaffen, auch für solche Händler gemalt. Sie bezahlen schlecht (5—15 scudi). Man könne aber, wenn man vorsichtig anfängt, fast in einem halben Tag solch Bild malen. Man müsse nur mit einer grauen (nach Umständen vielleicht grünlichgrauen) Untermalung beginnen und dazu die Übermalung mit Benutzung des Grundes einrichten. Niemand könne einem nachweisen, ob das dann Grund oder gemalt sei. So hätte er ein paar Mal das Forum malen müssen, als er einmal notwendig Geld brauchte.

13. Juli 66.

Böcklin hat nun die Lattichblätter gemalt, eine wunderbare Gruppe, klagte aber, dass er selbst mit starken Farben nicht das prächtige Grün erzielen könne. Sie seien bei ihm immer noch grauer, als die grünmoosige Felswand. Das Hindernis läge wahrscheinlich in dem violettblau-roten Gewand, neben dem die Blätter zu bräunlich erschienen. Er wolle aber jetzt auf die untere Hälfte der Figur mehr Licht fallen lassen, so dass nur der obere Teil Dämmerton behalte. Neben reinem Rot würde dann wohl das Grün richtig sein.

Da die Blätter, obwohl in schönem Verhältnis zur Figur, ihrem natürlichen Masse nach zu klein waren, so rückte Böcklin die Figur weiter vor, indem er sie auf einer höheren Platte stehend malte, wodurch er mehr Raum für den hinteren Wasserspiegel gewann. Durch diesen größeren Abstand war nun auch das Verhältnis der Blätter zur Figur richtig geworden.



★

Sonderbar, dass sich die ersten Oelbilder Eyck und die Altdeutschen, auch Holbein, am besten gehalten haben. Böcklin meint, sie hätten erst schwach modellierend angefangen und dann fast nur durch Lasuren das Bild zu diesem tiefen Farbton gebracht.

14. Juli 66.

Böcklins Bild schreitet, obwohl er durch Krankheit seiner Kinder sehr gehemmt wird, schnell vorwärts.

Heute malte er die feuchten Streifen, die sich an der Felswand herunterziehen, als dunkelbräunlich feuchte Streifen, in deren Mitte die frischgrünen feuchten Schlammtäden herunterhängen. Auch seitwärts von den dunklen Streifen ist die graue Wand mit feinem frischem Grün bekleidet; eine Farbe, die ungemein frisch und reizend aussieht, weil die feuchten Streifen ausdürren und fahl überhängendem graugrünen Gras herabfließen, sodass die, schon durch das lasierende Wasser erhöhte Farbe, durch den Kontrast noch frischer erscheint.

Böcklin meinte, er müsse nun braunroten Lack anschaffen. Denn Lackfarbe frisch (aber sparsam) aufgetragen (z. B. auf den feuchten Streifen), hat in der Erscheinung stets etwas ungemein Nasses, was nie verschwindet.

15. Juli 66.

Bei Gelegenheit des Huflattichs, dessen Blätter Böcklin sehr schön in der Linie gruppiert hat, äußerte Böcklin: Bei jeder Linie, die man malt, müsse man zugleich an die Gegenlinie und die Gegenrichtung denken.

Böcklin malte den Vorgrund rechts unten. Untermalung: mausgrau (d. h.: Kernschwarz, Weiß und etwas Grün) und weißlichgrau, dann überging er die grauen Stellen ziemlich warm (bräunlichgelb) und nachdem dies etwas angezogen hatte, mit einem lichteren graueren Ton (das Moos damit etwas zeichnend) und malte einige Pflanzen hinein, die im Moos wachsen. So bei a) (vgl. die Skizze nebenan) jene feuerroten Blättchen, die man an ihren feuchten Plätzen gewöhnlich für Blumen hält, dann b) die plattwachsenden

Butterblumenblätter, die, wie Böcklin es hier gemalt hat, auch an senkrechten Flächen wachsen. Endlich (bei c) unter Blättergruppen, die cichorienartig wachsen, d. h. um einen Punkt, und hier an der senkrechten Fläche überhängen. Das Lattichblatt x will Böcklin grün malen und das Grün dann durch graue Blätter und weisse Blüten mildern.

Den Dichter hatte Böcklin dadurch näher gebracht, dass er unter seine Füsse eine Steinplatte malte und dadurch den Boden nach hinten zurückdrückte. Die Platte erschien aber stets als Plinthe und der Kontur wirkte eben so hart, als der der roten Beine. Es wäre aber unrichtig, eine andere Form so sprechen zu lassen, wie den Fuß. Böcklin wird daher Gras dahin malen, das im Kontur nicht so hart und wesentlich (körperhaft) wirkt.

Senkrechte Linien hinter einer Figur sind immer vorteilhaft, da die geringste, feinste Bewegung sprechend und bedeutungsvoll wirkt, während sie zwischen bewegten Formen befangen oder gar steif aussehen würde.

So hat Böcklin die Figur des Dichters (in fast gerader Stellung mit fast senkrechten Falten) zwischen Senkrechten gestellt, wodurch sie immer lebensvoll aussehen wird.

Besonders günstig sei es auch, bei Porträts Senkrechte anzubringen, wodurch die leiseste Bewegung im Kopf zur Geltung kommt. Der Schatten, den die Figur auf den Stein wirft (schwacher Halbschatten) muss ziemlich zuletzt gemalt werden, da jede Veränderung im roten Gewand ihn wieder falsch macht.

Die Felswand, sowie die Steine (auch den, auf den sich Petrarka stützt), hat Böcklin in einfachen Flächen gemalt und durch Moos u. dgl. Leben hineingebracht. Böcklin meinte, das Gliedern der Steine mache sich fast nie gut, und Kalkfelsen seien darum kaum zu malen.

Der Schatten muss einfach und frischgrün erscheinen, und danach sei der Vordergrund einzurichten. Der grosse Stein stimmt schon sehr gut mit seiner weissgelbioletten Moosfarbe gegen das dunkelfrische Grün beim herabrieselnden Wasser an der Felswand.

Der Boden muss dunkel erdfarben scharf gegen die Steine stoßen und nur vielleicht durch ein paar hellgelbe herabgefallene Blätter belebt werden.

Rechts herunter am Rand des Bildes (und vorkommend) will Böcklin Waldrebe malen, die mit ihren spielenden Blättchen und Blüten den Lattich unten zu grossen Pflanzen macht.

★

Farbenkomposition. Weiß, Rot und Grün sei immer eine gute Farbenkomposition. Es bleiben einem dabei immer noch Mittel übrig.

Böcklin sagte ein anderes Mal, zwei Farben seien immer harmonisch. Erst wenn die dritte dazutritt, kann es ein Missklang werden, wie in der Musik.

Bei leuchtenden Farben spricht Zeichnung und Modellierung nicht sehr. So auch umgekehrt: Eine Farbe ist



leuchtend, wenn die Zeichnung darin nicht sehr spricht, — das Leuchten verliert bei zu starker Formendurchbildung.

So z. B. sieht man in einem weissen Hemd wenig, während man im Kopf daneben alle Formen stark modelliert sieht.

21. Juli 66.

Die erste Villa am Meer bei Schack (die dunklere) hatte Böcklin mit Weihrauch und Sandrog gemalt, die mit Wasser vermischt in die Farbe verrieben wurden. Nach Vollendung des Bildes tränkte er es mit geschmolzenem Wachs, das sogleich eindrang und mit einem Lappen verrieben oder poliert wurde, wodurch es einen sanften Glanz und eine schöne Qualität erhielt. Böcklin konnte nicht begreifen, dass bei diesem Bild etwas abspringen konnte, denn eine kleine Probe, die er zur gleichen Zeit gemalt und stets in seinem Zimmer hängen hatte, hat sich vortrefflich erhalten (seine Frau, in schwarzem Schleier und auf gelbblondem Grund).

Böcklin wurde durch eine Schrift von Didier über Harze und Oele zu diesen Studien angeregt, die er (jetzt durch Schack gehindert) später fortsetzen will.

Böcklin hat die Ansicht, dass wie auf die Musik das Klavier, so auf die Kunst das Oelmalen einen grossen einseitigen, in mancher Beziehung sogar verflachenden Einfluss ausgeübt habe. Seit Erfindung der Oelmalerei hat diese auf Kunstsichten und Kunstgeschmack wesentlich verändernd gewirkt. So macht z. B. das lasierende Verfahren beim Oelmalen eine lange vorbereitende Manipulation nötig, die bei anderen Malweisen abgekürzt wird. Das erwähnte Bildchen seiner Frau hat Böcklin in einer Stunde gemalt und mit Wachs überzogen, also vollständig fertig gemacht.

23. Juli 66.

Von dieser Harzmalerei des Schackschen Iphigeniabildes (Villa am Meer; Böcklin hat sich in der Trauernden den letzten Spross einer alten Familie gedacht) erzählte Böcklin mir noch folgendes:

Die Farbstoffe werden mit Weihrauch und Sandrog vermittelst Wasser auf den Reibstein gerieben. Sie werden teils pastos (meistens), teils lasierend verwendet und man kann sie, so lange die Farbe noch feucht ist, nach Belieben mit Wasser verdünnen, auch nach Belieben mit allen Farben lasierend oder deckend verfahren. Ist die Farbe auf der Palette aber einmal angetrocknet, so wird sie steinhart. So auch auf dem Bilde und zwar so hart, wie auf einem alten Bilde, weil alle Feuchtigkeit schnell entflieht, während ein Oelbild sie noch viele Jahre hält. Je dicker man malt, desto mehr schlägt die Farbe ein, darum feuchtet man das Bild von hinten oder von vorn mit Wasser wieder an, wodurch es feucht und frisch heraustritt und die Farbe, die man daraufmalt, immer in Harmonie bleibt. Die getrocknete Oberfläche sieht, wie auch bei einem ausgetrockneten Oelbilde porös, wie Bimsstein aus. Ist mit der Zeit schon viel Farbe auf das Bild gekommen, so nehme man sich in Acht, feuchte hinten und vorn das Bild an und warte eine Weile; denn das Wasser würde von hinten nur die unterste Schicht Farbe auflösen und die obere würde sich darauf schieben.

Wie oben gesagt, erwärmt man, nachdem alles vollendet, das Bild vermittelst einer Röhre aus einem Kohlenfeuer,

streicht dann darüber das Wachs, das man durch Erwärmen flüssig gemacht und verstreicht es so viel als möglich; dann nimmt man einen so heis als möglich erhitzten Lappen und reibt über das Ganze solange, bis das Wachs blank wird, d. h. sanftglänzend. Hat man noch etwas zu verbessern, so reibt man die betreffende Stelle mit Speichel an und malt vorsichtig und dünn darüber, ungeachtet des Wachsüberzuges.

Die Alten hatten verschiedenartige Malweisen. Sie kannten die Grundsätze der Freskomalerei, gebrauchten sie aber nur, um die Farbe des Grundes durch diese Kristallisierung zu verhärten, auf welchen Grund (schwarz, rot oder wie er sein mag) sie ihre Bilder mit Gouachefarben oder (den obigen ähnlichen) Harzfarben malten.

Zur Wachsmalerei haben sie auf alten Darstellungen ein Kohlenbecken neben sich, worin die Farbentöpfe stehen, um die Wachsfarben immer heis zu halten. Mit einer Art Modelliereisen (wohl auch mit Pinseln) wurden sie dann aufgetragen und verteilt. Das einzige pompejanische Gemälde, auf dem eine Malerin dargestellt ist, lässt Wasserfarben vermuten, da rings um sie kalte Farbentöpfchen stehen. Dass sie mit in Wasser aufgelöstem Wachs ihre Farben angerieben und sie schliesslich eingebannt haben, erklärt Böcklin für unrichtig.

*

Böcklin hat jetzt den oberen Teil des Petrarka durch vorsichtiges Weißlasieren des warmen Rot vollendet. Durch dieses kältere Rot und durch das helle Absetzen des Schattenkonturs (so dass das ganze Rot jetzt helle Silhouette ist, die durch einzelne dunklere Tiefen im Gewand und schwarze Haare bewahrt wird vorm Einglassen-Erscheinen) wird der Schatten dahinter warm dämmrig und einheitlich, wozu auch die kaltgraue Wand rechts beiträgt. Die roten Blätter lassen den grauen Ton nicht zu eisig erscheinen und wiederholen das Rot der Figur (an derselben Stelle hatte Böcklin anfangs das rote Löwenmaul gehabt).

Für den Dichter dachte er sich Rot, um diese Farbe recht einsam zu machen und ihn zu isolieren, da sie so ganz der Gegensatz ist von den grünen Farben, die ihn umgeben.

In den nächsten Vordergrund hat Böcklin seine Grasbüschel (anstatt der welken Huflattichblätter) gemalt, aus denen nur einzelne Bestimmtheiten hervortreten. Er durfte nichts Sprechendes bringen, um das Interesse auf die Huflattichblätter (die Hauptstelle) zu lenken.

Sich den Lichtgang des Bildes überlegen, müfste das Erste sein. Er konnte links das Licht der Luft nicht allein und alles andere dunkel lassen, sondern müfste, um ein Gegengewicht zu haben und um dem Anderen auch Interesse zu geben, das Licht rechts an der Felswand wiederholen und den Gang des Lichtes und damit das Auge über die sprechenden Stellen im Bilde leiten.

Der Gang des Lichtes bezeichnet, besonders bei Bildern, die auf Lichtwirkung angelegt sind, den Gang der sprechenden interessierenden Formen und führt das Auge durch das Bild.

24. Juli 66.

Wenn man glaubt, dass die Hauptstelle im Bilde einigermassen den angestrebten Ton hat (wie jetzt beim Petrarkabilde), so müfste man immer nur darauf hinarbeiten, dass die

Nebensachen und Nebentöne diese Hauptstelle heben und nicht bei einer solchen Stelle darauf los ändern, man käme sonst gar nicht vorwärts.

So bei meinem Leonorenilde, wo der Kopf der Sitzenden einigermassen naturwahren Ton und gute Qualität hat; daran müfste ich nun die Nebensachen stimmen.

*

Man müfste aber ein Bild gleichmässig entwickeln, so dass immer die Hauptsache voraus ist.

Man müfste im Bilde nur dem malerischen Eindruck und malerischen Empfindungen nachgehen und sich nichts anderes dabei denken; das hätten die Kunstgelehrten aufgebracht.

Böcklin hat es sehr praktisch gefunden, Studien oder Bilder so zu beginnen: Erst der Leinwand oder dem Papier einen leichtgrauen Ton (mit Wasserfarbe) geben; auf diesen dann meistens mit dunklerer Farbe (Wasserfarbe) das Bild herausmodellieren. Darüber hat er dann den Fischleim gezogen und dann mit Oelfarben weiter und fertig gemalt.

27. Juli 66.

Böcklin erzählte von einem früheren Bilde, das er (wohl 1863—64) gemalt: Ein Paar, welches auf einer Wiese spazieren geht. Er äusserte, er habe ausdrücken wollen, wie zwei Leute, die sich lieben, in den Herbst hineinwandeln und fest und treu zusammenhalten.

Ein Mann, Hand in Hand mit einem Mädchen, wandeln (herauskommend) an einer Mauer vorbei über eine herbstliche Wiese. Ueber die Mauer kommt eine braune Weinranke; auf der Wiese die schilfartigen Halme des Asphodelos. Dem Mädchen (Portrait seiner Frau) hat er ein vorn geschnürtes Mieder gegeben und weisse Hemdärmel, wie man es hier oft sieht. Der Mann hat auch eine ländliche Tracht: Art Joppe, schwarze Hosen bis zum Knie und hohe Strümpfe und Schnallenschuhe.^x

31. Juli 66.

Böcklin sprach von den Sittlichkeitsbegriffen unserer Zeit: wie die Leute in nackten Gestalten eben nur die Nacktheit sehen und nicht die Schönheit. In Basel kamen bei Ankauf oder vielmehr Aufstellung einer Statue den Herrn Zweifel in jener Hinsicht, die aber ein Gelehrter dadurch niederschlagen wufste, dass er die Verschämtheit der Menschen, nicht nackte Figuren sehen zu wollen, als „Sittenlosigkeit“ bezeichnete.

Einige Jahre später jedoch, als Böcklin veranlasst wurde, Skizzen einzuschicken, worauf hin ihm das Baseler Museum ein Bild bestellen wollte, wurde eine derselben ihm als „zu nackt“ abgelehnt und dann jene der Diana jagd genommen,

(Es war ein schlafendes Mädchen, fast ganz bekleidet. In den Falten des Kleides und mit den durch einen Kranz gehaltenen Haaren spielte der Wind. Ein Jüngling, den Rücken gegen die Besucher, flötet in die weite Wiese hinaus. Leichte Bäume. Er hätte sich bestrebt, etwas Leichtes, Frühlingshaftes hineinzulegen.)

Es hat etwas Wahres, dass eine Statue (in dem kalten, weissen Stein) uns bei weitem nicht so nah berührt, wie gemalte Nacktheit.

^x Gegenwärtig bei Frau Mathilde Wesendonck in Berlin.

Sollte Gefahr sein, daß die Nacktheit im Bilde sich zu sehr bemerklich macht oder aufdrängt, so würde dies gleich wegfallen, wenn man andern Dingen (oder Menschen) im Bilde ein grösseres Interesse verleiht.

2. August 66.

(Böcklin.) Ein Künstler müsse stets darauf achten, daß sich sein Gefühl und sein Verstand gleichmässig entwickelt, und einer, der zu Sentimentalität und Idealismus neigt, sollte gerade ein nüchtern bewusstes, naturalistisches Studium einschlagen.

Man müsse durch stetes Studium und Beobachten den Geist rege und beweglich halten, und müsse suchen, alle Anlagen zu entwickeln, die die Natur in einen gelegt hat, ohne Furcht, sich durch zu grosse Vielseitigkeit zu zerstücken. Im Einseitigen kann nie rechte Tüchtigkeit liegen.

Böcklin behauptet, man könne sich in jedem Ort der Welt, natürlich auch in Deutschland weiterbilden und Schönes schaffen. Man müsse nur nicht seine Ideen in die Natur hineinragen wollen, sondern sich von der Gegend selbst anregen lassen. Im anderen Falle könne man vielleicht die ganze Welt durchreisen und doch nichts Passendes finden. Wieviel Deutschland anregen kann, das könne man aus den deutschen Bildern, wie aus Holbein und anderen erkennen.

