PAN

FÜNFTER JAHRGANG

PAN

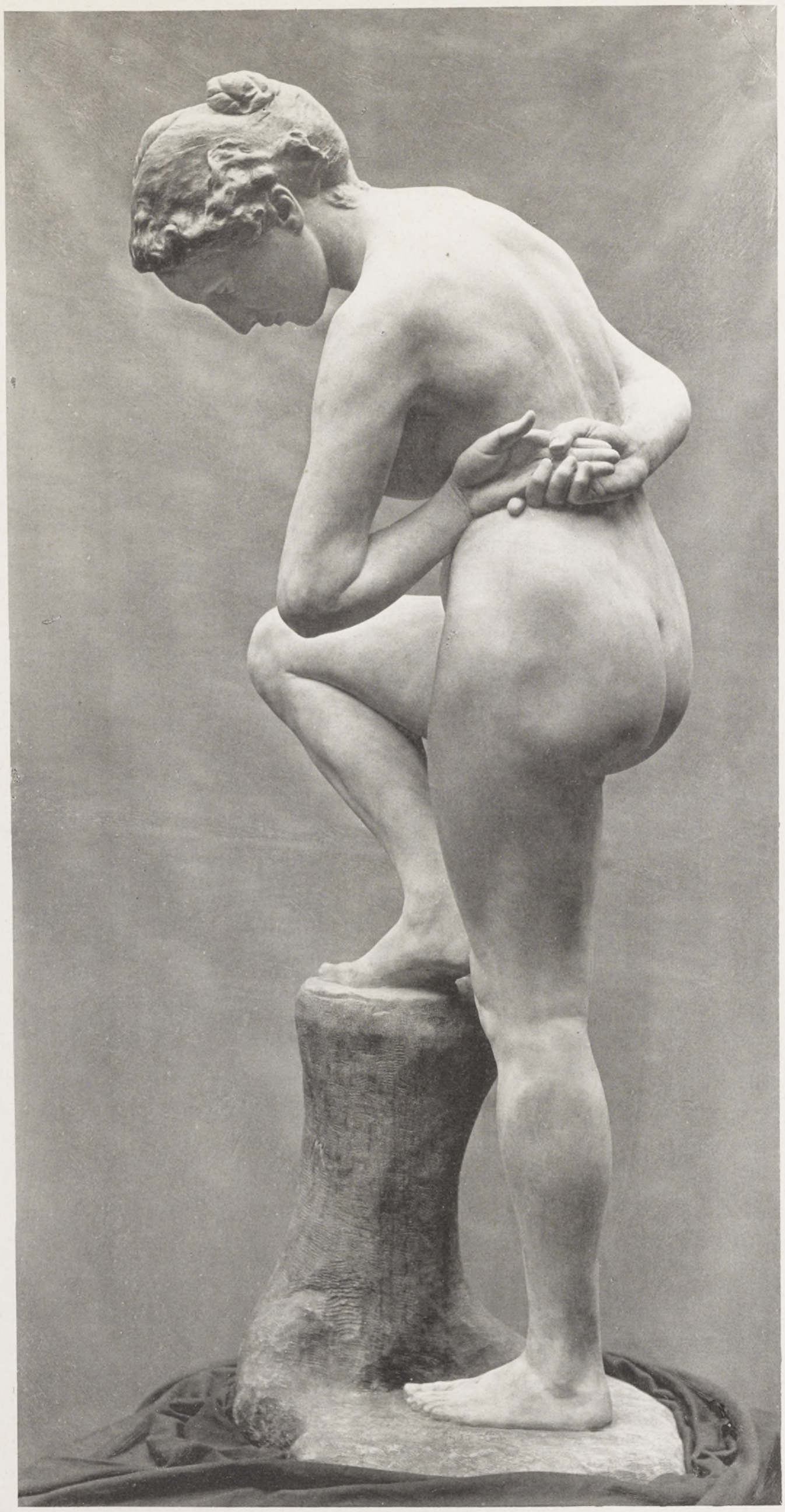
ERSTE HÄLFTE DES FÜNFTEN JAHRGANGS ERSTES UND ZWEITES HEFT MAI BIS NOVEMBER 1899

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

1899. FÜNFTER 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.

ALLGEMEINE AUSGABE
EINTAUSEND EINHUNDERT EXEMPLARE
AUF KUPFERDRUCK



MAX KLINGER, BADENDES MÄDCHEN. MARMOR PAN V 1

LICHTDRUCK

ZUM GEDÄCHTNIS
DES 30. JULI 1898

THEODOR FONTANE

WO BISMARCK LIEGEN SOLL

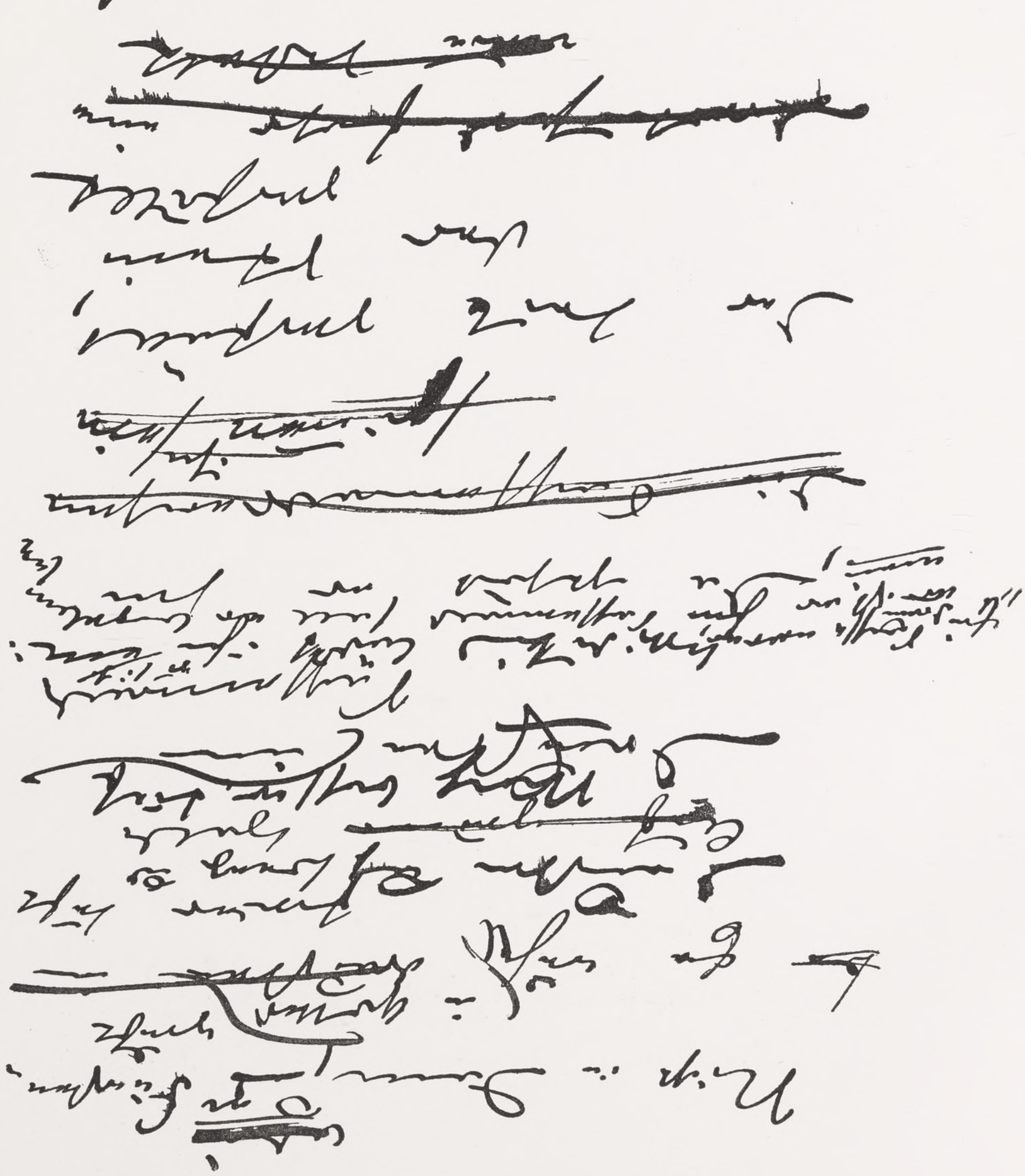
THEODOR FONTANE

WO BISMARCK LIEGEN SOLL

ZUM GEDÄCHTNIS

DES 30. JULI 1898

MAX KLINGER
LICHTDRUCK

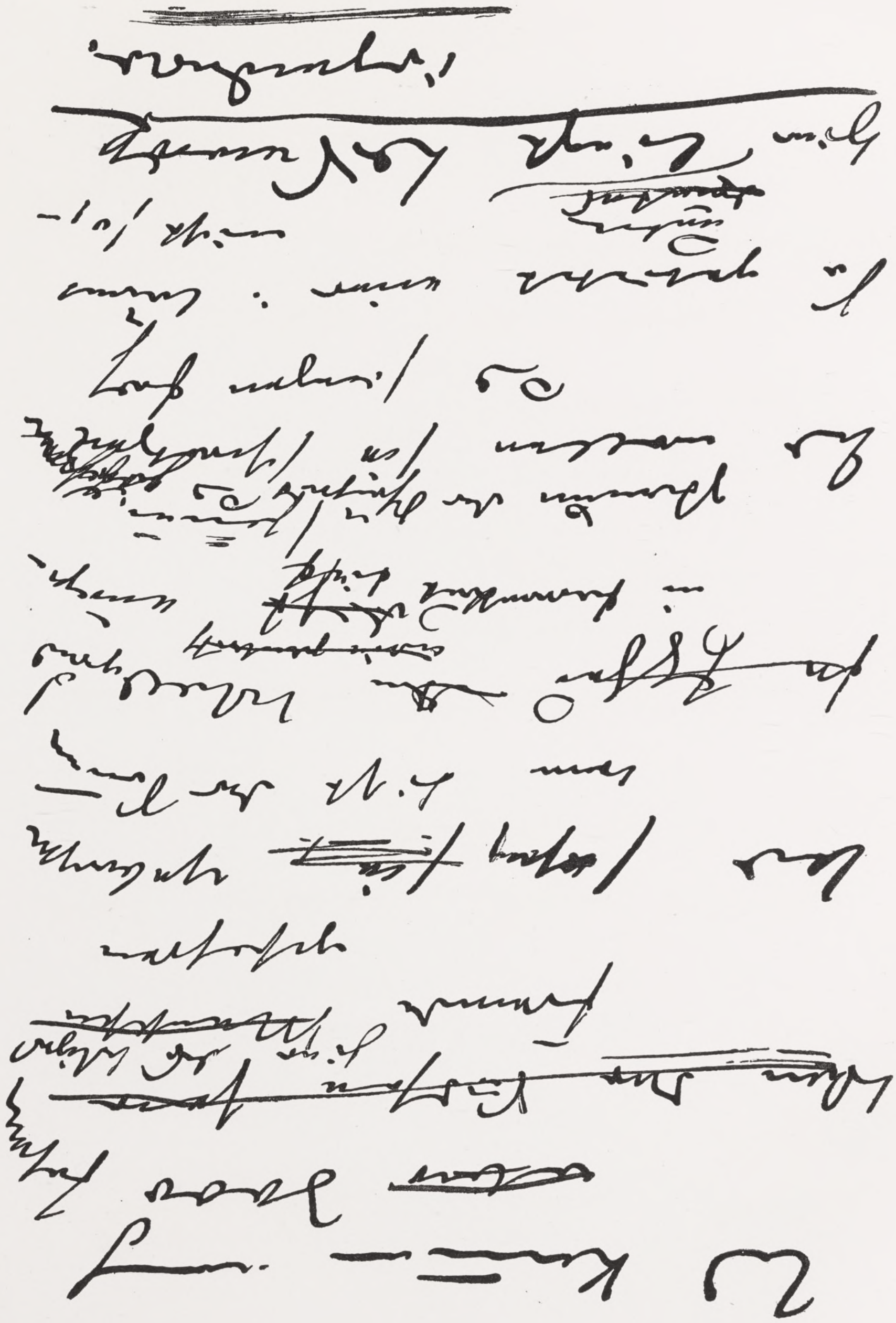


THEODOR FONTANE, WO BISMARCK LIEGEN SOLL PAN V 1
FACSIMILE DER ORIGINALNIEDERSCHRIFT (31. AUGUST 1898)

[illegible]

[illegible]

[illegible]



WO BISMARCK LIEGEN SOLL

(GESCHRIEBEN AM 31. AUGUST 1898)

Nicht in Dom oder Fürstengruft,
Er ruh' in Gottes freier Luft
Draufsen auf Berg und Halde,
Noch besser, tief, tief im Walde;
Widukind lädt ihn zu sich ein:
„Ein Sachse war er, drum ist er mein,
Im Sachsenwald soll er begraben sein."

Der Leib zerfällt, der Stein zerfällt,
Aber der Sachsenwald, der hält.
Und kommen nach dreitausend Jahren
Fremde hier des Weges gefahren
Und sehen, geborgen vorm Licht der Sonnen,
Den Waldgrund in Epheu tief eingesponnen,
Und staunen der Schönheit und jauchzen froh,
So gebietet einer: „Lärmt nicht so!
Hier unten liegt Bismarck irgendwo."

THEODOR FONTANE

MAX KLINGER, DRAMA. PLASTISCHE SKIZZE. GIPS PAN V I
LICHTDRUCK

MAX KLINGER, KOPFLEISTE AUS FEDERZEICHNUNGEN ZU AMOR UND PSYCHE

AUS DEM NACHLASS THEODOR FONTANES*

VERÄNDERUNGEN IN DER MARK

DIE MARK UND DIE MÄRKER

(ANNO 390 UND 1890)

Waren's Germanen, waren's Teutonen,
Spreeaufwärts safsen die Semnonen,
Schopfhaarige hohe Menschengebilde,
Sechs Fufs sie selber und sieben die Schilde.

Neben ihnen, in Höfen und Harden,
Safsen elbwärts die Longobarden,
Safsen von Laub und Kränzen umwunden
Oderwärts die blonden Burgunden,
Safsen am Bober, in Kotten und Kralen,
Zechend und streitend die Vandalen,
Safsen am Saalflufs, auf Wiesen und Fluren,
Den Kreis abschliefsend, die Hermunduren.

Aber Semnonen, Burgunden, Vandalen,
Alle mufsten der Zeitlichkeit zahlen,
Longobarden und Hermunduren,
Alle nach Walhall aufwärts fuhren; —
Bis hin vor die Welten-Esche sie ziehn,
Da lagern sie sich um Vater Odin.

Tick, tick,
Tausend Jahre sind ein Augenblick!

* Nachdruck auch mit Quellenangabe verboten.

Und als nun Bismarck den Abschied nahm,
Eine Sehnsucht über die Märkischen kam,
Und sie sprachen: „Herr, lafs uns auf Urlaub gehn,
Wir möchten die Spree mal wieder sehn,
Die Spree, die Havel, die Notte, die Nuthe,
Den ‚kranken Heinrich', die Räuberkute,
Wir sind unsrer fünf, und haben wir Glück,
Bis Donnerstag sind wir wieder zurück."
Odin hat huldvoll sich verneigt; —
Alles zur Erde niedersteigt.

Und zunächst in der Neumark, in Nähe von Bentschen,
Landen sie. „Himmel, was sind das für Menschen!"
Und als sie kopfschüttelnd sich weiter schleppen,
Bis Landsberg, Zielenzig, bis Schwiebus und Reppen,
Spricht einer: „Lafst uns mehr westwärts ziehn."
Und so westwärts kommen sie nach Berlin.
Am Thore rücken sie sich stramm,
Erst Neuer Markt, die Börse, Mühlendamm,
Dann Spandauer- und dann Tiergartenstrafse, —
Wohin sie kommen, dieselbe Race.

Sie kürzen freiwillig den Urlaub ab,
In wilde Carrière fällt ihr Rückzugstrab.
Ihr Rücktritt ist ein verzweifeltes Fliehn;
„Wie war es?" fragt teilnahmsvoll Odin,
Und der Hermundure stottert beklommen:
„Gott, ist die Gegend 'runtergekommen."

E. R. WEISS, ZIERSTÜCK

AN MEINEM FÜNFUNDSIEBZIGSTEN

Hundert Briefe sind angekommen,
Ich war vor Freude wie benommen,
Nur etwas verwundert über die Namen
Und über die Plätze, woher sie kamen.

Ich dachte, von Eitelkeit eingesungen:
Du bist der Mann der „Wanderungen“,
Du bist der Mann der märkschen Geschichte,
Du bist der Mann der märkschen Gedichte,
Du bist der Mann des alten Fritzen
Und derer, die mit ihm bei Tafel sitzen,
Einige plaudernd, andre stumm,
Erst in Sanssouci, dann in Elysium;
Du bist der Mann der Jagow und Lochow,
Der Stechow und Bredow, der Quitzow und Rochow,
Du kanntest keine gröſseren Meriten,
Als die von Schwerin und vom alten Zieten,
Du fand'st in der Welt nichts so zu rühmen,
Als Oppen und Groeben und Kracht und Thümen,
An der Schlachten und meiner Begeisterung Spitze
Marschierten die Pfuels und Itzenplitze,
Marschierten aus Uckermark, Havelland, Barnim,
Die Ribbecks und Kattes, die Bülow und Arnim,
Marschierten die Treskows und Schlieffen und Schlieben —
Und über alle hab' ich geschrieben.

Aber die zum Jubeltag da kamen,
Das waren doch sehr sehr andre Namen,
Auch „sans peur et reproche“, ohne Furcht und Tadel,
Aber fast schon von prähistorischem Adel:
Die auf „berg“ und auf „heim“ sind gar nicht zu fassen,
Sie stürmen ein in ganzen Massen,

Meyers kommen in Bataillonen,
Auch Pollacks, und die noch östlicher wohnen;
Abram, Isack, Israel,
Alle Patriarchen sind zur Stell',
Stellen mich freundlich an ihre Spitze,
Was sollen mir da noch die Itzenplitze!
Jedem bin ich was gewesen,
Alle haben sie mich gelesen,
Alle kannten mich lange schon
Und das ist die Hauptsache . . . „kommen Sie, Cohn."

THEODOR FONTANE

E. R. WEISS, ZIERSTÜCK

C. TH. MEYER-BASEL, HÄUSER IN MEERSBURG PAN V 1
ORIGINALRADIERUNG

MAX KLINGER, KOPFLEISTE AUS FEDERZEICHNUNGEN ZU AMOR UND PSYCHE

GEDICHTE

VON JOHANNES SCHLAF

DER SCHWARZE RITTER

Einen Tag müssen wir noch gehn,
Dann wird es auf Erden
Abend werden,
Und dann werden wir die stille Wiese sehn,
Im Walde tief, zwischen den uralten Eichen.
Seltsame Gestirne drüber prangen,
Und ganz werden wir in der Irre sein.
Aber wolle dich dann nicht bangen,
Denn bald sind wir zu drein:
Da kommt der schwarze Ritter gegangen
Mit seiner Silberfiedel
Und thut den Bogen streichen;
Spielt ein süſses altes Zauberliedel,
Das läſst uns alles, alles sehn,
Danach unsre irren Wünsche gehn;
Und dann werden wir ganz verstehn,
Daſs wir uns ewig Heimat sind . . .

DICH FRÖHLICH IMMERLACHENDE . . .

Dich fröhlich Immerlachende,
Dich, Dich, mein stolzer Wildfang,
Dich lieb' ich! Dich! Nur Dich! —

O komm und lern' die Liebe kennen!
Lern' alle Deine tausend krausen Wünsche kennen!
Im rosenschwülen Sommerland
Der Liebe werde mein! —

Wie schön wird dann um Deinen Mund
Dies stille, wissende Lächeln sein!
Du fröhlich Immerlachende!
Mein goldner, stolzer Wildfang! . . .

DIE VOLLENDETEN

Ich luge in den Paradiesesgarten hinein:
Menschenferne Wiesengelände;
Dort wandeln sie nun im jungen Grün,
Wo die blauen Sonnenbrände
Ueber tausend bunten Blumen glühn,
Und Alle zu Zwei'n. —
Weltversunken,
Eines neuen Schöpferwortes trunken. —

DAS DUNKLE LIED

Keine Nacht war schwärzer als jene,
Da er mir sein altes böses Lied sang,
Sein dunkles Drachenlied,
Satan. —

Aber in Indiens Mondnächten
Hört' ich sieben Messen
Und erkannte den Tod.

Und nun kennt mein lachendes Schweigen
Den alten Schalk
Und seinen Singsang . . .

Und meine kluge Hand
Weiſs noch tausend goldene Früchte . . .

JOHANNES SCHLAF

MAX KLINGER, KOPFLEISTE AUS FEDERZEICHNUNGEN ZU AMOR UND PSYCHE

WENN DIE BLAETTER FALLEN

TRAUERSPIEL IN EINEM AKT

VON

PAUL ERNST

PERSONEN: REINHOLD — CURT — MARIE — ANNA

ZEIT: LETZTES VIERTEL DES VORIGEN JAHRHUNDERTS — ORT: GARTEN

Anna (schiebt Marie ein Fufsbänkchen unter).

Marie: Danke Dir, liebes Kind — ach, wie schön die Sonne scheint, so warm!

Anna: Ja, es ist wieder noch ein richtiger Sommertag.

Marie: Da fliegt der Altweibersommer!

Anna: Der Hafer ist noch lange nicht eingebracht!

Marie: Ach bitte, noch das Tuch um die Schultern, ja?

Anna: (giebt ihr das Tuch) So?

Marie: Danke Dir.

Anna: Nächste Woche soll Erntekranz gemacht werden.

Marie: (hebt ein trocknes Blatt von ihrem Schoofs auf) Ach sieh, ein trocknes Blatt!

Anna: Das erste trockne Blatt!

Marie: (nachdenklich) Wenn die Blätter fallen —

Anna (wendet sich ab).

Marie: Nicht weinen, liebes Kind!

Anna: Ach, ich weine doch nicht! (schluchzt).

Marie: Sieh mal, man mufs doch vernünftig sein. Ich lebte ja auch noch ganz gern ein paar Jahre, so dieses Leben im Krankenstübchen, wo die Welt draufsen vor dem Fensterchen vorbeitrappelt und nicht herein kommen kann — siehst Du, Du glaubst garnicht, was das für ein Glück ist, so still zu sitzen, und die Leute sind alle so gut und sanft und glauben, man mufs ihnen leid thun — na, wenn der liebe Gott nun nicht will, dann mufs man schon folgen!

Anna: Ach, liebe, gute Herzensmarie!

Marie: (lächelnd) Immer still, immer hübsch still — — Siehst Du, wir müssen nicht nur gut sein, wir müssen auch hübsch still sein, dann werden's die andern Leute auch. Nicht wahr, mein Kind?

Anna: Ach ja!

Marie: Du mufst das schwere, schwere Leben auf Dich laden — — siehst Du, da bin ich besser dran. — — Und Du wirst immer in Treue leben, nicht wahr?

Anna (weint, bückt sich über ihre Hand).

Marie: Ich weifs ja, dafs Du ihn lieb hast, aber nicht wahr, Du wirst nicht ungeduldig, später ein-

mal? Siehst Du, wer am meisten liebt, der mufs sich am meisten demütigen, und das mufs er mit Freuden thun.

Anna (bückt sich tiefer).

Marie: Nicht wahr, Du sorgst für ihn? Du bist ja noch so jung, aber er ist ein grofses Kind, glaubt, dafs er sehr praktisch ist, aber er ist doch wohl ein bischen Bücherwurm, — — Du mufst ihm immer gut sein, nicht wahr?

Anna (nickt).

Marie: Er wird Dich auch hochhalten, — — er hat starke Schultern!

Anna: Ach, ich bin schlecht:

Marie: (streicht lächelnd über ihren Kopf) Liebling, Kindchen!

Anna: (weinend) Doch, gegen Dich:

Marie: Lafs nur, Du brauchst nicht zu beichten, das weifs ich ja selber, was Du mir sagen willst. Wer da viel geliebt hat, dem wird viel vergeben, Nicht wahr?

Anna: (schluchzend) Oh!

Marie: Die Welt ist schmutzig und häfslich, aber was hinter ihr liegt, das ist schön, und auf das müssen wir immer sehen, denn das andere ist ja nur Zufall. — — Nicht wahr, Du wirst blofs lächeln, wenn es so scheint, als ob er Dich kränke? Denke Dir nur, wie er Dich lieb hat!

Anna (in ihrem Schoofs) Ach, ich bin so schlecht!

Marie: (fühlt ihr auf den Rücken) Siehst Du, ich hab es doch immer gesagt, Du hast schon so kleine Ansätze. Pafs auf, schliefslich kriegst Du noch Flügel, dann wirst Du noch der reine Engel!

Anna: (schluchzt).

Marie: Sieh doch, Du mufst nicht denken, dafs das bei mir so etwas Besonderes ist, dafs ich so ruhig bin. Wenn man so bald stirbt, dann hat man doch keine Sorgen und Gedanken mehr für sich, dann ist man doch versorgt? Nicht wahr? Dann kann man sich doch mehr um Andere kümmern! Wenn ich so gesund und lebendig wäre wie Du, dann wär ich ganz anders.

Anna: Wirklich?

Marie: Ach, ich habe eine ganze Menge schlechte Streiche begangen. Siehst Du wohl? Wir sind ja doch nur Alle Menschen, und ein klein bischen Pharisäer sind wir auch alle. Siehst Du, da hast Du gleich eine kleine Schlechtigkeit von mir!

Anna: (drückt ihr die Hand) Du drückst garnicht auf Einem!

Marie: Das wäre doch auch nicht schön!

Anna: Ich fürchte mich so!

Marie: Ja, das Leben ist dunkel, und wir wissen nicht, wohin wir gehen.

Anna: Du bist dann immer um uns, ja?

Marie: Wenn ich darf. Und dann müfst Ihr auch immer ganz artig sein.

Anna (drückt ihr die Hand).

Marie: Und den armen Reinhold dürft Ihr nicht vergessen, der hat Niemanden in der Welt.

Anna: (zweifelhaft) Ja, — — Reinhold — —

Marie: Er ist eine arme Seele, die in der Welt gefangen ist und aus ihr heraus will — —

Anna: Ich möchte Dir so gern etwas sagen — —

Marie: Sprich doch nicht — — weshalb willst Du sprechen! Ich weifs ja, was hinter Deinen Worten stehen würde — — Kindchen, quäle Dich doch nicht selber, — — denke doch, vor Dir ist das Leben und wirft seinen Schein auf Dich, und vor mir steht der stille Gottesacker mit den Hollunderbüschen.

Anna (schluchzt wieder).

Marie: Aber nein, jetzt mufst Du auch wirklich verständig sein, denke Dir, wenn ich nun bliebe, und würde immer älter, so eine richtige alte Jungfer, die Euch immer bemuttern wollte, das wäre doch garnicht schön.

Anna: Ach, ich will Reinhold auch lieb haben.

Marie: Curt hat sich schon etwas entfernt von ihm, ihre Wege laufen auseinander: Du mufst sehen, dafs sie sich wieder vereinigen. (Sieht ins Weite) So, jetzt kommt Curt gleich, Du mufst mich allein mit ihm lassen.

Anna: (steht leise auf; leise) Küsse mich auf die Stirn.

Marie (küfst sie).

Anna: Und Du mufst mich immer lieb haben, ja?

Marie: (lächelnd) Ja.

Anna (geht auf Zehenspitzen zur Seite).

Curt (kommt, giebt Anna die Hand, kommt auf Zehenspitzen).

Marie: Ihr thut ja so leise!

Curt: So, Ach Gott, das ist wohl so Angewohnheit.

Marie: Setz Dich, — — da — — da hat Anna gesessen.

Curt: Ist die Nacht gut gewesen?

Marie: (nickt) Die Sonne thut so wohl, scheint sie Dir nicht ins Gesicht? Rück etwas herum.

Curt (rückt).

Marie: Wie geht es mit Reinhold?

Curt: Es ist wieder alles in Ordnung. Er ist den ganzen Vormittag herumgelaufen.

Marie: Wenn er nur etwas vernünftiger leben wollte!

Curt (zuckt die Achseln).

Marie: (sieht ihn ernst an) Schäme Dich!

Curt (sieht vor sich nieder).

Marie: Ach, wie die Zeit doch rasch vergangen ist!

Curt: (bitter) O ja!

Marie: (die Hand auf seine legend) Lieber Curt!

Curt: Verzeih mir.

Marie: (lächelnd) Lieber Freund, mach Dir doch das Natürlichste nicht schwer; es ist ja doch alles so einfach! Wir sind ja doch Menschen! Es ist eine neue Liebe gekommen, und nun ist der Kummer um die alte verschwunden. Nicht wahr? Darüber braucht man sich doch nicht zu ärgern!

Curt: (halblaut) Du bist lustig.

Marie: Nicht wahr? Ich bin noch immer das lustige Mädchen, wenn ich auch blafs und mager geworden bin. — — Sieh mal! (zeigt ihm ihre Hand).

Curt: (verbirgt seine Rührung) Ja, nun, wenn's erst wieder Frühling wird! Nur der Winter erst vorbei!

Marie: Das denk ich auch, — — (rückt sich zurecht) denke Dir, manchmal thun mir meine armen Finger ordentlich leid, dafs sie so dünn geworden sind! Sie sehen so sentimental aus, nicht wahr?

Curt: Hm.

Marie: Du hast so hübsche braune Backen gekriegt, aber die Haare sehen schrecklich aus so; das mufs ich einmal Anna sagen, dafs sie Dir so was verbietet.

Curt: (streicht sich über das Haar) Ach ja, ich hab's mir so wachsen lassen.

Marie: Und nun hör mal, morgen ist doch Sonntag, da müfst Ihr denn auch an die Besuche denken.

Curt: Gott, ja!

Marie: Da wird nicht gestöhnt, das mufs sein, Du kommst dann erst zu mir, ob auch alles in Ordnung ist.

Curt: Erst hast Du mich nicht gewollt, und nun tyrannisierst Du mich schlimmer, als wenn Du meine Frau wärst.

Marie: Das ist auch ein bischen nötig bei Dir. Na, Anna wird das schon besorgen, da ist mir garnicht bange.

Curt: Weifst Du, Marie, mich drückt das Alles so, — — wenn ich Dich doch nur verstehen könnte!

Marie: (lächelnd) Das ist doch nicht so ein schwieriges Problem! Ich bin eben so eine gute, brave Haut von Allerweltstante, die die Menschen gern verheiratet.

Curt: Hm, Tante!

Marie: Mir scheint, Du wirst frivol! Ich bin doch fast so alt wie Du, da ist doch ein Mädchen bald ehrwürdig.

Curt: Ach, bei Dir denk ich garnicht an die Jahre!

Marie: Ist das eine Schmeichelei oder eine Grobheit?

Curt (lacht).

Marie: Liebster, Du stöberst in alter Asche!

Curt: Du kennst andre Menschen ja gut.

Marie: O ja, zum Beispiel einen, den ein kleines Mädchen liebt, ganz über alle Mafsen, mit ihrem kleinen Herzen, und der ein guter, braver Mann ist und das kleine Mädchen auf Händen trägt, damit es an keinen Stein stöfst.

Curt (küfst ihr die Hand).

Marie: Hm, ich kenne auch mich, und weifs, dafs ich ein sehr praktisches Mädchen bin, nicht wahr, das glaubst Du auch, dafs ich sehr verständig bin?

Curt: Verständig, ja! — — Sag mal — — sag — — wie ist denn das mit den Briefen, (verlegen) wir haben doch noch eine Menge Briefe einer vom andern.

Marie: Na, ja?

Curt: Hm ja, wenn Du nun, ich dachte immer — —

Marie: Weifst Du, Lieber, Du bist nicht sehr graziös!

Curt (sehr verlegen).

Marie: Wenn die Menschen doch auch einmal anders denken könnten, wie sie gewöhnlich denken!

Curt: Ach, ich dachte nur, —

Marie: Erinnerung —

Curt: Hm.

*

Marie: Siehst Du, hm, das versteht ihr Männer garnicht, — wir haben doch garnicht mehr gewollt, als nebeneinander sitzen beide, und jeder dasselbe denken, wie der andere, und das ist nun in der Vergangenheit — so viel, viel Jahre scheint es mir zurück zu liegen, und ist so etwas Weiches —

Curt: (naiv) Ach weifst Du, wir hätten doch nicht zusammen gepafst!

Marie: (Sieht ihn nachdenklich an) Mir ist, als ob ich mich jetzt mit jedem Tag um Jahre verändere —

Curt: Ach, wie mir Anna an der Brust lag, und ich fühlte ihr Herz klopfen, da spürt ich's in den Händen ordentlich, ich mufs hinaus!

Marie: (lächelnd) Guter Curt!

Curt: (sehr verlegen, etwas ärgerlich) Ach!

Marie: (lächelnd) Siehst Du, das nimmst Du gleich wieder übel — denke mal, wenn ich bei Euch bliebe, ich glaube, da hätte ich richtiges Talent zur Schwiegermutter.

Curt: Ach, aber ich habe doch so ein unheimliches Gefühl, die eigentliche Freudigkeit fehlt mir. Es ist doch alles so unnatürlich — hier liegt irgendwo Zwang.

Marie: (befangen) Curt — eins möchte ich noch — erinnerst Du Dich — es mufs jetzt wohl schon ein Jahr her sein, wie wir zum letzten Male nach oben gingen, Du weifst, als der Anfall kam, —

Curt (nickt).

Marie: Ich gab Dir doch eine Blume, weifst Du noch, es war eine violette Blume von der Wiese oben, die ganz allein stand, es hatte schon gefroren —

Curt: Ach, die Herbstzeitlose.

Marie: Ja, Du legtest sie noch in Dein Taschenbuch —

Curt: Ja gewifs (holt sein Taschenbuch heraus).

Marie: Weifst Du, wenn Du die noch hättest, bei der Blume habe ich damals etwas gedacht —

Curt: O gewifs, gewifs — (blättert in dem Buch).

Marie: Es ist ja blofs so eine Caprice —

Curt: Hm, wo steckt sie denn nur, ich habe sie doch immer gehabt —

Marie: Ach, bemühe Dich doch nicht —

Curt: Ich mufs sie doch haben — (sucht).

Marie: Lafs doch, lafs doch, wenn Du sie nicht findest —

Curt: Das ist doch merkwürdig —

Marie: Lafs Curt, es ist gut.

Curt: (flehend) Marie!

Marie: Aber ich bin ja garnicht böse!

Curt: Ich finde sie noch zu Hause.

Marie: Ja, was soll denn nun mit Reinhold werden?

Curt: Schlimm, schlimm!

Marie: (macht eine Armbewegung, um ihre Verlegenheit zu verbergen) Was ich noch für Eroberungen mache, auf meine alten Tage!

Curt: Es ist nicht zu scherzen.

Marie: Ich weifs wohl.

Curt: Auch auf Deiner Seite nicht.

Marie (sieht ihn von der Seite an und lächelt).

Curt: Er ist ja doch der Grund gewesen, dafs wir auseinander gekommen sind.

Marie: Pst! (hebt den Finger hoch. Pause).

Curt: Er ist in einer entsetzlichen Aufregung. Du weifst ja, wie es mit ihm steht, mit der Herzkrankheit —

Marie (nickt).

Curt: Du mufst ja wissen, was Du zu thun hast.

Marie: (nachdenklich) Ach wir Kranken sind doch schnurrige Menschen!

Curt: Das Gefährlichste ist, dafs er nicht weifs, wie krank er ist. Was er für Pläne macht!

Marie: (schmerzlich) Ja, wer macht nicht Pläne!

Curt: Er will Dich mitnehmen nach Italien —

Marie: Ach Gott — weifst Du noch — früher, da war das meine Sehnsucht — (sieht nach oben) ach, der Himmel bei uns ist auch so schön —

Curt: Was er sich eigentlich denkt, weifs ich nicht.

Marie: Was hat man sich eigentlich gedacht vom Leben, wie man jung war, nicht wahr? Es ist doch merkwürdig. Ja, und schliefslich ist es doch viel schöner, als man es sich hat vorstellen können!

Curt: Na!

Marie: Euch geht es nur zu gut, deshalb spürt Ihr das nicht. Es ist schlimm mit Euch Beiden — wenn Ihr glauben könntet! Du hast es nicht so nötig, aber Reinhold. Weifst Du, Reinhold ist ein Mensch, der glücklich sein würde, wenn er sich kasteien könnte — so quält er sich seelisch ab.

Curt: Hm.

Marie: Du brauchst Dich nicht zu ängstigen, ich will Euch nicht bekehren.

Curt: Es ist eine recht peinliche Aufgabe für Dich.

Marie: Wieso?

Curt: Na, ich weiſs nicht, ob Du das Gefühl nicht auch hast.

Marie: Hm — merkwürdig, wie sich nach meiner Empfindung die Dinge oft anders darstellen.

Curt: Desto besser. Nimm ihn nur ordentlich vor.

Marie: (lächelnd) Wie ich Dich abgekanzelt habe.

Curt: Na ja.

Marie: Nein, das geht nicht.

Curt: Ach so!

