

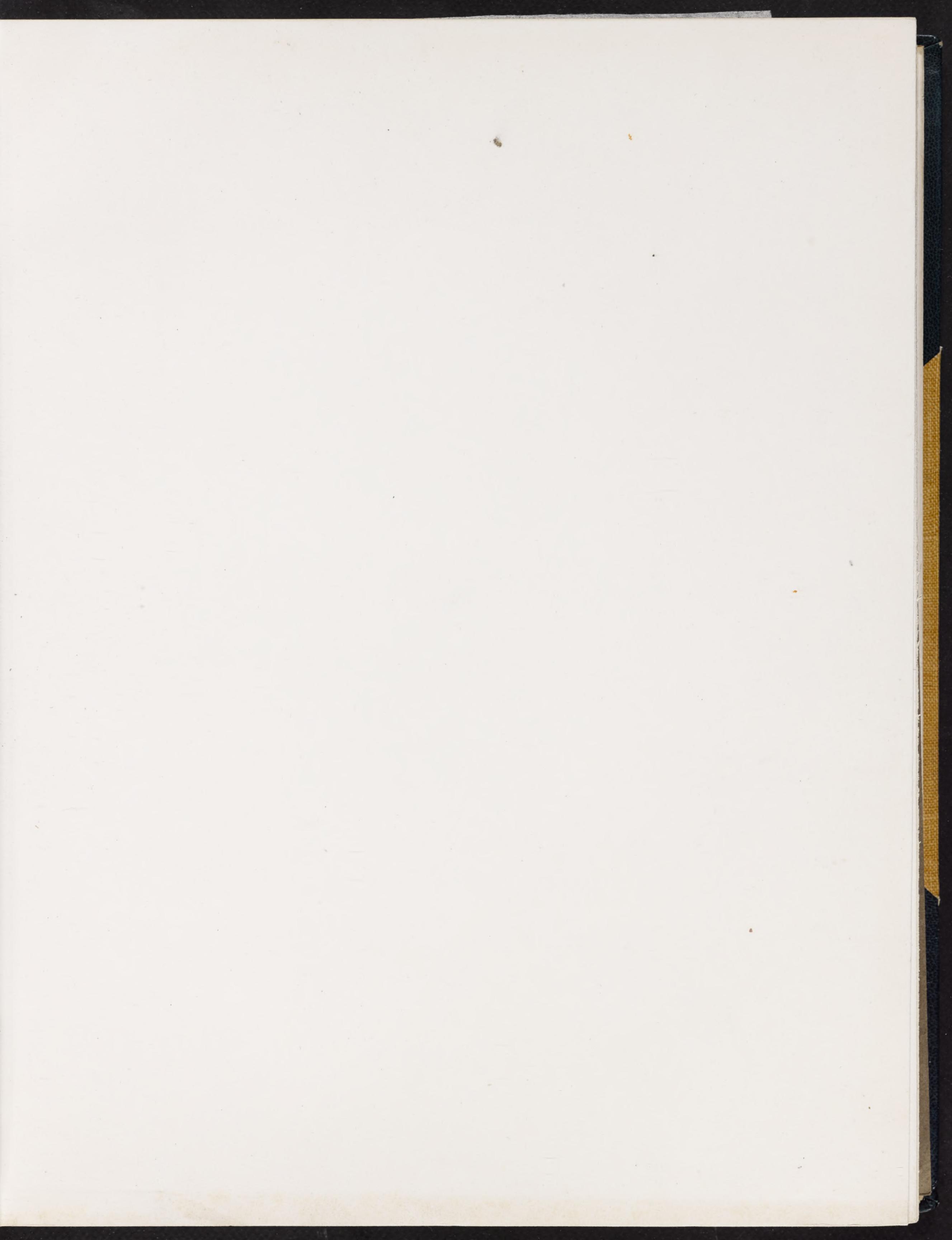
PAN



18 2 99

FÜNFTER JAHRGANG







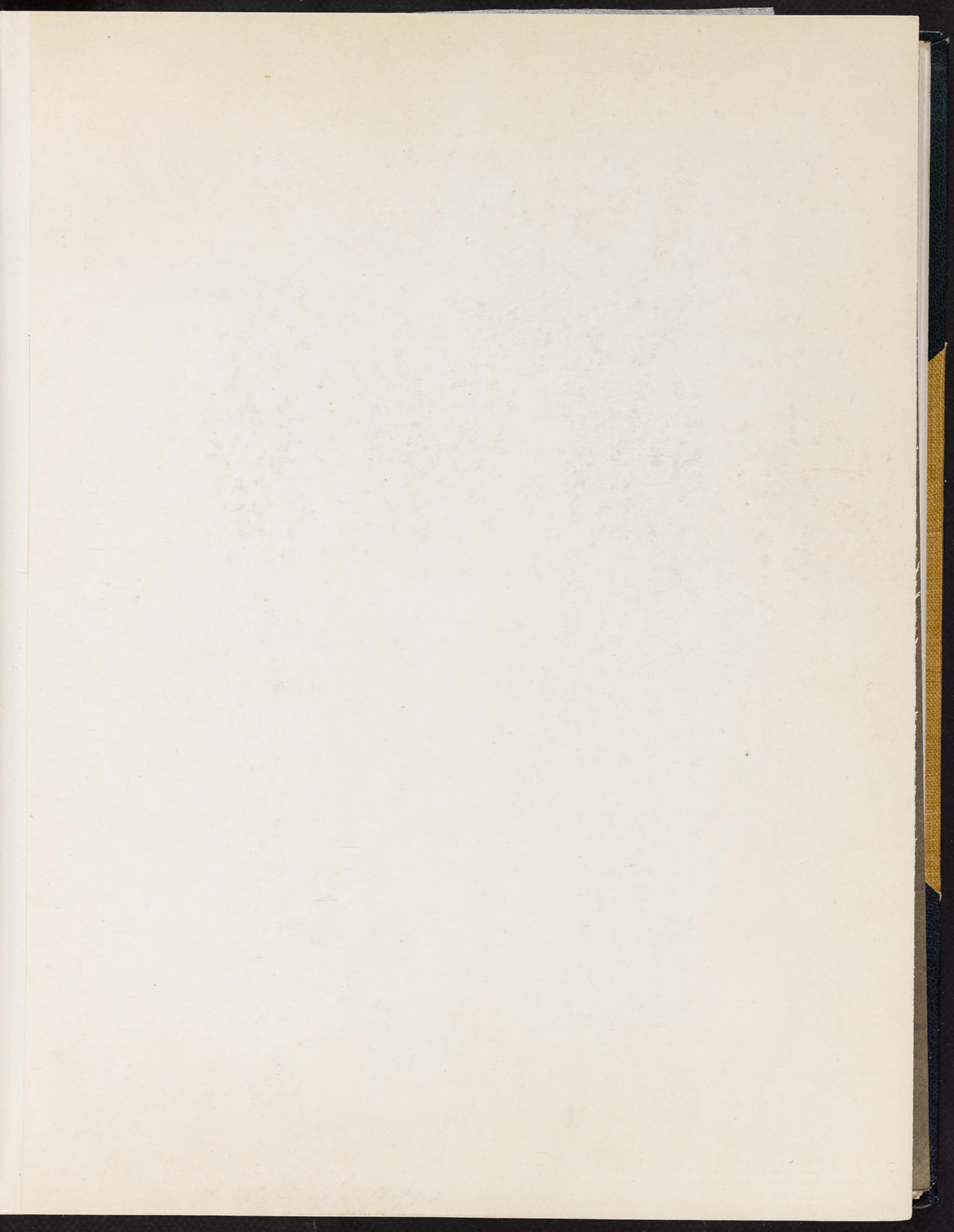


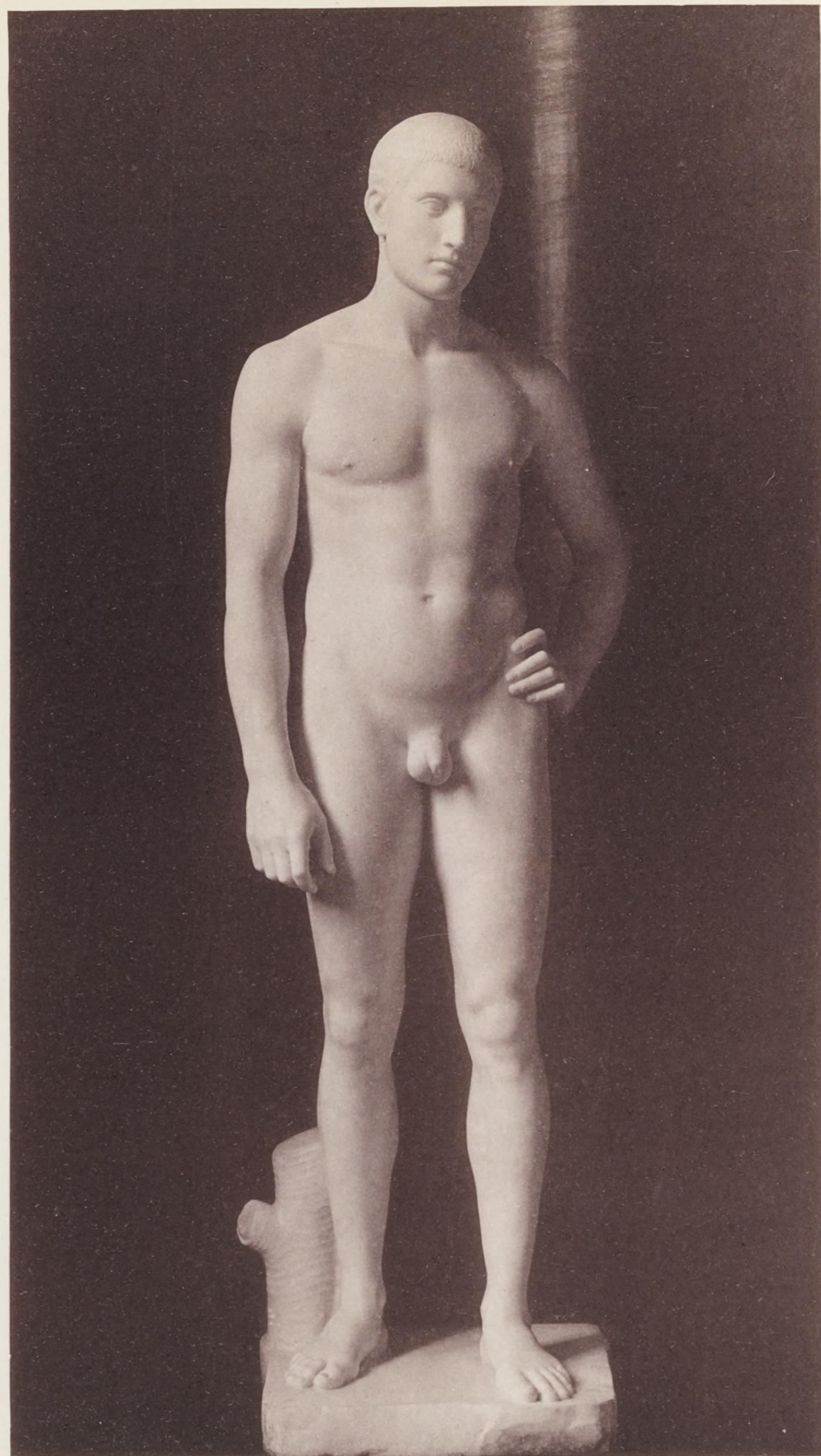
1899. FÜNFTER JAHRGANG. HERAUSGEgeben VON DER  
GENOSSENSCHAFT PAN. REDIGIERT VON: WILHELM BODE,  
EBERHARD FREIHERR VON BODENHAUSEN,  
CAESAR FLAISCHLEN, RICHARD GRAUL, OTTO ERICH  
HARTLEBEN, LUDWIG VON HOFMANN, KARL KOEPPING,  
HARRY GRAF KESSLER, ALFRED LICHTWARK, MAX  
LIEBERMANN, WOLDEMAR VON SEIDLITZ.

ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH IM AUGUST, NOVEMBER, FEBRUAR UND MAI BEI  
F. FONTANE & CO. IN BERLIN.

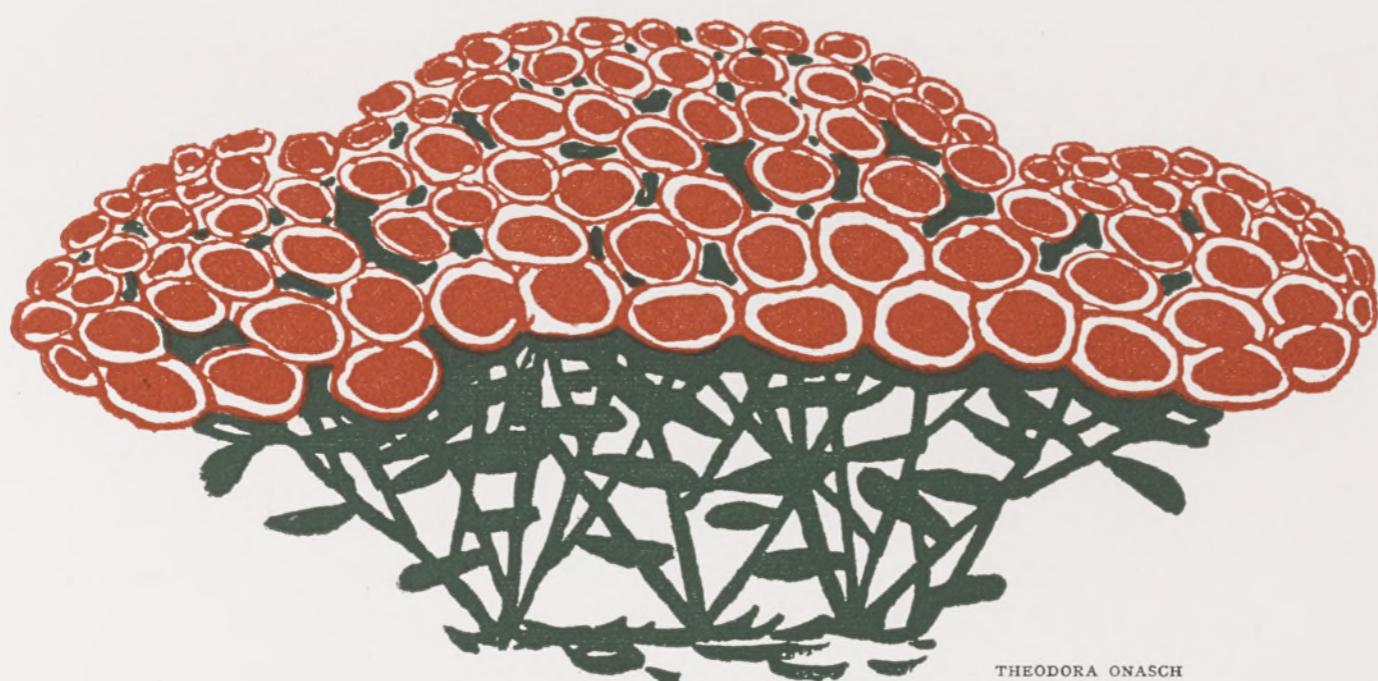
HEFT II

ALLGEMEINE AUSGABE      EINTAUSEND EINHUNDERT EXEMPLARE  
AUF KUPFERDRUCK





ADOLF HILDEBRAND, JUGENDLICHER MANN (MARMOR) PAN V<sub>2</sub>  
LICHTDRUCK NACH DEM ORIGINAL IN DER KÖNIGL. NATIONALGALERIE ZU BERLIN



THEODORA ONASCH

## HEIMATGRUSS AN HANS THOMA

ZU SEINEM SECHZIGSTEN GEBURTSTAG

von

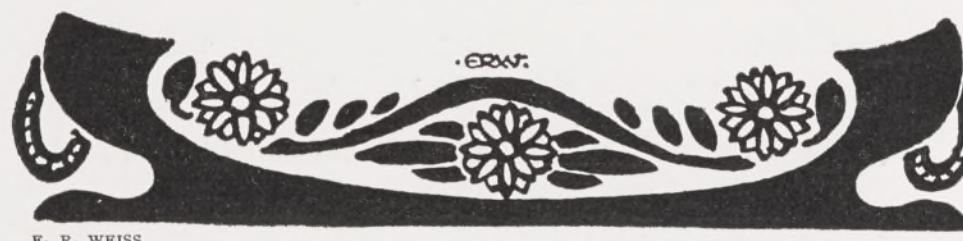
RICHARD DEHMEL

Wo die Heimat liegt,  
das ist mir erst aufgegangen  
hier im fremden Land.  
O mit welchem Bangen  
schau ich hier manchmal vom Fenster herunter  
durch die enge Hafengasse  
wie von einer Festungsterrasse  
auf den kahlen Inselrand  
da mitten in dem grauen Fluss!  
Doch geht die Sonne unter,  
dann steigen durch den Rauch und Ruß  
der lauten Dampfschiffe und dunkeln Schornsteine  
die Nebel wie reine Geister;  
und immer mahnt mich das an Deine  
Insel, Hans Thoma,  
Du heimatseliger Meister!

An die Insel, die Du gemalt hast  
— wie Du mir selbst erzählt hast — aus Heimweh,  