☆

Bezüglich der Vielseitigkeit der alten Meister meinte Böcklin, daß deren Streben wohl ein tüchtiges gewesen. Unsere Zeit stelle aber viel grössere Anforderungen und obwohl unsere Kunst viel unklarer ist, so liegt doch jene Zeit, wie eine Kinderzeit der Kunst hinter uns und das Meiste, was Leonardo da Vinci im Festungsbau und Schönbau, in Musik, Dichtkunst, Mathematik, Perspective etc., und sogar vieles, was er in der Malerei geleistet hat, ist für unsere Zeit unbrauchbar geworden. Jene harte Modellierung (er war eigentlich der Erfinder der Modellierung), seine Stoffe, wie Eitelkeit und Bescheidenheit etc. haben für die Jetzzeit keine Bedeutung mehr.

Dass bei uns keine Kunstblüte ist, liegt an der Interesselosigkeit der Menge, nicht nur an der nüchternen, unmalerischen Aufenseite der Menschen — denn, daß die Alten nackt gingen, ist unwahr. Auf der Bühne, die doch das Leben repräsentiert, gingen sie nie nackt. Es war künstlerische Anschauung bei ihnen, daß sie z. B. einen Sieger nackt in triumphierender Mannesschönheit, die Viktoria mit Kranz aber hinter ihm, darstellten. Während heutige Künstler z. B. Adam im Geschmack der Zeit den siegenden Feldherrn mit klarer Uebersicht der Schlachtordnung (so daß ein Fachmann gerade die betreffende Schlacht daraus erkennen würde) darstellen würde.

Es ist in heutiger Zeit auch gar nicht an einen baldigen Umschwung zu höherer Kunstanschauung und grösserem Kunstsinn zu denken, trotz Eisenbahnen, Telegraphen und grösserer Wechselbeziehung der Völker: denn, wenn ein Volk oder eine Zeit dazu disponiert ist, so kann er sich bei den einfachsten Lebensverhältnissen und Zuständen in unglaublich kurzer Zeit entwickeln, wie in Griechenland.

In einer Weise hätte die Kunst des Cinquecento doch einen Schritt weiter gemacht, indem sie nicht bloß zum

Auge, sondern auch zum Gefühl sprach. Das ganze Altertum hätte z. B. nicht eine so liebenswürdige Idee dargestellt, wie die Mutterliebe (Madonnen) etc. Uns, die wir gewöhnt wären, aus der Verhüllung nur den Kopf der Menschen zu sehen, läge der Ausdruck und Inhalt der Darstellung näher als bloße Formenschönheit.

Böcklin entgegnete: Wie könne man nur glauben, daß den Griechen Gemüt und Gefühl in ihrer bildenden Kunst abgehen, da sie doch so viel in ihren Tragödien und in ihrer Lyrik zeigen.

Was ist überhaupt Gefühl, Rührung, Heiterkeit in der Kunst, in der Musik? Sind es nicht vielmehr unbeschreibliche Eindrücke, die wir im Auge, im Ohr empfinden und denen wir nur Verwandtschaft mit unsren Seelenzuständen zuschreiben (wie warm und kalt Analogien für ein Empfinden in anderer Richtung).

In einzelnen Hauptwerken des Cinquecento ist diese Aufgabe der Malerei, auf das Auge zu wirken, ohne daß man den Eindruck mit Worten erklären oder schildern kann, vollkommen gelöst. Man könnte höchstens davon sagen: „Ja, es ist eine Frau, die steht so da, und neigt den Kopf dahin,“ und damit wäre die Beschreibung fertig. So z. B. wird Rafaels Violinspieler dem Besucher immer ein Rätsel bleiben. Rafael jedoch ist sich der Ursachen, warum es so wirkt, gewiß fast durchweg bewußt gewesen. Das ist jedoch nicht wahr, was viele behaupten, daß er habe hineinlegen wollen, der Jüngling würde frühzeitig sterben.

Einige von diesen derartigen Bildern sind die einzigen fast, worin die Aufgabe der Malerei vollständig gelöst ist. Die grosse Masse der Schöpfungen des Cinquecento sind aber arger Wust. Das fällt einem recht auf, wenn man von den pompejanischen Wandgemälden in Neapel in das obere Stockwerk zu Rafael, Tizian etc. tritt, die einem gegen die antike Schönheit wie Zopfbilder vorkommen. Die geschwungene, fast gezierte Bewegung einer rafaelischen Madonna, die ihr Kind wie einen Fisch in den Armen hält und es mit der konventionellen Handstellung umschließt, die bunten und doch dabei nachgedunkelten Farben, das alles macht einem jene Bilder zuwider. Wir sind nur von Jugend auf so an die vermeintliche Schönheit dieser Bilder gewöhnt und treten dann vor eine Venus Milo und sagen: „die ist auch schön“, ohne den ungeheueren Abstand zu fühlen.

Böcklin meint, wenn die Farnesina verschüttet und aus dem Gedächtnis der Menschen ausgewischt wäre und nach tausend Jahren als einziger Rest ihrer Zeit ausgegraben würde, man würde glauben, der Schöpfer dieser Bilder sei nicht recht bei Sinnen gewesen, daß er solche Psyche, solche Venus schön glaubte.

3. August 66.

Wenn man eine Komposition beginnt, von zwei Figuren etwa, so denkt man sie sich doch in einem bestimmten Verhältnis und das bedingt dann weiter alle anderen Verhältnisse im Bilde. Unrecht wäre es aber, mit Abstecken der Verhältnisse (wie Ludwig) ein Bild zu beginnen. Man muß ein Bild frei entstehen lassen und kann es nur, wenn es fertig ist, nachmessen.

Böcklin erzählte jedoch: wie er einmal eine Figur, die ein Bild ausmachte, nie recht in die Mitte bringen konnte. Als er darauf zwei Linien kreuzweise über das Bild zog, wurde es ihm leicht.

4. August 66.

Böcklin hatte einem Anstreicher zugesehen, wie er beim Bemalen einer Thür die Masern des Holzes mit Wasserfarbe, die mit Milch angerieben war (Gummi unbrauchbar; Leim nur bei Wandstrich gebräuchlich), aufmalte und dann das Ganze mit einem schnelltrocknenden Firnis oder Lack überstrich. So könnte solche Thür in zwei Stunden fix und fertig werden und täuschend aussehen.

Er brauchte dazu einen etwa handbreiten flachen Pinsel, dessen Haare er durch Aufdrücken ihrer Basis spalten machte. Mit einem andern Pinsel, der nur wasserfeucht war, ging er dann noch einmal das Ganze nach, um, wo es nötig war, die Farbe noch mehr zu verbreiten.

Böcklin bemerkte noch, dass alle die Ausmalungen einiger römischer Cafés auf diese Weise gemacht wären und dass dies noch eine Tradition aus dem Cinquecento wäre, wie sich deren noch viele erhalten haben. An keinem anderen Orte der Welt hätte man Rafaels Loggien so fein restaurieren können, als hier in Rom.

Im Malerbuch vom Berge Athos (aus dem zehnten Jahrhundert) haben sich noch viele derartige Rezepte erhalten. So z. B. wie man Vergoldungen am schönsten aufträgt. Die Mönche dieses Klosters haben meistens mit Leim aus Pergamentschnitzeln gemalt, der flüssig bleibt und nie faulig wird. Er setzt eine kleine Haut an. Entfernt man die, so ist er stets wieder brauchbar und wird kalt unter die Farbe genommen. Böcklin, der ihn einmal selbst bereitet hat, nennt ihn sehr praktisch.

Oelfarben werden beiläufig in jenem Buch erwähnt, aber dabei gesagt, dass man des Nachdunkelns wegen nicht wieder darüber gehen könnte.

Abbé Requeño hat im vorigen Jahrhundert alles, was von Plinius, Vitruv, Lomazzo etc. über Malerei geschrieben worden, gesammelt; ein sehr brauchbares Werk: Don Vinc. Requeño (spanischer Exjesuit): *Saggi sul ristabilimento dell' antica arte de' Greci e Romani pittori.* 1784.

*

Bei Marmorbüsten ist vieles durch das durchsichtige Material veranlaßt worden. Hätten die Alten ihre Büsten für Gips gearbeitet, so würden sie viele Härten, z. B. in den Augenlidern, nicht gemacht haben.

*

Um einen Studienkopf (Michelina) zu malen, veranlaßte mich Böcklin, eine Leinwand, die einen grauen Grund hatte, mit grüner Erde und etwas Rebenschwarz zu überziehen (etwas Terpentin, Oel und Siccativ de Courtray dazugemischt) und es nach Anweisung Armeninos durch Schlagen mit dem Ballen der Hand (oder einem Polierballen) gleichmäßig zu verteilen. Am Nachmittag war alles trocken. Böcklin fand den Grund brauchbar. Besser wäre es allerdings, wenn ich ihn durch nochmaliges Ueberziehen mit grüner Erde farbiger mache. Ich sollte nun versuchen, das Fleisch zum Grund zu stimmen, ohne letzteren anzurühren, und damit anfangen, mit Weiß und vielleicht etwas grüner Erde das Fleisch herauszumodellieren. Später wäre dann durch gebrannte grüne Erde und Eisenoxyd mehr Farbe hineinzubringen.

Böcklin erzählte, wie er einmal ein Bild (einzelne Figur), nachdem er vorher eine Skizze gemacht, grundiert habe. Er überzog die Leinwand mit Umbra und Weiß einförmig und modellierte aus diesem Grund, während er noch nass war, mit Licht (Weiß) und etwas Umbra für die tieferen Schatten das Bild heraus. Anderen Tags war es trocken. Dann verstärkte er die Modellierung (mit Weiß) und suchte durch verschiedenartiges Uebergehen Stoffe und Lokalfarben zu sondern.

*

Böcklins Petrarka wird immer fertiger und zwar mit bewundernswürdig einfachen Farbenmitteln (fast nur grüne Erde, Schwarz und Eisenoxyd). Durch das 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.

Man denke allenthalben daran, auch den einzelnen Pflanzen und Dingen im Bilde die entsprechende Stimmung zu geben. Nach dieser Seite hin wirkt z. B. das gering unterschiedene Grün des Lorbeerstamms, das des Mooses und der Epheublätter etc. Alle diese ungelösten Klänge, Disaccorde (wie man sagen möchte), finden ihre Auflösung und Ergänzung weit weg in dem wieder ziemlich alleinstehenden Rot des Dichters.

Alle schwachen Unterschiede (Sekunden), nicht aufgelöste Harmonien stimmen traurig, auch solche, die ihre Harmonien weit weg in etwas ganz Verschiedenartigem finden. Rosa und Grün, z. B., Mennig und Weiß wirken heiter. Schwarz und Gelb, Schwarz und Blaugrün, Violett und Grün, etc. stimmen traurig.



WILHELM VOLZ (AUS: MOPSUS)





PETER BEHRENS



ETER BEHRENS' erstes Interesse galt der Farbe. — Gewiss! Stand doch, als er seine Künstlerlaufbahn begann, das Rein-Malerische, Farbige überhaupt im Vordergrund; galt es doch damals vornehmlich, jeden Eindruck und sei er anscheinend noch so farblos, in das Reich der Farbe zu ziehen; man wollte alle Töne auflösen in Valeurs. Seine ersten Gemälde tragen impressionistischen Charakter.

Immer auf der Suche nach den wenigen „grossen“ Eindrücken, erregten bei der Münchener Jahresausstellung von 1891 zwei Bilder von Behrens mein Interesse. Beide versuchten das Problem zu lösen, Schatten und Tiefen der hereinbrechenden Nacht in farbigen Werten wiederzugeben. Das eine griff ins Arbeiterleben; „Entlassen“ schreitet ein Arbeiter am dunklen Bahndamm entlang, während im Hintergrunde die Feuer einer grossen Fabrik noch glühen und die Schlote dampfen. Auf dem anderen Bilde sitzt ein Mann „in Gedanken“ mit brennender Cigarre einsam und sinnend zwischen Theetisch und Fenster; durch das Fenster lässt die blaue Nacht kaum noch einen Lichtstrahl fallen.

Ich verfolgte das Werk des Künstlers. Auf der internationalen Ausstellung von 1892 war er vertreten durch einen „Feierabend“, eine Hafenscene in roter Abendbeleuchtung mit einem grossen mennigrot gestrichenen Dampfer im Vordergrund. Die Sezessionsausstellung von 1893 brachte dann zwei Bilder kleineren Formats. „Vorfrühling“, drei Mädchengestalten, die in violetten, grünen und roten Kleidern auf einer Waldwiese Ringelreihen voll graziöser Manieriertheit tanzen; und „Abend“, eine junge Frau in grünem Gewand vor einem violettblau leuchtendem Blütenbaum.

Dann verschwand der Name des Künstlers von der Liste der Aussteller. Während dieser Zeit schon hatte er Holland besucht, hatte in engem Verkehr mit Künstlern wie Jos. Israels und Neuhuis gestanden und war entzückt — wie alle Welt damals — von jenem stillen, frischen Lande mit seinen markigen, schweigsamen Bewohnern. Er ging ganz auf in Licht- und Farbproblemen, wie sie sich ihm aufdrängten im

Zwielicht der Dämmerung oder der tabaksqualmerfüllten Wirtsstuben. Dann legte er sich die Frage vor: Muss es gerade Holland sein? — und er ging zurück zur engeren Heimat, um in Hamburg ähnliche Vorwürfe zu finden. Gelegentlich bekam man wohl einige der Arbeiten aus dieser Zeit zu Gesicht, einen „Sonnenuntergang“ mit der vollen roten Scheibe über einem Brachfeld, eine „Hamburger Kneipe“, ein paar Pastelle, „alter Kirchhof“, der Georgfriedhof in Hamburg, durch dessen kahle bizarre Bäume man hinwegsieht auf einen fernen Kirchturm; und noch ein anderes: zwei Menschen, die auf einsamen Felde umschlungen in die „Dämmerung“ hineingehen, während am Horizont das letzte Rot der Wolken verglüht. — Im übrigen hörte man vier volle Jahre nichts mehr.

Zu dieser Zeit vollzog sich eine bedeutsame Wandlung mit Behrens. Ein so selbständiger Denkender und Schaffender wie er, musste sehr bald fühlen, dass der Impressionismus mit seiner Betonung des Rein-Malerischen einen Höhepunkt bedeute, über den man mit denselben Mitteln einstweilen nicht hinauskönne. Zitternder Sonnenschein, flimmernde Dämmerung, wogende Nebel und verschleiernde Nacht, vibrierendes Taglicht und flutendes Gaslicht — alles war schon in mannigfaltigen Farbharmonien gröberer und feinerer Art auf die Leinwand gebannt. Alle Stimmungen waren erschöpft. Alles, was impressionistisch zu sagen war, das war auch schon gesagt. So war für einen zur Selbständigkeit aufwachsenden Künstler ein Wechsel des speziellen Aeußerungsgebiets nur allzu naheliegend. Von Einfluss auf diesen Wechsel — bei Behrens wie bei so manchem Gleichgesinnten — sollte der gleichzeitige, ungeahnte Aufschwung des Kunstgewerbes werden. Gerade aber durch das, was man „Stil“ im Kunstgewerbe nennt, durch den im engsten Anschluss an Mittel, Material und Zweck entstandenen Formcharakter, musste ein erhöhtes Interesse an der Zeichnung wachsen, eine erneute Freude an der Linie! Nicht der Quattrocentisten Farbe zog mehr an, sondern ihre Linien, diese naiven und doch so ausdrucksvollen, diese herben und doch so süßen Linien; aber daneben noch eins! Nicht der Quattrocentisten Inhalt zog an, sondern das was sie allein bezweckten: eine Fläche mit ihren Gestalten, mit ihren Farben und Linien zu schmücken, also ihr dekorativer Charakter.

Und gleichzeitig hiermit trat noch ein anderes ein. Man begann langsam die bisherige Kunst als eine allzu reiche, als eine verwirrende, bewegte, als eine aufdringlich laute zu empfinden. Und man setzte ihr eine ganz einfache, ganz schlichte, ruhige, d. h. „stilisierte“ gegenüber. Man sehnte sich nach allem was irgend Ruhe ausdrückte und umschloß: nach dem Naiven, Detaillosen, Glatten, Geraden, Flächenhaften, nach dem Stillen, Trauten, Verschwiegenen, Verhängten, Ahnungs-vollen. Das trat gleichzeitig auf fast allen Gebieten ein. Für die Plastik wurde es verkörpert durch den Maréeskreis, durch Adolf Hildebrand, Volkmann, Julius Hofmann und Tuailon.¹ Für die Malerei trat die Vereinfachung ein mit Thoma und W. Steinhausen, bei denen sich hinter der höchsten Einfachheit der Form bald schüchtern, bald trotzig, immer aber scheu eine grosse Gefühlstiefe verbirgt — ein urdeutscher Zug. Und auch auf dem Gebiet der Litteratur lassen sich die gleichen Züge verfolgen. — Man kann dieses Streben nach Einfachheit und Ruhe einen dekadenten Zug nennen, sofern sich dahinter eine geringere Vitalität birgt; man kann darin aber auch die Vorbedingung einer neuen „klassischen“ Richtung sehen, wie man denn auch schon die Plastiker des Maréeskreises als die Neuklassizisten bezeichnet. Denn es gibt eine Einfachheit aus Stärke neben einer Einfachheit aus Schwäche!

Das wären nun in grossen Zügen die Einflüsse, unter denen auch Behrens steht — mit oder ohne Wissen und Willen. Auch er wandte sich, mitten zwischen aller Maler-thätigkeit, kunstgewerblichen Arbeiten zu. Verschiedenes davon ist in jüngster Zeit bereits bekannt geworden, seine Entwürfe für Schmuck, Beschläge und Vorsatzpapiere. Eine kürzlich veranstaltete Sonderausstellung seiner Werke in Zürich enthielt auch einige kunstgewerbliche Arbeiten, darunter zwei Teppiche: ein geknüpfter mit einem Pfauenfedermotiv und ein gestickter „Einsamkeit“ mit einer trauernden Traum-figur am Rande eines Baches. Ferner aber auch: Zierleisten, dekorative Umräumungen, Buchumschläge und Entwürfe für Theaterdekoration etc. Auch die nach eigenen Zeichnungen ausgeführten Rahmen seiner Gemälde gehören hierher.

*

Peter Behrens' ferneres Interesse gilt der Linie.