Marie: Lieber Curt, das ist so häſslich.

Curt: Wer hilft mir denn?

Marie: (ihn groſs ansehend) Viele Leute — die ganze Welt!

Reinhold: (tritt heran) Wie geht es, Marie? (giebt ihr die Hand).

Marie: (Handbewegung) Wie gewöhnlich. Willst Du Dich nicht setzen?

Reinhold: (setzt sich) Ich komme eigentlich, um Dich abzuholen, Curt, Anna erwartet Dich, sie will zum Gärtner.

Curt (steht auf).

Marie: (reicht ihm die Hand) Also auf Wiedersehen?

Curt (stumm ab).

(Pause.)

Reinhold (kritzelt mit dem Stock im Sand).

Marie: (wendet sich zu ihm) Und an was denkst Du?

Reinhold: (verträumt) Ich? — Ach Gott, nichts eigentlich, an was soll ich denn denken?

Marie: Na, man muſs doch an was denken!

Reinhold: (legt nervös den Stock weg) Ja, an was hab ich denn eigentlich gedacht! Eh, Dummheit, ist nichts.

Marie: Aber weiſst Du, so bist Du immer, Du sagst einem doch nie was!

Reinhold: Aber das ist doch wirklich schrecklich mit Dir! Du denkst, ich muſs immer an was Besondres denken. An Dich hab ich gedacht!

Marie: An mich?

Reinhold: Na, nun weiſst Du's.

Marie: Und was hast Du von mir gedacht? Nein, sieh nur, von selbst sagst Du kein Wort. Alles muſs man aus Dir herausfragen, sonst kriegt man garnichts.

Reinhold: Ich dachte, wie ich Dich zum ersten Mal gesehen habe, weiſst Du noch? Unten vorm Haus. — Du hattest ein weiſses Kleid an, das hab ich eigentlich nie wieder an Dir gesehen.

Marie (lächelt).

Reinhold: Es stand Dir so gut — und dann saſsest Du auf der grünen Bank, — hm, und dann der Sonnenschirm. —

Marie: Ach ja, ich besinne mich, Du gingst etwas nach vorn gebückt, — das thust Du übrigens immer.

Reinhold: Ohne einen kleinen Verweis geht's doch nicht ab!

Marie: Das kommt immer auf die Leute an. Also weiter. Was hast Du denn eigentlich den Tag gemacht, das interessiert mich.

Reinhold: Was soll ich denn gemacht haben — ich bin nach Hause gegangen und hab mich auf's Sopha gelegt. —

Marie: Und geraucht und gefaulenzt?

Reinhold: Ach, wenn Du nur wüſstest, wie schön das ist!

Marie: Das kann ich nachfühlen!

Reinhold: Wirklich? Du kannst es Dir garnicht vorstellen, — weiſst Du, wenn man so liegt, und der Rauch so in die Höhe steigt — erst steigt er grade auf, und dann fängt er an zu zittern, weiſst Du, wie ein Pfropfenzieher, so und dann geht er auseinander, aber nicht so ganz, so, er wird bloſs breiter, und dann zieht er sich in Streifen, er kräuselt sich oder er ballt sich zusammen und wirbelt in sich, und dann löst er sich auf und wird eine breite Wolke, die lagert sich dann über der ganzen Stube, und da liegt man drunter, weiſst Du, wie unter Gewitterwolken en miniature. Und wenn man nun ruhig liegt, so bewegen sich die Wolken nicht, aber wenn man hineinbläst, blos so'n bischen, dann ziehen sie —

Marie: (verlegen) Hm, das mag wohl sein.

Reinhold: Weiſst Du, das kann man mit Worten gar nicht sagen. So ein Wort, das ist immer, wie soll ich sagen, so etwas Festes, Hartes, ja? nicht wahr, wie wenn man einen Schmetterling in die Hand nimmt und dann geht der Flügelstaub ab. Nicht war?

Marie: Hm, ich weiſs wohl, was Du meinst.

Reinhold: Also so zum Beispiel, ich mache die Augen zu, so zum Beispiel, und sehe (verlegen) also und sehe Dich. Du gehst auf einer Wiese, ganz dunkelgrün, weiſst Du, ohne Blumen, wenn das Heu eben fortgebracht ist und gleich ein Regen

kommt, und die neuen Spitzen kommen wieder vor, aber nicht gleich, erst später, also und nun die Tautropfen an den Halmen, nicht wahr, die Halme sind so gebogen und vorn hängen Tropfen dran. Und dann der Himmel blau, ganz blau, keine einzige Wolke. Hm, und dann die Sonne nicht, die steht hinten. So, nun denke Dir die Wiese, ganz weit, bis sie mit dem Horizont zusammenstöſst. Und da gehst Du —

Marie: Gott ja!

Reinhold: Wie?

Marie: Ach, nichts!

Reinhold: Jaaaa —

Marie: Sag mal, Reinhold, weiſst Du, wie es mit mir steht?

Reinhold: (unsicher) Wieso? in wie fern?

Marie: Ach, ich meine mit meiner Krankheit. — Sie verheimlichen es Einem ja doch immer und denken, man merkt es nicht.

Reinhold: (gedehnt) Jaaa — nun —

Marie: (lächelnd) Na ja, lieber Reinhold, ich merke schon, Du weiſst Bescheid — mach doch keine Dummheiten — also ich weiſs es ja auch, wie es ist — sieh mal, ich bin doch ganz ruhig, — wenn der liebe Gott Einen nun haben will, nicht wahr?

Reinhold: Gott ja.

Marie: Aber so mach doch nicht so ein betrübtes Gesicht! Es ist ja garnicht so schlimm, wie Ihr es Euch denkt.

Reinhold: Ja, nun also, weshalb meinst Du denn das?

Marie: Sieh mal — (stockt) Ach Gott, nicht wahr, Du hast Dich in mich verliebt!

Reinhold: (gezwungen lächelnd) Natürlich! Das ist doch selbstverständlich.

Marie: Ach, mach's mir doch nicht so schwer!

Reinhold: (faſst ihre Hand) Liebe!

Marie: (entzieht ihm die Hand, spielt nervös mit ihren Finger) Ja, sieh mal, was ich sagen wollte, wenn ich doch nun in ein paar Wochen sterbe!

Reinhold: (vor ihr, auf der Erde, umfasst ihre Kniee, Kopf in ihrem Schoſs) Marie!

Marie: Jetzt ist's gut, nun komm doch, setz' Dich doch, Du wirst ja ganz schmutzig.

Reinhold (Bleibt unbeweglich).

Marie: Reinhold, ich bitte Dich! — Mein Gott, was machst Du denn nur?

Reinhold (steht auf, setzt sich, nimmt ihre Hand und verfolgt mit ihrem Zeigefinger das Muster ihres Kleides. Plötzlich ergreift Marie seine Hand mit ihren beiden Händen. Pause).

Reinhold: (leise) Ach, ich bin glücklich!

Marie: Wirklich?

Reinhold: (springt auf) Ah, Du schauspielerst.

Marie: (unsicher) Ich?

Reinhold: Nicht wahr, eben dies „wirklich", nicht wahr, das war nicht echt? Sieh mal, Du weiſst ja doch garnicht, weshalb ich frage, und Du bist aber neugierig, nicht wahr? Nun magst Du aber nicht fragen, denn das störte die Situation, aber Du überlegst Dir doch immer: Weshalb? Und wie Du jetzt „wirklich" gesagt hast, da hast Du ganz was Andres gedacht, aber Du hast doch so gethan, als wenn nicht, weiſst Du, so ergebungsvoll, so überzeugt, so, so — Genoveva — eh!

Marie (hält die Hände vor's Gesicht).

Reinhold: (beugt sich zu ihr, liebevoll) Marie, quäle ich Dich wieder? sprich — ach Gott, was bin ich für ein Mensch! (richtet sich auf) Du kannst mich ja nicht lieben!

Marie: Laſs, laſs die ganze Sache, sprich nicht mehr davon, das ist das Beste, Du regst Dich nur wieder auf, und wir quälen uns Beide. Lass das!

Reinhold: Wie kann ich das lassen?

Marie: Nicht wahr, mir zu Liebe ... Reinhold!

Reinhold: Gut! (Kleine Pause.)

Marie: Was hast Du denn?

Reinhold: Ach, wenn ich das jetzt sage, dann klingt's so komisch!

Marie: Vor mir brauchst Du doch keine Bedenken zu haben!

Reinhold: Hm, ja —, Gott, so was ist einem selber so ernst, und wenn man es sagt, so klingts lächerlich und erscheint einem sogar selber so.

Marie: Sieh mal, das hab ich doch auch überstanden, vorhin. Glaubst Du denn nicht, daſs ich mich geschämt habe, wie ich Dir das sagte, eben ...

Reinhold: Du bist doch auch ein Mädchen!

Marie: (lächelnd) Ja.

Reinhold: Da ist alles reiner.

Marie: (faſst seine Hand) Na, nun laſs Dich doch nicht so nötigen. Sieh mal, ich möchte so gern noch ein bischen Ordnung machen, ehe ich fortgehe, nicht wahr?

Reinhold: Ach, Marie, komm, laſs uns sterben!

Marie: Was?

Reinhold: Ja, das ist es, was ich sagen wollte. Ich, ich bin jetzt glücklich und Du bist glücklich und wir werden wieder nie so glücklich sein: das ist der Höhepunkt. Von jetzt ab wird's wieder schlechter. Und weshalb sollen wir so lange warten? Nicht wahr, wenn wir jetzt sterben, so ist alles gut, dann sind wir glücklich gewesen, aber wenn wir warten, ich weifs nicht, dann geht's erst schlecht, dann fühlen wir uns erst unglücklich.

Marie: (traurig) Ach Reinhold!

Reinhold: Du weifst das nicht, Marie!

Marie: (fafst seine Hand) Lieber Reinhold, das ist ja blofs nervöse Verstimmung. Du darfst solche Vorstellungen nicht so ernst nehmen!

Reinhold: (traurig) Ach, Marie, sieh, Du mufst nicht so sprechen, das thut mir weh. Ich weifs ja, Du willst mich nicht kränken, aber es thut mir doch weh. Wenn das so ein gewöhnlicher Mensch sagt, na ja, das ist mir einerlei, aber bei Dir, siehst Du — und es ist auch nicht so, glaube nicht, Marie, ach, ich kann Dir das gar nicht sagen, das ist ein Traum, weifst Du, und ich möchte gern weiter träumen, aber das geht nicht, ich fühle, dafs ich bald aufwache, und deshalb . . . nicht wahr, Du weifst, was ich meine mit dem Traum . . . nun, und wenn man tot ist, so ist alles aus — ja, das klingt so abgedroschen, das sagen so alle dummen Leute, diese Phrasen „Traum", „aufwachen", „sterben", aber siehst Du, es ist doch nun mal so bei mir . . . denke nur, wenn ich so was habe, dann prüfe ich erst genau und überlege mir's selber, und namentlich, wenn es so aussieht, wie eine gewöhnliche Phrase.

Marie: Ja das habe ich auch nicht gemeint, nur so, ich meine, das ist mehr so eine Art momentaner Vorstellung bei Dir!

Reinhold: (seufzt) Sieh, ich will Dir ein Beispiel sagen. Wir haben uns doch schon lange lieb gehabt (wird verlegen) oder so, ich weifs nicht, nun denke Dir, wie malt man sich das aus, nicht wahr, nun, und wie ist das in Wirklichkeit! Also nun, wie hast Du Dir das gedacht, wenn wir uns das sagten?

Marie: (lächelnd) Ich? ja, wie soll ich mir das gedacht haben — nun so.

Reinhold: Soo?

Marie: Nun ja!

Reinhold: (ärgerlich) Eh!

Marie: Nun was soll man sich denn weiter denken. Ich dachte mir, Du bist doch etwas schüchtern —

Reinhold: Schüchtern, ich, ich bin doch nicht schüchtern. Siehst Du, Du verstehst mich eben nicht.

Marie: Ach, so hab ich das doch nicht gemeint! Aber gleich ist die liebe Eitelkeit verletzt!

Reinhold: (lachend) Schulmeister!

Marie: (halb scherzend) Nu ja!

Reinhold: Ich bin doch nicht Curt!

Marie: (verletzt) Lafs das!

(Kleine Pause der Verstimmung.)

Marie: (schüchtern) Sag mal, Reinhold, bist Du böse auf mich?

Reinhold: (nachdenklich) Nein, Marie — sieh, wie kann man auf einen Menschen böse sein — Du kannst ja doch nicht dafür — Du bist nun einmal so — da kann ich doch nicht böse sein!

Marie: Du meinst, ich bin prosaisch?

Reinhold: Aber was denkst Du!

Marie: (nachdenklich) Ach, das Leben liegt auf auf Einem so schwer!

Reinhold: Aber denke, die glücklichen Augenblicke!

Marie (seufzt).

Reinhold: Kannst Du Dich noch erinnern, — es war so in der ersten Zeit, wie Konzert war. Wir safsen beieinander, sieh mal, und so (legt seine Hand neben sie) ich hatte meine Hand so neben Dir liegen, und da hing die Spitze von einer Schleife nieder auf meine Fingerspitzen —

Marie (macht eine Bewegung).

Reinhold: Ah, das hast Du gemerkt damals?

Marie: (leise) Ja, ich mache mir Vorwürfe.

Reinhold: Aber Liebe!

Marie: Ach, was haben wir auf unserem Gewissen!

Reinhold: Aber was hast Du nur?

Marie: (fafst seine Hand) Nichts, Nichts. (versucht zu lächeln) Ich wollte nur auch einmal so ein bischen moralische Hypochondrie versuchen.

Reinhold: (sieht sie an) Ich verstehe Dich nicht!

Marie: Keinen Argwohn, Du weifst, ich bin übelnehmerisch!

Reinhold: Also die Schleife hing nieder auf meine Fingerspitzen und berührte mich so ganz leise blofs, und denke Dir, das hab ich ganz genau gespürt, wie das überflofs von Dir, erst in die Fingerspitzen und dann den Arm hinauf und ganz hinein, bis zum Herzen, weifst Du, dafs es mir ordentlich weh that im Herzen, und auch im

Armgelenk konnte ich's spüren. (schnell) Sag, willst Du jetzt sterben?

Marie: (lächelnd) Schon wieder! Ich dachte, Du hättest es vergessen!

Reinhold: So? Gut!

Marie: Lieber Reinhold, Du sollst leben!

Reinhold: O meine Liebe, Du glaubst wohl, ich merke das nicht — ganz genau — ich durchschaue Dich — ich weifs, was Du von mir denkst, Du hälst mich für einen Lügner — sage nichts, ich weifs alles, ganz genau, ganz genau weifs ich es.

Marie: Weshalb beleidigst Du mich immer so? Du weifst doch selber, dafs das alles nicht wahr ist!

Reinhold: Lafs, lafs, jammre doch nicht! schon gut, schon gut! Höre doch nur Marie — weifst Du, ich habe schon alles ausgedacht, wie es sein soll — nicht so hässlich, so gemein — — ach, wie schön, wie tief, weifst Du, wir müssen den Genufs des Todes haben, den Tod geniefsen.

Marie: Mein Gott, hör' auf, was ist das nur!

Reinhold (eifrig): Hör nur, hör nur! So, weifst Du, hier (zeigt ihr die Schlagader an der Hand) hier schneidet man die Ader auf, nur etwas, ein ganz kleiner Schnitt, es thut nicht weh, so eine kleine Wunde! und dann läfst man das Blut ausfliefsen, ganz langsam —

Marie: Liebster Reinhold!

Reinhold: Weifst Du, das kann stundenlang dauern — nun denke Dir, wir lassen uns das Zimmer mit weifsen Nelken bestreuen, aber ganz dicht und hoch, und dann mufs es ganz warm im Zimmer sein und so halb dunkel. Ach Gott!

Marie: Was, was?

Reinhold: Nichts, nichts, ich bin so selig. — Nun gut, dann müssen wir warten. Das Blut fliefst langsam und schmerzlos aus den Wunden, nur ein Streifen, ein schmaler Streifen Blut die Hand hinunter und verästelt sich in den Linien — dann fällt es in die Nelken — erst ein Tropfen und dann noch ein Tropfen und dann der ganze Streifen, fliefst gerade in die Nelken. Und dann sieht man hier in einer Nelke, weifsen Nelke, in der Mitte einen roten Tropfen Blut, rund, zitternd, — und dann einen ganzen Weg von roten Pünktchen, wie Stecknadelstiche, die auf den Federblättchen sitzen, wo das Blut gelaufen ist — weiter sieht man nichts — aber das rinnt immer weiter aus den Adern, und unter den Blüten sammelt es sich, die Blumen schwimmen nur auf ihm.

Marie: Reinhold, bitte, bitte, höre auf, ich kann nicht mehr!

Reinhold: Ach Marie! Ach, jetzt kommt das Schönste, sieh, dann schwindet das Bewufstsein, der Duft der Nelken legt sich leise um unsere Seele — wir werden matt, — weifst Du, das Gefühl: da liegt die Hand, wir könnten sie bewegen, aber wir wollen nicht — ach Marie, ein Traum, ein Traum! Jetzt vergehen uns die Sinne, wir liegen mit geschlossenen Augenlidern, in den Ohren klingt es von ferne, und um uns schwingt sich der Duft von den Blumen und alles weltvergessen, und die Seele hebt sich und wird licht, und die grofsen Kreise vor den Augen, die Glieder lösen sich, und wir steigen in die Höhe.

Marie: Reinhold!

Reinhold: Du willst?

Marie: Ach, es thut mir weh im Kopf.

Reinhold: Weifst Du, Marie, was ich glaube? Was man Liebe nennt, das giebts garnicht, das ist blofs Selbstbetrug.

Marie: Gott, wie Du mich quälst! Was hab ich Dir nur gethan!

Reinhold: Quäle ich Dich, Liebste?

Marie: Du machst es mir so schwer!

Reinhold: (leise) Es ist ja Alles nicht wahr!

Marie: Doch, ich weifs, was das bedeutet.

Reinhold: Siehst Du, es ist immer das Eine: wozu soll man eigentlich leben?

Marie: Ach, das ist es ja nicht.

Reinhold: Nicht?

Marie: Du weifst es ja selbst. Aber nicht wahr, Du quälst mich nicht mehr? Denke Dir, die paar Wochen noch!

Reinhold: Es ist merkwürdig, wie das beim Künstler durcheinander geht. Glaubst Du, ich weifs manchmal wirklich nicht, ob ich lüge!

Marie: Wer sagt denn die Wahrheit?

Reinhold: Du auch?

Marie (nickt).

Reinhold: Vielleicht liegt es garnicht am Künstlersein: ich denke mir manchmal, ich bin doch eigentlich nur so ein Möchtegerne.

Marie: Weifst Du, das habe ich noch Keinem gesagt, aber Du verstehst es ja, wie es gemeint ist, nicht? Weifst Du, das ist der Grund, deshalb freue ich mich auf den Tod.

Reinhold: Ja, wenn man wüfste, dafs er Einen davon erlösen würde!

Marie: Dann werden doch unsere Seelen frei, und wir brauchen keine Worte mehr zu machen.

Reinhold: Ja, sollte es davon kommen?

Marie: Sicher!

Reinhold: Es ist sonderbar, Curt und Anna wissen davon nichts.

Marie (seufzt).

Reinhold: Ist es nicht merkwürdig, jetzt eben sind wir doch so vertraut gewesen, wie man mit Keinem ist, aber ich habe doch die Mauer zwischen uns gespürt.

Marie: Ja.

Reinhold: Ich weiſs es ja, wir hängen nur mit dem Geist zusammen.

Marie: Ja, ist denn das nicht Alles?

Reinhold: Hm, scheint doch nicht.

Marie: Dein Miſstrauen thut mir weh!

Reinhold: Verzeih mir, aber ich kann es nicht zurückdrängen.

Marie (giebt ihm die Hand): Verzeihe mir!

Reinhold (küſst sie auf die Stirn).

Marie: Weiſst Du, nicht wahr, Du wirst das verstehen — ich glaube, man muſs sich opfern —

Reinhold: Meinst Du?

Marie: Es ist schlimm, daſs die Bibel so trivial geworden ist für uns, wir hören sie oft ohne Verständnis — aber denke Dir: wer sein Leben wegwirft, der wird es gewinnen.

Reinhold: Ja, wir stehen in einem pfadlosen Wald.

Marie: Ach, wir jagen hinter dem Glück her und wissen nicht, daſs wir es fliehen müssen.

Reinhold: Marie, ich schäme mich nicht vor Dir, Dir könnte ich alles sagen.

Marie: Das ist doch natürlich.

Reinhold: Weiſst Du, meine Selbstmordidee kommt mir jetzt selber lächerlich vor. Aber denke Dir, was dahinter gesteckt hat — glaubst Du mir, ich bin so furchtbar feig. Ich kann ja nichts arbeiten! Da hab ich immer die groſsen Worte gehabt, was ich alles thun werde, und nun kann ich nichts. Siehst Du, das ist's, und ich fürchte mich so vor der Lächerlichkeit.

Marie: Davor sollten wir uns doch nicht fürchten!

Reinhold: Ach!

Marie: Was hast Du?

Reinhold: Nichts, Nichts.

Marie: Du bist ja so anders!

Reinhold: So, bin ich anders?

Marie: Was ist Dir denn?

Reinhold: Mir, mir ist nichts, was soll mir denn sein?

Marie: Mein Gott, was ist denn nur?

Reinhold: (faſst ihre Hand) Daſs ich Dich jetzt doch durchschaut habe, glaubst Du, ich will Almosen?

Marie: Reinhold!

Reinhold: Das ist zu spät — siehst Du, das Gefühl habe ich ja immer gehabt, daſs Du, daſs Du, nun, daſs Du Curt lieb hast.

Marie: Reinhold! (wirft die Hände vor's Gesicht.)

Reinhold: Ach, Marie, arme liebe Marie, ich kenne ja Deine arme, gemarterte Seele, Du hast Dich für uns alle opfern wollen, und weil Du mir garnichts geben konntest, so sollte ich wenigstens die paar Wochen noch die Illusion haben. — (stürzt ab). —

E. R. WEISS, ZIERSTÜCK

MAX KLINGER, KOPFLEISTE AUS FEDERZEICHNUNGEN ZU AMOR UND PSYCHE

GEDICHTE

VON WILHELM SCHÄFER

IM NEBEL

Im Nebel kam es her:
das schwarze Brückenflechtwerk hängt
quer über sechs Geleisen.
Und wenn ein Zug kommt, bebt und drängt
ein Zittern durch das Eisen.
Und Feuer ist dann unter mir
und Dampf, schneeweicher Dampf,
der hebt mich, trägt mich fort von hier
aus Lärm und Räderkampf.
Ich bin so wolkenüberweit,
so fern — ach Kinderseligkeit:
im Nebel kamst du her.

AUF DER BRÜCKE

Und wie ich so durchs Fenster seh:
den Mond hoch über dem weiten Schnee,
da weiſs ich, einmal vor vielen Jahren
bin ich über eine Brücke gefahren.
Im Winter bei klarstem Vollmondschein.
Der Strom tief unten war schwarz und leer.
Ich sah von der Höhe sein Wasser nicht mehr.
Eisschollen leuchteten weiſs und rein.
Sie schwebten wie Wolken, tief unten, weit
still über der schwarzen Unendlichkeit.

IHR

Was willst du? Warum gehst du nicht?
Du warst mein Weib in sieben Jahren.
Ich liebte dein starkes Bauerngesicht.
Ich glaube, dafs wir fröhlich waren.
Ich liebte mich: Was willst du? Geh!
In deinen Augen brennt ein Weh,
das ich nicht kenne, das mich nicht kennt.
Und die man Vater und Mutter nennt,
die sind mir nicht so fremd wie du.

Da draufsen will ein Nebel schweben
und mufs an dürren Zweigen kleben.

Wir tappen nun ins achte Jahr.
Ich glaube, dafs ich fröhlich war.
Und manchmal, wenn ich bei dir bin,
Dann zieht ein Glück mir durch den Sinn —
Du bist mir fremd wie alle. Geh!
Ihr gabt mir einen von euren Namen.
Da steht ein Bild von mir in dem Rahmen,
Das alles klebt an mir und thut mir weh.

MEIN TEMPEL

Als ich zur Nacht im Felde war
und fühlte, wie mein eigenes Haar
das Himmelstuch berührte,
als ich nicht Mond noch Sterne sah,
nicht deine Hand mehr spürte:
schossen im Kreise da
zwölf Raketen und hoben
das Tuch im Jubel nach oben.
Zwölf Feuerlinien standen.
Und als es über mir zerknatterte,
zwölf Funkenregen sich verbanden,
das schwarze Tuch im Sturm zerflatterte:
stand ungeheuer
und herrlich über mir
ein Tempel aus erstarrtem Feuer.
Der Boden wurde losgehoben,
und alles schwebte still nach oben.
Ich sah die Erde nicht mehr in der Nacht,
nicht Mond noch Sterne über mir,
nur mich und meine Tempelpracht.

IM GINSTERGOLD

Nun bin ich wieder Kind und liege
rücklings im Ginstergold und biege
die grünen Ruten an den Mund.

Und höher noch als alle Ruten
und höher als die Birkenspitzen
schwimmt weifs ein Vogel durch die blauen Gluten.

Ein Schrei versinkt im Blütenmeer.
Weit aus den Tannen kam er her,
tief unten her, wo alles wohnt.

Die Sonne glüht im Ginstergold.
Die Sonne streichelt mein Gesicht.
Zwei Flügel blitzen hoch in ihrem Licht.

WILHELM SCHÄFER

*

MAX KLINGER, KOPFLEISTE AUS FEDERZEICHNUNGEN ZU AMOR UND PSYCHE

KINDERGEDICHTE

VON PAULA UND RICHARD DEHMEL

DER KLEINE LAZARUS

NACH R. L. STEVENSON

Ich bin der kleine Lazarus,
der still zu Bette liegen mufs;
die Nacht ist immer schrecklich lang,
ich bin schon sieben Tage krank.

Ich weifs, im ganzen Hause gehn
die grofsen Leute auf den Zehn;
ich mach mir aber garnichts draus,
ich packe still mein Spielzeug aus.

Ich schicke mein Soldatenheer
durch meine Kissen kreuz und quer,
von Thal zu Thal, bergauf bergab,
und manchmal kommt ein tiefes Grab.

Und auf dem Laken, weifs wie Schnee,
ziehn meine Schiffe über See;
und um die Wellen geht ein Wall,
da bau ich Burgen überall.

Ich bin der Riese grofs und still,
der Alles thun kann, was er will,
vom Bettberg bis zum Lakenstrand
im Reich der weifsen Leinewand.

DIE GANZE WELT

Wo hängt der gröfste Bilderbogen?
Beim Kaufmann, Kinder! ungelogen!
Man braucht blos draufsen stehn zu bleiben,
kuckt einfach durch die Ladenscheiben,
da sieht man ohne alles Geld
die ganze Welt.

Man sieht die braunen Kaffeebohnen;
die wachsen, wo die Affen wohnen.
Man sieht auf Waschblau, Reis und Mandeln
Kameele unter Palmen wandeln,
und einen Ochsen ganz bepackt
mit Fleischextrakt.

Am Eingang aber lehnt ne Leiter
mit Hasen, Hühnern und so weiter,
und manchmal hängt an ihren Sprossen
ein grofser Hirsch, ganz totgeschossen;
dann kommt so'n kleiner Hundemann
und schnuppert dran.

DAS RICHTIGE PFERD

Wer schenkt mir ein lebendiges Pferd,
mein Schaukelpferd ist garnichts wert,
es hat so steife Beine;
es stampft nicht, frifst nicht, wiehert nicht,
und macht solch ledernes Gesicht,
und weifs nicht, was ich meine.

Wenn mir der Weihnachtsmann ein Pferd,
ein wirklich richtiges Pferd beschert,
dann reit ich über die Brücke,
und reite durch den Kiefernforst
nach Vehlefanz und Haselhorst
und noch fünf grofse Stücke.

Dann bin ich mitten in der Welt;
da such ich mir ein Haberfeld
und lasse mein Pferdchen grasen.
Und dann: dann reit'ich ans Ende der Welt,
wo der Riese den Regenbogen hält,
und — schick euch ne Ansichtspostkarte!

DER SCHATTEN

NACH R. L. STEVENSON

Ich hab einen kleinen Schatten, der geht wohin ich geh;
aber wozu ich ihn habe, ist mehr als ich versteh.
Er ist ganz ebenso wie ich, nur nicht ganz so schwer;
und wenn ich in mein Bettchen hüpfe, dann hüpft er vor mir her.

Das Sonderbarste an ihm ist, wie er sich anders macht;
garnicht wie artige Kinder thun, hübsch alles mit Bedacht.
Nein, manchmal springt er schneller hoch, als mein Gummimann;
und manchmal macht er sich so klein, dafs Keiner ihn finden kann.

Neulich ganz früh, da stand ich auf, noch eh die Sonne schien,
und ging spazieren durch das Gras, im Tau, und suchte ihn.
Aber mein kleiner fauler Schatten, als ob er Schnupfen hätt,
lag wie ein altes Murmeltier noch fest im Bett.

DIE SCHAUKEL

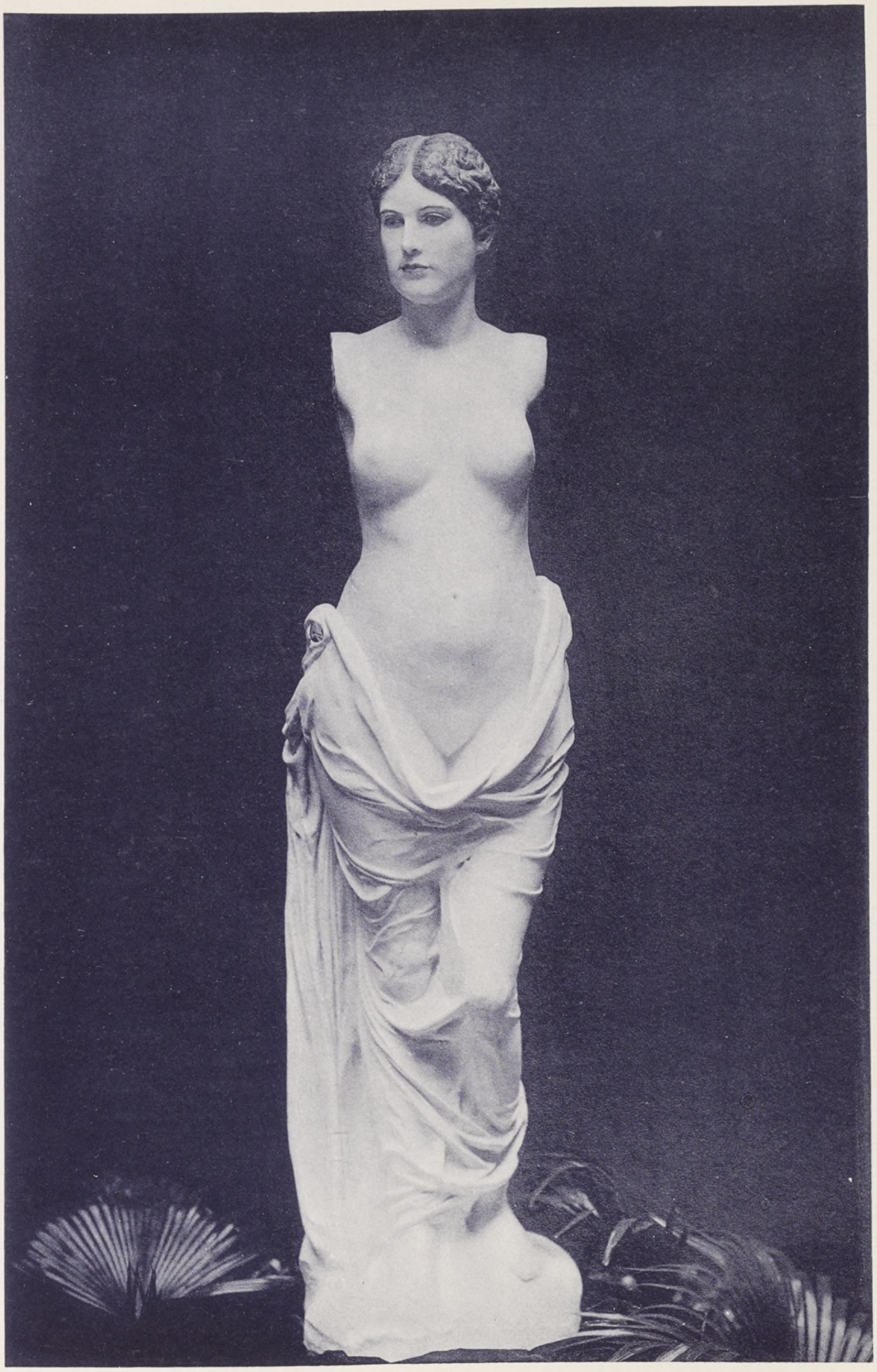
Auf meiner Schaukel in die Höh,
was kann es Schöneres geben!
So hoch, so weit! Die ganze Chaussee
und alle Häuser schweben.

Weit über die Gärten hoch, juchhee,
ich lasse mich fliegen, fliegen;
und Alles sieht man, Wald und See,
ganz anders stehn und liegen.

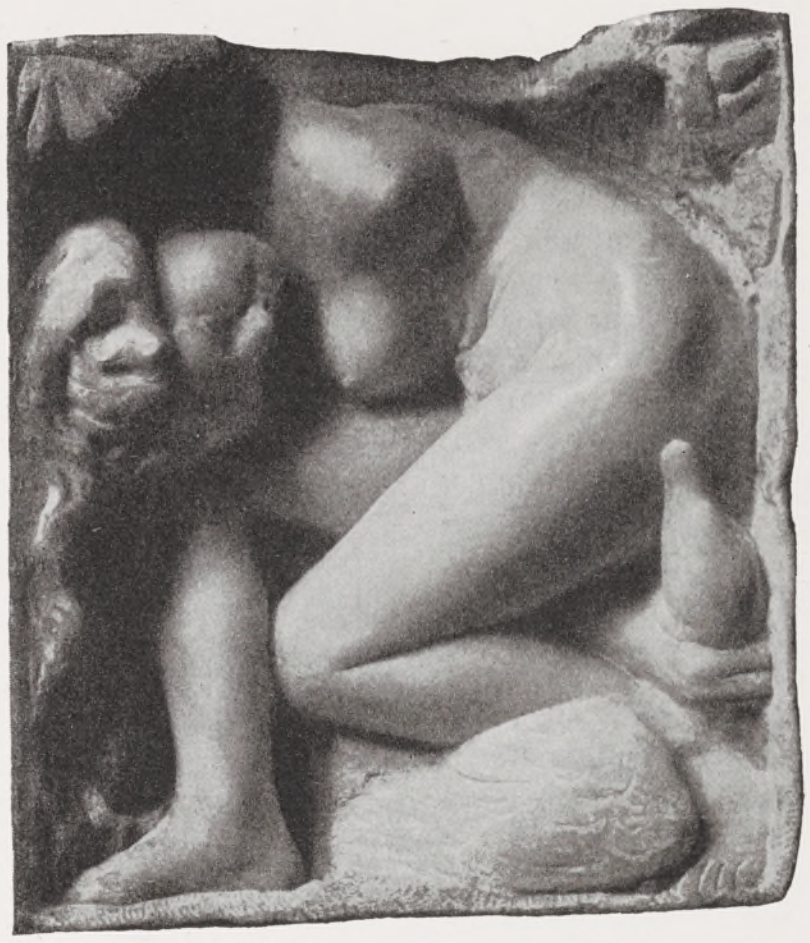
Hoch in die Höh! Mein grofser Zeh
reicht bis zum Himmel, ich falle!
Das thut so tief, so süfs dann weh,
und die Bäume verbeugen sich alle.

Und immer wieder in die Höh,
und der Himmel kommt immer näher;
und immer süfser thut es weh —
der Himmel wird immer höher.

E. R. WEISS, ZIERSTÜCK



KLINGER, AMPHITRITE. MARMOR PAN V I
HTDRUCK



MAX KLINGER, LEDARELIEF

KUNST UND PERSOENLICHKEIT

Wie unsern Lesern schon aus der Tagespresse bekannt sein dürfte, hat Richard Dehmel in den Monaten Januar und Februar eine Reihe Vortragsabende veranstaltet, um den kunstliebenden Kreisen Berlins einen Ueberblick über den gegenwärtigen Stand der deutschen Verskunst und rhythmischen Prosa durch eine Auswahl möglichst kennzeichnender Erzeugnisse zu geben, und zwar auf dem Wege der Subskription, damit die landläufigen Uebelstände lyrischer Rezitationen — zu zahlreiche Hörerschaft und stimmungswidrige Gröfse des Vortragsraumes — vermieden würden. Die 6 Abende fanden statt in dem Ausstellungssaal der Kunsthandlung Keller & Reiner, welcher zu diesem Zwecke wie ein geselliger Wohnraum mit zwanglos verteilten Sitzgelegenheiten hergerichtet war, und brachten Dichtungen folgender Künstler zur Anhörung: Nietzsche und Liliencron — Holz und George — Schlaf, Przybyszewski und Scheerbart — Peter Altenberg und Hofmannsthal — Dauthendey und Mombert — Dehmel. Die ersten 5 Abende wurden eingeleitet durch Vorträge des Kunstschriftstellers Arthur Moeller-Bruck, die den stilistischen wie ideellen Charakter der rezitierten Persönlichkeiten beleuchten und ihre Stellung zu einander wie zur Gesamtheit der modernen Kultur aufzeigen sollten. Den letzten Abend, dessen Programm ausschliesslich Dichtungen Dehmels enthielt, eröffnete der Dichter selbst mit einer Ansprache, die wir im Wortlaut hier wiedergeben, weil sie uns auch für weitere Kreise Bedeutung zu haben scheint:

Verehrte Anwesende!