wo hold und heiter, ohne Heimweh,  
unter den schlanken, gen Himmel breiten,  
stillen Bäumen Deines Landes

Frauen und Männer schlachten Gewandes  
in Eintracht mit stolzen Tieren schreiten,  
geweihten Hirschen, frei laufenden Pferden,  
und rings mit sorglosen Geberden  
schaukeln auf den wirbelnden Wogen  
Liebespaare, von Schwänen gezogen —  
wirklich, dann glaub'ich, so muß es wol sein  
auf Deiner Insel bei Frankfurt am Main,  
oder wo sonst Deine Heimat liegt;  
denn das der Schwarzwald Dich grosgewiegt,  
das ist mir nicht immer gleich im Klaren,  
weil dann auf einmal zwischen den Stämmen  
meine Heimat liegt, der Wald von Kremmen,  
und ich schaue auf Wiesen, worüber sich fern  
im Nebel Himmel und Erde paaren,  
und suche kindlich den höchsten Stern —  
bis mich das Heulen der Hafensirenen  
aufstört aus meinem Sinnen und Sehnen.

Und Einmal, ja, da sah ich ihn auch  
— noch war in der Luft kein Rufs und Rauch,  
die Morgenröte küste den Fluss  
und die kahle Insel schien zu erbeben —  
da sah ich ihn, den Genius  
Deiner Insel, darüber schweben:  
auf einem Wölkchen kam er einher  
mit ruhigen Flügeln durchs himmlische Meer,  
kaum die kräftigen Schwungfedern spreitend,  
auf einer durchsichtigen Kugel gleitend,  
drin spiegelte sich die bunte Erde  
samt meiner überraschten Geberde:  
den Stern, er trug ihn als Blume in Händen,  
kein Gewand um die hellen Lenden,  
eine Einsicht auf dem Jünglingsgesicht  
wie im Traum, im Halbtraum, ich weiß es nicht —  
so flog er, ohne sich umzuwenden,  
an der fremden Insel vorüber,  
aus der Heimat  
in die Heimat  
hinüber.