Um die Bedeutung dieses Satzes zu verstehen, muss man sich darüber klar sein, dass mit der Linie ein Moment betont ist, welches der Farbe diametral gegenüber steht. Das Rein-Malerische schliesst die Linie aus, und zwar um so mehr, je konsequenter es verfolgt wird. Deshalb war auch dem Impressionismus die Linie fremd; er löste alle eindeutige Zeichnung auf zu Gunsten der Vieldeutigkeit; aber gerade kraft dieser Auflösung alles eindeutig Linearen erreichte er die so bedeutsame Wirkung des Lebens, des Bewegteins, des Vibrierens, Flirrens und Flimmerns. Jetzt, mit der Sehnsucht nach Ruhe, kehrte man zur Eindeutigkeit der Linie zurück.

¹ Gilt doch für sie der vielsagende und bezeichnende Satz Hildebrands: „So lange eine plastische Figur sich in erster Linie als ein Kubisches geltend macht, ist sie noch im Anfangsstadium ihrer Gestaltung, erst wenn sie als ein Flaches wirkt, obschon sie kubisch ist, gewinnt sie eine künstlerische Form.“ (Problem der Form in der bildenden Kunsi S. 79); bei diesen Künstlern spielt also die Linie als Silhouette der Figur, als Relief eine hervorragende Rolle.

Wir können uns nicht darüber täuschen, dass in aller bisherigen Kunst seit Raffaels Zeiten — selbst bei den Nazarenern — das lineare Moment etwas durchaus sekundäres ist, auf dessen eigene Sprache man gar nicht achtete; es ist ein bei der Ausführung des Malerischen zufällig Erworbenes, wie etwa die Handschrift, bei der wir ja auch nur etwas mit den Worten auszudrücken beabsichtigen, nicht aber zugleich mit dem Formcharakter der Züge selbst. Nun gibt es aber auch eine Kunst, bei welcher die Linie Selbstzweck, oder bewusstes Mittel zum Zweck ist: die dekorative Kunst. Sie steht im Gegensatz zu der erzählenden Kunst, welcher es immer in erster Linie darauf ankommt, einen Vorgang, eine Scenerie, eine Anordnung von Gegenständen und Personen zu schildern und zu erzählen. Der dekorativen Kunst dagegen ist der Inhalt und Stoff etwas sekundäres — sie will in erster Linie nicht berichten, sondern schmücken, sie strebt weniger „Bildwirkung“ an, als Schmuckwirkung. Damit kehrt sie zurück zu dem Ausgangspunkt aller Kunst. Alle bildende Kunst war ursprünglich ein dekoratives Mittel; erst als Raffael begann in seinen Madonnen die „Mutter“ zu schildern, hörte er auf, dekorativ zu sein. Hiermit begann die ganze Malerei eine erzählende Kunst zu werden — bis in unseren Tagen eine Wandlung beginnt.

Hier haben wir Ausgangspunkt und Ziel der Kunst unseres Behrens. Zunächst suchte er nach einem ihm passenden Ausdrucksgebiete. Er fand es im Farbenholzschnitte. Der Farbenholzschnitt ist ein alter Bekannter, nicht nur für diejenigen, welche sich an den prächtigen Beispielen der Japaner dieses und des vorigen Jahrhunderts erfreuen, sondern auch für die Kenner der Chiaroscuro-Blätter eines Burgkmair, L. Cranach, H. Baldung etc., welche ihren Holzschnitten schon verschiedene Färbungen gaben. Aber wie anders sind dagegen die Holzschnitte von Behrens. Zunächst fällt schon ihre z. T. außerordentliche Grösse auf, es sind schon nicht mehr Blättchen und Blätter, die in jede Mappe passen: der Fackelträger z. B. hat eine Plattengrösse von 86 × 63 cm. Dann sind auch die vornehmen gedämpften Farbaccorde (meist Monotinten) von grosser Wirkung, und die einzelnen Blätter sind sämtlich von der Hand des Künstlers selbst gedruckt.

Behrens begann mit kleineren Darstellungen, einem Blick in den grünen „Tannenwald“ mit seinen braunroten Stämmen; einer alten Frau, welche in Erinnerung an ihre Jugendzeit „trockene Blumen“ mit zitternden Händen umfasst. Hier ist er sich augenscheinlich noch nicht ganz bewusst, welch grosse Wirkungen mit der Technik des Holzschnittes zu erreichen seien, hier geht er noch zu sehr auf im Detail. Aber schon mit den drei folgenden grossen Blättern steht er auf der Höhe: „Sturm“, ein mächtiger Adler, der vor einer Sturmwolke über dem Seegestade schwiebt; „Sieg“, ein Jüngling, der sich mit kräftiger Muskelanstrengung durch die Wogen durchkämpft dem nahen Strande zu, in der Rechten eine Fackel hocherhoben tragend; „Schmetterlinge“, die um eine Wasserrose kreisen; und endlich das jüngste Blatt, zwei Köpfe im Kuss. Diese Arbeiten sind die am meisten charakteristischen unter den Holzschnitten von Behrens.

Betrachten wir die Art und Weise, wie auf den Holzschnitten Sturm und Sieg die Wellen und Wolken wiedergegeben sind. Es wäre ganz falsch diese Art etwa realistisch

deuten zu wollen: Ja, es giebt solche Wellen. Ebenso falsch wäre es zu sagen: Jedenfalls sah der Künstler sie derartig; es würde durch solche Ausdrucksweise ein Unterschied in das Sehen der verschiedenen Menschen hineingetragen, der nun und nimmermehr existiert. Es liegt hier kein verschiedenes Sehen vor, sondern nur ein verschiedenes Mitteilen, Darstellen. — Wir können aber auch nicht sagen, die Wellen mussten so dargestellt werden, Mittel und Material verlangten es. Gerade so gut, wie der Künstler das Flauelige der Halsfedern des Adlers darstellte durch feingebrochene Zickzacklinien, so gut hätte er auch das Schaumige der sich brechenden Wellen realistischer behandeln können; Mittel und Material hätten das ebensogut zugelassen. Warum also giebt der Künstler hier die Wellen so eigenartig barock? Sein Auf-fassen der Wellen- und Sturmwolkenbewegung war ein starkes Selbsterleben dieser Bewegung; und dieses Selbsterleben und Selbstmitmachen packte ihn und setzte sich um in eine ganz charakteristische zeichnerische Bewegung seiner Hand. Der Grund ist also sozusagen ein körperlicher, er liegt in der Uebereinstimmung der Handbewegung mit der gesehnen Bewegung in der Natur, diesem langen Heranwallen, Aufbauschen und Niedersinken der Wellen, dieser mächtigen Drehung des Luftwirbels. Ich fühle mich immer veranlaßt vor den beiden Blättern Sturm und Sieg die Linienzüge mit der Hand in der Luft nachzuziehen. Das bedeutet aber so viel, daß es Behrens verstanden hat auf eine einfache und grosse Art sein Erlebnis so lebendig mitzuteilen, daß es zu meinem eigenen wird. Hier haben wir also nicht eine mehr oder weniger willkürliche Abbreviatur, auch nicht ein Herausschälenwollen des „Wesentlichen“. Behrens will auch nicht einen Vorgang „symbolisch“ darstellen — er will überhaupt gar nicht den Vorgang schildern und erzählen, er will nur eine dekorative Wirkung, indem er sein intensives Erleben in Linien mitteilt. Wenn ein Hokusai die „Welle“ wiedergiebt, so giebt er die Sache, den Vorgang — Behrens giebt das, was sein eigener Körper, seine Hand mitmacht, wenn er die Welle sieht. Hierfür spricht z. B. auch, daß Behrens bei den Schmetterlingen, welche um eine Seerose kreisen, die Flugbahn als Kreislinie mitzeichnet. In diesem Bemühen schafft er seine individuellen „Zwecklinien“. Ihn dünkt es gering, das Sinnliche des Kisses in realistischer Treue malerisch auszudrücken. Die Köpfe, das Gegenständliche wird ihm zur Nebensache gegenüber der Hauptsache: dem rein dekorativen Ausdruck des Berückenden, Verwirrenden allein durch Linienformen und -züge.

Die Errungenschaften, welche Behrens auf dem Gebiet des Kunstgewerbes und des Farbenholzschnittes machte, versuchte er gleichzeitig auf die Malerei zu übertragen. Wir haben eine ganze Reihe von Gemälden von ihm, welche außerordentlich verschieden sind von seinen ersten impressionistischen. Da ist z. B. eins, kleineren Formats „Herbstlied“, eine junge Frau in weißem Gewande, die musizierend dahinschreitet vor braunrot aufleuchtendem, herbstlichen Gebüsch am blauen Meer. Das Bild weist schon deutlich auf das einsetzende zweite Interesse an der Linie hin, obwohl es auf den ersten Blick nur farbige Probleme zu lösen versucht. Wie sich hier die Silhouette der Gebüschgruppe abhebt vom Hintergrund und wie in den Ausschnitt derselben die Figur hineingestellt ist, wie die Licht- und Schattenpartieen des Baumschlags nicht nur farbig von einander getrennt sind,

sondern bereits zeichnerisch, flächenhaft mit ziemlich scharfer Umrandung, das alles ist nicht mehr impressionistisch gesehen. — Ebenfalls der Uebergangszeit gehören die folgenden Gemälde an. Ein Porträt seiner Gattin, das sog. Irisporträt. Die junge Frau steht vor einem mattgraublauen Hintergrund, den Oberkörper etwas zurückbiegend, die Hände verschränkt; in dreiviertel Profil schaut sie uns an, in fein nervöser Ge spanntheit; über ihre Schultern ist ein grünseidener Ueberwurf mit mattgoldgewebten Irisblüten geworfen. Auf dem Hintergrunde wiederholen sich die Irisblüten noch einmal, eine dekorative Beigabe, die hier rein zufällig erscheint und — auch linear — ohne innere Beziehung zu dem dargestellten Charakter ist.

Was gerade den letzten Punkt betrifft, die innere, lineare Logik der dekorativen Ausgestaltung, so bedeutet das Bild: „Mutterkuss“ einen Fortschritt. Dem alten, ewig jungen Motiv wird hier eine neue Seite abgewonnen, denn was Behrens ganz besonders am Herzen lag, ist die Hervorhebung des prägnanten Liniencharakters der beiden sich im Kusse begegnenden Köpfe. Das war es, was ihm bei seinem Erlebnis in die Augen sprang; und was er besonders betonen wollte, nicht nur durch die Komposition des Bildes, durch das Arrangement der Figuren im gegebenen Raum, durch das Begleitmotiv der Apfelzweige im Hintergrund des Bildes; sondern auch noch durch die dekorative Ausschmückung des Rahmens mit einem sich wiederholenden Apfelpaar, und durch die Gesamtform des Rahmens, der oben mit einem Doppelbogen über den beiden Köpfen abschließt.

Zur Verdeutlichung der künstlerischen Absicht weise ich hin auf zwei Wartburgfresken von Schwind (Abbildung bei R. Muther Bd. I, S. 245 f.). Auf der ersten Freske, Elisabeths Einzug in die Wartburg, wird der Hintergrund in heraldischer Weise geziert durch die ganz symmetrische Anordnung eines Rosenstrauches, dessen Zweige in sanften Kreislinien geschwungen sind und eine Menge kleiner zierlicher Blättchen tragen. Auf der andern Freske dagegen, der Vertreibung, ragt ein zersplitterter Baum von der Felsenkante schräg in die Luft und von ihm gehen unsymmetrisch angeordnete Zweigranken aus, mit wenigen spitzen, harten Blättern, die wie scharfe Zacken in die Luft stechen. Das feine Stilgefühl, welches in der Wahl dieser Motive steckt, beruht auf der Uebereinstimmung des verschiedenen Liniencharakters hier und dort mit der inhaltlichen Stimmung der beiden Bilder. — Aehnlich ist es auch bei Behrens, nur daß er eben nicht heraldisch verfährt.

Weniger in die Augen springend ist dieser Stilcharakter bei zwei kleineren Bildnissen der Gattin und ihres Vaters. Alle rein malerische Behandlung, von der noch ein gut Teil im „Herbstlied“ zu spüren war, verschwindet von nun an mehr und mehr. Auch der koloristische Ton wird ein anderer; das Herbstlied war noch leuchtend und satt in der Farbe; das Irisporträt und der Mutterkuss sind warm gehalten in glanzlosen Tönen, unter denen das mattrosige Inkarnat besonders auffällt. In den Profilbildern der Gattin und des Vaters ist dagegen die Farbe kalt und gobelinartig gedämpft.

Dann aber, mit dem nächsten grossen, in Caseinfarben gemalten Bild „die Trauer“, erhebt sich Behrens zu einer ungeahnten Höhe. Vor einem Wald grad aufstrebender Buchenstämme, deren Blattwerk nicht mehr in den Bereich

des Bildes fällt, sitzt auf einer seitlich in das Bild hineinragenden Grabplatte eine weibliche Figur, gehüllt in dünnes weißes Linnen, welches Oberkörper und Arme freiläßt; sie sitzt da, in Seitenansicht gesehen, die Füße aneinander geprefst, die ausgestreckten Arme zwischen die Knie gelegt mit tief vornübergesenktem Kopfe, dessen aufgelöstes schwarzes Haar in langen Strähnen zu beiden Seiten über die Oberarme herab auf die Marmorplatte fällt. Ein kalter blauer Ton liegt über dem Ganzen; zu den blaugrauen Buchenstämmen bildet der weissblaue Ton des Gewandes und Inkarnats und das Schwarz der Haare einen grandiosen Accord, in den sich wohlthuend das wenige Rotbraun des Herbstlaubes mischt, welches den Boden deckt.

Die koloristische Stimmung wird gestützt durch das, was ich die *zeichnerische*, *lineare* Stimmung nennen möchte, ein Moment, das mir niemals mit solcher Klarheit vor Augen getreten ist, wie bei Behrens. Die nur wenig bewegten, starren parallelen Linien der Baumstämme des Hintergrundes, die starren Winkel, welche der in Seitenansicht gesehene Frauenkörper bildet mit dem Gebrochenen das darin liegt, verstärkt noch durch die gebrochenen Linien der Gewandfalten und die langen trostlosen Linien des schweren Herabsinkens der Haare, darin liegt eine *zeichnerische* Stimmung von monumental er Einfachheit und Kraft. Und hiermit ist ein Moment betont, das bisher in der Malerei über der allein im Vordergrund stehenden und allein berücksichtigten koloristischen Stimmung ganz vergessen wurde. —

Noch ein grosses Gemälde besitzen wir von Behrens: „Ein Traum“.

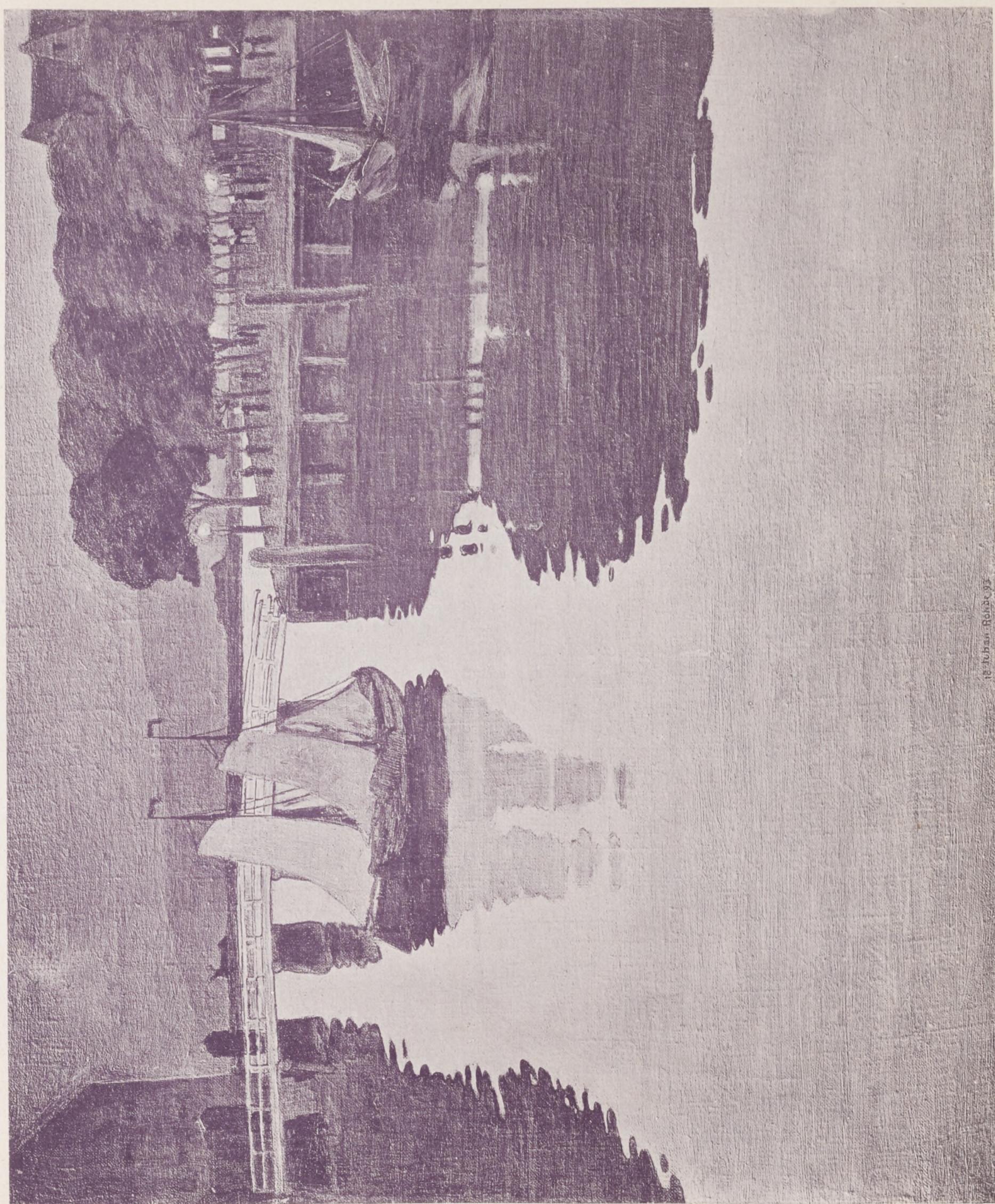
Am Meeresstrand, zwischen einigen hellen Lorbeeräumen, ist ein nackter Jüngling eingeschlummert; neben ihm liegt die Geige, auf der er gespielt hat. Und wie die Wellen des Meeres im Hintergrund in immer gleichen Intervallen singend anschlagen an den Strand, da ist aus ihnen eine Frauengestalt im durchsichtigen Schleiergewand emporgeschwebt; und zurückgebogenen Hauptes entringt sich ihrem geöffneten Munde ein heller hoher Ton, der in ekstatischer Verzückung gehalten sich mit dem Gesang der Wellen mischt. — Was an dem Bilde sofort und stark auffällt, ist die starre lineare Anordnung. In der Mitte gerade aufgerichtet die Traumgestalt, zu beiden Seiten symmetrisch die geraden Baumstämme; unten der liegende Jüngling und darüber, rechtwinklig zu den Baumstämme die parallelen Linien der

Meereswellen. In dieser Anordnung aber steckt gerade die dekorative Absicht des Ganzen. Haben die Maler der Anfangszeiten, die noch einzig und allein dekorative Ziele verfolgten, nicht auch stereotyp und symmetrisch angeordnet? Darin steckt ja gerade das Große, Ruhige der Praeraffaeliten, der Byzantiner, das, was sie trennt von aller späteren bewegten, erzählenden Kunst. So will auch Behrens mit seinem Bilde in erster Linie einen Raum schmücken; es ist mit seinem schweren in grauer Steinfarbe gehaltenen Rahmen als Teil eines Raumes, einer Wand gedacht. Das einzig Missliche hierbei ist nur, dass der Raum eben „gedacht“ ist, und dass man das Bild nicht sieht in seiner Wirkung als organischer Teil desselben. Zur vollen Entwicklung von Behrens und auch zu seiner vollen Abschätzung wäre eben nötig, dass ihm ein schon vorhandener Raum gegeben sei und der Auftrag, ihn nach seinen Ideen zu schmücken. — Das Bild will keine Geschichte erzählen. Man könnte es ja auffassen als durch die Horizontale und Vertikale ausgedrückte Symbolik des Irdischen und Ueberirdischen, des am Boden liegenden Körperlichen und des aufstrebenden Geistigen, der Arbeit und des Ruhmes — das wäre zwar geistreich aber auch gezwungen.

