

PAN



18 4 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 AUGUST, NOVEMBER, FEBRUAR UND MAI BEI
F. FONTANE & CO. IN BERLIN.

HEFT IV

ALLGEMEINE AUSGABE
EINTAUSEND EINHUNDERT EXEMPLARE
AUF KUPFERDRUCK







LUDWIG VON HOFMANN, REIGEN

LIEDER DER MAEDCHEN

VON

RAINER MARIA RILKE

Ouverture:

Ihr Mädchen seid wie die Gärten
am Abend im April:
Frühling auf vielen Fährten,
aber noch nirgends ein Ziel.

I

Geh ich die Gassen entlang,
da sitzen alle die braunen
Mädchen und schauen und staunen
hinter meinem Gang.

Bis eine zu singen beginnt
und Alle aus ihrem Schweigen
sich lächelnd niederneigen:

Schwestern, wir müssen ihm zeigen
wer wir sind.

II

Königinnen seid ihr und reich.
Um die Lieder noch reicher
als blühende Bäume.

Nicht wahr, der Fremdling ist bleich?
Aber noch viel, viel bleicher
sind seine Lieblingsträume,
sind wie Rosen im Teich.

Das empfanget ihr gleich:
Königinnen seid ihr und reich.

III

Die Welle schwieg euch nie,
so seid auch ihr nie still
und singt wie sie;
und was tiefinnen euer Wesen will,
wird Melodie;

Und liefs den Klang in euch der Schönheit Scham
erstehn?

Erweckte ihn ein junger Mädchengram —
um wen?

Die Lieder kamen wie das Sehnen kam
und werden langsam mit dem Bräutigam
vergehn . .

IV

Ihr Mädchen seid wie die Kähne,
und an die Ufer der Stunden
seid ihr immer gebunden, —
darum bleibt ihr so bleich;
ohne hinzudenken,
wollt ihr den Winden euch schenken:
euer Traum ist der Teich.
Manchmal nimmt euch der Strandwind
mit — bis die Ketten gespannt sind
und dann liebt ihr ihn:

„Schwestern, jetzt sind wir Schwäne,
„die am Goldgesträhne
„die Märchenmuschel ziehn“.

V

Wenn die blonden Flechterinnen
gehn im Glanz des Abendlands:
sie sind alle Königinnen
und ersinnen und beginnen
ihren eignen Kronenkranz.

Denn das Licht, darin sie leben,
ist ein großes Gnadegeben
und es kommt von ihnen her,
und das Stroh, das sie zersträhnen,
trank von ihren Mädchenthänen —
und es wurde Gold und schwer.

VI

Noch ahnst du nichts vom Herbst des Haines,
drin lichte Mädchen lachend gehn;
nur manchmal küfst wie fernes, feines
Erinnern dich der Duft des Weines, —
sie lauschen, und es singt wohl eines
ein wehes Lied vom Wiedersehn.

In leiser Luft die Ranken schwanken
wie wenn wer Abschied winkt. — Am Pfad
stehn alle Rosen in Gedanken;
sie sehen ihren Sommer kranken,
und seine hellen Hände sanken
leise von seiner reifen That.

VII

Eh der Garten ganz beginnt
sich der Güte hinzugeben,
stehn die Mädchen drin und beben
vor dem zögernden Erleben,
und aus engen Aengsten heben
sie die Hände in den Wind.

Und sie gehn auf scheuen Schuh,
als ob sie die Kleider pfeiften;
und das sind die ersten Gesten,
die sie im Gefühl von Festen
ihrem Traum entgegenthun ..

VIII

Alle Strafen führen
jetzt grade hinein in's Gold:
die Töchter vor den Thüren
haben das so gewollt.

Sie sagen nicht Abschied den Alten,
und ist doch: sie wandern weit;
da sie so fremd und befreit
anders einander halten,
und in anderen Falten
um die lichten Gestalten
gleitet das Kleid.

IX

Mädchen singen:
Die Zeit, von der die Mütter sprachen,
fand nicht zu unsern Schlafgemachen,
und drin blieb alles glatt und klar.
Sie sagen uns, daß sie zerbrachen
in einem sturmgejagten Jahr.

Wir wissen nicht: Was ist das, Sturm?
.....
Wir wohnen immer tief im Turm
und hören manchmal nur von fern
die wilden Wälder wehn;
und einmal blieb ein fremder Stern
staunend bei uns stehn.

Und wenn wir dann im Garten sind,
so zittern wir, daß Es beginnt
und warten alle zag . . .

Aber nirgends ist ein Wind,
der uns wiegen mag.

X

Mädchen singen:
Wir haben lange im Licht gelacht,
und jede hat einer jeden
Nelken und Reseden
festlich wie einer Braut gebracht —
und war ein Rätseln und Reden.

Dann hat sich mit dem Namen der Nacht
langsam die Stille besternt.
Da waren wir wie aus Allem erwacht
und weit von einander entfernt:
haben die Sehnsucht, die traurig macht,
wie ein Lied gelernt . .

XI

Die Mädchen am Gartenhange
haben lange gelacht
und mit ihrem Gesange
wie mit weitem Gange
sich so müd gemacht.

Die Mädchen bei den Cypressen
zittern: die Stunde beginnt,
da sie nicht wissen, wessen
alle die Dinge sind.

XII

Eine singt:
Wir sind uns alle schwesterlich.
Aber Abende giebt's, da wir frieren
und einander langsam verlieren,
und eine jede möchte ihren
Freundinnen flüstern: du fürchtest dich . . .

Die Mütter sagen uns nicht, wo wir sind,
und lassen uns ganz allein, —
wo die Aengste enden und Gott beginnt
werden wir vielleicht sein . .

RAINER MARIA RILKE



LUDWIG VON HOFMANN, APPASSIONATA



LUDWIG VON HOFMANN, OFFERFEST

ASPHODELOSWIESE

Es ist gegen Mittag. Ich seh' zum Fenster hinaus auf den alten verschachtelten Hof hinunter, der voller Geräte und Gerümpel ist, denn Parterre wohnt ein Möbeltrödler.

Ein müder Sonnenschein liegt in dem Raum und über den Gegenständen. Alles träumt so in einem müden halbawachen Leben. Und dies Leben hat eine Stimme. Es ist diese leise verträumte Tonfolge über mir; es sind diese leisen blassen Zithertöne. Aus irgend einem Zimmer der oberen Stockwerke.

Nur ein paar Töne. Müde, schläfrig, so sonderbar seelenlos. So geisterstimmhaft.

Etwa sechs Töne. Aber zwei davon sind immer wie Sonne; immer wieder wollen sie aufblinken wie goldiges Smaragdgrün. Es erinnert an Buchenlaub, in dem die Sonne spielt. Wie ein blasser, ferner Traum von Freude und Leben. Gespenstisch und doch anheimelnd. — Bannt so. — Und immer immer die Töne, der erreichbare Höhepunkt dieser sonderbaren Tonfolge. Und immer die Töne in der Stille des Mittags! —

Und da seh' ich die Geister...

Aber, wie man sie eben so sieht. — Noch keiner sah sie mit leiblichen Augen. — Es ist Thorheit, wenn es behauptet wird. Es ist immer dieser innere Sinn, der sie wahrnimmt. Und er sagt jetzt zu mir: Asphodeloswiese. Und das ist es... Das sagt es...

Ich sehe das Idyll ihres stillen Lebens.

Sie haben seltsam formlose Körper, die dennoch Form haben; eine wunderbar wechselnde, gleitende, entschlüpfende, formlose Gestalt. Sie haben Farbe und doch keine: eine wunderbar wechselnde, gleitende, entschlüpfende Farbe. Spinnwebengestalt, feinste zarteste Grundierung von Farbe: wenn man das sagen will, so ist es noch viel zu plump und doch auch wieder zu fein...

Sie heißen Indra und Wotan, Hera und Aphrodite, Apollon und Achill, Parsival, Brunhild und so und so. Auch Pan seh' ich einen Augenblick und ein paar Nymphlein. Es ist drüben bei den roten Blumen, die auf dem Fensterbrett lachen und auf dem frischen Gras vorm Pferdestall.

Jetzt sind sie in einer Farbe. Da ist so ein rotgestrichener Wagen. — Und jetzt zwischen den Blumenarabesken eines Sofabezuges. Und nun, husch! für den Bruchteil einer Sekunde in den Dolden der Blumen drüben; von ihnen weg in ein Eckchen Sonnenschein, und nun in einem Schattenstreifen.

Homer erzählt von Schatten. Und ich sehe für einen Augenblick diese fahle Dämmerwiese, mit ihren seltsamen graulila und ultravioletten Tönen, über die sie hinschweben mit einem nebelhaften staubigen Spinnwebgrau und wie Heimchen zirpen.

Das wär's ungefähr.

Aber sie können auch körperlicher werden. In Gemälden und Bildsäulen, in den Theatern und in der Musik. Es ist auch ihre Gestalt. — Aber dann haben sie Fleisch und Blut, und ihre Heimchenstimmen werden voll, tönen und klingen und gewinnen Pathos. — In Volksaufläufen brausen sie durch Straßen und über Plätze, rollen, brüllen und rauschen im Verkehr, denn die Menschen und Lebewesen sind die zahllosen Atome ihrer ungeheuren Körper. Sie rasen in Schlachten und Kämpfen; sie jauchzen und prunken mit feierlichem Gepränge in Festen. Und sie dehnen ihre Titanomachien durch die Unendlichkeiten des Aethers, Welten ballend und zerstörend. Und das ist alles, alles wahr. — Denn sie sind! — Alle Götter und Geister sind! —

Jetzt aber kreisen sie still um diese seltsame, verhaltene, blasse Weise, um diese sechs Zithertöne und sind so still und gut und müd' und träumen...

JOHANNES SCHLAF



Der Hirte scheint mir oft wie jene fremden Fischer, die ich im fernen Wickinglande sah, dort an den
ahnungreichen, stummen Küsten.
Sie liegen Tag und Wochen in den Booten draussen, allein im Meerkreis bei den Fischen, wie
längst Gestorbene.
Die Boote liegen wie die Särge dunkel und senken Garne in die stillen Gründe, doch mehr als
arme Fische ziehen die zähen Garne aus der fremden Tiefe.

Seltsam ist dort das Gesicht der Erde, durch schwere Inseln geht das Meer in Gassen,
Es hocken in den geisterhaften Klippen auf Holz und wenig Pfählen Hütten, blutrotbemalt,
An ihren kleinen Fenstern glänzt viel bitteres Salz; sie sagen dafs im Spätjahr und im Frühling
des Sturmes wilde Männer zu den Hütten steigen
Und Nächte durch an jenen Scheiben weinen, doch drinnen wohnen treue stumme Fischerleute,
Die grofse sanfte Königsherren sind im Reiche einer unbeirrten Stille.

Im kalten Vorfrühling kam ich in jenes Land und wie ein starker Wal brach unser Schiff das Eis.
Die Nebelhörner stöhnten Tag und Nacht, und aus dem ungeheuren Nebelstall heulten des Meeres
blinde Kühe uns entgegen.
Am Abend fielen alle Nebel schnell, vom Meer unheimlich rasch verschluckt und brandrot standen
grofse Klippen frei.
Stark aufgerichtet prunkte der Granit, daran in roten Strömen Eisen klebte, wie frischgestürztes Blut.

Es war noch in der Nacht auf jener Klippe, wo grofs, wie ich es niemals sah zuvor, die Sterne
wuchsen und lebendig standen.
Ich hörte auch, dem vollen Nachtmeer nah, zum erstenmal den Meergrund mächtig reden.
Er sprach von einem allgewaltigen Land: es war vor dem Beginne einer Schlacht, wenn zum
Gebet die schweren Heere und Menschenmassen niederknien,
Inbrünstig rufen starke erzne Orgeln und mit den vollen Glocken tönen Dome . . .

Ich stand im Schatten eines grofsen Eisenturmes auf dessen Spitze hell ein Wachthaus glänzte,
Der grofse Turm, er zitterte, so mächtig sprach das Meer.
Ich ging dann langsam durch die Insel, und mit mir gingen alle schweren Sterne,
Und hingen tief und dicht bei mir, so dafs ich meinte manchesmal, ich würde mich verirren in
den Sternen.

Gern steige ich zum Schacht der tieferlebten Dinge, denn seltsam festlich ist es bei den Toten,
Sie legen um uns sanft die Binde des hohen feierlichen Schauens und nehmen dafür unser
waches Leben.

Vom andern Morgen will ich noch erzählen, wie ich die Inselhöfe erst und dann die grofse
Küste fremd betrat.
Am Morgen schieden von uns alle Möven, die einen Tag und eine Nacht Geleit gegeben,
Das Schiff zog in die geisterhaften Gassen. Granitne Wände stiegen herrschend hoch, nur wenig
Meer und wenig Himmel blieb.

Das Schiff drang langsam in ein Wirrsal langer Gänge; so düster dehnten sich die Steine, daß
alles Licht weit fortgerückt

Und Meer und Morgenhimmel kaum noch leuchten wollten. Die Gänge wurden bald wie Höfe weit,
Doch dichter stand um uns die Stille und die Kälte, wie Blicke einer fremden Gottheit, die töten will.
Uralte Mövenvölker saßen in den Mauernischen, den längst versteinerten Gebilden gleich und
Schnee beleuchtete die langen Reihen der Schweigenden.

Doch mächtig hob sich Leben schnell in allen Mauern, als ein sehr großer Vogel in die Inseln
flog und warnend rief.

Sie sagen, daß mit hehrer Scheu behütet, ein Heiligtum tief in den Inseln steht,
Darinnen junge Helden mit den schönsten Frauen den Gott der stolzen Einsamkeit verehren;
Da Ungeweihte nahen, mahnen mächtig die Hörner der verborgenen Wächter ...
Das Schiff durchging den letzten größten Hof, und stand dann an der hohen Küste still.

Zu jenen Menschen kam ich, die seit tausend Jahren auf feierliche Inseln schauen und in stille Gründe.
In ihre Augen hat das graue Meer einen gar seltsam grauen Kreis gezogen, der steht mit Stärke
streng in jeder Iris.

Wie eine Kette geht der Kreis von Aug' zu Aug' und ist unsichtbar in das Meer geschmiedet.
Entflohen schienen alle Wälder, alle Bäume in dem Land, nur schwarze Felsen wie die Stücke
einer alten Nacht, die lagen weit zerstreut.

In Wüsten des Granites lag ein hölzern Haus, und eines Wikingstammes letzte Fürsten waren
die Menschen dort.

Ein Alter und sein Sohn. Von jungen Helden einer war der Sohn, der gern zum Heiligtume
in die Inseln zog

Und mit den Freunden und den Frauen den Gott der stolzen Einsamkeit verehrte.
Vom Vater und vom Sohn empfangen trat ich ein. Das Haus lag frei nur in Granit und Himmel, es
wohnte eine fremde Sonne in dem Saal,

Und auch die Seele eines toten Liedes ging mit der Sonne durch den hohen Raum.
Die Stille in dem Saal versammelte noch andere Wesen als die Menschen sind,
Auch schien ein stetes stummes Fest dadrinnen fern aller Zeit.

Es war ein stolzes Mehl, das man im Hause aß, auf Eisen und Granit wuchs hart das Korn,
Das malnte in der Mühle nur der Sturm, die Mägde buken es in einem alten Feuer,
Das Feuer wurde nie im Herd gelöscht, sein Leben war den großen Nächten heilig.

An einem Morgen breiteten die Mägde viel frische Leinwand in den gelben Schnee,
Sie saßen dann in kahlen Apfellauben und sangen, daß die Sonne warm erscheine.
Geruch zog süß ins Haus wie Sommerhonig, „Nun kommt der Balder“, lobten froh die Mägde,
Und in der Nacht ertönte tief das Meer, und eine fremde Frau in Kindesnöten die ächzte auf den
öden Steinen draußen.

Sie sagen, Niemand darf das Haus verlassen, am Morgen steht die Frau an jeder warmen Thür
Und zeigt den jungen Balder allen Augen.

Mit Balder kommt die Liebe groß und vornehm auch zu dem letzten ärmsten Stein des Landes,
Die Heide blühet rot und tägliches Erröten steht blutjung in den toten Klippen. Die Dirnen
träumen in den weißen Betten,
Dafs Balder hochgewachsen in die Kammer komme, die Dielen duften süß vom Holz der Rosen.
Neun Blumen locken ihn, am Abendweg gepflückt, doch darf der Jungfrau Mund nicht lachen und
nicht plaudern,
Auf dafs die Kammer sich zum Garten wandle, darin sie Göttin werde der fremden Nacht.

Gar festlich tanzt Laub an allen Birken und Balder steht im Gras und küßt den Baum, den er
vor allen andern Bäumen liebt.
Auch giebt er schöne Namen allen Blumen, doch es erfährt die schönen Namen nur, der bei den
vielen schönen Blumen schläft.

Des Hauses Sohn entdeckte mir auf mancher Klippe die Tafeln die verborgen leben,
Und nur geheimnisvoll nach jedem Regen mit jeder neuen Sonne dort erscheinen.
Ein reiner Stift aus ungemischtem Silber grub einst in dunkle Platten Schiff und Schilde,
Die Sonne liebt die stillen Heldenmale, die Sonne kann die Helden nie vergessen, denen sie einst
Geleit und Ruhm gegeben.
Auch stehen ernst im Kreise Steine aufgerichtet und waren einst Getreue und Berater der Könige,
Die Treue liebt die Männer niemals sterben, sie stehen noch wie damals aufgerichtet im Ratring
stolz und Stein,
Die Männer schauen auf den Dom des Meeres, wo klar, wie nur die Seelen ihrer Könige, die Wellen
zu den fernen Inseln wallen . . .

Auch eine böse rote Würgeblume, die wuchert nah den ehrlich grauen Steinen, sie liegt wie
Lokes Krallen am Gestein,
Die Frauen stolz der Leibesfrucht, sie fürchten sehr den Blick der starken Blume.

Hastig wie er sich selbst gebär, so hastig stirbt er auch der reiche Balder.
Darum wagt sich die Sonne kaum zu trennen, es wird nie eine Nacht auf jener Frühlingserde,
Es wagen auch die Veilchen kaum zu duften, denn Salz fällt schon in Knospen die noch schlafen.

Doch immer liegt die Stille aufgeschlagen wie unerschüttert ein gewaltig Runenbuch,
Beim Anfang aber und beim Ende steht die Schöpfungsrune: der Kuß von unergründlich roten Lippen.
Doch glaube mir Du stirbst in jenem fremden Lande, denn Dich verschlingt die große Stille dort
Und jene Stille wird es auch, die Dich mit mächtigen Augen wiederum gebiert.
Dann aber bist Du Bruder jener Erde, Geschwister sind Dir Wolken und die Berge,
Sie sind Dir Säger auch und schöne sanfte Frauen; die Stille in den Klippen schafft Dich sehend.

Tief sehend fand ich einen Mann, weit hinter allen Inselbergen, auf letzter Klippe in dem Kattegat.
Sein hölzern Haus steht wie ein Stein erstarrt, es hat nie Gras und keinen Baum gesehn.
Das Meer geht wie ein großes Tier ums Haus und stetig zittern alle Dielen und die Wände,
In jeder Kammer ticken laute Uhren und jede Uhr schlägt eine andere Stunde, es gehen alle
Zeiten durch das Haus,

Mir war bei Tag und Nacht als ob man hinter den Wänden Särge schließt und eilig hämmert.
 Durch seine Zimmer geht der alte Mann, sein Aug' scheint stark im starken Licht des Meeres,
 Mit Liebe sieht er und mit Herrscherernst über den großen Ring des weiten Wassers.
 Er sieht dort Länder die er selbst bevölkert, und lebt bei Menschen die er selbst erschafft.
 Von ihrem Schicksal spricht er laut mit sich, und läßt die Menschen sterben wenn sie sehr gealtert.
 Doch kommen mit dem Herbst die fürchterlichen Nächte, wo hilferufend Meer und Steine schreien,
 Und liegen draussen im verstörten Morgen sehr weiße Leichen an dem Fuß der Steine und
 strecken tote Arme aus der Flut,
 Dann sitzt der Alte in dem Tang und weint, wie nur die Kinder weinen ohne Atem.

Noch eine Klippe ist der letzte Stein im Meer, es wohnen keine Menschen da, nur nisten Möven.
 Ich hörte dort die Mövenmütter, die von den Eiern aufgeflohen wie Geister in den Lüften klagen.
 Am hohen Mittag lag ich auf den Steinen, die waren warm wie junge Menschenkörper,
 In blauen Stufen stieg das Meer zur Sonne, und draussen schlugen sich in Brunst die Schwäne.
 Des Meeres wunderliche Sterne hingen verirrt und bleichten an den Steinen,
 Die Wellen trugen roten Tang herbei und rote Kränze fielen auf die Insel.
 Sie sagen es, auf diesem letzten Stein wird einst der letzte Mensch geboren,
 Und seine Seele steht im tiefen Himmel, und seine Seele liegt im tiefen Meer,
 Und festlich gehen Wolken und die Sonnen und alle Wellen in ihm auf und nieder.
 Ich hatte mich auf einem öden Stein geglaubt, und wurde es gewahr, es lebt noch um den letzten
 Stein ein Fest.



LUDWIG VON HOFMANN, KNABE AM BRUNNEN



LUDWIG VON HOFMANN, TOTENKLAGE

VOM LICHT UND DER GROSSEN BETRUEBNIS

VON

LUDWIG BENJAMIN DERLETH

Wo Etwas ist, da ist Qual; in sich eingeschlossen, eine gefangene Nacht, verlangt es nach Erlösung, daßs es sich ausströme in die meerwärts eilenden Bäche des Lichtes. Das Licht aber erkennt sich nur dadurch, daßs es gebrochen wird — also kehrt es zurück in seine Seele. Ueber die sieben Farben führt sein Weg in das abgründige Schweigen. Immer aber ist Abgrund und Nacht ein Weg der Farben und Rückkehr des Lichtes in das abgründige Schweigen.

Von Anfang schied es sich ab, daßs es sich wieder finde durch den Abschied.

Wie ein Meer warf es aus dem Abgrund eine leuchtende Oberfläche, daßs es darüber zurücklaufe in seine Tiefe. Und erst durch den Weg weiß es um seine Schönheit. Denn daßs es schön war von Anbeginn, erregte eine Sehnsucht nach dieser Schönheit, und aus der Nacht, welche sich selbst begehrte, wurde das Licht geboren. Dunkler wurde die Finsternis wie die Wetterwolke, welche den Blitz gebar.

✱

Was aus der großen Bewegung und dem Umlauf der Dinge einmal heraustritt, wird sinnlos, geht unter in Schweigen. Seine Geschichte ging zu Ende, sein Zustand fängt an. Alle unsere Geschichte aber ist selbst nur ein

Niedergang von Zuständen, eine rücklaufende Bewegung, deren schöpferischen Anfang wir nicht mehr erschließen können. Nicht von der Geburt der Dinge und ihrem aufsteigenden Weg erzählt uns die Geschichte, sondern von ihrem Sterben, dem ewigen Tode, in welchem sich alles Leben in die Erscheinung auflöst. Auflösen des ewigen Lebens in die Erscheinung — das eben ist der Anfang vom Tode.

Ein uraltes Wort der Weisheit sagt, daß der Mensch bestimmt sei den Tod der Götter zu leben. Vielleicht ist der menschliche Leib nichts anders, als eine Krankheit der Seele und ein Traum der Dinge. Vielleicht ist er ein Anfang vom Untergange der Seligkeit.

Denn was heute ist, hatte einstmals eine lebendige Gegenwart, wo es im Strome der Erscheinungen nach seinem schönsten Bilde und Gleichnis strebte. Ausgeschieden aus dem Meere liegen alle Dinge vor uns wie in Feuer gebadet, lachende Meeresungeheuer, welche in die Sonnenatmosphäre gesprungen sind — und was heute ist, gleicht dem nicht mehr, was es einmal war und werden wollte. Denn eben dadurch, daß es ausgeschieden wurde, wurde es anders, daß es nicht mehr durch das Meer laufen konnte, daß es stille stand. Die meergleiche Strömung des Lebens wurde finster, trübte sich, ein Wind und Schicksal lief über seinen Spiegel hin, daß es in Wille und Welle zersprang, die körperliche Materie, die große sichtbare Betrübnis entstand. Eine neue Welt ist möglich, die Erde ist schwanger von einer neuen Welt.

Wer nicht jene höhere Macht liebt, in welcher Tag und Nacht beschlossen sind, findet den Heimweg nicht. Darum seid ihr an das Reich der Welt gekommen, daß euer Licht noch auf allen Werken leuchte. Denn das Licht ist etwas, welches nach Glanz über allen Dingen strebt; es ist nicht selbst genugsam, und der fernste Stern sucht das Auge noch, dem er diene und leuchte. Nicht vermag er selbst genugsam in seiner Fülle zu wohnen.

ELEUSIS

Weil es möglich war, darum schien es groß, eine Meeresspiegelung jenseits der Wüste, ein Palmenwald über Türmen, Kirchen und Kupferdächern.

Und weil ich meinen Weg zu gehen glaubte, darum machte ich mich auf den Weg.

Aber als ich ankam, war ich fremder als je zuvor.

Unbedingt rief es mich hin, eine schmeichelnde Rede der Göttlichkeit.

Und wo ich immer durch Wüsten, verlassene Felder und einsame Oeden ging, immer lag die verführende Ferne, das Ufer des Horizontes wie eine Schlange im Ring um mich ausgebreitet und immer mußte ich dorthin, wo ich die göttlichen Augen glänzen sah. Aber wenn alle Geschichte zu Ende läuft und alles Geschehnis im Weglos-Einen sich auflöst, dann wird das göttliche Tier, die Schlange im Abgrund, versiegelt sein.

Denn was seinen Kreis um mich schlingt, daß ich ewig Mitte, ruhlose Rast und wanderndes Stillstehn bleibe, ist nicht wahr. Die Ferne fiel, heute kamen wir an. Breitet eure Gewänder auf den Weg, führt mir eure Kinder entgegen, in die kostbaren Gewänder des Lichtes wie Sonne und Seide gekleidet. Denn ich weiß wohl, daß die Thore eurer Stadt geöffnet sind, daß meine Reiter mit den scharlachgeschmückten Rossen bereitstehen. Mit Palmzweigen drängt sich auf allen Gassen das Volk und wenn die Nacht einbricht, ziehe ich ein

Nun ist es Abend geworden, ich und die Stille allein in den Silberzweigen des Oelbergs. Und du liegst unter mir in deiner leuchtenden Schönheit ausgebreitet, du lichtertrunkene Feststadt, Stadt ohne Woher und Wohin, weglose Stadt, Stadt der Ankunft: Eleusis.

Denn daß ich in dir ankam, das machte deine Gassen schön und hing Blüthenzweige vor deine Fenster und stellte weißblühende Bäume vor den Eingang deiner Thore. Unser Weg lief heute zu Ende, heute kamen wir an.

FRAGMENTE

I

Wie ein Ueberlebender von versunkenen Gärten und Eilanden, der noch die Musik rauschen hört, mit welcher der Wind die weißen Harfen der Blütenbäume bewegte, schaue ich hinaus auf das Meer, die gütige Mutter, welche die sterbenden Kinder einer stillestehenden Welt gebar. Die Nacht habe ich wie einen Mantel um mich ausgebreitet, weil meine Seele sich ihrer selbstlosen Nacktheit und Blöße schämt. Schwer sind deine Gewänder, o Gott, für die Seele, welche sich ihrer Nacktheit schämt. Von Augenblick zu Augenblick hüllst du die Zagende in deine Lichterpracht ein, daß sie der Werke deiner Allmacht nicht vergesse und heim verlange aus des Todes Blendwerk erlöst nach dir. Denn die Sterbende könnte nicht den Tag ertragen, die Ueberfülle deines Lichtes. Darum erscheint der Furchtsamen nur von Zeit zu Zeit, mit seiner Gnade tröstend, in Leidensqualnacht blitzend gütig der Gott. Unbeweglich selbstlos steht die Bildsäule da, eingeschlossen und eine Gefangene ihrer eigenen Schönheit. Aber die Zeit läuft um und die Gefangene wird frei und im Schreine der freigewordenen Seele versinkt das Reich der Welt. Was außer ihr in frommer Erwartung und Andacht stand, kehrte in das göttliche auferwachende Bild zurück. Da wurde die Auferstehende Leben. Ich bin Alles geworden und außer mir ist nichts mehr, als das wesenlose Reich der Nacht, nachdem ich allen Lichtglanz aus ihren Mutterbrüsten in meine Sehnsucht getrunken habe. Versöhnt lächelt das Kind im Arme der Gottes-Mutter und eine göttliche Rede geht über das Meer: Was ich bin ist Alles. Was du bist ist Mein.

II

Wir sind reich an unerschöpflichen Reichtümern, aber wie wenig wissen wir darum. Und wenn dem Armen das erwachende Auge gegeben wäre, verwundert würde er sich umschauen in der Fülle von Tag und Weltschöpfung. Ein Wiederklingen ist in uns, welches allen Dingen Wert und goldene Namen giebt. Mit feurigen Fingern schreiben wir ewige Namen auf die Stirne der sterblichen Dinge. Vernehmen, das heißt reich sein, Vernunft, das ist Besitzergreifung und wer die Schatten des Denkens zu wecken weiß, der schaut sich verwundert im strahlenden Raume der Gegenwart. Der große Tag wird kommen, wenn die kleine Zeit abläuft. Meine Sinne suchen die aufgehende Sonne nicht mehr, denn das Morgenland ist in mir. Das Jenseits des Menschen ist in mir. Unergründlich verbirgt sich diese Tiefe und wenn du fallen wolltest, du würdest in diesem Irrsal immer nur hinansteigen. Wie ein Liebender komme ich, o Wahrheit, zu dir, wie ein Liebender frage ich nicht und schaue dich an. Stumm steht die Lichtgeborene vor mir, ein ausgesprochenes Schweigen, ein leuchtendes Ja, Weltauge und leuchtender Spiegel des Lebens, der mir mein Bild entstellt aus tausend Gestalten und Gleichnissen wiedergiebt.

III

Leiden ist nur Begebenheit und was geschieht. Aber der Wille wird Schöpfer der That genannt. Nicht leiden will der Wille, darum verwandelt sich das Unsichtbare in die erlösende That. Wolltest du die Nacht auslöschen, so würde dein Licht ertrinken in unsichtbarer Flut. Diese Vernichtung wird Untergang der Lust genannt. Wenn ich genieße, ist um mich Nacht, das Leiden der Welt von den Fackeln meiner Freude beleuchtet. Viele müssen leiden, daß die Herrlichkeit meines Willens in der That erscheine, daß mein Leib sich aufbaue, lebend im Licht, ein göttliches Haus. Machtvoll ist der Schmerz aller Duldenden, wie eine Nacht, welche die kleine Kerze Lust einschließt, wie ein Körper, der von der Erkenntnis seiner Augen beleuchtet wird. Aber wie das Licht größer ist, als die unendliche Nacht, so ist auch alle Freude stärker, als der Schmerz der Welt. Daß ich hier stehe und nicht dort, nimmt mir doch nicht die Herrschaft über alles dort. Wo ich bin, ist alles Dort mit den feinsten Fäden an meinem Willen geknüpft. Wie könnte es sich bewegen, wenn ich nicht wollte! Dieser Stern ist nur ein schönes Fahrzeug, welches durch die unendliche Stille wandelt. Das Meer aber ist mein. Was du hast, das ist mein, und du selbst bist nur ein kostbares Gefäß meiner Eigenheit. Wie eine Weisheit, welche vom Meister zum Schüler überströmt und ihre Leiber beide verwandelt, daß sie ähnlich werden dem großen Gleichnis, welches sie beide ausstellte, also sprichst du zu mir in deinem Lichte, weil du dich

mir zu eigen giebst und mich aufnimmst aus der Leere in die leichte und lichte Fülle der Ewigkeit.

IV

Unsere Begriffe sind nicht größer, als unsere Hand. Die Welt antwortet nur, was wir fragen. Wir wollen nichts anderes hören, als wir sind. Die Göttin Echo das ist eben die Zuredede, welche wir wieder aus allen Dingen vernehmen. Was wir heute zu den vergänglichen Dingen sagen, spricht ihre Wanderung und Geschichte nicht aus. Der Mensch ist noch nicht alt genug, um große Zahlen zu lernen. Mit anderen Worten will was gestern vorüberging und morgen auf dem Wege ist gedeutet werden. Unsere Seele aber wurde erst heute aus dem Meere geschöpft. Wir wissen nichts von den Göttern und ihrem Wege der Ewigkeit. Weil sie heute nicht mehr an uns vorübergehen, glauben wir nicht mehr an ihr Dasein. Es ist leicht zu leugnen, was nicht mehr da ist. Denn die Leere antwortet nicht dem Klagenden. Leer steht die Welt seit der Rückzug der Götter in dies Chaos beginnt. Das Heute ist Abgrund, aber der Glaube sieht darüber hinweg in das Gestern und Morgen. Erlöst glauben die Thoren zu sein, weil sie verlassen werden, sie freuen sich, von der Schwere befreit, des Flugs und fühlen die Hand nicht, welche das Gottlose wirft aus der Höhe ins Lebensmeer. Ausgeworfen wird der Mensch von göttlichen Händen dem Senkblei gleich, daß er werde ein Maß der Dinge und des Meeres, fallen muß der Verworfene von Schuld zu Schuld und wie tief er fallen mag, in diesem Meere geht doch keiner zu Grunde. In das Blinde kehrt das sehende Auge zurück, in das Dunkel des Todes taucht die goldene Leuchte ein, in seine Tiefe muß das Geschöpfte noch einmal zurücklaufen, daß es die schöpferische Weisheit im Bewußtsein erbeute.