E. R. WEISS



THEODORA ONASCH

## GEDICHTE

VON WILHELM HOLZAMER  
FÜR HANS THOMA

### GLÜCKLICHER ABEND

Sanft glänzt der Mond im Blauen,  
die Welt ist still —  
Du sollst, mein Herz, vertrauen  
und hoch die Thore bauen,  
durch die das Glück dir kommen will.

Aus allen Tiefen klingen  
die Töne, die so heiter sind —  
Es liegt in allen Dingen  
ein leicht und froh Vollbringen  
und träumen mag ich wie ein Kind.

Ich seh in alle Weiten  
fern ferne Weg gehn —  
In meinen Einsamkeiten  
will sich der Tag bereiten,  
darüber helle Sonnen stehn.

Sanft glänzt der Mond im Blauen,  
die Welt ist still —  
Mein Herz ist voll Vertrauen  
und banglos kann ich schauen  
die Nacht, die sich verschleiern will.

## KÖNIGS TÖCHTERLEIN

Sie safs unter einem Wachholderbaum,  
ein golden Krönlein im Haar,  
und safs so still, und atmete kaum,  
und träumte einen gar seligen Traum  
von dem König, der ihr Vater war.

Sie sieht auf sonnenbeglänzter Au,  
darauf viel Blumen stehn,  
ihre Mutter, die liebe, die gute Frau,  
strahlend wie des Himmels Tau,  
Arm in Arm mit dem Vater gehn.

Zwölf rosige Mägdelein in Seiden fein,  
die Wangen wie Milch und Blut,  
sie singen wie silberne Glöcklein rein,  
und jubelnd stimmen zwölf Knaben ein  
von des Königs Kraft und Mut.

Und von der Königin sanftem Sinn,  
von ihrem Herzen mild,  
singt es und klingt es die Fluren hin,  
singt es und grüßt es die Königin,  
der holdesten Liebe Bild.

Und Einer schreitet still allein  
den Knaben voran im Zug —  
er stimmt nicht in Lied und Jubel ein —  
froh sieht es dasträumende Mägdelein,  
wie er des Königs Schwert und Krone trug.

Und wie er schreitet, frohgemut,  
und schreitet stolz und frei —  
sie achtet nicht der Sonne Glut,  
sie fühlt ein Glück nur, süß und gut,  
und weiß nicht, was es sei.

Dem Einen schlägt ihr Herz so heis,  
und schlägt so rasch und laut —  
und singt von Liebe, die niemand weiß,  
viel schöner als alle die Mägdelein weiß,  
von ihrem Buhlen traut. —

Sie safs unter einem Wachholderbaum,  
ein golden Krönlein im Haar  
und safs so still, und atmete kaum,  
und träumte einen gar seligen Traum  
von dem Knaben, der ihr Liebster war.



THEODORA ONASCH



*L'Amour Carré*

Daniel Mordant 1757





PETER BEHRENS, ZIERLEISTE

## MEIN WALD HERZEBRUCH

VON

DETLEV VON LILIENCRON

Bin Mensch, All, Nichts  
Nach Wahl des Lichts.  
R. Dehmel.

Aus Hersebrook, ich weiss nicht wie, entstanden,  
Ist „Herzebruch“ getauft vom Volksmund heute  
Mein Eibenwäldchen in den „Unterlanden“.

Mein kleiner Wald — wie er von je mich freute!  
Da bracht ich schon als Kind mein Herz zur Ruh,  
Da barg ich mich, wenn mich die Welt bedräute.

Und immer wieder haucht er Trost mir zu,  
Wenn schwere Wunden nicht vernarben wollen,  
Wenn hart mich trat des Schicksals Eisenschuh.

Wo nah der Nordsee heilige Wogen grollen,  
Wie kamen doch an diesen Strand die Eiben,  
Wo Meerweib und Triton romantisch tollen.

So stehts in Sagen, alten Klosterschreiben:  
Als einst „die Große Flut“ von Frankreich riss  
Old England, kam auch ein Geländ ins Treiben

Von Schottlands Küste, ostwärts, schwamm und biss  
Sich in die fetten friesischen Marschen fest,  
Als stünd es hier, wie seit der Genesis.

Nur neunzehn Bäume hat mein Eibennest,  
Von einer grofsen Waldnacht nur die Neige,  
Von einstiger Märchennacht ein letzter Rest.

Bizarr, phantastisch starren ihre Zweige,  
Sie streuen Gift dem, der darunter ruht,  
Der Wald betäubt, betrittst du seine Steige.

Mir thut er nichts; mir sänftigt er das Blut,  
Wenn ich in seinem kargen Schatten liege  
Und mich vertraue seiner treuen Hut.

Mir ist er wie die kleine Kinderwiege,  
Wo Mutterhände allem Unheil wehren,  
Wo selbst des Teufels Fluch betroffen schwiege.

Als Knabe sah ich hier die ersten Zähren:  
Verwundert horch ich auf, versteckt im Gras,  
Und sehe eine junge Magd heimkehren.

Sie schluchzt und schluchzt und schluchzt ohn  
Unterlaß,  
Sie hält die Stirn umkrampft mit beiden Händen,  
Drin bebt ein Briefpapier, zerknittert, naß.

Und einst, jetzt ist es mir wie aus Legenden,  
Sah ich mit meinen Eltern, noch nicht flügge,  
Den Wald umglüht von Abendsonnenbränden.

Wie sonderbar: Tiefschwarz in roter Lücke,  
Umarmten weinend Männer sich und Frauen,  
Als ob ein blutiger Abschied sie erdrücke.

Von Heimat, Hof und Herd ins Elendgrauen  
Hat des Erobrers Strenge sie verbannt,  
Sie dürfen ihren Himmel nicht mehr schauen.

Ein Schiff liegt fahrtbereit am äußersten Strand,  
Ein Riesenschiff, die Fahnen halb gesenkt,  
Das soll sie abstoßen ins fremde Land.

Wie Sklaven hat das Schicksal sie verschenkt.  
Sie trennen sich, die Bootsmannspfeife tönt,  
Ein weisses Tüchlein flattert noch und schwenkt.

Vorbei: Nur aus der Nacht fern singt es, stöhnt:  
Leb wohl mein Schleswig - Holstein meerum-  
schlungen.

Dann hat der Mond die Leere kalt gekrönt.

Da fühlt ich tief das Wörtlein „notgedrungen“,  
Und was es heifst, von seinem Eigen lassen,  
Und das hier Herzen brachen, die gerungen.

Da lernt ich auch den Feind von Grund aus hassen,  
Und schwor in meiner jungen kühnen Seele:  
Nie soll mein glühender Hass mir je verblassen!

Dann kam das Leben, kamen meine Fehle,  
Ich rang und stritt, wie jeder ringen muss,  
Und fühlte oft das Messer an der Kehle.

Und rang mich frei aus manchem Hagelguss,  
Um fast in manchem Blutsee zu versinken:  
Das Leben gab mir manchen Judaskuhs.

Inzwischen sah ich oft mein Wäldchen winken,  
Wenn ich mich sammeln wollte, mich verschnaufen,  
Und sah mein Schwert von neuem blitzblank blinken.

Doch endlich wars genug, dies ewige Raufen,  
Es war genug, dies ewige Qui vive!  
Ich war es satt, dies um die Wette laufen.

Und fusste fest, wohin mein Herz mich rief;  
Nach Poggfred rief es mich, nach meinen Eiben,  
Wo still im tiefen Gras der Friede schlief.

Da bin ich! Bin zu Haus, hier will ich bleiben,  
Bis meines Daseins Athemdocht verglommen,  
Und keine Lockung soll mich mehr vertreiben.

Am ersten Abend noch, kaum angekommen,  
Ging ich sofort zu meinem Wäldchen hin,  
Und ward mit stummer Freude aufgenommen.

O Sommerzeit, du bunte Färberin!  
Die Sonne, der Kalender der Natur,  
Hing überm Meere kaum noch obenhin.

Die Dämmerung betastet schon die Flur;  
Halb in Erinnerungen, halb in Träumen  
Verfolg ich meines Lebens heißes Spur.

Wie? Träufelt wirklich Gift aus meinen Bäumen?  
Wo, ach! wo blieben meine Ideale?  
Sie mussten alle, alle längst verschäumen.

Die Erde ist des Himmels Thränenschale,  
Das Bild von Sais schwindelt uns was vor,  
Der Schleier fällt, und Dunst ist das Finale.

Die Luft ist schwül. Ein Hyazinthenflor,  
Woher? hat mir mein freies Hirn umnebelt,  
Das wache Leben schließt vor mir sein Thor,  
Sein Kerkerknecht, der Schlaf, hat mich geknebelt:  
Auf einer ungeheueren Ebne ging ich,  
Und dunkle Nacht, schwarz wie ein grosser Bär,  
Des Zottelpelz mich eng umhängt, umhing mich.

Nur fern im Osten wogt ein Feuermeer,  
Als wollts den Horizont prall überfluten;  
Oft schoß die Flamme hoch wie Speis und Speer.

Ich ging dem Brand entgegen, bis die Glut  
Das Land, die Ebne morgenhell bestrahlt,  
Dass selbst die Steine deutlich darauf ruhten.

Als wenn mit Purpur sie den Himmel malten,  
So röteten sie seinen halben Kreis,  
Dass selbst die Sterne wie Rubine prahlten.