Hier sind wir bei derjenigen Kunst, die nicht sagt und nicht sagen will: „So ist's“, sondern einzig und allein: „So will ich's!“ Denken wir an die prachtvollen Miniaturen des 13.—15. Jhdts., an die Grotesken eines Raffael und seiner Nachfolger. Was war der Grund dafür, dass hier ein und dieselbe Ranke die verschiedenartigsten Blätter und Früchte trägt, dass sie auslaufen in Blumen oder Affen- und Narrenköpfe u. dgl., dass die Körper wieder endigen in Blattornamente? Wussten jene irischen Illuminatoren wirklich nicht, dass ein menschlicher Körper anders ausschaut als ihre wulstartigen Verschlingungen, dass Haare und Bart nicht ausschauen wie Blattwerk und Geriemsel? Ei gewiss! Nur wollten sie eben gar nicht schildern, sie wollten schmücken. Der Grund liegt nicht in einem Verstandesmoment, sondern allein in einem Gefühls- und Gefallensmoment. Man frug gar nicht: Was stellt das vor? Ist das auch richtig? — man freute sich einfach an dem dekorativen Spiel der Formen und Farben. Die Darstellungen hören damit auf Selbstzweck zu sein — wie es alle Staffeleibilder sind — sie waren eben Zweckkunst. Und das ist es auch was Behrens anstrebt.

FRIEDRICH CARSTANJEN





18. Joh. Rohde. N.Y.



AGNES SLOTTMÜLLER, HERR OLAF

AUS KUNST UND DICHTUNG DES SKANDINAVISCHEN NORDENS

WELLE

EIN MAERCHEN

von

JONAS LIE

Bei ein paar alten Schiffersleuten drausen am Meere wohnte ein junger Bursch, der mit einem gestrandeten Fahrzeug dorthin gekommen war.

Niemand wusste, aus welchem Lande er wäre. Als er aber heranwuchs, wurde er an Gestalt und Wesen so herrlich und gewandt, bleich und mit glühenden Augen und überhaupt so wunderbar schön, daß alle begriffen, er müsse von vornehmen Leuten mit edlem Sinn abstammen.

Am liebsten lag er drausen auf der Strandspitze und blickte auf das weite, landlose Meer hinaus, wo Wogenberg hinter Wogenberg und Wellenkamm hinter Wellenkamm sich wiegte.

Niemals wurde er müde, nach dem äußersten Rande zwischen Himmel und Meer hinauszublicken und dorthin zu spähen, wo die Wellenrücken glitzerten und spielten, stiegen und sanken.

Er fand keinen Frieden, bevor nicht eine weisse Woge sich weit über die andern erhob, bald so, bald so.

Er wusste, sie musste kommen.

Bald glänzte ihre breite, weisse Schneespitze in der Sonne, bald stieg sie mit keckem, wildem Gischt zum Himmel empor, bald glitzerte und lächelte sie nur wie ein Schimmer am Horizont auf. Sie wandelte sich in unzählige, immer neue Formen — ihm brachte sie einen Gruss.

Wenn im Frühling die Graugans kam und wenn sie im Herbst wieder fortzog, niemals wurde er müde, dort drausen zu stehen und ihr nachzuschauen und sich zu fragen, wo sie wohl hinzöge.

Eines Abends aber, als er wieder auf der Strandspitze safs, bäumte sich die Woge weit drausen empor, einmal, noch einmal und noch einmal. Sie türmte sich immer höher zum Himmel auf und stieg und stieg, bis sie ihren Schneekamm wie eine weisse, funkelnende und glitzernde Mauer über die Strandspitze hinrollte.

Er vermochte keinen Laut hervorzubringen, als sie so auf ihn zugewälzt kam.

Und aus ihr sprang ein Mädchen mit wildem Angesicht hervor. Ihre Augen leuchteten vor Lust und Trotz. Sie setzte sich mit einem Satz auf seine Kniee, umschlang ihn mit ihren Armen und rief durch das Gebrause:

Ich heisse „Welle“ und bin die ewige Unruhe.

Niemals fängst du mich! Es ist ebenso schwierig, mich unter den Mädchen zu erkennen, wie eine Welle unter den Wellen.

Aber in deinem Sinn werde ich auftauchen. Und all' deine Sehnsucht und Liebe soll von dem Augenblick an namenlos und hafenlos werden, da du die Welle im Schofse gehabt hast — sang es in der Schaumwand, als sie wieder in die Brandung zurückwich.

Und von Stunde an suchte und sehnte er sich und meinte, er würde sie unter tausenden und abertausenden wiedererkennen.

Wenn er dann die weisen Hauben der Mädchen sich gleich Wogenreihen in der Kirchenthür bewegen sah, begegnete er verborgenen und lächelnden Blicken, während die Wangen Ton und Farbe wechselten.

Aber keine von ihnen hatte ihre Augen, die wie Sonnenschein im Schaum über das grüne, wilde Meer leuchteten und blinkend hervorstrahlten, wie aus geheimnisvollen Tiefen.

Und wenn die Mädchen in kurzen Hemdärmeln harkten und Heu warfen, und, ganz braun von der Sonne, unter Lachen und Heiterkeit um die Wette thätig waren, dann klopfte ihm, wenn er das Fuder einfuhr, das Herz in der Brust und seine Augen brannten wie düstere Feuergluten. Er dachte, ob sie, die am wildesten lachte und sich am ausgelassensten in die Heuhaufen warf, wohl „Welle“ wäre.

Aber sobald sein Blick sie bannte, wandte sein Sinn sich jählings ab. Diese scheue, schüchterne Verwirrung war nicht der „Welle“ stürmischer Hohn und Trotz.

Im Herbst, wenn die Jugend in lustigen Scharen Nüsse pflückte, und die geschmeidigen Leiber und Gestalten und lachenden Gesichter der Mädchen zwischen den Haselnusfbüschen auftauchten und verschwanden, eilte manch' seltsamer Blick über die Blätter hinweg. Aber alle erschienen ihm wie zahme, flügelbeschnittene Vögel im Laub gegen sie, die sich immer neu und bethörend draussen im Meeresschaum im Tanze schwang.

Und in sturmreicher Winterzeit, wenn die Möven und all die Himmelscharen von Vögeln in den regengrauen Tag hinausschrieen und der Fang aus den Netzen wie das blanke Silber ausgeladen wurde, während die Mädchen zu Hunderten unten bei den Schnabelfischen standen und sie geschickt mit Messern ausnahmen — auch dann suchte er unermüdlich Tag und Nacht, ob sie vielleicht in der Nähe wäre.

Und wo das ausgelassene Lachen am unbändigsten erschallte und die Zungen spottende und lustige Einfälle am frischesten in die Luft hinausschleuderten, glaubte er den salzigen Meeresglanz der „Welle“ in den wilden Blicken und Mienen zu entdecken.

Aber von der Unruhe, die namenlos und hafenlos war und teurer, als alle Lebenslust, wussten sie nichts und über seiner Sehnsucht kreisten und schrieen sie alle nur, wie kleine, schnelle, begehrliche Möven über dem grossen, unruhigen Meer.

Wie sehr er auch suchte und spähte und den mannigfach fesselnden Sinn der Weiber prüfte — niemals fand er sie, die landlos und strandlos in unaussprechlich wechselnder Farbenschönheit sein Verlangen lockte.

Und er zog fort von den Menschen, hinaus auf die einsamen Pfade des Meeres, wo der Kiel keine Spuren zurücklässt.

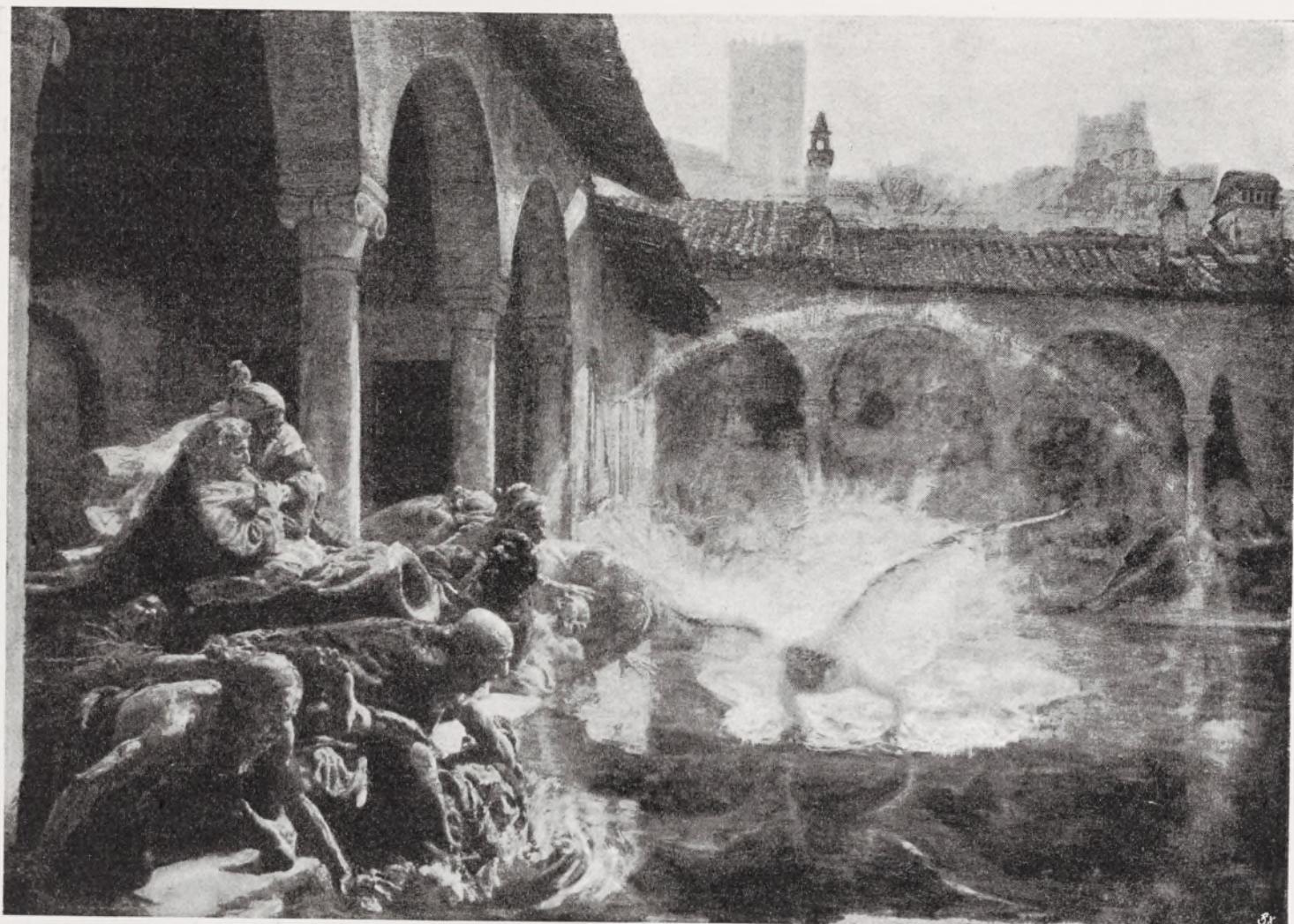
Dort hinaus, wo es in gewaltigem Schimmer leuchtete, steuerte er wie zum Stelldichein, während das Meer schäumende Wogenbrüche dahersandte und wie mit einem Fangball mit dem Leben spielte.

Und wenn er mit kleinem Segel über die grossen, donnernden Wellenberge hinfuhr, kündete ihm die wilde Stimme der „Welle“ in der Schaumwand von Liebe ohne Landstätte, namenlos und hafenlos.

UEBERSETZT VON ERNST BRAUSEWETTER



ERIK WERENSKIOLD, KÜNSTLERZEICHEN



JOACHIM SKOVGAARD, DER TEICH VON BETHESDA

DIE JUENGERE SCHWEDISCHE LITTERATUR SKIZZE

SCHWEDEN, das Land der schreienden klimatischen Kontraste, wo von nimmermüder Sonne durchleuchtete Sommer auf eisestarre, unerbittlich strenge Winter folgen; das Land der träumerischen Seen und düsteren Wälder, nennt ein enthusiastisches, lernbegieriges Volk sein eigen, das mit beneidenswerter Körper- und Geistesfrische mutig auf den Bahnen modernster Ideenströmungen vorwärts schreitet. Und wenn es auch nicht bahnbrechende Führer hervorgebracht hat, so besitzt seine heutige Litteratur doch eine stattliche Reihe von Autoren, von denen etwas zu sagen — und zu lernen ist.

Die neuen Ideen wurden seit den letzten zwanzig oder dreißig Jahren gierig von überall her aufgesogen: Darwin, Spencer, Stuart Mill, Taine, Schopenhauer und Nietzsche streuten Samenkörner aus, die auf fruchtbaren Boden fielen.¹ Die eigentlichen Bahnbrecher aber kamen von dem verschlossenen, grübelnden und starrköpfigen Nachbarstaate Norwegen, der mitten unter seinen in Holz-, Fisch- und

¹ Der berühmte dänische Litterarhistoriker Georg Brandes, vermittelte durch seine Vorlesungen das Bekanntwerden dieser Geistesheroen. Sein bevorzugter Philosoph war Friedrich Nietzsche, der für viele, besonders für Strindberg und Ola Hansson, eine Art Befreier ward.

Thranhandel befangenen Spießbürgern Männer erzeugte, die mit zäher Riesenkraft an den bisher heilig gehaltenen Grundpfeilern der menschlichen Gesellschaft: Staat, Kirche, Ehe, so ungestüm rüttelten, dass die ganze Welt davon erschüttert ward und mancher friedliebende Alltagsmensch aus seinem Gleichgültigkeitsschlaf emporfuhr. Henrik Ibsen, Björnsterne Björnson und Jonas Lie predigten, dass man das Leben von vollkommen neuen Gesichtspunkten aus betrachten müsse, und jedes neue Werk dieser drei aus dem seichten Krämervolke emporragenden erratischen Blöcke erregte einen Sturm der Begeisterung in Schweden. Die Folge davon war, dass die gesamte jüngere schwedische Litteratur einen durchaus revolutionären Charakter trägt. Sie bricht mit allen Ueberlieferungen und hat sich schon meilenweit von ihrem gefeierten, bisher größten Poeten Victor Rydberg entfernt, dessen erst Ende 1895 erfolgter Tod als Nationaltrauer angesehen wurde. Dennoch behandelt auch Rydberg die tiefen moralischen und religiösen Probleme, die unsere Zeit bewegen. In Poesie und Prosa stellt er gern das Ringen zweier Welten gegenüber: die hellenische Welt, besiegt und umgestaltet durch das Christentum; den Kampf des Christentums mit dem skandinavischen Heidentum, oder die neuen blutigen Religionskämpfe, die die Reformation im hohen Norden

entfesselte. Doch seine grandiosen Bilder vom Todeszucken einer alten und vom siegreichen Erwachen einer neuen Welt tragen den Stempel künstlerischer und gedanklicher Abgeklärtheit. Der Schwerpunkt, um den alles gravitiert, ist gefunden. Rydberg ersetzt das Untergetauchte durch den erprobten idealen Gehalt des gleichfalls schon Bestehenden. Er rechnet mit gegebenen Größen und hält an einem ganz bestimmten religiösen Ideal fest. Die „Jungen“ kennen nur die eine Größte und sie hat für sie keinen Wert mehr, sie ist das Alte, das Ueberlebte, das umgestürzt werden muss. Sie werfen die gebräuchlichen Stützen und Krücken weg und wandern stab- und führerlos der uralten Sphinx entgegen, um deren Rätsel zu lösen sie, einem ungestümen Impuls gehorchend, mutig ihr Herzblut opfern wollen.