LUDWIG VON HOFMANN, STRANDSCHLUCHT





LUDWIG VON HOFMANN, RIESENFRÄULEIN

VISION

VON

GUSTAV FALKE

Die Tage gingen und die Jahre gingen,
 Und ich war alt und liebte dich noch immer,
 Und der Erinnerung duftige Rosen hingen
 Noch um dein Bild mit erstem Jugendschimmer.
 Ich wufste nicht, ob du noch lebstest. Weit
 Hatt' uns des Schicksals harter Zwang getrennt
 Und früh getrennt, nach einer kurzen Zeit
 Herbsüfsen Glückes. Doch die Liebe kennt
 Nicht Raum und Zeit. — Wie nun die Jahre gingen,
 Ward kälter ich vor Menschen und vor Dingen
 Und war nur noch der Erde müder Gast,
 Der heim sich sehnt zu einer langen Rast,
 Von tausend bunten Täuschungen genarrt,
 Nur auf den Schluß des schalen Festes harrt.

✱ ✱ ✱

Ich war im Strahlenkreis des ewigen Lichts
Und stand vor Gottes Thron und brachte nichts
Als meine Liebe mit, denn sie war alles:
Mein größtes Glück und meiner Seele Schmerz,
Die süße Ursach meines tiefsten Falles
Und meines Lebens schönste That. Das Herz
Des Höchsten that sich liebeich auf und brannte
Wie ein Rubin, und seine Lippe nannte
Den lieben Namen, der von meinem Munde
Zu ihm entfloh in meiner Todesstunde.
Und also sprach er mit ihm und durch ihn
Mich selig.

✱ ✱ ✱

O diese Schauer, als du selbst nun kamst
Und meinen reinen Gruß entgegennahmst,
Er führte dich, ihr schrittet Hand in Hand,
Der ehemals deinem Herzen näher stand,
Als ich, und deiner Küsse Wonne trank,
Da ich am Wege dürstend niedersank.
Ich hatt ihn nie gesehn und sah nun auch
Sein Antlitz nur gleich eines Traumes Hauch,

Und wie ein Schatten wallte die Gestalt
Zurück vor mir. Du aber machtest Halt
Und standest, ganz in reinem, weissen Licht,
Reglos vor mir, und war dein Angesicht
Das alte, liebe, unvergessene, war
Leib und Gestalt gealtert um kein Jahr.
Eh schienst verjüngt du mir, nicht schöner, nein,
Doch so in deiner Schönheit holdem Schein
Durch nichts entstellt, dafs ich den Blick nicht wandte
Und scheu nur deinen lieben Namen nannte.

Da regtest du die Lippen mir entgegen
Und küstest mich mit also süßem Segen
Und sprachst mich selig.

✱ ✱ ✱

Die Tage gehen und die Jahre gehen,
Und immer lieb ich dich.



LUDWIG VON HOFMANN, MÄDCHEN

GEDICHTE

VON CÄSAR FLAISCHLEN

FRUEHLING

Und immer wieder sinkt der Winter
und immer wieder wird es Frühling
und immer immer wieder stehst Du
und freust Dich an dem ersten Grün
und wenn die kleinen Veilchen blühn,
und immer wieder ist es schön
und macht es jung und macht es froh,
und ob Du's tausendmal gesehn:
wenn hoch in lauen blauen Lüften
die ersten Schwalben lustig zwitschern..
immer wieder .. jedes Jahr ..
sag, ist das nicht wunderbar?!

Diese stille Kraft der Seele:
immer neu sich aufzuringen
aus dem Banne trüber Winter,
aus dem Schatten grauer Nächte,
aus der Tiefe in die Höhe..
sag, ist das nicht wunderbar:
diese stille Kraft der Seele,
immer wieder
sich zur Sonne zu befrei'n,
immer wieder stolz zu werden,
immer wieder froh zu sein.

II

Komm, vergifs einmal all die Geschichten!
komm und begrab einmal all den Kram!
es sind ja doch nur Lumpereien,
die einem nur das Herz zerquälen,
die einen nur müde machen und lahm!

Die Menschen sind so, ich weifs es wohl;
statt fröhlich und guter Dinge zu sein,
vernörgeln sie sich die schönsten Stunden
mit kindischen, törichten Hetzerei'n.
Sie möchten es selbst nicht, wenn man fragt..
sie sehnen sich, harmloser sein zu dürfen,
sie nennen es Unrecht, Schande und Hohn,
sie möchten heraus aus all dem Gezänke..
und kommen doch nicht los davon...
und wenn man so zusieht, wie sie allmählich
mutloser werden, trüber und trüber..

Mein Gott, man könnte weinen drüber!

Lebt mit mehr Freude! ach, ich möcht's
gross wie die Sonne an den Himmel schreiben,
dass es wie Feuer in die Herzen loht..
lebt mit mehr Freude und ohne die Not
und ohne den Hass und ohne den Neid,
an den ihr das halbe Leben verpaidst..
machts euch zu Lust und nicht zu Last!
lebt mit mehr Freude,
lebt mit mehr Rast!

DEM SCHAFFENDEN

I

Das Was ist's nicht!

Wer etwas kann,
zwingt sich den sprödesten Stoff zu Willen,
zwingt zu lebendig frischem Quell
das Felsgestein, das sonnzerglühte,
zwingt das verdorrteste Reis am Weg
zu Keim und Blüte
mit bloßem Wort... er will und spricht's,
und, überflammt von tausend Sonnen,
befreit er eine Welt voll Wonnen
aus leerem, dämmergrauem Nichts!

Das Was ist's nicht! Das Wie allein
wird Kranz und Krone dir verleihn...
Stoff ist nur Stoff, in blinder Haft...
dein Wille erst wird seine Kraft,
dein Wort erst wird sein Werden...

Es ist die gleiche Handvoll Erde...
ein Gott wird Menschen daraus schaffen,
ein Stümper Affen!

II

Der Dinge unerkanntes Wesen...
ein Lehrling auch wird's manchmal lösen
mit irgendwo erlauschtem Spruch...
ein Lehrling auch vermag mitunter
ein Wunder
und kann, was im Verborgenen ruht,
aus dumpfer, traumgebundener Hut
zu Vorwärtsdrang und Tat befrei'n...
doch Meister wird er drum nicht sein!
denn Sieg ist's nirgends: blinde Kraft
zu lösen nur und zu entflügeln...

Sieg ist es erst:
zu jedem Ziel,
zu jeder Zeit in freiem Spiel
die Macht zu haben, sie zu zügeln!

III

Frag nicht,
mach's fertig
und es ist gut!
Frägst du,
weifs jeder was einzuwenden,
der im Ernst und der im Spafs,
du aber stehst mit verdrossenen Händen,
zweifelnd, mifsgestimmt und lafs ..
und beginnst zu ändern ..
aber die erste
Freude ist weg
und ihr heiliger Mut ..

Frag nicht,
mach's fertig
und es ist gut!

CÄSAR FLAISCHLEN



L. VON HOFMANN, PANKOPF





LUDWIG VON HOFMANN, STUDIE

STEFAN GEORGE

ZUM ERSCHEINEN DER OEFFENTLICHEN AUSGABE SEINER WERKE

Die seele des künftlers selbst muss schön sein; denn in ihr ist das ewige urbild das er nicht schaffen kann und das werk das er mit fleiss und besonnenheit im vergänglichen stoffe hervorbringt, eins und dasselbe.

Erst in ihren ewigen geschöpfen erkennt die künftlerseele die eigne vollkommenheit und ewigkeit, und indem sie dieselben hervortretend anschaut, wird sie zugleich in ihnen sich ihrer selber bewusst.

So ward denn die person des künftlers, insofern sie den gemeinen verhältnissen angehört vor dem Schönen vernichtet; nur um dieses war es ihm zu thun, nicht um sein eigenes gefühl dabei, welches so ganz in das werk übergang dass es nicht davon geschieden werden konnte.

Drei Aussprüche Solger's.

Eine Geschichte des Kunstgeschmackes würde für diese Zeit eine ungeheure Ueberschätzung der Skizze, des Unfertigen Angedeuteten, in der Seele des Schaffenden selber erst Erdämmerten zu verzeichnen haben. Soviel von einsamem Ringen, Entsagung, Eigenart auch die Rede ist, so scheint doch das Verständnis für den Wert der Meisterschaft, der mühevoll erworbenen Beherrschung immer mehr zu schwinden. Anselm Feuerbach, der nie genugsam zu preisende, ist einer Zeit erlegen, die auf allen andren Lebensgebieten fruchtbringender, zielsicherer Arbeit den Tugendpreis erteilt; Stefan George, dem Dichter „ein Stilist in einer Zeit der Stillosigkeit“, wird der Vorwurf nicht mangeln, daß seine ausgereiften, strenggefügtten, klaren Bücher die Seele unsrer Zeit, ihre Wunden und purpurnen Seligkeiten doch nicht offenbarten. Denn er ist kein Mystiker, kein Stifter neuer

Religion, kein hell-dunkler Zauberer, und seine Werke zeigen eine zum Einfachen, Ungeschmückten, Strengen fortschreitende Entwicklung. Am ehesten wohl mag die Bedeutsamkeit und neue Schönheit seiner Sprachbehandlung Anerkennung finden. Daß er mit stets feiner und sicherer werdendem Gefühl die Klangfarbe seiner Verse bis zu fast begrifflicher Deutlichkeit steigerte, den Reimschatz unsrer Sprache unter fast völliger Vermeidung ungenauer Gleichklänge bereicherte, das hat die Aufmerksamkeit auf ihn gelenkt und ihm Nachfolger geworben, deren manche zwar die schöne, beziehungsreiche Form im Sinn eines mißverstandenen Kanons formalistisch erstarren ließen. Sie empfanden nicht, wie seine von früh auf sehr ebenmäfsig gebauten Strophen durch eine überraschend reiche, wechselvolle Rhythmik belebt werden, und wie er der freilich freie Rhythmen als „weiße

Schwärze“ verurteilt, sein höchstes Ziel darin sucht, „frei in den bedingten Bahnen“ wandeln zu können.

✱

Frei in den bedingten Bahnen. Denn sie sind Realitäten wie die Seele selber und der Herrscher ist Erfüller der Notwendigkeit, mit der die Kleinen hadern, der das Einzelne widerstreitet. So ist dieses nur Augenblickliche für George das Verwirrende, die tiefe Lebenslüge, die sündige Willkür. Bekenntnisse, Seelenbeichten und alles, was der ärmliche Subjektivismus aus seinen Gedächtniskammern eilfertig zusammengeklaut hat, scheint ihm nicht des Bewahrens wert: seine Bücher — den Göttern sei es gedankt — sind nicht „interessant“ im heutigen Verstande.

Wenige Umrissse heben ein Stück Leben wesentlich heraus. Ueberwindung und Erliegen, früher Ueberdruß und flutende Sehnsucht, reifes Erfassen sind zeugende Momente seiner Kunst, nicht ihr Gehalt. Das künstlerische Streben geht ersichtlich stets dahin, den Gefühlsklang in eine Gefühlsweise umzubilden. Tief bedeutsam werden seine Gestaltungen dadurch, daß der Vorgang, in dem sie lebendig werden, sie völlig erschöpft, gewissermaßen die Summe aller dem Stimmungsbereich zugehörigen Einzelercheinungen darstellt. Andererseits wird damit durch eine zweite Läuterung gleichsam das Störende ausgeschieden, sowie wohl Gemälde, die man im Spiegel beschaut, zusammengefaßtere, harmonischer verbundene Farben zeigen. Hermann Grimm merkt einmal feinfühlig an, daß die Kinder, die man in Böcklins Vita somnium breve auf der bunten Wiese spielen sieht, nicht erwachsend gedacht werden könnten — natürlich! denn sie und ihr Blumenanger sind ein Principium des Geschehens und als solches einzig und unwandelbar. Bis zu diesem Wesenskern, zu den Müttern des vielverstreuten Lebendigen, wollen die Dichtungen, über die wir handeln, vordringen.

Glühend tritt das Erlebnis in die Seele des Künstlers, aber nicht die Wunden die es schlägt, die Lichter die aus ihnen strahlen, offenbaren es im Werke. Das Bild, das für sich selber bestehend der Seele entgleitet und wie die astralen Emanationen eines starken Mediums dennoch nur als deren Kraftäußerung empfunden wird, vielleicht gar von einer solchen Emanation nicht artverschieden ist: es erscheint dadurch frei und gebunden zugleich. Und wie man es heute verlernen will die Werke der Farben- und Griffelkunst in die verbrauchten Kategorien Genre, Historie u. s. w. zu sondern, wird man sich auch bescheiden müssen, hier nicht mehr von Epik oder Lyrik zu reden: so ohne Erdenrest ist der Stoff beseelt, so völlig in einen Strom des Geschehens gewandelt sind die Seelentriebe.

✱

Dieses so seltsam rührende und begrifflich so schwer zu erläuternde Selbständigwerden des Kunstwerkes, das keine aufserkünstlichen Schauer erzeugen kann, das man dennoch nur als formgewordenen Seelenausdruck empfindet, erreicht der Dichter, indem er ihm die scheinvolle Realität einer Vision, eines Traumes verleiht und uns zwingt den Traum als Traum mitzuerleben. Der Traumwirklichkeit eigen ist die „unglaubliche Ruhe und Kühle eines tiefen Tempels“, die ein verwandter großer Dichter an diesen Versen rühmt.

Diese bald unheimlich klare, bald flackernd nur die Spitzen erhellende Beleuchtung, diese lebendig schimmernde Wahrheit, die über allen Thatsachen und Feststellungen ist: so vermögen wir jedes Geschick in seinem ganzen Gehalte mitzerleben und dennoch zu ertragen und so ergibt sich schließlich die innere Notwendigkeit, all der Bilder aus Vergangenheit und Ferne, die so sichtlich nichts mit neu-gestalteten Sachüberlieferungen zu thun haben: ihre symbolische Schwere, die sie dennoch nie zum Gleichnis oder zur Allegorie entarten läßt.

✱

Indem wir nun an die Dichtungen selber herantreten, sei bemerkt, daß sie einem Zeitraum von etwa 10 Jahren entstammen und bis vor kurzem nur in einer künstlerisch ausgestatteten Sonderausgabe einem kleinen Kreis zugänglich waren. An die nun veröffentlichten wieder in sich gegliederten drei Bände: Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal, — Die Bücher der Hirten und Preisgedichte der Sagen und Sänge und Der Hängenden Gärten — Das Jahr der Seele — schließen sich noch an: Die Fibel, eine Auswahl erster Verse und das neue Werk: Der Teppich des Lebens, von denen bereits Auszüge in den „Blättern für die Kunst“ gebracht wurden, jener von George begründeten und nur für einen geladenen Leserkreis bestimmten Zeitschrift.

Durch die drei erst erschienenen, nun in ein Buch zusammengefaßten Einzeldichtungen: Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal geht eine zuckende Unruhe, ein Sehnen und Suchen. Höchste, stolzeste Eigenwilligkeit, die dennoch in sich alles, aber kein Genügen findet, noch weniger freilich im Zusammenreffen mit der Außenwelt. Die Seele ist noch zu jung, zu flaumig möchte man sagen, um von einer Berührung, sei es auch die zarteste, nicht verletzt zu werden. Die frühe Unbefangenheit, die Sinnenunschuld ist verblüht, scheint auf ewig verloren. Es ist unendlich reizvoll, nachzuspüren, wie hier und dort die letzten Lichter des noch kindlichen Tages hereinspielen in einen Bereich träumerischer Einsamkeit: der Nachmittag, in dem sorglos ein leichtes Glück sich spiegelt, das flimmernde Stück Leben des Hochsommers. Noch ein oder das andere Gedicht mag dieser früheren Schicht angehören. Sie war schnell überwunden, bald scheint das übermächtige Gefühl von dem Wert und der Wucht der erwählten Wirkungspflicht die Seele von dem Reigen der Welt gescheucht zu haben:

Im Park.

Rubinen perlen schmücken die fontänen,
Zu boden streut sie fürstlich jeder strahl,
In eines teppichs seidengrünen strähnen

Verbirgt sich ihre unbegrenzte zahl.
Der dichter dem die vögel angstlos nahen
Träumt einsam in dem weiten schattensaal . . .

Die jenen wonnetag erwachen sahen
Empfinden heiss von weichem klang berauscht
Es schmachtet leib und leib sich zu umfahen.

Der dichter auch der töne lockung lauscht
Doch heut darf ihre weise nicht ihn rühren
Weil er mit seinen geistern rede tauscht:

Er hat den griffel der sich sträubt zu führen.

Schon fast priesterlich erscheint die Inbrunst der Entsagung, die gefordert, zu der die Kraft erflieht wird im Neuen Ausfahrtsegen. Schon fast priesterlich die Strenge, die Unerbittlichkeit, mit der verworfen wird, wer sich an die Welt verliert, schon fast priesterlich die Mahnung, die dem Eroberer entgegentritt:

War so denn wirklich dein erstritten land?
O überhöre jenen lockungschrei
Und sag nicht dass dein leid dein führer sei
Und wechsel nicht ein würdiges gewand.

Glücklich ist hier nur, wer von aller Schwere frei in dem luftigen Abglanz der Dinge webt. Schattenküsse spendet das Kind leichter Wolke und lichter Plane dem Entsagenden, der rein und geheiligt vor der Muse steht, dem die geheimnisvollen Mächte das Wesen der Welt im Schein enthüllen.

Siehst du im takt des strauches laub schon zittern
Und auf der glatten fluten dunkelglanz
Die dünne nebelmauer sich zersplittern?
Hörst du das elfenlied zum elfentanz?

Schon scheinen durch der zweige zackenrahmen
Mit sternenstädten selige gefilde,
Der zeiten flug verliert die alten namen
Und raum und dasein bleiben nur im bilde.

Nur im Bilde, nur in einer Spiegelung wird das Erlebnis Seelenbesitz. Dies „gleichsam“ des Erkennens und der Gefühlsdeutung erscheint hier bewußt als schöpferische Kraft gefaßt. Ein unerbittliches Schönheitsbegehren um jeden Preis ist ihr einziges, aber ein furchtbar strenges Gesetz. So entstand der „Algabal“, dem Gedächtnis Ludwigs des Zweiten geweiht, im Bilde des wundersamen Imperators überreifer Reiche:

Nicht ohnmacht rät mir ab von eurem handeln
Ich habe euren handels wahn erfasst,
O lass mich ungerühmt und ungehasst,
Und frei in den bedingten bahnen wandeln.

Darum wölbt sich unter der Erde sein Zauberreich, unter den Tritten der Wesen breiten sich seine schweigenden schwarzen Gärten, seine blinkenden Säle, fern von allen Ansprüchen des gemeinen Lebens, verschieden von den Wünschen der Menge — verachtend weiß er: sie haben Korn und haben Fechtspiele. Nur um von seinem Gotte den immergleichen Segen zu empfangen, nur um am frühesten Morgen in den noch nächtig kühlen Hallen seinen Tauben die weißen Körner zu streuen, verläßt er seinen Wunderbau. Nur einem Genossen erschließt sich zuweilen seine Seele: Selber die Vestalin, die priesterliche Jungfrau, ist seiner unwert:

Am markte sah ich erst die würdevolle
Die schönste aus der weissen schwestern zug,
Wie fürstenmantel hing die schlichte wolle
Um ihres nackens ihrer schultern bug.
Im schauspiel dann als sich die opfer mehrten
Und zügellos die menge beifall rief
Die todberufenen den cäsar ehrten:
IHR auge blieb gelassen streng und tief.
Wenn ich der kurzen werbung rausch bedenke!
Ich riss die priesterin von dem altar,
Und alle länder brachten brautgeschenke.
Ich bot in bächen gold und balsam dar...
Und zweifelnd ob das neue glück mir werde
Erfand ich nur den quell der neuen qual...
Ich sandte sie zurück zu ihrem herde,
Sie hatte wie die anderen ein mal.

Um der Schönheit willen, um den Alltag ewig fern von ihm zu halten, tötet er das selig entschlafene Paar mit dem Gifte des treuen Ringes, läßt er zu, daß die Geladenen am Ende des Festes in Rosen ertrinken. Ich weiß nicht, ob George berauschenderes gedichtet hat als diesen Rosen-Tod.

Becher am boden, Lose geschmeide. Frauen dirnen Schlanke schenken Müde sich senken, Ledig die lende Busen und hüfte, Um die stirnen Der kränze rest.	Rosen regnen, Purpurne satte Die liebkosen? Weisse matte Euch zu laben? Malvenrote Gelbe tote: Manen-küsse Euch zu segnen.
--	--

Schläfernder broden Traufender düfte. Wein-könig scheide! Aller ende Ende das fest!	Auf die schleusen! Und aus reusen Regnen rosen, Güsse flüsse Die begraben.
---	--

Den Imperator selber, der nur noch in der Rückschau in sein ferne gelegenes Blumenalter ein schmerzliches Glück empfinden kann, müssen die von Weltflucht und glorreichem Sterben klingenden Weisen der ägyptischen Flötenspieler in den endlichen Schlummer wiegen.

Es kann nicht verborgen bleiben, daß diese Gedichte gewissen Zeitstimmungen entsprechen; aber wie sie einerseits dem, was vieler Lippen stammelten Form und Ausdruck verliehen, so waren sie andererseits nur die zeitlich umgefärbte Blüte derselben Jugendschwermut, die im Werther die Züge einer andren Welt beseelt und wie dieser einem innerlich gesunden, dauer- und fruchtverbürgenden Stamm entwachsen. Manches läßt zweifellos noch Ringen und Ungewißheit erkennen; wenn die Schilderungen des Gegenständlichen (in den Liebesmahlen oder in der Beschreibung von Algabals Märchensälen) viele Einzelheiten zusammenfügen, die später dem mit wenig Stoffmitteln erreichten Hintergrund weichen müssen, hier aber noch als Selbstzweck erscheinen; oder wenn durch die Pracht seltener und neuer Worte der Künstler-Ehrgeiz befriedigt den Profanen erschreckt und zurückhält.

✱

Die folgenden als zweite Trilogie vereinigten „Bücher der Hirten und Preisgedichte der Sagen und Sänge und der Hängenden Gärten“ zeigen jeder in eigener Färbung ein Erwachen aus dem Zaubergarten, dem die Seele doch nicht immer entrinnen kann. Dem ersten, in dem nach der Vorrede „unsre noch unentweihten Thäler und Wälder“ erstehen, bietet das antikische Leben mit der Einfachheit seiner Gegensätze und Beziehungen die Grundform; im zweiten, in dem „unsre mittelalterlichen Ströme“ sich spiegeln ist Zerknirschung und Wagemut der mönchisch ritterlichen Zellen und Zinnen und dazwischen das Zagen und die kurze Lust der Fahrenden; in dem letzten hat die „sinnliche Lust unsrer angebeteten Städte“ sich zu einem orientalisch prunkenden geheimnisvollen Märchenreich verdichtet. Das erste Buch hat die klaren, reinen taubeglückenden Farben des jungen Tages, die den Meistern Umbriens und Toskanas lieb waren; über dem zweiten liegt es wie das Zwielflicht geschlossener weihrauchzitternder Räume oder das nie gehellte Verdämmern eines Herbsttages voller Todesschauer; im dritten ist

es Nacht, feuchte Schwüle, in deren Ferne ein zerstörendes und klärendes Gewitter dumpf grollend heraufzieht. Im Mittelpunkt das Ich einzeln, unvergleichlich, aber nicht mehr weltabgekehrt in unfruchtbarer Selbstschau. — Nur der „Ritter der sich verliert“, scheint in sein Träumen eingewiegt Genüge zu suchen, nur eine wehmutsvolle Fischersage klingt herein, die Mythe von dem riesigen Wundervogel, der auf dem Wunder-Eiland einsam seine Wunderweisen singt. — „Gescheiterte nur hätten ihn erblickt“ — und der dann, als die sterblichen Menschen den Frieden seiner Insel zu entweihen drohen, „in gedämpften Schmerzenslauten verscheidet.“ Solche Klänge bleiben vereinzelt: Diese Welt ist der Tummelplatz geworden; mit der Natur und mit Genossen schenkend begabt und wetteifernd zu leben ist des Reifenden Sehnen und Ziel, würdig zu werden sein innigstes Verlangen. Die „Lieblinge des Volkes“, der Ringer und der jugendliche Saitenspieler wecken jubelnden Beifall und scheue Bewunderung. Der „Auszug der Erstlinge“. Die Erkorenen schreiten hoffnung-beglänzt in die morgendliche Weite, bis zur Landesmark von den Vätern treu geleitet. Wie pocht und strebt in dem Marschrhythmus das stolze Glücksgefühl der zum hohen Gekrönten, der gottgeleiteten Finder neuer Pfade.

Uns traf das los: wir müssen schon ein neues heim
In fremdem feld uns suchen die wir kinder sind.
Ein epheuzweig vom feste steckt uns noch im haar,
Die mutter hat uns auf der schwelle lang geküsst,
Sie seufzte leis und unsre väter gingen mit
Geschlossnen munds bis an die marken, hingen dann
Zur trennung uns die feingeschnitzten tafeln um
Aus tannenholz — wir werfen etliche davon
Wenn einer aus den lieben brüdern stirbt ins grab.
Wir schieden leicht, nicht einer hat von uns geweint
Denn was wir thun gereicht den unsrigen zum heil!
Wir wandten nur ein einzigmal den blick zurück
Und in das blau der fernen traten wir getrost.
Wir ziehen gern: ein schönes ziel ist uns gewiss
Wir ziehen froh: die götter ebnen uns die bahn.

Dies stärkende und frohe Wissen von der Gottgefälligkeit des rechten Einklanges, von dem Sündlichen aller formlosen Ungebühr geht durch das ganze Buch. Die heiligen Mächte des Alls segnen, wer in ihnen lebt, sie segnen den jungen Hirten, der bei des ersten hellen Frühlingstages Scheiden auf des Berges Haupt ihnen sein Herz erschließt, sie, die „Gewaltigen“ unsres Hölderlin, empfangen gütig das mystische Ganzopfer der feierlich Erwählten. — Als unerträglich aber wird empfunden, wenn das letzte begehrteste Ziel nicht erreicht wird; dann sind alle Dämme weggerissen, haltlos und unendlich beschämt wird dem höchsten Rechte freien Wirkens, freier Hingabe entsagt. Der Flurgott, dem Pan „zum Ewigsein die Schönheit nicht verlieh“, verliert die Lust zu jeglichem Beginnen, nur zu klagen vermag noch sein zertrümmertes Gemüt. Der Besieger vieler Ungeheuer, der schliesslich die geflügelte Schlange des Gebirges doch nicht zu schlagen vermochte, vergräbt seine Schande in einsiedlerisch dumpfem Brüten. Denn das grosse Wollen ohne die grosse Kraft des Vollbringens erscheint als Zügellosigkeit als Barbarei oder wie es hier heisst: ohne Schönheit.

Nach dieser Forderung des Gleichmässes von höchstem Zweck und reinstem Ausdruck sind auch die „jungen Männer und Frauen dieser Zeit“ in den Preisgedichten bewertet. Sie enthüllen ein zärtliches und streng geheiligtes Spiel von Leben mit Leben. Das unmutvolle Zurückschrecken vor jedem

Zusammentreffen mit gestaltlosem, von aussen Eindringendem, von „Staub und Regen unsrer Tage“ schließt die für einander Bestimmten nur enger an; so werden bald zagend, bald mit frohem Erfassen Freunde und Frauen ein fromm gehüteter Besitz der Seele. Heiter und mild glänzen die Hügel, die weissen Hallen und der mastenreiche Hafen, da die Ehrfurcht keusche Seelen bindet und löst. Die „historische Landschaft“ der Hirtengedichte ist einfacher, zeichnerischer geworden, die Grundlinien menschlicher Gemeinschaft bleiben und sind beseelt. Eine rasche Geste, ein an Vor- und Rückblicken reicher Vorgang, etwa ein Abschied, ein Rundgang in abendlicher Kühle, ein halblaut in verschwiegener Nische gelispeltes Zwiegespräch: so geformt erscheinen diese Preislieder, die dem Persönlichen so nahe kommen, als es dem Kunstwerk erlaubt ist, vielleicht gerade aus dieser stets gesuchten und stets überwundenen Gefahr ihren besonderen Reiz entlehnen.

Die „Sänge“ des zweiten Buches der Trilogie können an manchen Seiten mit den vorigen verglichen werden. Die mittelalterliche Färbung läßt ihre Linien mehr verschwimmen; ihre Bewegung ist heftiger; sie zagen und entbehren. Das ist dem ganzen Buche eigen: Ringen um ein höchstes Ziel, später Lohn, zu späte Erhörung, wenn der einsame Büsser wund geworden ist und müde.

Das Bild.

Nachdem ich an steinernen gräbern an frostigen pfeilern
Gesungen, gewandelt bei würdiger väter zunft:
Erspäht ich zur vesper hinter den rauchenden meilern
Des langsamen abends erquickende niederkunft.

Zerdrangen die freundlichen schatten die farbige helle,
Erstarben die glocken über dem stillen gefild
Dann sank ich befreit und allein in der bergenden zelle
Mit schluchzen und sehnen vor das göttliche bild.

Die sprechenden augen erhoben, die hände gewunden,
Entflossen gebete mir ohne anfang und schluss
Wie nie in dem sammtenen buch ich sie ähnlich gefunden
Ich spannte die arme und wagte den flehenden kuss.

Ich wartete träumend-bestärkt von den wundergeschichten
Auf sichtliche lohnung die nimmer und nimmer kam . .
Bestürmte nur heisser und hoffte und zürnte mit nichten
Dem schuldlosen antlitz aus glanz und erhabenem gram.

Und wenn es endlich auf meine lagerstatt
Sich neigte oder erlösende zeichen mir schrieb . . .
Ich glaube mein arm ist bald zum umfassen zu matt
Auf meinen lippen erlosch die brennende liebe.

Die brennende Liebe, die kein Genügen findet wie den Tod, die hat dieses Buch gebildet. Die schwüle qualvolle Liebe, die stolze Stirnen beugt und im Genusse verschmachtet, das sind die Hängenden Gärten. Das Reich Algabals, das Land, „das dir von früh auf eigen war“, das der Erkorene, dem schon in jungen Tagen die Genossen huldigten, gewinnt. Und das ihm unnütz wird, das ihm zerrinnt „seit er den Fufs genetzt, der milch und elfenbein im teppich blendet“. Verzehrend und doch voller Ehrerbietung des Priesters sind diese Verse.

Als neuling trat ich ein in dein gehege
Kein staunen war vorher in meinen mienen
Kein wunsch in mir eh ich dich blickte rege.
Der jungen hände faltung sieh mit huld,
Erwähle mich zu denen die dir dienen
Und schone mit erbarmender geduld
Den der noch strauchelt auf so fremdem stege.

Und dann:

Wenn ich heut nicht deinen leib berühre
Wird der faden meiner seele reissen . . .

Und weiter:

Als wir hinter dem beblühten thore
Endlich nur das eigne hauchen spürten
Wurden uns erdachte seligkeiten?
Ich erinnre dass wie schwache rohre
Beide stumm zu beben wir begannen
Wenn wir leis nur an uns rührten
Und dass unsre augen rannen —
So verbliebest du mir lang zur seiten.

Ins Traumdickicht verstrickt ihn das dunkle Geschick,
bis ihn alles verläßt und er einsam ist wie es Algabal war,
der Eigensüchtige. Aber der Freundeslose, dem die Liebe
sein Auge geöffnet hat und seine Seele geweitet, fühlt und
findet nun des Lebens Lösung, ein von allem Fremden und
von sich selber gar Befreiter, im großen Weben des Alls.

Die gräser die betrübt am rande kauern,
Das zwiegespräch der zedern und der erlen,
Die lauten tropfen die von felsen perlen
Ergriffen das den menschen fremde trauern
Des der ein königtum verlor.

✱

Mit einer großen hoffnungverheißenden Wendung zur
Natur schliessen die Hängenden Gärten: was sie verkünden ist
im Jahr der Seele wahr gemacht. Nun die Natur der Seele
frei sich offenbart hat, bedarf diese nicht weiter wechselnder
Hüllen, ihr Leben auszudrücken. Die einfachsten Symbole
des jahreszeitlichen Geschehens verklärt ihr Eigenstes, da sie
es spiegeln. Ungeschmückt, ganz innerlich, ganz tief und
glühend ist dieses wahrhaft neue und doch in hartem Ringen
erstrittene Leben. Gewiss mit Unrecht hat ein Beurteiler eine „Rückkehr ins alte Heimatgebiet der Lyrik“ in diesen Gedichten gesehen, deren innere und äußere Form sichtlich das notwendige Ergebnis organisch stetigen Fortschreitens ist; und man würde die ganz eigenartige Stilisierung dieser Stimmungen, die Strenge ihrer Gliederungen und ihre festen Bezüge ohne Georges frühere Strophen kaum begreifen. Nur der unbeugsame Zwang, sein Selbst in vielartigen fremden Bildern dennoch ungeteilt zu geben, befreite seinen Stil von allem Triebhaften, Uberschwenglichen, ohne ihm die Lebensfülle und -glut zu rauben. Er findet nun in scheinbar Gestalt-

losem sich, den Rhythmus seines Daseins. „Er kann der woge jetzt ins auge sehen“, hieß es schon in den Hängenden Gärten. Die Landschaft, seine Landschaft, lebt ihr Leben, das seines ist. Als Rückkehr von langen Fahrten, als Rasten an „den heimatlichen essen“ empfindet er das neue tiefe beruhigte Geschick. Nichts von allem früheren Gewinne ist verloren: innerlichst gefestigt treten im Vorüber-Eilen der Monde, ihrer Freuden und Fährnisse die alten Lebenstriebe hervor, wechselnd bestrahlt, im herbstlichen Park, auf winterlich keuscher Strafe, im Dämmerchein des Gemaches, in den Reife-Freuden:

Ein stolzes beben und ein reiches schallen
Durch später erde schwere fülle strich . . .
Die kurzen worte waren kaum gefallen
Als tiefer rührung ruhe uns beschlich.