Am Arme führte ich, wie Siegespreis,  
Zwei Mädchen, eine links und eine rechts,  
Und vorwärts tanzelten wir jugendheiss.

Zum Jahrmarktsball, im Aufzug eines Knechts,  
Der sich ins Knopfloch einen Strauß geknüpft,  
Bunt wie die Federn eines Kletterspechts.

So schritten wir, dem Werktag entschlüpft,  
Dem Glanze zu, als läge dort das Heil,  
Als hätten allen Schmutz wir überhüpft.

Zur Linken mir, im Haar den Liebespfeil,  
War mein Genoss ein juches Bauernkind,  
Von jeder Prüderie das Gegenteil.

Lustig und lachend wie der Frühlingswind,  
Mit grosßen Füßsen und mit grosßen Händen,  
Gesund, starknochig, wie die Mägde sind.

Und muss ich mich zu meiner Rechten wenden,  
Will mich, in immer munterm Weiterschreiten,  
Ein junges, reizendes Prinzesschen blenden.

So zart wie zäh kann sie die Füßchen spreiten.  
Die schmalen Füßchen, klein wie welsche Nüsse,  
Sind wahrhaft unermüdlich im Begleiten.

Was Wunder, wenn sich meine stürmischen Küsse  
Nach beiden Seiten wahllos hinverirren!  
Wer zieht denn daraus gleich die schlimmsten Schlüsse!

Und wie wir drei uns küssen und umgirren,  
Ein wenig unbequem im steten Pafs,  
Scheint sich der Brandknäul vor uns zu entwirren.

Und sinkt in sich zusammen. Was ist das:  
Erlischt. Und in demselben Augenblick  
Enttaucht dem Morgenhimmler silberblaß

Die Dämmerung. Ein dicker Nebelstrick,  
Von unsichtbaren Fäusten weggezogen.  
Dann bricht die Sonne durch, das Erdgeschick.

Und sie beginnt den alten Tagesbogen,  
Und übergießt mit blitzendem Geleucht  
Der Länder Feste und des Oceans Wogen.

Und hat den Schlaf und hat die Nacht verscheucht,  
Und überall klingt nun der Peitschenknall  
Und zeigt, daß Mensch und Tier im Juche keucht.

Was doch beblitzert fern der Sonnenball?  
Da, wo vorhin das Feuer ist versunken?  
Zwei Schlösser? Wie? Von Marmor und Krystall?

Dicht aneinander sahen wir sie prunken,  
Als immer näher wir dem Märchen kamen,  
Umzuckt, umglitzert von Reflex und Funken.

Wir blieben stehn, entsetzt: Im Himmelsrahmen,  
Zwei Sphixen sahen wir, wie ausgeschnitten,  
Groß wie zwei Dome aus zwei Riesendramen.

Doch statt der Türme strebten hoch und glitten  
Steil in die Luft zwei Schlangenhälse auf,  
Mit Vogelköpfen in der Wolken Mitten.

Kaum noch entdeckten wir des Endes Knauf,  
So endlos reckten sie die Hälse weiter,  
So endlos war der dünnen Hälse Lauf.

Was kann das sein! Nur vorwärts, juch und heiter!  
Und wacker schritten wir den Sphixen zu,  
Prinzeschen, Bauernmädel und Begleiter.

Und wieder stutzen wir. Halt! Hahn in Ruh!  
Welch schreckliches Geschrei klingt uns entgegen,  
Gejohl, Gemurmel! ists Theatercoup?

Wir horchen. Gräßlich. Wie ein Hagelregen.  
Dazwischen Winseln, Hilferuf und Stöhnen.  
Ein Todeskampf auf weit entlegnen Wegen?

Nun nimmt es ab in immer leisern Tönen,  
Verstummt, und eine grosse Stille wird,  
Als wollte sie den Höllensturm verhöhnen.

Der Lärm kam von den Sphixen hergeklirrt,  
Vielleicht liegt hinter ihnen eine Stadt,  
Woher die Klänge sich zu uns verirrt.

Nur vorwärts! Jeder Furcht ein Pereat!  
So rücken wir den Sphixen auf die Leiber,  
Wie ein Soldat, der „keine Bange“ hat.

Und vor uns, dicht, sind jetzt die grausen Weiber;  
Den Nacken biegen wir zurück, halt an —  
Nun, Phantasie, verlaß nicht deinen Schreiber!

Wohl kaum drei Meter breit im breitsten Spann,  
Trennt steil ein einziger Durchgang die Kolosse,  
Durch den kein Elephant sich zwängen kann.

Hier hält ein greiser Landsknecht aus dem Trosse  
Des Satans uns, halt stopp! die Lanze quer,  
Und wir stehn da, na! wie Rhinocerosse.

„Wer seid ihr, Menschen? Und wo kommt ihr her?“  
Nun, das ist unsre Sache, Wächterlein.  
„Zurück und Kehrt! Sonst kitzelt euch mein Speer.“

Gemach, mein Freund! Wir bitten, laß uns ein,  
Laß uns durch diesen schmalen Durchgang gehn,  
Sonst haun dich meine Mädels kurz und klein!

Und es verwandelt sich, im Handumdrehn,  
Der Landsknecht, was? in einen Bürstenbinder?  
Den alten Janus sehn wir vor uns stehn.

Sanft fängt er an: „Was wollt ihr, meine Kinder,  
Ich rat euch, geht nicht durch das Eingangsthör.  
Wen wollt ihr sehn? Den Schicksalsüberwinder?“

Ihr glaubt wohl, daß der wie'n Tambourmajor  
Da vor euch hermarschiert auf leichten Füssen  
Und Fangball spielt mit dem verzierten Rohr?

So geht! Und wollt ihr eure Sünden büfsen,  
So steigt hinab ins Thal der Lebenspein,  
Um jeden Dreck der Erde zu begrüßen.“

Der Alte schwand. Da standen wir allein.  
Was sollten seine sonderbaren Worte?  
Ob wir umkehren? Ach! Man to! Hinein.

Wir traten durch die rätselhafte Pforte.  
Drei Hundert Meter, und vor uns ein Licht,  
Dafs uns das Denken die Gedanken dorrt.

War das die ganze Erde? Diese Schicht,  
Die ausgebreitet, eine einzige Stadt,  
Tief unten dampfte wie ein Breigericht?

Viel tausend Marmorstufen, weifs und glatt,  
Zuweilen von Terrassen unterbrochen,  
Führten hinab, ein schwindelerregender Pfad.

Es schaudert uns. Doch was wir uns versprochen:  
Nicht bange sein! Nur angesetzt den Fuss!  
Mag uns das Blut auch fieberpulsig kochen.

Die erste Stufe! „Schnetterengtengquakuhs!“  
Die dünnen Schlangenhälse drehten sich,  
Und schmetterten, wie Vögel, ihren Grus.

Wie grässlich sah das aus, wie fürchterlich:  
Dies Hälstedrehn! Doch war ihr Ruf vergebens.  
Wir stiegen abwärts ohn „Erbarmedich“

Und tauchten in die grosse Stadt des Lebens:

Die sieben Todsünden, verehrter Christ,  
Sind Hochmut, Wollust, Völlerei, Geiz, Neid,  
Auch Herzensträgheit gilt als Teufelslist,  
Und schieflich noch der Zorn. Nun, bei Sanct Veit,  
Wenn dies Register nicht sehr mäfsig ist,  
Dann weiss man über Sünden schlecht Bescheid.

Ich selber kannte nur ein paar davon,  
Die andern stehn in Meyers Lexicon.

Giebt es nicht Sünden, die viel schlimmer sind?  
Die Heuchelei? Die Lüge? Doch was soll  
Die Kramerei in diesem Höllenspind,  
Was nützt selbst das genauste Protokoll,  
Ob Sünde A. I. den Record gewinnt,  
Ob B. II. bis zur höchsten Bosheit schwoll:  
Wir haben einfach an die Brust zu schlagen,  
Und alle, dass wir Sünder sind, zu sagen.

Ja, sag mir einer doch, was ist denn Sünde?  
Ist sie Vererbung, schuldlos eingeboren?  
Sind unerschöpflich ihre Kraterschlünde,  
Aus denen sie heraussteigt wie Ephoren,  
Mit Allgewalt? Was haben wir für Gründe,  
Das wir nicht Sittenhelden sind, wir Thoren!  
In solch Gedankennetz gänzlich versunken,  
Fühlt ich mich schlimmer dran als Molch und  
Unken.

Da sind wir angekommen! Noch ein Schritt:  
Wir stehen mitten in des Lebens Fülle.  
Wer stösst mich da? Wer giebt mir Tritt auf Tritt?  
Wer reist mich weg? Entsetzliches Gebrüll!  
Wer schreit mich wütend an: „Gleich her damit!“  
Und plötzlich hemmt uns eine Nebelhülle.

Wir werden zaghaft. Na! was kann da sein,  
Wir wollen uns schon wieder mutig schrein!

Also: Los! Vorwärts, Mädels! Fürcht' euch nicht!  
Da kreischt von neuem wer: „Marsch aus dem Wege!  
Mach Platz, du Töpel, du verdammter Wicht!  
Du Lumpenhund!“ Und wieder regnets Schläge.  
„Du willst nicht? Warte, du Radaugesicht.“  
Und schwapp, da fliegt mir was ins Zahngehege.  
Herrje, mir scheint, hier siegt man mit der Faust!  
Nur zu! und immer muntrer wird gezaust.