Denn die jungen schwedischen Dichter schreiben mit dem Herzblut. Was bei so vielen romanischen „Modernen“ finde siècle heißt: der klägliche Zusammenbruch einer morschen Welt, aus dem sich einige Elitegeister in die egoistische Einsamkeit flüchten, um wie Maurice Barrès oder Gabriele d' Annunzio ihr Ich zu kultivieren und durch halsbrecherische Ideengymnastik und krankhafte Empfindungskünstelei sich selbst zu analysieren und zu beräuchern — das ist für sie schon die frische, von dumpfem Schlaf befreiente Morgenröte einer neuen Zeit. Mutig verbrennen sie die Schiffe hinter sich und steuern mit der Abenteuerlust der alten Wikinger ins Ungewisse — sie wollen entweder zu Grunde gehen oder sich ein gelobtes Land erobern. Nur wenige von der maladie du siècle angekränkelte „Dilettanten“ treten uns entgegen, zumeist aber volle künstlerische Individualitäten, deren Charakter innig mit dem Charakter der eigenartigen Natur ihres Landes verwandt ist. Ueberall schroffe Kontraste: Bald linde, träumerische Weichheit, düsteres Sinnen, fast zur Melancholie vertieft, bald festes, klares Denken, strenges Zügeln des Gefühls, kraftvolle Energie, rasches, mutiges Aufraffen zur That, konsequentes Handeln — dann wieder plötzliches Entmutigtsein wechselnd mit rasch auflodernder Begeisterung, die nicht als Strohfeuer verglimmt, sondern sich in Thaten umsetzt. Es ist ein oft ganz elementares „Himmelhochjauchzend, zu Tode betrübt“ ohne vermittelnde Uebergänge. Hier begegnen wir auch reichen, kraftvollen Temperaturen, die sich ausleben und ausgeben wollen, keinem anderen Führer gehorchend, als ihrem natürlichen Impuls, der sie zur Lebensfreude oder zur instinktiven Erkenntnis des Leidens, der Tragik im Menschenleben treibt. Lesen wir planlos eine Reihe junger schwedischer Autoren, so ist es uns, als würden eine Menge frisch sprudelnder Bergquelle erschlossen, von denen der eine träumerisch zu einem großen, schweigenden Wasser fließt, der andere sich toll und übermütig, wie ein Waldkobold geberdet, ein dritter aber zum breiten, majestätischen Strome anwächst, der auch verheeren und vernichten kann.

Nicht durch die Brille althergebrachter Anschauungen, von mannigfaltigen ganz neuen Gesichtspunkten aus sehen wir unser Dasein und die Natur, der es sich oft pantheistisch anschließt, betrachtet. Jedes, auch das Kleinste ist nicht ausgeklügelte Verstandessache, sondern innerstes Herzenserlebnis, immer gleich fesselnd, originell, ehrlich und aufrichtig. Tolle Neuerer wollen in ihrer Neigung zu Extremen mit einem Male alle Schranken durchbrechen. Doch die Gefahr, die in solchem kecken Umschlagschlagen des Individua-

lismus liegt, wird gemildert durch die innige Liebe des Einzelnen zum Vaterlande, zur engeren Heimat, zur einsamen Natur und durch den echt germanischen Hang zum Träumen. Tief in den Schweden wurzeln ferner die Freude an kühnen, heldenhaften Abenteuern, die Liebe zur Ursaga, mit ihren halb naiven, halb barbarischen Vorstellungen, ihren elementaren Leidenschaften, ihrer düstern Tragik und ihrem lyrischen Zauber — kurz starke, unausrottbare Reminiscenzen aus dem Lande der blauen Blume.

Was von neuen Ideen auf den Boden solcher Dichter-temperamente fiel, wurde gleichfalls nicht theoretisch mit dem Verstande verarbeitet, sondern mit dem Herzen in Thaten umgesetzt. Es zeigte Früchte, die die Sonne des Enthusiasmus nährte. Die Früchte aber, in denen der Wurm des Pessimismus zerstörend frisst, sind als fröhlich vom Baum gefallen zu betrachten: der Baum selbst ist gesund. Obwohl nun Realismus, Naturalismus, Neu-Idealismus und phantastische Romantik lustig nebeneinander ihr Wesen treiben und es schwer ist, „alles gehörig zu klassifizieren“, ragen doch einige künstlerische Individualitäten als Vertreter ganz bestimmter Richtungen hervor. Die oder jene minder Epoche machende Persönlichkeit schließt sich als Mitstreiter einem dieser Feldherren an.

*

Als vollständig roter Revolutionär zeigt sich August Strindberg. Rücksichtslos bis zur Brutalität kämpft er unermüdlich gegen die bestehende Gesellschaft. Das „rote Zimmer“ und die „zwölf Ehegeschichten“ eröffneten den Reigen und verdrängten andere Arbeiten, wie Meister Olaf und die trefflichen Schilderungen aus dem schwedischen Kultur- und Volksleben. Ola Hansson nennt ihn den ausgeprägtesten Schweden, weil er die ganzen schroffen Kontraste, die ganze Phantastik des schwedischen Temperaments vereint. Noch zählt er unter seinen Landsleuten einige begeisterte Anhänger. Dem echten Germanentum jedoch wird seine Philosophie nichts anhaben können. Man weiß, zu welch heftigen litterarischen Auseinandersetzungen jedes seiner Werke auch bei uns in Deutschland Anlaß gab, besonders seine bis zum Cynismus gehässigen Angriffe auf die Frau, die er als „Ausbeuterin des Mannes“ an den Pranger stellt. — Das Verhältnis der Geschlechter zu einander ist überhaupt ein Lieblingsthema der jungen nordischen Litteratur und Strindberg ergreift fast allein gegen das Weib Partei.

Noch ehe die Norweger Ibsen richtig kannten und von einer „Nora Helmer“ wußten, beginnt eine Schwedin, Frau Charlotte Leffler-Edgren, den Kampf des weiblichen Individuums gegen die Gesellschaft. Sie ist die Vorläuferin jener Schar mutiger jugendlicher, aber auch vorzeitig gealterter und pessimistischer Streiter, die mit wuchtigen Sturmböcken an alte Mauern rennen und, je nach ihren eigenen triumphierenden oder qualvollen Erfahrungen, Sieg oder Untergang predigen. Für sie alle hat die heutige Welt einen Januskopf. Einmal das alte Gesicht der alten Anschauungen, der landläufigen Moral, der demütigen Unterwürfigkeit, des beschränkten Unterthanenverstandes und vor allem der strengen Religiosität, und dieses ist ein Heuchlergesicht. Nach den Begriffen der Jungen sind jene „sogenannten Stützen der Gesellschaft“ raffinierte Heuchler, die unter dem Deckmantel all solcher erbaulichen Dinge ihr Schäflein wohl zu scheeren

wissen und das Schäflein des armen Mannes noch dazu. Das andere Gesicht aber blickt offen, frei und ehrlich hinaus ins Ungewisse, bereit, vom Schicksal zu erkämpfen, was es ihm und der Menschheit bisher schuldig blieb. Mit zweieinzwanzig Jahren schrieb Charlotte Leffler das Drama „die Schauspielerin“, die Lebens- und Leidensgeschichte einer jungen, hochbegabten Künstlerin, die, an einen biederem Kleinstädter verheiratet, schwere Kämpfe zwischen spießbürgerlichen Anschauungen, künstlerischer Begeisterung, Selbstbewusstsein, Liebe und Pflicht zu bestehen hat. Die Verfasserin, unglücklich in ihrer eigenen Ehe, lässt in allen ihren folgenden Werken eine Reihe von Frauengestalten auftreten, die sich entweder, wie „Nora“, nach einem hohlen Scheinleben auf sich selbst besinnen oder ihre vollbewusste Individualität aus Liebe aufzugeben, um nach kurzem Rausch und Selbstbetrug die Freiheit ungestüm zurückzufordern. Frauen wie Ulla (Ein Sommeridyll) und Arla (Im Krieg mit der Gesellschaft) ziehen mit blutendem Herzen, gleich Nora Helmer, aus ihrem gut bürgerlichen Glück hinaus, um ihrer Pflicht gegen sich selbst zu genügen, ihr Individuum zu bilden — Charlotte Leffler verlangt, „dass in der Vereinigung zwischen Mann und Frau es nicht notwendig die Frau sein müsse, die sich selbst aufgibt, sondern die am wenigsten entwickelte geistige Individualität. In leidenschaftlichem Pochen auf ihr Anrecht an das Glück begehren diese nordischen Vollnaturen „Alles oder Nichts“. Schade nur, dass sie nicht gegen die Liebe gefeit sind und durch diese Schwäche eine Menge heiliger Pflichten und Verantwortungen auf sich laden, von denen sie das Verlangen, ihr Ich zu bilden, nicht befreit.“

*

Charlotte Leffler zeichnet sich durch treffliche Milieuschilderungen aus. Jedoch den Stempel eines konsequenten Naturalismus, der fest auf die Theorien vom Milieu aufbaut, tragen nur wenige jüngschwedische Autoren. Das wirklich rohe Element dieser litterarischen Schule vertritt nur Strindberg — es ist mehr Sache der düsteren, praktischen Norweger. Es steckt zu vielträumerisch poetischer Sinn in den Schweden, so dass sie selbst den allergetreuesten Schilderungen von Land und Leuten einen gemütvollen, idyllischen Hintergrund verleihen müssen. Wie trefflich gezeichnet, wie naturgetreu sind die Bilder eines Hedenstjerna, und doch wie viel Gemütstiefe, wie viel köstlicher Humor steckt in ihnen. Und trotz aller schreckenerregenden Umstürzlerprogramme stossen wir, ehe wir's erwarten, auf ein gründliches Abschweifen ins Phantastische, ja Mystische. Ein schlagendes Beispiel hierfür bietet Gustav af Geijerstam, der heute in hohem Grade die Geister fesselt. Er schrieb einen wackeren naturalistischen Roman von einem Studenten, der die ausgetretenen Pfade der Alten mied, all seine kleinen Lebensfreuden seinen hohen Prinzipien opferte, um als Schriftsteller mit dem Herzen die traurigen Vorkommnisse des Alltagslebens zu schildern. So traurig, wie die Novellen seines Helden „Erik Grane“, sind seine eigenen Erzählungen: Från det yttersta skäret, Kampen om kärlek; Erik Grane. Nur zu oft zeigt er den Zusammenstoß alter, streng religiöser und moralischer Begriffe mit der Freigeisterei der Jugend, ein Zusammenstoß, der in Landen, wo das Volk noch zäh am

Glauben der Väter festhält und wo es Priester wie Brand und Pastor Sang giebt, doppelt hart werden muss.

Geijerstam ist niemals roh oder brutal, obwohl er auch gern in die niedersten Schichten der Bevölkerung hinabsteigt. Sein Werk, auch soweit es dem Naturalismus angehört, besitzt die herbe Keuschheit der nordischen Marmorwerke, denen die Sinnenglut des Südens fremd ist. Das sinnliche Element tritt bei den Schweden im Gegensatz zu vielen Erscheinungen moderner Litteratur nicht besonders in den Vordergrund; es ist nur da zu finden, wo es ein zur Entwicklung der Charaktere notwendiges Element bildet. Ueber all dem Schauen und Gestalten der Menschheit wie sie ist, beginnt Geijerstam plötzlich sie nicht mehr zu begreifen. Die Erscheinungswelt genügt ihm nicht: er will nach dem Wesen der Dinge forschen.

„Je mehr wir sehen und je mehr wir vom Menschen und vom Menschenleben verstehen lernen, um so fester müssen wir unsren Blick auf das Rätselhafte im Menschenleben richten, und auf unserer Wanderung durch die Welt werden wir dann nie vergessen, dass das Rätselhafte und Unerklärliche unsren Blick beschränkt und unser Geschick isoliert. — Ich habe mich immer zu solchen Menschen hingezogen gefühlt, deren Leben ausserhalb der Sphäre der Erfahrung anderer Menschen zu stehen scheint, weil ich meinte: wenn ich ihr Geschick sehe, dann stehe ich am Rande der Möglichkeit, hinter der sich die Antwort auf das Sphinxrätsel verbirgt, dessen Lösung wir mit unserem Leben bezahlen.“ So sagt Geijerstam in seinem Roman „Ivar Lyth“. Und nun entrollt er in ergreifender Weise das Schicksal eines einsamen Mannes, eines von lasterhafter Mutter geborenen Arbeiters, der zu einem ewig grübelnden Menschen heranwächst, sich nie Antwort auf die quälenden Fragen nach dem Warum seines Daseins zu geben vermag, hin und wieder blinden Instinkten und elementaren Leidenschaftsausbrüchen gehorchen muss und schliesslich seinen Lieblingssohn ertränkt, in dem dunklen Bewusstsein, ihn vor dem Leben zu retten.

„Jetzt komme ich zu Ihnen, Herr Pastor, als Mensch in höchster Not“, fragt er den Geistlichen, der ihn im Kerker besucht. „Können Sie mir sagen, was kein Anderer mir hat sagen können? Können Sie mir den Weg zeigen, um Versöhnung zu finden? Oder können Sie mir wenigstens sagen, weshalb ich die Todstunde begangen habe und mit meinen eigenen Händen das Leben meines Kindes erstickte. Sagen Sie mir die Wahrheit!“

Geijerstam schliesst mit den Worten: Was hätte der Pastor wohl antworten sollen? Ich weiss es nicht. Er lässt die Frage offen, das ewige Sphinxrätsel des Lebens: Warum bist du in die Welt hineingestossen worden, um nur zu leiden? Nur der Form nach blieb er Naturalist; sonst gehört er zu den Uebergangsnaturen, die in unendlichem Mitteid vor dem Leid der Welt erbeben und grübelnd, selbstquälerisch, zweifelnd und verzweifelnd nach dem Sinn des Lebens forschen. Er findet nicht, wie Edouard Rod in seinem „Sens de la Vie“ die Antwort: Das Leben hat nur einen Sinn für die, welche lieben und glauben, sondern gibt in seinem neuesten Roman: „Das Medusenhaupt“ (Medusas Hufvud) eine erschütternde Tragödie menschlicher Unvollkommenheit. Hier stehen zwei hochbegabte, durchaus modern fühlende Menschen, ein Idealist und ein Streber, der sich selbst betrügt, vor dem Medusenhaupt des Lebens und sinken

vor den kalten, unerbittlichen Augen, „die nur Kampf und Seelennot, nie Trost und Sieg verkünden“, machtlos nieder. Der Eine endet durch Selbstmord und der Andere, anscheinend Sieger, bleibt innerlich gebrochen. „Es giebt Zeiten, die mehr als andere in das hoffnungslose Elend versinken, das Schlechte zu sehen, und so lange Niemand der Medusa den Kopf abhauen will, sind es die Besten unter uns, die in Erwartung des Befreiers um den Palast der Gorgo Versteinungen bilden“, lässt er einen jungen Dichter sagen. Der Aufbau des Romans ist etwas schwerfällig, doch die Fülle der Gedanken reisst unaufhaltsam, auch über mühsam zu Worte Gebrachtes fort.

Eine andere Uebergangsnatur, ein Schilderer seelischer Krankheitsprozesse, die durch den Adel reinster Poesie verklärt werden, ist Ola Hansson. Er singt in schlachten, ergreifenden Herzenstönen die unendliche Skala menschlichen Leides, tiefen Seelenleides, wie es Naturen mit reichem Innenleben und wunderbar zart organisiertem Empfinden im Kontakt mit gröberen Organismen zu durchkämpfen haben: *Sensitiva amorosa*, *Parias*, *Heimreise*, *Meeresvögel* u. a., lauter Dekadenzmotive, banges Erlahmen des Willens vor dem rauhen Griff des Lebens. Bisweilen nur schildert er stille Resignation, die nicht als völliges Gebrochensein, sondern als tapferes inneres Aufraffen erscheint: „Esther Bruce“.

*

Das Ende des naturalistischen Romans verkündeten 1896 Oskar Levertin und Werner von Heidenstam durch eine von ihnen selbst verfasste und zugleich kritisch zerstörte Novelle: „Die Heirat Pepitas, der Cigarrenarbeiterin“. Beide sagten aus, was sich jedem Kenner des schwedischen Charakters und der schwedischen Literatur von selbst aufdrängt: Der Naturalismus konnte nie in Schweden feste Wurzeln fassen. Weder Temperament noch Ueberzeugungen befähigten seine Dichter dazu und ihr zum Reflektieren geneigter Geist konnte sich auf die Dauer nicht mit dem Greifbaren begnügen, er musste ins Unbegreifliche hinüberschweifen. Und weiter liegt in all den Dichtern und Denkern ein aristokratischer Zug, der nicht der von blinden Instinkten geleiteten Masse, sondern dem isolierten Einzelwesen seine Sympathien schenkt. Was ist Jvar Lyth, der arme Arbeiter anders, als ein Aristokrat unter seinen rohen Genossen! Franzosen und Russen steigen gern zu ihren Brüdern im Leid herab und machen sich mit ihnen gemein. So weit sich unsere Beurteilung erstreckt, lösen die schwedischen Dichter den leidenden Bruder von seinem Milieu los und ziehen ihn zu sich empor.

Der als hochbegabter lyrischer Dichter längst gefeierte Oskar Levertin machte nach dieser kritischen That einen Ausflug ins psychologische Gebiet. Sein Roman „Die Feinde des Lebens“ steht den besten Sachen von Rod und Bourget würdig zur Seite. Es ist die Geschichte eines talentvollen Journalisten, einer verfeinerten, enthusiastischen Natur, der seine besten Kräfte für edle Ziele einsetzt und sich doch täglich an tausenderlei kleinlichen Misern in seiner engsten Umgebung reibt, bis er, vom stetigen Kampfe in der erhitzen Zeitungsatmosphäre krankhaft überreizt, dem Verfolgungswahnsinn anheimfällt und ein tragisches Ende findet. Rührend ist die Braut des unglücklichen Otto Imhoff gezeichnet: eine

ganz germanische Gestalt mit ebensoviel Verstand als Herz, voll Selbstverleugnung, Aufopferungsfähigkeit, der ihre treue Liebe stets das Rechte eingiebt.

Werner von Heidenstam entwickelte sich anders. Er wählte sich das philosophisch-allegorische Gebiet. Mit glühender Phantasie entwirft er Bilder alter versunkener Kulturperioden und predigt nach einander den Kultus der Lebensfreude, des Schönen, der Wissenschaft („Endymion“), um schliesslich (in „Hans Alienus“) hinter allem eine grosse Leere zu entdecken, die sich des Helden und begeisterten Jüngers dieser herrlichen Dinge bemächtigt. Uebersättigt flieht Hans Alienus freudlos und hoffnungslos in die Wüste. Dort hat er eine seltsame Vision: Er begegnet Jesus und Dionysos. Um sie herum schreien Welten nach Glück, nach Erlösung vom Leid; „Sie können nicht warten, bis sich die Zeit erfüllt hat — spricht Jesus. Sie vermeinen sich, vermöge ihrer Weisheit, bis zu einem Glück erheben zu können, das außerhalb ihrer Sphäre liegt.“ — „Ich will ihnen wenigstens zeigen, wie sie warten können!“ ruft Dionysos aus und schenkt ihnen die Lebensfreude. Als Jesus nach langen Jahren wieder auf die Erde zurückkehrt, findet er die Menschen elender als zuvor — aus dem Freudentaumel ist nur neues Elend erwachsen. Er weint blutige Thränen über die leidende Menschheit und als diese sein göttliches Mitleid empfindet, glaubt sie daran, das die wahre Freude nur aus Thränen geboren werden kann. Des Lebens Ziel ist: Christus zu gleichen, Demut zu üben und die Menschen zu lieben, wie er sie geliebt hat — nur die Barmherzigkeit verleiht den wahren Frieden des Herzens.