Sie sanken hin wo sich am fruchtgeländer
Der purpurschein im gelben schmelz verlor.
Sie stiegen auf zum schmuck der hügelränder
Wo für die dunkle lust die traube gor.

Ich wagte dir nicht, du nicht mir zu nahen
Als schräger strahl um unsre häupter schoss
Noch gar mit rede störend zu bejahen
Was jetzt uns band, was jedes stumm genoss

Und was in uns bei jenes tages rüste
Auf zu den veilchenfarbnen wolken klomm,
War mehr als unsre träume und gelüste
In diesem gluten-abend zart erglomm.

✱

Es ist ein Dasein reif mild und golden, voll von der tiefen wissenden Liebe des Schaffenden, von der ein Dichter sie der herbstlichen Sonne vergleichend sagt: „Mit kühlen Strahlen greift sie über die Welt. Nichts ist ihr unwürdig und zu gering . . . Sie vergoldet Mienen, die der Schmerz verzerrte und flicht Klagen und Seufzer in den Rhythmus ihres Lichtgesanges.“ Denn dieser Rhythmus ist der geheime Sinn des Lebens, der im Kunstwerk unverhüllt sich offenbart. Er verleiht ihm jene gleichsam naturgesetzliche Notwendigkeit der Erscheinungsform, die aus den großen Werken aller Kunstgattungen mit fast unheimlicher Klarheit zu uns spricht.

KARL WOLFSKEHL



LUDWIG VON HOFMANN, AKT



LUDWIG VON HOFMANN, BALLADE

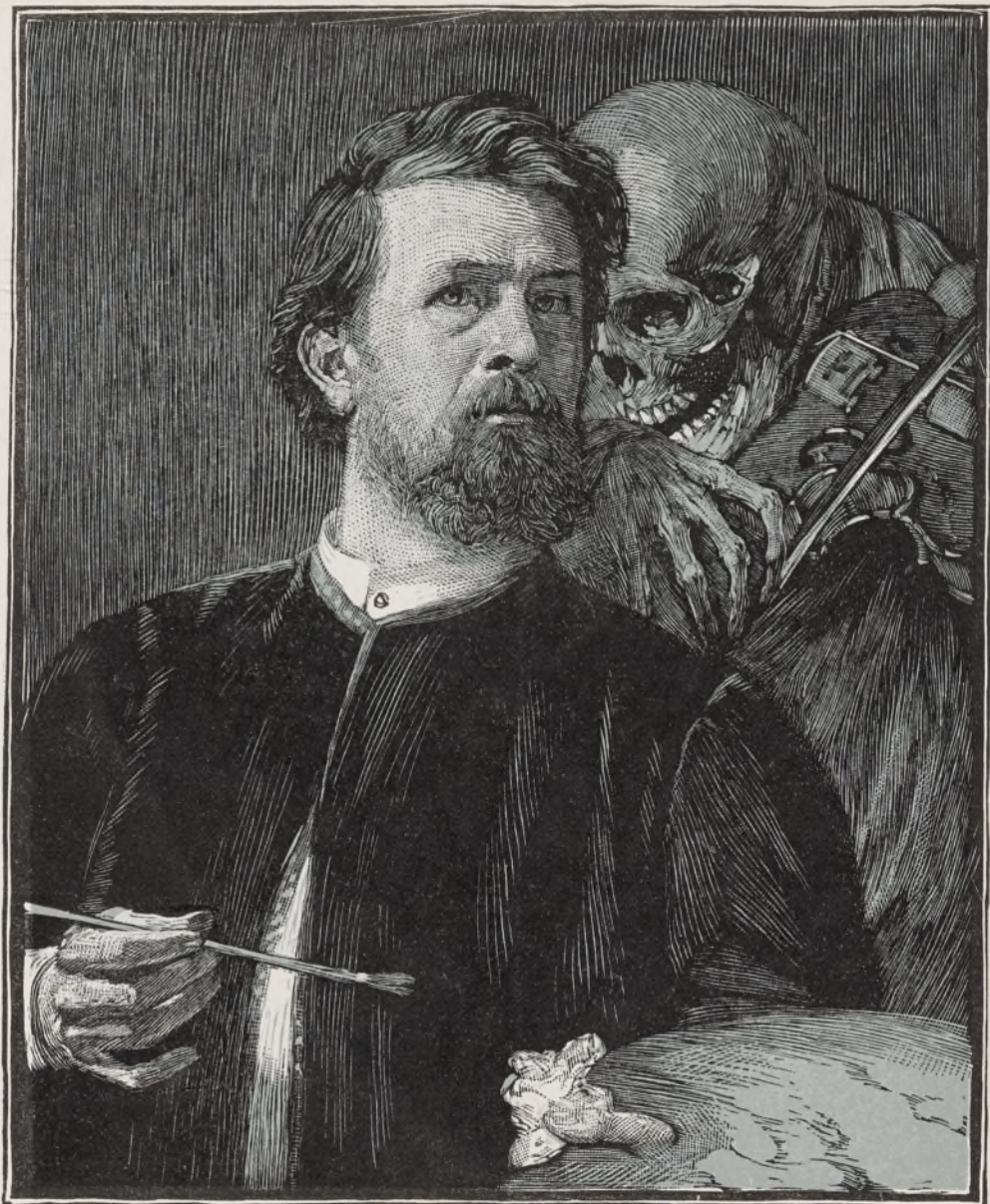
DER MUSAGET BOECKLINS



IE Leitung unserer Nationalgalerie strebt tapfer und mit durchschlagendem Erfolge das Ziel an: alle Richtungen der Kunst unseres Jahrhunderts, die Zukunft in sich trugen und die Zukunft verheißten, zu einer mächtigen Gesamtwirkung zu bringen. Es muß dies jeden Freund der Kunst, es muß dies aber auch jeden Deutschen überhaupt mit Zuversicht erfüllen! Zeigt sich doch gerade in diesem Falle deutlich, daß, inmitten seiner Kraftreife und Machtsättigung, das führende Preußen nicht verlernt hat, immer wieder jugendfrisch von neuem einzusetzen, wo es die idealen Forderungen der Kultur gilt! Heute nicht anders als in den Tagen Wilhelms von Humboldt! Der Schlummerruf Fafners — halb Gähnen, halb Stimme —, wie er von so manchem außerdeutschen Hofmuseum zu vernehmen ist: „Ich lieg’ und besitze“, kann nimmermehr zur Losung einer preussischen Sammlungsverwaltung werden.

Die neue Leitung der Nationalgalerie hat aber jedem Deutschen, der zugleich ein wahrer Freund der Kunst ist, bei

Gelegenheit der Verwirklichung ihres Programmes: das Beste aller Besten, nicht lediglich der vaterländischen Künstler, vor allem Volke aufzustellen, eine hohe Genugthuung bereitet, die um so erfreulicher wirken muß, als sie unmöglich von vornherein unter den Bedingungen festgesetzt sein konnte. Sie lenkte, die gefährliche Sandbank der aller Ehren werten aber leider zumeist herzlich mittelmäßig gemalten sogenannten patriotischen Bilder glücklich umsteuernd, das ihr anvertraute Schiff hinaus in das offene Meer, dorthin, wo die Wogen der Kunst am höchsten gehen. Und wie niemand die Perle nach ihrer Herkunft abschätzt, so war ihr Leitstern bei den Erwerbungen einzig der wirkliche Kunstwert der Gemälde. Was vermöchte auch eine Galerie-Direktion Besseres zu thun, denn Wind und Wetter gleichmäßig zu verteilen unter alle — Auserwählten; obschon dieses Thun sowohl nach der intellektuellen als auch nach der moralischen Seite hin mehr in sich begreift als gemeiniglich davon gewußt wird. Das vernünftiger Weise nicht absichtlich angestrebte, weil jedem äusseren Zwingen überhaupt unerreichbare, aber — zu unserer innigen Befriedung! — mit innerer Notwendigkeit von selbst sich einstellende Ergebnis hierbei ist das Obsiegen eines Deutschen, — Arnold Böcklins. Er ist es, der — im



höchsten Sinne gesprochen — dem deutschen Geblüte im Kunst-Wettkampfe der Völker nach Jahrhunderten, seit Dürer und Rembrandt, wieder einmal den Rang gegeben hat.

Die Nationalgalerie zu Berlin besitzt gegenwärtig bereits sechs Werke Böcklins. Ein siebentes Gemälde des Meisters ist leihweise ausgestellt. Drei dieser Bilder sind älterer Besitz der Sammlung. Unbestritten ist das Verdienst der neuen Galerie-Verwaltung, Böcklins Bedeutung innerhalb der Räume des ersten deutschen Instituts für neuere Kunst in das richtige Verhältnis zu der künstlerischen Umgebung gebracht zu haben, also: sowohl was die Anzahl als auch was die Anordnung der Werke betrifft. Nur eine öffentliche Sammlung Deutschlands kann sich rühmen, die Nationalgalerie in dieser Hinsicht an Reichhaltigkeit zu überbieten: die Gemäldesammlung Sr. Majestät des Deutschen Kaisers in München (Schacksche Galerie).

Meine Absicht ist, bloß die allerneueste Böcklin-Erwerbung der Nationalgalerie näher ins Auge zu fassen: des Künstlers „Selbstbildnis mit dem auffiedelnden Tod“. Es giebt wohl derzeit kaum ein Gemälde, dessen Einreihung unter die Schätze der Nationalgalerie des allgemeinen Beifalles sicherer sein dürfte. Jeder fühlt es: dies Bild, das, deutlicher redend denn jegliche Vorrede, von den Veranstaltern der großen Böcklin-Publikation mit richtigem Empfinden als erstes Blatt obenangestellt wurde, — dies Bild könne unmöglich dauernd im Privatbesitz verbleiben, lediglich einem oder einigen zur Augenweide. Vielmehr Alles (πᾶν) fordert sein Anrecht daran; es ist gut, daß endlich die Worte darunter geschrieben worden sind: Nationalbesitz. Mir aber gestatte der „Pan“, der ja im Zeichen Böcklins begründet worden ist, mich mit diesem Hauptbilde eingehender zu beschäftigen bei dem Anlaß, wo es, allen tückischen Zufällen entrückt, als unverlierbares Eigentum unseres Volkes zu voller Wirksamkeit ersteht.

✱

Was sagt uns dies Bild? — Die Frage scheint müßig. Schlicht, wahr, echt und groß, keiner Deutung bedürftig, ja, scheinbar keiner Deutsamkeit auch nur zugänglich, — so stellt es sich jeglichem, der seinen Blick darauf heftet, von Anfang an dar. Zumal uns Deutsche, denen von Alters her der Totentanz in den Gliedern spukt, berührt es wie der vertrauteste Klang unserer Phantasiewelt: nur unendlich vereinfacht, abgeklärt und verinnerlicht. Es wirkt mit der Unmittelbarkeit des anschaulich Erfassten. Jeder Gedanke, den wir etwa dabei denken möchten, scheint es nur herabzuziehen von seiner ruhigen Höhe und seine sanfte Klarheit zu beeinträchtigen.

Wer es nun dennoch unternähme, über den Gehalt dieses Gemäldes öffentlich Betrachtungen anzustellen, würde der nicht Gefahr laufen, selbst unter dem „Volke der Denker“ als unverbesserlicher Pedant davongepöbelte zu werden?

Vielleicht liegen die Dinge im Grunde doch anders? Nach einer alten Weisheits-Regel sollen wir das uns Nächste und Vertrauteste mit entfremdetem Blicke befragen. Und sofort wird sich das uns bisher selbstverständlich Dünkende in ein Problem verwandelt haben.

Was stellt das Bild dar?

Der Künstler, in einfachster Atelier-Kleidung, hält mit der Linken die Palette, in der Rechten den Pinsel. Die breiigen

Farbenschichten auf der Palette, das vom Daumen der linken Hand an dem Brettchen mit festgehaltene verknüllte Leinenläppchen, sowie die grüne Farbe in den Borsten des Pinsels, ganz besonders aber die Handgeste, lassen uns nicht im Zweifel darüber, daß der Künstler soeben bei der Arbeit sei. Er steht vor der Staffelei, die als außerhalb des Bildes befindlich, links vom Maler, gedacht werden muß. Der Hintergrund links wird durch eine dunkelgrüne, faltenlos herabhängende Portièr gebildet, in die ein zartes Goldfadenmuster (und mit ihm die Künstlerbezeichnung) eingewebt ist. Von rechts her, aus dem Hintergrunde, ist der gespenstige Knochenmann herangeschlichen und raunt, lacht oder singt, während er auf der einzigen Saite seiner Geige (der G-Saite) dazu fiedelt, dem aufhorchenden und hinlauschenden Maler, der Oberkörper und Haupt in dieser Richtung etwas zurückbeugt, ins Ohr.

Was geht nun eigentlich hier vor?

Versuchen wir es zunächst mit der historischen Erklärung. Böcklin hat das Bild im Jahre 1872 gemalt. Ein halbes Menschenalter voll der unerhörtesten Kraftanstrengung und des härtesten Entbehrens hinter sich, war er in München, während des dritten Aufenthaltes an diesem Orte seines ersten „Erfolges“, von Krankheit befallen worden. Schon das erste Mal als er, seelisch unzerstörbar, aber materiell noch immer schwingenlahm, diesen Boden betrat, hatte schweres Siechtum ihn mit zweien seiner Kinder zugleich auf das Lager gestreckt. Die Spuren des überstandenen Leidens und tiefen Gram glaubt man von diesem durchgeistigten Mannesantlitz ablesen zu müssen. Ist Böcklin auf dem Gemälde etwa so dargestellt, wie er, vor dem Spiegel, damit beschäftigt ist, sich selbst zu porträtieren? (Dafür sprächen allerdings auch die Farbmischungen auf der Palette: mit diesen Farben wird augenscheinlich dieses Bild gemalt.) Und der Knochenmann, den er auf dieser Leinwand mit abbildet, nun, das wäre eben — der Tod, in höchst eigener Person, der Tod schlechthin, dessen Schauer auf dem Krankenbette über seine fiebernden Schläfe hinstrichen und dessen Geisterhauch noch jetzt ihn, den sinnend im Anblick der eigenen Züge Verlorenen, umwittert. Dieser selbe Knochenmann aber war dem Künstler in München ausserdem noch ein zweites Mal begegnet: auf Holbeins, seines engeren Baseler Stadtgenossen, berühmtem Bildnisse des Sir Bryan Tuke in der Pinakothek.

Es sind hier alle Elemente beisammen, die des Historikers Herz zu erfreuen vermögen: die Veranlassung und die näheren Umstände, aus denen heraus das Bild entstanden ist, wobei sogar das Moment der „Anleihe“ nicht fehlt. Gewiß läßt sich, gestützt auf diese Realien, einer Auffassung des Kunstwerkes das Wort reden, die in ihm eine moderne Variation des alten Totentanz-Themas erkennt. Gewiß ist aber auch, daß uns das Gemälde, mit stillem aber unwiderstehlichem Wink, auffordert, über diese Auffassung hinaus zu gehen, ja weit über sie uns zu erheben.

Verdecken wir mit der Handfläche den Knochenmann, so, daß lediglich das Selbstbildnis Böcklins übrig bleibt.

Dieses Künstlerhaupt spricht für sich.

Ein Lauschen hinab in das Herz, ein Behorchen der durcheinander wogenden Flüsterstimmen im „Labyrinth der Brust“! Ein immer gesteigertes Aufmerken und Innewerden jenes geheimnisvollen Aufkeimens, Schwellens, Sehnsens und Drängens! Das Anstauen der nur in der Form des inneren

Sinnes, der Zeitabfolge, und nicht in denen des Raumdaseins sich äussernden Gefühle und Empfindungen! Die — Stimmung, die schliesslich, aller Dämme Herr werdend, das Gemüt überflutet.

Welches unbeschreibliche Ergriffensein malt sich dabei auf diesen Zügen, deren sympathisch männlich-feste Formen, in wehmutsvoller Weichheit aufgelöst, gleichsam hinzuschmelzen scheinen! — Und dann: dies visionäre Schauen des zu kindlichem Staunen weit geöffneten Augenpaares! Als sollte und wollte das Formlose in der Tiefe der Seele zu Gebilden sich zusammenballen, sich gestalten und durch diese krystallinen Pforten heraus seinen Weg in den Raum nehmen! Um jetzt von dorthier wieder als ein nunmehr selbständiges Wesen, das sich von seinem Mutterboden losgerungen, ihm entgegen zu schweben und eine eigene Wirksamkeit auf seinen Schöpfer zurück auszuüben, ihn bezaubernd und entzückend, ihn hinaushebend über sich selbst!

Wohl kennen wir sie, diese Gebilde, diese Welt von nie geschauter Formenfülle und nie geahntem Farbenreiz, diese Traumwelt, auf welche das optisch in endlose Fernen, ins Unabsehbare, eingestellte Augenpaar gerichtet ist!

Diese Welt, sie ist — das „Oeuvre“ Böcklins.

Wir stehen vor dem Selbstbildnisse eines Malers, einer genialischen Persönlichkeit, die sich nicht nur mit genialer Mache porträtiert (was schon oftmals da war!), die auch nicht bloß ihre in der beharrenden Erscheinungsform sich ausprägende Genialität zur konzentrierten Anschauung bringt (was gleichfalls schon öfters da war!), sondern die geradezu ihr Geheimstes und Höchstes, das Weihevollste, das Leben und Weben ihres — Genius offenbart. Es giebt eine lange Reihe von Selbstbildnissen, die mit hinreissender Prägnanz von der überwältigenden Ausprägung der genialen Fähigkeiten ihrer Urheber in deren äusserer Erscheinung Zeugnis ablegen. Aber schlechterdings ist mir kein Selbstbildnis bekannt, in dem nicht nur die gesammelte Kraft, das produktive Vermögen des Dargestellten, seine Genialität potentia, sondern recht eigentlich auch die Bethätigung dieser Begabung, der Augenblick der Inspiration, der Vorgang des Schaffens, die Genialität actu, so wie auf unserem Gemälde zum Ausdruck gelangte. Ich nehme hierbei selbst die bedeutsamsten Beispiele dieser Gattung von Selbstbildnissen, sogar Velazquez' „Las Meninas“ und Rembrandts Radierung, auf der er sich am Fenster zeichnend darstellt, nicht aus.

Auf der Lebenshöhe angelangt, in seinem fünfundvierzigsten Jahre, in der Akme seines Geistes, hat sich Böcklin also abgebildet. Die Hälfte seiner Arbeit lag, bereits geleistet, hinter ihm, die andere Hälfte harrete noch seiner. Unter den 278 Nummern, welche das gedruckte chronologische Verzeichnisseines „Oeuvre“ anmerkt, trägt unser Bild die Zahl 122. Und wenn schon die dort gegebene Gesamtsumme sicherlich zu niedrig angesetzt ist, so wird doch auch die dereinst genauer ermittelte Liste in dem Zahlenverhältnis, das sich um unser Gemälde zeitlich, nach rückwärts und nach vorwärts, gruppiert, keine wesentliche Veränderung herbeiführen. Vergangenes und Künftiges, das bereits ans Licht Gestellte und das erst zu Gestaltende, beides die Teile einer grossen Einheit, drängen sich hier wie in einen Brennpunkt zusammen: das Wissen von sich selbst und das Ahnen dessen, was der Künstler von sich noch zu fordern hat. „Um die wahre Physiognomie eines Menschen rein und tief zu erfassen“, lesen

wir bei Schopenhauer, „mufs man ihn beobachten, wann er allein und sich selbst überlassen dasitzt, in der Brähe seiner eigenen Gedanken und Empfindungen schwimmend, — nur da ist er ganz und gar er selbst. Da kann ein tief eindringender physiognomischer Blick sein ganzes Wesen, im allgemeinen, auf Ein Mal erfassen. Denn auf seinem Gesichte, an und für sich, ist der Grundton aller seiner Gedanken und Bestrebungen ausgeprägt, der arrêt irrévocable Dessen, was er zu sein hat.“ In den Jahren der Vollkraft hat Böcklin diesen vom Philosophen geforderten Blick auf sich selbst geworfen. Und als Ergebnis der Selbstschau, als Petrefakt eines selbst im Lebenslaufe dieses begnadeten Individuums unvergleichlich hell-sichtigen Intervalls besitzen wir dieses Selbstbildnis. Von hier aus wird man auch verstehen, in welchem Sinne es gemeint ist, wenn wir sagen: Böcklin sei hier dargestellt nicht wie er an diesem oder jenem seiner Bilder arbeitete, sondern an seinem Lebenswerke überhaupt, an seinem „Oeuvre“. Wer sich dieses Lebenswerk ins Gedächtnis ruft und dieses Selbstbildnis dazu hält, wird inne werden, daß jenes und dieses zu einander sich verhalten wie Korrelate.

Indessen, ich fürchte, der Leser sei schon längst unwillig aufgefahren: wie lange er noch die Hand auf den Tod halten solle! Geben wir also wieder den Tod frei.

Ich glaube, man wird bei diesem Abheben der Hand von dem Blatte und dem plötzlichen Auftauchen des Gerippes aus der vierten Dimension sofort empfunden haben, daß von einem Totentanz-Motiv im herkömmlichen Sinne, nach alledem, was mittlerweile vorzubringen war, bei diesem Gemälde nicht eigentlich die Rede sein könne.

Der Grundbaß aller Totentanz-Darstellungen lautet: Memento mori. Der Tod tritt an den Menschen heran in allen Lebenslagen. Darauf, daß keiner, er sei auch wer er sei, vor ihm sicher ist, daß er jedes Alter überfällt, jegliche menschliche Bethätigung unterbricht, daß er der unumschränkte Herr ist über Alle und Alles, darauf soll in den Bildern durch den Knochenmann drastisch oder beziehungsreich hingewiesen werden. Auf Holbeins bereits erwähntem Porträt berührt das Skelett nachdrücklich mit dem Zeigefinger die Sanduhr: Gedenke des Endes! Und in Sir Bryan Tukes Mienen spiegelt sich deutlich das Nachsinnen über diese Perspektive. Man könnte nun ja sagen, auch auf unserem Bilde mahne der Tod, der dem Künstler bei der Arbeit über die Schulter guckt, an das Ende. Er trete höhnend an den Maler heran mit dem Wort: nun lege Pinsel und Palette nieder und dich selbst ins Grab. Der Ernst in Böcklins Zügen möchte eben jenen schmerzlichen Verzicht, das männlich getragene tiefe Weh über das ihm angedrohte jähe Abbrechen seines Tagewerkes veranschaulichen. Das Bild sei das Festhalten einer bitteren Erfahrung. Wie denn auch Böcklins neuester Biograph zu berichten weiß: „Das Selbstbildnis soll nach schwerer Krankheit als ein schwermütiges Merkzeichen entstanden sein, wie weit der leidende Künstler schon ins Jenseits geschaut und wie deutlich er das Sphärenklingen bereits vernommen hat.“

Ganz abzuweisen wird dieser Gedankengang nicht sein. Von alledem ist etwas in dem Gemälde. Dieser Ton klingt mit. Aber er macht hier nicht die Musik, ist hier nicht die Sache selbst. Dies Bild ist nicht auf die Tonart des „Memento mori“ gestimmt. Vielmehr klingt aus seinem Pathos ein hoheitsvolles „Memento vivere“ heraus.

Doch der Tod ist trotzallem da und fordert sein Recht. Sehen wir zu, wie wir mit ihm fertig werden!

Keineswegs also ist er eine Anekdote aus Böcklins Leben, ein novellistischer Zug — wie man gesagt hat —, der selbst im Porträt noch eine Geschichte andeutet. Das Sinnbild des Betrugs im größten Stile ist er: das Wahrzeichen einer vergänglichen, wesenlosen, nichtigen Welt, eines Daseins, das weder Halt noch Bestand besitzt, das Täuschung ist durch und durch und nur Enttäuschung bietet. Der Tod, als solcher, bedeutet nur einen letzten, krassesten Ausdruck für den allgemeinen Zustand. Monoton und unerbittlich klingt diese endlose Melodei, besser gesagt: diese ewige Disharmonie in unser Ohr, ein Gelispel von Schatten, ein Gezirpe von Lemuren, das höhnische Gekratze auf der G-Saite. Da erschauert der Mensch und lernt ein anderes Dasein, eine ungeheure Umkehr, erschennen und begreifen. Und wie der Religiöse aller Jahrhunderte daher seine stärksten Antriebe entnahm, um sein Nirwana und seinen Ort der Seligkeit zu errichten, so strebte das Genie von dieser Misère hinweg und über sie hinaus zum schöpferischen Ausgestalten einer unvergänglichen Daseinsform. Zum Erlöser verwandelt sich mehr und mehr dem Frommen der Tod; zum Musageten metamorphosiert sich Freund Hain für den Künstler. Ein Frieden, der nicht von dieser Welt ist, senkt sich auf den Gläubigen hernieder; der Künstler erschaut und zeigt uns eine Welt, die allerdings diese unsere Welt ist, aber zugleich so verwandelt, von unsterblichem Blutstrom durchzuckt, in ewigem Glanze erstrahlend, daß uns bei ihrem Anblick ein Entzücken ergreift und unsere leuchtenden Augen Zeugnis davon ablegen, sie sei — nicht von dieser Welt. Daher auch der feierliche, friedliche und fast fromme Ernst, der unser Gemälde durchweht, das Milde, Versöhnende und Erhebende darin. Und dies alles, obschon es mit religiösen Vorstellungsserien absolut nichts zu schaffen hat. Eher wäre man versucht, an die Knochenmännchen auf antiken silbernen Bechern zu denken, die man sich beim Symposion bedeutungsvoll zureichte, bewegte sich diese Vergleichung nicht auf zu trivialem Niveau.

Der schreckliche Souffleur flüstert das Stichwort zu, und der Künstler fängt es auf wie einen lebendigen Samen. Zum grausen Spiele wird dem Knochenmanne der Ernst, und zum heiligen Ernste erwacht in dem Andern das Spiel. So wundervoll sind die beiden Gestalten des Gemäldes in Beziehung zu einander gebracht, daß jede Parallele mit den altdeutschen Totentanz-Darstellungen versagt und man, um einkünstlerisch Ähnliches zu entdecken, auf die großen Venetianer hinübergreifen muß. Tizians Konzert habe ich hier im Auge, vor allem aber seinen Zinsgroschen. Und wie man über jene Bilder sich unterhalten wird bis ans Ende der Tage — um eine Burckhardtsche Lieblingswendung zu gebrauchen —, so wird dieses Böcklinsche „Selbstbildnis mit dem auffiedelnden Tod“ das Sinnen der Menschengeschlechter immer in Bewegung setzen.

✱

Jeder große produktive Geist fühlt sich dazu getrieben, neben seinen Werken, die er der Menschheit geschenkt,

„Als seines Daseins eingetretene Spur“,
noch ein intimeres Vermächtnis der Nachwelt zu hinterlassen. Das schöpferische individuelle Wesen, wie es gerade so nur

einmal da war und nie wieder sein wird, sucht nach einer Möglichkeit lebendiger Fortdauer. Was dem Dichter die Autobiographie ist, das ist dem Maler das Selbstporträt. Die Vorteile und die Nachteile wiegen sich hier auf.

Sieben Selbstbildnisse, als eben so viele Stationen und Etappen seiner über das siebzigste Jahr bereits hinausreichenden dornenvollen Siegesbahn, besitzen wir von Böcklin. Das erste fällt in die fünfziger Jahre des Jahrhunderts, und dann bringt jedes folgende Decennium eines, mit Ausnahme der siebziger Jahre, in welche sich drei Selbstbildnisse zusammen-drängen. Anderen bleibe es überlassen, die Abfolge dieser bei dem fast gänzlichen Mangel intimeren biographischen Materials unschätzbaren Urkunden für das Verständnis der künstlerischen Entwicklung des Meisters zu verwerten. Wir wollen auch hier unseren Standpunkt, das Beharrende im Wechsel zu erfassen, beibehalten. Diese Bildnisse wissen uns über ihren Schöpfer zu sagen, daß die Liebe und der Tod, der Wein und der Lorbeer, gleich unwiderstehlichen Grundtrieben seine Seele entzündeten und befeuerten. Und würden Bände von biographischen Aufzeichnungen denn mehr bekunden können?

Nennen wir diese vier Dinge immerhin die Musageten Böcklins. Freilich: eine etwas altmodische Bezeichnung. Vielleicht aber stimmt sie bei einem Meister, dem wir die letzte Wiedergeburt der Antike verdanken, mit zum Kolorit seiner ganzen künstlerischen Erscheinung. Musaget heißt bekanntlich: der Musenführer. Es bedeutet den Bringer der Musen, die Veranlassung, den Antrieb, die Stimmung zum künstlerischen Schaffen. Von diesem Gesichtspunkte aus jene angeführten vier Dinge betrachtet, wird das „Selbstbildnis mit dem auffiedelnden Tod“ in der Reihe der Selbstbildnisse Böcklins immer die oberste Stelle einnehmen.

Musaget heißt aber auch noch etwas anderes. Wie so viele Wörter, hat es im Laufe der Jahrhunderte seine Bedeutung erweitert und verschoben. Goethe bereits durfte in einem launigen Poem die Fliegen, welche den Dichter aus dem Schlummer reizen, in dem angedeuteten neuen Sinne des Wortes als die „wahren Musageten“ preisen. Musageten nämlich nennen wir Leute des neunzehnten Jahrhunderts auch die — Beförderer der Künste.

Das Wort bringt uns auf die Sache. Sind wir bei unseren Ausführungen über Böcklin dem antiken Sinne des Wortes gerecht geworden, so wird es uns vielleicht gelingen, auch seine moderne Bedeutung bei unserem Helden richtig anzuwenden.

In dem kurzen biographischen Abriss, der dem Kataloge der denkwürdigen Berliner Böcklin-Ausstellung vom Jahre 1897 vorangesetzt ist, lesen wir den Satz: „Sein Talent erwies sich als so originell und kräftig, daß er lange Zeit weder Aufträge noch Anerkennung fand“. . . Es liegt etwas Furchtbares darin, wie dieser Satz hingestellt ist: als etwas Selbstverständliches, ein Naturgesetz, als etwas, das kein Verwundern, kein Fragen, kein Mitfühlen, kein Empören emporquillen macht: hingestellt ist mit einer Ruhe, einer Gelassenheit, einer Kühle, die ins Herz schneidet. Dieser Satz hat aber mit guten Sprichwörtern das gemein, daß er, umgedreht, den Nagel ebenfalls auf den Kopf trifft. Denn also wird es in gar vielen Fällen zu heißen haben: Sein Talent erwies sich als so wenig originell und kräftig, daß er lange Zeit mit Aufträgen und Anerkennung überschüttet wurde.