Ich hoffe, Sie werden es meiner Empfindlichkeit oder Eitelkeit oder sonst einer schlechten Eigenschaft von mir zugute halten, dafs der heutige Abend nicht wie die früheren mit einem Vortrag über den Dichter beginnt. Die Künstler sind ja immer der Meinung, dafs ihre Werke am besten für sich selber sprechen. Nicht blos am unwiderleglichsten, sondern sogar am gründlichsten; denn schliefslich sind ja in dem Gefühl, das durch die Einwirkung eines Kunstwerks — ob für ob wider — in uns erregt wird, alle Gedanken schon mitenthalten, die man sich über die Wirkung — für oder wider, wie gesagt — machen kann. Sie werden es wohl im Laufe der ersten fünf Abende auch an Sich Selbst erfahren haben, dafs manche der vorgetragenen Dichtungen Sie durch den unmittelbaren Eindruck aufs Ohr in wesentlich anderer Weise bewegten, als Sie nach irgend einer vorgefafsten Verstandesmeinung, sei es Ihrer eigenen, sei es vielleicht nur aus Herrn Moeller-Brucks Einleitungen, erwartet hatten. Das Gefühl erstreckt sich eben von Natur aufs Ganze, der Verstand ist stets an Standpunkte gebunden. — Ich will Sie deshalb hier auch nicht etwa mit einer zarten Selbstbespiegelung hinters Licht führen; ich will mich nur kurz über den Hauptgesichtspunkt äufsern, unter dem ich die Dichtungen, die ich bis jetzt Ihnen vortragen durfte, ausgewählt und zusammengestellt habe. Auch dies ist freilich schon ein recht bedenkliches Unterfangen; denn grade Künstler von eigentümlicher Willenskraft fühlen sich leicht versucht, Andere nach Mafsgabe ihrer eigenen Wirkungsmittel aufzufassen und so ein unwillkürlich gefälschtes Sammelbild der fremden Eigenart als deren Bestes auszugeben. Aber es giebt eine Kunstwirkung, die meines Erachtens über jeglichen Eindruck persönlichen Schaffens hinausgeht, die mir überhaupt als höchste aller Kunstwirkungen erscheint, ja deren Ausübung mir einen Künstler erst als solchen kennzeichnet, und deren Mächtigkeit mir bei dem einzelnen Kunstwerk den Grad der Wertschätzung bestimmt: das ist — ich möchte sagen — das befreiende Gefühl der Selbstvergessenheit, dasselbe Gefühl,

das auch den Künstler im schöpferisch entrückten Augenblick erfüllte, also die Wirkung grade der Unpersönlichkeit.

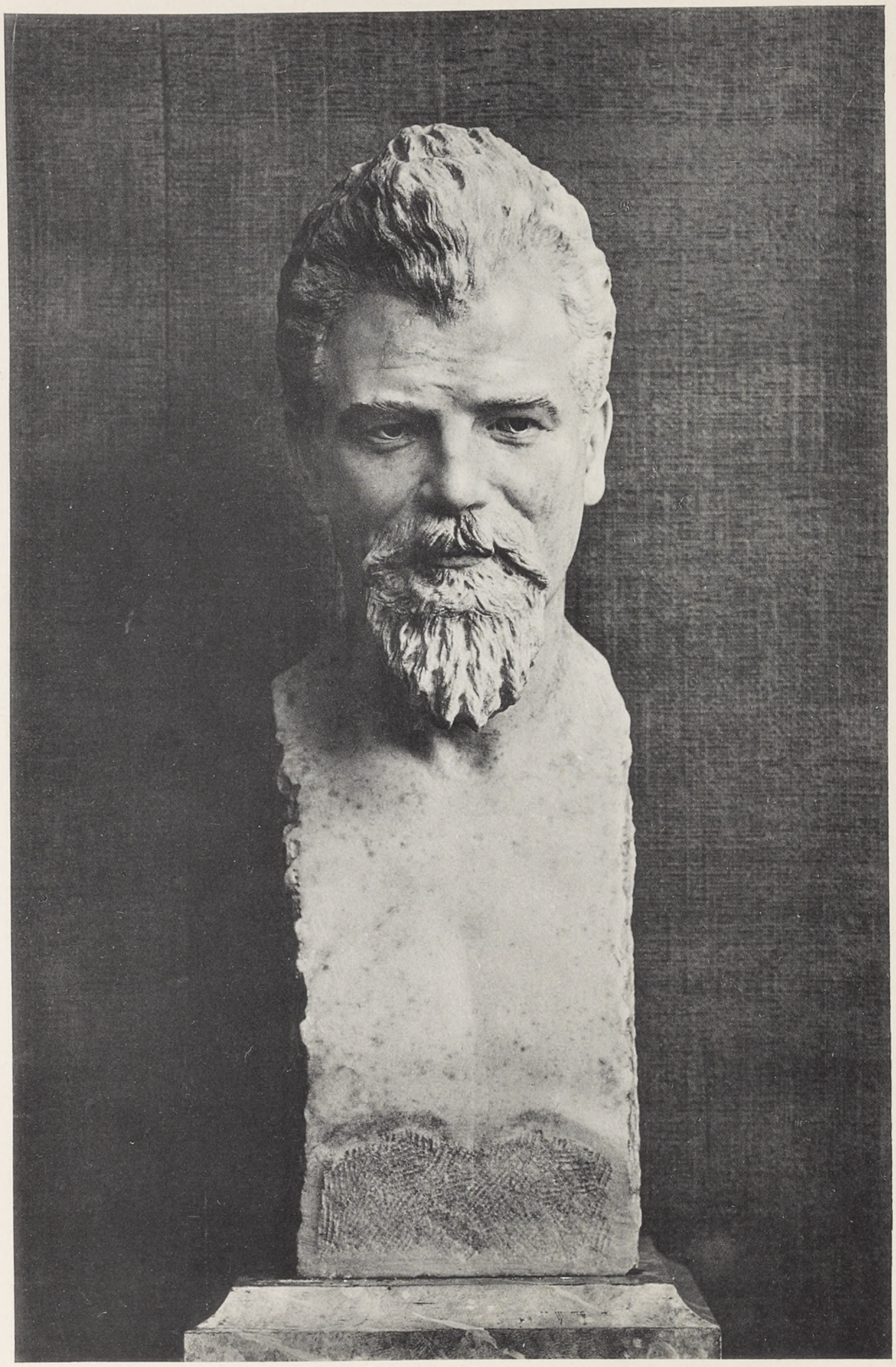
Dies scheint nun fast im Widerspruch zu aller, mit so viel Erbitterung verteidigten, künstlerischen Eigentümlichkeit zu stehen und jede Schätzung persönlichen Ausdrucks in Stil wie Stoffwahl auszuschliefsen. Aber wie allenthalben bedingen auch hier die Gegensätze einer das Dasein des andern. Ein Kunstwerk, das sich nicht durch irgendwelche Besonderheit vor vielen andern auszeichnet, kann uns natürlich auch nicht zu besonderer Beachtung reizen. Aber was uns diesem Reiz erst nachzugehen zwingt, das eben ist jenes Unpersönlichkeitsbedürfnis, das uns unwillkürlich hinter der fremden Besonderheit etwas uns Allen Teilhaftiges vermuten läfst, jenes Allgemeingefühl, das uns mit jeder Kreatur, mit jedem Tier und Baum und Stein verbindet, das uns an jedem irdischen wie überirdischen Ding nach immer neuen Eigenschaften, d. h. Beziehungen zu uns selber suchen läfst, das eigentlich Schöpferische, Unerschöpfliche, ob wir's nun Leben oder Natur, Gott oder Weltgeist, Allseele oder Seele der Menschheit, Ur-Ich oder sonstwie nennen mögen —: wir wenden uns enttäuscht ab von dem Kunstwerk, sobald wir jene Vermutung des Allgemeinen hinter dem Besondern nicht darin bestätigt finden. Und auch beim Künstler selber ist es so: erst dieses Allgemeine, Unfafsbare, Grenzenlose, wie sich's im Prisma seines persönlich beschränkten Bewufstseins bricht, sei es durch sinnliche oder durch geistige oder durch Gemüts-Wahrnehmung — gleichsam die drei Flächen dieses Prismas —: erst das macht den persönlichen Stil mit allen seinen Zu- und Unzulänglichkeiten, und einzig darum fühlt sich auch der Künstler niemals vollkommen selbstbefriedigt durch sein fertiges Werk.

Darum halte ich es aber auch für ganz verkehrt, wenn eine supermoderne Aesthetik sich dagegen auflehnen will, nach allgemeinen Mafsstäben für künstlerischen Wert und Unwert zu suchen. Die kritische Methode, wie Lessing und Schiller sie für Deutschland begründet haben, nämlich die klar begrenzte Feststellung gewisser höchster Wertbegriffe auf Grund stets wiederkehrender Gefühlserfahrungen bei allen stärksten Kunstgenüssen, ist Etwas, dessen sich die menschliche Natur nie wird entschlagen können. Wenn eine neuere Aesthetik dies dadurch zu ersetzen hofft — nicht etwa blos zu ergänzen, sondern zu ersetzen hofft — dadurch dafs sie das Kunstwerk rein beschreibend als eigenartig reizvolle Erscheinung, womöglich gar als pathologische, zergliedern will, so ist sie schlechterdings in einer Selbsttäuschung befangen. Denn damit sagt sie über die eigentliche Kunstwirkung als solche nicht das Geringste aus, setzt vielmehr im Grunde jene idealistische Methode schon voraus, indem sie eben nur mit solchen Werken sich beschäftigt, die nach Mafsgabe irgendwelcher Allgemeingefühle bereits als irgendwie wertvoll anerkannt sind. Dafs solche allgemeinen Mafsstäbe, wie auch Herr Moeller-Bruck sie von seinem Standpunkt aus angelegt hat, immer auf allerlei Querstriche von anderem Standpunkt aus stofsen werden, liegt nicht an einem Fehler der Methode, sondern ist in der Natur des Kunstwerks einerseits, des menschlichen Verstandes anderseits begründet, weil eben jenes letzte unpersönliche Grundgefühl der künstlerischen Wirkung über die Grenzen klarer Wahrnehmung, wovon unser Verstand ja obendrein nur ein Bestandteil ist, stets weit hinausreicht.

Um dieses Grundgefühls so gründlich wie möglich teilhaftig zu werden, mufs man sich selbstverständlich immer an das Kunstwerk selber halten; und wer es unter dem Banne seiner persönlichen Eigenart hinter der fremden Eigenart des Künstlers nicht zu entdecken vermag, dem wird es kein Verstand der Kunstverständigen je zu Gemüte führen. Denn alle Kunstwirkung läuft schliefslich auf das Wunder der Liebe hinaus, das sich begrifflich nur umschreiben läfst als Ausgleichung des Widerspruches zwischen Ichgefühl und Allgefühl, Selbstbewufstsein und Selbstvergessenheit. Ja, man kann gradezu sagen: je mächtiger ein Kunstwerk uns dieses allumfassende Gefühl zum Eindruck bringt, umso ausdrücklicher darf und mufs — schon um des technischen Gleichgewichts willen — auch die persönliche Art des Künstlers zum Vorschein kommen, während man ohne jenes Unpersönliche die menschliche Selbstentblöfsung der Schaffenden, diese völlig grundlose Offenherzigkeit in seelischen wie leiblichen Dingen, die jedem ursprünglichen Kunstwerk eignet, nur als die mehr oder weniger unverschämte Aufdringlichkeit von Marktschreiern empfinden würde. Jede Ueberschätzung der Persönlichkeit ist also gleichbedeutend mit Unterschätzung ihrer oder überhaupt der Kunst.

Und demgemäfs: je stärker sich in einer Zeit dies Unpersönlichkeitsbedürfnis regt, ob nun in religiöser oder sozialer oder sexueller oder sonst einer Beziehung, umsomehr wächst auch die Lust der Schaffenden, sich über die stilistischen Experimente, die wiegesagt stets nur der Ausdruck des beschränkten Selbstbewufstseins sind, hinauszuheben zu wirklich überschauenden Zeit- Welt- und Lebens-Sinnbildern, nicht mehr der blofsen Anschauung zu dienen durch eigentümlich stimmungsvolle „Naturausschnitte" und „Seelenstände", die selbst den Eingeweihten anmuten wie Tempelwände voll Hieroglyphen, sondern mal wieder ein paar Pyramiden zu bauen, von denen aus Jeder, der notabene die Mühe des Hinaufsteigens nicht scheut, ganz einfach in den freien Himmel und über tiefes Land sehen kann! — Ich will mit dieser bildlichen Floskel nicht etwa einer bodenlosen Himmelstürmerei das Wort reden, die sich auf Erden nicht zurecht zu finden versteht. Im Gegenteil: es ist ein Zeichen der Unreife, wenn man noch glaubt, den Himmel erst erobern zu müssen. Wir sind ja jeden Augenblick — ich meine das ganz wirklich und wahrhaftig — mitten drin im Himmel; die Erde ist ja im Unendlichen genau so hoch oder tief zuhause, wie etwa die Sonne oder ein anderer Stern.

Dies wissen heutzutage freilich schon sehr Viele; aber fühlen, als etwas Selbstverständliches mitfühlen, mit Fleisch und Blut und allen Nerven, thun es erst recht Wenige. Und grade dieses selbstverständliche, genau so irdische wie überirdische Allgefühl, das jede andere Empfindung, jede Einzelwahrnehmung, jeden Gedanken des Schaffenden stützt und trägt, das grade ist die wesentliche Basis, auf der die grofsen Bauwerke der Kunst sich immer wieder erheben. Anläufe dazu — das werden Sie, hoffe ich, beim Hören der von mir planmäfsig unter diesem Gesichtspunkt ausgewählten Dichtungen empfunden haben — Anläufe, um auf diese Basis zu gelangen, sind heut schon wieder mannigfache im Gange; und dafs daraus ein allgemeiner, richtungsicherer Wettlauf werden möge, das darf — so heftig sich im übrigen der Eigensinn der Strebenden bekämpfen mag — wohl Jeder dem Andern wünschen.



FFNER, MAX KLINGER
ENBÜSTE AUS PARISCHEM MARMOR PAN V I
DRUCK

MAX KLINGER, NIEDERBLICKENDES MADCHEN HALBFIGUR FUR EINEN BRUNNEN (GIPS)

MAX KLINGER ALS BILDHAUER

WIR sehen in unseren Tagen einen neuen Stil wachsen. Die Nachahmung älterer Kunstweisen hat auf der ganzen Linie abgewirtschaftet. Durch den befreiten Wirklichkeitssinn sind in unablässiger Arbeit neue Anschauungs- und Empfindungswerte, neue Mittel zu deren Befestigung im Bilde entdeckt. Und schon mehren sich die Anzeichen dafür, dafs die so umgeschaffenen Einzelkünste zum Gesamtkunstwerk zusammenstreben.

Bei keinem ist dies deutlicher als bei Max Klinger. Ein Bild wie seine Kreuzigung, das jetzt durch Schuchhardts mutige Bemühungen in der öffentlichen Kunstsammlung Hannovers seinen Einzug gehalten hat, wird auf manchen wie die Verheifsung und der Ausgangspunkt einer neuen Monumentalmalerei gewirkt haben.

Seitdem hat Klinger auch mit dem Marmor um eine neue „Raumkunst" im weiteren Sinne gerungen. Er ist aus diesem Kampfe als ein Bildhauer grossen Stiles hervorgegangen. Grund genug für uns, es nicht bei blos geniefsendem Verweilen vor dem einzelnen Bildwerk bewenden zu lassen, sondern es im Zusammenhang der Lebensarbeit unseres Künstlers zu betrachten. Es ist dies einfach eine Pflicht der Gerechtigkeit.

Klinger als Bildhauer ist selbst bei einem so grofsen Ueberrascher eine Ueberraschung. Wer hätte wohl Anno achtzig oder selbst fünfundachtzig dem Träumer des Handschuhcyklus, dem Seher der Christusvisionen, dem Dichter der „Dramen" eine solche Wendung vorausgesagt?

Und doch stand schon im Jahre 1886, als alle Welt in Klinger ausschliefslich den Radierer sah, dessen ungezügelte Phantasie sich nur in der Griffelkunst austoben könne, in seiner Werkstatt ein farbiges Statuenmodell, welches das ganze kommende Bildhauertum des Künstlers wie in einem kühnen Wurf vorausnahm: sein Beethoven.

Die allbekannte, über dem lebenden Antlitz Beethovens geformte Maske mufs es Klinger früh angethan haben. Er deutete sie sich tiefsinnig um, als er sie zweimal für das Antlitz des Apokalyptikers Johannes verwandte: auf der Dresdner Beweinung Christi und in der Kreuzigung. Hier blickt beidemal der Jünger in Schmerz und Glut dumpf vor sich hin, als schaue er die Welt in Flammen.

Aus den Stimmungen dieses Antlitzes ist auch Klingers Beethovenstatue erwachsen. Auf einer Bergspitze, den Adler des Zeus neben sich, thront der Fürst der Töne als Olympier. Der nackte Oberleib ist vorgebeugt, die Fäuste auf den Schenkeln geballt, das Kinn mit den fest zusammengepresten Lippen vorgeschoben. So blickt er düster vor sich hin, ein Bild grollend gesammelten Sinnens, königlichen Schaffens. Ein faltenreiches Prachtgewand umhüllt die unteren Gliedmafsen. Hinter dem Rücken wölbt sich die Lehne eines reichgeschmückten Thrones. Palmstämme ragen an seinen Ecken, und Engelsköpfe schauen über die Schulter des Meisters. Ueber Rücken- und Seitenlehnen aber breiten sich Flachbilder aus, die in Gestalten der hellenischen und der christlichen Gedankenwelt von schmerzvollem Genufs und verklärtem Seelenleid erzählen. An den Seitenlehnen einerseits Eva, Adam die Frucht vom Baume der Erkenntnis des

Guten und Bösen darbietend; andrerseits ein Tantalidenpaar, das sich vergeblich lechzend nach dem Genusse reckt. Hinten an der Rücklehne Aphrodite, auf einer Muschel über das Meer gezogen. Neben ihr kniet eine nackte weibliche Gestalt, die höhnende Worte in den Hintergrund hineinzurufen scheint. Dort auf dem Hügel ragen die drei Kreuze mit Christus und den Schächern und stehen die Marieen. Aus dem Grunde hervor aber schreitet Johannes, zornig und eilend, mit vorgereckten Armen, als werfe er der Liebesgöttin vor, dass sie schuld sei an all dem Unheil!

Dies Bild des thronenden Beethoven geht jetzt, nachdem vierzehn Jahre seit der Herstellung des ersten Modells verflossen sind, in überlebensgrofsen Mafsen und kostbarsten Stoffen der Vollendung entgegen: die nackten Teile in lichtem Syra-Marmor, der Mantel in gelbgebändertem tiroler Onyx, Adler und Fels aus schwarzem und braunem pyrenäischem Marmor. An dem mächtigen Bronzethron sollen Einzelheiten, wie die Engelsköpfe in Elfenbein eingelegt, deren Flügel mit bunten, antiken Millefiorigläsern inkrustiert werden.

Hier war von Klinger also schon früh alles vorausgenommen und vorgeschaut, was ihn bei seinen späteren plastischen Schöpfungen führte: der Blick für das packende physiognomische Seelenbild, die Freude an dem marmorleuchtenden Körper und an der Pracht der Gesteine, das Interesse an kühnen Neuerungen technischer Art, und vor allem der erwachende Zug zu monumentaler Gröfse.

Wie ist das alles geworden? Was entstand auf diesen Wegen? Welche neuen Werte sind gewonnen? Wo liegen die letzten Ziele?

Wir wollen zuerst von der „Neuen Salome“ reden (vgl. S. 45 und 50). Wie sie jetzt in farbigem Marmor als Geschenk eines Kunstfreundes neben Klingers Kassandra im Leipziger Museum steht, wurde sie allerdings erst während der Jahre 1892—94 in Rom und Leipzig ausgeführt. Aber der erste Anlass zu dem Werke stammt doch schon aus einer früheren Zeit. Er wurde von dem Kopf einer hübschen Pariserin gegeben. Sie mag eines jener Wesen dunkler Herkunft gewesen sein, das uns wenigstens in der typischen Steigerung Klingers wie ein Kreuzungsprodukt pervers-verführerischer und beutehungriger Instinkte aus der Neige des Jahrhunderts erscheint. Das Köpfchen kehrt in harmloserer Fassung in der Venus des „Parisurteils“ wieder. Die erste plastische Wiedergabe aber bewahrt das Dresdner Albertinum in dem farbigen Originalmodell der Salome. Wie gut passen hier ihre gefährlichen dunklen Augen, das eigenwillige Näschen, die kalten schmalen Lippen, die stark entwickelten erbarmungslosen Kinnladen zu der Bewegung der Arme, die sich in naivgrausamer Selbstgefälligkeit über den verzerrten Köpfen ihrer sterbenden Opfer kreuzen. Die wundervoll gearbeiteten Hände in ihren gewollt vulgären Formen lassen an raffende Neigungen und die tieferen Schichten des Sumpfbodens denken, denen diese Giftblüte entsprossen ist. Uebrigens stammen die Hände von einem anderen Modell und erscheinen vielleicht etwas grofs. Die eigenen Hände hätten noch besser gepafst, meinte der Künstler gelegentlich. Sie wurden mit dem ganzen, eigenartig abgeschnittenen Oberkörper und den unheimlich unter dem Gewande hervorblickenden Totengesichtern erst nachträglich hinzugefügt.

Um sich der ganzen Neuheit des Wurfes bewufst zu werden, wird man sich mit Ergötzen vergegenwärtigen, wie hilflos unsere Klassizisten mit ihren herkömmlichen Sphinx- und Sirenentypen einem solchen kleinen modernen Raubtier gegenüber dagestanden hätten. Man begreift dann die gelegentlich vor der Salome gestellte, halb verdutzte, halb entrüstete Frage eines Vertreters dieser Richtung, wie denn ein solches Ding überhaupt in ein Museum komme.

Klinger aber liess hier ein anderes Erbe der Antike in frei kühner Weise wieder aufleben, indem er seine Salome in entschlossener Polychromie durchführte: Kopf und Hände bildete er in lichtem, das Gewand in hellgrauem geädertem Marmor vom Pentelikon. So ragt denn das Ganze als helle wohlgegliederte Masse, aus der die drei Köpfe kraftvoll farbig herausgehoben sind, über dem schwarzen Marmorsockel. Ueber allem aber herrscht das Antlitz des Mädchens mit dem schwarzen Haar und den dunklen Bernsteinaugen. Welch ein Mittel seelischer Belebung hatte doch die Pseudoantike mit ihren blinden Augäpfeln aufgegeben! Den frei malerischen Wurf des Gewandes können die Studien (S. 54 u. 57) vergegenwärtigen, nicht aber dessen staunenswert stoffliche Wirkung im Marmor; und nur ungenügend geben die Abbildungen das durchsichtig freie Gelock des Haares über der Stirn. In all diesen Stücken war es auch hier der Maler, der den Bildhauer neue Wege zu Wahrheit und Leben wies. Zum Glück aber kein kurzsichtiger Kleinmeister, sondern ein Monumentalkünstler, der die Gliederung der Massen im Auge behielt und dekorative Kühnheit genug besafs, um das Gesicht der Jünglingsmaske mit den hellgelben Bernsteinaugen leuchtend blau zu malen. Er brauchte eben an dieser Stelle einen blauen Fleck. Der Partner des blauen Jünglings dagegen, der alte Kommerzienrat, ist aus dunklem Porta-Santa-Marmor mit gelben Adern gemeisselt. Ein Muschelcameo endlich bildet die Gewandnestel über der linken Schulter.

Man sieht, hier wird die Hand des Bildhauers nicht nur vom Maler geführt, sondern — und das war für das Gelingen des polychromen Experiments mindestens ebenso wichtig — es trieb ihn auch die Leidenschaft eines technischen Neuerers und Tiftlers.

Diese Seite von Klingers Wesen trat gelegentlich einmal, und sehr bezeichnend, in einem Gespräch hervor, das sich um die Frage drehte, ob es für eine Akademie zweckmäfsig sei, einen eigenen Lehrer für die graphischen Künste zu besitzen. Klinger verneinte dies. Man solle nur auf tüchtigen Zeichenunterricht halten und die Versuche der angehenden Künstler auf der Kupferplatte lediglich durch die Aufstellung einer Presse und die Herbeiziehung eines tüchtigen Druckers zu fördern suchen. Im übrigen sei bei der Malerradierung das Beste Sache persönlichen Findens, eigenen Instinktes, ja des Zufalls. Auch der erreichten persönlichen Virtuosität gelinge manches nicht zum zweiten Male. Ebensowenig lasse sich voraussagen, dafs etwas in einer bestimmten Technik nicht erreicht werden könne. Er habe einiges bei anderen gelingen sehen, was ihm die Platte versagt; und umgekehrt habe er, wenn ihm irgend ein Verfahren von autoritativer Seite widerraten worden sei, sich stets zuerst gedacht: „nun probieren mersch erst recht“.

Nun soll nicht geleugnet werden, dafs Klinger auch auf dem Gebiete der Plastik das technische Abenteuer bisweilen mehr als gut gesucht hat. Das ist Erfinderlos. Bei dem niedlichen liegenden Bronzefigürchen auf S. 35, grübelt er darüber, wie er die Reflexe des flachen Wassers am Meeresstrand

wiedergeben könne, in dem das Persönchen liegen soll. Er begnügt sich hier nicht damit, die flachen Wellungen des Sandes in gelbem Alabaster nachzubilden, er will auch das Wasser selbst sehn und lässt sich zu diesem Zweck von einem Chemiker für einige Tausend Mark eine Aetherlösung mischen, welche nach ihrem allmählichen Verdunsten eine wasserhelle duktile Masse ergeben soll. Aus dieser denkt er dann das flache Wellengekräusel zu modellieren, welches das Körperchen umspielt. Aber ein Teil der Flüssigkeit sickert durch einen feinen Spalt des Beckens weg, und der Rest will auch nach jahrelangem Warten nicht erstarren. So mufs denn die Bronze endlich aus ihrem Bade gehoben werden — vielleicht nicht zum Schaden der Kunst. Denn sie ist damit nicht nur dem Gallert entronnen, in den sie versenkt werden sollte, sondern auch ihrem etwas schweren Bassin.

Ein anderes Mal plant er eine besondere Lichtwirkung für das kleine Ledarelief (S. 25). In dem Laubwerk am oberen Rande sollen Glühlämpchen versteckt werden und ihr Licht durch die Blätter wie Sonnenflecken auf den zusammengebeugten nackten Körper streuen. Darauf wird man sich freuen dürfen, umsomehr als derselbe Spürtrieb und Materialsinn Klinger auch auf den Weg zu seiner Marmorleidenschaft und damit zu einer ernsthaft monumentalen Polychromie geleitet hat.

Des Künstlers Marmorliebhaberei wurde durch einen Auftrag geweckt, den er 1886 für die Beschaffung eines Kamins in der Steglitzer Villa Albers erhielt. Dieser Anlass bringt ihn zuerst in den Bannkreis der farbigen Gesteine und führt ihn auch nach Carrara. Hier war es, wo der Anblick eines schönen Blockes von Seravezza-Marmor ihn so hinrifs, dafs er den Kopf seiner Kassandra (Pan 1895, Heft 1) ohne Naturvorbild und ohne Modell „unmittelbar aus der Tiefe des Gemütes" in Stein hieb. Das war Klingers erster plastischer Versuch in Marmor!

In dieser Leidenschaft ist er sich völlig gleich geblieben. Noch in diesen Tagen veranlafst ihn der Besuch eines Carrara-Unternehmers, der ihm schöne Marmorproben vorlegt, die anziehende weibliche Büste in Thon anzulegen, die wir auf dieser Seite geben. Es reizt ihn, die üppige Haarmasse, welche wie eine dichte Kappe über dem Köpfchen lagert, in dunklem Stein nachzubilden.

Zu dem oben erwähnten Kassandrakopfe aber wurde nachträglich aus Grechetto-Marmor der erregt vorgebeugte Oberkörper mit den edelschlanken Armen und den übereinander gekrampften Händen gefügt. Sie passen so gut zu dem strengen Schnitt des Antlitzes und dem traurigen Blick der dunkel glühenden Augen. Es bedarf nicht erst des Schmuck-Cameos mit der schlangenpressenden Hand auf ihrer Brust, um zu sehn, dafs hier ein unaussagbares Weh der Seherin am Herzen frifst. Der Königstochter aber hüllt der Künstler die Glieder in ein wahrhaft fürstliches Gewand aus goldlichtem Alabaster (Studien S. 60). Es wird durch ein Bronzeband zusammengehalten, das die Marmorfuge decken mufs.

Mannigfache technische Schwierigkeiten waren hier zu überwinden. Der brüchige Alabaster wurde beim Zusammensetzen von der Last des Schulterteils in fünf Stücke auseinandergesprengt, und die Brust mufste nun eingeschränkt

MAX KLINGER, SCHRIFTSTELLERIN E. ASENJEFF (THON)

MAX KLINGER, SCHRIFTSTELLERIN E. ASENJEFF (THON)

werden. Auch der etwas rundlich stumpfe Charakter der Falten wird durch das schwierige „heimtückische“ Material bedingt sein.

Aber weder solche technische Schwierigkeiten, noch die enormen Kosten, noch Tadel und Kühle der Kritik haben Klinger auf seinem Wege irre machen können. Als die Kassandra zuerst im Pariser Salon ausgestellt war, spotteten einige französische Kunstrichter über die mineralogischen Experimente, die „Geologie“ des Herrn Klinger. Wenige Jahre später hat er die Genugthuung, dafs Gérôme ihm folgt und in dem diesjährigen Salon Barrias seine „Nature se devoilant“ aus den kostbarsten bunten Steinarten aufbaut.

Diese bildhauerischen Versuche Klingers in farbigem Marmor hat man auch damit abthun wollen, dafs man sie als eine Nachahmung römischer Verfallkunst brandmarkte. Allein wir wissen es jetzt besser, dafs jene polylithe Plastik aus dem Alexandrien der ersten Ptolemäer herstammt, also eine Erfindung hellenistischer Zeit war. Erfindung ist hier nicht das rechte Wort. Denn schon die chryselephantine und akrolithe Toreutik der pheidiasischen und noch älterer Epochen mufs aus der Freude an dem farbigen Leuchten der Stoffe hervorgegangen sein, welche der antikisierenden Bildhauerei unseres Jahrhunderts so gründlich verloren gegangen war, ja die von ihr als unplastisch verachtet wurde. Auch in dem Leben des Pheidias, hat sicherlich gerade die Thatsache, dafs er ursprünglich Maler war, eine Wendung in verwandter Richtung herbeigeführt. Wie die Malerei den erlauchten Meister zu freierer Kompositionsweise, zu weicherer Behandlung des Fleisches, zu einem ganz malerischen Gewandstil hinführte, so mufs sie seinen Sinn auch früh empfänglich gemacht haben für den milden Schein und das organische Leben im Elfenbein, für die prachtsteigernde Kraft goldbedeckter Flächen, für die schmückende Wirkung farbenkräftig hervortretender Einzelheiten und für den Wert dunkler Gesteine als Hinter- und Untergrund. Haben wir doch noch auf dem Unterbau des olympischen Zeustempels die Brocken der Basis und des Fufsbodens aus blauschwarzem eleusinischem Kalkstein zusammenlesen können, auf dessen tiefdunkler Grundlage sich das schimmernde Prachtbild des Zeus um so lichter heraushob.

Es ist derselbe Sinn für das Leben, das im Marmor und im farbigen Gestein schlummert, welches hier Klingers plastische Polychromie auf den richtigen Weg geführt hat. Auf diesem Wege hat er jene tastenden Anfangsversuche anderer in bemaltem Gips weit hinter sich gelassen, und ist auch der beliebten und doch so billigen Altmacherei entronnen, die lediglich eine Umgehung des Problems darstellt. Auf dieser Bahn ist er zu einer Polychromie gelangt, die Dauer, Ernst und Stil hat, weil sie vom Geiste des Steines eingegeben ist.

Klinger ist sich der grundlegenden Bedeutung seiner Versuche für die Wiedererweckung einer monumentalen farbigen Bildhauerei sehr wohl bewufst gewesen und hat für sie, „der wir so merkwürdig zaudernd gegenüberständen“, in seiner Schrift über „Malerei und Zeichnung“ Worte von schlagender Kraft und Wahrheit gefunden: von dem Recht der Farbe auch in der Plastik zu gliedern, zu stimmen, zu sprechen; von der Uebertreibung und Naturkünstelei, zu der das schrille Weifs des Materials verleite; von der Rückkehr zur Einfachheit, zum strengen Festhalten des plastisch Wesentlichen, zum schärfsten Abwägen der Kompositionsteile, kurz zur Stilbildung, zu welcher gerade die polychrome Plastik den Weg weise; von dem Geiste des Materials endlich, dem bei Konzeption und Ausführung zugedacht und zugearbeitet werden müsse.

Diesem Marmormaterial ist Klinger über Land und Meer nachgefahren: in die Tiroler Berge und die Pyrenäen, in den Peloponnes und auf die griechischen Inseln, nach Paros und Syra. Dafür hat ihn diese Meerfahrt aber auch an dem spitzesten Riff glücklich vorübergeführt, an dem die meisten seiner Brüder in der Polychromie gescheitert sind: an der farbigen Behandlung des Nackten.

Seine Meerfahrt führt ihn, wie gesagt, auch nach Syra, jener Insel, die wie ein einziger Marmorberg aus den blauen Fluten emporsteigt. Hier sieht unser Bildhauer im Hafen eine Treppenstufe liegen, deren fleischfarbig schimmernder Marmor ihn reizt. Er erwirbt sie für wenige Drachmen und tritt mit ihr die Heimfahrt an. In Leipzig aber entstand daraus der Rumpf der Amphitrite; (Besitzer: Königs-Berlin). Die Schulterblätter und Arme gab die schmale Treppenstufe nicht mehr her; an beiden Armstümpfen sieht man sogar noch ein Stück der ursprünglichen, goldgelb oxydierten Oberfläche des Blockes. Für eine nachträgliche Anstückung der fehlenden Teile durch Dübel hatte der Stein leider nicht Tragfähigkeit genug (vgl. die Tafel u. S. 31).

Dies ist die einfache Lösung des Rätsels, welches vielen die Armlosigkeit der Göttin aufgegeben hat. Der Künstler aber hat recht daran gethan, das, was der wundervolle Marmorblock an erhöhtem Lebensschein hergab, diesem Mangel zum Trotz zu retten und ihn nicht dem Bedürfnis des Fertigmachens zu opfern. Sind wir doch von den verstümmelten Antiken und gewissen Renaissance-Hermen her gewohnt, uns armlose Leiber gefallen zu lassen. Das Leben in diesem Stein aber hat Klinger durch Politur noch gesteigert und ist dadurch dem weichen Schimmer eines atmenden Menschenleibes so nahe gekommen, wie sonst nie wieder. Eine Tönung mit Säuren, wie er sie z. B. bei der „Badenden“ angewandt hat, wirkt bei weitem stumpfer, gelber und bringt den Uebelstand mit sich, dafs das Gelb mit der Zeit nachdunkelt. Auch dringt es ungleichmäfsig in den Marmor ein und giebt ihm ein streifiges Ansehen. Vielleicht würde die von den Griechen angewandte lichte Tönung und Bohnung mit Wachs günstigere Ergebnisse zu Tage fördern. Wenigstens spricht eine tausendjährige Erfahrung zu Gunsten der antiken Circumlitio. Immerhin: wie weit sind wir doch auch hier entfernt von dem bald kreidigen, bald zuckrigen, immer aber kalt weifsen Ton der antikisierenden Marmorbildhauerei, und wie weit von gewissen schmutzfarbenen Tönungsversuchen Späterer.

Den völlig modernen Frauenkopf, der so gut zu dem reif erblühten Leibe passt, stattete der Künstler wiederum mit Augen von Bernstein aus. Ein Versuch, den Augapfel nach antiker Art mit Wimpern aus Bronze zu umrändern, wurde wohl mit Recht aufgegeben. Die kompakte schwarze Haarmasse aber suchte Klinger durch ein Netz von Goldlichtern aufzulösen, analog der Weise der Alten, welche die Durchsichtigkeit des Haares vermittelst einer dunklen Schraffierung der Strähnen auf hellem Grunde zu erreichen suchten; aus derselben Rücksicht, aus der sie das Haar stets blond oder rot malten.