*

Eine junge Schule, die sich in psychologischer Analyse, philosophischer Allegorie und Symbolismus versucht, ist im Werden; sie ist wegen ihres ruhelosen Forschens nach der Seele der Dinge den neu-idealistischen Strömungen einzuordnen. Unter den Jungen sind viele Namen von gutem Klang, wie Ernst Ahlgren, Nordenswan, Alfild Agrell, Anna Wahlenberg, bei denen der Realismus noch überwiegt, ferner Tor Hedberg (dessen Roman „Judas“ Aufsehen erregte), Axel Lundegård, Beckström, Sigurd Snorre u. a., deren Werke mehr spiritualistische und idealistische Tendenzen zeigen. Ein paar selten begabte Dichternaturen überragen sie meilenweit: Per Hallström und Selma Lagerlöf. Ersterer, ein Meister der Form in Poesie und Prosa umfasst in den fünf Bänden, die er veröffentlichte: „Lyrik och fantasier“, „Vilsna fäglar“, „Purpur“, „En gammal historia“, „Briljants myket“ alle Zeiten und alle Welten mit dichterischem Seherblick; aus Freud und Leid reiht er Perle an Perle, wo er sie findet, und alles gilt von ihm, was früher zur Charakteristik des schwedischen Temperaments gesagt wurde.

Vollkraft, Eigenart, Frische, packende Grossartigkeit, Urväter-Heroismus, toller Lebensgenuss und unheimliche Phantastik nordischer Natur-Mythen — alles das sprudelt aus „Selma Lagerlöfs „Gösta-Berling-Saga“ hervor. Mit diesen Erzählungen aus dem alten Wermland hat die Verfasserin, ein junges Mädchen, gezeigt, dass die Zunft der fahrenden Sänger, die singen wie der Vogel singt von allem, was Menschenbrust durchjubelt und durchklagt, noch nicht ausgestorben ist.

A. BRUNNEMANN

MODERNE KUNST IN DAENEMARK

EINE KURZE UEBERSICHT VON N. V. DORPH



J. F. WILLUMSEN, FRAGMENT EINES BILDRAHMENS

Die Kunst unterliegt auch in den kleinen Verhältnissen eines kleinen Landes dem „Gesetz der Veränderungen“. Ihr inneres Wesen und ihre äußere Form wechselt mit der Zeit, in der sie lebt. Die Zeit zwingt sie diese Entwicklung mit zu machen.

Der sprunghafte Gang in der Entwicklung der künstlerischen Schöpfungen unserer Zeit, der Anschauungen entstehen und ablösen lässt mit einer Plötzlichkeit, die kaum Übergänge kennt, muss notwendiger Weise auch der Kunst selbst, die produziert wird, sein charakteristisches Gepräge geben. In der gleichmässigen Entwicklung einer früheren Zeit, als jedes Jahrhundert seinen herrschenden Stil hatte, sein gemeinsames künstlerisches Ideal, das Alles um sich sammelte, Alte und Junge, in einer Zeit, die langsam neue Gedanken reifen ließ, entstanden die Kunstschöpfungen mit der ruhigen Selbstverständlichkeit, die das Bewusstsein des allgemeinen Verständnisses und der Billigung unter Kollegen und Publikum hervorbrachte. Die verschiedenen individuellen und prinzipiellen Streitfragen wurden in Güte abgemacht und brachen äußerst selten aus dem Rahmen, der einmal von der öffentlichen Meinung festgesetzt und gutgeheissen war. Anders jetzt. Die hastig aufkommenden und beständig wechselnden „Richtungen“ mit all den Zwischenstufen, die die augenblickliche Laune über die Welt fliegen lässt, zwingen leicht den einzelnen Erzeugnissen ein Gepräge von Einfertigkeit, von nervösem Selbstgefühl auf, oft ein angestrengtes Betonen einer oder der anderen künstlerischen Theorie, eine anerkämpfte Originalität, die für den Augenblick die Arbeit mit einer gewissen Sensation umgeben kann, in Wahrheit aber kaum etwas mehr bedeutet für den tieferen Wert des Werkes.

Andererseits muss man daran festhalten, dass unsere Zeit Künstlern mit starkem seelischen Rückgrat gerade die Erregung gegeben hat, die ihre Kräfte zur höchsten Blüte brachte. Die heftige Konkurrenz, das stark strömende Geistesleben war diesen Glücklichen ein Sporn zu erhöhter Produktion. Sie haben aus dem reichen Stoff, den die Kunst der grossen Welt ihrer Phantasie gab, gerade das herausgenommen, was ihnen nützen konnte, und das andere liegen lassen.

★

Dänemark, das ja wie das übrige Skandinavien im Sehkreis der grossen Kulturzentren lag, hat nach und nach alle die Bewegungen abgespiegelt, die sich draussen in der Welt regten. Doch darf man sagen, dass die dänische Kunst —

vielleicht in höherem Grade als die schwedische und norwegische — durch alle wechselnden Strömungen am meisten von ihrem Eigenen bewahrt hat.

Unter all den gelernten Fertigkeiten schimmert das nationale Gepräge hervor; hinter den fremden Geberden entdeckt man abseits unverkennbar das dänische Naturell. Ich meine das als einen glücklichen Umstand für die Kunst des Landes bezeichnen zu können.

Die erste ernste künstlerische Revolution in Dänemark kam spät, erst in der Mitte der 70. Nach der langen Periode des Stillstands, in welcher die geschmückte Wirklichkeitsschilderung, die Anekdoten und Idylle unumschränkt herrschte, stürmte in diesen Jahren eine Schar junger Fortschrittsleute den heimatlichen Parnass, trat mit schonungslosen Füßen die Hege nieder, die der alte Glaube zwischen sich und die Welt gesetzt hatte und proklamierte den Naturalismus — die ungeschminkte Nacktheit und Wahrheit — schön oder hässlich — als Lösung der jungen Kunst.

Was in Dänemark geschah, hat auch sein Seitenstück in Deutschland. Nur die Namen sind verschieden. Der Naturalismus herrschte unbeschränkt bis in die 90er Jahre und hat uns viel ausgezeichnete Kunst geschenkt. Auch in Deutschland werden Namen wie P. S. Kröger, Viggo Johansen, Michael und Anna Ancher, Zartmann, Niss u. a. vortrefflichen Klang haben. Betrachtet man nun diese gewaltsame Aktion von weitem, entdeckt man bald, dass der Unterschied zwischen Alt und Neu nicht so sehr in dem Was als in dem Wie besteht, mehr in den Mitteln, in Farbenanschauung, Behandlung, und für Luft und Licht geöffneten Augen, mehr in vervollkommneter Technik als im Stoffkreise; mehr im Inneren als im Äusseren. „Die Revolution“ brachte jedenfalls einen erfrischenden Lebensstrom mit seiner ungeschminkten Wahrheit in die saubere und geputzte Genremalerei und die zierliche Landschaftskunst, die im Vergleich mit der neuen starken Kunst ein schwacher Abglanz von der Welt schien, die uns hier lebendig entgegenrat. — Das war das Leben selbst.

Die folgenden Jahre haben allerdings klar gezeigt, dass der reine Naturalismus, die bloße Naturnachahmung seine Rolle ausgespielt hatte. Trotzdem war dieses Schaffen von allergrößter Bedeutung für die fernere Zeit. Es hat einen tiefen Respekt vor der Natur hervorgerufen. Anstatt der früheren ästhetischen Gefühlsfülle und des flauen Idealisierens von Mensch und Landschaft trat ein wahres Naturgefühl ein, eine lebendige Anbetung der Farbenschönheit, ein malerischer Sinn, der viel weitere Gebiete umfasste, als je die ältere Malerei sich träumen ließ. Für mehr aber als notwendige Zwischenstufe zu wirklicher Erneuerung der Kunst kann man ihn nicht betrachten.

In den späteren Jahren sind unter vielfacher Einwirkung von verschiedenen Seiten, von Englands Prärafaelismus und dekorativer Kunst, von der modernen symbolischen Richtung in Frankreich und ebenso, von den großen deutschen Neuromantikern: Böcklin, Klinger, Thoma u. s. w. deutliche und interessante Bestrebungen hervorgetreten, Neu-Land für die künstlerische Darstellung zu gewinnen. Eine ganze Reihe jüngerer Kräfte hat mit der Begeisterung und dem Ernst, der einer guten Sache würdig, sich in Versuche gestürzt, neue Formen und neuen Inhalt zu schaffen, — in jedem Falle eins von beiden. Und das glückte Einzelnen über-

raschend. Obwohl diese experimentierenden Künstler untereinander nach ganz verschiedenen Zielen streben, hat das Eine: der gemeinsame Kampf gegen das naturalistische Prinzip die meisten in eine Gruppe für sich vereint, die sogenannte „Freie Ausstellung“, in scharfem Gegensatz gegen den alten offiziellen Salon in Charlottenborg. Die Gruppe hat verschiedene Jahre im eigenen Gebäude ausgestellt und gerade in diesem Frühjahr wurde unter großer Feierlichkeit ein von dem Maler Willumsen gezeichneter, neuer und glänzender Tempel in Kopenhagen für die dänischen freien Künstler eingeweiht.

Die bedeutenderen Mitglieder der freien Ausstellung sind Joachim und Niels Skovgaard, das Ehepaar Slott-Möller, Viggo Pedersen, Wilhelm Hammerskjöld, Willumsen und Johan Rohde, an die sich jüngere Kräfte schliessen wie Joh. Larsen, Joh. Krag, Clement, Syberg u. a. Unter den jüngeren Malern, die ohne sich dem Verbande, der „freien Ausstellung“ anzuschliessen, in gewisser Hinsicht sich doch emanzipiert haben von der krassen naturalistischen Darstellung — und zu diesen tauchen beständig neue vielversprechende Talente auf — seien hier nur drei genannt: Jul. Paulsen, Irminger und Ring. — Nicht, als ob einer von diesen Künstlern bewusst von der natürlichen Form fortzukommen suchte. Die Wirklichkeit ist überall Ausgangspunkt und Grund für die malerische Darstellung. Ihre Beobachtungen sind so modifiziert, angepasst oder zurechtgelegt, dass sie sich alle um den Gedanken des Bildes als Mittelpunkt einen, ihn erklären und beleuchten. Es wird ein Betonen der Idee, die des Bildes Inhalt ist.

Sie behaupten, es wäre das Recht des Künstlers, Erlebnisse frei zu behandeln, wie seine Phantasie ihm gebietet, sie umzuformen nach dem Bedürfnis des Augenblicks, oder mit anderen Worten: Die in der Natur gefundene rohe Form zu veredeln, und zwar dadurch, dass ihr künstlerischer Inhalt und Leben geschenkt würde.

Bei diesen Künstlern spielt die subjektive Empfindung, das eigene Ich, eine weit wichtigere Rolle, als die Rücksicht auf die dem Gegenstande zufällig eigene Form.

Glückt es dem naiven Plein-air-Maler, seiner Naturschilderung etwas von der reinen Freude und Begeisterung mitzuteilen, die ihn selbst erfüllt bei der Betrachtung der Natur, geschieht es unbewusst. Die Stimmung schleicht ohne sein Wissen in das Bild hinein. Anders diese Romantiker, die mit lebhafter Reflexion und voller Ueberlegung die Natur nach eigenem Willen umformen und bilden.

Paulsens Landschaften sind mehr Dichtungen und Träume als wirkliche Schilderungen von Naturerscheinungen. Er will keine Illusion hervorbringen, sondern einen unbestimmten musikalischen Klang. Seine Porträts halten sich natürlich strenger an die gegebenen Vorbilder, indes sucht er doch immer eine gesammelte, monumentale Totalwirkung in Stellung und Farbenbehandlung. Seine älteren großen Kompositionen „Adam und Eva“, in unserer Nationalgalerie, und „Kain“ behandeln die nackte Menschengestalt mit einer Originalität und einer malerischen Energie, die bewunderungswert ist.

Bei Irminger denke ich hier besonders an seine Bilder aus den allerletzten Jahren. Irmingers sanftes, schwärmerisches Gemüt und lebhafte Phantasie scheint mit den

Jahren sich mehr und reicher zu entwickeln. Seine Empfindung ist warm, unkritisch und arglos wie die eines Kindes.

Daraus folgt, dass sich Echtes Unechtes ganz eigen-tümlich in seiner Produktion mischt, ohne dass er selbst ahnt, ob er wirklich die Blume der Poesie pflückt, oder ob er nur eine tote Theaterrose in der Hand hat. Oft ist jedenfalls sein Gefühl wahr. Auf der Frühjahrssausstellung 97 hatte er Bilder von einem Stimmungsgehalt und einer Innerlichkeit, verbunden mit einer liebenswürdigen Intimität der Darstellung, die ganz entzückend ist.

Z. B. die Illustration zu dem Ingemannschen Gedicht „Die grosse, stille Nacht bricht an.“ Zwei junge Mädchen auf einem Balkon, versunken in den Anblick der Sommernachtsschönheit. Dann auch ein idealisiertes weibliches Porträt voll starker, liebevoller Empfindung.

Rings bestes Werk ist das grosse Bild „Frühjahr“, das er 96 auf Charlottenborg ausstellte. Es stellt zwei junge Dorfmädchen dar, die in vertraulichem Gespräch in einem ärmlichen Bauerngarten spazieren. Diese schlichte Scene ist aber mit so echter und wahrer Poesie, mit so frischer Vorfrühlingsstimmung gegeben, dass man ergriffen wird. Alles keimende Sehnen und Frühlingsahnen atmet aus diesem Bilde. Die beiden jugendlichen Mädchengestalten scheinen eine Verkörperung aller unschuldigen Träume von Sommer, Sonne, Wärme und Menschenglück. Die Farbe ist von angenehm gedämpfter Klarheit und sehr harmonisch gestimmt. In der Auffassung der Köpfe, besonders bei dem der älteren Schwester (denn Schwestern sind es sicher), sieht man, dass Ring nicht vergebens alte italienische und deutsche Porträtkunst studiert und kopiert hat. Man kann keine bestimmten Vorbilder angeben, aber die empfangenen Eindrücke blieben haften und machten sich stark geltend.

Auch Viggo Pedersen gehört zu den besten Kräften der „Freien Ausstellung“. Seine Landschaften sind freie Kompositionen über gewählte Motive, mit grosser malerischer Kraft und starkem Sinn für dekorative Haltung. Er sucht die grossen Linien, er betont das, was ihm der innere Charakter des Motives zu sein scheint — alles andere, was ihm unnötig und überflüssig vorkommt, lässt er fort. In Nacht- und Abendbildern erreicht er oft tiefe andachtsvolle Naturstimmungen.

Viggo Pedersen malt mit grosser Feinheit Interieurs und Figuren, auch hat er einmal religiöse Stoffe behandelt. z. B. das merkwürdige Bild: „Isaak sieht Rebekka kommen“, dessen abendbeleuchtete Wüstenlandschaft von mächtiger dramatischer Wirkung ist.

Auf der diesjährigen „Freien Ausstellung“ hat er unter anderen ein grösseres Bild „Duett“, das zwei junge Frauen in antikem Gewande darstellt, versunken in musikalischer Schwärmerie, beim roten Schein der untergehenden Sonne. Eine entzückende Komposition mit koloristischer Meisterschaft gemalt.

Mit Viggo Pedersen und Johan Rohde, die — ob-schon in Wesen und künstlerischer Darstellung weit ver-schieden — beide ihr Ideal in der Kunst einer entschwun-den Zeit sehen, bin ich zu der Grenze gekommen, zwischen der naturalistischen Kunst — das heisst: einer Kunst, die die natürliche, direkte Schilderung von Geschenem oder Erlebtem anstrebt — und zwischen der, die bewusst die gefundene Form umschreibt, die durch Symbole mit tiefliegender Be-

deutung wirkt, die das naturwidrige, übernatürliche Element in ihren Dienst nimmt oder auch sich in eine unsinnliche Mystik verliert.

Rohdes meiste Malereien nähern sich dem modernen Eklekticismus, der seine durchaus modernen Gefühle frei-willig in einen Stil kleidet, der der Kunst irgend einer ent-schwundenen Zeit entlehnt ist. Sein Beitrag zu der „Freien Ausstellung“ dieses Jahres zeigt, dass er zu selbstbewusster Klarheit gekommen ist. Die Trockenheit und Dumpfheit seiner bisher allzu aufdringlichen Galerieerinnerungen ist in diesem Jahr verschwunden. Seine Porträts des Malers Zartmann und des Dichters Pontoppidan sind vortreffliche Charakterbilder der beiden Leute und außerdem mit einem kultivierten Stilgefühl und einer malerischen Gewandtheit gearbeitet, die wohl ihren Ursprung in altdeutscher Kunst hat — gerade wie Thoma —, aber wie diese doch ganz per-sönliches Eigentum geworden ist. — Als Beispiele für die erwähnten verschiedenen Richtungen wären zu nennen: Joachim Skovgaard, Wilh. Hammerskjöld, das Ehepaar Slott-Möller und J. F. Willumsen. — Von Joachim Skovgaard ist es wohl nicht zuviel gesagt, dass er von allen neueren dänischen Malern am schwersten in der Wagschale wiegt, wenn jedes Einzelnen Wille und Können gewogen werden soll, und zwar infolge der menschlichen und künstlerischen Eigen-schaften, die er in seine Arbeit hineinlegt und die sich bei keinem anderen dänischen Künstler in so mächtigen Proportionen oder in so grossartigem Charakter vereint finden. Skovgaard ist ein Sohn des ausgezeichneten alten Landschafts-malers P. C. Skovgaard und älterer Bruder von Niels Skovgaard, dessen feine und eigen-tümliche Kunst der Joachims sehr



J. F. WILLUMSEN

verwandt ist in Wesen und Aussehen, doch bisher von weit schwächerem Flügelschlag blieb. Die Tradition der Kunst des Vaters und seiner Zeit ist bei beiden trotz allen Experimenten lebendig geblieben und schlägt eine unsichtbare aber unverkennbare Brücke zwischen Alt und Neu, ein Band, welches ihr ganzes Wirken mit dem Mutterstamme der alten dänischen Kunst verbindet.