Indessen wächst auf dieser Welt noch immer irgendwo die Traube des Trostes! Und wollte jemand gar zu indiskret darnach forschen, wie lange diese hier so bedeutsam hervorgehobene „lange Zeit“ denn gewährt habe, so möchte diesem der Mund zu verschließen sein mit einem gelegentlichen

herzhaften Ausspruch Richard Wagners: „Ja, unter Deutschen muß einer eben alt werden, um durchzudringen!“ — Einer! Den Vielen freilich wird's leichter. — Doch was liegt auch hieran! „Vita somnium breve.“

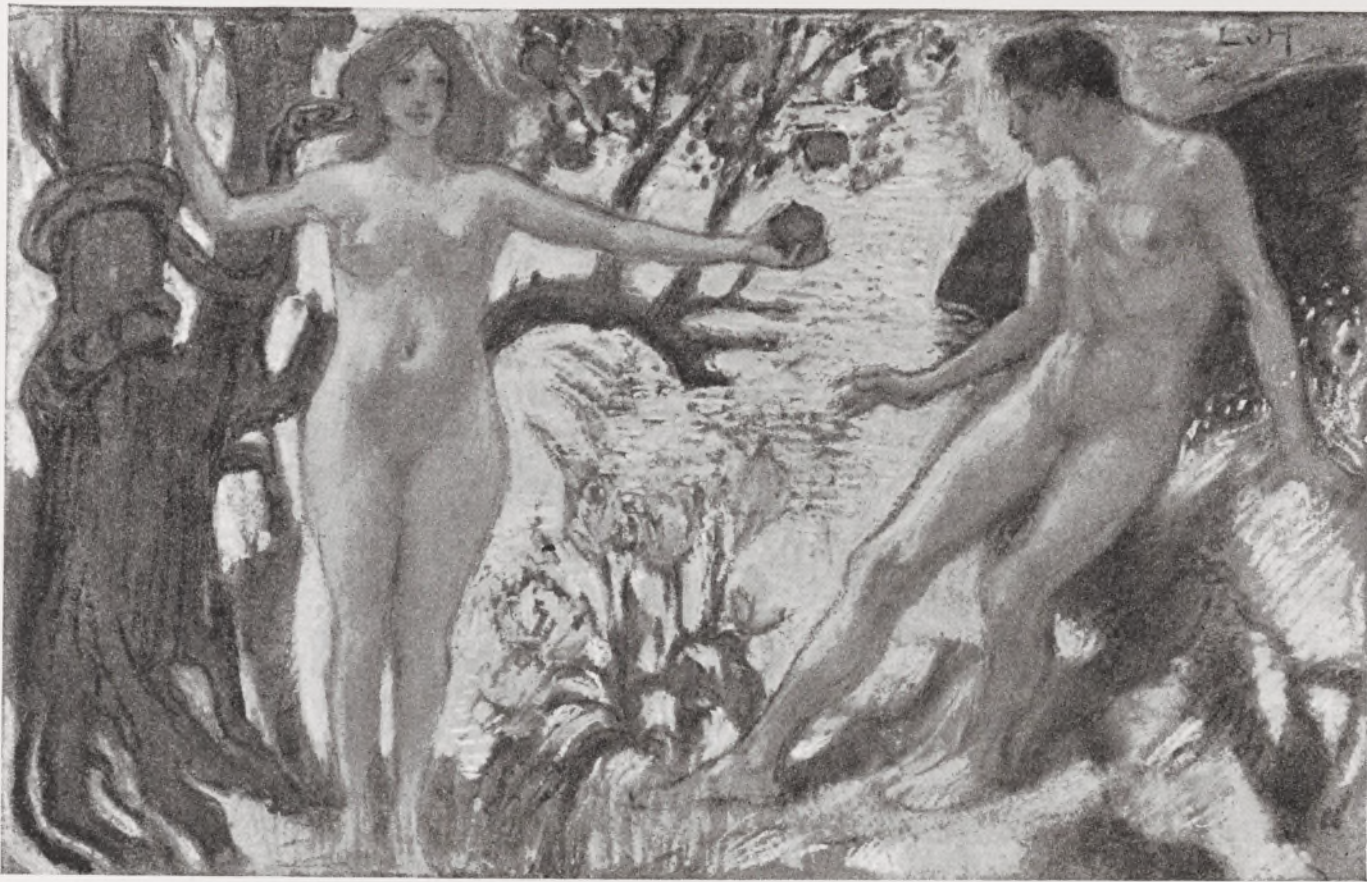
FERDINAND LABAN



LUDWIG VON HOFMANN, GANGSTUDIE



ALBERT BAERTSOEN, LE VIEUX PONT PAN IV 4.
ORIGINALRADIERUNG



LUDWIG VON HOFMANN, ADAM UND EVA (I)

VITA NUOVA



CH bin in den Abendstunden in Dantes Vita nuova vertieft. Ich sehe, daß die Herzen des dreizehnten Jahrhunderts ebenso ängstlich geklopft haben, wie die unsrigen, daß geistiges Schwanken und Schwärmen den jungen Dichter zu untergraben drohte und daß der Mann, welcher die Göttliche Komödie schreiben konnte, viel Leiden an Leib und Seele erfahren mußte.“ — Anselm Feuerbach ist es, der diese Worte in wehmütiger Beziehung auf sein eigenes Künstlerlos am 15. Januar 1857 heimwärts sandte, aus der ewigen Stadt, deren Betreten für ihn selbst den Beginn eines künstlerischen neuen Lebens bedeuten sollte. Wie mußte auch dieses hohe Lied von der äußeren und inneren Schönheit der Geliebten seine empfängliche Seele berühren, deren ganzes Empfinden in dem einen Worte „Schönheit“ umschlossen lag. Und es ist, als habe dieser erste tiefe Eindruck, den er von Dante gewann, ihn nicht verlassen; wie bei dem Dichter, so zieht sich auch bei ihm ein Frauen-Ideal durch alle Bilder hindurch, die seiner Phantasie erwachsen, und wie bei jenem war es ein wirkliches, geliebtes Weib, das er künstlerisch verklärt zum Typus der Gattung erhob.

Unwillkürlich steigt da das Bild eines anderen Künstlers vor uns auf, der fast genau gleichzeitig mit Feuerbach lebte, und der in noch gesteigertem Maße Dantes „Liebesfrühling“ — wie F. X. Kraus übersetzen möchte — nachempfunden, ja nachgelebt hat: Dante Gabriel Rossetti. Ueberblickt man Leben und Schaffen dieses merkwürdigen Meisters, dessen

Kunst eine so seltsame Mischung italienischer und englischer Elemente aufweist, so möchte man fast sagen, er sei mit der Gedankenwelt des Dichters, auf dessen Namen er getauft war, erblich belastet gewesen. Denn nahezu krankhaft, überreizt ist die Art, wie seine sensitive Natur sich bis zur förmlichen Autosuggestion in den mystischen Stimmungsgehalt der Vita nuova versenkte, ohne wie Dante selbst durch Hölle und Läuterung zur Verklärung zu gelangen. Durch seinen Vater, den bekannten Danteforscher Gabriele Rossetti, hatte er von Kindheit auf die Liebe für die frühe italienische Litteratur so innig eingesogen, daß er selbst eine Anzahl altitalienischer Dichtungen, darunter eben die Vita nuova, in ein archaisierendes Englisch übersetzte, und unter dem Titel „Early Italian Poets“ mit einem reizenden Titelblatt, das er dazu zeichnete, herausgab. Als dann für ihn selbst, seit seinem ersten Zusammentreffen mit Elisabeth Siddal, der „Liebesfrühling“ anbrach, als er selbst in der schlanken blonden Geliebten, an der er freilich in sehr irdischer Glut hing, zugleich sein künstlerisches Ideal gefunden hatte, da übertrug er das Empfinden seines Dichters innerlich ganz auf sich selbst, ohne der tiefen Kluft zu achten, welche in den wirklichen, äußeren Verhältnissen bestand. Ja während er sich an dem Besitz des üppig schönen Weibes berauschte, schwelgte er in seinen Dantebildern in einer Art wollüstiger Entsagung, und nach dem Beispiel seines Vaters, der die Realität der Beatrice völlig bestritten hatte, ließ er Beatrice, trotzdem er ihr die verführerischen Züge der Geliebten gab, nicht als ein Weib von Fleisch und Blut, sondern als ätherisch

vergeistigtes Wesen, als menschgewordene Empfindung, erscheinen. Und doch spricht aus allen seinen Werken eine zitternde, nervöse Erregung; wenn er die Lilie als Symbol der Reinheit malt, läßt er den betäubenden Duft ahnen, den sie ausströmt. — In noch erhöhtem Maße gab er sich seinem mystischen Traumleben im Geiste des Dichters hin, als ihm das heißgeliebte Weib in jungen Jahren entrissen worden war; wie Dante der Beatrice weihte er der frühverstorbenen Geliebten einen künstlerischen Kultus, der fortan sein gesamtes Schaffen beherrschte. — Solchen Vorstellungskreisen entsprang eine ganze Reihe von Bildern, wie Beata Beatrix, La Donna della finestra, Dante begegnet Beatrice auf Erden und in Eden, und endlich der herrliche Traum Dantes in der Galerie zu Liverpool. Sie alle sind keine eigentlichen Illustrationen bestimmter Stellen der Dichtung, sondern Spiegelbilder des lyrischen Stimmungsgehaltes derselben, wie ihn Rossetti empfand. Und das erklärt eben den starken künstlerischen Eindruck, den sie ausüben; der wahlverwandte Dichter, in dessen geistiger Welt er lebte, hat seine starke Subjektivität nicht erdrückt, sondern sie in ihrer Eigenart gesteigert und gehoben.

Darin liegt ja gerade die ganz eigenartige Bedeutung Dantes für die bildende Kunst, daß es wohl Wenige geben dürfte, die nicht in seinen Werken in besonderer Weise verwandte Saiten berührt fänden, und dies gilt natürlich mehr noch von der Göttlichen Komödie, die in gewissem Sinne die Weiterführung und Vollendung der Vita nuova bedeutet. So allgemein menschlich und noch heute gültig ist der geistige Kern, der darin enthalten ist, daß die größten Meister hoher Phantasiekunst sich immer und immer wieder mit dem Dichter beschäftigt haben, und gehen wir die Reihe der Künstler durch, denen Dante Anregung zu ihren Werken geboten hat, so ist das größte an ihm, daß er jedem sich selbst zeigte, daß jeder in ihm sein eigenes Wesen gleichsam wiederspiegeln konnte. Michelangelo und Cornelius fanden bei ihm Gedankentiefe und dramatische Kraft; Botticelli — Holdseligkeit, Anmut und mystische Innigkeit; Signorelli —


Energie und muskelstarke Lebenskraft; Führich fand tiefe religiöse Inbrunst, Rethel Sinn für historische Größe; Delacroix — rücksichtslose Wahrheit und glühende Farbe der Schilderung; Doré — ungefesselte Phantastik; Genelli — Wohllaut der Form. Und wenn wir sehen, wie die Begnadeten unter den Sterblichen, die Künstler, im Wechsel der Jahrhunderte allezeit von dem „Göttlichen Dichter“ gelernt haben, ohne an ihrem Eigensten einzubüßen, so muß er wohl auch uns Anderen noch heutigen Tages mancherlei zu sagen vermögen, wenn wir nur Ohren haben zu hören. Der Eine wird geschichtliche oder kulturelle, der Andere theologische oder philosophische Fragen bei ihm berührt finden, dieser seine sprachwissenschaftlichen, jener seine künstlerischen Interessen zu ihm in Beziehung setzen können, gar manchem endlich wird er ein wohlthätiger Zwang sein, sich in Dinge zu vertiefen die ihm sonst fremd geblieben wären. — Einst, zu den Zeiten des königlichen Danteforschers Philaethes, haben bedeutende deutsche Männer die Kenntnis der Werke Dantes in all ihrer Vielseitigkeit zu fördern gesucht, indem sie sich zu einer Deutschen Dantegesellschaft zusammenschlossen und so den Dichter gewissermaßen zum Brennpunkt ihrer eigenen wissenschaftlichen, litterarischen oder künstlerischen Bestrebungen machten. Ohne sich aufzulösen, ist diese edle geistige Gemeinschaft in Vergessenheit geraten; neuerdings aber hat Professor F. X. Kraus in Freiburg i. B. den Ruf zu ihrer Neubegründung ergehen lassen und die Gesichtspunkte dargelegt, unter denen dieselbe, den veränderten Zeitverhältnissen entsprechend, wünschenswert und durchführbar erscheinen muß. Nicht eine Pflanzstätte einseitiger Fachgelehrsamkeit dürfte die Neue Deutsche Dantegesellschaft werden, sondern ein Mittelpunkt frischen geistigen Lebens, eine Universitas literarum, wie sie der große Florentiner für seine Zeit in seiner Person verkörperte. An schönen Aufgaben fehlte es ihr nicht, und auch nicht an den Kräften, die imstande wären sie wiederzuerwecken, zu einer „Vita nuova.“

LUDWIG VOLKMANN



LUDWIG VON HOFMANN, ADAM UND EVA (II)





BILDERRAHMEN

IN ALTER UND NEUER ZEIT

KLEIDER machen Leute, Rahmen schmücken Bilder. Jedermann schmückt sich, um möglichst vorteilhaft auszusehen: so sucht auch der Maler seine Bilder gut einzukleiden, um ihnen ein möglichst gutes Ansehen zu geben. So wenigstens sollte man denken, und so dachten die Künstler in der That zu allen Zeiten; erst unserem Jahrhundert blieb es vorbehalten, wie man die eigene Erscheinung, nicht selten sogar absichtlich, vernachlässigte, so auch auf die Einrahmung der Bilder keinen Wert mehr zu legen, diese vielmehr als eine gleichgültige oder gar verächtliche Sache den Handwerkern zu überlassen. In der Einrahmung der Bilder, worin hohe Kunst und Handwerk sich in die Hand arbeiten müssen, wird es ganz besonders klar, wie dem XIX. Jahrhundert nicht nur feinerer Geschmack, sondern wirkliches Stilgefühl fehlte.

Aus dem durch das Empire anscheinend völlig abgethanen Rokoko hatte sich, trotz aller Verachtung gegen diese Kunst, doch eine gewisse Tradition in das Handwerk herüber gerettet; freilich nicht in der Technik, mit der die Zeit der französischen Revolution so gründlich aufgeräumt hat, daß der Faden zum Teil heute noch nicht wiedergefunden ist. Aus gedankenloser Nachahmung von Ueberresten eines ausgearteten Rokoko entstand ein Rahmenwerk von charakterlos geschweiftem Profil, in schlechtem Stuck auf schwachem Holzkern ausgeführt, mit einförmiger falscher Vergoldung, oder wohl gar mit schwarzem Anstrich; gelegentlich auch in Mahagoni oder diesem nachgeahmten Hölzern ausgeführt und poliert, mit dürftigem Bretzelwerk als Eckverzierungen, das man durch Gazebezug vor dem Fliegenschmutz zu schützen liebte. Gelegentlich erinnert uns heute noch der Spiegelschmuck in den Barbierstuben kleiner deutscher Städte an jene Rahmen, in die man Oelbilder wie Spiegel in gleicher Weise einkleidete. Mit Recht suchte die hohe Kunst gegen diese traurigen Reminiscenzen aus alter Zeit zu Felde zu ziehen. Zunächst vom Standpunkte der klassizierenden Richtung aus. Bei uns in Deutschland gab dazu die Eröffnung der Berliner Galerie im Schinckelschen Neubau 1830 die Hauptanregung. Die alten

HOLLÄNDISCHER RAHMEN UM 1660 (VGL. SEITE 252 U. FF.)

Originalrahmen wurden beseitigt und sämtliche Bilder, nach Schinckels eigenen Entwürfen, in die gleiche Uniform gesteckt, nur einige Hauptstücke durch Achselklappen oder ähnliche Abzeichen besonders ausgezeichnet. Der „Schinckelrahmen“ zeigt ein formloses Wellenprofil, das die Wirkung von Hohlkehle und Rundstab vereinigen sollte, dadurch aber in Wahrheit die richtige Wirkung des Rahmens vollständig aufhebt; als Verzierung sind dürftige Zinkpalmetten in den Ecken und teilweise auch an den Seiten aufgesetzt und das Ganze ist mit einem stumpfen, wie Bronze wirkenden Gold versehen. Dieser Triumph des „Neograecismus“ war nicht von langer Dauer; die Neugotik der romantischen Zeit wufste ihm eine erfolgreiche und würdige Konkurrenz zu machen, indem sie auf den Holzrahmen von ähnlich charakterlosem Profil bunte Musterchen in Stuck aufsetzte, die gotischem Fenstermaßwerk nachgebildet waren.

Nach der Mitte des Jahrhunderts begann mit einer strengeren historischen Forschung auf dem Kunstgebiete die Rückkehr zu älteren Formen, zu wirklichen Rahmenformen. Zuerst, und zwar in Frankreich, zu den Galerierahmen, wie sie die Zeit Ludwigs des XIV. und seiner Nachfolger ausgebildet hatte; später und daneben zu den sogenannten italienischen Renaissancerahmen aus frei geschnitzten stilisiertem Blattwerk. Aber wie man die einfachen Barockrahmen nur zu oft durch mißverständenes und überwucherndes Ornament, durch Herstellung desselben in Stuck und durch grelle oder unechte Vergoldung verdarb, so nahm man für jene angeblichen Renaissancerahmen mit frei gearbeitetem Blattwerk Spiegelrahmen der spätesten Verfallzeit zum Vorbild, karrierte sie durch Magerkeit und Spießigkeit der Schnitzerei und verdarb die Wirkung jedes Bildes, an dem überhaupt etwas zu verderben war, durch die „brillante“ Politur des Goldes.

Während auch die hervorragendsten Künstler in England und Frankreich, selbst Koloristen und Stimmungsmaler wie Constable, Millet, Rousseau, Troyon, sich fast regelmäßig noch mit solchem Machwerk behelfen, hatten einzelne, namentlich Pariser Sammler alter Gemälde von hervorragendem Wert, von denen manche noch ihre schönen Rahmen des vorigen oder vorvorigen Jahrhunderts bewahrten und die sehr viel vorteilhaftere Erscheinung deutlich zum Bewußtsein brachten, ihre Bilder wieder allgemein mit alten Rahmen oder getreuen Nachbildungen danach zu versehen gesucht. Im Anschluß daran, aber in eigenartiger Weise, begannen vor etwa dreißig Jahren verschiedene Maler, namentlich Münchener, die meist selbst Sammler alter Gemälde waren, alte Rahmen von malerisch wirkenden Profilen und fein gestimmter Vergoldung zum Vorbild für die Rahmen ihrer eigenen Bilder zu nehmen. Aber wie diese Künstler in ihren Bildern nicht selten nachgedunkelte und verschmutzte alte Gemälde mit herausgeputzten Köpfen nachahmen, so bestreben sie sich in den Nachbildungen der alten Rahmen vor allem auch den Schmutz wiederzugeben, indem sie die Vergoldung teilweise bis auf den roten Grund verputzen und dann mit Beinschwarz, Bronze, Kaffeesatz und ähnlichen Zaubermitteln dem Rahmen „den schönen alten Ton“ zu geben suchen. Andere Künstler sehen wir seit einigen Jahren bestrebt, ihre Gemälde mit echten alten, einigermaßen passenden Rahmen zu versehen, ein Verfahren durch das der Vorrat an guten alten Rahmen freilich bald erschöpft werden

wird. Auch haben nur verhältnismäßig Wenige Gelegenheit, sich alte Rahmen zu verschaffen. Die Mehrzahl der Maler, die eine Empfindung dafür haben, daß nicht jedes beliebige Profil und jede Vergoldung für jedwedes Bild paßt, begnügt sich daher damit, bei einem Rahmenmacher ein oder ein paar Modelle nach älteren Mustern auszuwählen und diese abwechselnd für das eine oder andere ihrer Bilder zu benutzen. Dadurch werden sie aber von den Rahmenmachern und Vergoldern abhängig, die nur selten gute Vorbilder benutzen, indem sie diese modernisieren, d. h. entstellen, die Schnitzerei meist in Stuck nachbilden und in der Vergoldung den schönen Ton der alten Rahmen niemals erreichen, auch wenn sie denselben direkt zu kopieren suchen. Die neueste Richtung unserer Malerei hat eine, wenn auch bisher nur kleine Zahl von Künstlern dahin geführt, ihre Rahmen selbst zu bemalen, ja teilweise selbst zu schnitzen und die Vergoldung abzutönen, um sie mit ihren Bildern in Einklang zu bringen. Es ist dies zweifellos ein Weg, der zum Ziele führen kann. Aber in diesem berechtigten Streben gehen Einzelne nicht selten zu weit oder gar fehl, indem sie den Rahmen durch phantastische bunte Ausschmückung eine zu große Bedeutung dem Bilde gegenüber geben oder ihn zu sehr mit dem Bilde zusammengehen lassen, wodurch er seine ursprüngliche Bedeutung teilweise einbüßt.

✱

Wie haben es denn die alten Meister mit ihren Rahmen gehalten? Ich höre bei dieser etwas schulmeisterlichen Frage die Künstler, wenn sich solche unter meine Leser verirrt haben sollten, ärgerlich den Einwurf machen: nun soll uns wieder einmal eingetrichtert werden, wie wir es zu machen haben. Sie können unbesorgt weiter lesen, da ich weit davon entfernt bin, unsern Malern nach dieser Richtung, sowenig wie nach einer andern, die alten Meister zur Nachahmung aufdrängen zu wollen. Die Beantwortung jener Frage ist aber nach verschiedenen Richtungen von Interesse: Zur Vervollständigung des Verständnisses der Malerei der verschiedenen Zeiten, zur Beantwortung der Frage, wie wir die alten Gemälde in den öffentlichen Sammlungen rahmen sollen, und aus allgemeinen kunsthistorischen und kunsttechnischen Rücksichten. Allerdings wird auch der moderne Künstler in den mannigfachen Lösungen, die die alten Meister für die Frage gefunden haben, manche Anregung für sich finden, durch die er seine „Eigenart“, wenn er eine solche wirklich besitzt, nicht beeinträchtigen sondern kräftigen wird.

Die Lust und den Mut an dieser Stelle eine Beantwortung dieser Frage zu versuchen, nehme ich aus der langjährigen, freilich nur beiläufigen Beschäftigung mit ihr, zu der mich meine Stellung bei der Berliner Galerie veranlaßt hat. Bei der Einreihung neu erworbener unvorteilhaft oder gar nicht gerahmter Bilder galt es die Entscheidung, wie sie zu rahmen seien. Daß im Schinckel-Rahmen für die Berliner Galerie ein Normalrahmen gefunden sei, wie etwa im Pitti-Rahmen oder im Dresdener-Rahmen, konnte ich so wenig anerkennen wie mein Vorgänger. Ebenso wenig konnte ich mich aber zu der von diesem befolgten Nachbildung alter Rahmen in Stuck und mit unechter Vergoldung entschließen. Da mir nun von vornherein im Kunsthandel in Italien wie in London und Paris noch gute alte Originalrahmen aus den verschiedensten

Zeiten in nicht unbeträchtlicher Zahl vorgekommen waren, von denen ich manche für unsere deutschen Gewerbe-Museen erwarb, so habe ich mich, seitdem die Leitung der Galerie mir allein übertragen ist, bemüht, die besseren Bilder unserer Galerie, wie früher schon die Reliefs der plastischen Abteilung, allmählich wieder mit alten Rahmen, ähnlich denen, in welchen sie ursprünglich eingerahmt waren, zu versehen; freilich mit allerlei Konzessionen, wie sie die Seltenheit mancher Rahmen wenigstens zunächst nötig machte. Dabei mußte vor allem mein Bestreben sein an Bildern, deren ursprüngliche Rahmen noch erhalten sind, einen sicheren Anhalt zu gewinnen; eine Aufgabe, die zwar für die Altargemälde des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts nicht schwer zu lösen ist, um so schwieriger aber für spätere Gemälde, namentlich für die Werke der großen Meister. Denn fast jeder neue Besitzer suchte eine Ehre darin, diese aufs beste herauszuputzen und vor allem mit einem schönen Rahmen d. h. mit einem derzeit modernen Rahmen zu versehen. So

ist von den allzeit geschätzten Malern, von einem Raphael, Tizian, Rubens, Rembrandt u. s. f. kaum noch ein Bild mit seinem ursprünglichen Rahmen nachzuweisen, von Altarrahmen abgesehen. In den großen öffentlichen Galerien kommen Bilder mit ihren Originalrahmen überhaupt nur ausnahmsweise vor (vorwiegend um Bilder des vorigen Jahrhunderts); aber abseits von der großen Strafe, in den Kirchen, Ahnengalerien, in kleinen vernachlässigten Sammlungen, im Handel u. s. f., findet man solche, wenn man darauf achtet, nicht so selten. Eine andere nicht unwichtige Quelle, wenigstens für einige spätere Schulen, sind die Gemälde, welche Zimmer-Interieurs oder Ansichten von Galerien darstellen. Jedoch ist die Ausbeute hier geringer als für andere Zweige des Kunsthandwerks.

Von dem, was ich auf diese Weise gelernt habe, will ich hier in einer kurzen Skizze Rechenschaft zu geben suchen. Da ich eigene Wege gegangen bin und thunlichst die Führer vermieden habe, hoffe ich wenigstens etwas Eigenes zu bringen.



FLORENTINER RAHMEN UM 1500

UNSERE Betrachtung wird sich auf die Einrahmung der Tafelbilder, auf den eigentlichen Bilderrahmen, den Holzrahmen, beschränken. Die Einrahmung der Fresken ist eine eigenartige und entlehnt ihren Stil von dem der Freskomalereien. Die antiken Rahmen, die mit der Malerei der Alten zusammen ein interessantes und schwieriges Kapitel bieten, lassen wir bei Seite, weil sie bei der Grundverschiedenheit der antiken von der neueren Malerei für diese nur geringes praktisches Interesse bieten.

✱

Mit den ältesten Tafelbildern, die uns erhalten sind, Altartafeln von mässiger Grösse in Breitformat, die bis zum Anfang des dreizehnten Jahrhunderts zurückgehen, ist der Rahmen regelmässig derart verbunden, dass er gleich aus dem vollen Holz der Bildertafel geschnitten ist. Er beschränkt sich auf ein schmales Profil, das deutlich die Abhängigkeit von der Steineinrahmung verrät. Diesseits der Alpen erhält sich diese Sitte, den Rahmen aus der Bildertafel zu schneiden, bis in das fünfzehnte Jahrhundert; jedoch nur ausnahmsweise und bei kleinen Bildern, während inzwischen die besonderen, aus vier Leisten zusammengesetzten Holzrahmen, die zugleich den Vorteil haben, die Bildertafel wenigstens teilweise vor Werfen und Reißen zu schützen, schon allgemeine Regel geworden waren. Dieser Rahmen des fünfzehnten Jahrhunderts ist selbst bei grossen Altarbildern schmal und gradlinig; er beschränkt sich auf eine flache Leiste mit gotischem Ablaufprofil nach dem Bilde zu. In Deutschland ist diese Leiste entweder vergoldet oder mit einem kräftigen Zinnober gestrichen, auf dem goldne Sterne aufgelegt sind; im Profil ist zuweilen die Hohlkehle blau oder schwarz bemalt, wodurch die hellen Farben und der glänzende Goldgrund des Bildes einen sehr wirkungsvollen Gegensatz erhalten.

Die Niederländer pflegen diese Leistenrahmen mit mattem Schwarz zu streichen und das Ablaufprofil nach dem Bilde zu mit Blattgold zu vergolden. Ganz eigenartig verfährt Jan van Eyck. Bei gleicher matter Vergoldung des Innenprofils versieht er die glatte Leiste mit einem feinen steinfarbenen Anstrich, der je nach der Färbung des Bildes getönt und durch verschiedene matte Lokalfarben mehr oder weniger lebhaft geflammt ist. Gelegentlich finden wir auch bei ihm die Leiste schwarz gestrichen, jedoch nur als Folie einer umlaufenden zierlichen Inschrift, deren Buchstaben wie in Metall

geschnitten und aufgelegt erscheinen. Durch diese, auch von einzelnen seiner Nachfolger nachgeahmten Einrahmungen, so bescheiden sie sind, versteht der Künstler die grosse koloristische Wirkung seiner Bilder noch zu steigern.

Diese schmalen kastenartigen, wesentlich durch die Bemalung wirkenden Rahmen sind den grossen wie den kleinen Bildern gemeinsam. Sollten doch die grossen Klappaltäre kastenartig zusammen geschlagen und leicht auf den Altartisch oder dahinter aufgestellt werden können, während die kleinen Bilder, die ursprünglich gleichfalls Diptychen oder Triptychen bildeten, vielfach als Reisealtäre benutzt wurden und daher besonders leicht sein mussten. Die Ausstattung eines solchen Reisealtärchens wurde erst vollständig durch seinen Koffer: einen fein in Leder geschnittenen Behälter, wie er bei dem, in seinem zierlichen alten Rahmen noch trefflich erhaltenen Triptychon des Jan Mabuse im Museum zu Palermo noch erhalten ist.

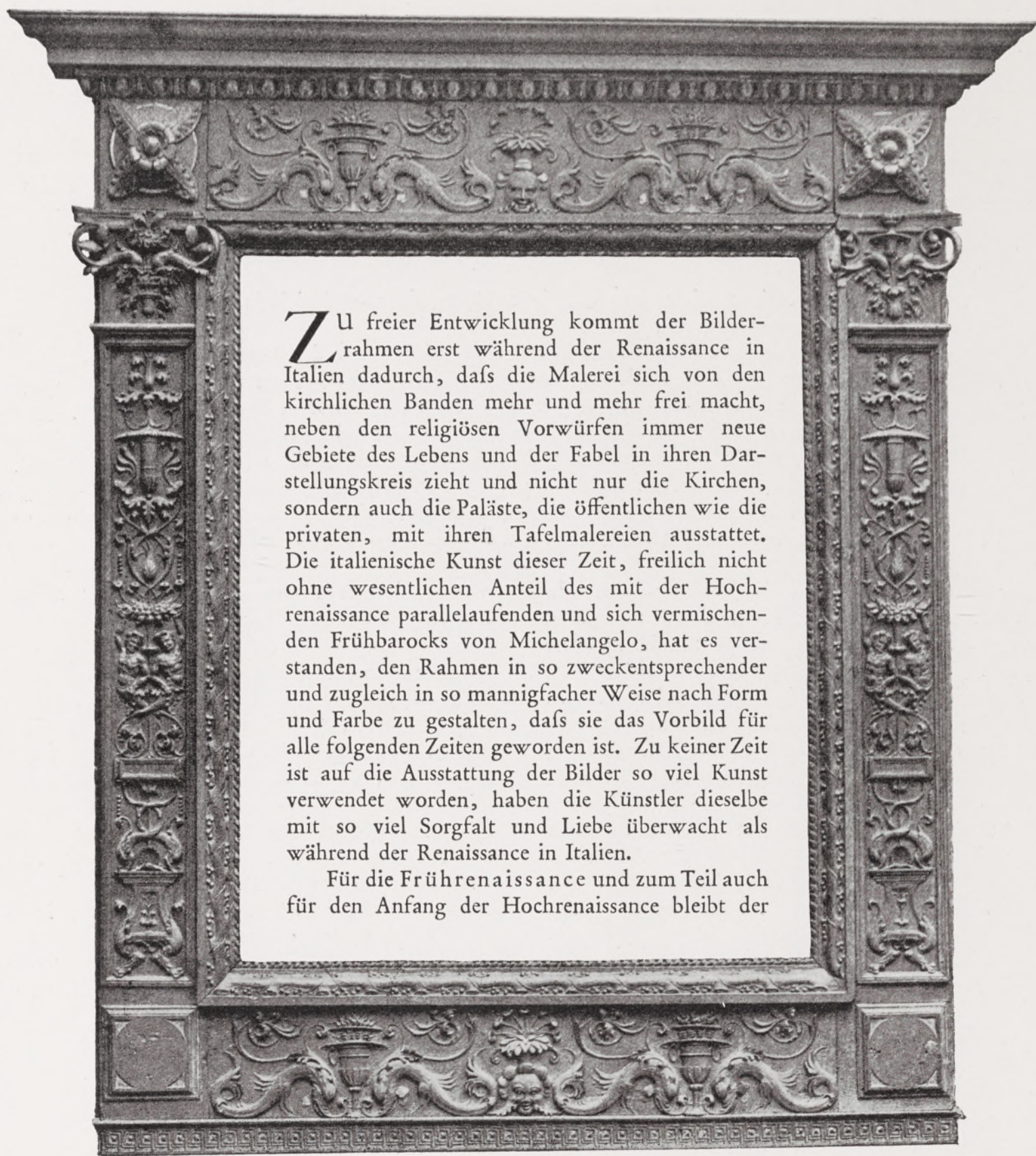
✱

Völlig verschieden ist die Einrahmung der gotischen Altartafeln in Italien. Hier macht sich der monumentale Sinn der Italiener dermassen geltend, dass der Rahmen zu einem architektonischen Aufbau wird in Nachbildung der steinernen Altaraufsätze und Tabernakel mit Giebeln und Fialen, wodurch sogar die Form der Bilder bestimmt wird. Andererseits besitzen die italienischen Gemälde seit dem Anfange des Trecento schon eine solche künstlerische Bedeutung, dass auch dadurch eine selbständige Ausbildung des Rahmens zurückgehalten wird: das Gemälde mit seinem gemusterten Goldgrund geht in den Rahmen über, seine glänzenden Aureolen strahlen gewissermassen in die Fialen und Krabben des Rahmens aus. Daher schliessen die kleinen Altarbilder des Trecento nur mit einem ganz schmalen Wellenprofil oben und an den Seiten ab; die grösseren Tafeln haben an den Seiten kleine Pfeiler, die ein mit mässig vorspringendem Profil gebildetes gotisches Giebeldach zu tragen scheinen. Erst der Verfall der Gotik, in Oberitalien bis gegen das Ende des Quattrocento, bildet dieses Rahmenwerk zu einem reichen und anspruchsvollen architektonischen Aufbau aus, mit kräftigen Pfeilerbündeln, hohen Fialen, Krabben und buntem Mafswerk in den Giebeln, Alles in prächtigster Vergoldung, wodurch die Gemälde nicht selten stark in den Hintergrund gedrückt werden.