Endlich wurde aus einem parosähnlichen Block tiroler (Laaser) Marmors das kunstvoll zurechtgelegte und mit einer Gemme genestelte Gewand hinzugefügt. Wie nafs schmiegt es sich an, um die Pracht der Glieder voll zu zeigen. Gemalt ist es in schöner lichtblauer Farbe. So ward aus der Hermenstele die Königin der Meere. Aber auch dieses Gewand sollte den Torso freilassen, an dessen Schönheit des Künstlers Teilnahme vor allem haftet.

Dies bleibt bezeichnend. Ihn beschäftigen nicht mehr physiognomische Typen menschlicher Gröfse und Leidenschaft, wie im Beethoven, der Kassandra, der Salome. Seine Freude ist fortan der Menschenleib. Er schafft noch Halbfiguren, wie jenes für einen Brunnen bestimmte Oberteil eines Mädchens, das vorgebeugt mit eingestemmten Armen in das Wasser niederblickt (S. 27), oder die sehnsuchtsvoll aufschauende Gestalt vom Sockel des „Christus im Olymp" Tafel vor S. 35. Aber in dem einen Fall ist es die unbefangene Geberde von frischer Natürlichkeit, in dem anderen die jugendlich zarte Magerkeit des Rückens, welche seine Aufmerksamkeit fesselt. Zwar hat er auch diesen Gestalten anziehende Köpfe zu verleihen gewufst (S. 34). Aber was bei der Emporblickenden das Auge eines Jeden zuerst auf sich zieht, ist doch eben der Rücken. Er ist überhaupt eins der schönsten Stücke moderner Bildhauerei.

Die Emporblickende wurde aus einem Fragment äufseren parischen Marmors gemeifselt. Mit dem unteren Bruchrand endete der Stein und das Interesse des Künstlers an der Verfolgung der Form. Man wird es gelten lassen müssen, aber bedauern, dafs dies noch durch das untergeschobene kippliche Klötzchen wie geflissentlich betont wurde. Ein schlicht standfester Sockel hätte hier wohl ruhiger gewirkt.

Der Monumentalsinn unseres Künstlers sollte jedoch von den Geistern, die in den Marmorblöcken hausen, noch ganz anders gepackt werden, als blos durch den Lebensschein der schimmernden Oberfläche.

Noch während Klinger in Berlin ganz mit den ersten Reihen seiner radierten Blätter beschäftigt war, hatte eine von Fritz Gurlitt 1894 im Uhrsaale der Kunstakademie veranstaltete Ausstellung der Werke Adolf Hildebrands auf ihn Eindruck gemacht. Während man sich in den Kreisen der Berliner Künstler über Hildebrands „archaisierende" Neigungen aufhielt, verteidigte Klinger dessen ernste Plastik gegen die „schlechte Berninische Körperauffassung, in der die neuesten heutigen Künstler tief aber unbewufst stecken" (Malerei und Zeichnung S. 59). Später ist es wieder Hildebrands nackter männlicher Akt in der Berliner Nationalgalerie, von dem Klinger gesteht, dafs er zuerst ihm Lust gemacht habe, in Stein zu hauen. Diese Anerkennung hat er Hildebrand bewahrt und gab ihr noch neulich angesichts der Büsten und der Luna in den Hildebrandzimmern der Dresdner Kunstausstellung von 1899 Ausdruck. Die Forderung, welche Hildebrands Werk und Schrift an die Bildhauer stellt, sich nach dem Vorgang der Alten und Michelangelos durch eigenhändiges und unmittelbares Heraushauen aus dem Stein ihren Schöpfungen geschlossene Klarheit des Umrisses und marmormäfsig vereinfachte Formen zu sichern, war Klingers starkem und echtem bildnerischem Triebe durchaus wahlverwandt. Davon zeugen seine „Badende", die „Olymp"-Statuen, das kauernde Mädchen, die Leda.

Das „Badende Mädchen", deren Erwerb für das Leipziger Städtische Museum dem Vernehmen nach gesichert ist, entstand in den Jahren 1896—97 aus einem Block Laaser Marmors, den sich Klinger für die linke, niederblickende Sockelfigur vom „Christus im Olymp" bestellt hatte, als sich das Eintreffen des für diese Gestalt bestimmten Steines aus Paros verzögerte. Dadurch mochte für die Badende schon äufserlich eine ähnliche Stellung gefordert sein, wie bei jener. Allerdings liefs sich am Sockel des Olymp das aufgestemmte Bein, das vorgebeugte Haupt durch den Ausdruck von Scham und Trauer in den vor dem Antlitz gekreuzten Armen seelisch tiefer begründen, als dies bei der Badenden durch den Niederblick

MAX KLINGER, AMPHITRITE (MARMOR)

MAX KLINGER, AMPHITRITE (MARMOR)

ins Wasser und das Zusammenschauern vor dem Bade geschehen konnte. Aber eine Reihe anderer Vorzüge sichern der Badenden doch bei weitem den Vorrang. Der Künstler hatte für die Olympfigur ein Bewegungsmotiv gefunden, das mit starkem Kontrapost der Gliedmaſsen eine kraftvolle Beugung und Drehung des Rumpfes vereinigte, das dadurch alle Gelenke und Muskeln in Aktion setzte und so eine überraschende Fülle von Bewegungsmöglichkeiten enthüllte. Es ist begreiflich, daſs es ihn lockte, dies verwickelte Formenspiel auch in geschlossener Allseitigkeit zur Darstellung zu bringen. Er wollte dabei den Antagonismus der Körperhälften auch in der Vorderseite voll entwickeln. Und um hier unbehindert zeigen zu können, wie die Verschiebung des Rumpfes dessen Weichteile im Wechselspiel hier streckt, dort schwellend vorwölbt, verschränkte er die Hände auf dem Rücken.

Ein Zweites kommt hinzu. Die Olympfigur war eine eingehende Modellstudie nach einem kräftig untersetzten Frauenkörper gewesen. Klinger hatte sie hier in einem innerlich schön begründeten Gegensatz zu den magerschlanken Formen des Mädchens gebracht, das in sehnsuchtsvollem Hoffen zu Christus emporblickt. In der Badenden mochte es ihn reizen, jenes erste Motiv in schöneren Verhältnissen und abgeklärteren Einzelformen zu geben, als sie ihre Vorgängerin am Olymp aufweist. Immerhin bleibt es ein ganz persönlicher, schmiegsam kräftiger Leib. Der Hauptwert liegt in dem erstaunlichen, förmlich atmenden Lebensgefühl jedes kleinsten Teils. Wieviel Bildhauer giebt es in Deutschland, die hier eine ähnliche Leistung einzusetzen hätten?

Der Kopf ist geflissentlich neutral gehalten; das Antlitz spricht schon wegen seiner Neigung nicht stark mit. Andere hätten versucht in den Vorgang mehr sinnlichen Reiz zu legen — man denke an Falconets graziöse „Baigneuse", oder an die antik unbefangenen Sandalenlöserinnen der Griechen. Neben ihnen steht Klingers Werk wie eine tief eindringende Lebensstudie von nordisch individueller, ehrlicher Herbheit.

Eine verwandte Aufgabe stellte unserem Künstler die Knappheit eines antiken, an der Via Nazionale in Rom ausgegrabenen Marmorblockes. Er meiſselte aus ihm das im Bade zusammengekauerte Mädchen (S. 36). Auch hier wurde bezeichnender Weise die Ausführung des Hauptes bis zuletzt aufgespart und ist zur Zeit noch nicht vollendet. Den Studienkopf, der insbesondere für das kunstvoll geordnete Haar zur Vorarbeit dienen soll, geben wir auf S. 42. Dagegen muſsten wir darauf verzichten, das anmutige Linienspiel des Körpers mehr als von einer Seite zu geben. Diese Ansicht aber enthüllt das schwellende Lebensgefühl des biegsamen Rumpfes frei von allen Durchschneidungen der Arme; denn sie sind auch hier geflissentlich über Scheitel und Schenkel weggebogen. Man fühlt ihrer nicht ganz freien Bewegung die Enge des Steines an. Aber gerade die Entwickelung des Motivs im knappsten gegebenen Raum ist hier Klingers Stolz; und wie er mit Genugthuung erzählt, daſs die Glieder stellenweis fast die Oberfläche des Blocks berührten, ohne ihn doch irgendwo zu überschreiten, so sucht er auch für die Aufstellung nach Mitteln, diese Entstehungsweise dem Beschauer zu Gemüte zu führen. Man wird dadurch an eine unvollendete Statue in der Petersburger Ermitage erinnert. Sie wird Michelangelo zugeschrieben, an den bei Klinger auch die gewaltsame Gegenbewegung der Arme gemahnt. Dort ist die Lösung einer ähnlichen Aufgabe, jedoch augenscheinlich mehr im Sinn eines Bravourstückes, mit einer Jünglingsgestalt versucht worden, die in hockender Stellung den Kopf zwischen die hoch emporgezogenen Kniee hineinduckt. Für Klinger aber bezeugt seine „Kauernde" das sehr ernsthafte wachsende Bemühen, das Gesetz des Erfindens und Ausführens im Stein zu suchen, „ihm zuzudenken und zuzuarbeiten".

Wie in einem Epigramm faſst diese künstlerische Gesinnung das anmutige Ledarelief zusammen, von dessen Zurichtung zu einem Glühlampenträger wir schon gesprochen haben. In diesem Falle ist es eine aus dem Rumpf der Amphitrite herausgesägte Platte jenes köstlich durchscheinenden Syra-Marmors, die den Künstler treibt, den engsten Raum mit drängendem Leben zu erfüllen und den Leib mit schimmernden Lichtern zu überstrahlen. Ein anderer Block hat ihm neuerdings den Gedanken einer liegenden weiblichen Gestalt eingegeben. Hier aber drohen die rubensisch-fleischigen Formen im Thonmodell über das Maſs des Blockes hinauszuwachsen.

Bei der „Kauernden", der „Leda" — wem drängen sich nicht auch da Erinnerungen aus der Antike zu? Wem steht nicht namentlich das Bild der im Bade knieenden Liebesgöttin vor Augen? Wenn man hier aus den erhaltenen mäſsigen und späten Kopieen auf das Original des Bithyniers Daidalos zurückschlieſsen darf: wer wollte leugnen, daſs in jenem Urbild ein verwandtes Bewegungsmotiv in flüssigerem Umrisse gegeben und zu vollendeterer Reife und Süſse ausgebildet sein mochte. Aber in Griechenland haben ganze Geschlechterfolgen von Künstlern an der Vervollkommnung der einzelnen Motive gearbeitet und sie allmählich zu immer schlichterer Allgemeingültigkeit ausgefeilt.

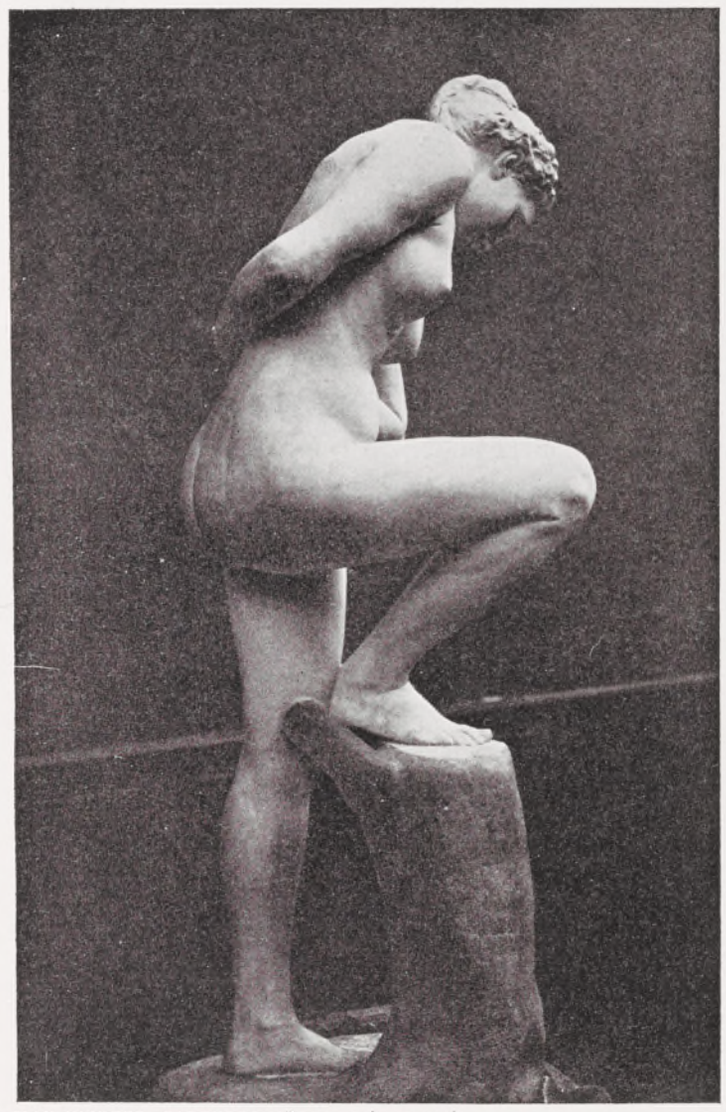
Seit dem Untergang der Antike giebt es keine zugleich lebendige und feste Ueberlieferung für die Bildung des Nackten mehr. Jeder echte Bildhauer seit den Tagen Donatellos und Michelangelos bis auf unsere Diez und Klinger herab muſs es sich in hartnäckigem und einsamem Ringen neu zu erobern suchen. Eine feste Ueberlieferung hat sich nicht mehr bilden können, weil uns schon die hohe Wertung und — wenigstens auſserhalb der „Artisten"- und der Bildhauerkreise — auch die sports- und fachmäſsige Kennerschaft des Nackten fehlt und fehlen muſs, die in der alten Welt Staat und Gesellschaft dem schönen und starken, nackten Leibe so einseitig und leidenschaftlich entgegenbrachten. Aber erstorben ist doch die Teilnahme an der freien körperlichen Erscheinung auch bei uns nicht; auch bei denen unter uns nicht, die absehn gelernt haben von „des Fleisches Zärtlichkeit". Die Anschauung des verwickelten Ineinandergreifens feinster Kräfte in ihrer vielgestaltigen Verzweigung, wie sie den menschlichen Leib ausmachen, sie ist ja für uns nicht blos ein tastendes Nachgehen auf der Oberfläche, oder eine Sache anatomisch mechanischer Rekonstruktion, sondern das wunderbarste Stück Welt, das unserem unmittelbaren Verständnis erschlossen ist. In voller Mitempfindung fühlen wir vielmehr die Lust, die durch schmiegsame oder schnellkräftige Bewegungen ausgelöst wird, erleben wir selbst das Glück mit, das in dem sehnig schlanken oder stämmigen oder zart weichen Körper wohnt. Diesen vom Künstler aus der umgebenden Welt herausgehobenen und in Stein und Bronze gebannten Gefühlswerten

mitfühlend nachzugehn, das ist unsere, der Empfangenden und Empfänglichen, Schönheitsfreude. Sie ist um so reiner und stärker, je unbefangener und beharrlicher der Künstler der natürlichen Gesetzmäſsigkeit des Leibeslebens nachgespürt. Wir Nordländer pflegen überdies dankbar zu sein, wenn er dabei auch die bezeichnende Eigenart persönlicher Züge nachgebildet und ausgedeutet hat. Darum verlangen wir, daſs er uns durch intensiv eigenartige Arbeit packe und überzeuge. Darum erkältet uns nichts rascher, als wenn wir entlehntes und erschlichenes Fremdgut dort antreffen, wo wir uns am Eigenen freuen wollen; und nichts vergeben wir schwerer als handwerksmäſsige Aeuſserlichkeit, selbst wenn sie sich zu virtuoser Schnellfertigkeit steigert. Was Klinger die Herzen so Vieler gewinnt, auch dort, wo ihre Augen anders sehen und ihre Empfindung geschiedene Wege geht, das ist die vollendete Selbsttreue, die starke und reine Innerlichkeit, die echte Ehrlichkeit seines Schaffens. Es ist vielleicht das gröſste Stück von dem Geheimnis seiner Wirkung, daſs er uns überall Selbsterdachtes und Selbstgeschautes schenkt, und daſs er mit aller Kraft in seiner Art vollendet zu geben sucht, was er geschaut.

Und so bildet er sich denn auch in gewaltiger Anstrengung einen eigenen Stil für die bildhauerische Wiedergabe des Nackten. Nicht als ob er die Antike nicht kennte und schätzte. Er selbst gesteht, daſs er sich früher als Maler wenig um sie gekümmert. Erst das eigene Bildhauern hatte ihm Lust gemacht, sich die Statuen des Louvre anzusehn. Als er aber nach seiner Rückkehr aus Italien wieder zu ihnen gegangen, habe er doch manche Enttäuschung erlebt. Allein die melische Aphrodite, die Nike von Samothrake und einige ältere Sachen hätten standgehalten — d. h. mit einem Wort, nur die griechischen Originale bestanden vor dem Auge, das von der intensivsten Arbeit vor dem lebendigen Nackten herkam. Um wieviel tiefer er die Alten jetzt verstand, davon legt so manches feinsinnige Wort in seinem Büchlein Zeugnis ab. Aber auch jenem Besten stand er damals als ein Freier gegenüber und ist es geblieben.

Auch dem Banne des Steines bleibt unser Künstler nicht einseitig verfallen. Er ist ein ganz anderer, sobald er in Bronze arbeitet. Wer von Klingers knapp in den Block hineinkomponierten Gestalten herkommt, dem scheint es, als ob das kleine liegende Bronzemädchen (S. 35) in ihrem Marmorbecken die feinen Gliederchen recke, froh nicht auch im Stein eingekerkert zu leben. Bei den drei Tänzerinnen (S. 51 u. 53) vollends bricht ein übermütiges Gliederregen in ausgelassenen Tanzgeberden aus — immer rund herum um den waldhornblasenden Amor auf seinem Töpfchen. Von jeder Seite bietet sich dem Beschauer ein wechselndes Bild dar: bald scheinen die Mädchen lustig durcheinander zu hüpfen, bald ihre Glieder zu einer kunstvollen Gruppe zu verschränken. Stets aber ist es die Silhouette, die vorzugsweise spricht, ganz wie es ein echter, kühner Bronzestil will. Zugleich verrät sorgfältigste Durchbildung der gerundeten Gliederchen, mit welcher Liebe der Künstler den verzwickten Gleichgewichtsschwankungen nachgegangen ist, die es hier darzustellen galt.

Eins dieser Figürchen, die Tänzerin, welche rückwärts niederblickend den rechten Schenkel hebt, hat der Künstler in einem hervorragend feinen florentiner Bronzeguſs auf einen besonderen Sockel von rotem Marmor gesetzt. Es befindet sich als Geschenk des Künstlers im Besitz der Familie Lehrs in Dresden. Dies ist dasselbe Figürchen, das er in einer Handzeichnung einmal versuchsweise mit einem feinen Gewande bedeckte, das dem hüpfenden Tanze flatternd folgt (s. Meiſsners Klingerwerk Tafel 61 und Seite 50). Die ganze Gruppe aber hat er in neuen pariser Güssen auf einen kostbaren Mosaikboden eigener Zeichnung und ein Fuſsgestell aus kostbarem mexikanischen Onyx und Jura-Jaspis gesetzt, das in seiner runden Form den Eindruck der drehenden Bewegung des Tanzes so fühlbar verstärkt.



MAX KLINGER, BADENDES MÄDCHEN (MARMOR)

MAX KLINGER, BADENDES MÄDCHEN (MARMOR)

MAX KLINGER, THONMASKE ZUR BRUNNENFIGUR DES NIEDERBLICKENDEN MÄDCHENS

Ein Künstler, der sich, wenn auch nur in kleinem Maſsstabe mit solcher Lust der Darstellung ausgelassen kühner und verwickelter Bewegungen hingegeben hatte, konnte sich auf die Dauer auch im Marmor nicht mit der modellhaft ruhig dastehenden Einzelgestalt Genüge thun. Sein plastischer Trieb muſste sich in Gruppen gröſseren Umfangs ausleben. Und so verheiſst denn sein „Drama“ einen mächtigen Schritt über alles das hinaus, was der Künstler bisher geschaffen hatte.

Unsere Tafel kann die Gruppe allerdings nur in einem plastischen Entwurf vorführen, der überdies erst in letzter Stunde für die Zwecke der diesjährigen Dresdner Kunstausstellung durch die liegende weibliche Gestalt vervollständigt wurde. Dabei hat der Fels aus technischen Gründen in eiligem Gipsaufbau die gegenwärtige Zufallsform erhalten. Bei der Ausführung in Marmor, welche durch einen Auftrag der Tiedgestiftung für Dresden gesichert ist, sollen nach des Künstlers Absicht kräftige Vorsprünge und Unterhöhlungen des Felsens die vorerst noch etwas einförmige Fläche zwischen den Gestalten beleben und die parallele Lagerung in den unteren Gliedmaſsen beider weniger hervortreten lassen. Jene endgültige Redaktion der Gruppe im Stein wird auch deutlicher zeigen, daſs der nackte Riese (er würde aufgerichtet etwa 2,25 m messen) einen Baumstumpf aus der Erde zu reiſsen sucht, um das Weib zu verteidigen, das am Boden hingestreckt mit ihren Armen eine Felszacke umklammert. Daſs es sich um eine Sterbende handelt, deutete ursprünglich ein Pfeil in ihrer Brust an. Er ist jedoch, wegen der kleinlich spieligen Wirkung, die ein derartiges Geschoſs hier machen würde, weggeblieben. Die tiefere Charakteristik, welche der Marmorausführung vorbehalten bleibt, wird eine solche äuſserliche Andeutung vollends entbehrlich erscheinen lassen.

Bezeichnend ist auch hier die Entstehungsgeschichte des Werkes. Diesmal ist es nicht ein schöner Marmorblock, der die erste Anregung giebt, sondern ein Natureindruck. Die kraftvolle Gestalt eines Athleten — desselben, den Klinger auf einer groſsen Leinwand mit dem Speer in der Hand gemalt hat — packt in ihrem Anblick den Künstler so, daſs es ihn treibt und daſs er es als die Erfüllung seiner liebsten Wünsche ansieht, „den schönen Leib in schönem Stein zu bilden“. Nun er sich, zum erstenmal als Bildhauer, an einen bewegten männlichen Körper wagt, wählt er sogleich eine Stellung, die in ihrer ungeheuren Anstrengung den Rumpf in kraftvollster Beugung, die Glieder in sehniger Streckung zeigt, alle Muskeln stahlhart wölbt und das Adergeflecht bis zum Zerspringen füllt. Er zeigt das organische System nicht nur in äuſserster körperlicher Anspannung, sondern auch in heftiger seelischer Erregung. Denn auch dieses Gebiet wird hier von Klinger als Bildhauer, wenn wir von der Kassandra absehen, zum erstenmal beschritten. Durch die Hinzufügung des zarten sterbenden Frauenleibes und die Steigerung der Gestalten über das natürliche Maſs hinaus entsteht hier ein ergreifendes Bild entfesselter Leidenschaft. Aus den groſsen Formen, dem kräftigen Zusammenschluſs der Glieder im Manneskörper spricht dabei der gereifte Bildhauer. Und wenn uns das Gefüge der Gruppe als solcher in der gegebenen Ansicht lockerer erscheint, als wir es sonst in den plastischen Schöpfungen Klingers gewohnt sind, so schaut doch auch hier aus dem Fluſs des Gesamtumrisses das steinmäſsig geschlossene Ganze. An den Schmalseiten vollends tritt die Plattenform des gewaltigen Blockes schon deutlich hervor, der fern am Gestade von Paros des Künstlers wartet.

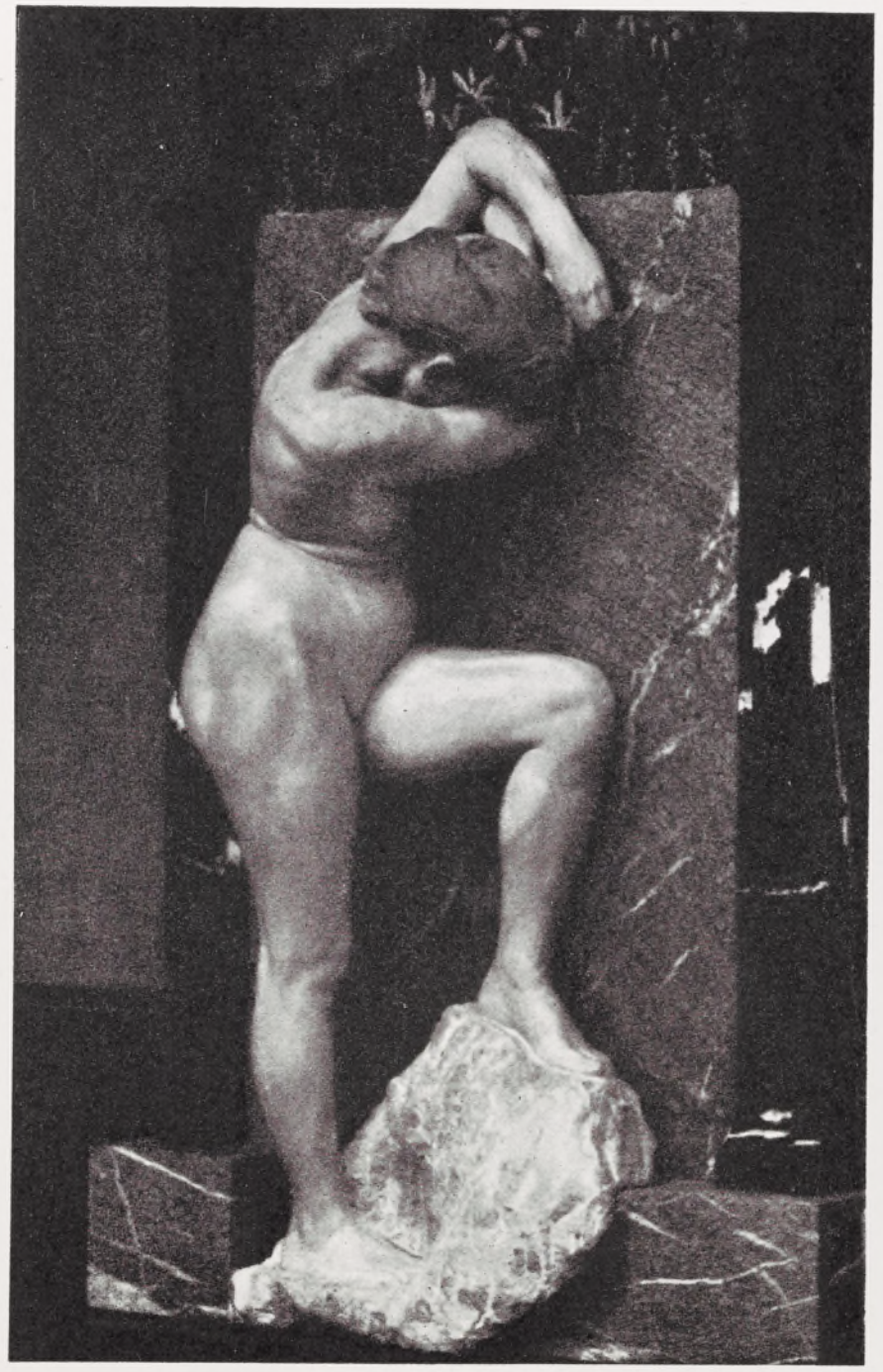
MAX KLINGER, THONMASKE DER AUFBLICKENDEN VOM SOCKEL DES CHRISTUS IM OLYMP

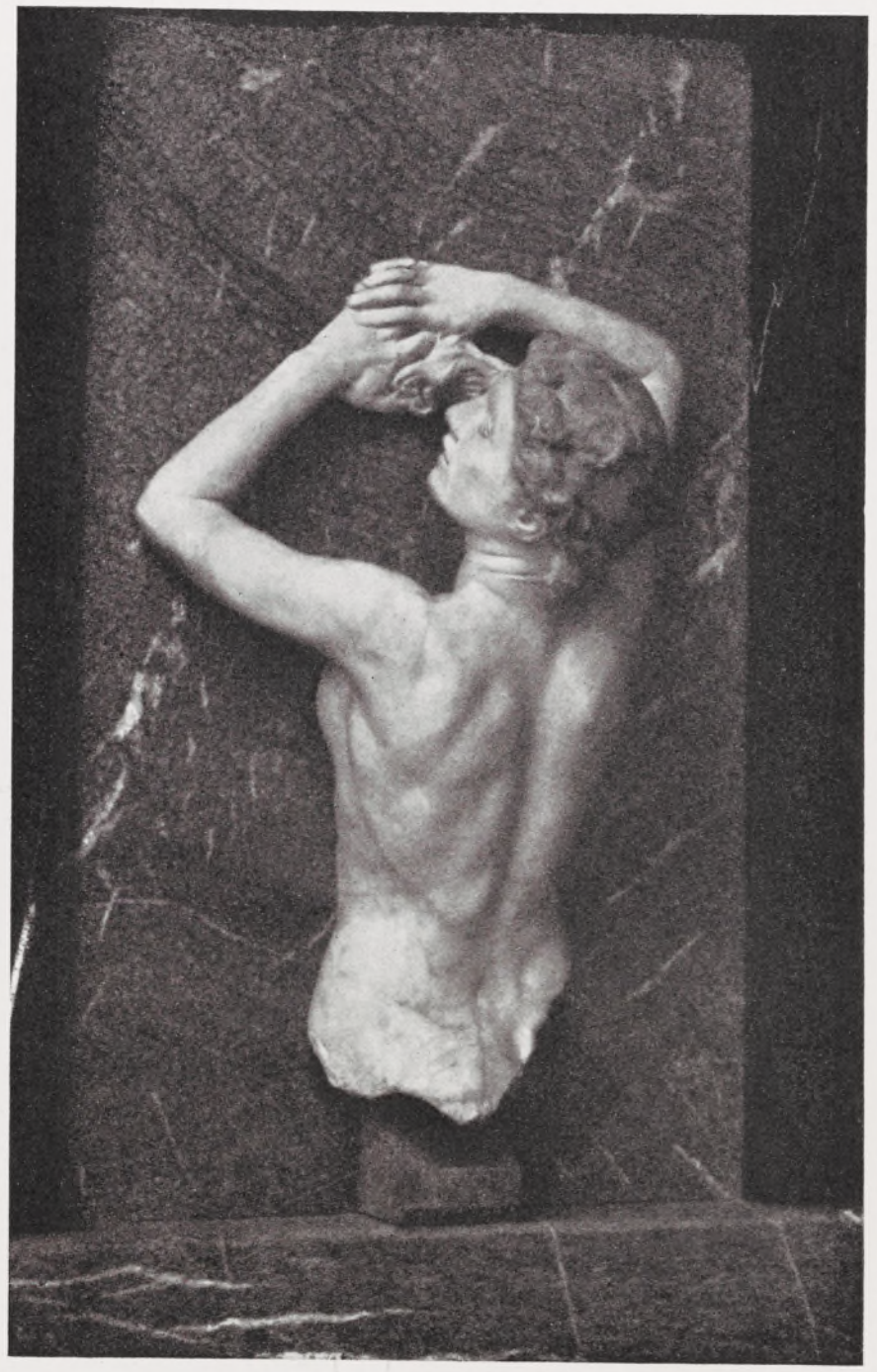
Es ist auch hier kein leeres Formenspiel, das die Gruppe so in geschlossenem Umriſs hinzustellen gebietet. Dieser ist es vielmehr, der unserer Empfindung die Ruhe, dem Werk inmitten der stürmenden Leidenschaften Gleichmaſs und Einheit wahrt; der den Eindruck erweckt, daſs hier ein mächtiges Stück Menschenleben zu gesonderter und dauernder Betrachtung herausgehoben wurde — als das typische Drama. Wenn uns Klingers frühere plastische Arbeiten anmuten, wie Modell- und Marmorstudien auf dem Wege zum Stil, so ist hier der Stil da.

Klinger ist diesen Weg mit vollem Bewuſstsein gegangen und hat von ihm in seinem künstlerischen Selbstbekenntnis klarste Rechenschaft gegeben. Für ihn ist der Mensch und der menschliche Körper „Kern und Mittelpunkt aller Kunst“; in jedem aufstrebenden Stil sähen wir die strengste aufrichtigste Darstellung und Behandlung des Nackten. Die wunderbare Einfachheit des menschlichen Körpers, der strenge, nicht abzuwerfende Zaum der Naturbedingungen dulde keine Künstelei, zwinge den Künstler zur Einfachheit und zum Abweisen von Zierrat, Nebenwerken und Effekten, fremden Ideenassociationen und Tendenzen.

Man hört hier den Bildhauer sprechen, als der sich Klinger jetzt fühlt. „Ich glaube selbst, daſs ich auf diesem Gebiete noch etwas Gutes leisten kann“, schreibt er gelegentlich in Bezug auf seine Bildhauerei, und es wird schwerlich eine Stimme geben, die nicht anerkennte, daſs ihm hier seine reifsten Werke gelungen sind. Um so mehr wird man ihm in Bezug auf das, was er von der stilbildenden Kraft des Nacktenstudiums sagt, Recht geben, wenn man es auch auf die groſse, die Monumentalkunst wird einschränken müssen.

Diese lebt in der That vom Nackten. Sie am wenigsten kann auf „das Schönste, das wir uns überhaupt vorstellen können“, den nackten Menschenleib, verzichten wollen. Und will sie die höchsten Ideen, von Zeit und Ort losgelöst dar-





MAX KLINGER, SOCKELFIGUREN VOM „CHRISTUS IM OLYMP“ (MARMOR) PAN V I
DIE NIEDERBLICKENDE (LINKS) — DIE AUFBLICKENDE (RECHTS)

stellen, so braucht sie zu deren Ausdruck den Menschen, gereinigt von allem, was ihm Zufall und Umgebung angeklebt haben.

Und eben diese Grofse Kunst ist es, die Klinger sucht. Aus seiner Schrift, die sich zuerst wie eine Verteidigungsrede für die Rechte und Freiheiten der Griffelkunst und ihrer schweifenden Gebilde liest, tönt immer deutlicher der Ruf nach dem Gesamtkunstwerk heraus, nach einer neuen „Raumkunst", die dieses verwirklichen soll. „Wir haben Künste, keine Kunst", klagt Klinger. Das, was uns von einer solchen aus vergangenen grofsen Epochen überkommen sei, hätten anders denkende Zeiten verstümmelt oder zerrissen. „Der grofse gesammelte Ausdruck unserer Lebensanschauung" fehle uns, in dem sich Baukunst, Bildhauerei und Malerei geeint zusammenfänden.

Wir haben hier nur den Forderungen nachzugehen, die Klinger im Sinne dieses Zusammenwirkens an die Bildhauerei stellt.

Zunächst ist es wieder die plastische Polychromie, die ihn beschäftigt. Durch alle grofsen Kunstepochen hindurch sei die Farbe das bindende Element der drei Künste gewesen; das Zurückgreifen auf die vermeintlich farblose antike Skulptur habe einen der Gründe für die Lockerung ihres Zusammenhanges abgegeben. Innerhalb des farbigen Gesamteindrucks wirkten weifse Skulpturen silhouettenartig; diese müfsten vielmehr farbig für farbige Räume gedacht sein. Von der farbigen Gesamterscheinung müsse ausgegangen und mit den entsprechenden Materialien gearbeitet werden.

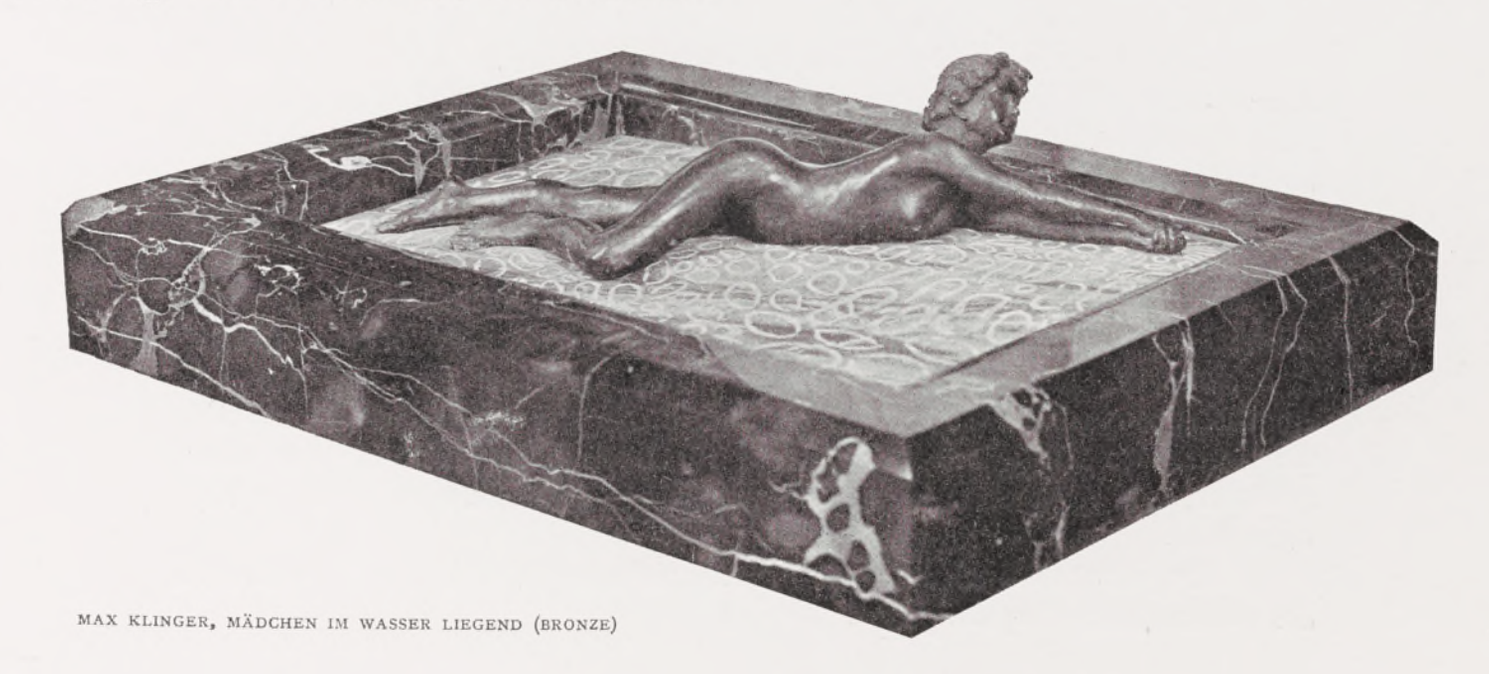
Wir hätten, meint Klinger ferner, bei jedem Monumentalraum das Bedürfnis, an den rein architektonischen unteren Gliederungen plastische Werke zu suchen, die in Gestalt bekräftigender Charaktere, stimmender Gruppen die Vermittelung bildeten zu den Phantasiewerken der höheren Raumteile.