Joachim Skovgaards frühere Landschaftsbilder sind direkte Abkömmlinge der Malerei seines Vaters, wie er denn auch jetzt noch ab und zu kleine Bilder malt, bei denen die peinliche und treuherzige Beobachtungsweise der alten Kunst mit großer Sorgfalt wieder angewandt ist. Seine Wirksamkeit ist außerordentlich umfassend; in Wahl von Material und in Ausdrucksweise ist er so universell wie wenige andere. Sein außerordentlich dekorativer Sinn kommtt ungewöhnlich phantasiereich zum Ausdruck in keramischen Arbeiten, in Illustrationen und Dekorationen. Er benutzt alle Darstellungsarten der Malerkunst, und verbindet oft in seinen Bildern die verschiedenen Mittel, Skulptur, Malerei, Metallglanz u. s. w. zu einem Ganzen von überraschender Neuheit. Das größte Verdienst seiner Kunst bleibt aber der Reichtum an geistiger Kraft und Tiefe, von der er durch und durch beseelt ist. Man beugt das Haupt vor dieser Kunst in Bewunderung vor dem ganzen schaffenden Talent und in Ehrerbietung vor dem bedeutenden Menschen, der dahinter steht. — Joachim Skovgaard hat seine natürliche Begabung durch wiederholte Reisen und durch ernstes Studium der großen Kunst ferner Zeiten geschärfpt. Ueberall in seiner späteren Produktion spürt man die Wirkung dieser innerlichen Vertiefung und dieser Liebe zur Antike, zur frühesten italienischen Kunst und zur Renaissance. Man kann daher bei Verschiedenem von Skovgaards Kunst beinahe von „Prärafaelismus“ reden, da er deutlich und stark von der älteren italienischen Kirchenmalerei beeinflusst ist. Im Hinblick auf den modernen englischen Prärafaelismus wird man jedoch diese Bezeichnung zu wenig erschöpfend finden, um Skovgaards biblische Malerei vollständig zu charakterisieren. Der englische Prärafaelismus (um dieses nicht immer ganz treffende Wort weiterhin zu brauchen) ist in seinem ganzen Wesen eine genaue Nachahmung der äußeren Erscheinung der alten Malerei. Es ist ein fester künstlerischer Stil, ja fast Manier geworden, von der ganzen Schule stereotyp eingetüft und ausgeübt. Der müde Gedankengang in Komposition, Form und Linie wird nachgeahmt und zu größerem Genuss für moderne Augen gemildert, er wird süßlich und schmachtend und von einer raffinierten Einfachheit und geleckten Eleganz, die weit von der keuschen Unmittelbarkeit der Originale entfernt ist. Im Gegensatz dazu steht Skovgaards Behandlung ähnlicher Motive! Die harte rohe Kraft in Zeichnung und Formgebung und die breite robuste Gesundheit der Farben hat nichts von der glatten Eleganz der englischen Malerei, weit mehr von der Ueppigkeit und schwelenden Lebensfreude der Spätrenaissance.

Skovgaards Kunst scheint mir in seinem ganzen Wesen dem Geist dieser Zeit näher zu stehen, als dem bleichen asketischen Prärafaelismus. Man findet überall in seiner Produktion ein großes in Museen und Sammlungen erworbenes Wissen und eine reiche Kenntnis archäistischer Funde in Skulptur und Vasenmalerei, die er in sein künstlerisches Bewußtsein aufnimmt, ohne pedantische Skrupel verarbeitet

und seinen engeren Absichten dienstbar macht. — Joachim Skovgaards bedeutendste Arbeiten sind: das kolossale Bild „Christus im Totenreich“, welches von unserer Galerie-kommission refusiert wurde und nun in einer abseitsliegenden Kirche hängt. — „Der Teich von Bethesda“, der Engel berührt das Wasser, an dem die Kranken und Lahmen kämpfen, um sich hineinzustürzen — das eigentümliche und schöne Bild „Christus führt den Schächer ins Paradies“, sowie die neuerlich vollendete herrliche „Verkündigung“, die von einem Mäzen der Heiliggeistkirche geschenkt wurde. In all diesen findet sich tiefer religiöser Ernst, verbunden mit wirklich künstlerischem Schwunge und mit einer Innerlichkeit, die vielleicht alleinstehend ist in moderner Kunst.

Von ganz anderem künstlerischen und geistigen Guss ist Wilh. Hammershøj.

Er ist ein Träumer, ein Farbendichter von ähnlichem künstlerischen Wesen wie die französischen Synthetiker: Mallarmé und Maeterlinck. Auch mit Whistler hat er gewisse Berührungspunkte. Der Inhalt seiner Bilder lässt sich nicht kritisieren nach den gewöhnlichen Vorstellungen von Wahr und Unwahr, oder nach den angenommenen Regeln von der Bedeutung und dem gegenseitigen Verhältnis der Dinge. Für die Welt, die wir alle kennen und über die wir im Klaren sind, setzt er eine ganz andere, eine selbstgeschaffene Welt, die gewiss Einiges mit der unsrigen gemein hat, Form und Farbe und Inhalt aber bestimmt er durchaus nach eigenem souveränen Willen. Für Hammershøj ist diese Welt seine Welt, die wahre, die wirkliche, alle anderen sind falsch und ohne tiefere Bedeutung. Seine



Welt giebt die wunderbare Erklärung von dem, was sich hinter dem äusseren Schein verbirgt, das rechte Verständnis und den Begriff der Dinge, was nicht jeder sieht, sondern nur den besonders Begnadeten sich offenbart — der alte Kampf zwischen Dichtung und Wahrheit, der nie zu Ende geführt wird, weil jeder Teil seinen eigenen Gesichtspunkt hat. — Ein Trost ist es nur, dass keiner, wenn es wirklich dazu kommt, seinen Gegner entbehren kann.

Uebrigens verlässt Hammershöj nur in seinen wenigen grösseren Kompositionen — wie zum Beispiel in der merkwürdigen „Artemis“ von der „Freien Ausstellung“ 1895 — ganz und gar diese Welt und ihre gewöhnlichen Vorstellungen. In seinen Porträts und den vielen Interieurs sind seine Beobachtungen durchaus dem Stück Natur entnommen, das er vor Augen hatte. Hier drückt er seine spezielle Auffassung der Sache allein durch die Wahl des Motivs, der Farben und der Komposition aus.

Hammershöjs Farbe ist im höchsten Grade eintönig und dürfte den meisten geradezu ärmlich vorkommen. Wer aber die Wirkung grosser Kontraste nicht braucht, um Genuss zu empfinden, der wird in diesen gedämpften grauen Tönen, die mit dem feinsten Sinn für Farbenzusammenhang in Harmonie gebracht sind, die reichste Quelle von Freuden finden. Ein besonders grosser Geist als Mensch und Künstler ist Hammerhöj freilich nicht. Seiner Begabung fehlt die Macht, die den Menschen ergreift und bezwingt, die ihn reicher und besser macht durch tiefe Gedanken und geniales Schauen. Aber auf seinem kleinen Gebiet ist er unabhängiger Herr und Meister und in dänischer Kunst ohne Seitenstück. In dem grossen vielstimmigen Chor tönt seine Stimme mit zartem und feinem Klang und wird sicher lange, nachdem hundert andere verstummt sind, in vielen Ohren klingen.

Das Künstlerpaar Slott-Möller bringt — jedes für sich — neue Seiten in die Bestrebungen des jüngsten dänischen Künstlergeschlechts. Harald Slott-Möller sucht mit grosser Ausdauer den Inhalt der naturalistischen Kunst, begründet durch Erfahrung und Beobachtung, mit der Symbolik und dem duftigen Wesen des tieferliegenden Sinnes zu verbinden. Das gelingt ihm nicht immer, indem die Wirklichkeit — die er ja mit grosser Anschaulichkeit malt — mit ihrem schweren Stoff oft das leichte Gespinst der Phantasie unter ihrem Gewicht vernichtet. Slott-Möller ist in erster Linie Kolorist. Seine Farben sind reich und blendend mit seltener Virtuosität und leidenschaftlichem Gefühl für die Vielfältigkeit ihrer Schönheit behandelt. Die Farbe ist in Slott-Möllers Bildern — mehr als bei den meisten anderen — ein Faktor von grosser selbständiger Bedeutung. Manchmal kann sie zu blühend werden, von einer süßen und duftigen Anmut, die nicht ganz ansprechend ist. Doch stets ist sie gemeistert mit einer Tüchtigkeit, die Respekt abzwingen muss.

Von seinen Produktionen nenne ich das vortreffliche Abendbild, drei junge Frauen, die im goldenen Abendsonnenschein heimwärts wandern mit gepflückten Blumen und Früchten. Es erinnert in seiner Komposition an antike Reliefs und Vasenmalerei. Eine ausgezeichnete Idee mit viel Geschmack durchgeführt. — Unter den Porträts wird man sich besonders an das grosse Bild „Georg Brandes hält Vortrag“ erinnern. Fast Karikatur, ist es doch ein mit grosser Energie durchgeführtes Charakterbild des berühmten Mannes. Slott-Möller hat auch mit Erfolg sich mit kunstindustriellen Auf-

gaben beschäftigt. Er hat Zeichnungen zu mehreren Möbeln gemacht, so ein Paar ausgezeichnete Buffets, und selber eine höchst eigentümliche Wiege geschnitten und gemalt.

Frau Agnes Slott-Möller hat für ihre persönliche Begabung ein vortrefflich geeignetes Feld gefunden: Dänemarks alte Geschichte und Sagenlitteratur. Dreist und originell ist ihre Behandlung der mittelalterlichen Begebenheiten, die sie nicht in gewöhnlichem Romanstil darstellt, sondern in der den Zeiten eigenen Beleuchtung, in welcher alle Roheit und Unwissenheit klar zu Gesicht kommt. Die schönen alten Volkslieder behandelt sie mit zarterer Sorgfalt und viel Verständnis. Das mystische Halbdunkel um Personen und Begebenheiten in den Volksliedern, die zarte Romantik, die wehmütige Sehnsucht und Schwermut, die wie ein fliessender Strom durch sie alle geht, lebt und atmet in Frau Slott-Möllers Bildern, ob sie nun malt oder zeichnet oder modelliert und malt.

1894 beteiligte sie sich an der Konkurrenz um ein Relief zum Hauptportal für das neue Rathaus in Kopenhagen mit einer Darstellung „der ältesten Ratsherren der Stadt“ und bekam den ersten Preis.

Ihre grösste bisherige Arbeit ist die pompöse Arbeit „Niels Ebbesen“, Dänemarks populärster Sagenheld reitet über die Heide auf seinem prächtigen Pferd. Ein wirklich monumentales grossgedachtes Bild, frei von allem billigen Patriotismus. Auf der „Freien Ausstellung“ 97 stellte sie unter andern eine bemalte Skulptur aus, eine Komposition über das schöne Volkslied, das vom Tod der Königin Dagmar auf Ribeschloß berichtet. Eine Arbeit von grosser dekorativer Wirkung und eigen rührender Volksliedsstimmung.

Frau Slott-Möller ist aber auch eine vortreffliche Landschaftsmalerin. Ihre Bilder aus Jütland mit dem blauen Fjorden und Gruppen zerzauster Eichen sind mit grosser Kraft gemalt. Sie stilisiert ihr Motiv, soweit Linien und Farben vereinfacht werden können, um die Wirkung zu verstärken, die Auffassung ruht indes ganz auf dem einfachen Natureindruck.

Ein Vergleich zwischen Herrn und Frau Slott-Möller (Vergleiche zwischen Künstlern sind in der Regel misslich, in diesem Fall indes vielleicht entschuldbar) dürfte das Resultat geben, dass er in erster Reihe und überwiegend Maler, während sie mehr Dichterin ist. Sie besitzt das Gemüt, die poetisch empfindende und schaffende Begabung, die man oft bitter vermisst bei seiner schönen und brillanten Farbenkunst.

★

Zum Schluss noch einige Züge einer Künstlerphysiognomie, die durch den einsamen und unermüdlichen Versuch, neue Kunst, neue Formen und neuen Inhalt zu schaffen, interessiert.

Dass J. F. Willumsen bedeutende malerische Gaben besitzt, ist zweifellos. Seine früheren Arbeiten zeigen zur Genüge, dass man hier einem Maler gegenübersteht, der malen kann, dessen Beobachtungsgabe eben so entwickelt ist wie seine schaffende Kraft. Wenn er dann in seinem späteren Schaffen alles technische Wissen bei Seite setzt und sich nach der Bildersprache eines kindlichen Gedankenganges primitiver Mittel bedient, so thut er es, weil er so will. Er versucht das naive Grübeln des einfachen Menschen über sich selbst und die Lebensrätsel in solchen „Sinnbildern“



F. HAMMERSCHÖJ, ALTE FRAU PAN IV 2.
LICHTDRUCK

auszudrücken. Willumsens Ernst und künstlerische Ehrlichkeit sind sicher Goldes wert, und doch helfen sie ihm nicht das Ziel erreichen, das er in seinen Träumen sich steckt. Denn Zeichen und Sinnbilder, die man nur durch lange Katalogerklärungen fassen kann, sind nicht Kunst, sondern Lehrbuch-Abstraktionen.

Kunst ist lebendige Mitteilung von Seele zu Seele, ein Sinneverzaubern, ein unmittelbares Stimmungswecken; Kunst vereinigt sich schlecht mit Philosophie, selbst wenn sie einmal tiefssinniger ist als die Willumsens. Doch es ist tief ergreifend, eine Künstlerseele so bitter kämpfen zu sehen, um das Unerreichbare zu erreichen. Diese Rastlosigkeit, dieser steinharte Wille würde viel erringen, wenn nur eine Möglichkeit wäre, Weg zu bahnen.

Willumsen ist Symbolist! Er symbolisiert Hör- und Sehempfindungen, Seelenstimmungen, Ideenassociationen, wie das erlebte oder erdachte Phänomen sie ihm eingegeben hat. Er suggeriert dem Beschauer diese Eindrücke nicht dadurch, dass er die Vorgänge darstellt, wie sie waren, sondern dadurch, dass er allerhand Zeichen und Figuren einschiebt, deren tiefere Bedeutung erst durch das geschriebene Wort klar wird.

Beispiele: „Montagnes russes — die zwei grünen Linien oben bezeichnen die Linienwirkung der Rutschbahn (die man nicht sieht), die Farbe und Behandlungsweise schildert die grelle Hässlichkeit des Vorganges“ — „Steinbrecher in üppiger Berggegend“ — die geflügelten Gamsen mit den Schwimmfüßen symbolisieren die freie Tierwelt der Berge, die Menschen aber müssen arbeiten im Schweiß ihres An- gesichts, um sich Nahrung zu schaffen.“

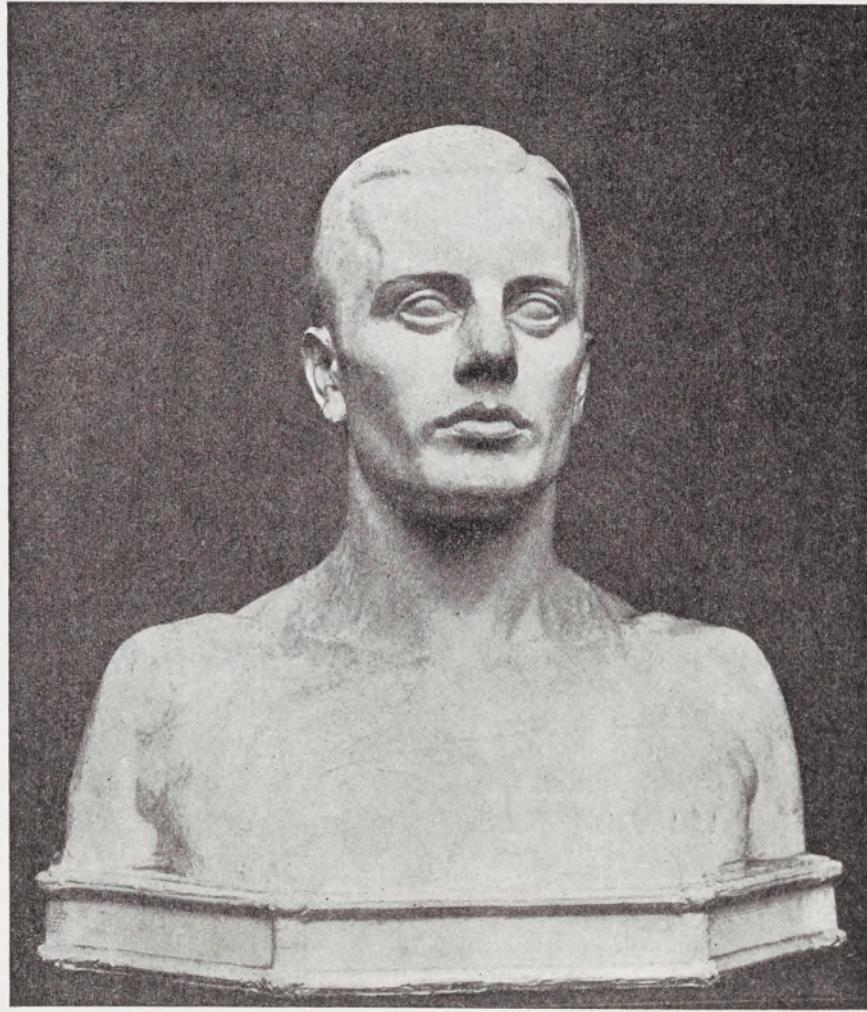
„Zwei Bretagnerweiber nehmen Abschied. — Die Linien in den Figuren sollen die doppelte Bewegung von Drehung und Gang veranschaulichen, die Sonnenflecken herum sollen den Eindruck der Unruhe verschärfen“ u. s. w. Es ist klar, dass Willumsen in seinem reformatorischen Eifer die Grenzen überschritten hat, die die bildende Kunst mit ihren Mitteln und infolgedessen mit ihrer ganzen Natur im Stande ist auszudrücken. Ich sage nicht, dass Kunstgenuss ein Spiel sein soll und leicht zu erlernen, die wirklich grosse und eigentümliche Kunst birgt Heimlichkeiten, die nicht von jedem verstanden werden, die nur mit geistiger Anspannung und Aufmerksamkeit erworben werden können. Die volle Erklärung des Werkes aber muss man in dem Werke selbst suchen, indem man sich ihm ungestört hingiebt, sie

darf nicht abhängig sein von außenstehenden Katalogangaben.