FLORENTINISCHER RAHMEN UM 1476





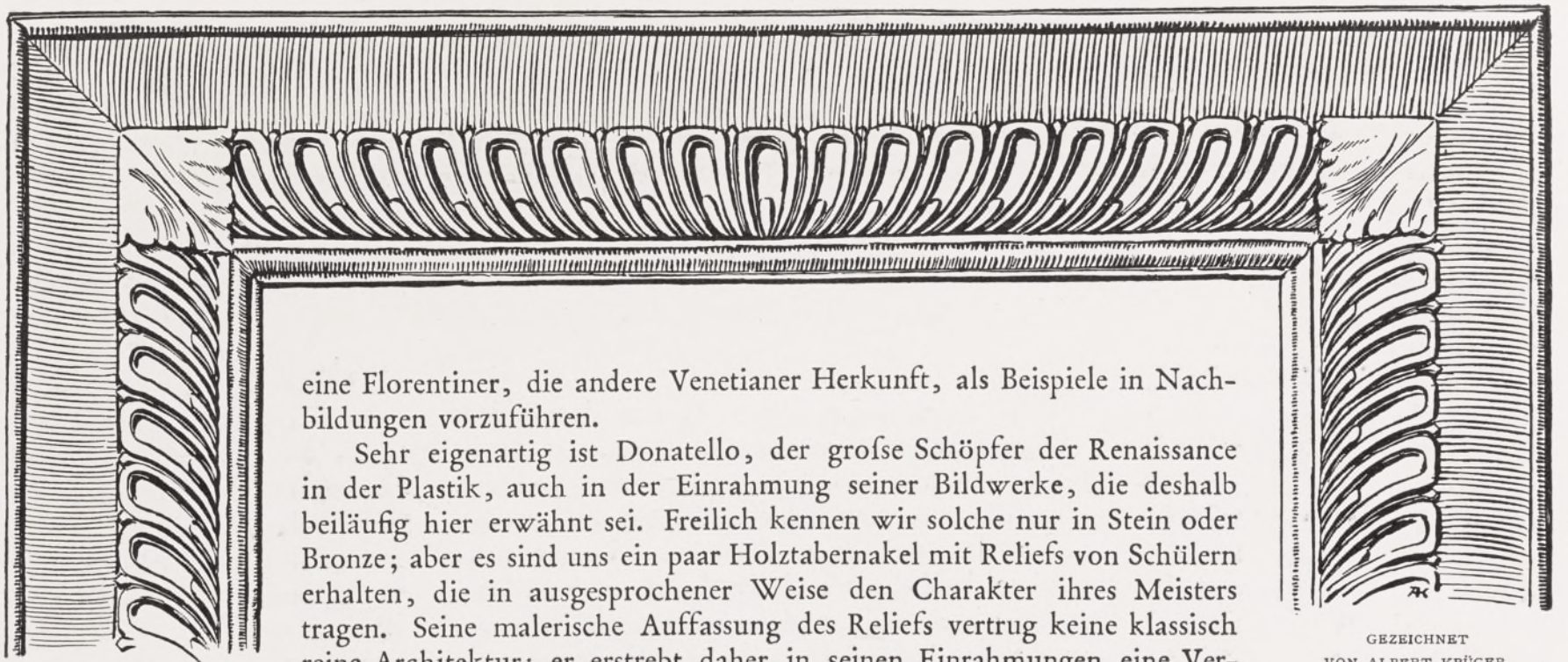
FLORENTINISCHER RAHMEN UM 1500

Zu freier Entwicklung kommt der Bilder-
rahmen erst während der Renaissance in
Italien dadurch, daß die Malerei sich von den
kirchlichen Banden mehr und mehr frei macht,
neben den religiösen Vorwürfen immer neue
Gebiete des Lebens und der Fabel in ihren Dar-
stellungskreis zieht und nicht nur die Kirchen,
sondern auch die Paläste, die öffentlichen wie die
privaten, mit ihren Tafelmalereien ausstattet.
Die italienische Kunst dieser Zeit, freilich nicht
ohne wesentlichen Anteil des mit der Hoch-
renaissance parallelaufenden und sich vermischen-
den Frühbarocks von Michelangelo, hat es ver-
standen, den Rahmen in so zweckentsprechender
und zugleich in so mannigfacher Weise nach Form
und Farbe zu gestalten, daß sie das Vorbild für
alle folgenden Zeiten geworden ist. Zu keiner Zeit
ist auf die Ausstattung der Bilder so viel Kunst
verwendet worden, haben die Künstler dieselbe
mit so viel Sorgfalt und Liebe überwacht als
während der Renaissance in Italien.

Für die Frührenaissance und zum Teil auch
für den Anfang der Hochrenaissance bleibt der

architektonische Rahmen noch der vorherrschende und daher
im wesentlichen auch der bestimmende, da in dieser Zeit
noch immer die große Mehrzahl der Tafelbilder für die
Kirchen gemalt wird. Der Altarrahen wie der Tabernakel-
rahmen wird in Florenz seit dem zweiten Viertel des Quattro-
cento, in Oberitalien, besonders in Venedig, seit dem letzten
Vierteil des Jahrhunderts in sehr mannigfacher, ebenso feiner
wie glänzender Weise ausgebildet, dank der hohen Ent-
wicklung der Bildschnitzerei und der Mitwirkung der Maler
selbst. Wenn wir eines jener prachtvollen Tabernakel mit
seinem alten Bilde in einer Galerie zwischen andern Gemälden
sehen, so macht es uns leicht einen überreichen Eindruck;
der Rahmen erscheint zu bedeutend für das Bild, das er ein-
rahmt. An Ort und Stelle war die Wirkung aber eine andere,
richtige, da das Gehäuse von Altar wie Tabernakel in der

Kirche nicht nur eine einfache Einrahmung sein sollte,
sondern mit dem Bilde zusammen ein bedeutsames Kirchen-
möbel darstellte. Dies bestimmte den Aufbau und die Profi-
lierung, die sich im wesentlichen von den Altar- und Taber-
nakeleinrahmungen in Stein nicht unterscheiden, und nur in
der Behandlung durch die Art der Schnitzarbeit wie durch
die Bemalung und Vergoldung dem Material gerecht werden.
Dies gilt sowohl für Florenz und Siena, das in dem Bildhauer
Barile den berühmtesten Rahmenschnitzer der Renaissance
besaß, wie für Venedig, wo die Altarrahen weniger monu-
mental und besonders zierlich in der Dekoration gehalten
wurden, aber doch einen ganz ähnlichen Charakter haben.
Diese Art der Rahmen gehört daher in das Kapitel der
Architektur und Dekoration. Es genügt, ein paar besonders
feine Arbeiten vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, die



FLORENTINISCHER RAHMEN
UM 1540

GEZEICHNET
VON ALBERT KRÜGER

eine Florentiner, die andere Venetianer Herkunft, als Beispiele in Nachbildungen vorzuführen.

Sehr eigenartig ist Donatello, der große Schöpfer der Renaissance in der Plastik, auch in der Einrahmung seiner Bildwerke, die deshalb beiläufig hier erwähnt sei. Freilich kennen wir solche nur in Stein oder Bronze; aber es sind uns ein paar Holztabernakel mit Reliefs von Schülern erhalten, die in ausgesprochener Weise den Charakter ihres Meisters tragen. Seine malerische Auffassung des Reliefs vertrug keine klassisch reine Architektur; er erstrebt daher in seinen Einrahmungen eine Verstärkung der malerischen Wirkung, und diese erzielt er durch tiefe, kräftige

Profilierungen, durch Vorspringen des Gesimses, das von eigenartigen eingezogenen Balusterstäben getragen wird. In solchen Rahmen ist der Barock schon in eigentümlicher Weise vorbereitet.

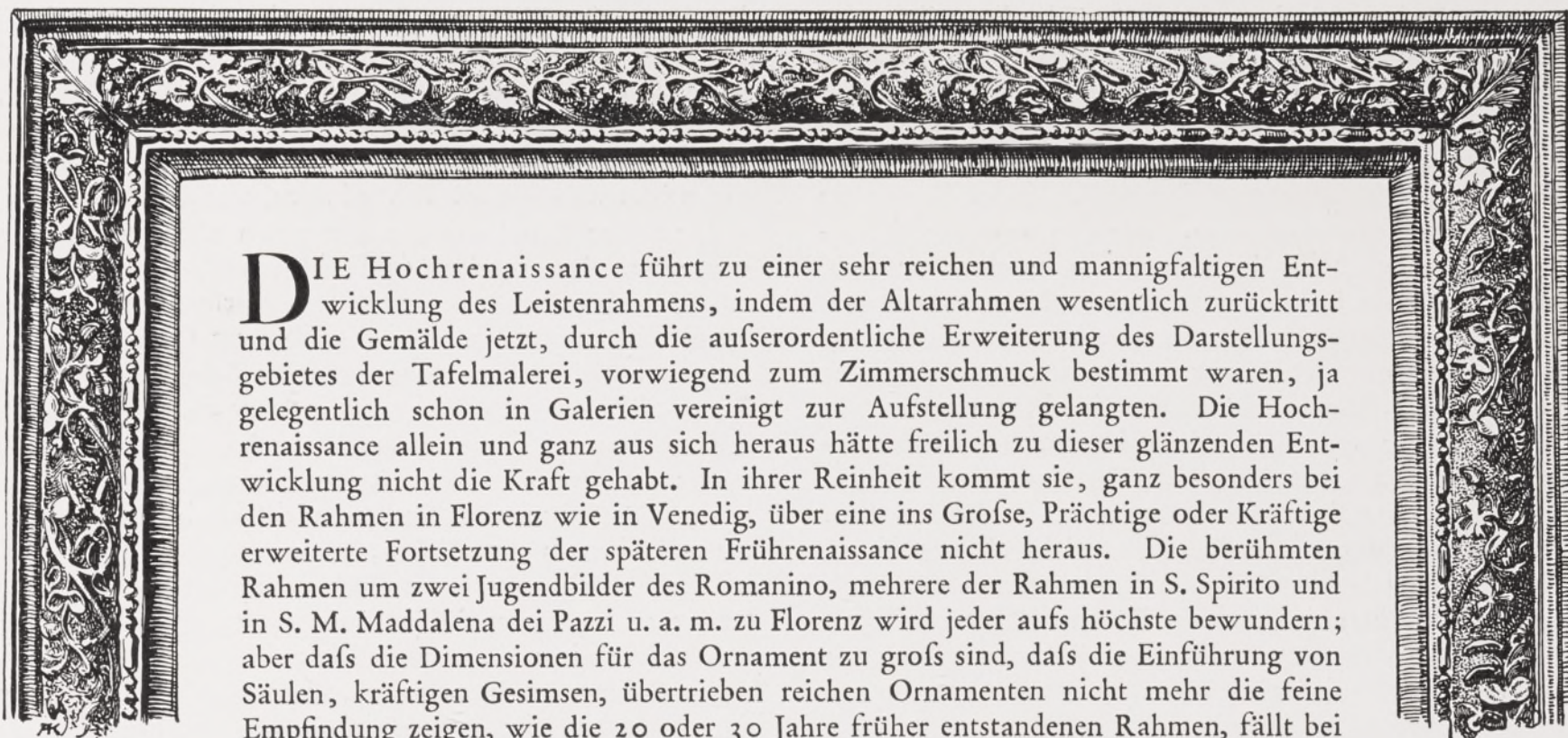
Reiner als in diesen architektonischen Altarraahmen zeigen sich die Elemente des Rahmens in den gleichzeitigen Rundrahmen, und zwar schon mit dem Beginn der Renaissance, wie sich an einzelnen erhaltenen Rahmen der eigentümlichen toskanischen „deschi da parto“ beobachten läßt. Hier greifen die Künstler, wie es schon die Antike gethan hatte, zu dem für das Rundbild nächsten und schönsten Vorbild in der Natur, zur Dekoration durch den Kranz, zum Blumen- oder Fruchtgewinde. In Wetteifer mit der großen Plastik und angeregt durch dieselbe, namentlich durch die herrlichen Guirlanden von Luca und Andrea della Robbia, haben die toskanischen Bildschnitzer, voran die Florentiner, solche tondi mit aufgelegten Kränzen in der mannigfaltigsten und geschmackvollsten Weise erfunden; sie haben dadurch zugleich für die Benutzung dieses Motivs in den Bilderrahmen der späteren Zeit den Grund gelegt. Gelegentlich, z. B. für eine Darstellung der Anbetung des Kindes oder eine Verherrlichung der Maria, finden wir solche Florentiner Rundrahmen mit einem Kranz von geflügelten Engelsköpfen dekoriert, welcher die heilige Scene wie eine Glorie umgiebt. Ein anderer seltener, aber fein ausgebildeter Schmuck dieser Rahmen ist ein reiches, in verschiedenster Weise geschmackvoll gebildetes Flechtwerk. Dagegen hat das feine Stilgefühl der Zeit die Künstler vor einer Uebertragung der Dekoration der Altarraahmen mit Kandelaber, aufsteigendem Rankenwerk, Rosetten, vorspringenden Köpfen u. s. w. in der Regel bewahrt.

Für die Ausbildung des einfachen Leistenrahmens bot das fünfzehnte Jahrhundert nur wenig Gelegenheit, da die neben den Altar- oder sonstigen Kultbildern in verhältnismäßig kleiner Zahl geforderten Dekorationsbilder innerhalb der Architektur oder der Möbel ihren Platz fanden und daher keiner besonderen Einrahmung bedurften. Solche wurden zuerst für die seit der Mitte des Quattrocento von Florenz aus langsam in Mode kommenden Einzelbildnisse notwendig; gegen Ende des Jahrhunderts bürgern sie sich auch bei klei-

neren Bildern zum Schmuck der Wohnräume ein, bei Bildern mit religiösen Darstellungen wie mit mythologischen und allegorischen Motiven, die allmählich beliebt wurden. Die typische Form dieser schmalen Leistenrahmen zeigt eine flache und breite Mittelleiste, die nach außen mit einem etwas höheren, nach dem Bilde zu mit einem niedrigeren glatten Profil abschließt. Die Mittelleiste ist selten ganz schmucklos, zuweilen geschnitzt, häufiger aber bemalt: meist mit einem zierlichen aufsteigenden Blattornament, seltener mit einem geflochtenen Bande oder einem ähnlichen Ornament. Der ganze Rahmen ist regelmässig vergoldet, nur der Grund der inneren Leiste ist nicht selten tiefblau, worauf das Ornament plastisch und vergoldet oder en camajeu gemalt ist. War ein breiterer Rahmen für ein größeres Bild erforderlich, so legte man, wie der schöne, ganz vergoldete Rahmen des Lorenzo di Credi in der Domsakristei zu Florenz zeigt, zwei Leisten nebeneinander, die innere etwas tiefer mit einem Herzblatt von der äußeren getrennt und ebenso nach dem Bilde zu mit einem abfallenden Profil schließend.

Sehr originell und wirkungsvoll ist ein schlichter schmaler Leistenrahmen um einem in der Galerie Poldi zu Mailand aufbewahrten kleinen Madonnenbild von Sandro Botticelli, den der Künstler ohne Zweifel selbst dafür entwarf. Ein einfacher kräftiger Wulst mit einem kleinen abfallenden Profil in Form einer Hohlkehle nach innen wie nach außen; der Wulst von leuchtend roter Farbe, die einrahmende ganz schmale Hohlkehle nach außen gelb bemalt, nach innen vergoldet, das Ganze mit feinem Lack überzogen, so daß der Rahmen wie eine altchinesische Lackmalerei wirkt und die zarten (vielfach blauen) Farben des Bildes wunderbar zur Geltung bringt. Gewiss waren zahlreiche Bilder eines Sandro, eines Signorelli und anderer Meister in ähnlich wirkungsvoller, eigenartiger Weise gerahmt; aber gerade ihre Originalität, wie ihre äußere Anspruchslosigkeit war ihnen verhängnisvoll: kaum eines von hundert Bildern dieser Zeit, soweit sie nicht Altarbilder sind oder waren, ist in seiner alten Einrahmung auf uns gekommen.

✱ ✱ ✱



VENETIANER RAHMEN
UM 1550

DIE Hochrenaissance führt zu einer sehr reichen und mannigfaltigen Entwicklung des Leistenrahmens, indem der Altarraahmen wesentlich zurücktritt und die Gemälde jetzt, durch die außerordentliche Erweiterung des Darstellungsgebietes der Tafelmalerei, vorwiegend zum Zimmerschmuck bestimmt waren, ja gelegentlich schon in Galerien vereinigt zur Aufstellung gelangten. Die Hochrenaissance allein und ganz aus sich heraus hätte freilich zu dieser glänzenden Entwicklung nicht die Kraft gehabt. In ihrer Reinheit kommt sie, ganz besonders bei den Rahmen in Florenz wie in Venedig, über eine ins Grobe, Prachtige oder Kräftige erweiterte Fortsetzung der späteren Frührenaissance nicht heraus. Die berühmten Rahmen um zwei Jugendbilder des Romanino, mehrere der Rahmen in S. Spirito und in S. M. Maddalena dei Pazzi u. a. m. zu Florenz wird jeder aufs höchste bewundern; aber daß die Dimensionen für das Ornament zu groß sind, daß die Einführung von Säulen, kräftigen Gesimsen, übertrieben reichen Ornamenten nicht mehr die feine Empfindung zeigen, wie die 20 oder 30 Jahre früher entstandenen Rahmen, fällt bei näherer Besichtigung entschieden auf. Den frischen neuen Zug brachte Michelangelo herein, der, von der geraden Linie der Renaissance übersättigt, die geschwungenen

GEZEICHNET
VON A. KRÜGER

und gebrochenen Linien neben der geraden in die Architektur einführte und eine ganz eigene Ornamentik erfand, von der die Möbel- und Rahmenkunst von Florenz rasch und ausgiebig Gebrauch machte.

Das Tabernakel wird im Cinquecento durch den Altar fast völlig zurückgedrängt; der Altarraahmen selbst wird aber so bedeutend und monumental, daß ein wirklich architektonischer Aufbau daraus entsteht, der in Verbindung mit der Architektur zu behandeln ist.

Auch in dieser Epoche stehen Florenz und Venedig in der Kunst der Rahmenbilderei im Vordergrund und sind allein maßgebend für ihre Entwicklung. Bis etwa zur Mitte des Jahrhunderts geht Florenz noch voran, dann übernimmt, der Entwicklung der Malerei folgend, Venedig die führende Stellung, die sie bis zum völligen Verfall Italiens und der italienischen Kunst beim Einbruch der Franzosen unter Bonaparte beibehält.

Charakteristisch ist für diese Zeit, daß die Feinheit der Arbeit, die künstlerische Vollendung in der Zeichnung und Durchführung der Schnitzerei nur in den ersten zehn bis zwanzig Jahren in unmittelbarem Anschluß an dieselbe auf der Höhe bleibt, die sie in der Frührenaissance erreicht hatte. Auch das hat seinen Grund zum Teil in der Richtung der Malerei, die bei der koloristischen oder tonigen Wirkung ihrer Gemälde Rahmen von der Schärfe der Profilierung, von der Feinheit der Schnitzerei und der reichen Vergoldung und Bemalung, wie sie zu den hellen farbenfreudigen Bildern des fünfzehnten Jahrhunderts paßten, nicht mehr gebrauchen konnte.

In Florenz treten gelegentlich, ähnlich wie selbst in A. Sansovinos früheren Bildwerken, in den reinsten Renaissance-rahmen aus dem Anfange des Cinquecento, die den vollen Charakter der Hochrenaissance in der reineren Durchbildung der Verhältnisse und der klassisch-antiken Ornamente tragen, neben den antiken Ornamenten, die mit besonderer Feinheit gearbeitet und reich und mannigfach verwendet sind, merkwürdig barocke Elemente auf. Gebrochene Giebel,

Voluten, Knorpelornamente und ähnliche Motive verraten sich dem aufmerksamen Betrachter halb versteckt in unscheinbarer Form und an wenig auffallender Stelle (vgl. den Rahmen auf Seite 256). Aber es sind nur schüchterne Ansätze, die durch die vorherrschende klassizierende Richtung wie durch den daneben allmählich zur Geltung kommenden Michelangeloschen Barock, wie er namentlich in der „Schreinerarchitektur“ der Bibliothekstreppe und der Mediceerkapelle seinen bedeutendsten Ausdruck findet, zurückgedrängt oder umgestaltet werden.

Die spätere Florentiner Hochrenaissance kommt besonders vorteilhaft zur Erscheinung in den einfachen, meist kleineren Leistenrahmen, wie sie bis weit über die Mitte des Jahrhunderts angefertigt wurden, und wie sie noch in beträchtlicher Zahl erhalten sind: geradlinig, mit feiner Profilierung und reichen und scharf geschnitzten Ornamenten, Eierstab, Perlstab, Herzblatt u. s. f., die der Antike möglichst treu nachgebildet sind, die mittlere flache Leiste vielfach mit einem geschnittenen Band oder dergl. dekoriert. Der Michelangelosche Barock liebte dagegen die Tabernakelform, auch für kleine Rahmen, in deren Bildung er jedoch durch die vielfachen gebrochenen und geschwungenen Linien eher zierlich als schwerfällig ist. Phantastische gebrochene Giebel mit Voluten, in der Mitte von einer Vase oder Maske unterbrochen, werden von schlanken Karyatiden getragen; ein leicht durchbrochener Sockel mit einer Maske oder Kartusche bildet den Abschluß nach unten; an die Stelle der Kapitäl treten Triglyphen; Masken von Menschen und Tieren, Kinderköpfe, Drachengestalten und andere phantastische Bildungen sind nach Herzenslust verwandt, regelmäßig an richtiger Stelle und in ausdrucksvoller Weise.

Gemeinsam ist für beide Gattungen der Florentiner Rahmen, deren Ausläufer bis in das letzte Jahrzehnt des Cinquecento nebeneinander hergehen und deren Elemente sich vielfach vermischen, die Vorliebe für die Naturfarbe des Nußbaumholzes, jedoch unter leichter Tönung desselben.

Die satten Farben der florentiner Gemälde dieser Zeit, das kräftige Helldunkel und die tiefen schwärzlichen Schatten kommen in der braunen Farbe der Rahmen besonders vorteilhaft zur Geltung; um diese aber nicht zu einförmig und zu dunkel erscheinen zu lassen, sind einzelne markante Ornamente „in Gold aufgelichtet“ (lumezzati in oro), wie die Italiener es treffend bezeichnen. Für den vollendet künstlerischen Geschmack der Renaissance ist es charakteristisch, daß man das Holz nicht in seiner harten Naturfarbe zeigte, auf der auch die Vergoldung unvermittelt steht, sondern daß man es mit einer der Holzfarbe verwandten Lasurfarbe oder selbst mit einer dünnen Deckfarbe (wohl vermisch mit Wachs oder Beize) versah, die jedesmal dem Ton des Bildes entsprechend gewählt wurde. Das gleiche Verfahren ist regelmäßig auch bei den Florentiner Möbeln angewendet, die denselben wirkungsvollen Dekorationsstil und die gleiche Tönung zeigen.

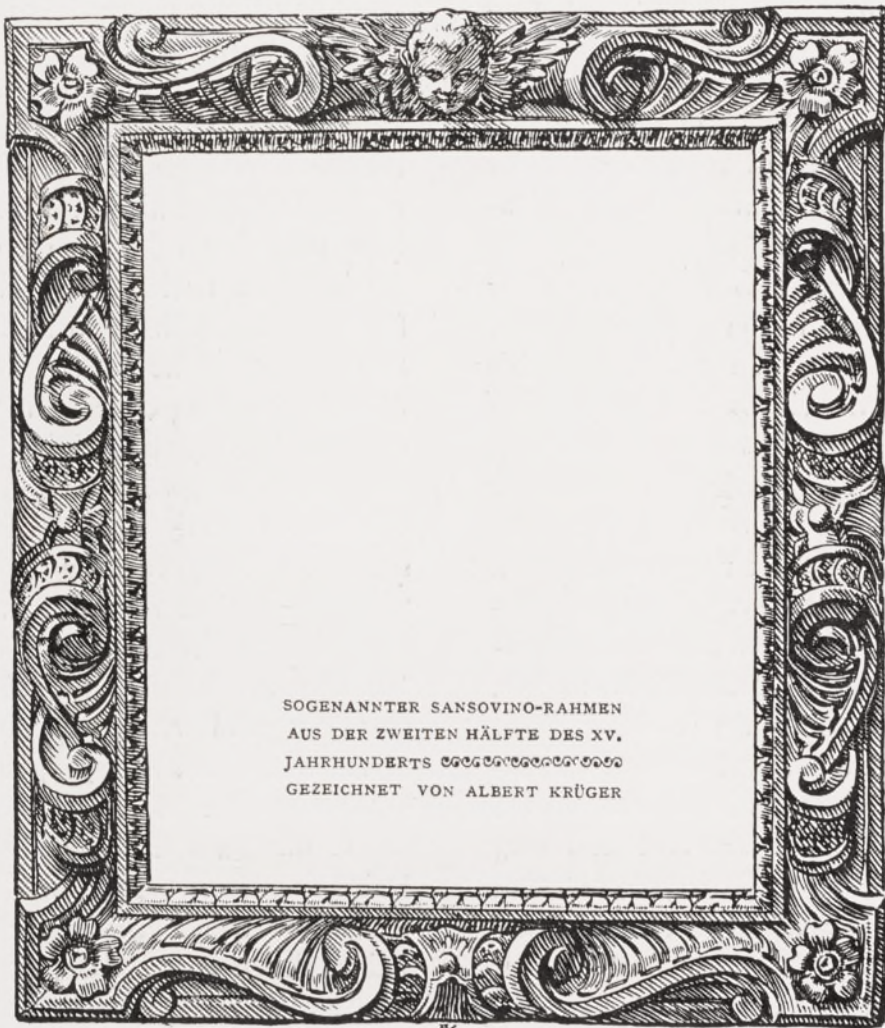
In Venedig ist gleichzeitig der Leistenrahmen fast noch ausschließlicher herrschend als in Florenz. Charakteristisch ist für die Form dieser venetianischen Rahmen Einfachheit der Zeichnung, für die Arbeit Breite der Behandlung, für die Farbe eine tiefe und warmgetönte Vergoldung, gelegentlich neben einer teilweisen Bemalung und dem Stehenlassen der getönten Holzfarbe mit teilweiser Vergoldung. Unter dem Einfluß des Michelangeloschen Barock kommt ein in mannigfachster Weise durchgebildeter Rahmen auf, der bis zum Ende des sechzehnten Jahrhunderts das beliebteste Muster in Venedig wurde: der sogenannte Sansovino-Rahmen. Auf flacher Leiste liegt je eine von der durch einen Kopf, Rosette oder dgl. bezeichneten Mitte nach oben und unten abgerollte, mit Schuppenornament dekorierte schlanke Volute, die gewöhnlich in den Ecken mit einer kurzen übergreifenden Volute zusammengehalten werden. Häufig sind, namentlich bei größerem Umfang oder besonders prächtiger Bildung dieser Rahmen, Karyatiden und kleine Fruchtgehänge an den Seiten, oben und unten ein Engelkopf oder eine Kartusche mit Wappen, an den Seiten doppelte Voluten, Bänder oder dgl. angebracht. Doch sind gerade die einfachsten Rahmen die wirkungsvollsten, wie sich besonders noch an den Einrahmungen mancher Malereien Tintoretto's und Paolo Veronese's in den Scuole Venedigs beobachten läßt.

Neben dem Sansovino-Rahmen ist der Fruchttrahmen in Venedig am häufigsten; auch dieser regelmäßig einfach in der Form und meist schmal. Auf kräftigem breitem Wulst, neben dem eine Hohlkehle mit Herzblatt den Abschluß nach dem Bilde, eine einfachere Verzierung den Abschluß nach außen bildet, ist eine Guirlande von

Früchten, eine Weinrebe, seltener ein Blumengewinde aufgeschnitten, die von den Ecken ausgehen, wobei gewöhnlich die Gährung mit einem kräftigen flachen Blatt belegt ist. Wohl die feinsten Venetianer Rahmen des Cinquecento, leider wegen ihrer Anspruchslosigkeit und wegen ihres unbeständigen Materials nur spärlich erhalten, sind die Stuckrahmen, richtiger die Leistenrahmen mit innen aufgelegtem Stuckornament. Das regelmäßig leicht gewölbte breite Mittelstück, nach außen und innen von einem ziemlich flachen Profil eingerahmt, trägt auf gekörntem Grunde in Stuck entweder ein Pflanzenornament: eine Schotenranke, einen Rosen-, Winden- oder Eichenzweig, oder ein stilisiertes Ornament: Schuppen, doppeltes Band oder ähnliches. Die Profile sind matt vergoldet, die Stuckornamente zeigen die nur leicht getönte Farbe des Stuckes, meist belebt durch einzelne matte Farben in den Blüten, Blättern u. s. w. Gelegentlich ist auch eine phantasievolle Dekoration im Geschmack der Grotesken in dieser Weise angebracht. Für welche Art von Bildern diese außerordentlich delikaten und geschmackvollen Rahmen bestimmt waren, vermag ich nicht anzugeben, da ich ein wirklich gutes Bild des Cinquecento in solcher ursprünglicher Einrahmung noch nicht gesehen habe (S. 249).

Von Venedig abhängig ist die Rahmenschnitzerei in Bologna, doch weiß sie bis zu einem gewissen Grade ihren eigenen Charakter herauszubilden. Die Art von Rahmen mit geschnitztem Blattwerk auf der breiten Mittelleiste und flach zum Bild abfallendem glatten Profil, die in Bologna nach ihrem Hauptvertreter Formigine genannt wird, ist freilich nur eine etwas derbe und weniger fein empfundene Umbildung der venetianischen Quattrocentorahmen mit zierlichem Blattwerk, das auch in Venedig und im venetianischen Gebiet bis in das dritte Jahrzehnt der Cinquecento sich erhielt. Sehr originell und geschmackvoll sind die um die Mitte des Jahr-

hunderts entstandenen bunten Rahmen auf schwarzem Grunde. Auf einer schwärzlichen Lackfarbe sind zierliche laufende Blattornamente in Gold aufgetragen; Mitte und Ecken sind besonders betont, indem auf farbigem Grund Kartuschen mit kleinen Figuren oder Ornamenten aufgespart sind. Um diese Dekoration richtig zur Geltung zu bringen, ist der Rahmen ziemlich flach gehalten und die Profile sind nicht vertieft, sondern leicht gewölbt oder flach. Es ist wahrscheinlich, daß diese kostbaren Rahmen, die in derselben Technik und von denselben Meistern ausgeführt wurden wie Kassetten, Spiegel und ähnliche kleine Möbelstücke, für besonders wertvolle farbenreiche Gemälde bestimmt waren, besonders für Miniaturmalereien (Diplome oder dgl.)



SOGENANTER SANSOVINO-RAHMEN
AUS DER ZWEITEN HÄLTE DES XV.
JAHRHUNDERTS
GEZEICHNET VON ALBERT KRÜGER

Der Charakter der Dekoration, die der der gleichzeitigen Venetianer Bucheinbände verwandt ist, macht es mir wahrscheinlich, daß dieselben nicht in Bologna sondern in Venedig ihren Ursprung hat. Eigenartig und verwandt in der Wirkung ist eine andere Gattung von Rahmen, bei denen wie gleichzeitig auch bei der Dekoration von Bologneser Truhen — die zierlichen Ornamente in das Holz vertieft und dann mit einer hellen Masse ausgefüllt sind. Aus gleichen stilistischen Gründen wie bei den vorgenannten Rahmen ist auch bei diesen gegen Ende des Cinquecento entstandenen Rahmen die Profilierung ziemlich flach und bewegt gehalten.

Die Stellung, die Bologna im siebzehnten Jahrhundert in der Malerei einnimmt, erhält auch in der Bildung der Rahmen ihren charakteristischen Ausdruck. Die akademische Richtung, die in der Anlehnung an die klassischen Meister der Renaissance für den Mangel eigener Erfindung und Kunst ihr Heil sucht, macht sich in ähnlicher Weise in den Rahmen der Bilder geltend, welche von der gleichzeitigen Barockarchitektur kaum beeinflusst, als nüchterne Nachbildungen der einfachsten Renaissance motive sich kennzeichnen. Das häufigste Motiv ist der einfache vergoldete Leistenrahmen mit regelmäßig breiter, flacher Mittelleiste, und glatten Profilen zur Seite: einem höheren nach außen, einem kleineren und niedrigeren nach innen; die Mittelleiste dekoriert mit leicht eingepunzten, seltener mit aufgesetzten geschnitzten Ornamenten in den Ecken und in der Mitte. Die Profilierung ist ausdruckslos, die Vergoldung einförmig und hell in Farbe, das Ganze langweilig wie die ganze Bologneser Kunst dieser Zeit.

Ähnlich wird das Frucht- und Kranz-Motiv der venetianischen Hochrenaissance in schablonenhafter Weise in Bologna weitergebildet, während es gleichzeitig in Venedig wenigstens noch eine derbe dekorative Wirkung zeigt. Hier lebt die Rahmenbilderei auch sonst von den Ueberlieferungen der Renaissance. Namentlich beliebt ist der breite meist prächtig vergoldete Blattrahmen, dessen kräftig stilisierte Blätter, in der späteren Zeit meist durchbrochen, von unten nach oben aufranken. Erst im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts macht sich in Oberitalien, namentlich in Venedig der Einfluß des französischen Spätbarocks geltend, der sich namentlich in den schmalen zierlichen Canaletto-Rahmen bis gegen Ende des Jahrhunderts erhält.