So mach ich meinen Damen freie Bahn,  
Und nutze tüchtig meine Ellenbogen.  
Wer hier noch hängt an einem Himmelwahn,  
Wird augenblicks in Sand und Sumpf gezogen!  
Fest Aug in Auge, hurtig Zahn um Zahn,  
Und nicht erst lange hin und her erwogen!  
Da tickt mich einer artig an und zart.  
„Was, Janus, du, mein alter Rauschebart?“

„Ich? Nein: ich bin ein Leierkastenmann,  
Dem diese Jahrmarktsbude angehört,  
Wo jeder für zehn Pfennig gaffen kann,  
Wies ihm beliebt, vollkommen ungestört.  
Nur fix herein! die Vorstellung begann!  
Ich rat euch aber, stellt euch nicht empört!  
Denn mein Guckkasten ist kein Heuchelbold.  
Doch sagt mir erst, was ihr hier unten wollt?“

„Was wir hier wollen? Nun, das ganze Leben  
Soll uns vorüberziehn in jedem Zug,  
In jedem Schatten, jedem kleinsten Weben:  
Der Schnecke Kriechen und des Adlers Flug,  
Des Menschen Irren und des Menschen Streben,  
Der Trägheit Bärenfell, des Fleisses Pflug.  
Kurzum, das ganze Leben muss es sein,  
So zeig es uns und las uns schnell hinein!“

„Ihr Schafe ihr! ich glaub, ihr seid verrückt!  
Die ganze Welt wollt ihr auf einen Schlag?  
Wifst ihr, wie sich die Eintagsfliege schmückt,  
Was sie durchlebt an diesem einen Tag?  
Denkt euch zehntausend Jährchen überbrückt:  
Und dann? Was eure Neugier dann vermag?  
Ihr kennt die Fliege nicht nach Jahrmillionen,  
Nie, nie wird ihr Geheimnis euch belohnen.

Und ihr vermeist euch, solch Geschwätz zu machen?  
Der Mensch, das Thier, die Luft und Stein und Baum  
Hat Alles seinen Schlaf und sein Erwachen,  
Hat Alles seinen Aufgang, seinen Traum  
Und seine Gruft — das sind die Siebensachen,  
Die üblich sind im ganzen Weltenraum.  
Warum sies sind? Das Weltall ist das Schweigen—  
Doch etwas will ich wenigstens euch zeigen.

Kommt nur herein, die Bänke stehn bereit,  
Und setzt euch vor den Kinematographen!  
Jetzt mach ichs dunkel mit Beflissenheit,  
Doch braucht ihr deshalb nicht grad einzuschlafen;  
Mein Blitzlicht nämlich kürzt euch bald die Zeit,  
Ihr werdet staunen, was die Strahlen trafen.

Nun aufgepasst! Ihr seid schon halb behext!  
Zu jedem Bilde geb ich euch den Text:

Klapp.

Viele Frauen giebts auf Erden,  
Die sich wundervoll geberden,  
Anstand haben, Chic, Verstand,  
Eine gütige Helfehand,  
Grazie, Frühling, Edelfrucht,  
Sinn für Kunst und Kinderzucht.  
Aber, bitt ich, wer kommt da:  
Ist das nicht Kleopatra?  
Nein, sie fährt auf Gummirädern,  
Fährt auf Springesprungefedern.  
Seht, wie sie im Wagen sitzt  
Und vor lauter Reichtum schwitzt.  
Diamanten, hinten, vorn,  
Funkelnd wie ein Wasserborn,  
Der im Sonnenlichtbrand gleifst  
Und das Auge niederschmeifst.  
Hoch die Nase, übersieht  
Sie den Pöbel auf der Gasse,  
Der nicht so wie sie bei Kasse,  
Und benimmt sich wie Granit.  
Was sind Kunst ihr und die Armen,  
Ja, wenns in die Zeitung kommt,  
Hat auch sie gewiss Erbarmen,  
Weil es ihrem Hochmut frommt.  
Auf dem Bocke thront der Kutscher  
Neben dem Lakaienrutscher.  
Ungeheuer ist die Würde,  
Ungeheuer ist die Bürde  
Dieser Beiden, sapperlot,  
Im modernsten Ridingcoat.  
Wahr bleibts immer: Wie der Herr,  
Sagt das Sprichwort, so's Gescherr.

Klapp.

Klapp.

Ha, der hehrste aller Triebe,  
Das ist sicherlich die Liebe.  
Hier nun stellt sich vor ein Paar,  
Schade, nicht vorm Traualtar.  
Denn in chambre séparée  
Tändeln sie, o jemine.

Eine Flasche Sekt im Kübel  
Glitzert durch das warme Stübel.  
Er wird stürmisch und verwegen,  
Sie wird leider nicht verlegen,  
Und sein Feuer wird zur Wut,  
Sie verliert dabei den Hut.

Weiter will ich euch nicht führen,  
Denn ihr würdet sonst verspüren,  
Dass die Liebe manchen Fleck hat,  
Variatio delectat,  
Dass der Liebe Myrthenzweige  
Viele oft sehr dunkle Steige  
Voller Schlamm und Schmutz umrändern;  
Greulich, aber nicht zu ändern!  
Doch moralisch werd ich itzt  
Und mit Tugend angespritzt.

Klapp.

Klapp.

Sehr vom Uebel ist der Geiz;  
Für so manchen hat es Reiz,  
Wenn er scharrt in seinen Schätzen,  
Niemand kann sich so ergetzen  
Wie der Gute hier, o schaut,  
Der in seinem Golde kraut.  
Bald zählt er die blauen Lappen,  
Bald zieht er aus schwarzen Mappen  
Braune oder grüne Scheine  
Bunt mit Wechseln im Vereine.  
Nun gehts los mit Doppelkronen,  
Thalern, Gulden und Dublonen,  
Endlich kommt der Pfennig dran,  
Dieser kleine Bettelmann.  
Jetzt von Neuem solls beginnen,  
Doch wer kann dem Tod entrinnen —  
Seht, es schlich sich jemand ein:  
Bitt dich, Lieber, spricht Freund Hein,  
Folg mir eilig in die Gruft,  
Du infamer Beutelschuft!  
Ach, die Gulden und die Thaler,  
Und die netten Zinsenzahler,  
Alle stehn sie nun verwaist,  
Der Papa ist abgereist.  
Kannt er nichts von andern Dingen?  
Von des Lebens Hurrasingen?  
I bewahre, eben das:  
Scheinezählen, Goldstückwagen,  
Prüfend sehn nach den Geprägen  
Machte ihm den einzigen Spas.  
Also wars sein Frohgenügen,  
Lassen wir ihm das Vergnügen.

Klapp.

Klapp.

In Berlin, wenn ich nicht irre,  
Giebts im Häusermeergewirre  
Ein Gebäude, stadtbekannt,  
Welches Neidhaus ist benannt.  
Ein grosse lange Zunge  
Hängt heraus mit starkem Schwunge  
Aus verzerrtem Angesicht,  
Wie ein scheußlich Selbstgericht.  
Diese Zunge ist der Neid,  
Jeder weiss nun gleich Bescheid.  
Hier stell ich euch einen vor,  
Der vor Neid schier platzen möchte,  
Sich ins Haar gern Schlangen flöchte,  
So in Wut geriet der Thor.  
Seht, nach aussen zeigt er sich  
Hämisch, höhnisch, essiglich.  
Sitzt er dann im Kämmerlein  
Und ist ganz für sich allein,  
Knurrt er, knirscht er mit den Zähnen,  
Und vergiesst Hyänenthränen:  
„Wart, du Racker, nicht mehr lange  
Macht mich dein Emporgang bange,  
Ich vernichte dich, pass auf!  
Und verpurre deinen Lauf.  
Klug verleumdet, ists gemacht:  
Erst Erstaunen, dann Verdacht,  
Oeffentlich und im Geheimen —  
Töw, ich will dich Kerl schon leimen!“  
Auf der kleinsten Erdenscholle  
Spielt der Neid so Hundsfottsrolle.  
Er ist überall zu treffen,  
Ueberall ertönt sein Kläffen;  
Jeden Stand, und ohne Lücke,  
Peinigt seine Kötertücke,  
Waaas? Auch bei den Litteraten —  
Ohhh, wo bin ich hingeraten!  
Pfui der Deibel, nochmals pfui!  
Schleunigst weiter, hoppla hui!  
Klapp.

Genug für heut. Im Klappermühlenton  
Hab ich vom Ernst des Lebens euch gesungen,

Im Tone von Hans Wurst, mit Permission.  
Vielleicht hat einer mich als Clown gedungen,  
Vielleicht hat Schwips, der Schalksnarren Patron,  
Die Pritsche heimlich über mir geschwungen.

Humor, Humor, Landsleute! Lafst uns lachen!  
Lafst uns nicht immer schiefe Mäuler machen.

Ist auch das Dasein voller harter Schmerzen,  
Spielt ewig die Tragödie auch hinein,  
Mein Gott, wir haben Sonnenschein im Herzen,  
Lafst nur die Freude sommerfroh gedeihn,  
Denn so viel Lust: sie ist nicht auszumerzen,  
Sie soll, sie muss der Plagen uns befrein.

Hinauf, hinab, wie tolle Kinder spielen,  
Wer sich das wahrt, der kommt zu hohen Zielen.

Singt durch den Wald! Seid Füllen auf der Wiese!  
Geht mit dem Handwerksburschen, mit dem Jäger,  
Besteigt den Hengst, tanzt mit der braunen Lise,  
Seid meinethalb bei Bacchus Beckenschläger!  
Reist durch die Welt, sie wird zum Paradiese,  
Beelzebub dient euch als Kofferträger!

Habt ihr im Portemonnaie gar drei Mark achtzig,  
Da gilt der alte Reim: Die Sache macht sich.