Es ist bekannt, wie unser Künstler diese Gedanken in Thaten umgesetzt hat. Schon bei Klingers anmutigen Jugendversuchen in der Malerei, denen ein bescheidenes Vorzimmer in der Steglitzer Villa Albers zum Schauplatz diente, hatte Volkmann marmorne, von Prell bemalte Mädchenhermen beisteuern müssen. Sie sahen ungefähr aus wie die Herme, die Klinger auf dem linken Seitenbilde seines Parisurteils dargestellt hat. An dem Sockel desselben Parisurteils brachte dann der Künstler selbst Masken und Halbfiguren in bemaltem Gips an, eine anmutig festliche Dekoration, wie sie dem heiteren Gegenstande und dem Gemache gemäfs ist, von dem das Bild jetzt auf das blaue Meer von Miramare hinausschaut. In den beiden Sockelgestalten am „Christus im Olymp" entspricht Pracht und Dauer des vielfarbigen Marmors dem weltgeschichtlichen Ernst des Vorgangs. Die Verzweiflung einer untergehenden, die hoffnungsvolle Sehnsucht einer neu aufsteigenden Welt haben hier in den zwei nackten Frauengestalten ergreifenden Ausdruck gefunden. Für das Treppenhaus des Leipziger Städtischen Museums endlich erfand Klinger die Gestalt der Muse, in wallenden Gewändern vorschreitend und aufblickend zu den grofsen Bildern des Menschenlebens, die sich hier an Wand und Decke ausbreiten sollen. In den Tagen, in denen diese Zeilen geschrieben wurden, traf die Zusicherung für den Bau der Werkstatt ein, die dem Künstler helfen möge, seine Träume von einer neuen hohen Raumkunst kühn auf den Boden der Wirklichkeit zu stellen, einer Kunst, welche der grofsen Schicksale würdig sein soll, die unser Volk durchlebt.

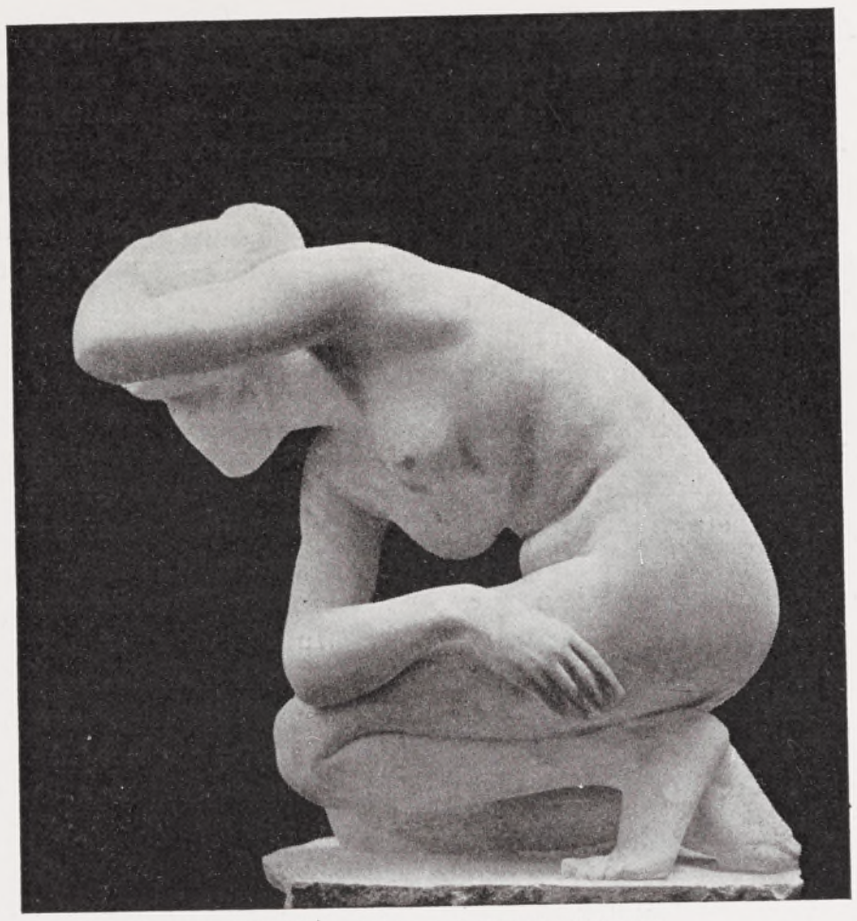
Wir aber blicken hier nochmals auf die grofse Wandelung zurück, die sich in dem Leben unseres Künstlers vollzogen hat, seit er sich der Bildhauerei und der Grofskunst zugewandt hat.

Zuerst ging es ihm wie den meisten, die nach dem Zerstieben und Verfliegen der ersten jugendlichen Traumbilder sich entsetzen vor der nun nackt vor ihnen daliegenden „Furchtbarkeit des Daseins", wie Klinger selbst es nennt, und in ihren Gedanken leidenschaftlich die Bitternisse des Lebens aufsuchen. Aber er hat sich losgerungen aus Verbitterung und Resignation zu ahnendem Erfassen der verborgenen Werte dieses Lebens. Nun duldete es ihn nicht mehr inmitten seiner früheren Phantasiewelt, inmitten der herben Lebensdramen seiner früheren Blätter, nicht bei dem Wühlen in den Schrecknissen des Todes. Sein Geist reckt sich mit einem „Und doch!" aus dem Dunkel und wirft sich im Gebet „an die Schönheit" nieder. Diese Schönheit, sie geht dem Bildhauer auf in den beseelten Zügen des Antlitzes, wie in der abgrundtiefen Weisheit, die im menschlichen Körper wohnt. In den Geheimnissen des Menschenleibes treibt es ihn jetzt am meisten, „das All in seinen wunderbaren Wechselbeziehungen nachzuleben", und was seine Monumentalkunst jetzt sucht, ist die Verherrlichung dieser „prachtvollen, grofsschreitenden Welt".

Dresden. GEORG TREU



MAX KLINGER, MÄDCHEN IM WASSER LIEGEND (BRONZE)



MAX KLINGER, KAUERNDES MÄDCHEN (MARMOR) NOCH UNVOLLENDET

TAGEBUCH-AUFZEICHNUNGEN UEBER ARNOLD BOECKLIN VON RUD. SCHICK

HERAUSGEGEBEN VON HUGO VON TSCHUDI

FORTSETZUNG

ERFAHRUNGEN IN BASEL

1868

Vorbemerkung.

Böcklin hatte trotz des Verkaufs einzelner Bilder in Rom fortwährend mit Not zu kämpfen, so daſs er, da ihm die Basler Verhältnisse günstiger schienen, im Sommer des Jahres 1866 sich entschloſs, dahin überzusiedeln und am 2. September mit seiner Familie von Rom abreiste.

Der erste Teil der Schick'schen Aufzeichnungen bricht hier ab, da Schick selbst in Rom zurückblieb.

Als Böcklin dann durch Jakob Burckhardt's Vermittlung die Ausschmückung des Treppenhauses im Basler Museum übertragen bekam, forderte er Schick auf, ihm dabei zu helfen. Schick sagte zu und traf am 16. August 1868 in Basel ein, wo er bis zum 8. August 1869 blieb — obwohl die glänzenden Aussichten sich sowohl für Böcklin als auch für ihn nicht erfüllten, wie er in einer kleinen biographischen Uebersicht aus späterer Zeit vermerkt.

Er beginnt nun auch wieder seine Aufzeichnungen und führt sie während des ganzen Jahres sorgfältig fort.

17. August 68.

Der Maler darf sich durch Nichts zerstreuen, was nicht seine Kunst betrifft und muſs ganz einseitig nur seinen Zwecken nachgehen und alle andern Interessen und Wissenschaften bei Seite lassen. Wo man geht und steht, möge man an seine Malerei (bezw. an sein Bild) denken, damit Einem seine Idee zur Ueberzeugung reife und daſs man gewiſs werde, daſs sie nur so ausgedrückt werden könne, und damit die Vorstellung vom definitiven Aussehen des Bildes sowie sein Entwicklungsgang Einem klar werde. Und alles was man beobachtet, beobachte man möglichst auf den Zweck der Verwertung bei dem gegenwärtigen Bilde hin.

Es ist eine thörichte Verzagtheit zu glauben, man sei weniger begabt als andere. Künstlerischer Blick, Auffassungskraft, Produktionsvermögen, — überhaupt künstlerische Befähigung — sind innere Organe, die ebenso einer Ausbildung fähig sind, wie jedes andere Organ, wie z. B. das Gedächtnis. Wenn man sich nach einer Seite hin schwach fühlt, so verwende man einmal ausschlieſslich hierauf seine Denkkraft und suche sich möglichst viel zu üben.

Der Weg zur Vollkommenheit und zu jedem Fortschritt ist fortwährende Selbstkritik.

So richtig und wahr auch malerische Regeln sein mögen, — die Hauptsache sind sie nicht. Im Gegenteil, man würde sehr irre gehen und maniriert werden, wenn man sich durch sie allein leiten lieſse.

Beim Malen kommt alles auf scharfe Vorstellungskraft an. Man denke sich sowohl in die Gedanken der zu malenden Figuren als in ihre plastische Erscheinung hinein und lasse nie ihre Beziehung zum ganzen Bilde aus dem Auge, sowohl in Bezug auf Licht und Schatten und Farbe als in Bezug auf Richtung und Verhältnis der Form. (Man verbanne den Gedanken an Linienkomposition als etwas die wahre und plastische Entwicklung Hemmendes.)

Man male stets im Ganzen und forme die groſsen Massen (oder Körper) in ihrer Gesamterscheinung. Gehe nie auf Ausführung von einzelnen Teilen ein, sondern berichtige sie vorübergehend und nebenbei.

18. August 68.

Böcklin hat das Bild für Schack (nach der Illustration zum Schilleralbum, die er in München für Cotta gemalt) in der frühern Form verworfen und es neu angefangen: „In einer Felsgrotte eine Quellnymphe, die mit den Blüten einer neben ihr aufkletternden Schlingpflanze spielt. Ein nackter Hirtenknabe oder Faun (das Ziegenfell über der Schulter) belauscht sie. Unter der Nymphe und über ihr Kindergenien mit Krügen: kleine Quellen. Ganz oben Wiesenterrain über der Felswand mit vielen sprossenden Blumen und darauf viele tanzende Kindergestalten. Böcklin wollte der Idee einen sinnlichen Ausdruck geben, wie die Feuchtigkeit wirkt und schafft (etwa 8′ hoch und 4′ breit).

Ein anderes Bild (etwa 2′ breit und 1 ½′ hoch) stellt den Odysseus dar, wie er auf der Insel der Kalypso sich heimsehnt und am Ufer weinend die Götter anruft.*) Kahles Ufer, an das das graublaue Meer Wellen treibt. Der Himmel traurig grau und melancholisch. Nur ganz fern am Horizont ein gelber schmaler sonniger Streifen, der in unendlicher Ferne eine kleine Insel zeigt.

Ein drittes Bild stellt die Geburt der Venus dar. Aus einfachem, wenig bewegtem Meere wird die jungfräuliche Göttin geboren. Das Wasser häuft sich rings von allen Seiten zu einer einzigen Welle an, aus der die mädchenhafte Gestalt mit träumerisch lächelndem Ausdruck emporschwebt, sich mit einem Schleier, der ihre Beine umschlieſst, verhüllend, den ihr zwei Amoretten in der Luft zu entreiſsen suchen.

Böcklin hatte dies mit Kohle ganz leicht auf Gipsleinwand gezeichnet. Dann versuchte er es zu fixieren dadurch, daſs er über die Rückseite viel Wasser schwemmte. Das drang aber nicht durch, und da obendrein in dem Gipsgrund vielleicht auch zu wenig Leim war, fixierte es nichts. Als es trocken war, strich Böcklin von vorn Terpentin mit ein wenig Kopaivenbalsam darauf, was sogleich fixierte. Nachdem dies ein wenig angezogen hatte, fing Böcklin an mit Weiſs (und wenigem entsprechendem Farbenzusatz) den Kopf und Körper herauszumodellieren, indem er zugleich dem Himmel und dem Wasser einen ganz leichten fein blaugrauen (sehr lichten) Anhauch gab.

Für die zu malenden Fresken [im Sarasin'schen Gartenhaus] hat Böcklin zwei Kohlenzeichnungen gemacht (2′ breit, 1 ½′ hoch.) Die eine: eine Villa mit Cypressen in Mittagssonne. Vorn unter Büschen die heilige Familie, der ein Engel eine Schale Wasser bringt. (Flucht nach Egypten.) Die andere: ein Felsenstädtchen (wie Formello). Vorn groſse Bäume und Christus und die zwei Jünger, die nach Emaus gehen. Vorn rechts ein überrankter Ziehbrunnen. Diese Zeichnungen werden nun in ihren Hauptsachen auf Ellenpapier in Originalgröſse übertragen und dann auf die Mauer gepaust und vielleicht mit Kohle nachgezeichnet. Da wird man dann beurteilen können, ob die kleine Zeichnung sich auch im Groſsen und zu den umgebenden Gegenständen gut macht. Dann gedenkt Böcklin jedes Bild, je nachdem es die Konturen der Gegenstände darin zulassen, in etwa vier Teile abzuteilen, von denen ein jeder die Arbeit von einem Tage bilden soll. Der erste Grund ist jetzt sehr rauh und porös auf die Mauer getragen, darauf kommt der etwa ¼ oder ⅜ Zoll starke Kalkbewurf für die Malerei. Für diesen Bewurf hat Böcklin im Keller verschiedene Proben angestellt und dabei zu dem mit viel Sand versetzten Kalk reichlich schwarze Farbe mischen lassen, was aber dennoch ziemlich weiſs auftrocknete. Indem er dem Grund so einen mattgrauen Ton geben lieſs, ersparte er sich viel Arbeit, denn anstatt die Luft in gemischten blauen Tönen zu malen, was bei dem groſsen Umfang der Bilder sehr schwer ist, kann man so leicht mit Blau über den schon gebrochenen Grund lasieren und dann mit weiſsem Kalk die Lichter aufsetzen. Man kann oder man muſs vielmehr dabei ziemlich hart und keck malen, da doch alles viel matter und stumpf weiſslich auftrocknet.

Man kann nicht Fresko- mit Wasserglasmalerei verbinden, da das Wasserglas manche Farben (die Ocker z. B.) nicht zuläſst und zerstört. Auch muſs der Grund für Wasserglasmalerei aus viel Sandkörnern bestehn, durch die das Wasserglas dann einsickern und mit dem Grunde bis innen hinein verwachsen kann. Chromgelb ist bisher sehr verschrieen gewesen, soll jedoch nach Urteil aller Chemiker in Fresko sehr haltbar sein. Für Blau hat man nur Smalte und echten

*) Spätere Darstellung desselben Gegenstandes im Basler Museum.

Ultramarin, der aber natürlich wegen seines teuern Preises nicht gebraucht werden kann.

Man soll nie Farben malen wollen, sondern nur die plastische Erscheinung eines Körpers und dann alles Farbige dazu stimmen. Wenn man z. B. eine helle Felswand vor blauer Luft malt, so denke man erst nur an die plastische Erscheinung des Felsens und gebe vorsichtig dann der Luft einen Anhauch von Farbe, bis sie blau im Verhältnis zum Felsen erscheint. Man soll überhaupt nur Verhältnisse malen.

Böcklin erzählte mir, dafs er hier erst durch einen Apotheker die Erfahrung gemacht, dafs Kopaivenbalsam gewöhnlich einen Zusatz von Oel enthält und darum so schwer auftrocknet. Jetzt, da er ihn rein erhält, hat er ihn auch mit viel besserem Erfolg angewendet.

19. August 68.

Böcklin sprach über antike Enkaustik, die von der neuern sogenannten Enkaustik (bei welcher mit Wachs und Terpentin [kalt] gemalt wird) himmelweit verschieden gewesen wäre. Man hätte noch genaue Nachrichten darüber und im Neapolitanischen Museum würden noch einige von den eisernen Spateln aufbewahrt, mit denen man (in glühendem Zustande) die Wachsfarbe aus den Töpfchen holte und auf das Bild schmolz. Sie hatten verschiedene Formen je nach ihrer Bestimmung, und ein eiserner Kolben diente dazu, recht lange die Hitze festzuhalten, damit das dünne Maleisen nicht so schnell verkühlte. Der Handgriff war von Holz oder bewickelt.

Böcklin sagte, nicht aus Neugierde oder um nur zu experimentieren, habe er mit dieser Technik früher so viele Versuche angestellt, sondern weil man annehmen kann, dafs die Maler, welche so bewunderungswürdige Sachen geschaffen und dazu so viel gemalt hätten auch im Besitz einer ganz ausgezeichneten leichten Technik gewesen sein müssen.

21. August 68.

Böcklin bedauerte, nicht in Colmar gewesen zu sein, bevor er sein Bild: Christus und Magdalene gemalt. Dort sei ein Bild ähnlichen Gegenstandes von dem Württemberger Maler Grünewald (Vorgänger Holbein's), das wahrhaft ergreifend sei. Christus hänge am Kreuz, im Tode zusammengesunken und geknickt. Das Haupt nach vorn schlaff herabhängend; die Hände aber mit steif ausgespreizten Fingern, wie es auch naturwahr sein mufs. Denn beim Hineinschlagen des Nagels wird sich allerdings wohl die Hand krumm und geschlossen ziehen, wie van Dyk u. a. gemalt haben; hängt der Körper aber (und besonders der tote Körper) am Kreuz, so hört die einseitige Muskelzusammenziehung auf und die Sehnen der durchbohrt hängenden Hand werden auf beiden Seiten gleich stark anziehen. Rechts im Bilde ist die ohnmächtig zusammensinkende Maria, die in die Arme des Johannes fällt. Links Johannes der Täufer in stolzer Haltung ernst herausschauend und auf den Gekreuzigten zeigend. Unterhalb des Kreuzes in höchster Aufregung, die zitternd gefalteten Hände zu Christus schluchzend emporhebend, die kniende Magdalena; und ihre Hände nicht in gewöhnlicher Weise gefaltet, sondern zitternd, kramphaft gespreizt, was dem Beschauer als höchste Verzweiflung tiefen Eindruck macht. Diesen Ausdruck zeigt der Mund, über Stirn und Augen hat der Maler aber einen Schleier gedeckt, als liefse sich der ungeheure Schmerz garnicht mehr ausdrücken. (Sie ist mäfsig in der Farbe, ich glaube graues Kleid und gelber [falber] Schleier.)

24. August 68.

Ueber Bereitung von echtem Ultramarin.

Lapis lazzuli wird gemahlen oder gerieben und dann, glaub' ich, mit Wachsseife unter Wasser geknetet, so färbt sich das Wasser blau und es giebt einen Niederschlag di prima qualità (ganz tief). Setzt man das Kneten fort, so produziert man geringere Sorten. Die letzte ist Ultramarin-Asche, die aber immerhin noch teuer genug bezahlt wird. Für 4—5 Gulden hatte Böcklin etwa so viel bekommen, als mein Daumen Raum einnimmt (fein gerieben wie Mehlpulver).

Unechter Ultramarin (sagte der Droghiere) besteht zumeist aus Thonerde, der etwas Schwefel beigegeben ist, und ist in primitiver Bildung grün, woraus man durch Beimischung gewisser Chemikalien gelben oder blauen Ultramarin absondern kann.

25. August 68.

Material zum Fresko-Malen.

Weifs: Blanc de Troyes. (Böcklin meint jedoch, er wolle das Weifs im Bilde mit reinem Kalk malen, das sei auch kreideweifs und binde stärker.).

Gelb: Lichter Ocker, Chinesischer Ocker (noch feiner und reiner als der vorige). Cadmium hell.

Goldocker (vielleicht etwas zweifelhafte Farbe). Neapelgelb? Terra di Siena (gebr.). (Die ungebrannte weniger zu empfehlen, auch selbst für Oelfarbe nicht, da sie anfangs leuchtend aussieht, bald aber ihre Brillanz verliert. Chromgelb ist nicht haltbar, wohl aber Chromrot und Chromgrün (hell).

Grün: Grüne Erde (hell und dunkel). Gebr. Grüne Erde (hell und dunkel), Kobaltgrün.

Schwarz: Mineralschwarz und Rebenschwarz.

Braun: Casslererde, Umbra.

Rot: Englisch Rot, Morellensalz.

Blau: Smalte (möglichst fein gerieben, wie Mehl). Kobalt. (Ultramarin-Asche schon sehr teuer, noch mehr der echte Ultramarin (römischer, von dem das Loth etwa 20 Gulden kostet. Der nachgemachte Ultramarin hält nicht wegen der Beimischung von Schwefel, der durch den Kalk zerstört wird. Auch Berliner Blau und seine Nebenarten sind a fresco unhaltbar). Auch Zinnober enthält Schwefel und ist darum zerstörbar.

Böcklin bedauerte, dafs brillante Farben wie Chromgelb, Zinnober, Anilinrot und -blau und das schöne Saturnrot nicht Stich hielten, und dafs er darum unterlassen müfste, einige hochleuchtende Punkte im Vordergrunde auf Blumen oder dergl. anzubringen, was dem ganzen übrigen Bilde Schmelz und Silberton geben würde.

Pinsel hat Böcklin 12—14 gekauft (helle Borstenpinsel) und sah darauf, dafs sie rund, nicht zu kurz und mit Bindfaden fest gebunden waren. Wenn der Spagat das Wasser aufsaugt, schwillt er an und umschliefst die Borsten desto fester, während in den Pinseln mit Blechhülsen die Borsten nur mit Leim befestigt sind, der beim Gebrauch der Wasserfarben sich auflöst und die Haare entweichen läfst. Böcklin

wählte etwa 6: ein zwölftel Zoll dick und 2—2½ Zoll lang, 3 oder 4: ein achtel Zoll dick und 2 Zoll lang und schleppend zum Zeichnen der Einzelheiten. Die übrigen Pinsel von mittlerer Grösse.

An Töpfen ist eine grofse Anzahl notwendig. Böcklin hat mehr als 30. Etwa 10—12 kleinere Töpfe braucht man für die reinen Farben (für Weifs einen grofsen). Die übrigen dienen zum Mischen und Ineinandergiefsen der Farben. Aufserdem etwa 6 weifse Schalen, wenig kleiner und in der Form wie Lampenglocken. Bei der Farbenmenge, die gebraucht wird, kann man keine Palette anwenden. Böcklin sagt, man müsse sich darum beschränken, mit wenigen ganz einfachen Farben nur auf Haltung (Licht und Schatten) zu arbeiten und nachher, wenn man alles zusammen hat, in der Wirkung erst den farbigeren Sachen auch stärkere Farben geben.

26. August 68.

Mittwoch. Böcklin begann sein Fresko. Der Stuckateur trug zwei Schichten auf. Erst eine dickere mit viel Sand und dann eine feinere mit mehr Kalk, wie zu den vorher angestellten Proben bereitet worden war (mit Zumischung von Schwarz). Dann wurde mit feingeriebener schwarzer Farbe der Karton gepaust (Pausbeutel von Gaze; man mufs dabei fest den schwarzen Staub über die Konturen reiben, damit es durchkommt).

Als weifse Farbe nahm Böcklin Kalk, der kreideweifs auftrocknet. Weifse Farbe hätte dagegen den Nachteil, dafs sie nafs durchscheinender ist und gebrochener erscheint, nachher aber beim Trocknen zum schneidigen, unangenehm scharfen Weifs wird. Die Farben waren über Nacht mit Wasser begossen worden und waren am andern Morgen mit Leichtigkeit aufzulösen. Nur Umbra und besonders Casslererde waren nicht aufgelöst und mufsten zerdrückt und noch einmal gerieben werden. Auch Ocker (hell) hatte noch zuweilen harte Körnchen.

Es ist übrigens zu bemerken, dafs fast den ganzen ersten Tag hindurch die Farben noch nicht gebunden sind und mit Wasser abzuwaschen wären. Das ist manchmal beim Malen unbequem, denn man mufs sich beim Darübermalen in Acht nehmen, dafs man mit dem Pinsel nicht die untere Farbe auflöst und fortnimmt. Die Verwandlung der Farbe geht erst nach etwa 12 Stunden an, also in der folgenden Nacht.

Böcklin mischte sich nun in Töpfen (denn Palette ist, wie gesagt, nicht zu brauchen) die Farben zur Luft. Erst das Licht (1) aus weifsem Kalk und Hell-Ocker. (Es sah in der Mischung zwar etwas zu gelb aus; doch meinte Böcklin, das trockne schon kreidig auf.) Dann einen Mittelton für die Dunstwolken aus (1) und etwas grau und blau (2), der noch etwas heller als der Grund war. Böcklin sagte, wenn man zu den Mischtönen schon gemischte und schon angewendete Farben benutzt, so läuft man nicht Gefahr, aus der Harmonie zu kommen. Endlich mischte Böcklin den blauen Luftton aus (2) und einem Zusatz von etwas Smalte und Mineralschwarz (3), der etwas dunkler als die graue Grundfarbe war. Dann begann er die Luft mit dem Mittelton, setzte die Lichter energisch auf und malte schliefslich die Stellen, wo man den blauen Himmel sah. Darauf malte er die Ferne, dann das Haus und ganz licht (weifs) das von der darüberstehenden Sonne beschienene glänzende Dach. Endlich die Cypressen, so dunkel als möglich (dunkelgraue Erde, Umbra und Mineralschwarz und für die Tiefen noch mehr Schwarz, Casslererde und Morellensalz). Als ich die Befürchtung aussprach, dafs das Bild aufser Verhältnis auftrocknen würde und die Cypressen vielleicht dann zu schwarz erscheinen würden, sagte Böcklin, das beabsichtige er gerade; übrigens könne man nicht genug bei dieser Malerei auf Relief des Bildes hinarbeiten und Hell und Dunkel im Bilde nicht genug trennen, da es sonst gar zu leicht matt und fade auftrockne.

Die Pinsel stellte Böcklin früh morgens in Wasser, damit sie weich würden und durch das Anschwellen des Bindfadens desto fester schliefsen möchten. In der Nacht jedoch legte er sie heraus, damit sie nicht zu sehr aufweichen. (Der Holzstiel besonders würde im Wasser schlecht werden.)

Schon vor Beginn des Malens äufserte Böcklin, er wolle dieses Bild recht licht malen, aber dabei klar. Man braucht nicht zu fürchten neblig, staubig oder trübe zu werden, wenn man nur die Farben recht trennt und auseinanderhält, sie wenig mischt, und bis in die Ferne und bis in die Schatten hinein alles präzis ausführt. Präzision überhaupt verleiht jedem Bilde einen ganz besondern Reiz.

Böcklin sprach von seinen früheren Versuchen: es gäbe kaum etwas Schöneres als Malerei in Leimfarben. Es liefse sich ein unglaubliches Licht und strahlendes Weifs erzielen und dabei auch wieder eine Brillanz und Tiefe der satten Farben wie in keiner andern Malart. Wenn man mit solchen Farben modelliert, staunt man über seine eigene Arbeit, denn was man an Modellation erwartet hatte, wird bei weitem durch das erzielte Resultat überboten. Er wolle sich getrauen, jedes, aber auch jedes andere Bild damit tot zu machen. Doch habe diese Technik sehr grofse Schwierigkeiten. Man müsse all sein Können dabei zusammen nehmen und aufs Schärfste und Klarste zu denken suchen, denn das Bild mufs in einem Zuge fertig gemalt werden. Es ginge nicht, dafs man, wie beim Oelmalen auf einem Bilde fast ausschlafen könne. Man malt mit Farben mit Fischleim auf Leinwandgrund (der entweder roh ist oder Gipsgrund hat) und hält das Bild fortwährend von der Rückseite aus nafs. Ist es fertig und trocken, so überzieht man es mit einem Spiritusfirnis. Böcklin nahm gewöhnlich statt Fischleim Sandrog und Weihrauch, die (beide in Wasser löslich) nicht, wie jener animalische Stoff, dem Faulen durch das viele Anfeuchten ausgesetzt sind. Diese Malweise hatte er bei der Staffage des Schilfbildes des Grafen Zepplin angewendet. Man müsse bei dieser Technik ganz klar darüber sein, was man will und welche Farben und Mittel man anwenden will, denn hat man einmal das Bewufstsein über das Stadium des Bildes und die angewendeten Farben verloren, so ist das Nachmischen und Korrigieren und Ansetzen der Farben sehr schwierig und kaum noch in saubrer Weise möglich. Doch hat Böcklin einmal ein Porträt damit gemalt, woran er 14 Tage gearbeitet; ein Beweis, dafs diese Technik doch einen ziemlichen Grad der Ausführung zuläfst.

Sparmazeta (Wallfischhirntalg), sehr durchsichtiger, fast wachsartiger Stoff, läfst sich durch Wärme schmelzen und giebt dann einen sehr schönen, zarten, firnisartigen Ueberzug für Bilder. Beim Freskomalen (z. B. eines Kopfes oder Porträts) dürfe man nicht an den Konturen die frischen Ansätze machen lassen, sondern etwas darüber hinaus, damit

man immer die zum Gegenstande gehörige Farbenharmonie und Gegensätze dazu habe.

28. August 68.

Böcklin hat heute das Stück, welches er schon angetuscht hatte, wieder heruntergeschnitten, da es zu rauh und porös löcherig war, so dafs man nur mit grofser Schwierigkeit darauf malen konnte und dabei doch zu keiner Feinheit und Ausführung gelangte. Er versuchte an einem Stück, es eine Zeit lang mit dem Glasläufer (Farbenreibkolben) zu schlagen und glatt zu reiben, was sehr guten Erfolg hatte. Durch lang fortgesetztes Schlagen in dieser Weise, meinte Böcklin, könne man eine Glätte und Festigkeit wie Marmor erzielen. Man mufs dabei den Grund recht nafs machen, damit er nicht am Glasläufer anbäckt. — Die in die Luft reichende Zeichnung hatte Böcklin mit kaltschwärzlich-grauem Ton vorgezeichnet, Vordergrund und Staffage dagegen begann er mit einem warm bräunlich-grauen Ton zu konturieren und anzutuschen.

29. August 68.

Sonnabend. Heute erst, also nach fast über 3 Tagen, fing das am Mittwoch gemalte Stück des Fresko an, aufzutrocknen und wird hoffentlich nach 5 Tagen (am Montag) trocken sein und die definitive Farbenerscheinung des Gemalten zeigen.

Das Durchpausen des durchlöcherten Kartons geht nicht gut, wenn man darüber reibt, besser jedoch, wenn man mit dem Puderbeutel senkrecht auf die Löcher klopft. Die dabei verbrauchte Farbe kann man aufsammeln, wenn man den unteren Rand des Kartons umknifft und in dieser Rinne den Puderstaub auffängt.

Es ist ganz erstaunlich, in wie grofsem Mafse die Freskofarben aufhellen. Die Luftlichter, die vorher schmutzig graugelb und dunkel waren, werden blendend hellweifs und haben kaum noch eine Ahnung von gelb.

Wenn alles aufgetrocknet ist, will Böcklin das Bild mit Wasserfarbe, die mit dem Gelben vom Ei und einigen Tropfen Oel gemischt ist, retouchieren.

31. August 68.

Montag. Böcklin meinte, die Zeichnung binde ihn und mache ihn befangen. Es sei viel besser sich nach dem Material zu richten und die Formen entstehen zu lassen, wie sie durch Material und Zufall entstehen. Es wäre dazu genug, eine blofse Konturzeichnung zu haben, die Einem mehr Freiheit läfst. Das zweite Fresko wolle er in gröfsern Mafsen anlegen und behandeln. Diesmal hatte er mitten aus dem bereits Gemalten ein Stück herausschneiden müssen, wodurch eine verzwickte Form entstand, welche ihn natürlich beim Malen überall hemmte und beschränkte. Der Busch mit seinen Blüten war aber dennoch sehr graziös und schön geworden, und Böcklin äufserte sich wieder: wenn man sich ein kleines Stück vornimmt, könne man es desto weiter durchführen und bis zu schlagender Wahrheit bringen.

Er malte zuweilen über die älteren Teile des Bildes hinüber und hoffte, dafs es sich da, wo er statt Weiss Kalk unter die Farbe nehmen konnte, schon dadurch binden würde. Wo das nicht geschähe oder kein Kalk hineingenommen werden könne, wolle er es später durch Ueberstreichen von Eigelb fixieren. Die Retouchen mit Eigelb zur Farbe verhalten sich wie Farben, die mit Leim versetzt sind, und schlagen stumpf ein, so dafs man sie vom Fresko nicht unterscheiden kann, (ganz wie die Freskofarbe.) Auch auf andern (Oel- oder Leimfarben-)Bildern schlägt die Eigelbfarbe ein, während Eiweifs als ein mattglänzender Firnis zuweilen gebraucht wird. Erst heute (nach 8 Tagen) trocknet das Fresko des ersten Tages vollkommen auf. Böcklin glaubt, dafs der Kalk am zweiten Tage noch die Farbe fixiert.

Die Bilder der Münchener Residenz, die für enkaustisch gelten, seien mit Wachs und Kopaivenbalsam gemalt (Genelli, Schwind etc.), aber sämtlich vergilbt.

3. September 68.

Donnerstag. Das erste Fresko (Cypressenlandschaft mit der Ruhe auf der Flucht nach Egypten) vollendet.

Am Abend sprach Böcklin mit Burckhardt viel über die Temperamalerei der Meister des Cinquecento und des folgenden Jahrhunderts. Böcklin sagte, er sei der Gewifsheit, dafs das Bild der Danae von Correggio in Leimfarben gemalt sei. In Oelfarben könne man garnicht diese Tiefe, diese Leuchtkraft und dieses Geheimnis der Farbe erreichen. Da Bilder solcher Technik (in Leimfarben) sehr schnell gemalt werden müssen, so erklärt sich denn auch bei Correggio sehr leicht seine einfache Art der Modellierung. Das tiefe intensive Schwarz, das er auf die Bettstatt gestrichen, kann man in Oelfarben gar nicht erreichen. Nachher natürlich hätte das Bild noch einen Firnifs erhalten, der diese Technik für Laien weniger erkenntbar gemacht habe. Er, Böcklin, jedoch, der sich Jahre lang mit Versuchen in dieser Technik abgemüht habe, kenne deren Eigentümlichkeiten und getraue sich, sie selbst unter jenem Firnis überall wiederzuerkennen.

Als andere Bilder, die Böcklin auch für in Tempera begonnen und mit Oelfirnifs überzogen ansieht, sind: Tizians himmlische und irdische Liebe und der predigende Johannes der Täufer von Paul Veronese in demselben Zimmer [des Palazzo Borghese]. Rubens Amazonenschlacht und sein grofses Familienbild mit dem Hofnarren in München. Correggio habe viel in Fresko gemalt und daher auch für Leimmalerei sicherlich die gröfste Fertigkeit gehabt.