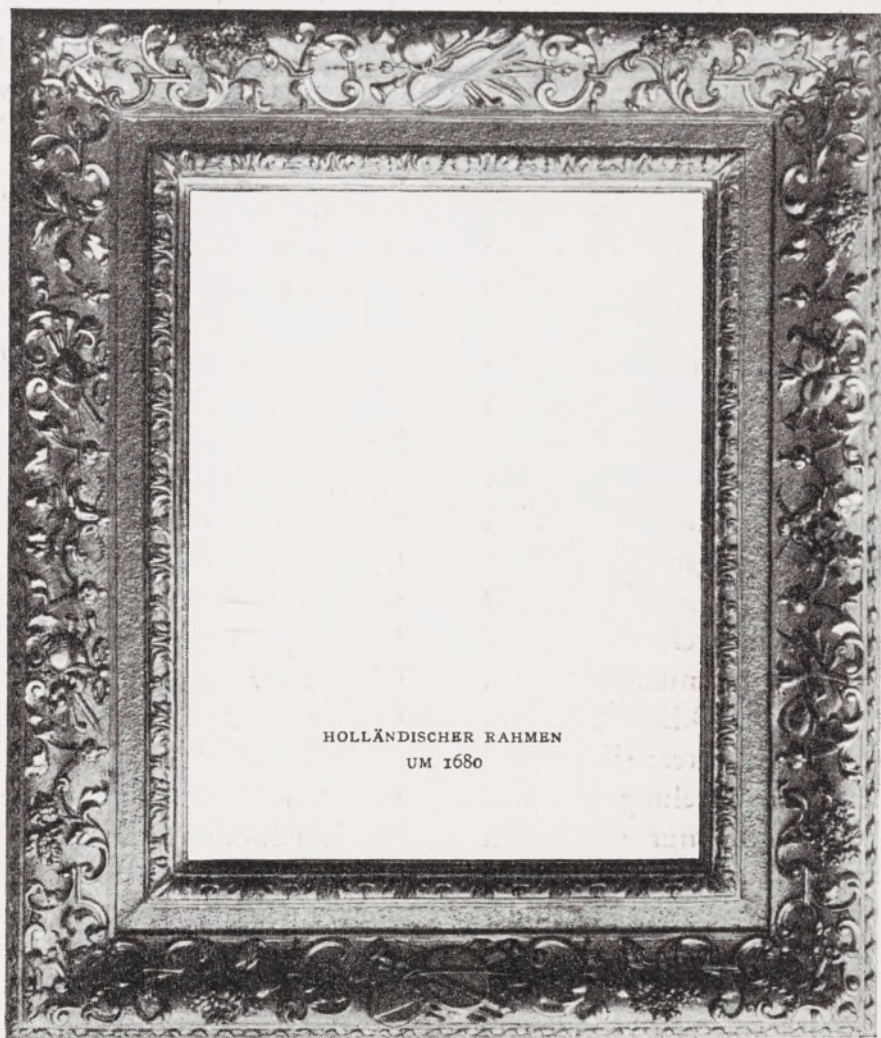
Aechte, wirkungsvolle Barockmotive zeigt Florenz in seinen Rahmen aus dem siebzehnten und Anfang des achtzehnten Jahrhunderts, die weniger durch die damalige Florentiner Malerei als durch den Sammeleifer und den Luxus der Großherzöge von Toscana ins Leben gerufen

wurden. Diese Rahmen, in großer Zahl im Palazzo Pitti erhalten, sind wesentlich verschieden von den Florentiner Barockrahmen des sechzehnten Jahrhunderts. Waren jene durch phantastische Erfindung, Mannigfaltigkeit und Zierlichkeit ausgezeichnet, so sind diese späteren Arbeiten eher einförmig, dabei aber übertrieben breit, prächtig und glänzend in der Vergoldung, wenn auch einzelne Motive im Detail aus jenem Michelangeloschen Barock entlehnt und weiterentwickelt sind. Auf derb und groß profilierter, sehr breiter Unterlage, die die Mittelleiste ganz ausgeschieden hat, liegen große Voluten, Stäbe und dgl. in phantastischer Weise sich durchschneidend und häufig mit Muscheln in den Ecken geschmückt. Im Aufbau und in der Wirkung sind diese Rahmen nicht unähnlich den eben beschriebenen breiten venetianischen Blattwerkrahmen der gleichen Zeit. Wie bei diesen, so fällt auch hier allmählich die Unterlage fort und die kräftigen Ornamente werden durchbrochen gearbeitet.

* * *

DIE geschmackvolle eigenartige Weiterbildung des Bilderrahmens geht mit dem siebzehnten Jahrhundert, so reich und prächtig gleichzeitig die Rahmen noch in Italien geschnitzt und vergoldet werden, auf den Norden über, und zwar übernimmt hier Frankreich die führende Rolle. Im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, etwa zwischen den Jahren 1510 bis 1525 hatte die italienische Renaissance auch in der Zeichnung der Rahmen ihren Einfluß auf die nordische Kunst ausgeübt. Der Altarrahen kommt freilich nur zu einer spärlichen und dürftigen Entwicklung; am interessantesten ist er, wenn die Künstler, wie Dürer bei seinen bekannten Rahmen zum Allerheiligenbilde, nur im allgemeinen

Aufbau sich an die italienischen Rahmen anlehnen. Sonst pflegen sie weder in den Verhältnissen noch in den Ornamenten glücklich, überhaupt nur eine schwache, oft mißverstandene Nachahmung italienischer Vorbilder zu sein. Dagegen erhält der Leistenrahmen unter den gleichen Einflüssen eine, wenn auch etwas einförmige, nüchterne, so doch gute und wirkungsvolle Form, die sich der Form der gotischen Rahmen anschließt. Der breiten flachen Mittelleiste giebt man nach außen ein schmales aber ziemlich hohes, nach innen ein kleines Profil, das fein gegliedert und meist vergoldet ist, während die Mittelleiste regelmäßig einen hell schwarzen Anstrich, selten einen mattfarbigen oder weißen Anstrich erhält, auf dem in den Ecken und in der Mitte Ornamente in





Gold aufschabloniert werden. Für die reichfarbigen Bilder der deutschen wie der niederländischen Schule dieser Zeit, die den gleichzeitigen prächtigen Glasmalereien oft nur zu verwandt in der Wirkung sind, bieten diese Rahmen einen ruhigen ernsten Abschluß. Gelegentlich behalten sie auch die wenig getönte Naturfarbe des Holzes, wie der breite Eichenholzrahmen um Dürers Holzschuher-Bildnis zeigt.

Diese Form des Leistenrahmens erhält sich in den Niederlanden, auf die sich mit dem Niedergang der Malerei in Deutschland auch die Weiterentwicklung der Bilderrahmen zunächst beschränkt, bis zum Ende des sechzehnten Jahrhunderts und bleibt hier für die schwarzen Rahmen sogar bis in das achtzehnte Jahrhundert vorbildlich. Während gleichzeitig die Skulpturen, namentlich die in den Niederlanden sehr beliebten kleinen Alabasterreliefs, und die Grabtafeln sehr reiche in Holz geschnittene Einrahmungen in zierlichem Frühbarock, mit Blattvergoldung und farbigem (meist blauem) Grund erhalten, denen die meist in ihrer Naturfarbe belassenen sehr zierlich geschnittenen Spiegel in Eichenholz sich anschließen, werden die Bilderrahmen fast noch einfacher bei kräftigerer Bildung der Profile, sie werden regelmäßig schwarz gestrichen und verlieren allmählich die goldenen Ornamente. Mit der Einführung der feinen ausländischen Hölzer, infolge der Ausbreitung des Handels nach Ost- und Westindien, wird am Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts die Anfertigung der dunklen Rahmen aus solchen Hölzern, namentlich Ebenholz, in den spanischen Niederlanden wie in den holländischen

HOLLÄNDISCHER
RAHMEN
IM BESITZ
VON
JAN STEEN
GEZ. VON
ALB. KRÜGER

Freistaaten eine allgemeine. Ihren Glanz erhielten sie durch eine leichte Politur, welche zugleich den Ton, je nach der Farbe des Bildes in's Röthliche oder Lila spielend, grau oder tiefschwarz, kräftiger zur Geltung brachte. Die kleine Schlussleiste nach innen, glatt oder mit einem bescheidenen Barockornament verziert, wurde regelmäßig vergoldet; gelegentlich erhielten auch noch einige andere Profile des Rahmens eine Vergoldung. Die Profilierung verliert mit dem Vorschreiten des siebenzehnten Jahrhunderts die eckige kastenartige Form, die Flächen werden bewegter, ausgeschwungen, und die Profilierung wird in der mannigfachsten Art variiert, so daß sich noch hunderte von Mustern nachweisen lassen.

Die Ebenholzrahmen blieben in den spanischen Niederlanden die gewöhnlichen und sind auch in Holland bis zum Anfang des achtzehnten Jahrhunderts am häufigsten. In Belgien waren unter Rubens und seinem Einflusse die Altartafeln und die großen Dekorationsbilder, namentlich Deckenbilder, bevorzugt, die in der Architektur ihre Einrahmung erhielten. Diese Richtung der Malerei verlieh auch den kleineren Tafelbildern einen vorwiegend dekorativen Charakter; sie wurden zum größten Teil über der hohen Wandtäfelung und den Thüren der Zimmer angebracht und daher nur mit einem schlichten Leistenrahmen versehen. Kleinere, besonders geschätzte Bilder von intimen Charakter, wie z. B. die Bilder von Jan Brueghel, erhielten ähnliche, schmale aber sehr fein profilierte Leistenrahmen, meist aus Nußbaumholz, auf deren flachen Mittelleiste, ganz ähnlich wie auf den

eben besprochenen Rahmen des sechzehnten Jahrhunderts, zierliche Goldornamente aufschabloniert wurden. Ein einfacher schwarzer Rahmen wurde hier auch dadurch allgemeine Sitte, daß unter dem Vorgange der Regenten, namentlich des Erzherzogs Leopold Wilhelm, und einzelner Maler, wie vor allem Rubens' selbst, umfangreiche Bildergalerien entstanden, welche die Wände bis zur Decke füllten und für die ein schlichter einheitlicher Leistenrahmen, schwarz oder vergoldet, Mode wurde.

Auch in Holland wurde der Ebenholzrahmen schon der Billigkeit wegen bevorzugt; er paßte aber auch durch seine Farbe besonders gut in die holländische Zimmereinrichtung und bildete zugleich einen günstigen Abschluß sowohl für die tonigen Gemälde der älteren holländischen Schule wie für die farbenkräftigen, durch ihr starkes Licht und Helldunkel kräftig wirkenden Gemälde Rembrandts und der von ihm beeinflussten Richtung. Der geschätztere Rahmen wurde aber in Holland schon im zweiten Viertel des siebenzehnten Jahrhunderts der Goldrahmen, die „guldene lijst“. Die schön geschnittenen Barockrahmen freilich, in denen wir die Gemälde der holländischen Kleinmeister in den besten Privatsammlungen von Paris und London, namentlich in den jüngeren Sammlungen finden, sind fast ausnahmslos französische oder englische Rahmen vom Ende des siebenzehnten und Anfang des achtzehnten Jahrhunderts, die bei der Erwerbung der Bilder für das Ausland angefertigt oder, in neuester Zeit, von geringwertigeren alten Bildern entfernt und um jene Bilder gethan

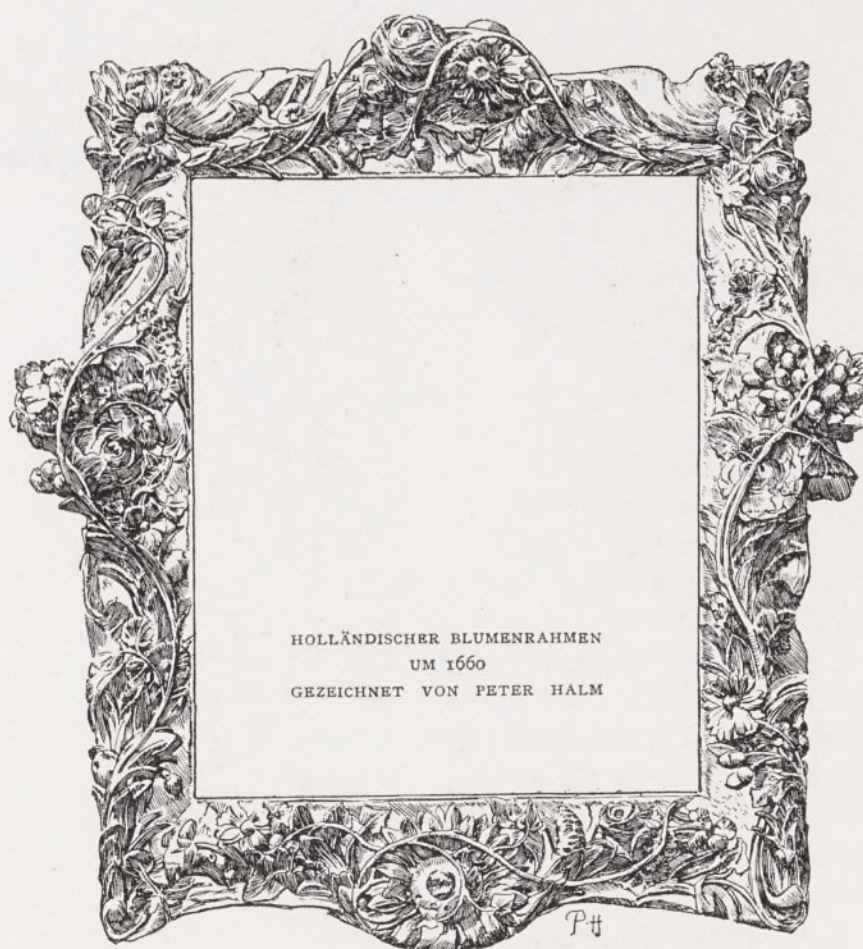
wurden. Wie die holländischen vergoldeten Originalrahmen jener Zeit aussahen, erfahren wir besonders aus gleichzeitigen Interieurs, in denen Bilder als Dekoration der Wände und der Kamine angebracht sind, gelegentlich auch durch Bilder, die in holländischen Häusern oder in alten englischen Sammlungen versteckt oder dank ihrem geringeren Wert unbeachtet ihre alten Rahmen erhalten haben.

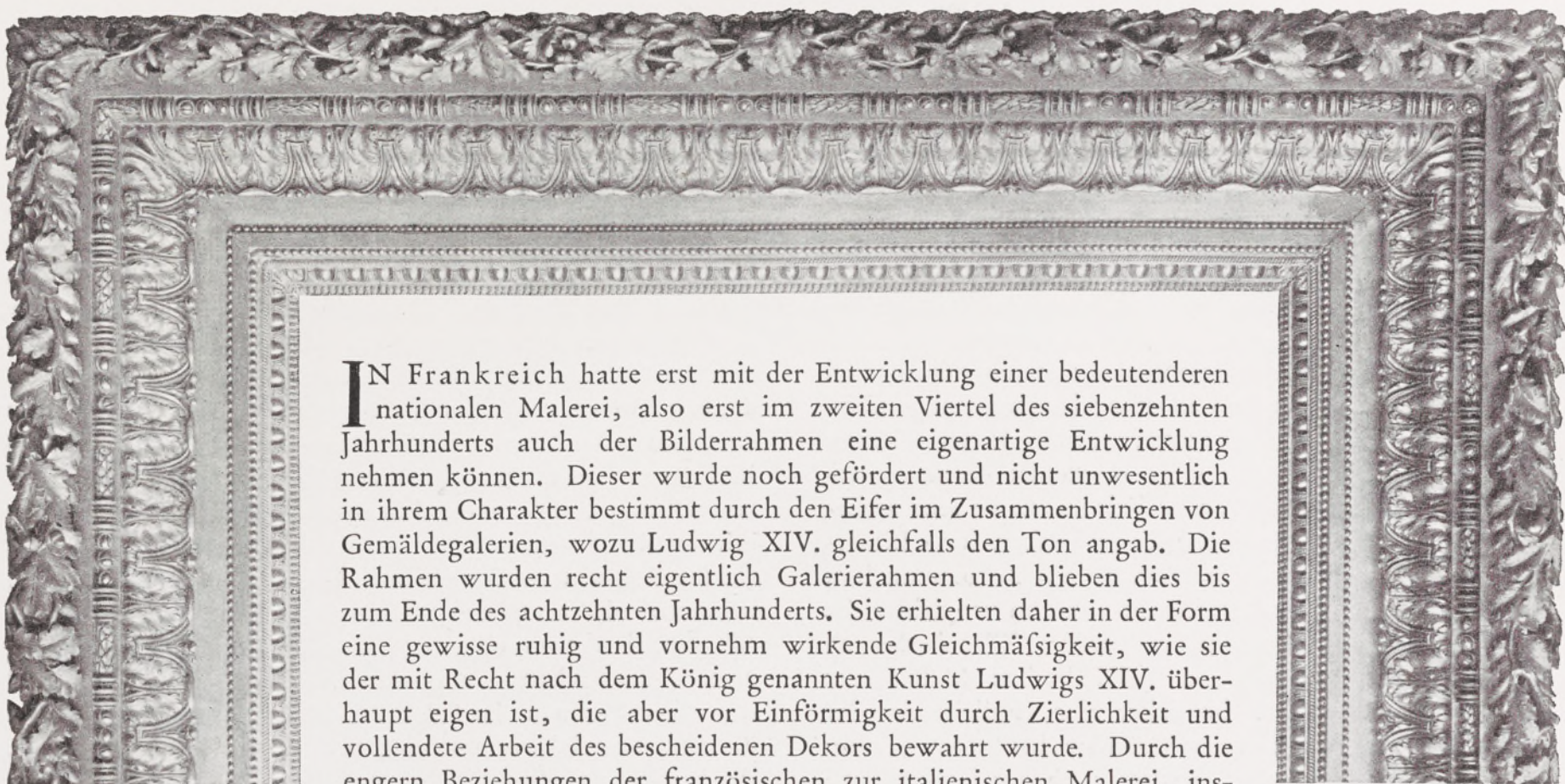
Diese holländische Goldleiste gehört in ihrer mannigfachen Gestaltung zu den eigenartigsten und pikantesten Rahmenbildungen überhaupt. Sie zeigt im Allgemeinen starke Verwandtschaft mit den venetianischen Rahmen der späteren Hochrenaissance, namentlich in ihrer Umgestaltung während des Barocks; sie hat aber auch auffallende Ähnlichkeit mit dem Rahmenwerk der ganz modernen Handwerker-Künstler, ganz besonders Van de Veldes. Es ist sehr wahrscheinlich, daß die holländische Kunst auch in ihrer Bilder-einrahmung Anregungen von Venedig aus bekommen hat, wo manche ihrer Meister studierten und von wo zahlreiche Gemälde nach Holland eingeführt wurden. War doch auch die koloristische Richtung der holländischen Malerei der venetianischen verwandt, die daher eine ähnliche Art der Einrahmung auch aus inneren Gründen befördern mußte.

Wie der venetianische, so ist auch der holländische Goldrahmen flach; er besteht in der Regel aus einem kräftigen auf flachem Grunde aufliegenden Ornament mit einer kleinen Hohlleiste nach innen und außen abschließend. Dieses Ornament ist, wie in Venedig, entweder ein naturalistischer Blumen- oder Früchtekranz, oder ein der Dekoration des Sansovino-Rahmen verwandtes flaches Rollwerk von eigentümlich weichen molluskenhaften Formen; eine dritte Art zeigt beide Elemente verbunden. Diesem Rollwerk, das wohl aus dem Voluten- und Bandwerk des sechzehnten Jahrhunderts entstanden ist, entspricht in Deutschland das phantastische Gewirr von Knorpeln, Schweinsohren, Bändern u. dgl. das in den kleinsten Goldschmiedearbeiten ebenso zu Tage tritt wie in den holzgeschnitzten Altären und in den Alabasterdenkmälern, namentlich im Norden Deutschlands. Das holländische Rollwerk, nach dem hervorragenden Goldschmied, Johan Lutma aus Amsterdam, in Holland gewöhnlich Lutma-Ornament genannt, erscheint in den Goldleisten wie ein weiches dickes Bandwerk, das in phantastischer Weise geschlungen und aufgerollt ist. Ohne sich in der Regel an naturalistische Vorbilder anzuschließen, erinnern diese Verschlingungen bald an die Wellen des Meeres mit ihren krausen Köpfen und der zitternden Bewegung ihrer hohlen Fläche, bald glaubt man Fische, Quabben, Polypen und andere phantastische Weichtiere des Meeres darin zu entdecken, gelegentlich taucht auch ein Delphinskopf, ein Vogel oder dergleichen an der Spitze oder am Abschluß des Rahmens deutlich daraus hervor. Selbst das Rokoko bietet kein so malerisch unbestimmtes Ornament, keine allen Regeln der klassischen Kunst so hohnsprechende Details, wie sie dieses „Lutma-Ornament“ in seiner reichen Entwicklung aufweist. Am phantastischsten und großartigsten ist es in den Architekturen und Möbeln auf Rembrandtbildern angedeutet. Nächste den Goldschmiedearbeiten kommt es in den Goldrahmen am eigenartigsten und mannigfaltigsten zur Entfaltung. Die Vergoldung ist, wie in der Regel bei holländischen Rahmen, nicht Glanzgold, sondern mit stumpfem Blattgold aufgepinselt und durch einen gefärbten Firnis, je nach Bedürfnis getönt,

was nicht nur für die stark koloristischen Gemälde sondern ebenso sehr für die Leder- oder Seidentapeten, auf denen diese kostbaren Bilder zu hängen pflegten, von günstiger Wirkung war. Später zeigt sie gelegentlich mehrere Töne neben einander, wie es am feinsten ein Jahrhundert später an den französischen Rahmen der Epoche Ludwig XVI. durchgeführt ist.

Mit diesen verschiedenen Formen des Goldrahmens, mit denen wir aus den Gesellschaftsstücken von Gabriel Metsu, Jan Steen, Jan Vermeer, in ihrer Mannigfaltigkeit wie in der Art ihrer Verwendung am besten bekannt werden, begnügte sich die Blütezeit der holländischen Kunst noch keineswegs; die individuelle, subjektive Richtung derselben kommt auch in der Bildung der Rahmen zur Geltung. Es genügte ihr nicht, das Bild durch Form, Dekoration und Farbe des Rahmens besser zur Geltung zu bringen und es zugleich in vorteilhafter Weise mit der Wand zu verbinden: auch den Inhalt des Bildes wußte sie im Rahmen wenigstens anzudeuten. So finden wir noch bei manchen Porträts von Offizieren und Seehelden allerhand Waffen, Trophäen oder Schiffseembleme auf breiter Leiste, malerisch ringsherum angeordnet. In ähnlicher Weise sind die alten Rahmen der Schlachtenbilder mit Emblemen oder Trophäen der Krieger geschmückt. Mit Vorliebe sind sodann die Leisten um die Stillleben von Blumen und Früchten mit dicken Kränzen und Bouquets von Blumen oder Gehängen von Früchten dekoriert. Wo es der Gegenstand ermöglicht, finden wir gelegentlich sogar die Rahmen von Genrebildern mit Emblemen geschmückt, die sich auf die Darstellung beziehen. So sind z. B. bei einem um's Jahr 1680 entstandenen Bild mit einem Flötenbläser auf dem Rahmen, dessen Formen und Ornamente schon starken französischen Einfluß zeigen, vereinzelt Flöten und andere kleine Musikinstrumente mit großem Geschmack angeordnet. Erst um die Wende des Jahrhunderts, mit dem Eindringen französischen Einflusses wird auch der französische Barockrahmen vorbildlich, dessen Nachbildung in Holland meist unbeholfen und unerfreulich ist.





FRANZÖS. RAHMEN

IN Frankreich hatte erst mit der Entwicklung einer bedeutenderen nationalen Malerei, also erst im zweiten Viertel des siebenzehnten Jahrhunderts auch der Bilderrahmen eine eigenartige Entwicklung nehmen können. Dieser wurde noch gefördert und nicht unwesentlich in ihrem Charakter bestimmt durch den Eifer im Zusammenbringen von Gemäldegalerien, wozu Ludwig XIV. gleichfalls den Ton angab. Die Rahmen wurden recht eigentlich Galerierahmen und blieben dies bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Sie erhielten daher in der Form eine gewisse ruhig und vornehm wirkende Gleichmäßigkeit, wie sie der mit Recht nach dem König genannten Kunst Ludwigs XIV. überhaupt eigen ist, die aber vor Einförmigkeit durch Zierlichkeit und vollendete Arbeit des bescheidenen Dekors bewahrt wurde. Durch die engern Beziehungen der französischen zur italienischen Malerei, insbesondere zur akademischen Richtung wurde der Bologneser Rahmen

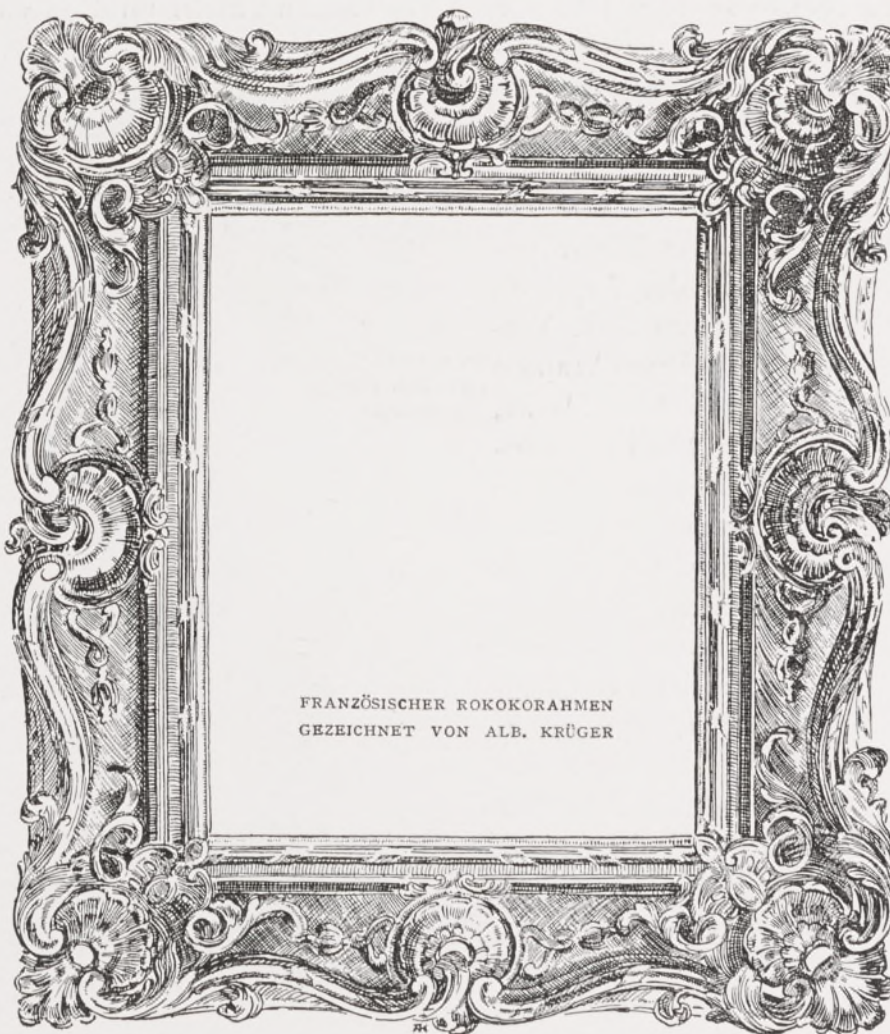
AUS D. ZEIT LOUIS XVI.

des siebenzehnten Jahrhunderts der Ausgang des französischen Barockrahmens. Aber er entwickelte sich bald selbständig und zu künstlerisch vollendeter Form. Die breite mittlere Leiste im italienischen Rahmen wird von der Außenleiste, die eine breite flach ausschweifende Form erhält, stark zurückgedrängt und ist kaum breiter, wie die nach innen abfallende Leiste. Diese Außenleiste, die mit dem einfachen, für die Zeit Ludwigs XIV. charakteristischen stilisierten Blumenornament (aus der Palmette abgeleitet) dekoriert und ziemlich flach geschnitzt ist, und die in den Ecken und gewöhnlich auch in der Mitte durch ein kräftiges Ornament besonders betont ist, bestimmt jetzt den ganzen Rahmen. Gegen Ende dieser Epoche und während der Regeance wird dieser Dekor noch leichter und nicht selten mit sehr feinen, naturalistischen Blumen in der Mitte der Leiste durchsetzt. Gleichzeitig bildet sich eine andere Art von Rahmen aus, die, gerade im Gegensatze zu den eben genannten, die Ecken in der Mitte der Leiste kräftig entwickelt, in muschelförmiger, fein geschwungener Form und meist mit stilisiertem Blattwerk dekoriert und dieses über die andern Leisten bis an den Rand des Bildes hinwegzieht. Da um diese Zeit auch in England das Sammeln alter Gemälde, namentlich der hol-

ländischen Schule (direkt in Holland und ebenso zahlreich in den Pariser Versteigerungen) mehr und mehr in Aufnahme kam, so wurden auch diese Rahmen in England Mode, bis sie durch den eigentümlichen Louis XVI. Stil in England, den Chippendale-Stil, verdrängt wurden. Wo wir jetzt in England oder Frankreich ein feineres Bild des 17. oder aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts mit altem Rahmen finden, trägt es fast immer einen Rahmen dieser Art.

Auch der Rokokorahmen schließt sich daher als Bilderrahmen dieser Form noch lange an, besonders in Frankreich. Erst allmählich verschwindet die kräftige Betonung der Mitte der Leiste, bis sie vielfach ganz fortfällt, (ausgenommen an der oberen Leiste). Die Ecken behalten die kräftige Muschel-form mit vereinzelt naturalistischem Blumen- und Rokoko-Schnörkelwerk, das in verschiedenster, aber meist bescheidener Weise auch an den Leisten angebracht ist, die jetzt in der Regel als mehr oder weniger kräftige Halbstäbe gebildet sind, die eine flache oder tiefe Hohlleiste einrahmen.

Infolge der Vorliebe für jenen am Anfange des Jahrhunderts ausgebildeten Rahmen ist das Rokoko im Bilderrahmen in Frankreich wie in England weniger entwickelt worden als in Deutschland, wo nicht nur die großartige und viel-



FRANZÖSISCHER ROKOKORAHMEN
GEZEICHNET VON ALB. KRÜGER

seitige Entfaltung dieses Stils durch verschiedene der hohen Kunstmächte dieser Zeit: in Dresden, Potsdam, Nymphenburg, Würzburg u. s. f., sondern auch der damit zusammenfallende Sammeleifer für ältere Gemälde, meist an den gleichen Plätzen, einer reichen Entwicklung des Rokokorahmens sehr zu statten kam. In Dresden führt die großartige Schöpfung der Gemädegalerie zu der Einführung eines gleichmäßigen Galerierahmens für die große Mehrzahl der Bilder, der nur je nach ihrer Größe wenig verändert ist. Durch seine

Magerkeit und die Bescheidenheit des Ornaments wirkt dieser Rahmen nicht störend, wo er nicht gar zu sehr im Gegensatz mit der Zeit und Größe der Bilder steht. Ganz besonderen Wert legte Friedrich II. auf eine vornehme Einrahmung seiner reichen Bildererwerbungen; aber im Gegensatz zu August dem Starken und seinem Nachfolger strebte er dabei möglichste Mannigfaltigkeit an, ja suchte in der Form und Farbe des Rahmens nicht selten sogar dem Charakter der einzelnen Bilder gerecht zu werden, wie namentlich die Bilder der Galerie von Sanssouci beweisen. Dies ist bei zahlreichen Bildern der französischen Schule des vorigen Jahrhunderts, wie bei Rubens und seinen Schülern gelungen; die noch erhaltenen, sehr mannigfaltigen Rahmen dieser Art gehören zum schönsten, was das Rokoko in der Einrahmung von Bildern geleistet hat. Sollte aber der Ausdruck des Erhabenen oder Dürsteren wiedergegeben werden, wie z. B. bei einem dem M. da Caravaggio zugeschriebenen großen Abendmahl, so wirkte gerade die Originalität, die man anstrebte, abstoßend oder komisch.

Bald nach der Mitte des Jahrhunderts beginnt das Rokoko in der Bildung der Rahmen magerer, in der Dekoration unruhiger und kleinlicher zu werden; solche Rahmen genügen nur noch den Pastellbildern und Miniaturen, die mehr und mehr an die Stelle der in spielende Leichtigkeit und Leichtfertigkeit ausartenden Oelmalerei treten. Die Kunst hatte sich ausgelebt; von der Wiedergeburt aus der Antike an hatte sie alle Phasen durchgemacht, bis sie, ernüchtert durch den Taumel der äußersten Freiheit und Ungebundenheit, sich ihrer

Anfänge zurückzuerinnern begann. Zur Reinheit wollte man zurückkehren: zur Reinheit der Empfindung, für deren Tiefe und Ernst aber die Unschulds-Bilder eines Greuze den bedenklichen Maßstab abgeben; zur Reinheit der Formen, die man in strengster Nachbildung der römischen Antike wiederzugewinnen glaubte, und doch ist es auch hier nur eine neue Dekoration, die dem alten Körper angepaßt wird.

Die hohe Kunst ging weiter zurück, aber das Kunsthandwerk, das im Rokoko schon eine der höchsten Stufen der Vollen-

dung erreicht hatte, gewann unter Ludwig XVI., indemes im Wesentlichen für die gleichen Bedürfnisse thätig war und die gleichen Formen beibehielt, durch das Vorbild des antiken Dekors, den es in größter Feinheit der Zeichnung und mit höchster technischer Vollendung wiederzugeben wußte, ohne dabei seine Originalität aufzugeben, einen womöglich noch höheren Standpunkt als im Zeitalter Ludwigs XV. Die Bilderrahmen freilich haben dabei nur in beschränkter Weise gewonnen. Es war zu Ende mit der hohen Kunst; auch das Pastell entartete und wurde nüchtern; die Nachbildung der Malerei im Kupferstich, anfangs im farbigen Stich, zur Zeit der Republik und des Empire im hellgrauen Linienstich kam zur Herrschaft. Für die erstere und für die pikanten Farben und Tonstiche eines Debu-court, Eisen, Moreau u. a. hat der Louis XVI.-Rahmen in seinen bestimmten, geraden (oder ovalen) Formen, in der Feinheit der

Profilierung, in der Schärfe und Delikatesse der klassischen Ornamente und in der Art, wie er sie zusammenstellt und leicht variiert, wie von der ausdrucksvollen Kartusche in der Mitte der oberen Leiste ein paar zierliche Kränze über die Ecken herabhängen, wie die (oft in verschiedenem Tönen) ausgeführt ist, eine Einrahmung gefunden, die nicht schöner dafür erdacht werden konnte.