Ueberall in Willumsens Produktion stösst man indessen auf Einzelheiten, die ebenso sehr durch die künstlerische Vollkommenheit der Form imponieren wie durch ihre geistige Gedankenreife. Willumsen braucht durchaus nicht den grossen zusammengeflickten Apparat von gewöhnlichem Tiefsinn — der nur seine eigenen Züge verwirrt — um bedeutend zu wirken. Er ist weit klarer und fasslicher, wo er allein auftritt in einer einfachen, einzelnen Form: in dem kleinen Motiv eines einzelnen Kopfes zum Beispiel. Dann ist er ganz originell und tief, ohne es sein zu wollen. Das beste Beispiel hierfür sind die grossen Köpfe aus Steingut (Teile von einem übernatürlichgrossen unvollendeten Relief) auf der „Freien Ausstellung“ des vorigen Jahres. Sie scheinen unter dem Eindruck der frühesten griechisch-ägyptischen Skulptur zu stehen. Die umränderten Lippen und die verlängerte und hervorgehobene Form der Augenlider weist darauf hin. Ein einziges, benannt „Koreg“, scheint zugleich von gewissen japanischen Werken im selben Geiste inspiriert. Die Auffassung aber ist so durchaus neu und die Ausführung so überlegen und inhaltsreich, dass diese Arbeiten für mich die vollendetsten Schöpfungen Willumsens sind. Ein graziöses und amüsantes Bild stellte er dieses Jahr aus. „Spielende Amoretten“ heisst es und ist ein Versuch in dem leichten galanten Genre, dem Willumsen bisher keine Aufmerksamkeit geschenkt hat. An einem gedeckten Tisch im Freien sitzt ein junges, elegantes, verliebtes Paar und trinkt einander in Champagner zu. Lustiger, strahlender Champagnerrausch und glühende Verliebtheit atmen aus dem ganzen Bilde. Ueber ihren beiden Köpfen kreisen eine Schar niedlicher ausgelassener Amoretten, entstanden aus der Stimmung von Glück und Liebe, die die Prosa des Alltags zur schönsten Poesie umwandelt. Willumsen ist auch hier „Symbolist“, aber so, dass keine Katalogerklärung nötig ist.

Ich mache hier Schluss, nicht aus Mangel an Stoff, denn besonders unter den jüngeren Künstlern der „Freien Ausstellung“, wären viele, deren Talent und Streben wohl wert wären, erwähnt zu werden. Es konnten hier aber nur die Hauptzüge gegeben werden und die genannten Künstler sind die, in deren Arbeiten sich am typischsten dänisches Geistesleben abspiegeln als ein Glied in der neueren europäischen Kunstkultur.

Kopenhagen im Mai 1898.



JOHANNES KRAG, BÜSTE

DIE GEMÄELDEGALERIE VON HELSINGFORS



IE an Monumentalbauten reiche Hauptstadt Finnlands besitzt seit etwa zwölf Jahren in ihrem „Athenäum“ würdige Räume für die Aufstellung der etwa 350 Gemälde und 80 Bildwerke (meist Gipse), die der Kunstverein im Laufe der Zeit zusammengebracht hat: einen grossen, zwei kleinere Oberlichtsäle und eine Reihe von Kabinetten mit Seitenlicht. Sehr anzuerkennen ist, dass der Kunstverein in den letzten Jahren auch Werke derjenigen Künstler zu erwerben gesucht hat, die den Ruf der jungen finnländischen Schule im Auslande begründet haben, also vor allem solche von Edelfelt, von Gallén und vom Bildhauer Wallgren. Edelfelt ist, abgesehen von seinem noch ganz von Delaroche abhängigen Jugendbilde, einer historischen Rührscene, durch ein grosses für Ausstellungszwecke berechnetes Bild von 1890, Christus, der der Magdalena in einem nordischen Birkenwalde erscheint, und durch ein zartes Aquarell, die Darstellung eines Hafens, vertreten. Gallén's Imatrafall im Winter zeigt nicht die verblüffende Sicherheit der Technik, die Thaulows Werke auszeichnet, sein grosses Pastell, eine Bootscene, gehört aber zu den gesundesten und farbenkräftigsten Malereien der Gegenwart. Aehnlichen Eigenschaften begegnet man in einer Landschaft mit Figuren, von Gunnar Berndtson. Ein Atelierbild Viktor Westerholms, sowie ein Historienbild Severin Falkmans zeigen die beste moderne Schulung, ebenso wie die Werke der Damen Frosterus-Saltin, Lundahl sowie Schjerfbeck. Unter den Bildhauerarbeiten ragt Wilhelm Wallgrens bekanntes Christushaupt aus Marmor hervor sowie dessen zarte Reliefköpfe und kleine dekorative Bronzefigürchen; auch Walter Runeberg, der in dem Denkmal seines Vaters, des bekannten Dichters, eine der besten Porträtfiguren unserer Zeit geliefert hat, ist durch manche gute Arbeit vertreten.

Der Anfang zu einer Vertretung der modernen Kunst ist also so gut, dass er der Mehrzahl der Sammlungen von Kunstvereinen als leuchtendes Beispiel vorgestellt werden kann. Die Art aber, wie die eben genannten Werke in wirrem Durcheinander mit ganz anders gearbeiteten, den alten Bestand bildenden aufgestellt sind, bekundet, dass über die Ziele, die eine solche Sammlung zu verfolgen hat, noch keine rechte Klarheit herrscht. Zunächst hängen da ein paar Sammlungen alter Bilder, die so gut wie keinen Wert haben, da sie nur einige Künstler geringeren Ranges durch authentische Bilder vertreten zeigen, während das, was unter den besseren Namen geht, aus Kopien besteht. Hervorzuheben ist nur ein kleiner, nicht übler Cranach aus den Dreissiger Jahren, die Halbfigur einer reichgekleideten Frau auf schwarzem Grunde, mit dem Drachen bezeichnet. Das Schlimmste aber ist der Wust von

Bildern dieses Jahrhunderts, die aus der Zeit der eigentlichen Blüte der Kunstvereine stammen, fast den ganzen Hauptsaal bis oben hinauf füllen und wegen ihrer übergrossen Abhängigkeit von der Düsseldorfer sei es Novellen- sei es Historienmalerei jeglichen Charakters bar sind. Unter diesen Werken sollte strenge Umschau gehalten, nur das Beste behalten und in einem besonderen Raume, nach historischem Gesichtspunkt geordnet, aufgestellt werden. Nur ein mittelgrosses Marmorwerk von dem schwedischen Bildhauer Sergell (Ende des 18. Jahrhunderts), ein liegender Faun, und die rastenden Arbeiter von Fred. Ahlstedt, dem Vorgänger Edelfelts, verdienen besondere Beachtung. Ganz vereinzelt endlich stehen ein paar studienartige Landschaften von Corot und Daubigny.

Die Abhängigkeit Finlands wie des ganzen Nordens überhaupt von Frankreich in künstlerischer Beziehung ist nicht zu läugnen, und es hat daher auch seine volle Berechtigung, wenn hier weiter danach gestrebt wird, die französische Kunst in guten Beispielen vorzuführen. Ein Helsingforscher Arzt, Dr. Antell, der viel in Paris gelebt hat und dessen mannichfaltige Sammlungen — er ist namentlich Numismatiker gewesen — nach seinem frühzeitigen Tode in das Museum seiner Vaterstadt gelangt sind, hat auch hierfür den Grund gelegt, indem er neben einem kleinen frühen Bastien-Lepage, einer Muse im Walde, eine schöne Bronzegruppe von Rodin, einen stehenden Mann, der ein zusammengekauertes Weibchen hoch zu sich emporhebt, und eine Marmorgruppe desselben Künstlers, zwei einander liebendende Frauen, deren eine Paniskengestalt hat, erwarb. Edelfelt ist in seiner Sammlung durch ein feines, aber noch etwas schweres Damenbildnis, Gallén dagegen sehr gut durch ein Bildnis des Dr. Antell selbst, in seinem Studierzimmer, vertreten. Der Weg, den er durch die Anschaffung eines sehr duftigen Zorn betreten hat — natürlich wieder badende Mädchen — sollte vom Kunstverein wie von denen, die sich für die Förderung der einheimischen Kunst als Erwerber und Schenker von Kunstwerken interessieren, weiter verfolgt werden, indem neben der Vertretung der finnischen Kunst selbst nichts die Kunstanschauungen so sehr zu entwickeln und zu läutern vermag, als die Vorführung von charakteristischen Erzeugnissen aus den kulturverwandten nordischen Ländern. Wenn man sich vornehmen wollte, Künstler wie Zorn, Carl Larsson, Berg aus Schweden, Werenskiold, Heyerdahl, Thaulow, Munthe aus Norwegen, Kröger, Paulsen, Zartmann aus Dänemark, endlich die Bildhauer Tegner und Vigeland zur Vertretung im Helsingforscher Museum zu bringen, so könnte man diese Aufgabe in fünf bis zehn Jahren bequem lösen und würde die einheimischen Kunstbestrebungen aufs nachdrücklichste fördern. Denn aus der wohlverstandenen Betonung eines nicht zu eng gefassten Nationalitätsprinzips hat jede Kunst ihre beste Kraft zu schöpfen.

W. v. SEIDLITZ



Inhalts-Verzeichnis

PAN Vierter Jahrgang 1898 Zweites Heft

<i>Dichtungen</i>	Seite	<i>Friedrich Carstanjen</i>	Seite
<i>Theodor Fontane</i>		<i>Peter Behrens</i>	117
<i>Letztes Gedicht (Facsimile)</i>	71	★	
<i>Detlev von Liliencron</i>		<i>A. Brunnemann</i>	
<i>Der Gottfinder</i>	73	<i>Die jüngere schwedische Litteratur (Skizze)</i>	124
<i>Ludwig Scharf</i>		<i>N. V. Dorph</i>	
<i>Das wiedergefundene Paradies</i>	77	<i>Moderne Kunst in Dänemark</i>	128
<i>Otto Thörner</i>		<i>Woldemar von Seidlitz</i>	
<i>Gedichte: Vertrauen, Berufung, Völkermorgen</i>	78	<i>Die Gemäldegalerie von Helsingfors</i>	134
<i>Hugo von Hofmannsthal</i>			
<i>Die Frau im Fenster</i>	79		
<i>Richard Beer-Hofmann</i>		<i>Kunstbeilagen</i>	vor Seite
<i>Schlaflied für Mirjam</i>	88	<i>Albert Krüger</i>	
<i>Fragment aus: „Der Tod Georgs“</i>	89	<i>Venus nach Sandro Botticelli (sechsfarbiger Holzschnitt)</i>	71
<i>Richard Dehmel</i>		<i>Hans Olde</i>	
<i>Lucifer. Ein Tanz- u. Glanzspiel. (Bild 1/2)</i>	92	<i>Detlev von Liliencron (Originallithographie)</i>	77
<i>Hans Benzmann</i>		<i>Walter Leistikow</i>	
<i>Gedichte: Vom Ritter, der südte</i>	101	<i>Kraniche (farbige Originalalgraphie)</i>	89
<i>Der Einfiedler. Parzival</i>	102	<i>Wilhelm Volz</i>	
<i>Ludwig Jacobowski</i>		<i>Aufzug und Tanz der Nymphen (Originallithographie, aus: Mopsus)</i>	101
<i>Stäubchen</i>	103	<i>Albert Krüger</i>	
	★	<i>Jacob Burckhardt (zweifarbig. Orig.-Holzschnitt)</i>	105
<i>Jonas Lie</i>		<i>Arnold Böcklin</i>	
<i>Welle. Ein Märchen. Aus dem Norwegischen übersetzt von Ernst Brausewetter</i>	121	<i>Petrarca (Lichtdruck)</i>	109
		<i>Peter Behrens</i>	
<i>Aufsätze</i>		<i>Sechsfarbiger Originalholzschnitt</i>	117
<i>Wilhelm Bode</i>			
<i>Jacob Burckhardt</i>	105		
<i>Rudolf Schick</i>		★	
<i>Tagebuchaufzeichnungen über Arnold Böcklin (1866) herausgeg. von H. v. Tschudi (Fortf.)</i>	109	<i>Johan Rohde</i>	
		<i>Aften i Hoorn (Holland) (Lichtdruck)</i>	121
		<i>F. Hammerskjöld</i>	
		<i>Alte Frau (Lichtdruck)</i>	133

Abbildungen im Text

<i>Peter Behrens</i>	Seite	<i>Joadim Skovgaard</i>	Seite
<i>Kopf und Schlußleiste</i>	117, 120	<i>Der Teich von Bethesda</i>	124
<i>Ridard Grimm</i>		<i>Wilhelm Volz</i>	
<i>Schlußleifen</i>	88, 104	<i>Scenerie</i>	73
<i>Ludwig von Hofmann</i>		<i>Vignette</i>	76
<i>Schwamenweiber</i>	79	<i>Nymphe mit Leyer</i>	89
<i>Küßendes Paar</i>	87	<i>Vorspiel</i>	92
<i>Albert Krüger</i>		<i>Finis</i>	100
<i>Arnold Böcklin (Ende der 60er Jahre), Holzschnitt nach einer Photographie</i>	109	<i>Trinkende Faune</i>	101
<i>Jobannes Krag</i>		<i>Flötender Faun</i>	103
<i>Büste</i>	133	<i>Laufende Faune</i>	116
<i>Walter Leistikow</i>		<i>Kranker Faun</i>	135
<i>Hafen</i>	77	<i>Faun in Dornen</i> *)	136
<i>Frau Carl Nielsen</i>		<i>Erik Werenfkiold</i>	
<i>Stier</i>	108	<i>Künstlerzeichen</i>	123
<i>Agnes Slott-Möller</i>		<i>J. F. Willumßen</i>	
<i>Herr Olaf</i>	121	<i>Bildrahmen-Fragment</i>	128
		<i>Kopf (Profil)</i>	130
		<i>Kopf (en face)</i>	131

*) Die Bildbeiträge von Wilhelm Volz sind Strichätzungen nach Lithographien aus dem eben zur Ausgabe gelangenden *Mopsus. Eine Faunskomödie in zwei Aufzügen* von Albrecht M. Bartholdy (nach Maler Müller's *Idylle*) mit Musik und dreieundzwanzig Originallithographien von Wilhelm Volz
Vorzugsausgabe: 60 nummerierte Ex. vom Künstler unterzeichnet in Pergamentmappe (Illust. Klavierauszug auf Holländ. Bütten, die Sonderabzüge der Lithographien auf Japan): Preis M. 80. — Allgem. Ausgabe: Illust. Klavierauszug M. 25. Verlag von J. A. Pedit in Konstanz. — Vergl. den dem Heft beiliegenden Prospekt.



WILHELM VOLZ, AUS: MOPSUS

DIE KÜNSTLER- UND DIE VORZUGSAUSGABE ENTHALTEN: ☙ ☙ ☙ ☙ ☙ ☙
AUSSER DEN AUCH IN DRUCKEN DER ALLGEMEINEN AUSGABE BEIGE-
HEFTETEN ORIGINALEN (BEHRENS, KRÜGER, LEISTIKOW, OLDE, VOLZ)
UND AUSSER DEN REPRODUKTIONEN NACH BÖCKLIN, HAMMERSCHÖJ
UND ROHDE AUF KAISERLICHEM JAPAN ☙ ☙ ☙ ☙ ☙ ☙ ☙ ☙
ALS BEILAGE FÜR DIE MAPPEN IN LOSEN FOLIOBLÄTTERN DIE ERSTEN
DRUCKE VON: ☙ ☙ ☙ ☙ ☙ ☙ ☙ ☙ ☙ ☙ ☙ ☙ ☙ ☙ ☙ ☙
PETER BEHRENS, SECHSFARBIGER ORIGINALHOLZSCHNITT ☙ ☙ ☙
ALBERT KRÜGER, JACOB BURCKHARDT, ZWEIFARB. ORIG.-HOLZSCHNITT
ALBERT KRÜGER, VENUS NACH SANDRO BOTTICELLI, SECHSFARBIGER
HOLZSCHNITT ☙ ☙ ☙ ☙ ☙ ☙ ☙ ☙ ☙ ☙ ☙ ☙ ☙ ☙
WALTER LEISTIKOW, KRANICHE, FARBige ORIGINALALGRAPHIE ☙ ☙
HANS OLDE, DETLEV VON LILIENCRON, ORIGINALLITHOGRAPHIE ☙ ☙

DRUCKVERMERK:

DRUCKVERMERK: VIERTER JAHRGANG, ZWEITES HEFT: ES WURDEN GEDRUCKT VON DIESEM HEFT: **ACHTUNDDREISSIG NUMERIERTE EXEMPLARE AUF KAISERLICHEM JAPAN FÜR DIE KÜNSTLER-AUSGABE, FÜNFUNDSEBENZIG NUMERIERTE EXEMPLARE AUF KUPFERDRUCK FÜR DIE VORZUGSAUSGABE, EINTAUSENDHUNDERT EXEMPLARE AUF KUPFERDRUCK FÜR DIE ALLGEMEINE AUSGABE** DER ZWEI- UND SECHSFARBIGE ORIGINALHOLZSCHNITT VON ALBERT KRÜGER WURDE GEDRUCKT IN DER KAISERLICHEN REICHSDRUCKEREI IN BERLIN DER SECHSFARBIGE ORIGINALHOLZSCHNITT VON PETER BEHRENS BEI DR. C. WOLF & SOHN IN MÜNCHEN DIE FARBige ORIGINALALGRAPHIE VON WALTER LEISTIKOW BEI JOS. SCHOLZ IN MAINZ DIE ORIGINALLITHOGRAPHIEN VON HANS OLDE BEI C. ADLER IN HAMBURG, VON WILHELM VOLZ BEI J. A. PECHT IN KONSTANZ DIE LICHTDRUCKE NACH BÖCKLIN, HAMMERSCHÖJ UND ROHDE 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 VORZUGSDRUCKE 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 BUCHBINDEREI-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 FÜNFZEHNTEN NOVEMBER EINTAUSENDACHTHUNDERTACHTUNDNEUNZIG

DRUCK VON W. DRUGULIN IN LEIPZIG.