Und mein Wald Herzebruch? Je nun, ich liege  
Noch immer träumend unter feinen Eiben.  
Von ihrem Gift betäubt? Nein, nein, ich fliege,  
Fliege und las mich selig heimwärts treiben  
Zu Himmelshöhn! Da wieg ich mich im Siege:  
Duck nieder, Erdenleid! hier will ich bleiben!

Lafst nur die Elendshydra auf mich los,  
Ich bin im Kopfabschlagen Virtuos!

Hoch! Sursum corda! Hurra, schwenkt die Mützen!  
Schmeisst alle Sorgen in den Tartarus!  
Dann wird der Frohsinn euer Zelt beschützen,  
Im Sturm verfliegen Aerger und Verdruss.  
Zum Schluss mag „folgende Moral“ euch nützen,  
Des Siebes letzter Tropfen nach dem Gufs:

Des Lebens Blume heißt die Gegenwart,  
Pflückst du sie nicht, hast du dich selbst genarrt!





EMIL ORLIK, EDINBURGH PAN V<sub>2</sub>  
VIERFARBIGE ORIGINALLITHOGRAPHIE





EMIL ORLIK, PUBLIC BAR LONDON

## DER SELBSTMORD DES FRANÇOIS

VON

WILHELM SCHAEFER

UNTEN am Landungsplatz sagten die Schiffer, ich könne im alten Château mieten, wenn mir der François und sein Anhang passe. Sie grinsten so sonderbar dazu, dass ich neugierig wurde und den engen Treppenweg hinaufkletterte; zwischen den Buchsbäumen durch, die ehemals beschoren waren und nun wie verstaubte Stromer in dem heißen Julimittag standen. Wie ein Schloss sah es oben nicht aus, mehr wie ein verfallenes Gutsgebäude. Aber der Vorgarten war so herrlich verwahrlost — blühende Rosen zwischen alten Weintonnen, verfaulten Brettern und verwitterten Bausteinen — dass ich über die breite Freitreppe hinaufkletterte. Sie drehte sich durch niederhängendes Weingerank nach rechts um das Haus. Oben war in dem staubigen Fliedergestrüpp ein schwarzes Loch. Ich kroch hindurch und fand mich in einem Garten, wo die verwilderten Rosen oben in den Birnbäumen blühten und das Unkraut hoch wie Roggen stand. Schwere Tannenzweige legten kühlen Schatten über mich, es war wie ein Bad nach der grellen Sonne, der Hitze und dem Staub da unten. Von der Seite her hörte ich plätschern. Ich bahnte mir einen Weg durch die blühende Wildnis und kam auf einen Hof, wo zwei gestutzte Platanen

wie durchlöcherte Sonnenschirme über einen steinernen Brunnen standen. Irgendwoher hörte ich Enten rucksen, und als ich mich umdrehte, entdeckte ich zwischen mir und dem Haus — das nach dieser Seite nur einstöckig war — einen tiefen Wallgraben, wo die Enten sich um einen zweiten Brunnen gelagert hatten.

Wie ich noch hinuntergaffte, klappte eine Thür. Ich hörte Schritte auf dem Steinpflaster. Ueber die schwarze Holztreppe in der Ecke kam ein großer Mensch herauf. Er war gekleidet wie ein weltferner Ansiedler: mit einer verknitterten und verschabten Jagdjoppe aus braunem Segeltuch, einer blauen Hose, die er mit den Ellbogen um die Hüften festhielt, und einem sonnenschirmgroßen Strohhut. Wie er mit langen Schritten über die lange Holzgallerie hinter dem Hause her auf mich zukam, hatte er einen goldenen Kneifer und einen elegant spitzgeschnittenen blonden Bart. Erst als er dicht vor mir stand, sah ich sein Kindergesicht mit den höhnischen Mundwinkeln und den hässlichen blauen Ringen unter den Augen.

Noch sonderbarer als der Garten und der Mensch war die Wohnung, in die er mich nachher führte. Vor sechs Jahren war der Besitzer

gestorben und noch stand Alles, wie es zur Stunde des Todes gewesen war: das Bettzeug ungeordnet in den Alkoven und das Esstgeschirr auf dem Tisch. Nur der Staub von sechs Jahren lag wie graues Mehl auf den schrulligen Möbeln, und überall, um die seidenen Vorhänge, an den seltsam ausgemalten Wänden und den alten Kupferstichen dickes Spinn gewebe. Ich ging eine ganze Stunde wie ein verwirrtes Kind in den stillen Zimmern umher, wo eine alte Zeit noch zu leben schien, nahm hier einen sarazischen Dolch und dort einen der altfranzösischen Floretdegen zur Hand, stand dann wieder an einem der Fenster und sah zwischen den alten Tannen hinaus auf den strahlenden blauen Genfer See, auf die grünen Hänge der Voirons und auf das weisse Stachelband der Alpen: von der spitzen Dent d'Oche bis zum herrlich breiten Montblanc —

Bis dahin war ich nur neugierig und erstaunt gewesen. Unruhig wurde ich erst, als ich nachher den „Anhang“ des François sah. Er war fortgerannt, um einen Zeugen zum Mietskontrakt zu holen. Ich stand auf der heißen Holzgallerie hinter dem Hause, sah in den Wallgraben hinunter, wo die Enten noch immer faul um den Brunnen lagen, und verstand nicht, wie ein Mensch in dem Keller wohnen konnte, während hier oben die herrlichste Wohnung im Staub verkam. Da fiel mir der Name Leontine ein, den die Schiffer gesagt hatten. Zudem glaubte ich vorhin da unten eine weibliche Stimme gehört zu haben. Das machte mich neugierig. Ich kletterte über die halbverfaulte Holztreppe in der Ecke hinunter. Unter der Holzgallerie war eine verschlossene Thür und eine Reihe verstaubter und vergitterter Fenster. Während ich langsam daran vorbei nach hinten ging und meinen Schritt auf den spitzen Steinen hörte, schoben die Enten mit halbzurückgewandten Köpfen vor mir her, bis sie sich in der Ecke zusammendrängten und kreischend auseinanderflatterten. Wie ich mich nach ihnen umwandte, sah ich eine zweite halboffene Thür. Ich lauschte einen Augenblick, hörte niemand und ging hinein. Es war ein mulmiger Vorraum, wo Hacken und anderes Gerät stand und alles nach Gartenerde roch. Eine zweite Thüre schien nur angelehnt. Ich zögerte einen Augenblick und drückte sie leise auf. Ein verwühltes Bett stand quer mitten im Zimmer. In einer Ecke lagen zerbrochene Weinflaschen und Gläser. Ein grünseidenes Sofa hing schief mit einer Seite auf dem Boden. In der hochstehenden Ecke lag herrlich weiss auf der grünen Seide ein Kater und blinzelte mich an.

Hinter mir kam ein Geräusch. Ich fuhr herum, sah eine Tapetenthür sich langsam öffnen und eine Frauengestalt darin. Nur einen Augenblick: ein wunderfeines aber blödes Gesicht, das braune Haar verstaubt wie die Möbel und ungekämmt in einem hohen filzigen Durcheinander, Daunen und Strohfetzen darin. Der Rock des schwarzen Seidenkleides mit grenzenlos zerrissenen gelben Spitzen hing ungebunden herunter. Die Füsse waren in grosse Lumpenballen gewickelt. Sie sah mich an, lächelnd, verlegen, grenzenlos neugierig, zog die Thür leise wieder zu und war verschwunden. —

Einige Tage später zog ich ein. Ich dachte, dass sich eine Erklärung dieser verwahrlosten Welt von selbst ergeben würde. Aber jeder neue Morgen brachte mir neue Seltsamkeiten. Im Adressbuch des Kantons fand ich den François als Fischer eingeschrieben. Trotzdem sah ich weder Fische noch Netze. Jeden Morgen um vier ging er auf den See zur Entenjagd. Auch davon brachte er nie eine Beute mit. In seinen Feldern wurde den ganzen Tag gearbeitet, alles Mögliche gesät und gepflanzt; aber nie etwas geerntet oder verkauft. Alles blieb stehen, bis es überreif war und verfaulte. Wenn er schon früh gegen acht oder neun von der Entenjagd zurückkam, zog er von einem Wirtshaus zum andern, trank nie etwas anderes als Waadtwein, davon aber Tag für Tag ungefähr zehn Liter. Trotzdem war er nie eigentlich betrunken. Er setzte sich auch nie mit den andern zusammen, sondern immer an einen Nebentisch, von wo aus er jedes Gespräch so lange mit höhnischen Witzen und unverblümten Anspielungen unterbrach, bis der Wirt ihm sagte, es wäre nun Zeit, irgendwo anders hinzugehen. Nie blieb er über den Abend drausen. Mit dem Einbruch der Dämmerung hörte ich ihn umher tappen, und überall zuschliessen. Und wenn er dann noch einige Zeit mit mir auf der Holzgallerie stand und in seiner drolligen Deutschabrecherei — meist über lateinische Grammatik — sprach, kam von unten die feine Stimme, sehnüchtig und klagend. Er polterte dann irgend eine grobe Antwort, ging aber folgsam hinunter.

Schliesslich wurden mir der Seltsamkeiten zu viel und ich fing an, mich im Ort zu erkundigen. So erfuhr ich die Geschichte des François, die mich zu all der Thorheit verführte. Bis durch meine Schuld zwei Menschenleben vernichtet waren.