Das blutige, grelle Morgenrot, welches das neue Jahrhundert schon vor der Zeit verkündete, führte einen Tag herauf, dessen Licht der Entfaltung der Kunst nicht günstig war. Das Jahrhundert hat unter dem Stern der Forschung und der Entdeckungen auf dem weiten Gebiete der Wissenschaft



FRANZÖSISCHER LOUIS XVI. RAHMEN, GEZ. VON A. KRÜGER

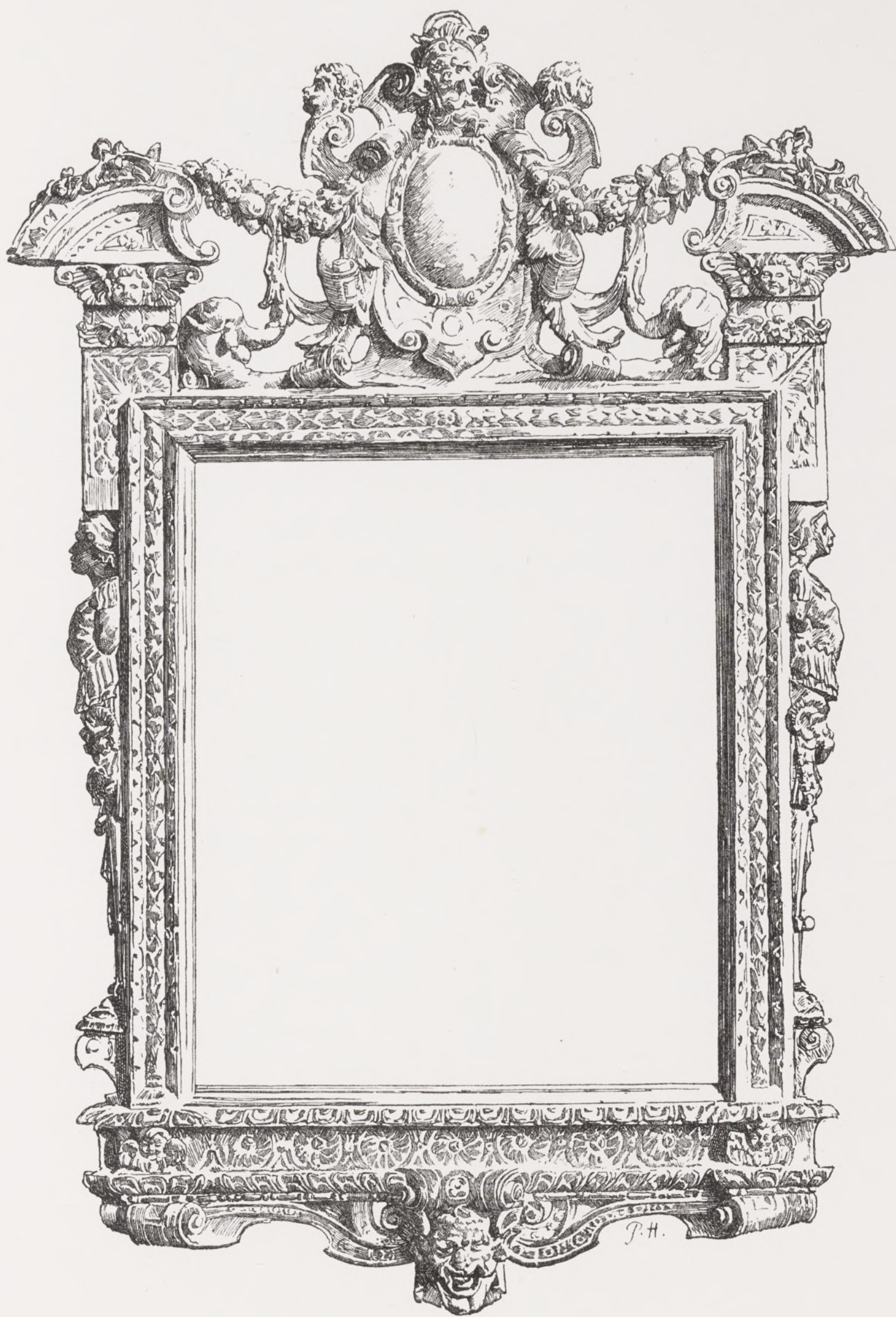
gestanden; die bildenden Künste wie das Kunsthandwerk mußten dadurch der freien, individuellen Entwicklung entbehren und einen von der Kunst der früheren Zeit mehr oder weniger abhängigen Charakter erhalten. Seit der Nachahmung der Antike, wie sie mit dem Empire begann, hat unser Jahrhundert alle Phasen von der Gotik bis zum Stil Ludwigs XVI. und der Japaner durchgelebt, und zwar nicht in freier Renaissance, sondern nur zu oft in unverständener Nachahmung, bis sie sich am Schlusse zum Protest gegen alle Vorbilder aufgerafft hat, und fast gewaltsam in eigenen Bahnen zu einem anderen Stil sich durchzuringen strebt. Auch die bescheidene Rahmenkunst, auf die die Malerei zur Zeit der neuklassischen Richtung mit Verachtung herablickte, sucht jetzt, nachdem sie durch alle Stadien des Verfalles und der Nachahmung hindurchgegangen ist, wieder selbstständig zu werden, indem die Maler die Schnitzarbeit, Bemalung und Vergoldung überwachen oder selbst ausführen. Dadurch liegt freilich die Gefahr nahe, daß der

Rahmen zur Fortsetzung statt zum Abschluß des Bildes wird und den Uebergang zur Wand nicht zu vermitteln vermag. Eine Reihe unserer Modernsten lieben es, im Rahmen, den sie häufig ganz bemalen, noch ein Teil von dem auszudrücken, was sie im Bilde gesagt haben, oder haben sagen wollen: die Stimmung in der Landschaft, um ein Beispiel zu nennen, durch allegorische Gestalten und Bezüge noch deutlicher und stärker zum Ausdruck zu bringen. Wenn darin auch mancher die Bedeutung verkennt, die der Rahmen haben soll, so ist doch schon diese Beschäftigung der Maler mit dem Rahmen ihrer Bilder ein entschiedener Fortschritt, der in richtige Bahnen lenken kann. Wenn einem dieser jungen Künstler auf seinem Wege gelegentlich ein schönes altes Bild in seiner ursprünglichen Einrahmung auffallen und ihn zum Nachdenken über die Absicht des alten Meisters anregen sollte, so mag er sich diesem Studium und Genuß hingeben ohne Furcht, seiner Eigenart Schaden zu thun.

WILHELM BODE



RAHMEN DER
FLORENTINER
HOCHRENAISSANCE





GEORGE MINNE, BRUNNENAUFsatz

DAS PLASTISCHE ORNAMENT



IE Skulptur konnte von der mächtig aufstrebenden dekorativen Kunst, die sich zumal in Belgien äußert, nicht unberührt bleiben. In anderen Ländern wird sie bisher von der neuen Bewegung arg stiefmütterlich behandelt. Eine Menge Bildhauer beschäftigen sich mit ihr, aber ohne sonderlichen Nutzen; es giebt Kleinskulpturen in unendlicher Fülle, reizende Sächelchen, die man dekorativ nennt, weil sie niedlich sind; das was dekorative Skulptur heißt, davon haben heute nur wenige einen bestimmbarren Begriff.

Und es hat doch mal eine gegeben, damals in der Blütezeit aller Kunst, nach der wir immer sehnsüchtig zurückblicken, die uns auf neue Zeiten zu hoffen gelehrt hat; in der Gotik gab es diese Art Bildhauerei und sie war nicht zuletzt das, was der Norden vor dem blendenden Glanze Italiens voraus hatte. In ihr hat sich das Germanentum in Stein gehauen, sie gab den Welschen ein, den gotischen Stil den der Barbaren zu nennen; barbarisch mußte sie auf dieses Volk wirken, an dem bereits der Wurm raffinierter Sonderkunst zu nagen begann; sie war das Stärkste, was wir in jener starken Zeit zu geben hatten.

Man hat die Gotik seit bald einem Menschenalter wiederbelebt, sie ist in den Engländern und auf dem Kontinent populär geworden; alle Gebiete haben sich über sie hergemacht, die Musik, die Litteratur, die Architektur, die bildenden Künste vor Allem. Man hat noch nicht an jenes Gebiet gerührt, von dem diese Betrachtungen ausgehen, — wohl weil die Kraft dazu mangelte, vielleicht weil man sich schämte, das schwächliche Aufwärmen, dem man alles andere unterwarf, auch auf diese keusche, heilige Kunst anzuwenden; am wahrscheinlichsten, weil diese Kunstgattung überhaupt nicht mehr existiert.

Der Dornröschenschlaf, den sich die übrigen dekorativen Künste jetzt langsam aus den Augen reiben, schien für die

Skulptur zum Todesschlummer geworden zu sein. Der Vorwurf des Unnützens, den man der abstrakten Kunst macht, ist nirgends mehr berechtigt als hier, wo eigentlich nur noch für abstrakte Zwecke zweifelhafter Art gearbeitet wird, die Lichthöfe der Ausstellungen und den Staatsauftrag. Man macht Denkmäler, die im schreienden Gegensatz zu unserem Straßenleben, zu allen modernen Begriffen stehen und pflanzt in die verderbte Architektur öffentlicher Paläste beziehungslose Statuen hinein. In der Masse sind wir auch hierin den Italienern und unsern Ahnen überlegen. Man macht Denkmäler in Menge. In dem kleinsten Nest findet man diverse Symbolisierungen unserer patriotischen Gefühle, in Berlin sind sie fast mit der Regelmäßigkeit jener Anstalten verteilt, die andern weniger erhabenen Bedürfnissen dienen. — Verzwickt ist der Begriff des modernen Denkmals überhaupt, noch verzwickter, was sich unsere Bildhauer im allgemeinen darunter vorstellen. Man macht eine Architektur und setzt eine Figur darauf, das ist gar nicht übel, wenn die Architektur zu der Skulptur gehört, wenn derselbe Geist, dieselbe Faust in dem einen wie in dem andern wiederkehrt.

Bei uns ist beides in der Regel zweierlei; auch wenn es derselbe gemacht hat; entweder die Architektur ist ein Riesengebäude, auf dem sich der gefeierte Ausgehauene befindet, wie der versilberte Zuckerknopf auf einem rechten Baumkuchen, oder es ist der große Reiter auf der Cigarrenkiste und dann ist es in der Regel noch schlimmer. Der erste Fall ist bei weitem der häufigere; er entspringt dem richtigen Instinkt, daß die Skulptur, wie sie gang und gäbe ist, nicht recht ausreicht, daß man sie verstecken muß, um den Eindruck von Würde zu erzeugen, den man will. Sie ist zu klein für diese Zwecke, von jener Kleinheit, die um so miserabler wird, in je größeren Dimensionen sie auftritt. Sie ist vor allem zu griechisch oder römisch, zu wenig von jener Eigenart, die sich dreist sehen lassen darf, die nach großen Dimensionen dürstet und in der kleinsten Verkleinerung imponiert.

Unserem Bildhauer — den meisten — — Hildebrand ist eine rare Ausnahme — bleibt noch immer verborgen, daß es nicht nur auch, sondern sehr wesentlich auf das ankommt, das man beim Malen den *coup de pinceau* nennt, den Hieb, mit dem er seine Formen aus dem Stein heraushaut, den Schmiß, mit dem er den Thon auf den Thon knetet. Man begnügt sich, das „Mache“ zu nennen und ergeht sich dafür in gaukelhaften Symbolismen, die verzweifelt wenig mit der Sache zu thun haben. Man bemüht sich, tiefe Gedanken in den Stein zu hauen und vergißt, daß die Hand nicht zum Denken, sondern zum Gestalten geschaffen ist; man folgert aus der Thatsache, daß ein mächtiges Kunstwerk die Seele bewegt, den unbegreiflichen Unsinn, daß es genügt, eine bewegte Seele zu haben, um Kunst zu Tage zu fördern.

Was Seele in der Kunst heißt, das läßt sich nicht erdenken, es ist da in dem Moment, wo die Meisterschaft da ist. Und es ist mit ihr, wie mit der Seele des Menschen; sie ist eins mit ihm. Sie spricht nicht aus seinen Worten, sondern aus seinen Werken. Sie ist am wenigsten da, wo man sie zeigen will, und sie spricht oft aus den Menschen am deutlichsten, die sich am wenigsten einbilden, sie zu besitzen, nie an sie denken und noch weniger je ihren Namen im Munde führen.

Soll dies Postulat der Befriedigung der Seele einen ästhetischen Sinn haben, so muß es notwendig auf eine künstlerische Qualitätsforderung zurückzuführen sein. Daher gilt es entweder den Begriff „Seele“ genau zu formulieren, oder was einfacher ist, ihre Funktionen. Auf der einen Seite stehen Darstellungen, die unsere Neugier befriedigen, durch den rein sachlichen Einfall interessieren und deren Wert notwendig nach dem ersten Anblick sich abschwächen und schließlich vergehen muß, wie das Interesse an einem *fait divers* der Zeitung oder einem Witz. Auf der anderen Seite: die Erregungen, die uns der Anblick eines ägyptischen Monumentes, einer gotischen Skulptur, eines Aktes von Michelangelo verschafft; Erregungen, deren Ursprung gar nichts mit dem Sachlichen zu thun hat, deren Wirkung wir weder mit anderen Mitteln erreichen, noch unserem Nächsten mitteilen können. Sie stehen über der anderen Gattung, weil sie bleibend sind, weil ihr Wert nicht nur nicht abnimmt, sondern erst allmählich zu einer unbegrenzten Fülle des Genusses wächst. Sie sind die allein künstlerischen Empfindungen.



In der Skulptur ergeben sie unmittelbar einen engeren Begriff der des Monumentalen. Eine künstlerische Skulptur muß immer monumental sein.

Monumental ist ornamental, und das heißt hier wie überall: dem Schmucke dienend, heißt jene Eigenschaft, die die älteste Kunst besaß, von der sich Malerei und Skulptur in einer logischen, aber deshalb nicht weniger unglücklichen Entwicklung immer mehr entfernten, um völlig andere, den Alten unbekannte, abstrakte Ziele zu erreichen.

Der Begriff des Ornamentalen ist an sich abstrakt. Soll er kritisch erschöpft werden, so muß in jedem einzelnen Fall eine nähere Bestimmung hinzutreten, der Beziehung zu dem Ort, für den die Skulptur bestimmt ist. Die irrümliche Auffassung oder vollkommene Vernachlässigung dieser Frage, eine Folge des verlorenen Zusammenhangs der Architektur mit den anderen Künsten, hat zu Werken geführt, die wohl Elemente höchsten Wertes enthalten, aber bestimmter Gattungseigenschaften entbehren, die uns heute, wo wir uns der Verwirrung unseres Kunstbegriffs bewußt werden, äußerst kostbar erscheinen, und auf die wir in der That nicht verzichten dürfen, wenn es uns um eine Neugestaltung unserer Kultur ernst ist.

Es giebt vermutlich keinen bedeutenderen Bildhauer auf der Welt als Rodin. Er hat Kleinigkeiten gemacht, die ihn neben die allergrößten Genies aller Zeiten stellen, und er hat große Monumente geschaffen, die seinem Ruhm nicht das Mindeste zufügen. Er hat Gruppen nackter Nymphen geschaffen, vor deren marmorner Glut man anbetend niedersinken möchte, und er hat aus solchen Engelein seine berühmte *porte de l'enfer* zusammenkomponiert, die schlechterdings ein Gräuel ist. Das Schicksal hat ihn vielleicht zu reich gesegnet, er kann wie Michelangelo mit seinem Ueberfluß nicht fertig werden; die Gabe, in dem Bruchstück eines Aktes eine ganze Welt wunderbarsten Genusses zu geben, hindert ihn, über sich selbst hinauszugehen. Gewisse, riesige Größen widerstehen der Vervielfachung. Die größere Breite der Wirkung, die dem Monumentalen eigen ist, bringt notwendig eine Verringerung der Tiefe mit sich. Dazu eignet er sich nicht. Andere haben es mit seiner Gabe versucht, es ist ihnen nicht besser gelungen; er hat auf die fortgeschrittensten Bildhauer der Gegenwart, auf die wenigen, die in dieser Arbeit erwähnt werden, einen unübersehbaren Einfluß, und diese selben Leute vollbringen ihre besten Werke in dem Augenblick, da sie sich von ihm befreit haben.

Unsere Zeit ist reich an der Art solcher Erscheinungen. Eine alte Kunst ist zur größten Blüte gediehen, eine neue bricht an, der die kostbarsten Elemente der Alten nicht mehr für die neuen Ziele genügen. Es trifft sich, daß ein Genie sich in beiden Richtungen versucht; es ist fast unmöglich, daß es dabei auf gleicher Höhe bleibt.

Wir wollen versuchen, diesen Zusammenhang in der Betrachtung — Minnes zu finden.

Deutschland hat bereits einen Belgier kennen gelernt, bei dem man, ohne sich lächerlich zu machen, die Bezeichnung „monumental“ wagen durfte, Constantin Meunier.

Meunier kommt von Millet her, der Franzose ist, so wenig Französisches er auch für uns besitzt; er macht die Richtung mit, die in den Niederlanden zu erdrückender Majorität gelangt ist, er hat dem Milletkult vielleicht das Edelste abgewonnen. Minne steht ganz außer dieser Reihe.

Wir erleben in Belgien dasselbe Schauspiel wie in England, daß unmittelbar neben der realistischen Schule eine andere emporblüht, die den Entwicklungsgang der ersten einfach negiert und zu vollkommen fremden Quellen pilgert. Derselbe Gegensatz, der in England zwischen Whistler und der Schule Rossetti besteht und der unbegreiflich wäre, wenn wir nicht heute wüßten, daß es der dunkle Drang nach dem Rythmus ist, die der Burne Jones, Crane u. s. w. trieb; derselbe Kontrast, der überall in allen Ländern, wo Kunst gemacht wird, überall in anderem Gewand, in anderen künstlerischen Idiomen, aber mit demselben Sinn hervortritt, er steckt auch hier in Belgien zwischen den Künstlern, die bei Millet verharren und den andern, die ursprünglich gar nicht modern, sondern die ärgsten Archaisten scheinen, die unseren geschulten Augen primitive Gebilde zumuten, sich gotisch geberden und deren Ziel, ihnen selbst kaum bewußt, das modernste ist unter allen.

Uebrigens war die Gotik nicht unbedingt der Ausgangspunkt Minnes. Er fing im Gegenteil in einer Richtung an, die durchaus nichts auf den ersten Blick mit Archaismus zu thun hat. Seine erste Skulptur, die kleine Statuette: der Jüngling, der sich am Arm saugt (vgl. S. 263), stellt ihn fraglos in den Schatten Rodins. Was ihn an Rodin anzog, war die fabelhafte Ausdrucksfähigkeit bei äußerst summarischer Behandlung, diese Gabe, die ein Degas besitzt, durch Bewegung Leben zu geben; durch eine höchst willkürliche, aber höchst zielbewußte, ja bis auf das Aeufserste berechnete Stellung der Glieder, die bei aller Kühnheit sich als unbedingt notwendig

aufdrängt, eine eigene künstlerische Sprache zu finden. Kein Wunder, daß das einem nach Rythmus ringenden Künstler reizen mußte. Seine ersten Arbeiten zeigen ihn denn auch unter dieser Suggestion. Er übertrieb Rodin. In seiner Gruppe mit dem Hund, zumal in dem „verlorenen Sohn“ verstieg er sich zu Gliederkomplexen, an die Rodin nie gedacht hatte. Aber zugleich zeigte sich in ihnen ein Element, das dem Franzosen ganz fremd war.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen Minne und Rodin liegt in dem der Nationalitäten. Rodin gehört dem siegreichen Volk, das in der Kunst und anderen Dingen sich die Unabhängigkeit von alten Traditionen erkämpft hat und nur vor der einzigen Gefahr steht, in dieser Fessellosigkeit zu zersplittern. Minne ist durch und durch Vlaame; durchaus kein Moderner von dem französischen Niveau, ein nicht nur religiös, sondern katholisch empfindender Belgier; nicht von der Sorte Huysmans, die im Religiösen eine neue Perversität finden, sondern fromm wie ein Kind, fromm durch Erziehung und Tradition, ein abseits gebliebener, dem die Aufklärung des Jahrhunderts nicht bis ins Gemüt ging. — Man braucht nicht diese persönliche Erklärung, um Minnes gotische Neigungen zu begreifen. Es genügt, daß er Vlaame ist, dem gotisch und katholisch dasselbe bedeutet, Niederländer, dem sich mit dem Begriff des Gotischen die teuerste, heiligste Kunsttradition verbindet, die stärkste seiner nationalen Begriffe. In England war der Archaismus kein ganz eigenes Produkt; in den Niederlanden ist er natürlich und darum auch entwicklungsfähig. Wir erleben in dem jungen holländischen

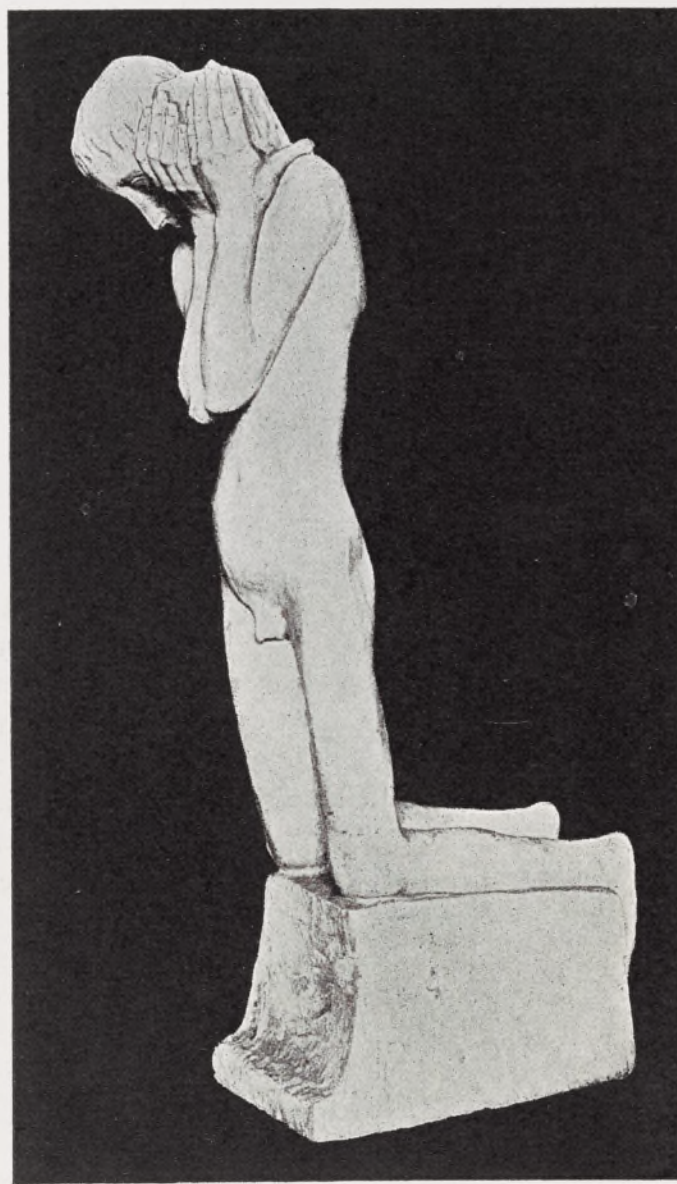


GEORGE MINNE, BRUNNENFIGUR

Bildhauer Zijl eine ganz ähnliche Erscheinung. Auch er wie Minne fast ein Bauer, ganz und gar Naturkind, ganz und gar gesund und dieselbe instinktive, selbstverständliche Neigung zum Stil seiner Kirche, die ihm eine reiche künstlerische Entwicklung erlaubt.

Minne ging in seiner gotischen Tendenz am weitesten in seinen Buchillustrationen. Es war kein Zufall, daß er sich dafür die Bücher seiner Landsleute Verhaeren und Maeterlinck aussuchte, die düsteren Verse des einen, die Dramen des anderen, die so weit sind von dem Lärm unserer Tage, Gefühle wachrufen, für die uns fast die Sinne fehlen, erstickte Schmerzen und erstickte Lüste, ein Flüstern wie das der erschreckten Beter in den Hallen gotischer Dome . . .

In diesen derben ganz der alten Holzschnitttechnik nachgeahmten Bildchen steckt wenig Modernes. Man kann nicht archaischer sein; aber es ist ein anderer Archaismus als der landläufige, der die alten Formen als willkommene Beute betrachtet und in Belgien in Doudelet und anderen so viele Jünger gefunden hat. Er ist primitiv, wie Maeterlinck primitiv ist, der trotz des Widerspruchs, in dem er zu der Epoche der Dostojewski und Flaubert steht, Kind



GEORGE MINNE, RELIQUIEN TRAGENDER JÜNGLING

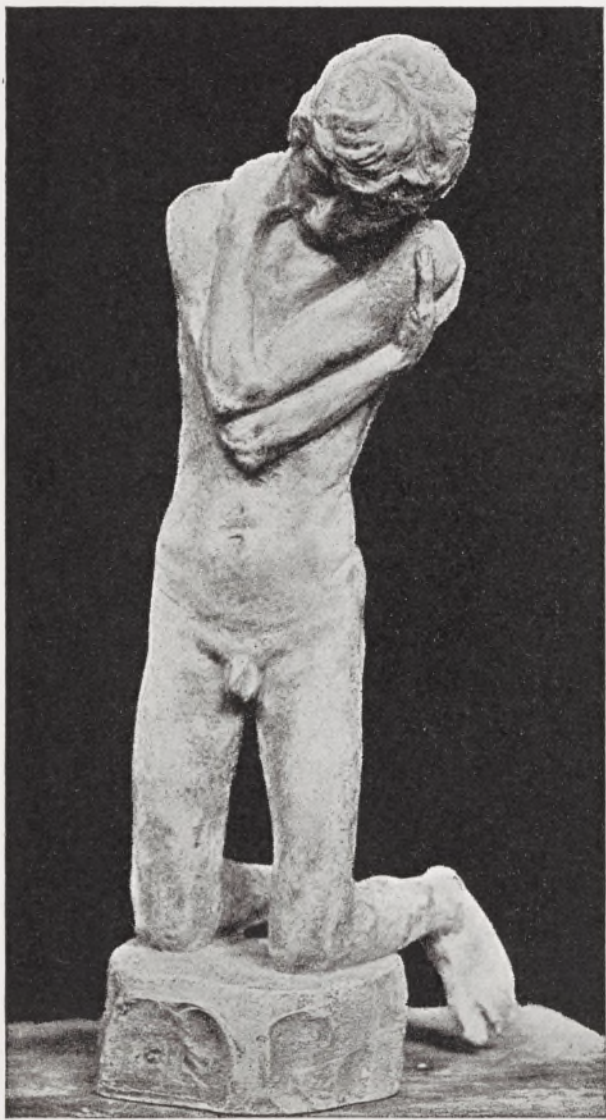
unserer Zeit ist und nicht ihr schlimmstes. Nicht alle unsere Sensationen wurden durch den Realismus, den Glanz unseres Jahrhunderts erschöpft, viele unserer heimlichsten und köstlichsten Bedürfnisse blieben unbefriedigt. Die Künstler, die sich darauf besannen, sahen sich der Mittel entblößt, ihre Sehnsucht auf dem legitimen Wege der herrschenden Tradition zu stillen und griffen auf vergangene Zeiten zurück, in denen sie die Mittel in reicher Menge fanden. Wo dieser Rückschritt wirklich das Mittel zum Zweck war, konnte aus dem gefährlichen Experiment, das leider den meisten zum Selbstzweck wurde, Ersprießliches entstehen. So bei Minne, dessen zweifellos archaische Ader nicht die Persönlichkeit überwucherte, sondern ihr gerade auf einem Umweg, der kaum vermieden werden konnte, zur Klärung und Festigkeit verhalf. An der Gotik lernte Minne, was er wollte.

Schon die wundervolle Zeichnung, mit der die im Kleinen große Zeitschrift „van Nu en Straks“ den Künstler einem winzigen Kreis von Kunstfreunden vorstellte, enthielt den zukünftigen Meister. Man kann kaum hier noch von Gotik reden, obwohl die äußere Beziehung noch deutlich ist; schon hier fühlt man einen ganz und gar originellen tiefen Künstler, bei dem die Bezeichnung Gotiker ebenso thöricht wäre, wie sie bei Rossetti nichtssagend ist. In dieser Zeichnung ist nichts mehr von jenem Archaismus, der den Buchillustrationen Minnes eigen ist und der das Primitive selbst in dem Prinzip der Technik sucht. Die Konvenienz ist vielleicht gotisch, die Verdeckung der Körper durch die langen schleifenden Falten, das später bei den „drei heiligen Frauen“, die wie gotische Holzschnitzereien erscheinen, noch deutlicher wird, die Schräge der ganzen Gruppe. Schon in diesem Bild steckt

der Umrisskünstler ganz und gar. Wenn man von den hervortretenden flatternden Haaren der Mütter absieht, die sehr wohl zu entbehren wären, ist die ganze Komposition nur Umriss, von einer Plastik, die nur der Hand gehorcht, die gewohnt ist, den Thon zu kneten. Man wird in der Erinnerung diese Gruppe immer nur in Stein vor sich sehen, nie als Zeichnung. Diesem Umriss ist das Individuelle, das man an modernen Zeichnungen sucht, willig geopfert. Wie weit ist man vor diesem Bilde von den Forain und Lautrec! Was haben die sprühenden Zeichen dieser Leute, die der nackte Ausdruck des Modernen scheinen, mit dieser Kunst gemein, die nichts destoweniger gleichzeitig mit ihnen ist!

Wir beginnen allmählich diesen Zeichen gegenüber, die immer nur flimmern, immer nur sprühen und deren geheimer Reiz mehr in dem, was sie uns versagen, als was sie uns geben, besteht, die uns in jener Hast des Kunstrauches halten, der dem Leben nur zu sehr verwandt ist, ein wenig unruhig zu werden. Wir zweifeln keinen Moment an der Größe dieser Zeichensprache, die in jedem Strich lebendiges Leben bannt, denn wir haben uns selbst in ihr gefunden; aber wir möchten wieder einmal lang und tief aufatmen vor jener anderen Kunst, die die Moderne, so reich sie sein mag, nicht hat, die in den Alten steckte; die nicht zum Schauen zwang, sondern sich fast willkürlich allen Sinnen aufschmiegte. Wir möchten jene Atmosphäre wieder haben, in der man den Genuß atmet, ohne ihn zu kennen, jenes Unpersönliche, weil im größeren Umfang Persönliche: Rhythmus!

Wie eine ungeheure Welle strömt dieses Minnesche Bild auf die Seele ein und flutet alles in sie hinein, was keine Feder beschreiben könnte, all die Pracht des Elendes, die in



GEORGE MINNE, BETENDER JÜNGLING

den drei Wesen groß ist, all das Glutenreiche, Finstere ihrer Not. Es ist etwas ganz anderes als die Kunst, die wir gewohnt sind, etwas von Massenkunst; nicht nur das Gotische der Außserlichkeiten, sondern das Konventionelle an sich, das in dem Rhythmus steckt und dem sich die Individualität Minnes unterordnet, um in nichts die Schwingung zu stören. Monumentale Werke können immer nur konventionell sein. Als Minne vor ein Paar Jahren Rodin Photographien seiner Sachen zeigte, wunderte sich der Meister, wie ein junger Mensch schon so viele große Skulpturen ausgeführt haben könnte und war nicht wenig erstaunt, als Minne ihm gestand, daß diese Sachen in Wirklichkeit alle in kleinen Dimensionen gemacht seien.



GEORGE MINNE, KNEIENDES PAAR

Dieses Erstaunen werden viele, die die Abbildungen sehen, nachfühlen.

Rodin hat nur ganz selten diese natürliche GröÙe im Ensemble. Auch sein Victor Hugo ist groß, aber von ganz anderer Art. Er ist groß, wie zerrissene Wolken, wenn der Blitz auf sie fällt, groß sind. Man erschrickt und glaubt an GröÙe. In dem Victor Hugo tritt das Persönliche Rodins so bewußt fremdartig auf, es ist so ganz und gar anders als alles andere, daß es entweder gar nicht oder sehr stark wirkt, und die eminente Materialbehandlung, die nur Rodin so im Einzelnen versteht, sorgt dafür, daß die glänzenden, einzelnen Figuren dem Näher tretenden jede Kritik wegnehmen. Noch greifbarer wird das in der Balzac-Statue des großen Franzosen. Gewiß ist der Ausdruck dieses Gesichtes von einer Genialität, die allein das Wutgeheul der Philister vor diesem stolzen Werk begreiflich macht; es war nicht, weil man nicht den Balzac darin erkannte, was die „gens des lettres“ empörte, sondern weil man sich selbst darin gezeißelt erkannte, weil man diesen stolzen Ausdruck nicht wollte, der aus dem Denkmal ein Symbol der Verachtung für alles Kleine und Niedrige macht. — Aber: ist selbst dieses Werk monumental? hat es die weithinschauende, ruhige Allmacht der Wirkung, die man von gelungenen Monumenten erwartet? oder steckt nicht hier der enorme Reiz in einem litterarischen Detail, das, wenn man es faßt, die Phantasie in einer besonderen Richtung mächtig erregt?

Man muß ein Werk Minnes daneben halten, um zu entdecken, was Rodin trotz aller Kunst, oder gerade in Folge seiner spezifischen Kunst abgeht. Beide haben die Fehler und Vorzüge ihrer Ahnen. Rodin, dem Enkel Michelangelo's, läßt der brennende Durst nach großen monumentalen Wirkungen keine Ruhe, und es ist eine grausame Ironie, daß gerade er sich in erstaunlichen Details erschöpft, die nicht über seine mißglückten ornamentalen Versuche hinweghelfen: Minne — ein Armer, wenn er auf das Bruchstück angewiesen wäre, das der Kunst Michelangelos genügt, um unsterblich zu werden, aber immer ganz da, wo Michelangelos Schule allemal Bruchstück bleibt.