Morgen wird Böcklin die zweite Freskolandschaft beginnen. Er sagt, er hätte bis jetzt noch gar keine recht klare Idee über die Farbenstimmung und könnte sich nur vorstellen, dafs die hellen Häuser auf dem Himmelston, als warm Hellgelb auf kalt Grau stehen müfsten. Es käme beim Fresko mehr als beim Oelmalen überhaupt nur darauf an, dafs man über Licht und Schatten in allen Teilen ganz klar sei und darüber ob etwas W(arm) gegen K(alt) oder umgekehrt stehen müfste. Die feinen Nuancen könne man nicht berechnen, da man sie gar nicht so in der Gewalt hätte. Dasselbe gilt auch von den Oelbildern, überhaupt von jeder andern Technik. Das sei ihm heute recht klar geworden, als er den Maler Burckhardt (Tiermaler) besuchte. Er hatte eine Schneelandschaft mit zwei Rehen im Vordergrunde gemalt, von denen das eine verwundet stürzt. Fern der Rauch eines Schusses zwischen den Bäumen. Burckhardt klagte, er könne keine Wirkung in das Bild bringen und wüfste nicht,

woran das läge. (Die Luft bildete nur eine ganz kleine obere Ecke im Bilde.) Böcklin bat sich Kreide aus und zog die Luft etwas herunter, und sogleich sah das Bild fertig und wirkungsvoll aus, und die Ausführung des Vordergrundes, die auch erst bedeutungslos schien, wurde nun hinreichend.

Böcklin meinte, es käme nun gar nicht weiter darauf an, ob Burckhardt die Luft warm gelb oder kalt halte, genug, dafs er das Licht bewahre, und sein Bild wird immer einen fertigen Eindruck machen. Die Farbe sei bei jeder Malart etwas Sekundäres, und beginnt man mit ganz neutralen Tönen und führt die Farbe ein, wenn man die Licht- und Schattenwirkung erst klar hat, so werden die feinen Uebergänge und Mitteltöne sich von selbst machen. Durch das Suchen nach kleinen Tönchen und zu subtilen Abstimmungen verliert man in der Regel die frische Wirkung und plastische Erscheinung des Bildes.

Böcklin sprach von der himmlischen und irdischen Liebe, die ganz entschieden auf hell und dunkel, und warm und kalt hin komponiert sei. Nun hätten sich viele Töne verändert: das Fleisch sei gelb geworden etc., und doch bleibe das Bild immer in Harmonie, behalte immer volle Wirkung.

Armenino spricht in seinem Werk viel von Leimmalerei. Er lebte zu Ende dieser Epoche und an der Grenze der neuen, der Oelmalerei. (Er erinnerte sich noch Tintoretto als alten Mann gesehen zu haben.) Wenn auch die Kenntnis der Oelmalerei schon lange nach Italien gekommen war, so dauerte es gewifs noch lange Zeit, bis sie sich vollständig acclimatisierte, und ohne Zweifel dauerte die Leimmalerei noch lange neben der Oelmalerei fort. — Corregio hat gewifs noch viel in Leimfarben gemalt, denn es wäre sonst nicht zu begreifen, wie er, als er den Auftrag bekam, die Kuppel in Parma al fresco zu malen, dort gleich mit der ganzen Virtuosität eines routinierten Freskomalers auftreten konnte.

Cennini, sagt Böcklin, sei unter den Malbüchern das beste, doch kenne er die Oelmalerei noch nicht.

Das Buch enthält viel Humbug. So z. B.: man müsse beim Formen von Statuen di persone di riguardo den Gips mit Rosenöl tränken. Besonders toll sei das letzte Kapitel, das, wie Jakob Burckhardt meint, gewifs ein anderer dem Cennini zum Spott angehängt habe.

Wenn man in Leimfarben malt und z. B. einen Kopf darzustellen hätte, so müsse man mit leichtem Antuschen der Schatten beginnen und von diesen aus in das Licht hinein modellieren. Dann aber von dem Lichtton beginnen und zurück bis in den Schatten modellieren, bis endlich die Malerei Relief hat. Man müsse bei Leimmalerei ganz entschieden wissen, was man will, sonst wird es nichts; und immer nur auf starkes Relief des Bildes (d. h. Licht- und Schattenverteilung) hinarbeiten. Man könne nicht, wie bei der Oelmalerei auf dem Bilde ausschlafen.

6. September 68.

Sonntag. Böcklin, der heute wieder draufsen bei seinen Fresko-Bildern war, indem er hoffte, er könne noch auf dem von gestern übrig gebliebenen unbemalten Stuck weitermalen, fand alles fixiert, selbst die Kohlenpunkte des Durchpausens, und als er mit dem Pinsel darüber wusch, nahm er zwar das krystallische Kalkhäutchen fort, aber mit ihm auch alle Glätte, und es entstand dadurch ein so rauher Grund, dafs er nicht darauf malen konnte und das betreffende Stück wieder wegschneiden mufste. (Liefse es sich nicht wieder glatt klopfen und dann darauf weiter malen?) Das Auftrocknen des ersten Bildes ist ganz unberechenbar vor sich gegangen. Die Luft, die Cypressen und andre Bäume kamen so, wie Böcklin es erwartet hatte. Die Schattenseite des Hauses aber zu hell, weil er in den Schatten viel mit Kalk gemischte Töne gebraucht hatte.

Die Wiese ist viel zu hell und weifslich geworden, weil Böcklin zu sehr auf den dunkelgrauen Grundton des Bildes gerechnet hatte, der nun viel weifslicher aufgetrocknet ist, als er geglaubt. So stehen jetzt die vorher hellgelbgrünen Flecke, wo der niedrige Rasen zwischen den höheren Pflanzen sichtbar war, als dunkelgrüne Flecke auf einem weifslichgrauen Grund u. s. w.

Böcklin meinte, es würde ihm viel mehr nützen, hätte er den Grund einfach grün gestrichen und die Ausschmückung den Temperaretouchen überlassen. An dem vorderen Grase sind auch viele Veränderungen vor sich gegangen. Die auf den grünen Mittelton des Grases aufgesetzten hellgrünen Striche sind gar nicht mehr zu sehen und bilden mit dem Mittelton eine unmodellierte Farbenfläche. Die tiefgrauen Mitteltöne (zu denen der Grundton benutzt wurde) sind ganz blafs aufgetrocknet, und die darauf gemalten hellgrünen Halme sind dunkler als der Grund. Die blauen Blumen (Smalte und Morellensalz) dunkler als Chromgrün, ebenso die hellgelben Blumen (Goldocker) fast ebenso dunkel als das grüne Gras. (Hier könnte jedoch auch das Aufblassen des Grüns Grund dazu sein.) In der Beziehung äufserte auch Böcklin, die Ocker werden durch Flüssigkeiten (z. B. Oel oder Wasser etc.) wenig dunkler gemacht als sie im rohen Zustande sind, trocknen daher auch nicht so viel heller auf. Andere Farben dagegen erleiden in diesem Fall bedeutende Veränderungen.

Beim Prozefs des Auftrocknens selbst bemerkt man folgenden Vorgang: am folgenden Tage bemerkt man, dafs über Nacht der Grundton und mehr noch die Farben etwas dunkler geworden sind. Dann gegen Abend des zweiten Tages werden die mit Weifs gemischten und dick gemalten Lichter heller und halbtrocken. Am nächsten Tage sieht man schon einzelne hell aufgetrocknete Flecken und verschiedene trockene Stellen am Rand von jenem vorgestrigen Kalkansatz. Am 4. bis 5. Tage ist schon fast alles trocken. (Es war sehr warmes trockenes Wetter und die Sonne schien den ganzen Tag über an die Rückseite der bemalten Wand.)

Böcklin bereute auf einen grauen Grund gemalt zu haben und will künftig nur auf einen ganz weifsen Freskogrund malen; da würde man sich über das Auftrocknen nicht so täuschen. Bäume und dunklere Massen überlege er dann erst mit einer dünneren oder dickeren Lage Schwarz, je nach ihrer Dunkelheit, damit der Grund gedeckt werde und ihm die Schatten dunkel bleiben. Und in dieser Weise hat Böcklin auch schon beim andern Bilde begonnen, Emaus zu malen und ist nun weniger auf Farbenspiel ausgegangen als vielmehr auf Relief und plastische Erscheinung.

Noch ein Uebelstand beim Freskomalen sind die Ansätze und man mufs sehr Acht geben, dafs sie sich auch glatt vereinigen.

Man brauche beim Fresko nicht zu fürchten, zu dunkel und schwarz zu werden. Es giebt kein Fresko, das nicht lichtvoll wäre. Die Fresken von Rottmann haben diese bewunderte Tageshelle fast nur durch das Material erhalten, wenig durch sein Verdienst. Das kann man an seinen griechischen Landschaften ermessen, die ziemlich gesauçet sind.

8. September 68.

Will man ein Bild recht hell malen, so ist es wohl nicht unpraktisch auf weifsem Grund und in Beziehung zu diesem zu malen. Es ist aber unsinnig durch Nebenhalten der Natur (etwa der beleuchteten Hand oder von Blumen etc.) die Erscheinung des Bildes hell zwingen zu wollen. Jedes Bild ist eine Harmonie in sich und ohne Beziehung zu der gegenwärtigen äufsern Natur. Man mufs im Bilde nur die relativen Farben-, Licht- und Schattengegensätze geben wollen, denn den direkten Vergleich mit der Natur hält das gröfste Kunstwerk nicht aus.

Wenn man z. B. Rosen malt, so soll man nicht eine Rose daneben halten und nun die Rosenfarbe nachahmen wollen, sondern sich nur den Bau und die plastische Erscheinung dieser Blüte ansehen und so lange stimmen, bis sie zu den andern Farben im Bilde eine rosenfarbene Erscheinung habe.

So hat Böcklin in dem Bilde Amaryllis die Rosen gemalt. Er weifs nicht, ob das die wirkliche Farbe ist und ob man sie mit einer daneben gehaltenen Rose vergleichen dürfe; vielleicht habe er sie nur mit Morellensalz gemalt, aber trotzdem wirken sie als Rosen. So auch die Rosen auf dem Bilde, welches er gegenwärtig für Schack male. Amaryllis will Böcklin noch einmal malen in langem Querformat. Es sei ihm dabei Manches klar geworden, was er glaube, treffender darstellen zu können.

9. September 68.

Beim Gespräch mit Fritz Burckhardt: Das schönste Blau erziele man, wenn man Bremer Grün auf weifsen Grund (Papier?) streicht (was etwa wirkt wie das hellblaue Oxyd, fast rein Blau mit einem Stich ins Grün) und darüber Weifs mit ein wenig Krapprosa gemischt darüber streicht. Weifse Lasur allein würde etwas Trübes haben, was nur durch die leichte Beimischung von jenem Rosa gebrochen wird.

Fritz Burckhardt: Jede Farbe (Pigment) strahlt ein doppeltes Licht aus: 1) ein weifses Licht, das von den Glanzflächen der kleinen Krystalle ausgeht und 2) jenes Licht, das die feinen krystallischen Atome durchstrahlt und durch diese Krystalle farbig zurückgeworfen wird.

Viele Farben geben optisch vereinigt ein ganz anderes Resultat als bei einfacher Mischung; so kann man aus Ultramarin und Chromgelb (durch Vereinigung der Lichtstrahlen oder der Farbbilder in durchsichtigem Spiegelglas) ein ganz indifferentes Grau herstellen, während es gemischt ein ziemlich starkes Grün erzeugen wird etc.

Spektrum heifst das Farbenbild, das in einem sonst dunklen Raum ein ganz schmaler, durch ein Prisma fallender Lichtstrahl auf einer weifsen Fläche erzeugt. Die Farben beginnen von Rot, gehen durch Orange, Gelb, Grün, Blau und endigen in Violett. Die Farben des Spektrums haben chemisches, physikalisches und rein optisches Verhalten. Chemisches durch ihre Einwirkung z. B. auf Chlorsilber, welches von Violett, Blau, Grün und auch noch von Gelb am meisten verändert wird, von Rot am wenigsten. — Physikalisches durch die Wirkung der einzelnen Farben auf das Thermometer, das aufserhalb des Spektrums neben Rot die höchste Wärme des zerlegten Lichtes zeigt, neben Violett die geringste. Es müssen daneben noch für uns nicht wahrnehmbare Lichtstrahlen sein, die sich jedoch neben Violett auf einigen organischen Stoffen darstellen lassen. — Was das rein Optische anbelangt, so ist bekannt, dafs Gelb das anscheinend intensivste Licht hat. Es ist der schmalste Streifen, Violett bei weitem der breiteste. Was Intensität betrifft, so verliert gelb gefärbtes Glas am ehesten seine Farbenkraft, rot schon sehr wenig, violett aber fast gar nicht. (Wenn man z. B. das Glas im Dunkeln vor eine Flamme hält.)

Ich fragte nach dem Bilde, das Böcklin mit Wachsseife gemalt hatte. Böcklin sagte, es sei diese Malweise gar nicht zu empfehlen und biete keine Vorteile. Wachs mit Pottasche verbunden löst sich vollkommen in Wasser, setzt man Alkohol (oder Aether) dazu, so sondern sich dickere Fasern von einer milchigen Flüssigkeit, die ein Pariser Chemiker dargestellt hat und unter dem Namen Wachsmilch als mattglänzenden (noch etwas Wachs haltenden) Firnifs verkauft. Das hatte Böcklin Anlafs zu diesem Versuch gegeben. (Er ging darauf nicht weiter ein, und ich verstand es so, als hätte er nach dem Malen durch Spiritus die Wachsflüssigkeit zu entfernen gewufst.) Uebrigens trocknete das Bild ganz hart auf.

MAX KLINGER, STUDIE ZUM KAUERNDEN MÄDCHEN (THON)

Wenn man Papier mit Seifwasser oder mit Milch übergossen hat, so kann man nachher mit Wasserfarbe darauf malen, ohne dafs es Ränder gäbe. Ueberhaupt läfst sich die Farbe dann besser verteilen wegen der leichten Fettigkeit, die nicht sogleich ansaugen läfst.

Lawendelbüsche (röm. Campagna) sind dem Rosmarin ähnlich, jedoch kleinere Büsche; Blüten klein und violett. An der Via Flaminia soll noch eine kleinere Art Lawendel vorkommen, der in kleinen graugrünen Büschen von 1 — 1½' Durchmesser sich findet und von dichtem Wuchs ist. Geruch sehr stark (wie Lakritzen oder Kräuterkäse).

ADOLF HILDEBRANDS WAHLURNEN

ADOLF HILDEBRAND hat sich über die Gesichtspunkte, welche ihn zu der Gestaltung seiner Urnen geführt haben, auf das Ersuchen der Redaktion selbst geäufsert und für ihre Veröffentlichung das Folgende freundlichst zur Verfügung gestellt.

„Die Urnen sind aus Bronze mit teilweiser Vergoldung gedacht und würden je circa 20 Pfund wiegen. Da sie nicht wie ein beliebiges Gerät auf dem Präsidententisch herumrutschen können, sondern ihren ständigen bestimmten Platz haben müssen, so steht jede auf einem ganz einfachen Marmorsockel, der je nach Zweckdienlichkeit höher oder niedriger gehalten werden könnte, als im Modell. Ich nahm da eine Höhe an, bei der die Urnen noch über die Umsitzenden etwas herausgeragt hätten.

Da es sich bei der Formgebung der Urne in diesem Fall nicht blos um Herstellung eines praktischen Gerätes im kunstgewerblichen Sinne, sondern um ein Kunstwerk im höheren und monumentaleren Sinne handelte, so erschien es mir richtiger, die Erscheinung mehr für das Aussehen im Moment des ruhigen Dastehens, als für das des flüchtigen und seltenen Herumtragens zu formen, dabei aber immer im Auge zu behalten, dafs die Urne auch bequem getragen werden konnte. Für letzteren Zweck genügte es, sie möglichst leicht und das Anfassen bequem und handlich zu machen. Dazu waren hier Henkel gänzlich unnötig, da weder eine heifse Brühe herumgetragen werden sollte, wobei das Gefäfs nicht selbst angefafst werden kann, noch ein Ueberschwappen in Betracht zu ziehen war. Aufserdem hätten Henkel gerade das schwerfällig betont, worauf es hier nicht ankam, und dazu war ich froh, sie des unnötigen Gewichtes wegen entbehren und dafür etwas anbringen zu können, was künstlerisch wichtiger und dankbarer war — nämlich Figuren. Diese konnten einen ebenso festen Anhalt für die Hände gewähren wie Henkel, ja eigentlich einen viel angenehmeren und zugleich noch einer andren Funktion dienen. Ich konnte damit noch das Anbringen eines besonderen Fufses vermeiden, der zum Herumtragen an und für sich überhaupt unnötig war und nur das Gewicht vermehrte. Wenn ich also die Figuren zugleich als Fufs benutzen konnte, so hatte ich wieder etwas gewonnen. Vier Figuren, die die Urne umspannen konnten, stehend angebracht gaben einen sicheren Fuss für die Urnen ab und, in strenger karyatidenhafter Weise dastehend zugleich der Urne einen ernsten monumentalen Charakter, der sie von allen anderen Urnen und andrer Nutzanwendung unterschied. Da ich in den Figuren das Volk ganz allgemein und ohne Spitzfindigkeit ausdrücken konnte, indem ich vier Männer und vier Weiber verschiedenen Alters anbrachte, so wurden dadurch die Urnen kleine symbolische Monumente, bei denen die Figuren sowohl eine praktische

wie künstlerische Aufgabe erfüllten. Die Figuren konnten selbstverständlich nicht auf ihren Füſsen direkt auf dem Sockel aufstehen, sondern bedurften noch eines architektonischen Abschlusses, der das Gefäſs vom Sockel abtrennt. Daher die Kugeln. Diese hätte ich wahrscheinlich bei der Ausführung nicht so einfach gelassen, sondern durch Flügel oder ein Blattornament noch mit der Urne verbunden, damit sie nicht so abgetrennt wirken. Für die Skizze genügte mir die jetzige Form, die weitere Detaillierung hatte ich mir überhaupt vorbehalten.

Da die Urne doppelt vorhanden sein muſste, so verteilte ich die vier Männer auf die eine, die vier Weiber auf die andere, wobei ich dem Reichstag überlieſs, welchem Geschlecht (gegebenen Falles) die Rolle des „Ja“ oder „Nein“ zuerteilt werden solle. Da mir die Anbringung von Gewand den Anschluſs der Figuren an die Urne sehr erleichterte, so gedachte ich wie bei den Weibern auch bei den Männern etwas Gewandung anzubringen, im groſsen Ganzen sollten diese aber als Gegensatz zu den Weibern mehr nackt wirken, weshalb ich auch bei der Skizze die zwei Männer nackt gelassen. Daſs diese kleinen, ernsthaften Figürchen Anstoſs erregen konnten, ist traurig, aber auch sehr komisch und lag auſserhalb der Möglichkeit einer Voraussicht.

Nachdem so im Groſsen und Ganzen klargelegt ist, weshalb ich den Urnen diese Form gegeben habe, möchte ich darauf hinweisen, daſs die von der Kommission des Reichstags gemachten Einwürfe die praktische Verwendbarkeit beanstandeten und deshalb der Entwurf verworfen wurde. Diese Einwände beruhen auf Miſsverständnis und Unkenntnis. Die Urne ist nicht schwer, sondern leichter als die jetzigen, und die Urne läſst sich sehr bequem anfassen und tragen. Damit sind aber alle praktischen Anforderungen erfüllt.“

Die beistehenden Abbildungen geben das eine Modell, welches Hildebrand für beide Urnen entworfen hat, von Vorder- und Rückseite. Es zeigt zwei männliche Gestalten, die eine bärtig, die andere unbärtig, neben einander, und zwei bekleidete weibliche neben einander. Der Gips ist bronziert, und die beabsichtigte Vergoldung angedeutet an den Ornamenten des Gefäſskörpers, sowie an den Gewändern und Haaren der Gestalten und den Kugeln, auf welchen sie stehen. Der Sockel hat die Färbung von rotem Granit erhalten. Das Ganze ist 70 cm hoch, wovon 45 auf die Urne, 25 auf den Sockel entfallen.

Weiter brauchte man der Erläuterung des Künstlers eigentlich nichts hinzuzufügen. Sie ist eben so echt Hildebrandisch wie der Urnenentwurf selbst: ganz vom Technischen ausgehend und immer im Zusammenhang damit zum Künstlerischen emporsteigend. Auf dem Zusammenschluſs dieser beiden Elemente, ihrem völligen Sichdurchdringen beruht die künstlerische Gesundheit des Werkes.

Es begegnet uns darin dasselbe, was die meisten Arbeiten Hildebrands charakterisiert: die Aufgabe ist in einem so starken geistigen Prozeſs gewälzt und gerieben, daſs alles Zufällige, Eckige, Brüchige abgestoſsen ist und der Kern rein und groſs vor Augen tritt. Es ist ein Prozeſs, wie der Gebirgsbach ihn vollzieht, wenn er unförmliche Brocken vom Felsen losreiſst und sie als runde geschliffene Kiesel im Thale auswirft. Nicht jeder Bach hat dazu die Kraft und die Ausdauer.

Hildebrand verzichtet auch in seinen Bildnissen — von Bismarck, von Böcklin, von Helmholtz, von Joachim — auf alles Kleine, Nebensächliche; in wenigen, groſsen Zügen stellt er das Wesen des Mannes monumental vor Augen. Das ist es, was seine Bildnisse jener Groſsen wirklich groſs macht.

In derselben Weise hat er die Urnen-Aufgabe gelöst. Als Form des Gefäſses nimmt er die natürliche und uralt verwendete des Eies. Sie ist schon in ägyptischen Gefäſsen nachgeahmt worden, und die Aegypter setzten die Eiform in Holzgestelle, die aus vier senkrechten Stützen, durch Querstäbe verbunden, bestanden.

In der griechischen Vasenbildnerei spielt dann das Ei dauernd die Hauptrolle, und wenn es auch Henkel und Fuſs erhält, so verrät doch die Bemalung immer noch, daſs diese Teile ursprünglich aus anderem, festerem Material bestanden; beide sind in der Regel schwarz gehalten, und die Verzierung am Fuſse deutet auf ein Körbchen, in das dereinst die Spitze des Vasenkörpers gestellt wurde.

Hildebrand ist auf das Ei an sich zurückgegangen und hat die Columbusfrage in Anlehnung nicht an die Griechen, sondern an die Aegypter gelöst: seine vier Figuren sind deren lebendig gewordenes Traggestell.

Hierin liegt das Bezeichnende seiner Schöpfung. Als die griechischen Vasen zu künstlerischer Behandlung gelangten, waren die behandelnden Künstler Maler. Sie lieſsen Fuſs und Henkel, wie das Handwerk sie ihnen überlieferte, bestehen und suchten das Gerät zum Kunstwerk zu erheben durch figürliche Schmückung seines Körpers. Hildebrand, der Bildner, greift tiefer ein, wendet sich an den Bau des Gefäſses. Er erreicht das Gebiet des Künstlerischen schon dadurch, daſs er die Kräfte, welche das Gefäſs tragen und tragbar machen, zu Figuren werden läſst. Und das in der praktischsten, schönsten und sinnvollsten Weise. Die Figuren ersetzen zugleich Fuſs und Henkel. Ihre Gröſse steht zu der Höhe und Weite des Eikörpers im angemessensten Verhältnis. Ihre Köpfe ragen nicht über den Rand des Deckels empor. Hand in Hand umspannen sie mit ausgebreiteten Armen bequem das Rund, doch so, daſs ihr Körper ganz daran gepreſst wird. Dadurch bekommen sie von selbst die Bedeutung von Wesen, die einen Bund geschlossen haben, um Etwas ihnen sehr Kostbares, Heiliges mit ihren Leibern zu sichern und zu decken.

In den Urnen entscheidet sich in schwierigen Lagen das Schicksal des deutschen Volkes. Wem könnte es also mehr am Herzen liegen, diese Gefäſse zu wahren, als dem deutschen Volke selbst. Daſs es um sein Wohl und Wehe sich handelt, sollen die Gestalten jeden Herantretenden mahnen, und die dazwischen stehenden Inschriften appellieren an die Eigenschaften, auf welche das Volk bei seinen Vertretern rechnet: justitia, eloquentia, diplomatia. Der vierte Platz ist leer geblieben. Vielleicht hat der Künstler noch sapientia schreiben wollen, — als plötzlich Herr Dr. Lieber seine Kunstrede hielt.

Carl Schuchhardt

S. S. WENBAN, LANDSCHAFT PAN V 1
ORIGINALRADIERUNG

DAS MODERNE KUNSTGEWERBE UND DIE AUSSTELLUNGEN

MAX KLINGER, „DIE NEUE SALOME"

SEIT einigen Jahren hat das Kunstgewerbe, das bisher meist handwerksmässig betrieben worden war, Anspruch auf Berücksichtigung bei den eigentlichen Kunstausstellungen erhoben und auch durchgesetzt.

Gegenüber den verschiedenen Kundgebungen, welche die Berechtigung der modernen Kunstbestrebungen leugnen und einer ruhigen Weiterentwickelung im Anschluſs an das Bestehende das Wort reden, ist es nötig, von neuem zu erörtern, wie weit ein solcher Anspruch begründet ist.

Selbst wer diesen Bestrebungen nur mit Lauheit begegnet und ihnen gegenüber einen vorsichtig abwartenden Standpunkt einnimmt, wirkt verwirrend statt klärend. Denn mit dem Einräumen einzelner Vorzüge und dem Hervorheben einzelner Schwächen ist es nicht gethan. Es muſs eine klare Antwort auf die Frage gegeben werden, ob das Streben nach einer Erneuerung der Kunstformen und somit nach einer Befreiung von der Ueberlieferung berechtigt sei oder nicht. Wird diese Frage verneint, so ist damit die ganze moderne Bewegung verdammt; denn diese geht nicht bloſs auf einzelne Verbesserungen und Weiterbildungen aus, sondern strebt einen vollständigen Bruch mit der bisherigen bloſs äuſserlichen Art, die Formen der Vergangenheit anzuwenden, an. Ob ein solches Streben von Erfolg begleitet sein werde, läſst sich zur Zeit noch nicht absehen; die Antwort auf obige Frage darf davon auch nicht abhängig gemacht werden. Der Erfolg ist ein trügerisches Ding und gerade rasche Erfolge legen die Pflicht auf, ihnen gegenüber vorsichtig zu sein. Es kommt nur darauf an, ob der Erfolg auch ein dauernder sein werde; das aber kann allein die Zukunft lehren.

Da Julius Lessing, der Direktor des Berliner Kunstgewerbemuseums, in seinem vor Jahresfrist erschienenen Vortrage über „Das Moderne in der Kunst" (Berlin, Leonhard Simon, 1898) einen solchen unentschiedenen Standpunkt diesen Fragen gegenüber einnimmt, wird es in dem Folgenden

nötig werden, auf seine Ausführungen als die eines auf weithin sichtbarer Stelle stehenden Vertreters des Fachs mehrfach Bezug zu nehmen.

✲

Man mufs vor allem unterscheiden zwischen Kleinkunst und Kunstgewerbe. Die Kleinkunst, welche mit den Mitteln der Skulptur und der Malerei selbständige Kunstwerke schafft, die zugleich zum Schmucke verwendet werden können, hatte schon vor Zeiten gelegentlich Zutritt zu unseren Ausstellungen erhalten. Die Arbeiten der Goldschmiede, der Steinschneider, der Medailleure, der Holz- und Elfenbeinschnitzer, der Glasmaler und Emailleure, ja auch der Thonbildner, soweit sie sich der Figurendarstellung widmen, unterscheiden sich von den Werken der grofsen Kunst nur durch das Format.

Das Kunstgewerbe aber schafft nicht selbständige Kunstwerke, sondern will vor allem den Zwecken der Ausstattung dienen, mufs sich also in erster Linie gewissen Gebrauchserfordernissen anpassen. Bis vor einem Jahrzehnt war es daher auch von den frei schaffenden Künstlern als ein untergeordneter Gewerbszweig mifsachtet, der den Handwerkern überlassen bleiben konnte.

Wohl haben sich seit den sechsziger Jahren die Kunstgewerbeschulen, die meist mit Museen verbunden sind, in allen Ländern abgemüht, den Handwerkern die besten Vorbilder der Vergangenheit zugänglich und verständlich zu machen, die historischen Stile aller Zeiten und Länder wurden durchstudiert und durchprobiert, um aus ihnen die mustergiltigen und am besten verwendbaren Zierformen herauszuziehen, ein Stil nach dem andern kam in Mode, bis man sie alle durchgejagt hatte und sich am Ende davon überzeugen mufste, dafs auf solchem Wege über eine äufserliche Anlehnung und Nachahmung nicht hinauszukommen sei.

Dem Bedürfnis nach einem dem Zeitempfinden entsprechenden Stil suchten ihrerseits auch die Architekten abzuhelfen. Waren einzelne von ihnen thatsächlich mit einem durchgebildeten Formgefühl und einem hoch entwickelten Farbenempfinden ausgestattet, so erwiesen sie sich doch auf die Dauer als für die Lösung dieser Aufgabe nicht geeignet. Denn sind sie auch dort ganz am Platz, wo es die Ausgestaltung eines monumentalen Innenraumes gilt, so erweist sich ihr vorwiegend formales und mathematisches Denken doch nicht immer geeignet, um den zahlreichen und unendlich verschiedenen Bedürfnissen, die sich nach der Bestimmung der einzelnen Räume aus der Individualität der Benutzer ergeben, vollkommen gerecht zu werden.

Ein Bauwerk steht ein für allemal da und mufs in der Regel so verwendet werden, wie es einmal vorhanden ist. In eine Zimmereinrichtung aber, an der alles so einheitlich angeordnet ist, dafs nicht wohl mehr etwas geändert werden kann, werden die wenigsten geneigt sein, sich hineinzwängen zu lassen. Die Phantasie erfordert Spielraum, um je nach dem wechselnden Bedürfnis Umstellungen vornehmen zu können, und statt des einheitlichen und konsequent durchgeführten Grundgedankens verlangt man eine mannichfaltige Durchbildung der Einzelheiten.

Hier setzten die Maler und Bildhauer ein, indem sie sich, dem allgemeinen Zuge der Zeit folgend, dem dekorativen Gebiet zuwendeten; gingen sie auch bisweilen in ihrer Art zu weit, indem sie zu viel plastischen Schmuck anwandten oder der farbigen Verzierung eine zu grofse Bedeutung einräumten, so wirkten sie doch anregend durch das freie Walten der Phantasie und durch das Streben nach Erfindung neuer Formen, das ihnen leichter fiel als der Mehrzahl der Architekten, da sie von keinen überlieferten Voraussetzungen und ererbten Gewöhnungen sich zu befreien hatten, und das Ganze aus der freien Zusammenordnung der Einzelheiten hervorwachsen liefsen statt aus einer Ueberlegung, die von vorne herein alles in eine feste Beziehung zu einander zu bringen suchte.

In solchem Verfahren liegt thatsächlich eine ganz neue Art des künstlerischen Schaffens, die sich von der Thätigkeit des Malers, des Bildhauers und des Architekten als solcher streng sondert und daher eine besondere Vertretung auf den Ausstellungen verdient.

Es frägt sich nur, welche Forderungen für eine solche Thätigkeit aufgestellt werden sollen und welche Bedingungen ihr gesetzt werden müssen.

✲

Klar liegt zunächst zu Tage, wo diese Bewegung hinaus will. Um die Befreiung von dem Einflufs der Architektur handelte es sich in erster Linie und weiterhin um das Abstreifen aller jener Zierformen, die aus den Baustilen der Vergangenheit entnommen worden sind und die bisher willkürlich und äufserlich den einzelnen Austattungsstücken aufgeheftet zu werden pflegten. In unseren Wohnräumen wollen wir keine Konstruktionsformen und Verzierungen mehr haben, die der Prunkarchitektur der Tempel, Kirchen und Paläste entnommen sind und daher für unsere weit bescheideneren, aber mehr Behaglichkeit fordernden Bedürfnisse gar nicht geeignet sind. Mit diesem Zuge der Zeit als einer gegebenen Thatsache mufs gerechnet werden.

Weit schwerer ist die Frage zu beantworten, was denn an die Stelle dieses Alten gesetzt werden soll. Neues jedenfalls, aber in welcher Richtung, das läfst sich noch nicht absehen, da wir glücklicherweise nicht die Gabe besitzen, in der Zukunft zu lesen. Wenn einer der vielen Künstler, die in dieser Richtung arbeiten, gefragt würde, ob ihm ein bestimmter Stil als Ideal der Zukunft vorschwebe, so wird wohl fast ein jeder von ihnen, soweit er nicht ein Doktrinär ist, solches verneinen, es auch für gar nicht wünschenswert erklären. Denn zu sehr sind wir durchdrungen von dem Bewufstsein des ewigen Wechsels, der in Fragen des Geschmacks naturgemäfs stets herrscht; gelingt es uns, die Bedürfnisse des Augenblicks zu befriedigen, so ist schon genug gethan; eine spätere Zeit mag dann sehen, welches Neue sie daraus entwickelt oder an dessen Stelle setzt.

Wie der falsche Schein nach Möglichkeit vermieden werden soll, so strebt man auch danach, das Material und die Konstruktion möglichst wenig zu verbergen. Diese Richtung auf das Einfache, Zweckmäfsige und Natürliche ist von England ausgegangen, die Erfahrung jedoch hat bald gelehrt, dafs die Formen, die dort festgestellt worden sind, sich nicht ohne weiteres dem Gebrauchsbedürfnis und den ästhetischen Anforderungen auch der andern Völker anpassen. Die zierlichen und etwas steifen Möbel, die für den Gebrauch der wohlgeschulten englischen Damen geschaffen worden sind, passen nicht in ein deutsches Haus mit seinen

viel derberen Ansprüchen; die schwerfälligen Möbel der Belgier wiederum sind für uns zu plump und massig; der Franzose andrerseits verlangt nach graziös durchgebildeten Stücken. So sieht sich jedes Volk und innerhalb jedes Volks wiederum jede Provinz mit festgefügten Lebensgewohnheiten vor die Aufgabe gestellt, die Stuben und Möbel zu schaffen, die den örtlichen Bedürfnissen entsprechen. Die Verschiedenheit der Benutzungszwecke je nach dem Ort und der Jahreszeit, ob in der Stadt oder auf dem Lande, ob in der Mietskaserne oder in der Villa, ob in der Grofs- oder Klein- und Mittelstadt, weiterhin die Verschiedenheit der Stände, Berufe und und Vermögenslagen ergeben eine reich abgestufte Folge neuer Aufgaben.

Dafs das Bedürfnis nach einem neuen Ausdruck für den veränderten Geschmack sich nicht in den breiten Massen äufsert, ja überhaupt nur ganz vereinzelt in den Kreisen des Publikums, sondern wesentlich von den erfindenden Künstlern selbst ausgeht, ist nur eine Folge der besonderen Verhältnisse, die jetzt herrschen, und findet sein vollkommenes Gleichnis in der Art, wie auch in der freien Kunst die Künstlerschaft dem Publikum ihren Geschmack aufzwingt. Von wo die Aenderung ausgeht, ob aus den Massen oder, wie gewöhnlich, von Einzelnen, und welchen Teilen der Gesellschaft gerade diese Einzelnen angehören, darauf kommt es nicht an: die Hauptsache ist, dafs irgendwo überhaupt das Bedürfnis nach einem Wandel empfunden werde, dann bricht sich dieser schon Bahn.

Wohl wird noch immer und vielfach mit Recht darüber geklagt, dafs die neue Kunst einerseits sich zu leicht mit den nackten Formen der Konstruktion begnüge, anderseits zu sehr geneigt sei, einem krassen Naturalismus zu huldigen, und drittens zu wenig Bedacht auf die Forderungen der Technik nehme. Das sind freilich drei Fehler, die gegen die Grundbedingungen eines jeden kunstgewerblichen Schaffens verstofsen und durchaus überwunden werden müssen. Denn wie sich in einem gewissen Punkte der Vollkommenheit die höchste Schönheit der Erscheinnng mit der zweckmäfsigsten Gestaltung deckt, so läfst die blofs technisch genügende Konstruktion eine Unendlichkeit von Formen zu, die noch keineswegs den Ansprüchen des ästhetischen Sinnes zu genügen brauchen, während die Zahl der möglichen künstlerischen Lösungen, wenn sie auch unendlich ist, doch nur auf ein verhältnismäfsig kleines Gebiet eingeschränkt bleibt. Naturalismus weiterhin bildet nur einen Ausgangspunkt, dem die völlige Verarbeitung der Naturform als Endziel jedes künstlerischen Schaffens gegenübersteht. Die Forderungen des Materials und der Technik endlich haben als die Grundlagen für jede Bethätigung auf kunstgewerblichem Gebiet zu dienen, wie sich dieses denn auch von den übrigen Künsten dadurch unterscheidet, dafs ihm keine vollkommen freie Erfindung offen steht, sondern eine solche nur innerhalb des Rahmens der Zweckerfüllung.