Er stammte von armen Zimmersleuten. Aber der Besitzer des Château, ein verschrullter Junggeselle und zugleich sein Onkel, vernarrte sich in

ihn. Er sollte Arzt werden. In Genf sprach man noch immer von den Tollheiten des François: wie er vierundzwanzigspännig über die Montblancbrücke kam oder wie er an einem hellen Frühlingsmorgen das Rousseaustandbild mit himmelblauer Wasserfarbe anstrich und die Stadtsoldaten ruhig dabei standen, weil sie ihn für einen städtischen Arbeiter hielten. Zehntausend Franken verstudierte er in jedem Jahr. Der Onkel zahlte alles und lachte, jemehr die andern schimpften. Bis sich im dritten Herbst ein schönes Mädchen aus einer reichen französischen Familie in den François vernarrte und aus ihrer Pension mit ihm durchging. Das freute den Alten so, dass er zum Frühstück zu viel Bordeaux trank und sich einen Schlaganfall holte, an dem er starb. Der François erbte alles. An einem schönen Oktobertag kamen die beiden an. Der François toll wie immer. Das Mädchen bleich und schön in einem schwarzen Seidenkleid mit gelben Spitzen. Das war zum ersten und letzten Mal, dass einer aus dem Ort sie sah, ausser dem Doktor. Am dritten Tag bekam sie Typhus, und als sie nach vielen Wochen aufstand, war sie irrsinnig. Der Arzt meinte, es habe schon früher in ihr gelegen. Die Leute im Ort aber redeten von einem Fluch, der seit alters her auf jeder Frau läge, die ins Château käme. Ihre Familie wollte nichts mehr von ihr wissen. In eine Anstalt konnte der François sie auch nicht schicken, weil sie an ihm hing wie ein Tier. So hausten die beiden schon im sechsten Jahr in ihrem Keller. Und in den sechs Jahren war aus dem übermütigen Studenten der François in der schmutzigen Jagdjoppe geworden, der noch immer lachen konnte wie ein Junge, der aber nie den höhnischen Zug um den schlaffen Mund verlor.

In jüngeren Jahren hätte ich Mitleid mit dem armen Menschen gehabt, der in seiner dumpfen Hilflosigkeit und seinem Ekel nichts andres wusste, als sein herrliches Besitztum zu vertrinken. So aber war ich hochmütig. Ich sah nicht den Menschen, sondern sein Schicksal. Dem sollte er gewachsen sein und durch einen freien Tod eine herrliche Vollendung geben.

Er brachte mich selbst darauf: In jedem Frühjahr verkaufte er einen Weinberg. Er hatte genau berechnet, dass er mit fünfundvierzig Jahren zu Ende sein würde: „Dann eines Tages, ich geh auf den See und nicht mehr komme wieder.“ Es war sein ständiges Schlagwort, wenn er viel getrunken hatte und dann schwermüdig war. Als ich es zum ersten Mal hörte — unten im Seepavillon an der Landungsbrücke, wo ich mit ihm Waadtwein trank

— nahm ich es ernst und bewunderte ihn als einen Helden. Aber bald sah ich, dass es nur das selbstgefällige Geschwätz eines Gewohnheitssäufers war, der trotzdem eines Tages ebenso häflich hinter der Hecke verkommen und verludern würde, wie tausend andere vor ihm. Umso wahnsinniger war es, dass ich an dem Abend wie ein Verzückter vor ihm stand und ihm zu dem Selbstmord beredete:

Er saß vor mir mit dem Rücken gegen den strahlenden Genfer See, über den die Brise des blanken Septembertages strich und der mit seinen weissen Schaumkronen aussah wie ein einziges blaues Tigerfell. Die Glaswände des Pavillons schützten uns vor dem scharfen Wind. Aber die Spritzer der Wellen klatschten von unten gegen die Scheiben und oben rasselte die Zinkblechklappe ununterbrochen, wie wenn irgend eine Hand daran rüttelte. Erst hatte er mir viel von seiner Studentenzeit erzählt. Dann waren wir lustiger geworden und hatten einen Liter Waadtwein nach dem andern getrunken. Bis er mich umarmen wollte und mit dem Ellbogen die Flasche vom Tisch stieß. Ich hörte sie noch immer auf den Steinboden klinnen. Seitdem saß der lange Mensch blöde ineinander gesunken über den nassen Scherben, die schlaffen Unterarme kreuzweise auf den übergeschlagenen Knieen zusammengelegt und den Kopf tief vorgebeugt, sodass die braune Nase mitten aus der weissen Stirn zu wachsen schien. Drausen kam das Geräusch der anlaufenden und ausspritzenden Wellen wie die regelmässigen Atemzüge eines grossen Tieres. Ich sah den grossen und schönen Menschen blöde vor sich hin stieren. Und wie er dann den Kopf von der Seite hob — sein Kneifer war ihm abgefallen und die Augenränder glänzten naß und rot — und wieder anfing zu lallen: Eines Tages, ich geh auf See — kam auf einmal ein Rausch über mich: welch eine Erlösung aus aller Unreinlichkeit es für diesen Menschen wäre, wenn er trotz allem in der grossen Natur seinen selbstgesuchten Tod fände.

Drausen leuchtete das Wasser in der anbrechenden Dämmerung wie aus sich selber. Der Wind kam immer herrlicher. Ein Drängen und Ziehen war in der endlosen Bewegung der Wellen, ein Aufbäumen und Abwirbeln. Ich fühlte mich so eins mit dem Allem, dass es aus mir kam wie eine grosse Flut: Er solle nicht warten, bis er verkommen würde, bis er keine Kraft mehr hätte, sein grosses Ziel zu finden. Noch an diesem Abend solle er gehen, wo die Natur mit ihrem herrlichen Sturm ihn selber riefe als ihren stolzen Sohn!

Er blieb unbeweglich. Ich hatte plötzlich den Gedanken, dass ich das alles nur im Traum sagte, dass all die heißen Worte nur in mir waren und von niemand gehört wurden. Auch von ihm nicht. Das erregte mich so, dass ich nicht mehr sprechen konnte. Ein Zucken wollte mir die Kinnladen auseinander reißen und endlich fasste mich ein Weinkrampf. Auch der ging vorüber. Der François saß wie gestorben. Drausen war schon die Nacht, die unendlich klare Nacht des Genfer Sees. Ich wurde todtraurig an dem Menschen und an mir selbst, dass ich so wenig Kraft hatte, ihn in dieser großen Stunde mitzutragen. Ich rüttelte ihn und wollte ihn hochzerren. Er starrte mich an, blöde und vertiert, dass mich ekelte. Ich riss die Thür auf und stürmte die hölzerne Treppe hinunter in den Garten. Der Wind fasste mich gleich und warf mich gegen die Wand. Ein hochgewehter Wellenspritzer platschte nieder. Ich flüchtete mich in die Ecke zu den alten Wagen und Weinfässern. Wie ich mich da meiner schämte und männlich dem Sturm und dem Wasser trotzen wollte, kam der François an mir vorbei. Auch über ihn fielen die Wasser. Aber er ging achtlos, aufgeregkt, den Strohhut mit beiden Händen auf den Kopf ziehend. Ich wartete, bis er durch den Thorweg auf der Straße war. Er bog gleich nach links zum Hafen. Als ich hinauskam, sah ich ihn nicht mehr auf dem helldunkeln Weg. Ich lief bis zur nächsten Ecke. Zwischen den Häusern her fegte das Wasser und zog nasse Streifen über die ausgetrocknete Straße. Ich fand ihn nicht, lief zurück, bis mir einfiel, dass er durch eine der Gassen an den See und über die Mauer zum Hafen gegangen sein könnte. Ich wagte mich nicht daher und lief den langen Umweg durch den ganzen Ort. Als ich hinkam, hatte er sein Boot losgemacht — die kleine Rossignol, in der wir bei schönem Wetter ein paarmal hinaus geschaukelt waren. Er stand aufrecht darin. Der Sturm fegte das Wasser wie breite Tücher über die Hafenmauer. Um ihn war ein einziges Gewebe und Gespritz von Wasser. Ich lief bis an den Rand, wusste nicht, was ich wollte, versuchte zu rufen, brachte aber kein Wort heraus und winkte nur immer. Wie wenn er auf mich gewartet hätte, kam er aus dem Boot ein paar Schritte durch das Wasser auf mich zu und reichte mir die Hand. Er hatte den großen Strohhut mit einem Tuch um die Ohren festgebunden. Sein Gesicht war wie in einer tiefen Metzgermulde. Ich spürte noch den Druck seiner Hand, da saß er schon wieder im Boot und trieb es hinaus. Die Wassertücher

wehten über ihn hin und verwischten seine Umrisse. Dann sah ich ihn an der Ecke, wo der Wind ihn greifen und in den See abtreiben musste. Ein weißer Kamm zog sich dort von dem Hafenturm schräg in den See. Sein Boot schoß hoch darüber weg. Mit dem Augenblick, war es mir, als wäre hinter mir eine Thür zugeschlagen, als säfse ich nun in einem furchtbaren Gefängnis. Noch zweimal sah ich einen dunklen Schatten aufliegen. Dann nichts mehr. Ich lief zurück, die kleine Böschung hinan; sah auch da nichts mehr. Ich fing plötzlich an zu weinen: „Ich war ja nur betrunken!“ Sinnlos schreiend lief ich eine Viertelstunde weit an dem Ufer hinunter. Dann erst dachte ich, dass er auf dieser Strecke antreiben musste, und lief wieder zurück. Und noch einmal hin. Das wehende Wasser machte mich nass, wie wenn ich geschwommen hätte. Ich war abgehetzt wie ein Tier, als ich über eine Baumwurzel fiel. Das Liegen in dem nassen Sand that mir wohl. Wie ich aufstand und den hellen Himmel über mir sah mit den Sternen und die leuchtenden Kämme des Wassers, packte mich ein Grauen. Zugleich ein Frost. Ich lief in den Ort zurück. Es war schon alles dunkel und still. Ich hatte das Gefühl, als käme jemand hinter mir her. Als ich endlich im Château war, warf ich mich mit dem Rücken gegen die Thür und verschloss sie. Dann sank ich weinend daran nieder.