Dabei hat Minne gar manches von Rodin und wird es immer behalten. Dieses Knospende, das dem Marmor Rodins eigen ist, hat auch Minne in seinen Knabengestalten; die Poesie der unentwickelten Glieder, das Elastische des unverbrauchten Fleisches. Nur ist es bei ihm immer von jeder Lüsternheit frei; die Perversität, der Rodin zuweilen nahe kommt, ist Minne zu kompliziert oder — zu wenig differenziert. Dabei thäte man Minne Unrecht, wenn man in Folge meines Vergleiches von vorhin glaubte, er sei nicht im

Detail genießbar. Die Bauchpartie z. B. an dem tragenden Jüngling ist von solcher ausdrucksvollen Schönheit, daß man sie allein nur zu sehen braucht, um den großen Künstler zu merken. Nur ordnen sich solche Details stets der Komposition unbedingt unter. Sie, ihr Gesetz, ist alles. Ihr zu Liebe entfernt er sich ohne weiteres in einer bisher bei der Skulptur unerhörten Weise von der Natur. Er unterdrückt, wo ihm notwendig erscheinende Uebergänge gebieten, so z. B. bei aufliegenden Händen oder Füßen, wo er das Anschmiegen des Körpers an den Körper zu betonen hat; zuweilen opfert er diesem Prinzip sogar die Deutlichkeit. Eine Gruppe mit zwei sich umschlingenden Menschen, die er „der verlorene Sohn“ nennt, ist fast unverständlich. Trotzdem reizt sie durch die wundervolle Architektur des schrägen Gliederaufbaues, durch die ganz seltene Bewegung des hangenden Körpers, den der andere zurückgebeugte quasi ergänzt.

Diesem mit größter Freiheit geübten Reduzieren entspricht die Wahl der Minneschen Stoffe. Seine ersten Arbeiten bewegen sich alle um einen Punkt: Das menschliche Elend. Aber der Schwinkel ist tiefer gefaßt als der des Realisten, der direkt auf Abscheu, Mitleid oder Entsetzen spekuliert. Die moralische oder soziale Situation des Dargestellten bleibt ganz außerhalb; wieder kommt hier die segensreiche Konvenienz zum Vorschein, diesmal als Schutz gegen stoffliche Excesse. Die meisten Bildhauer sind so fern von dieser Discretion, daß wir dieses an sich selbstverständliche, notwendigste Moment hervorheben dürfen.

Schon Meunier hat, trotzdem er gemäß den Bezeichnungen seiner Bronzen eine ganz bestimmte Klasse von Menschen bei ganz bestimmten Manipulationen darstellt, Menschen und

Dinge, deren Stoffgebiet früher nicht in der Skulptur existierte, nichts von dem Kuriosen, das außerhalb des Künstlerischen die Neugier befriedigt. Und auch ihn schützt eine freigewählte Konvenienz, an der Millet beteiligt ist, vor der Versuchung. Man kann Meunier verdiensterweise hochstellen; in Vergleich zu Minne scheint er zuweilen nicht ganz von einer Nuance Sentimentalität frei, die unsere dafür freilich besonders empfindlichen Nerven manchmal bei Millet fast störend berührt. — Davor ist man bei Minne sicher, und trotzdem ist das tragische Moment bei ihm unendlich viel stärker. Meunier stellt die Arbeit dar; fast immer tragen seine Gestalten die Narben ihres Schattens aufrecht. Es sind durchaus keine Opfer des Elends; das Fett, das ihnen fehlt, ist durch Muskeln ersetzt, es sind Heroen der Arbeit, die, selbst am Boden liegend, noch imponieren. Minnes Gestalten des Elends liegen zertreten im Staube; es ist die Verzweiflung des Atoms vor der Wut des Schicksals, seine



GEORGE MINNE, SKIZZE FÜR DAS VOLDERS'SCHE DENKMAL

Wut und seine tödliche Angst; der definitive Verzicht, der das Mark aus den Knochen zieht und die Körper zu Packeten von Fleisch und Gliedern macht: der Mensch nach dem letzten entscheidenden Schlag. Es giebt nur einen Künstler, der es zu ähnlichem bringt: Den Norweger Vigeland. An ihn wird man bei früheren Sachen Minnes häufig erinnert; notabene hat keiner von beiden die Werke des andern je gesehen. Aber Vigeland, dessen Dramatik viel weiter geht, verirrt sich zuweilen in das Litterarische. Das Psychische wiegt vor — nie so, daß es das Künstlerische bei Seite stellt, aber doch zu weit, um den rein monumentalen Eindruck zu lassen. Bei Vigeland will man dem Gedanken folgen — einem Gedanken, dem sich zu folgen lohnt, und der an künstlerischen Schönheiten vorbeiführt — bei Minne fragt man nicht, man braucht gar nicht zu wissen, welchen psychischen Eindruck er eigentlich bezweckt — man bewundert die Schönheit der Linien. Manche dieser Gruppen erreichen in dieser Art etwas von der starren Schönheit des plastischen Ornamentes. Man wird zumal von der wunderbaren Skulptur, der liegende Mensch, der seine Arme um den Hals des neben ihm liegenden Hundes schlingt, diesen Eindruck empfinden. Hier kann man fast von einer plastischen Schmuckkunst reden. Ein Zeichen der Zeit, daß man das, was das notwendigste Attribut aller Kunst sein sollte, nicht der Natur, sondern dem Schmuck zu dienen, bei einem Künstler lobend hervorheben muß! ein schlimmes Zeichen. In groß bewegten Terrassen steigt die durchaus horizontal komponierte Gruppe vom Boden zum Körper des Hundes und von da zum Körper des Menschen hinauf. Jede Bewegung, jede Linie des Hundes findet in dem Körper des Menschen ihr Gegenspiel. Und je mehr Seiten man zur Betrachtung wählt, um so mannigfaltiger wird dieses Spiel, immer ruhig, immer interessant, bis es in der großen Wölbung des Rückens seinen wundervollen Abschluß findet. — Ich höre schon die Kritiken dieses Rückens, zumal der Verlängerung des Gesäßes; Leute, die sich verzweifeln an das ihrige klammern und empört sind, es in der Kunst nicht in gehöriger Bedeutung wiederzufinden; während thatsächlich der Künstler seine Linien verdorben hätte, wenn er der Natur, die das Gesäß zum Sitzen, nicht zum Konterfeien gemacht hat, gefolgt wäre.

Dies und dieser Art waren die Werke — ich erwähne noch die Mutter mit den Leichen ihrer Kinder im Arme, die Gruppe war bei der Eröffnung des Pariser Salons

L'Art Nouveau im Jahre 96 — mit denen Minne vor 7—8 Jahren hervortrat; und zwar in den Ausstellungen der XX in Brüssel, der berühmten Vereinigung, der auch Rodin angehörte, die Stätte, von der so manche große künstlerische Erscheinung ihren Ausgang nahm.

Seitdem schien er verschollen; hier und da hörte man, er wäre verhungert. Er war ganz nahe daran. Hungerndes Künstlertum ist heute schon ein Metier und in den höchsten Kreisen gefeiert. Aber dieser Mensch machte Ernst daraus. Er verkroch sich vor den Menschen, die seine Sachen betrachteten; verkroch sich richtig, nicht mit Hinterlassung seiner Telegrammadresse, sondern ganz und gar und zwar mit Weib und Kind, selbst die Paar Freunde wußten kaum, wo er steckte. So ging es Jahre; vor drei Jahren lag er totkrank mehrere Monate, ohne an Arbeiten zu denken. Nichtsdestoweniger haben ihn diese Jahre zum Meister gemacht.

In der Libre Esthétique, die die Nachfolgerschaft der XX übernommen hat, erschien Minne im vorigen Jahre zum ersten male wieder an der Öffentlichkeit und zwar mit älteren und neueren Werken, die er inzwischen gemacht hat. Es sind ihrer nicht viele, aber jedes von ihnen zählt. — Der Unterschied zwischen diesen und den früheren springt in die Augen. Die Leidenschaftlichkeit des Jungen, die sich in komplizierten Gliederarrangements austobte, hat jetzt einer Reife Platz gemacht, die in der größten stofflichen Einfachheit triumphiert. Der tragende Jüngling, der Mann mit dem Weinschlauch, der knieende jugendliche Beter und vor allem das Volderssche Grabdenkmal sind bleibende Werke.

Das Schönste schien mir der tragende Jüngling, den Minne dem Arzt, der ihm das Leben gerettet, zum Dank in grauem Stein gehauen gewidmet hat. Auf einfachem Postament kniet eine junge Mannesgestalt und trägt in ruhiger Gebärde eine Reliquie in beiden hochgehobenen Händen. Die Einwände sind wie gewöhnlich bei gelungenen Werken billig. Die meisten Menschen sehen in der Figur nur die vornübergebeugte Stellung und begnügen sich mit dem Nachweis, daß der Körper so hingestellt nach vorne fallen muß. Zweifels- ohne mußte er fallen, wenn das ein Mensch in Fleisch und Blut wäre. Die Stellung ist unmöglich, und trotzdem wird sie sich ein Mensch, der dieser Kunst überhaupt zugänglich ist, nicht anders zu wünschen wagen. Der Künstler ging, als er sie so machte, nicht von anatomisch-



GEORGE MINNE, ZEICHNUNG AUS „VAN NU EN STRAKS“

mechanischen Berechnungen aus, sondern folgte seinem Schönheitsgefühl, seiner Massenverteilung, seinen Linien. Was in der Natur richtig ist wäre hier in der Kunst ein Irrtum, und wer das eine gegen das andere ausspielt, hat von dem innersten Wesen beider nicht den leisesten Schimmer. Wer künstlerisch genießen kann, wird nicht einmal an diesen Gegensatz denken, sondern sich nur der schier bezaubernden Ruhe erfreuen, die dieses Kunstwerk atmet. Diese Ruhe, diese fast gebietende und dabei ganz keusche Würde liegt in dem ganz seltenen Ebenmaß der Glieder und ihrer Haltung. Das Mittel ist bis auf das Minimum vereinfacht, alles überflüssig Charakteristische ist gestrichen; man findet kaum eine Nuance, die man an sich betrachten könnte, nur das Ganze gilt, von dem man auch nicht das Leiseste wegnehmen kann.

Ein solches Ganze hat er in größerem Maßstab in dem Voldersschen Denkmal geschaffen, dem Grabmonument für den Begründer des parti ouvrier in Brüssel. Der Auftrag kam von der Arbeiter-Partei, die in dem Denkmal das Verdienst des Mannes, der sich in großartiger Weise dem Wohl des Arbeiters gewidmet, dargestellt wünschte. An dramatischen Ideen war kein Mangel; die Arbeiterfrage mit ihren Strikes ist bereits ein fester Bestandteil der hohen Künste geworden: hier schien ihre Verwendung direkt geboten, und sicher hätte Minne hiermit seinen Auftraggebern den größten Gefallen gethan. Es ist bezeichnend für ihn und seine Kunst, wie er dieser Gefahr entging. Er übertrug seine Aufgabe auf das rein Symbolische. Die springende Idee der modernen Arbeiterorganisation stellte er in zwei nackten Männern dar, die sich auf schwankendem Schiff gegenseitig vor dem Fallen schützen. Dieser Vorgang hätte innerhalb der Symbolik noch Gelegenheit genug zur blutigsten Dramatik gegeben. Minne verzichtet darauf. Daß sich die beiden Gestalten gegenseitig stützen, ist kaum angedeutet, sie berühren sich kaum; die stofflich logische Bedingung ist etwa erfüllt wie bei den alten Primitiven, die auch den Vorgang nur gerade schematisch andeuten. Das ist das Beste, was der Moderne von den Alten gelernt hat. Durch dieses Jenseits von aller Episode erregte er den seltenen Eindruck von Würde; die gespannteste Erzählung, zu der so viele der heutigen Bildhauer ihre Kunst mißbrauchen, hätte nicht dieselbe Ueberzeugung, wie diese Gruppe, deren sachliche Behauptung man hinnimmt, weil sie ohne Tendenz, ohne jede Betonung ausgesprochen wird. Darin liegt das ganze Geheimnis des Monumentalen. Auch Rodin verzichtet auf die Episode, aber er individualisiert z. B. die Gestalten seiner Bourgeois de Calais dermaßen, daß es unmöglich wird, sich von dem Einzelnen loszureißen, um nur das Ganze zu genießen; jeder Einzelne ist ein Denkmal, nicht das Ganze.

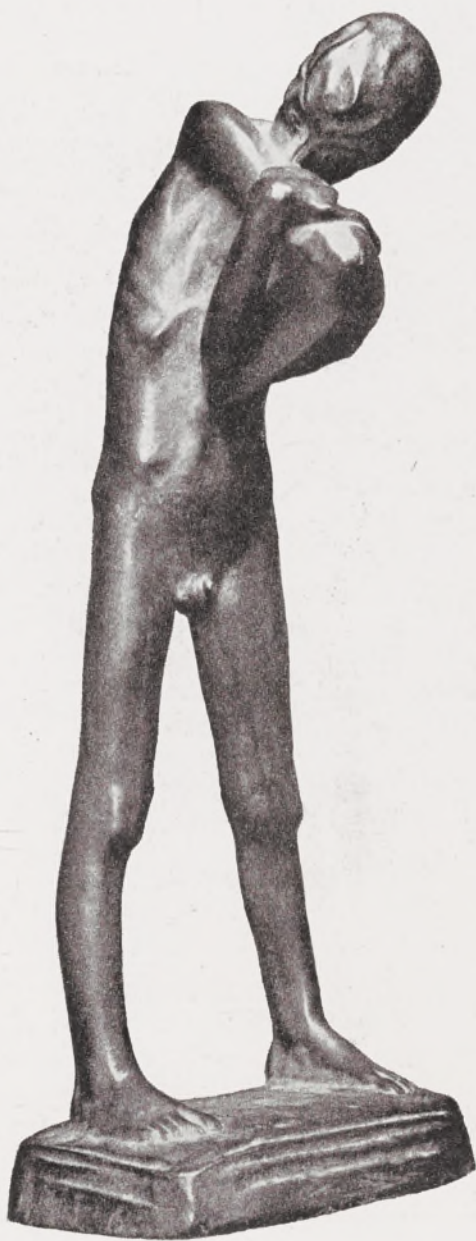
Und trotzdem käme Minne mit seiner Art den Wünschen der Besteller des Voldersschen Monumentes nahe, wenn diese Leute fähig wären, zu begreifen, daß auf diesem

Wege die Verewigung des Verdienstes in ganz anderer Weise gelungen ist, als wenn sie sich der alltäglichen beschreibenden Skulptur bedient hätten. Es ist unmöglich, sich der Macht des Ausdrucks zu entziehen, die in dieser bis heute ungeesehenen Einfachheit der beiden Gestalten liegt. Man kann sagen, daß von der Natur alles unterdrückt ist, was nicht auf Größe zielt. Die Körperform, die bereits der knieende Reliquienträger enthält, ist hier zu einem, in einem Zuge geschaffenen, Typus geworden von unwiderstehlichem Ernst. Der Jüngling ist zum Mann geworden; selbst in den stark verlängerten Gesichtern wird man die Entwicklung aus der früheren Statuette bemerken. Was dort Grazie war, ist hier zur feierlichen Würde geworden. — Trotzdem diese Darstellungsart — zumal bei dem Vorwurf, nicht zwei bekannte Persönlichkeiten, sondern eine Klasse von Menschen in ihrer selbstgewonnenen Würde zu zeigen, auch logisch alle Vorzüge besaß, trotzdem die Gruppe, so wie sie ist, zu den schönsten, tiefsten Werken moderner Kunst gehört, ist es Minne mit ihr so ergangen wie Rodin mit dem Balzac. Im letzten Augenblick, als die unendlich schwierige Ausführung in zweimal Lebensgröße fast vollendet war, hat die Arbeiterpartei die Kleinheit besessen, aus — in diesem Falle doppelt lächerlichen — konventionellen Gründen den Auftrag zurückzuziehen.

Minne hat sich nicht entmutigen lassen. Die Libre Esthétique dieses Jahres brachte seinen Brunnen, der die Kunst Minnes an einem bedeutungsvollen Abschluß zeigt. Er hat in diesem Werk die letzten Konsequenzen gezogen. Auf dem breiten Rande des runden Brunnenbeckens knien fünf Knabengestalten, fünfmal dieselbe Figur.

Das Becken ist absolut einfach, ohne ein Atom von Schmuck, das Profil rein, wie ein antikes, die Figuren sind nicht nur scheinbar dieselben, sondern absolut; sie unterscheiden sich nicht durch die gewissen diskreten Differenzen, deren Entdeckung dem Beschauer bei ähnlichen Werken so große Gemuthung bereitet; es sind Abgüsse einer und derselben Form.

Minne hat das uralte Gesetz der Formenlehre erkannt, durch Wiederholung des Motivs zugleich mit dem erregenden Genuß die Wohlthat der Ruhe zu geben. Sein Brunnen ist ein vollkommenes Ornament. — Es gehörte mehr dazu als die Wiederentdeckung einer verschwundenen Wahrheit. Die Figur mußte darnach sein, um die Wiederholung zu tragen. Das ist keine rein qualitative Frage, aus der man eine Unterschätzung der anderen Bildhauer ableiten könnte, denen diese Ziele fremd sind. Sie haben uns in anderer Form nicht Geringeres gegeben. Nur gaben sie für ihre Zeit, und wir leben heute schnell. Wohl vermag die Zeit Kunstwerke höchster Gattung nicht zu verwischen; sie kann nicht den Reiz des Genies aufheben. Die einzige Wahrheit, deren Substanz über Ort und Zeit erhalten bleibt, ist die Kunst.



GEORGE MINNE, BRONCEFIGUR

Was sich ändert, ist ihre praktische Bedeutung, unsere materielle Stellung zu ihr; die Antwort auf die Frage: willst du mich besitzen, kannst du mich brauchen?

Und dieser Gesichtspunkt entscheidet unsere, der Specialraffinements übersatten, nach Gesamtharmonie dürstenden Sinne für Minne, für dieses herrliche Denkmal der Ruhe und des Friedens.

In seiner Art oder zum mindesten in der Potenz dieser Art steht Minne in der modernen Skulptur allein. Es ist unübersehbar, was uns die Entwicklung in dieser Richtung noch bescheren kann. Gegenwärtig befindet sich in den Niederlanden nur der erwähnte Holländer Zijl auf gleichem Pfade. Ihm ist es durch seine Zusammenarbeit mit dem Amsterdamer Architekten Berlage, von der die „Dekorative Kunst“ in ihrem zweiten Heft Proben brachte, bereits gelungen, seiner Kunst unmittelbare Anwendung zur Schmückung der Architektur zu geben. Auch Zijl ist von der Gotik stark beeinflusst und folgt daneben den Tendenzen der gesamten holländischen Schule, die nach einer Vermischung mit den Elementen der orientalischen Kunst, zumal der indischen und altägyptischen, streben. Auch hier ist es die Sehnsucht nach einer starken Monumentaltradition, die diese Künstler bewundernd vor der starren, geheimnisvollen Ruhe ägyptischer Götzenbilder verweilen läßt; sie finden in den grandiosen Umrissen dieser uralten Monumente die Befriedigung neuer künstlerischer Bedürfnisse. Zijls erste Arbeiten waren nicht von der Roheit des Revolutionärs frei; aber sie zeigten zugleich neben starker Persönlichkeit, vortrefflich, wie sehr der Künstler von der Notwendigkeit der Fernwirkung ornamentaler Skulptur überzeugt war. In kleineren Broncestatuetten bewies er zugleich, daß sich hinter dem, durchaus primitiven Anschein seines Künstler-tums ein überraschender Reichtum von Formen verbarg. Die holländische Zeitschrift „Bowen Sierkunst“ hat davon in ihrem zweiten Heft sehr schöne Proben gegeben.

In Frankreich hat Gauguin eine Zeit lang dieser Kunst beigesteuert. Doch geschah es bei ihm, dem Maler, mehr nebenbei, um das auszudrücken, wozu ihm die Malerei die Mittel versagte. Auch er entlehnte die Konvenienz seiner

Skulpturen dem Orient; man findet in seinen wenigen Statuetten die Vorliebe für Tahiti wieder, die seiner Malerei die Richtung gegeben hat. Auch bei ihm war diese Tendenz keine exotische Laune, sondern die zur That gewordene Erkenntnis der Unzulänglichkeit moderner europäischer Kunst für dekorative Wirkungen. Ihm folgte Lacombe in Versailles, der in einer Reihe sehr interessanter Holzschnitzereien die rein ornamentale Seite der Skulptur zu erweitern im Begriff steht.

In Norwegen und Schweden sind ähnliche Versuche an der Hand der alten Tradition Skandinaviens erkennbar; ich erwähne nur Willumsen und Hansen-Jacobsen, von denen der letztere bereits unmittelbar verwertbare architektonische Schmuckdetails gemacht hat, die die „Dekorative Kunst“ in ihrem diesjährigen sechsten Heft publiziert hat.

Deutschland macht eine Ausnahme. Auch hier haben sich Bildhauer von großer Begabung auf die uralte Aufgabe der Skulptur erinnert. Man kann Klinger dazu rechnen; namentlich aber E. M. Geyger, K. Hahn und L. Tuailon: Hildebrand nimmt eine Sonderstellung ein. — Sie streben demselben Ziel mit einer Konvenienz zu, die nichts Nationales hat, sondern auf teils altklassische, teils florentinische Quellen zurückgeht. Man kann bedauern, daß unsere herrliche Gotik keinen Jungen zu neuen Thaten erweckt, denn es ist anzunehmen, daß dadurch unserer Skulptur anwendbarere Wirkungen erschlossen würden.

In Leuten wie Bruno Schmitz erwächst uns eine neue monumentale Architektur. Noch gähnt zwischen diesen Bauten und den Figuren, die sie tragen, eine schneidende Differenz, und zwar steht der Bildhauer weit hinter diesen freilich sehr vereinzelt Architekten zurück. Hier einzusetzen ist uns nötiger als eine Renaissance der Renaissance. Andererseits stellen unsere, der Renaissance zugeneigten, deutschen Künstler, die auf demselben Wege zu glänzenden Werken kommen, auf dem die Kunst einst zur traurigsten Oede versiegte, den Beweis, daß es nicht auf die gewählte Konvenienz allein ankommt, sondern vor allem darauf, was die Persönlichkeit aus ihr macht.

J. MEIER-GRAEFE



GEORGE MINNE, DIE DREI HEILIGEN FRAUEN

Inhalts-Verzeichnis

PAN Vierter Jahrgang 1898 Viertes Heft

<i>Dichtungen</i>	Seite
Rainer Maria Rilke Lieder der Mädchen	209
Johannes Schlaf Asphodeloswiese	213
Maximilian Dauthendey Festliches Jahrbuch (Erster Gesang)	215
Ludwig Benjamin Derleth Vom Lichte und der großen Betrübnis	220
Eleufis	221
Fragmente (I—IV)	222
Gustav Falke Vision	225
Cäsar Flaischlen Frühling	227
Dem Schaffenden	229

<i>Aufsätze</i>	
Karl Wolfskehl Stefan George	231
Ferdinand Laban Der Musaget Böcklins	236
Ludwig Volkmann Vita nuova	241
Wilhelm Bode Bilderrahmen in alter und neuer Zeit	243
Julius Meier-Gräfe Das plastische Ornament	257

<i>Kunstbeilagen</i>	vor Seite
Ludwig von Hofmann Frühlingssturm (Lichtdruck)	209
C. Th. Meyer-Basel Strobbütte in Oberbayern (Originalradierung)	215
H. Hahn Judith (Lichtdruck)	225
Ludwig von Hofmann Spiegel (Lichtdruck)	231
Albert Krüger Böcklins Selbstbildnis mit Tod (Original- holzschnitt in zwei Farben)	237
Albert Baertjoen Le vieux pont (Originalradierung)	241
Venetianer Rahmen um 1490 (Lichtdruck)	243
Florentiner Tabernakel, Ende des XV. Jahr- hunderts (Lichtdruck)	247
Florentiner Frühbarock-Rahmen, gezeichnet von Peter Halm (Strichätzung)	257

<i>Abbildungen im Text</i>	Seite
Ludwig von Hofmann Reigen	209
Appassionata	212
Opferfest	213
Am Strand	215
Knabe an Brunnen	219

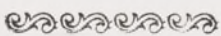
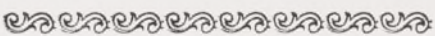
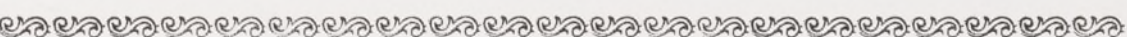
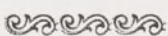
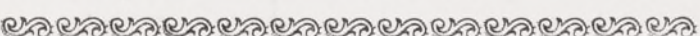
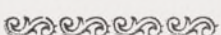
	Seite		Seite
<i>Ludwig von Hofmann</i>		<i>George Minne</i>	
Todtenklage	220	Brunnenaufsatz	257
Strand schlucht	224	Brunnen	258
Riesenfräulein	225	Brunnenfigur	259
Mädchen, das Haar aufsteckend	227	Reliquienträger	259
Pankopf	230	Betender Jüngling	260
Kopfstudien	231	Knieendes Paar	260
Akt	235	Skizze zum Volders'schen Denkmal	261
Ballade	236	Zeichnung	262
Gangstudie	240	Broncefigur	263
Adam und Eva (I) (II)	241, 242	Die drei heiligen Frauen	264
Gewandstudie	266		

Bilder-Rahmen

Florentiner Rahmen (um 1500)	245	Holländischer Rahmen (um 1680)	251
Florentiner Rahmen (um 1470)	246	Holländischer Rahmen (um 1660)	
Florentiner Rahmen (um 1500)	247	gezeichnet von A. Krüger	252
Florentiner Rahmen (um 1540)		Holländischer Blumenrahmen (um 1660)	
gezeichnet von A. Krüger	248	gezeichnet von Peter Halm	253
Florentiner Hochrenaissance-Rahmen	256	Französischer Louis XVI-Rahmen	254
Venetianer Rahmen (um 1550)		Französischer Rokokorahmen	
gezeichnet von A. Krüger	249	gezeichnet von A. Krüger	254
Sogenannter Sansovino-Rahmen zweite Hälfte		Französischer Louis XVI-Rahmen	
des XV. Jahrh. gezeichnet von A. Krüger	250	gezeichnet von A. Krüger	255
Holländischer Rahmen (um 1660)	243		

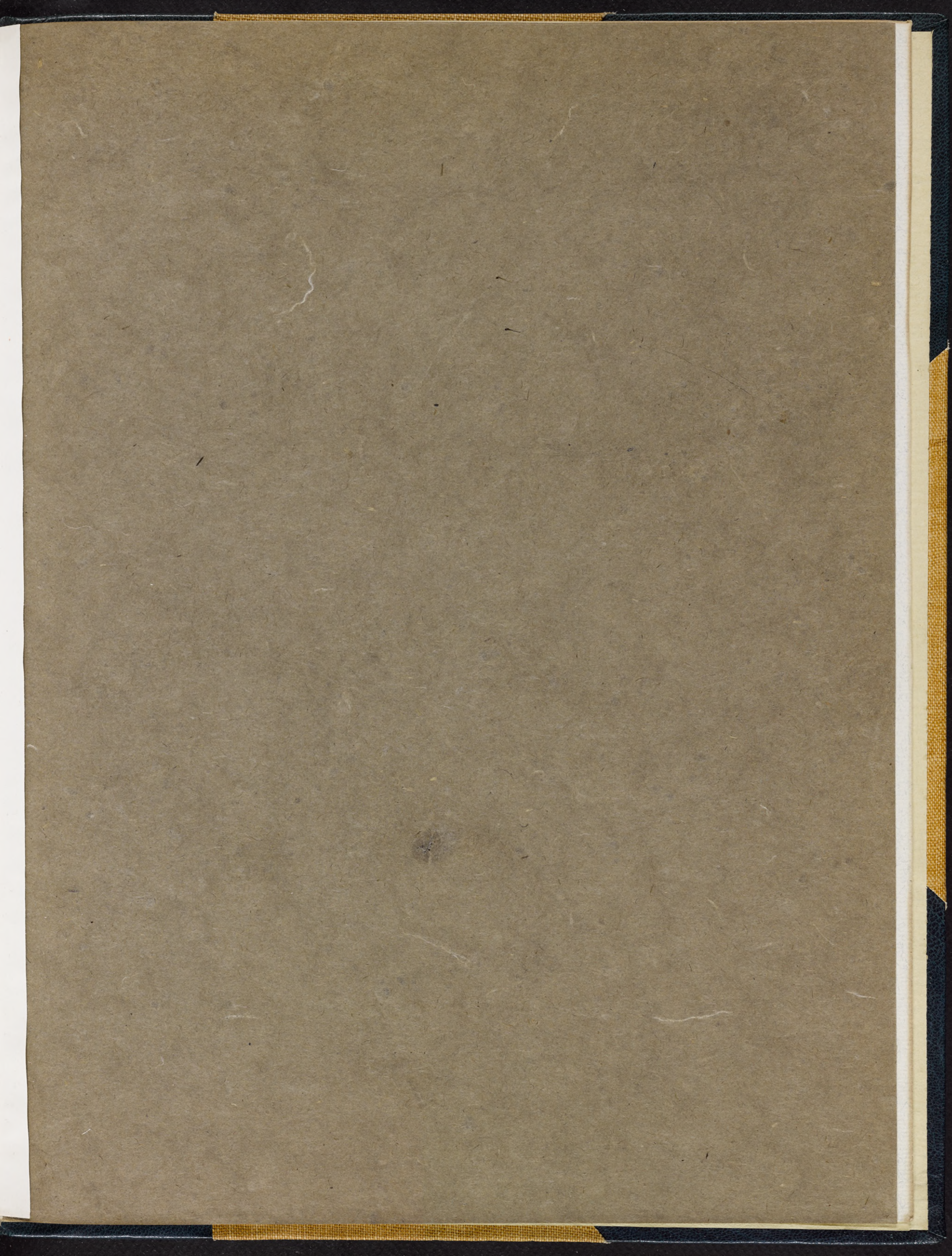


LUDWIG VON HOFMANN, GEWANDSTUDIE

DIE KÜNSTLER- UND DIE VORZUGSAUSGABE ENTHALTEN: 
AUSSER DEN AUCH IN DRUCKEN DER ALLGEMEINEN AUSGABE BEIGE-
HEFTETEN ORIGINALEN (BAERTSOEN, KRÜGER, MEYER-BASEL) UND
AUSSER DEN REPRODUKTIONEN NACH HAHN, HALM, HOFMANN UND
DEN ZWEI RAHMEN AUF KAISERLICHEM JAPAN 
ALS BEILAGE FÜR DIE MAPPEN IN LOSEN FOLIOBLÄTTERN DIE ERSTEN
DRUCKE VON: 
ALBERT BAERTSOEN, LE VIEUX PONT, ORIGINALRADIERUNG 
ALBERT KRÜGER, ZWEIFARBIGER ORIGINALHOLZSCHNITT NACH
BÖCKLINS SELBSTBILDNIS MIT TOD 
C. TH. MEYER-BASEL, STROHHÜTTE, ORIGINALRADIERUNG 

DRUCKVERMERK:

DRUCKVERMERK: Vierter Jahrgang, viertes Heft: ~~~~~
Es wurden gedruckt von diesem Heft: **ACHTUNDDREISSIG NUME-**
RIERTE EXEMPLARE AUF KAISERLICHEM JAPAN für die Künstler-
ausgabe, **FÜNFUNDSIEBENZIG NUMERIERTE EXEMPLARE AUF KUPFER-**
DRUCK für die Vorzugsausgabe, **EINTAUSENDEINHUNDERT EXEM-**
PLARE AUF KUPFERDRUCK für die allgemeine Ausgabe ~~~~~
Der zweifarbige Originalholzschnitt nach Böcklin von Albert
Krüger wurde gedruckt in der kaiserlichen Reichsdruckerei
in Berlin ~~~~~
Die Originalradierung von C. Th. Meyer-Basel bei O. Felsing
in Berlin, von Albert Baertsoen bei J. B. van Campenhout in
Brüssel ~~~~~
Die Lichtdrucke nach Ludwig von Hofmann, Frühlingssturm
und Spiegel sowie nach den Rahmen bei Albert Frisch in
Berlin ~ der Lichtdruck nach H. Hahn, Judith in der Ver-
lagsanstalt Fr. Bruckmann in München ~~~~~
Die Autotypien und Zinkos der Abbildungen im Text wurden
hergestellt bei G. Büxenstein & Co. und A. Frisch in Berlin ~
Die Japanpapiere der Künstlerausgabe und der Vorzugs-
drucke lieferte R. Wagner in Berlin, das Kupferdruckpapier
E. Obst & Co., Strassburg-Berlin ~~~~~
Die Auflage selbst (sowie der Umschlag) wurde **HERGESTELLT**
IN DER OFFIZIN W. DRUGULIN IN LEIPZIG, gebunden in der Buch-
binderei-Aktiengesellschaft vormals **G. FRITZSCHE** in Leipzig
und wird **AUSGEGEBEN BEI F. FONTANE & CO. IN BERLIN** ~~~~~
IM AUFTRAG DER GENOSSENSCHAFT PAN ~~~~~
Die Redaktion: Berlin W. 35., Kurfürstenstrasse 44 ~~~~~
Dr. Cäsar Flaischlen ~~~~~
Am fünfzehnten April eintausendachthundertneunund-
neunzig ~~~~~



DRUCK VON W. DRUGULIN IN LEIPZIG.