Anderen Bedenken, die geäufsert worden sind, kann in Ruhe entgegengetreten werden. Man hat befürchtet, durch die modernen Bestrebungen auf dem Gebiete des Kunstgewerbes werde leicht Eintönigkeit zur Herrschaft gelangen, da der Spielraum für die Bethätigung der künstlerischen Phantasie bei den starken Betonen der konstruktiven Formen nur gering sei, die Fülle der Zierformen aus der Vergangenheit, die auf so bequeme Weise eine stete Abwechslung für den Anblick ermöglicht haben, aber nicht mehr in Betracht komme. Zunächst frägt es sich, ob diese alten Zierformen wirklich so ganz aus dem Gebrauch verschwinden werden. Ein Grund hierfür, abgesehen von pedantischer Konsequenzmacherei, ist nicht abzusehen, da immerhin an gewissen Stellen, besonders solchen eines ausgeprägt architektonischen Charakters, wie Friesen, Bekrönungen, Füllungen, mustergültig durchgebildete und auch den neuen Zwecken noch immer angemessene Formen sehr wohl weiter Verwendung finden können. Dann aber wird das Bedürfnis stets weiter bestehen, Ziermotive neu zu erfinden für Stellen, die einen Anfang, Uebergang oder einen Ausklang bezeichnen; je weniger dabei der Künstler durch den Wust alter Erinnerungen bedrückt ist, um so mehr Freiheit wird er seiner Phantasie gewähren können. Nicht zu vergessen ist auch die grofse Bereicherung, die der neuen Kunst aus der stärkeren Heranziehung der Farbe erwächst.

Ferner wird gefragt, ob bei einer Gestaltung der Verhältnisse, die die freie Erfindung so stark betont, die Industrie noch mitkommen könne. Diese sei darauf angewiesen, ihre Muster stets zu erneuern, d. h. stets neue Modebedürfnisse zu erwecken, und das sei leicht auszuführen gewesen, solange man nur nach Belieben aus dem Schatz der alten Formen zu schöpfen gehabt habe, werde aber wesentlich erschwert, sobald diese Formen stets neu erfunden und beschafft werden müfsten. Diese aus übergrofser Zärtlichkeit und Hochschätzung für den maschinenmäfsigen Grofsbetrieb hervorgehende Befürchtung beruht auf einer vollkommenen Verkennung des Wesens des künstlerischen Schaffens, das eben vom Erfinden und nicht vom Raub zu leben hat, und übersieht andrerseits gerade die grofsen Vorteile, die dem Grofsbetrieb aus einer unmittelbaren Verbindung mit den schaffenden Künstlern erwachsen können. Sobald erst der Geschmack des Publikums soweit herangebildet sein wird, dafs es falschen Prunk nicht zu dulden gewillt ist, sondern Zweckmäfsigkeit und Gefälligkeit der äufseren Erscheinung vor allem verlangt, wird freilich eine ganze Anzahl von Gegenständen, die bisher in das Bereich des Grofsbetriebes fielen, wie namentlich prunkhafte Möbel, Schmuckgegenstände u. s. w. als nur mittels der Handarbeit herzustellend, wiederum dem Kleingewerbe zufallen müssen, ob nun solches von Handwerkern wie in früherer Zeit oder wie jetzt von Künstlern ausgeübt wird; damit werden freilich auch die Preise für solche Gegenstände sich heben, der Umkreis ihrer Verwendung sich aber einengen müssen.

Dagegen ist die Zahl solcher Stücke, welche bisher ohne Rücksicht auf ihre künstlerische Gestaltung hergestellt wurden, durch eine Veredlung aber auf einen weit gröfseren Absatz rechnen könnten, entschieden der Erweiterung fähig. Man braucht nur an die Tapeten, die gedruckten und gewebten Stoffe, die Töpferwaren, die Metallgeräte, die gewöhnlichen Gebrauchsmöbel zu denken. Diese sind jetzt noch bei uns zumeist von einer solchen Geschmacklosigkeit, dafs man, wenn man etwas dem ästhetischen Sinn Wohlthuendes zu sehen wünscht, gewöhnlich darauf angewiesen ist, ausländische namentlich englische Erzeugnisse zu beziehen. Die Kosten für die Honorierung des Künstlers können bei massenhafter Herstellung nicht in Betracht kommen, sobald nur erst die Fabrikanten selbst in ihrem Geschmack soweit vorgeschritten sind, dafs sie die Ueberzeugung gewinnen,

durch Darbietung künstlerisch befriedigender Erzeugnisse bessere Geschäfte machen zu können, als durch die Herstellung von Waren, wie sie angeblich der Geschmack des Publikums verlangt. Dieser Geschmack ist aber thatsächlich gar nicht vorhanden, sondern besteht nur in der gedankenlosen Gewöhnung an das Ueberkommene. Nach dieser Richtung hin bleibt noch fast alles zu thun übrig.

☆

Schliefslich kommt es darauf an, ob eine Erneuerung des Geschmacks als ein wirkliches Bedürfnis anerkannt wird; und dies kann gegenüber den bestehenden Thatsachen nicht geleugnet werden. Die Herstellung blofs zur Verzierung dienender, daher entbehrlicher und thatsächlich nur in einem fest bestimmten Umfange erforderlicher Gegenstände, wie der Blumenvasen und Töpfe, der Schalen, Stickereien, Glasbilder und Kunstgewebe, von Ziergläsern und Ziertellern ganz zu schweigen, kommt dabei weit weniger in Betracht als die Beschaffung und künstlerische Anordnung all jener Bestandteile, die für die Austattung einer Wohnung, und sagen wir es gleich: einer Mietswohnung, unbedingt nötig sind. Denn die Stadtbevölkerung, die hierbei vor allem in Betracht kommt, lebt doch mit verschwindenden Ausnahmen in Wohnungen, die zu wechseln sie stets bereit sein mufs; das Gefüge einer solchen Wohnung mufs also beweglich und leicht auch veränderten Räumlichkeiten anzupassen sein. Dabei aber besitzen wir weder jene Genügsamkeit noch jenen Sinn für dauernden Besitz, der der mittelalterlichen, zum Teil auf ähnlichen Wechsel der Wohnsitze angewiesene Bevölkerung eigen war: wir werden uns nicht auf wenige, leicht aufzustellende und fortzuschaffende Gebrauchsgegenstände beschränken, wie der Adel jener Zeiten bis zu dem Kaiser hinauf, der seine Teppiche, Kissen, Decken und Wandbehänge in Truhen, die zugleich als Sitzgelegenheiten dienten, von einem Schloss zum andern befördern liefs. Solche Kapitalien, wie sie damals aufzuwenden waren, haben wir weder für derartige Zwecke zur Verfügung, noch wollen wir uns mit so gediegenen, daher aber auch häufige Aenderung ausschliessenden Stücken umgeben; zu sehr sind wir an den Wechsel der Mode gewöhnt und in Bezug auf unsere Nachkommen rechnen wir erst recht mit einem vollkommenen und gar nicht vorauszusehenden Wandel des Geschmacks. Von ewiger Dauer brauchen also die Gegenstände nicht zu sein, aber Billigkeit ist das Haupterfordernis, das wir an sie stellen. Dabei müssen sie praktisch und geschmackvoll sein.

Vergegenwärtigen wir uns nun eine Wohnung, wie sie etwa dem Ideal der Gegenwart entsprechen möchte, so werden wir in unseren Gedanken jedenfalls zweierlei ausschliessen: weder sollen die einzelnen Zimmer in dem Stil bestimmter Epochen gehalten sein, also etwa der Salon im Empire, das Boudoir in Rokoko, das Herrenzimmer in deutscher Renaissance, das Speisezimmer mittelalterlich; noch soll uns der Tapezierer nach bisher beliebter Art mit seinen schwülstigen, mühsam zusammengenagelten Draperien und noch viel weniger mit der angeblich harmonischen Abtönung aller Farben, die aber thatsächlich nur die Abtötung jeder Farbe bedeutet, darüberfahren. Derartiges wird in immer zunehmendem Mafse undenkbar und unmöglich. An die Stelle solcher Künsteleien sucht sich freilich in neuester Zeit, namentlich in England, in reichen Häusern eine einheitliche, von dem ausführenden Künstler, sei es Architekten oder Maler oder Bildhauer ersonnene moderne Dekoration einzudrängen, die kaum für besser zu erachten ist, da sie über die Frage hinwegspringt, ob denn auch das, was uns jetzt als etwas Neues und Zeitgemäfses befriedigt, nach einem Jahrzehnt noch ebenso wirken werde. Doch braucht uns diese Frage hier nicht weiter zu beschäftigen, da es sich dabei zumeist um die Ausnahmen, um diejenigen Menschen handelt, die in eigenen Häusern wohnen, und die viel eher in der Lage sind, sich in verhältnismäfsig kurzer Frist ihre Einrichtung wieder neu zu beschaffen.

☆

Den Ausgangspunkt wird die Gestaltung der festen Bestandteile zu bilden haben, der Wände, der Decke, des Fufsbodens. Ist die Decke im verwässerten Stil der römischen Grottenmalerei — der sogenannten Grotesken — mit Blumen, Fratzen, Vögeln und dergleichen bemalt, so lassen wir sie übertünchen, legen vielleicht einen zarten, uns passenden Ton darüber, den wir durch leichte Vergoldung noch heben können. Befinden sich an ihr überladene Stuckverzierungen, so lassen wir sie wegschlagen, indem wir, falls es die Mittel gestatten, an ihrer Stelle flach gehaltene geometrische Gliederungen anbringen lassen. Für die Wände, die wir in horizontaler Richtung gern gliedern in einen Sockel (auch Vertäfelung), einen Wandstreifen und einen Fries — die vertikale Gliederung, zunächst die Betonung der Ecken, dann auch Abteilung durch pfeilerartige Streifen, wird wohl noch von der Zukunft ausgebildet werden — verwenden wir einfarbigen, je nach Liebhaberei und Bestimmung abgetönten, auch leicht gemusterten Stoff oder Anstrich; von Tapeten aber keineswegs mehr jene wirren, durch Beimischung einer gelblich-braunen Sauce ungeniefsbar gemachten Muster, welche bisher geherrscht haben, sondern leicht verteilte, klar gezeichnete und freundlich gefärbte. Auf diesem Gebiet, dessen Führung bisher England inne hatte, bleibt noch sehr viel zu thun übrig. Für den Bodenbelag gilt nicht mehr das helle Parkett oder der helle, mit Blumen oder Ranken bestreute Teppich als das Vornehmste, sondern man will auch eine ausgesprochene Farbe und jedenfalls einen tieferen Ton haben. Greift man nicht zu orientalischen Teppichen oder einem festen Stoffbelag des ganzen Zimmers, so verleiht man wenigstens dem Fufsboden einen tiefen warmen Ton. Dem farbigen Holzmosaik, wie es Stuck in seinem Hause angewandt hat, dürfte noch eine grofse Zukunft bevorstehen.

Ob die jetzige Vorliebe für die unverfälschte Schaustellung des Materials, namentlich des Holzes, an Thüren, Schränken und Einfassungen lange andauern wird, bleibt noch abzuwarten, da solches eigentlich nur bei der Verwendung edlen Materials von Bedeutung ist. Vielleicht werden auf diesem Gebiete von der mittelalterlichen Art der Bemalung, die sich noch bei den Bauernmobiliar erhalten hat, weitere Anregungen zu erwarten sein. Denn dadurch wird eine unendliche Reihe von Zusammenstellungen ermöglicht. Von den Möbeln verlangen wir viel weniger Monumentalität als Zweckmäfsigkeit, Leichtigkeit und Gefälligkeit; freilich bildet dabei zugleich die Haltbarkeit ein nicht zu umgehendes Erfordernis. Hier ist Gelegenheit vorhanden, sowohl bildnerische Verzierungen in flachem Relief wie auch Einlagen und Beschläge nach freier Erfindung, jedoch nicht in jener überladen prunkhaften Weise anzubringen, die den Anblick der

Möbel aus den letzten Vierteljahrhundert zumeist so unerträglich macht.

Eine willkürlich phantastische Verwendung des Holzes zu konstruktiv völlig überflüſsigen, an den Schiffsbau erinnernden Motiven ist jüngst zu uns von Belgien herübergekommen. Diese reichen Schwingungen verblüffen wohl für den Augenblick und ziehen durch ihre Neuheit an; doch bald wird man sich überzeugen, daſs man ihrer in Kürze überdrüssig wird. Weit empfehlenswerter dürfte es sein, die aus der Renaissancezeit stammenden, in so manchen unserer Bauernhäuser noch fortbestehenden verständigen Fügungen der Tische, Sessel und Schränke zu studieren, da in ihnen die Ergebnisse langdauernder Erfahrung niedergelegt sind. An Mustern, die zu allgemeiner Einführung geeignet wären, fehlt es uns noch auf diesem Gebiete.

Besonders schlimm steht es mit den Stoffen, soweit sie zu Vorhängen aller Art und zu Möbelbezügen zu dienen haben. Sobald wir uns nicht mit einfarbigen begnügen wollen, müssen wir zu ausländischen greifen, und auch deren giebt es nicht übermäſsig viel gute und geschmackvolle. Hierfür gelten ungefähr die gleichen Bedingungen wie für die Tapeten. Mit den Aussichten auf eine Erneuerung der Kacheltechnik endlich, die doch auch nur Verkleidungszwecken zu dienen hat, steht es so, daſs wohl einige Versuche vorliegen, zunächst aber noch gar nicht abzusehen ist, wann wir — nachdem die weiſsen Oefen endlich überwunden worden sind — zu den natürlichen, in der Technik begründeten Farben, dem Grün, Violett, Gelb, und zu anderen als gestohlenen und unverstandenen Renaissance- oder Rokoko-Zierformen gelangen werden. Zur Zeit ist es das schwerste, eine reine Kachelfarbe aufzutreiben; selbst das Grün wird durch einen Stich ins Weiſse oder Graubraune unter dem Vorgeben der Verschönerung verfälscht; von den ganz lächerlichen verschiedenfarbig bemalten und mit Figuren verzierten Kacheln zu schweigen.

Auf die kleineren Gebrauchsgegenstände hat sich naturgemäſs das moderne Kunstgewerbe mit besonderem Eifer geworfen. In Bronze- und Zinngeräten leistet es sehr anerkennenswertes; für elektrische Beleuchtungskörper haben England und Amerika die Muster geschaffen; nur die schwierige Aufgabe, zweckentsprechende Standlampen herzustellen, harrt noch ihrer befriedigenden Lösung.

✡

Sieht man von den Auswüchsen ab, so äuſsert sich der moderne Stil auf all diesen Gebieten nicht so sehr in einer besonderen Formensprache und Verzierungsweise als vielmehr in einer möglichst eleganten Durchbildung der konstruktiven Form und einer harmonischen Abstimmung der möglichst rein gehaltenen Farben. Es sind also die einfachsten Grundlagen der künstlerischen Gestaltung, auf die jetzt das Augenmerk gerichtet wird; so schwierig die Aufgabe ist und so sehr sie nur wirklich schöpferischem Vermögen eine Aussicht auf Erfolg eröffnet, bietet sie zugleich die Möglichkeit, eine unendliche Reihe von Verschiedenheiten anzuwenden und dem individuellen Empfinden zu völlig klarem Ausdruck zu verhelfen. Diese Richtung auf das Einfache in Form und Farbe begründet auch die Hinneigung zu den Erzeugnissen des Orients, die uns so lange unverständlich waren, als wir uns in Abhängigkeit von den festgefügten Stilen unserer eigenen Vergangenheit befanden, während sie gerade durch die grenzenlose Freiheit, die sie der Phantasie gewähren, jetzt erst für uns fruchtbringend und anregend zu werden beginnen. Der sogenannte Primitivismus ist nur die Besiegelung der neu erstandenen Herrschaft des Individualismus gegenüber der Knechtschaft, in die uns das Schablonentum der überlieferten Bildung gefesselt hatte.

Freilich wird es noch langer Bemühungen bedürfen, bis der Sinn für eine solche Bethätigung des persönlichen Geschmackes genügend ausgebildet und verbreitet sein wird, um die Erzeugnisse der modernen Kunst auch allgemein zugänglich machen zu können. Solange sie nur für einen kleinen Kreis von Abnehmern hergestellt werden, müssen sie auch entsprechend hoch im Preise gehalten werden. Es gilt also vor allem, diesen Abnehmerkreis zu erweitern. Das Bedürfnis nach künstlerisch durchgebildeten Gegenständen mag bereits viel weiter verbreitet sein, als angenommen zu werden pflegt; die Gelegenheiten aber, solche Stücke zu sehen, sich über ihre Preise zu unterrichten und die nach Erscheinung und Preis passenden auszuwählen, sind noch viel zu selten. Andererseits verfügen infolge eben desselben Grundes die wenigen Stellen, welche den Vertrieb der modernen kunstgewerblichen Erzeugnisse besorgen, über eine Art Monopol, das sie dazu führt, die Preise immer noch zu hoch zu halten. Macht sich auf diesem Gebiet erst die Konkurrenz geltend, was nicht lange auf sich wird warten lassen können, so werden von selbst die Umstände auf die Bevorzugung derjenigen Gegenstände hinleiten, die sich in gröſseren Mengen und daher auch zu billigerem Preise herstellen lassen. Auf solche Weise wird die Frage wegen der Aufnahme dieser Bestrebungen durch den Groſsbetrieb, die für die nächste Zukunft als die wichtigste auf diesem Gebiete erscheint, am raschesten und zweckmäſsigsten ihrer Lösung entgegengeführt werden. Denn es handelt sich bei diesen Erzeugnissen wesentlich um solche, die unter den Gesichtspunkt des Markenschutzes, nicht unter den des künstlerischen Urheberrechts fallen, wie denn auch bereits eine Anzahl von ihnen beim Patentamte angemeldet worden ist.

✡

Wesentliche Dienste können dieser Entwickelung die Ausstellungen dadurch leisten, daſs sie von der bisherigen Geheimthuerei in Bezug auf die Preise ablassen. Einer vornehmlich aus Frankreich stammenden Gepflogenheit zufolge — in England ist man darin nicht immer so prüde — wird es als der Künstlerehre zuwiderlaufend angesehen, die Kunstausstellungen als das zu bezeichnen, was sie im Grunde doch in erster Linie sind, nämlich als Verkaufsgelegenheiten für die Künstler. Infolgedessen finden sich die Preise weder an den Gegenständen selbst noch in dem Katalog angegeben, sondern das Publikum ist darauf angewiesen, wegen jedes einzelnen Stückes den Weg zu der Auskunftsstelle, dem Sekretariate anzutreten, wo es gar nicht weiſs, wie es sich verhalten soll und welche Aufnahme es dort finden wird. Wird diese falsche Scham erst aufgegeben, erhält jedes Stück deutlich die Angabe seines Preises beigefügt, so wird das Interesse des Publikums wesentlich gehoben, es lernt sich auf dem Gebiet dieser Preisgebung zurechtfinden, sucht sich die ihn passenden Stücke heraus und

erfährt bei manchem erst dadurch, dafs sie gar nicht so hoch hinaufgehen, als es befürchtet hatte. Auch für die Künstler selbst liegt darin eine nützliche Gelegenheit, ihre Preisforderungen richtig aufzustellen. Ob ein solches Verfahren auch in Bezug auf die Gemälde und Bildwerke anzuwenden wäre, ist eine andere und weniger wichtige Frage; ich wüfste aber nicht, weshalb sie anders behandelt werden sollte. Jedenfalls sind die Künstler vollständig über den Verdacht erhaben, als ob sie nach Art gewisser Kunsthändler ein Interesse davon hätten, ihre Preise je nach dem Käufer und seiner Kaufkraft einzurichten.

Dazu mufs noch eines hinzukommen. Dadurch dafs die Künstler selbst es übernommen haben, auf den Ausstellungen ganze Zimmer einzurichten, an Stelle der von den Fabrikanten eingerichteten Kojen der früheren Kunstgewerbeausstellungen, ist eine grundlegende Besserung herbeigeführt worden. Nun werden aber die Veranstalter der Ausstellungen noch einen Schritt darüber hinausgehen müssen, indem sie neben diesen einheitlich ausgestatteten Zimmern auch Räume schaffen, in denen sie die vereinzelten Gegenstände, welche von verschiedenen Künstlern einlaufen, zu einem behaglichen und zweckmäfsigen Gesamtbilde zusammenordnen. Das läfst sich nicht mit Erfolg durchführen, so lange man es auf den Zufall der Anmeldungen ankommen läfst. Sondern für diese Räume mufs der Rahmen, ihre Gröfse, ihre Bestimmung, ihr Gesamtcharakter sowie der Bedarf an den wesentlichen Ausstattungsstücken vorher genau festgestellt werden. Dann stellt das Ganze eine Leistung der Ausstellungsleitung dar, wie auch schon jetzt das Gesamtbild etwa des Mittel- und Hauptraums einer Ausstellung eine solche bildete. Indem die Veranstalter der Ausstellung in solcher Weise über das blofse Zur-Verfügung-Stellen von Räumen hinausgehen, greifen sie selbstthätig in die Gestaltung des Ganzen ein und arbeiten so für ihren Teil an der Weiterbildung des Kunstsinnes mit. Wollen aber die Ausstellungen ihre Daseinsberechtigung bewahren, so müssen sie immer weiter auf dieser Bahn der schöpferischen Thätigkeit fortschreiten.

W. v. Seidlitz

MAX KLINGER, KOPF DER „NEUEN SALOME“

KÄTHE KOLLWITZ, BEGRÜSSUNG PAN V 1
ORIGINALRADIERUNG

MAX KLINGER, TÄNZERINNEN, BRONZE

FRANZÖSISCHE GEDICHTE

DEUTSCH VON KARL KLAMMER

WUNDERABENDDÄMMERUNG

NACH VERLAINE

Erinnerung mit der Dämmerung im Bunde
erglüht und bebt am Himmel in den Flammen
der Hoffnung, ach, die fern im Hintergrunde
gleich einer Wand steht, einer wundersamen,
wo Blumen blühen, duftend bunte,
und Dahlien, Lilien, Tulpen und Cyklamen
ein Gitter müd umschwanken; in der Runde
ziehn mit berauschend krankem Hauch zusammen
die Düfte, schwer und schwül, die mir benahmen
gleich Gift den Sinn, dafs Herz und Hirn erlahmen
von Dahlien, Lilien, Tulpen und Cyklamen,
bis dann zu einer Ohnmacht schmilzt im Grunde
Erinnerung mit der Dämmerung im Bunde . . .

AUS „LIEDER FÜR SIE“

Bist du braun, bist du blond?
Ist es schwarz, ist es blau,
dein Auge?
Ich weiſs es nicht, doch lieb ich seine reine Tiefe
und bete deine wilden Haare an.

Bist du mild, bist du hart?
Ist es liebreich oder spöttisch,
dein Herz?
Ich weiſs es nicht, doch dank ich dem Geschicke,
daſs ich's zu meinem Herrn und Sieger auserkor.

Bist du untreu, bist du treu?
Ach, was thut das,
in der That,
da deiner Schönheit Lohn für meine Liebe immer
als Krone meinem kühnsten Wunsche gilt.

NEVERMORE

Komm, armes Herz, mein Freund in Lust und Leiden,
bau deinen Siegesbogen, wie er war!
streu ranzigen Weihrauch auf den Trugaltar!
den Abgrund laſs mit Blumen sich bekleiden!
Komm, armes Herz, mein Freund in Lust und Leiden.

Verjüngter Kantor, singe fromme Lieder!
verstimmte Orgel, stimme Hymnen an!
schmink deine Runzeln, alter Sakristan,
mit Decken schmücke, graue Wand, dich wieder!
Verjüngter Kantor, singe fromme Lieder.

Und läutet, all ihr Schellen, Glöckchen, Glocken,
das Unerhoffte ist mir nun geglückt:
in meine Arme hielt ich es gedrückt,
das Glück, das jeden Menschen flieht erschrocken.
Nun läutet, all ihr Schellen, Glöckchen, Glocken!

Das Glück ist Nachts zur Seite mir gegangen;
doch — das Verhängnis übte seine Macht,
der Wurm nagt in der Frucht, ich bin erwacht,
und an der Liebe nagt Gewissensbangen.
Das Glück ist Nachts zur Seite mir gegangen.

SONNENUNTERGANG

Leises leises Dunkeln
spinnt das Feld entlang,
dämmersanft ein Funkeln,
Sonnenuntergang.
Stilles Weinen wiegt im
milden Abendklang,
und mein Selbst versiegt im
Sonnenuntergang.

Zauberfernes Träumen
wie der Sonne Glut
über weiten Räumen,
Bilder hold und gut
kommen ohne Säumen,
unermessne Flut,
wie der Sonne Glut
über weiten Räumen . . .

DIE BETTELKINDER

NACH ARTHUR RIMBAUD

Um das helle Kellerfenster gesteckt,
auf den Boden gehockt und die Hälse gereckt,
schwarz im Schnee und der Nacht,
sehn auf den Knien die Kleinen — o Not!
wie das schwere gelbe Brot
der Bäcker macht,

wie der nackte Arm die Masse schlägt,
zu einem hellen Loche trägt,
und stille horchen sie,
wie leises Knistern zu ihnen dringt.
Der Bäcker lächelt breit und singt
eine alte Melodie.

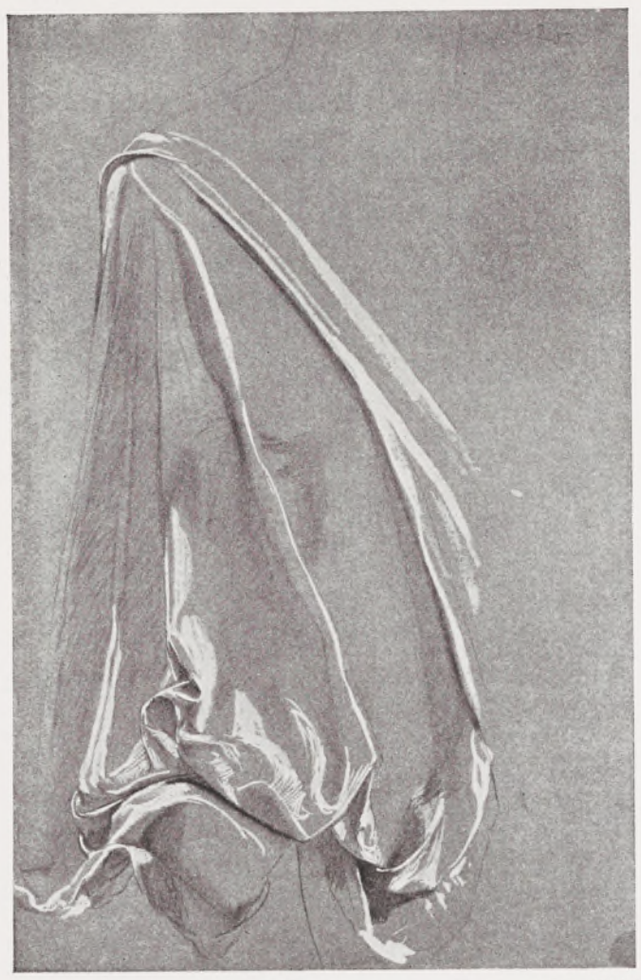
Stumm kauern sie da, es rührt sich nicht eins
beim Hauch des roten Feuerscheins,
der warm wie Blut.
Da, für irgend einen Mitternachtsschmaus,
hebt man in Kuchen das Brot heraus,
braun und gut

Unter dem rauchigen Balken linde
singt die zarte duftende Rinde
leise wie Grillen,
und dies leuchtende Loch strömt neues Leben,
dafs sie unter den Lumpen mit Beben
ihre kleinen Herzen fühlen.

Sie fühlen sich neubelebt und erweckt,
diese Jesukindlein rauhreifbedeckt,
und es beben
die kleinen Mündchen, die fest sich legen
ans Gitter, und die sich leise bewegen
zwischen den Eisenstäben.

Ganz dumm schon, sprechen Gebete sie her,
hingeneigt zu dem offnen Himmelsmeer,
dem flutenden Feuerschein,
so brünstig, dafs sie die Hosen zerrissen —
und die Hemdlein flattern dünn und zerschlissen
im Wintersturmdräun . . .

MAX KLINGER, TÄNZERINNEN. BRONZE



MAX KLINGER, GEWANDSTUDIEN ZUR SALOME

GEORGES RODENBACH

DEM feierlichen Geist des Schweigens, der über den einst so prunkvollen, reich belebten Städten Flanderns schwebt, hat ein Dichter Sprache verliehen, der vor kurzem auch in das Reich des Schweigens hinabgesunken ist: Georges Rodenbach. Er gehört zu jener eigenartigen Dichterschaar, die von Belgien herüberkommt, um sich auf dem französischen Parnaſs Heimatsrechte zu erwerben und von der Maeterlinck wohl am meisten genannt wird. Frühe schon schloss er sich dem excentrischen Dichterbund der „Hydropathes“ an, die in den Brasseries des quartier latin zu Paris ihr Wesen trieben. Später aber, nach längerem Aufenthalt in Belgien, pflegte er die ihm innerlich verwandten Kreise Stephane Mallarmés und Edmond de Goncourts aufzusuchen, welche beide nun auch durch den Tod ihrer Führer aufgelöst worden sind.

Er ward geboren am 16. Januar 1855 zu Tournai in Belgien, verlebte seine Kinder- und Jünglingsjahre in Brügge und die Hauptperiode seines Schaffens fällt mit seinem fünfzehnjährigen Aufenthalt in Paris zusammen. Dort ist er am 25. Dezember 1898 aus dem Leben geschieden, eine Anzahl unvollendeter Arbeiten zurücklassend, unter denen sich auch ein Drama für die Comédie française befindet.

Wir sehen in ihm einen der begabtesten Vertreter jener jungen Poetenschule Frankreichs, die von Mallarmé den Wert des Symbols und von den Goncourt den „style pittoresque“ und das „epithète rare“ erlernten. Wir sehen ihn ferner ausgerüstet mit der hohen Empfindungsfähigkeit des gröſsten aller Impressionisten und Stimmungskünstler, des Dichtervagabunden Paul Verlaine. Dennoch aber verfällt er nicht in die phantastischen Ausschreitungen der Symbolistenschule, die stolz darauf ist, „dekadent“ zu heiſsen. Er wandelt seine eigenen Pfade: eine Wanderung ist's durch das Vergangene, das einst ein reiches, glanzvolles Leben gekannt und nun als Schatten seiner selbst mit verblaſsten Farben, gedämpften Lauten, leidenschaftslosen Gesten in weltabgeschiedener Einsamkeit sich selbst überlebt; eine Wanderung durch das ausdrucksvolle Schweigen, das ihm tausendmal mehr sagt, als die lärmende Hetzjagd des Pariser Lebens.

Im hohen Grade offenbart sich in Rodenbach auch das brennende Suchen der neu-idealistischen Kunst und Dichtung nach der Seele der Dinge: „l'âme des choses“. Ein Jünger der Aesthetik Mallarmés, sah auch er in den Erscheinungen, die für die vorangegangene Dichterschule alles bedeutet hatten, nur Dinge von sehr relativem Wert; weit höher stand ihm die Idee, die sie, seiner Ansicht nach, symbolisch verkörperten und ihre Idee, ihre Seele wollte er deuten und zum Ausdruck bringen.

Eine ganz bestimmte Erscheinungswelt umschwebte ihn: seine Heimat, das tote Flandern; die darin schlummernde

melancholische Poesie der Vergangenheit war die Seele, die er fand und in seinen Dichtungen offenbarte. Zunächst in Versen.

Seine Phantasie schweift durch breite, verödete Strafsen, an ehrwürdigen Mauern vorbei, an schweigenden, schläfrig dahinfliefsenden Kanälen entlang, in deren Wasser sich uralte Bäume spiegeln und darauf weifse Schwäne lautlos feierlich hingleiten. Wie Gespenster huschen die Menschen an ihm vorüber, arme Schlucker, in unscheinbare Mäntel gehüllt; die traurigen Schatten einstiger Herrlichkeit. Laut erklingen die Glocken der alten gotischen Dome, ein Echo der Vergangenheit, dem Heute ein Grabgesang, denn:

„Leurs sons, lourds d'airain, sur la ville au cercueil
Descendent, lentement comme des pelletés."

Dann betritt er die schweigenden Paläste und feierlich ernsten Patrizierhäuser, in denen alles Leben längst verstummt ist. Schwarze Schatten huschen mit ihm herein, „comme des nuages de tulle flottante." Drinnen erblickt er prunkvolle Stoffe mit verblichenen Farben, „des choses en allées", alte, strenge steife Möbel, zarte Pastelle und dunkel gewordene Bilder alter Meister.

„Rien n'a changé; les glaces seules
Sont tristes d'avoir recueilli
Le visage un peu plus vieilli
Des mélancoliques aïeules."

Ferner giebt er Bilder von den schweigenden Wassern:

Oh! les vieux quais dormant dans le soir solennel,
Sentant passer soudain sur leurs faces de pierre
Les baisers et l'adieu glacé de la rivière,
Qui s'en va tout là - bas vers les ponts en tunnel.

Und leise träufelnd rinnt der Regen am müden Herbstabend über die nebelgraue Landschaft:

Dans l'air s'eparpillait l'humide éclaboussure
D'un jet d'eau qui laissait, sous le grand ciel blafard,
S'égoutter son sang pâle à travers le brouillard,
Comme si l'hombre blanche avait une blessure."

Das sind die Grundtöne der stimmungsvollen Gedichte, niedergelegt in den Bänden: Jeunesse blanche, le règne du silence, les vies encloses sowie miroir du ciel natal, den bedeutendsten seiner zahlreichen Gedichtsammlungen. Rodenbach gehört in erster Linie zu den Poeten, die mit Verlaine singen:

„Car nous voulons la nuance et la nuance encore."

Keine farbensatten Bilder, keine elementare Leidenschaft, kein lebensfreudiges Singen und Jubeln in seiner Poesie! Wohl aber ein geheimnisvolles Flüstern und Rauschen in mystischem Dämmerschein, wo Auge und Ohr, aufs höchste geschärft, in sich aufnehmen, was Tageslicht und Tageslärm verdrängen. Er ist einer von den Modernen, deren „hyperacuité de sentiment" sie zu Stimmungskünstlern prädestiniert und die eine wunderbare Fähigkeit besitzen, ihre eigenartigen Stimmungen Anderen zu suggerieren. Mallarmé vergleicht Rodenbachs Gedichte mit alten, vergilbten Spitzen und den feinen Meisterwerken altvlämischer Goldschmiedekunst, die an Zartheit und Reichtum der Motive so fascinierend wirken. Wenig sind sie für scharfsinnige Analyse geeignet — von seinen Symbolen darf man nicht die Klarheit einer klassischen Allegorie fordern; ja diese Traumespoesie besitzt nur zu oft auch die Verschwommenheit unklarer Traumbilder, aber ihre weiche leis tönende Harmonie verleiht ihr einen unaussprechlichen Reiz, selbst wenn der Regen unaufhörlich herniederrieselt und das Dasein in sanfter Langeweile unter ewig grauem Himmel verrinnt. Die Franzosen behaupten daher, Rodenbach habe etwas Deutsches in seinem Charakter. —

Neues Leben gewinnt bei ihm vor allem die mystische Welt des Kultus, denn ein leiser Weihrauchduft scheint noch über jenen alten Städten zu schweben, die die Entfaltung kirchlichen Prunkes gross und reich machte. Er giebt einen matten Wiederschein der Kerzen und ein verhallendes Echo der Lobgesänge und Glockentöne bei feierlich-prächtigen Ceremonien. Er besitzt einen tief mystischen Zug, doch nicht die Vorliebe Maeterlincks für die Extase der Verzückten — ihn begeistert die naiv-kindliche Frömmigkeit der harmlosen „Béguines", die in stillem Klosterfrieden ihr weltabgeschiedenes einförmig-glückliches Dasein führen. Ihre Kerzen, Blumen, Bilder und Rosenkränze haben eine Seele, so fromm und naiv, wie sie selbst, und beleben, ein wehmütiger, anheimelnder Rest kirchlicher Macht und Grösse, die weihrauchduftende Stille der gotischen Dome.

Bilderreich, mit Symbolen überladen, fein harmonisch zusammengestimmt ist Rodenbachs Prosa. Hier haben wir zunächst das eigenartige Buch: „le Musée des Béguines", das uns so ganz aus unserer gewohnten Sphäre herausreifst und in die weltflüchtige Stille der Beguinenklöster versetzt. Es erhebt sich: „avec des toits de tuiles fanées, couleur de vieilles voiles, de pignons en forme de mitres, une pelouse rectiligne, et le ciel flamand qui a toujours l'air d'un ciel de tableau". Darin wandeln die Nonnen, mit der etwas herben Anmut der Heiligen und Madonnen des Quentin Massys, van Dyk und Memling. Alles wird in dieser mittelalterlich-kirchlichen Umgebung zum Symbol: das Lamm, das auf der Wiese weidet, ist ein Osterlamm; die Schwestern in ihren weifsen Hauben sind Schwestern der Schwäne auf dem Kanal; „elles déplacent à peine un peu le silence comme les cygnes déplacent à peine un peu d'eau." Sie lieben die Kerzen: „les cires qui suscitent une idée propitiatoire, expiatoire, et qui leur semblent avec leur multiples clartés comme la bruine rouge du front meurtri d'épines." —

Weiter gab Rodenbach in dem Roman „Bruges-la-Morte" eine der wunderbarsten Schilderungen, die je von einer Stadt geschaffen wurde. Wiederum ist es Brügge, das er sich zum Vorwurf wählt. Der Held, Hugues Viane, betrauert eine Tote, doch ist das Andenken dieses geliebten Weibes so innig mit der toten Stadt verbunden, dafs man kaum unterscheidet, wen von beiden er beweint: „Nous avons voulu évoquer la ville comme un personnage essentiel, associé aux états d'âme qui conseille, dissuade, détermine à agir," sagt er im Vorwort. Nach Brügge ist Hugues gezogen, um sein totes Weib zu beweinen: Die Stadt, einst so geliebt, so schön, verkörpert seine Trauer; Brügge war seine Tote und seine Tote war Brügge „c'était Bruges-la-Morte elle-même mise au tombeau de ses quais de pierre, avec les artères froidies de ses canaux." Da erblickt er ein junges Mädchen, das der Verstorbenen gleicht, ja selbst ihre Stimme besitzt. Das goldhaarige Geschöpf, eine Tänzerin, fasciniert ihn und für eine Zeit lang durchkostet er den Wahn, die Verlorene wieder zu besitzen und er wandert getröstet durch die Stille der Stadt, als ob Brügge auch aus seinem Grabe auferstanden sei. Herrliche Bilder folgen, wechselnde Stimmungen von Leid und Lust, Unrast und Frieden, oder, grau in grau gemalt, Bilder sanft schweigender Schwermut. Hugues befindet sich in

einem Traumzustand, den die kleine Balleteuse natürlich nicht versteht. Verdrossen über die Launenhaftigkeit ihres wunderlichen Liebhabers sinnt sie auf Possen und schmückt sich eines Tages mit einem Kleide der Verstorbenen; lachend greift sie dann auch nach deren goldenen Flechten, die Hugues wie eine kostbare Reliquie aufbewahrt. Da plötzlich erwacht der Traumwandler; sein Trugbild zerrinnt — er sieht nur die lachende Dirne, die sein Heiligstes entweiht hat und erwürgt sie mit den goldenen Haarsträhnen: Sie mufste sterben, weil sie das Geheimnisvolle nicht geachtet hatte: „et qu'il y eut une chose là à laquelle il ne fallait point toucher.“ Und Brügge wird wieder zur toten Stadt. Alles was darin gesungen und geklungen, schien nur die kurze Auferstehung eines flüchtigen Morgens gewesen zu sein. Wieder waren die Strafsen leer und die Stadt war von neuem allein.

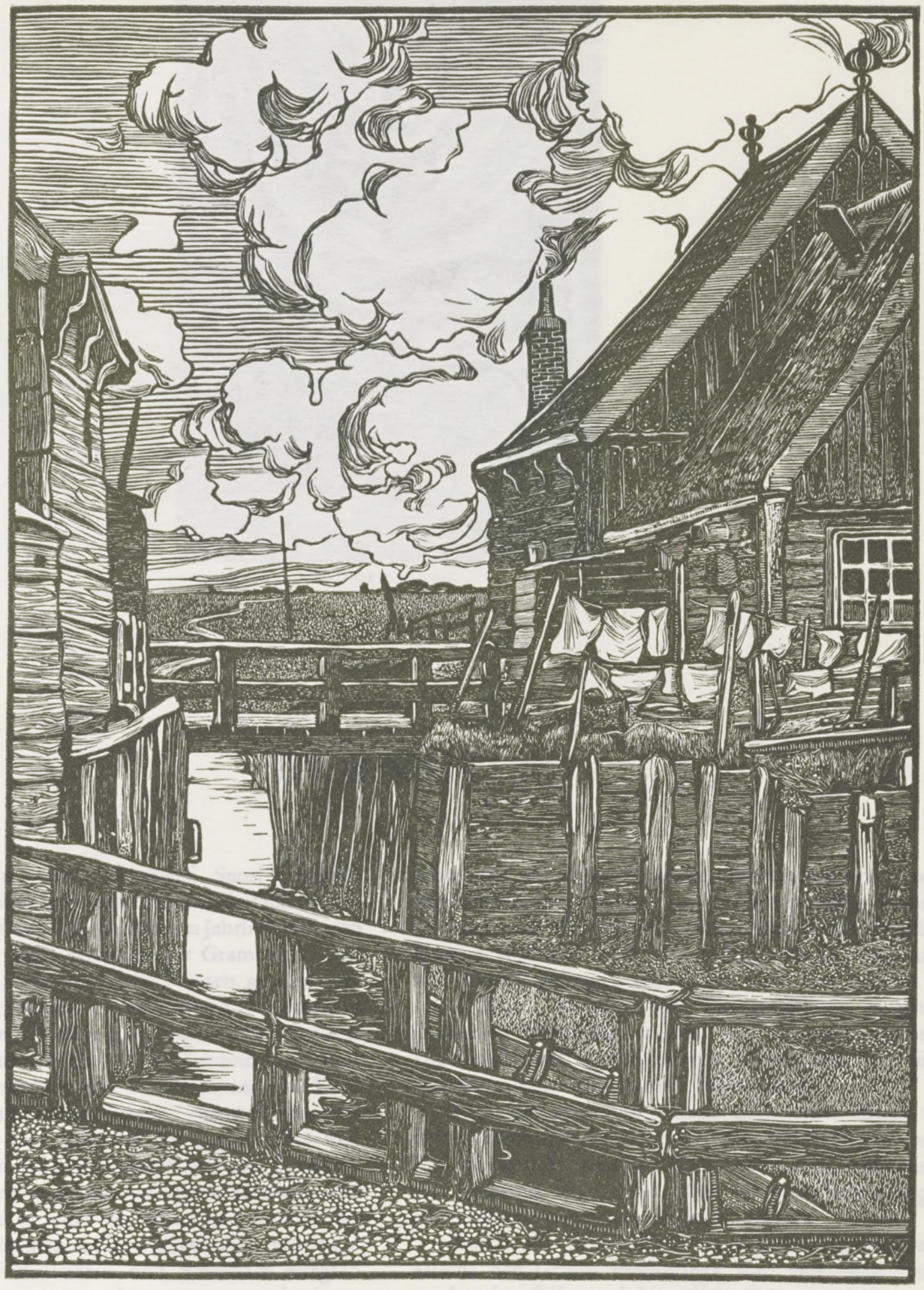
Endlich „Le Voile“, Versdrama in einem Akt, das die Comédie française 1895 aufführte. Die gleiche Stimmung leiser Schwermut klingt daraus hervor; es ist nur eine Kost für fein empfindende Seelen: Da ist der träumerisch angelegte Jüngling, der sein einförmiges Leben zwischen alten Leuten und uraltem Gerät verbringt. Seine Tante erkrankt, und zu ihrer Pflege erscheint eine „Béguine“, Schwester Gudula. Das Geheimnisvolle in dem bleichen Gesicht der jungen Nonne übt auf Jean einen seltsamen Zauber aus. Leise erwacht in seinem Herzen die Liebe, wunschlos und voll Verehrung. Dennoch steigt ein Wunsch in ihm empor und wird zu glühendem Verlangen: nur einmal die Farbe des Haares kennen zu lernen, das der dichte Schleier der Nonnenhaube neidisch verbirgt. Er fafst sich endlich ein Herz und trägt der Béguine sein Anliegen vor. „Ich weifs selbst nicht, wie mein Haar aussieht“, erwidert diese naiv. „Wenn ich mich ankleide, ist es noch dunkel und erst zu später Nachtstunde lege ich die Haube ab.“ Sie weigert sich, den Schleier zu lüften. — Jean's Tante stirbt unerwartet; Schwester Gudula, die an ihr Bett geeilt ist, hat in ihrer Bestürzung vergessen, die Haube aufzusetzen und Jean erschaut, was er so heifs ersehnt. Nun ist sie ein Weib wie alle andern; sie ist's nicht mehr, ruft ihm seine Enttäuschung zu und beim leisen Verhallen der Glocken läfst er die Schwester ruhig ihres Weges ziehen. Wehmütig erkennen wir in jenem Schleier der Nonne das Symbol des Geheimnisvollen, das uns ewig reizt und doch wertlos wird, sobald es sich enthüllt.

„Nun ist's vorbei, das grofse Scheiden kam,
Das lange Weilen in des Schattens Gründen.
Wie ist's so öd' um mich! Wie bin ich müde!
Die Glocke noch? — Dein Totgeläut beginne
Mit Trauertönen, die der Stunden Thränen!
Begiefse meine Toten! Zwei bewein' ich:
Die Schwester auch, weil ich sie endlich sah
Als Weib; weil von der feinen Linnenhülle
Der Nonnenhaube frei ich schauen durfte
Ihr volles Haar — nun kenn' ich seine Farbe!
Doch meine Lieb' die ein Geheimnis nährte
Stirbt, da der Schleier nun gelüftet ist.
Was ich geliebt, ist hin; sie ist's nicht mehr;
Ich seh' sie, wie sie ist; das holde Bild
Einsamer Träume find' ich nun nicht wieder.
Der Heiligenschein, der um das Haupt ihr schwebte,
Verblich. — So schwindet plötzlich alle Liebe,
Wenn sie zu wissend: ein Geheimnis braucht sie!“

Le Voile, S. 40.

Das ist das Werk Rodenbachs, das, obwohl es noch zu vielen Hoffnungen berechtigt hätte, doch den Stempel gröfster Abgeschlossenheit und Eigenart besitzt. Ist er Dekadent? Auch er gehört zu den lebensfeindlichen Dichtern und Denkern, die dem „mal de vivre“ einen so grofsen Raum in ihren Werken lassen und die sich fern von der befreienden That einem willensarmen Traumleben ergeben. Rodenbachs stimmungsvolle Kunst beschreitet nicht immer den einzig wahren Pfad zur Natur, sondern strebt weit öfter mit erkünstelter Wortfülle nach der Gesuchtheit der Jüngsten. Auch gerät er bisweilen in die grofse Gefahr, sich selbst nachzuahmen. Dennoch gebührt ihm in hohem Mafse das Verdienst, in der neuen Dichterschule Frankreichs reine Poesie und die Forderungen der Seele wieder zur Geltung gebracht zu haben, auch hat er den Dichtern seines Heimatlandes reiche poetische Quellen erschlossen.

A. Brunnemann



J. G. VELDHEER, OP MACKEN PAN V I
ORIGINALHOLZSCHNITT

MAX KLINGER, GEWANDSTUDIE ZU SALOME

BERNINI

IN der Einleitung zu seinen „Promessi Sposi“ fingiert Manzoni den Fund eines halb verblichenen, vielfach durchstrichenen Manuskriptes aus dem siebzehnten Jahrhundert, von gemeiner Schreibweise und eigenmächtiger Grammatik, voll ungelenker Satzbildung und ungereimter Phrasen, geschwollener Rhetorik und ehrgeizigen Gemeinplätzen — kurzum den Inbegriff der für die Schriften jenes Landes und jener Zeit charakteristischen Art und Weise. — Und dennoch erglänzt aus einer derartigen Sammlung eine Prachtleistung: das Buch über die Kunst von Gian Lorenzo Bernini, einem Manne, der sich himmelhoch über das Gelichter der Lanzknechte und Bravi, der Marktschreier und Abenteurer, Ritter und Tyrannen seiner Zeit erhob. In jenem ebenso verderbten als eiteln und haltlosen Zeitalter stand er unter den Wenigen, die sich frei davon hielten und zu Höherem aufschwangen, zielbewufst da. Zwischen hysterischen Visionären und fieberhaft erregten Zeitgenossen schritt er mit seinem Löwenherzen und seinem athletischen Muskelbau, von alledem unberührt, siegreich einher. Woher kam diesem neuen Herkules solch unvermutete Kraft? Was war es, das aus der verkommenen Gesellschaft des siebzehnten Jahrhunderts eine solche Herrschergestalt emporschnellte? Stellt euch auf den von Bernini geschaffenen öffentlichen Plätzen, jene in ihre Mäntel gehüllten Menschenschwärme mit ihren wehenden Sturmfedern und gewaltigen klirrenden Schwertern vor, wie sie ihre gesteiften Halskrausen bewegen und ihre langen, reich durchwirkten Gewänder in buntem Wirrwarr nach sich ziehen und es wird euch nun und nimmer gelingen, daraus den Geist von Berninis Genius zu erklären. Bespülen jene Menschenfluten ja kaum die kolossalen Felsstücke, worauf seine Giganten niedersausen. Die Gesellschaft war verzwergt; Bernini aber war ein Riese und Rom seine künstlerische Nährmutter.

Man hat behauptet: Rom zähle unter seinen Söhnen keine hervorragenden Künstler. Insofern man nur nach dem Taufschein sieht, ist dies richtig; nicht aber, wenn man über den Ursprung des Genius, über den seine Schöpfungen belebenden und anregenden Geist nachdenkt.

Durch alle Jahrhunderte, zu allen Zeiten, hat die Roma aeterna den Genius beschwingt, ihm von ihrer Herrschermacht eingeflöfst und königliche Kränze verliehen. Welch künstlerisches Erbe für Bernini! War doch ein ganzes Volk von Künstlern bereits vor ihm, ruhmbedürftig, nach Rom geströmt! Gleichwie das Blut von den Adern zum Herzen, so drängt die Kunst aus allen Teilen Italiens zur ewigen Stadt, um sich dort anzusammeln, zu stauen und überzufliefsen. — Von seinem goldenen Zeitalter an ist Rom fortwährend nicht

nur das Ziel für das Studium der klassischen, sondern auch der späteren, neueren Kunst gewesen. So kamen Rubens, van Dyck, Velasquez und Poussin, die im siebzehnten Jahrhundert den nationalen Genius von Flandern, Spanien und Frankreich verkörperten, sämtlich herbeigeeilt, um sich in Rom am Urquell der Schönheit neu zu stärken. In diesem selben Jahrhundert war es, da Rom den Caracci solch frische Kraft einflöſste, sie zu einem der bedeutendsten malerischen Denkmale jener Zeit zu begeistern, das sie unserer Bewunderung in der Galerie des Palazzo Farnese hinterlassen haben. Zugleich ringen Guido Reni und Domenichino miteinander um die Palme in der Kapelle von St. Gregorio auf dem Coelius, zugleich auch meiſselt Guercino sozusagen mit seinen Pinseln seine hl. Petronilla in der Galerie des Kapitols, und Michelangelo da Caravaggio tritt der Schule der Caracci mit wildem Ungestüm entgegen, indes der groſs denkende Gian Lorenzo Bernini sich zu groſsen Werken angespornt fühlt. Ist es doch als ob die ganze, volle römische Tradition in seinem Genius zusammenströmte, als ob er den Traum des Michelangelo weiter verfolgte: ein Gebirge in einen Riesen umzumeiſseln, dessen Haupt in den Wolken ruhte und Fluten von Licht auf das tyrrhenische Meer würfe. Bernini fängt diese ruhmreichen Traditionen, diese Träume einer vorhergegangenen Zeit auf und spinnt sie weiter; sie bilden die Atmosphäre, der er sich anpaſst und die für ihn ungleich gehaltvoller und bedeutungsvoller war, als für andere gleichzeitige Kundgebungen des italienischen Lebens, in Kunst, Litteratur und Wissenschaft. Wollen wir statt dessen die Persönlichkeit des Bernini aus den politischen, literarischen, religiösen Einflüſsen seiner Zeit heraus sich entwickeln lassen, sie auf diese Weise zu deuten suchen und ihn demgemäſs schwanken, straucheln, sich bücken und in eine Ecke drücken sehen — wie das zu seiner Zeit üblich war — so bekommen wir wohl eine Schicksalspuppe, nicht aber ein Genie zu sehen.

Ein verspäteter Sohn der Renaissance, befand sich Bernini vielmehr im Gegensatze zu seiner Zeit, und trug als echter Erbe des Michelangelo, vermöge seiner staunenswerten Thätigkeit, vermöge des monumentalen Charakters seiner Werke und der Vielseitigkeit seines Genies den Sieg über die toten Wässer jener Tage davon. — Gleichsam aus Reaktion gegen die kalte Kunst der Manieristen vom Ende des vorhergehenden Jahrhunderts, strebte das siebzehnte Jahrhundert nach Gegensätzen von Licht und Schatten und stürzte sich in Geistestaumel und Wirrsal der Formen. Was Wunder, wenn inmitten einer solch betäubenden Kunst, solchem Aufblähen aller Dinge, solchem Aufeinanderhäufen von Materialien, die alte Kunst vergangener Zeiten — diese Blüte zarter Anmut und feinen Maſses — verächtlich in die Ecke geworfen wurde! So allein konnte es geschehen, daſs Urban VIII. vom Pronaos des Pantheon hundertundfünfzig Tonnellaten (Zentner) Erz abreiſsen lieſs, um daraus achtzig Bombarden (Kanonen) und die vier gewundenen Säulen zum Baldachin über der Konfession von St. Peter zu gieſsen. Und so werden ferner in den Gotteshäusern: hier um Kapellen zu öffnen, dort um andere einzureiſsen, bald zur Erweiterung von Kirchenschiffen, bald zur Vergröſserung von Chören — Mosaïken und Mausoleen vernichtet, und sogar Sakramentshäuschen mit den zarten Bildwerken eines Mino da Fiesole zerstört. Um ein Haar wären damals sogar die Stanzen des Raphael der Haue zum Opfer gefallen! Inmitten dieser tollen Zerstörungswut tritt nun der Mann auf, der aus der Antike und von Michelangelo die groſsartige Formengebung übernimmt und in solcher Gestaltung das neue Rom erbaut. Der Malerei lauscht er für seine Massen-Gebilde ihre Eindrücke ab: im Marmor giebt er die eingeschrumpften, verrunzelten Körper der Alten, das blühende Fleisch der Jungen, das zarte der Kinder wieder. Bald bemüht er sich in den von ihm ausgehöhlten Spiralen der Augäpfel das natürliche Spiel des Lichtes hervorzurufen, und den Marmor rings um die Augen so zu vertiefen, daſs der Eindruck schwärzlicher Ringe entsteht, wie man sie ja mitunter im Leben sieht. Bald giebt er der Marmorkleidung die knisternde Feinheit, das Rauschen der Seide, den Glanz des Atlasses, die Dichtigkeit der Wolle oder die Rauheit des groben Tuches; bald ahmt er das feine Gefältel der Chorhemden, die Stickereien der Kirchengewänder, die Muster der groſsen Spitzenkragen nach. In der verblüffendsten Mannigfaltigkeit ergeht sich der Meiſsel des Bernini über Haare, Körper und Kleider: hier gleitet er zart, fast schmeichlerisch, wo er dort auf eine Weise rüttelt und schüttelt und zerschmettert, daſs die Funken stieben. Hier will er rauh, dort glatt und glänzend wirken, und schmiegsam wie eine Feder fügt der Meiſsel sich seinem Willen. Er macht den Marmor durchsichtig und verleiht ihm das berückende Spiel des Halblichtes; aufs mannigfaltigste durchbricht er die Flächen an seinen Figuren und spinnt die vom Winde bewegten Haare zu einem feinen leichten Gekräusel. Die Gewänder, Mäntel und sonstige Umwürfe heben sich wie Wogen im Sturme und geiſseln die Körper. Beispiel dazu, jener hl. Longinus, in einer der vier Nischen, deren mächtige Pfeiler die Peterskuppel tragen. Dieser Heilige schiene irgend ein tanzender Satyr, aus einem Bachanale, schwänge er statt der Lanze den Tyrsus und verbärge er seinen Körper nicht unter einem Mantel, der seine Gestalt umwindet, als sei das grobe Tuch von einer Schlange beseelt.

Eine ganz besondere Kraft entwickelte Bernini in seinen heroischen Büsten; auſserdem bezeugen seine Gruppen des Apollo mit Daphne (in der Villa Borghese), des Pluto mit Proserpina (im Palaste Piombino), um wie viel reiner sein Schönheitsgefühl in jungen Jahren gegen später war, als es wie an einem brennenden Vulkane Feuer fing. In einem solchen Feuer scheint in dem koketten Kirchlein von Santa Maria della Vittoria die Gestalt der heiligen Therese, mitsamt ihrem schneeigen Ordensgewande, ihre Glieder auf einem Wolkenlager aufzulösen, wozu ein Engel, mit einem goldenen Pfeile nach ihr zielend, lächelnd Beifall spendet.

Mehr noch als in der Skulptur bestätigte Bernini seinen Sinn für das Monumentale in der Architektur.

Als Baumeister hob er Michelangelo in die Wolken, verachtete dagegen den Borromini, der — wie er zu sagen liebte — statt sich am Ebenmaſse der menschlichen Körperformen zu bilden, seine Kunstregeln aus Chimären entwickelte. — Ihm war die in einem Kreise zu umschreibende oder die sphärische Form die vollendetste, weshalb er wohl gegen hundert Mängel an der Peterskirche, dagegen nicht einen am Pantheon zu entdecken wuſste. — Sein Hauptaugenmerk galt den Gegensätzen, indem es ihm auffiel, daſs die Dinge nicht als das erscheinen, was sie wirklich sind, sondern als das, was ihre Umgebung aus ihnen macht; gleichwie die Glieder eines Gesimses im Freien sich verkleinern, so hat die

in die Luft erhobene Hand einer Bildsäule gröſser und voller zu sein als eine andere, die blos auf der Brust ruht.

Für Bernini waren Architektur und Skulptur ein und dasselbe, und empfand er in Beiden gleich groſs, weit, ja überschwenglich. Stets prachtliebender Herrscher im Bereiche der Kunst, umgab er sich in seinen gewundenen Säulen, in seinen weit vorspringenden Gesimsen und ausgehöhlten Pfeilern mit einem pompösen Uebermaſse von Ornamentik. Den Baldachin des Tabernakels in der Peterskirche erhob er auf vier Spiralsäulen, gleich vier ungeheuren Rebstöcken, und schuf so ein, wie vom heftigen Stoſse eines Erdbebens, wellenförmig bewegtes Ganzes.

Seine gewaltige dekorative Begabung machte ihn zu einem künstlerischen Choreographen. Seinem eigenen Ausspruche nach dünkte ihm die Natur stets schwach und kleinlich; und so suchte er sie auf dem Hintergrunde der Tempel, Cirkuse und Thermen zu vergröſsern. Den Dom von St. Peter sah er, gleichwie ein Riesenhaupt mit ebensolcher Tiara gekrönt, in die Lüfte steigen, und breitete zwei Säulenflügel wie offene Arme um ihn herum aus, darin der Auffassung getreu, daſs die Baukunst ihre Verhältnisse dem menschlichen Körper entnimmt. Ein anderer Säulenarm war bestimmt, die Rundung um den Platz abzuschlieſsen und nur zwei Ausgänge nach Borgo nuovo und Borgo vecchio freizulassen. Auf der Denkmünze, die Alexander VII. diesem Unternehmen zu Ehren prägen lieſs, sehen wir den Petersplatz so dargestellt. Bernini hatte sich diesen Raum als eine ungeheure Vorhalle gedacht, bestimmt, das Gemüt zum Betreten des Haupttempels der Christenheit vorzubereiten und durch seine feierliche Pracht zu beherrschen. Sobald der Pilger diese Vorhalle betrat, sah er nichts als die Wölbung des Himmels, von dem mächtigen Säulenumgange, als Träger der Standbilder der Heiligen, und von der Aussicht auf die Kirche begrenzt. — Alles sollte hier zusammenwirken, um in ihm das Gefühl der Allmacht Gottes und der Herrschaft des hl. Petrus zu erwecken. Darum galt es, jeden Ausblick auf Fenster, Häuser, Buden und Straſsen, der das Gemüt von den himmlischen Dingen abzieht, zu versperren.

Der Platz erhielt zwar nie den beabsichtigten Abschluſs, doch breiteten die zwei Säulenarme, in vier Säulenreihen aus Travertin drei Wandelbahnen bildend, sich in gedoppeltem Halbkreise um das Riesenhaupt der Basilika, von einer Rampe wie durch ein groſses Diadem mit an zweihundert Statuen gekrönt, die sich vom Firmamente dieses Olympes klar abheben. — Während dieses echt römisch-monumentale Werk im Gange war, erhielt Bernini einen Ruf nach Frankreich. — Die Kunst machte ihm dort einen kleinlichen, gewöhnlichen Eindruck und die Tuilerien dünkten ihn ein Häuschen, dessen Linien ihn sonderbarerweise an ein Kinderbataillon gemahnten. Sofort plante er, den Louvre mit den Tuilerien zu vereinen, vor der Einfahrt einen weiten Platz zu schaffen, der sich bis zum pont neuf erstrecken sollte; inmitten dieses Platzes einen hundert Fuſs hohen, von Fluſsgottheiten umlagerten und von einer Kolossalstatue Ludwig XIV. gekrönten Felsen und rings um denselben ein gewaltiges Becken zur Aufnahme der Wassermassen aus den Urnen der Fluſsgötter, ehe sie zur Weiterverteilung in die Stadt gelangt wären. — In der That ein des groſsen Architekten würdiger Entwurf. — Sprühte sein Kopf ja von groſsartigen Einfällen, wie denn auch der Brunnen auf Piazza Navona seiner ungestümen Phantasie entsprungen ist. Dieses Felsstück, das gleichsam spielend einen Obelisken aus dem Cirkus des Maxentius (mit der Taube und dem Oelzweig, dem Wappen Innocenz X., auf der Spitze) trägt, schien einem zeitgenössischen Dichter den Himmel zu bedräuen, während ein anderer meinte: es strebe, sich mit seinem Obelisken in den Wolken zu verlieren. — Inmitten eines groſsen Rundbeckens erhebt sich dieser Felsen, vierfach durchbrochen, aus dessen Tiefen die Wasser hervorschäumen, seine von Farren und Moosen bewachsenen Klippen umbrandend. Auſserhalb der Höhle brüllt hier ein Löwe im Schatten einer Palme, wiehert dort aus dem Geklüfte ein Pferd, dehnt sich seitwärts ein Drache, indes weiter oben: Donau, Nil, Ganges und La Plata ihre Riesenglieder nach den vier Weltgegenden recken, denen sie entstammen. Das Ganze macht den Eindruck einer tollen Karnevalslaune, zum Ergötzen der Menge von einem prachtliebenden Festordner erfunden.

Und als Solcher zeigte sich Bernini auch in seinen Komödien, die er in Rom aufführen lieſs.

In seiner berühmten „Tiberüberschwemmung“ lieſs er aus der Ferne wirkliche Wassermassen erscheinen, die wild anschwellend, Dämme durchbrachen, Häuser fortrissen und schon die Bühne überschwemmend, das ganze Theater unter Wasser zu setzen drohten, so daſs die erschreckten Zuschauer bereits flüchten wollten . . . als mit einemmale eine Schleuſse sich aufthat und die ganze Wassermasse verschlang.

Ein andermal lieſs er in einer „der Jahrmarkt“ genannten Komödie unter Fackelbegleitung einen Fastnachtskarren über die Bühne fahren und befahl einem der Schauspieler: seine harzige Pechfackel so stark und eifrig an einer der Koulissen zu reiben, als wolle er ihr verglimmendes Feuer frisch anfachen. Dies verursachte erschreckte Zurufe, sowohl von den Mitspielern hinter den Koulissen als von den Zuschauern, die schon das Theater in Brand sahen, bis das ganze Publikum auf die Beine sprang und tobte. Derweilen flammt die Bühne lichterloh auf; das Feuer verbreitet sich hinter die Kulissen; schon züngelt es nach allen Seiten und erhebt sich knisternd himmelwärts . . . das Publikum brüllt, flieht, stöſst und überstürzt sich . . . da verwandelt die Szene sich plötzlich in einen blühenden Garten, in dessen Laubgängen ein Eselein lustwandelt.

Die Komödien des Bernini sind vergessen; seine Bronzefassung des Stuhles Petri — kurzweg „la cattedra“ genannt — in der Apsis der Peterskirche, bleibt uns jedoch als Probe seiner phantastisch mächtigen, scenischen Begabung.

Auf einer vielfarbigen Marmorbasis bewegen sich unruhig vier Riesen aus Erz, die vier Kirchenväter in ihren Goldmänteln. Ihre Gewänder flattern, wie vom Sturm gepeitscht, und ihre Bärte fliegen wie Mähnen im Winde! Diese Riesen stützen nicht, nein, sie berühren nur mit ihren Fingerspitzen die cattedra, die in ihrer Bronzeumhüllung unter einem Strome von geradenwegs aus dem offenen Himmel herabflutenden Golde ruht, wo die Taube, als Symbol des hl. Geistes, in durchsichtiger Glorie erstrahlt. Dieses Fenster umgeben Strahlenbündel, die wie goldene Pfeile das groſse Gesimse der Basilika feuerwerkartig umflammen; aus dem niederfallenden Goldglanze tauchen Engelschöre auf, die sich zusammenballen, umringen, ausstrecken, die Luft gleich Meteoren durchschneiden und sich endlich in den Wolken auflösen. In Allem und überall die Kühnheit des Meisters, der

die Materie beherrscht. Mit all diesen Gold- und Engelsstürzen fesselt, blendet und unterjocht der Magier die gläubigen Massen und zwingt sie bebend und zitternd vor dem Glanze der römischen katholischen apostolischen Kirche in die Knie, in den Staub.

Nimmermehr haben seine Beschützer, die Väter der Gesellschaft Jesu, in ihrem allerwärts in den neuen Prachtkirchen bethätigten Triumphe der Gegenreformation, einen gewaltigeren Sachwalter gefunden.

Bernini lebt in diesen heiligen Hallen, in diesen vergoldeten, mit Jaspis, Lapis lazuli und Alabaster reich ausgelegten Chören, auf diesen Altären, deren Engel und verkörperte Tugenden sich auf die von Nattern und Ungeheuern umwundenen Dämonen stürzen, oder Kränze spendend dahinfliegen, sich rücklings überschlagen oder auf Wolken niederfallen. — Auch lebt und pulsiert die vulkanische Feuerseele des Bernini in diesem von ihm wieder aufgebauten Rom; sie atmet und lebt in der Urbs, in dieser seiner Ruhmeshalle und er darin als Pontifex Maximus der römischen Kunst im siebzehnten Jahrhundert, — ein Römer, zu einer Zeit, da jede römische Kunst erloschen schien.

Berninis Ansehen steigt immer höher; seine künstlerische Tiara erglänzt heute heller denn je.

Prof. Adolfo Venturi, Rom

MAX KLINGER, GEWANDSTUDIEN ZU KASSANDRA

Inhalts-Verzeichnis

PAN Fünfter Jahrgang 1899 Erstes Heft

Dichtungen

Seite

Theodor Fontane
Gedichte: Veränderungen in der Mark: Die Mark und die Märker (Anno 390 und 1890) 5
An meinem Fünfundsiebzigsten 7

Johannes Schlaf
Gedichte: Der schwarze Ritter — Dich fröhlich Immerlachende — Die Vollendeten — Das dunkle Lied 9

Paul Ernst
Wenn die Blätter fallen. Trauerspiel in einem Akt 11

Wilhelm Schäfer
Gedichte: Im Nebel — Auf der Brücke — Mein Tempel — Ihr — Im Ginstergold . 20

Paula und Richard Dehmel
Kindergedichte: Der kleine Lazarus — Die ganze Welt — Das richtige Pferd — Der Schatten — Die Schaukel 22

✡

Karl Klammer
Französische Gedichte (Nach Verlaine und Rimbaud) 51

Aufsätze

Richard Dehmel
Kunst und Persönlichkeit 25

Georg Treu
Max Klinger als Bildhauer 27

Rudolf Schick
Tagebuchaufzeichnungen über Arnold Böcklin: Basler Erfahrungen 1868 36

Carl Schuchhardt
Adolf Hildebrands Wahlurnen 43

Seite

Woldemar von Seidlitz
Das moderne Kunstgewerbe und die Ausstellungen 45

✡

A. Brunnemann
Georges Rodenbach 54

Adolf Venturi (Rom)
Bernini 57

Kunstbeilagen

vor Seite

Max Klinger
Badendes Mädchen (Lichtdruck) 5

Theodor Fontane
Wo Bismarck liegen soll. Facsimile der Originalniederschrift 5

Max Klinger
Drama. Plastische Skizze (Lichtdruck) . . 5

C. Th. Meyer-Basel
Häuser in Meersburg (Originalradierung) . 9

Max Klinger
Amphitrite. Marmor (Lichtdruck) 25

Carl Seffner
Max Klinger. Hermenbüste (Lichtdruck) . . 27

Max Klinger
Sockelfiguren vom „Christus im Olymp". Marmor (Netzätzung) 35

S. S. Wenban
Landschaft (Originalradierung) 45

Käthe Kollwitz
Begrüßung (Originalradierung) 51

✡

J. G. Veldheer
Op Macken (Originalholzschnitt) 57

Abbildungen im Text

	Seite
Max Klinger	
Kopfleisten aus Federzeichnungen zu	
Amor und Psyche	4, 9, 11, 20, 22
Bildwerke:	
Ledarelief (Marmor)	25
Niederblickend. Mädchen, Brunnenfigur (Gips)	27
Gesichtsmaske dazu (Thon)	34
Schriftstellerin E. Asenjeff (Thon)	
(Vorder- und Seitenansicht)	29
Amphitrite (Marmor) (Seitenansichten) . .	31
Badendes Mädchen (Marmor) (Seitenansichten)	33
Kopf der Aufblickenden vom Sockel des	
„Christus im Olymp“ (Thon)	34
Mädchen im Wasser liegend (Bronze) . . .	35
Kauerndes Mädchen (Marmor) noch unvollend.	36
Kopfstudie hiezu (Thon)	42
Die „neue Salome“	45
Kopf der „neuen Salome“	50
Tänzerinnen (Bronze) (mit Sockel)	51
— andere Ansicht (ohne Sockel)	53
Eduard Vogel-Medaille	56
Gewandstudien:	
zu Salome I, II, III	54, 57
zu Kassandra I, II	60
Ex-libris für Reinhold Richter . . .	62
Adolf Hildebrand	
Wahlurnen I/II	43, 44
E. R. Weiss	
Zierstücke I, II, III, IV	6, 8, 19, 24

MAX KLINGER

DIE KÜNSTLER- UND DIE VORZUGSAUSGABE ENTHALTEN:
AUSSER DEN AUCH IN DRUCKEN DER ALLGEMEINEN AUSGABE BEIGEHEFTETEN ORIGINALEN (KOLLWITZ, MEYER-BASEL, WENBAN UND VELDHEER) UND AUSSER DEN REPRODUKTIONEN NACH KLINGER UND SEFFNER AUF KAISERLICHEM JAPAN
ALS BEILAGE FÜR DIE MAPPEN IN LOSEN FOLIOBLÄTTERN DIE ERSTEN DRUCKE VON:
KÄTHE KOLLWITZ, BEGRÜSSUNG, ORIGINALRADIERUNG
C. TH. MEYER-BASEL, HÄUSER IN MEERSBURG, ORIGINALRADIERUNG
S. S. WENBAN, LANDSCHAFT, ORIGINALRADIERUNG
J. G. VELDHEER, OP MACKEN, ORIGINALHOLZSCHNITT

DRUCKVERMERK:

DRUCKVERMERK: FÜNFTER JAHRGANG, ERSTES HEFT:
ES WURDEN GEDRUCKT VON DIESEM HEFT: ACHTUNDDREISSIG NUMERIERTE EXEMPLARE AUF KAISERLICHEM JAPAN FÜR DIE KÜNSTLERAUSGABE, FÜNFUNDSIEBENZIG NUMERIERTE EXEMPLARE AUF KUPFERDRUCK FÜR DIE VORZUGSAUSGABE, EINTAUSENDEINHUNDERT EXEMPLARE AUF KUPFERDRUCK FÜR DIE ALLGEMEINE AUSGABE
DIE ORIGINALRADIERUNGEN VON KÄTHE KOLLWITZ, C. TH. MEYER-BASEL UND S. S. WENBAN WURDEN GEDRUCKT BEI O. FELSING IN BERLIN DER ORIGINALHOLZSCHNITT VON J. G. VELDHEER, SOWIE DAS FACSIMILE NACH THEODOR FONTANE IN DER OFFIZIN W. DRUGULIN IN LEIPZIG
DIE LICHTDRUCKE NACH MAX KLINGER, BADENDE; MAX KLINGER, DRAMA; MAX KLINGER, AMPHITRITE SOWIE NACH CARL SEFFNER, MAX KLINGER-BÜSTE BEI ALBERT FRISCH IN BERLIN
DIE NETZÄTZUNGEN DER ABBILDUNGEN IM TEXT NACH MAX KLINGER WURDEN HERGESTELLT BEI G. BÜXENSTEIN & CO. IN BERLIN
DIE JAPANPAPIERE DER KÜNSTLERAUSGABE UND DER VORZUGSDRUCKE LIEFERTE R. WAGNER IN BERLIN, DAS KUPFERDRUCKPAPIER E. OBST & CO., STRASSBURG-BERLIN
DIE AUFLAGE SELBST (SOWIE DER UMSCHLAG) WURDE HERGESTELLT IN DER OFFIZIN W. DRUGULIN IN LEIPZIG, GEBUNDEN IN DER BUCHBINDEREI-AKTIENGESELLSCHAFT VORMALS G. FRITZSCHE IN LEIPZIG UND WIRD AUSGEGEBEN BEI F. FONTANE & CO. IN BERLIN
IM AUFTRAG DER GENOSSENSCHAFT PAN
DIE REDAKTION: BERLIN W. 35., KURFÜRSTENSTRASSE 44
DR. CÄSAR FLAISCHLEN
AM FÜNFZEHNTEN JULI EINTAUSENDACHTHUNDERTNEUNUNDNEUNZIG

DRUCK VON W. DRUGULIN IN LEIPZIG.