Es war eine furchtbare Nacht. Der Wind wurde so stark, dass das alte Gebäude unter seinen Stößen schwankte. Ein paarmal warf er einen Stein durch den hohen Schornstein herunter. Ich glaubte das wahnsinnige Wesen unten herum gehen zu hören, die Treppe herauf kommen und an meine Thür klopfen. Ich schlief keine Stunde.

Als ich am Morgen das Fenster öffnen wollte, trieb mir der Sturm über Häuser und Gärten her die Nässe vom See ins Gesicht. Dabei war der Himmel wolkenlos wie bei Januarfrost. Ich wagte mich nicht in den Ort, saß den ganzen Vormittag in wirren Gedanken, bis es mir war, als würzen die alten Wände aus den Fundamenten und legten sich auf mich. Ich lief in die Weinberge hinaus, über die lange Hügelkette hin. Zur Linken verlor sich der Rücken des Jura in die Ferne und zur Rechten vor den klaren Zacken der Alpen lag das kupfersonnige Genfer Land an dem strahlenden See, wie ein einziger seit Jahrhunderten gepflegter Garten. Die Weinlese wollte beginnen. Rundherum blinkten schon weiße Hemdärmel und Kopftücher aus den braunen Hängen. Nur das

Eigentum des François zog sich bis dicht an den See herunter wie eine Wüste. Ich dachte, wie nun auch hier die Arbeit wieder beginnen würde. Ich sagte mir, dass diese alte vornehme Kultur unbewusst in mir gewirkt hätte, dass ich nur ein willenloses Werkzeug in ihrem Dienst gewesen sei. Das gab mir in der reinen Luft, die über den klar-blauen See herfegte, solche Sicherheit und Ruhe; dass ich wie ein Sieger weiter und weiter ging, durch das Thal von Divonne bis hoch in den waldigen Jura hinauf. —

Aber wie ich am Abend müde durch den Weinberg herunter kam, hörte ich schon von weitem sprechen und wäre fast wieder zurückgelaufen. Als ich näher kam, standen Leute aus dem Ort mit ängstlich vorgesteckten Köpfen und spähten in den Wallgraben hinunter, wie wenn unten etwas Schreck-erregendes wäre. Auf einmal fuhren die Köpfe zurück.

„Sie schiesst!“ hörte ich rufen. Dann sahen sie mich: „Wo ist der François?“

Einer überschrie den andern: Sie hätten sein Boot gefunden, bei der Zollstation, vollständig zer-schlagen. Sie wären gekommen, um die Leontine nach ihm zu fragen. Die hätte sich verbarrikadiert und wolle auf jeden schießen. Ob ich nichts wüsste?

Ich erriet das mehr aus dem französischen Ge-schnatter, als ich es verstand. Ich fand auch keine Antwort, fühlte nur, dass diese Menschen an mir herum zerrten und riss mich los. In dem Augen-blick kreischte alles auseinander. Ich lief mit, stolperte aber und fiel über einen Knaben, der furchtbar zu schreien anfing. Wie ich mich aufrichten wollte, war die Wahnsinnige da. Ich wollte sie von mir stoßen. Sie hängte sich an mich wie ein Affe und jammerte nach ihrem François. Die andern sahen, dass sie kein Gewehr bei sich hatte und kamen zurück. Sie wollte in den Ort, wurde aber festgehalten und die Treppe hinunter geführt. Sie ließ es geschehen mit tiefen stillen Klagentönen. Einer holte das Gewehr heraus. Dann spererten sie das arme Wesen ein. Ich lief in meine Wohnung und schloss die Thür hinter mir zu. Sie wollten mich wieder heraus haben, klopften und riefen. Als sie endlich gingen, war es Nacht. Ich saß in dem dunklen Zimmer wie in einem Gefängnisturm. All meine Fröhlichkeit war erschüttert. Ich spürte jetzt, wie ich trotz dem noch immer auf seine Rettung gehofft hatte. Nun war er tot. Ich fühlte nur noch meine Schuld.

Aber das Geräusch der anlaufenden Wellen

kam so gleichmäsig. Dazu war ich den ganzen Tag durch den starken Wind gelaufen. So schlief ich endlich auf dem Stuhl ein. Mitten in der Nacht wurde ich wach. Von unten her kam ein Geräusch. Ich lief ans Fenster, sah nichts als die halbgeöffneten Läden unter mir. Es blieb auch still. Aber als ich im Stehen an dem geöffneten Fenster fast schon wieder einschlief, hörte ich etwas an der Mauer scharren. Es war seltsam hell, trotzdem der Mond nicht schien. Ich konnte die ganze Wand unter mir überblicken. Nur den Schatten unter den halb-geöffneten Läden nicht. Und gerade daher kam das Geräusch. Plötzlich sah ich etwas zur Seite ins Gebüsch huschen. Gleich darauf knarrte das Gitterthor. Ich glaubte einen Augenblick deutlich die Irre zu sehen. In einer Minute war ich unten am Thor. Ganz am Ende der Dorfstrasse sah ich ihren Schatten an den Häusern herlaufen. Alles war unendlich still. Ohne zu wissen warum, lief ich auf den Zehen, wie wenn ich von niemand gehört werden dürfte. Trotzdem erschreckte mich dann und wann mein harter Tritt. Die Gestalt vor mir huschte lautlos. Der ganze Lauf hatte etwas Traumhaftes an sich. Sie nahm den Weg zum Hafen. Der Sturm hatte nachgelassen. Aber die Wellen gingen noch hoch. Mitten in dem Ge-spritz und Gewehe sprang sie auf die Hafenmauer und lief nach vorn. Ueber den ganzen Damm hin, traumhaft, verweht. Und dann am Ende der Mauer geschah das sonderbare: ich sah deutlich, wie sie auf den Wellen weiterlief, zwei, drei Schritte, und dann erst verschwand.

Alles geschah so unwirklich und still gegen den Lärm des Wassers. „Es ist ja nur ein Traum“, flüsterte ich fortwährend. Dann aber starnte ich in die leblose Gegend hinter mir. Wie ein langer Tier-rücken hob sich der schwarze Rand der Weinberge vor dem hellen Himmel. Nur die Tannen vom Château ragten hinein. Ich hatte auf einmal die Vorstellung, dass die Erde wirklich eine Kugel und hinter dem schwarzen Rand da oben der unendliche Weltraum war. Eine Furcht fasste mich, hin-einzufallen in den lichten Raum. Und dann wusste ich auf einmal wieder, dass soeben in dem Wasser hinter mir ein Mensch gestorben war. Ich spürte fröstelnd etwas Kaltes, das vom See herkam und mein heißes Gesicht umstrich; wie eine Seele, fühlte ich. Und dann war in der leeren Nacht ein Ton, keine Worte, nur der harte Klang einer Rede, die ich trotzdem verstand:

Ich war kein Werkzeug. Wem sollte ich es sein? Ich war eine Macht in diesen unendlichen Mächten,

die freventlich über sich hinausgegangen war, und die nun zermalmt wurde. Ueber das Wasser her kam ein Geschoß, das hoch in der Luft zerplatzte und auf mich niederregnete, immer dichter, bis ich ganz zugedeckt war.

Am Morgen fand ich mich in meinen Kleidern auf meinem Bett liegend. Entsetzlich matt. Die Sonne war strahlend aufgegangen und der See lag völlig klar. Ich dachte an einen Traum? Aber ich sah unten die Läden halb offen stehen, wie sie in der Nacht gewesen waren, auch waren meine Kleider nass und beschmutzt. Als ich noch trüb zweifelnd hinausstarnte, ging einer von den Arbeitern des François mit einem Korb auf den Schultern die Freitreppe hinunter. Er sah mich, grinste herauf und sagte: „Sie haben ihn.“

„Wen?“ schrie ich und war mit einem Schlagewach.

Er verstand mich nicht, kauderwelschte etwas, woraus ich nur das Wort „Lordshafen“ verstand, lachte und schleppete seinen Korb weiter. Ich kannte die Stelle genau. Es war ein kleines verdecktes Wirtshaus da, in dem ich oft mit dem François gesessen hatte, noch eine Viertelstunde oberhalb der Zollstation. Ich hatte gedacht, ich würde mich fürchten, seine Leiche zu sehen. Nun lief ich die ausgedornte Straße hinunter wie in Angst, zu spät anzukommen. Als ich den Hohlweg zwischen den Hecken zum See hinab bog, wunderte ich mich, dass ich niemand hörte; ich hatte geglaubt, sein Tod würde den Leuten im Ort näher gehen. Der weite Grasplatz vor der Schenke lag still und leer in der Morgensonne. Ich sah auf einmal meine beschmutzten Kleider und fühlte mich unsäglich leer und müde. Es war etwas da, das mich langsamer gehen ließ. Am ersten Fenster blieb ich stehen, legte die Hand an die Scheiben und sah hinein. In dem Augenblick hörte ich hinter mir furchtbar brüllen. Eine Hand hielt mir fast die Schulter herunter. Als ich mich umsah, stand der François hinter mir mit rotem Kopf, lallend vor Betrunkenheit, den großen Strohhut zerfetzt im Nacken. Er umarmte mich, schüttelte mich und hielt mir das Glas an den Mund, schüttete über, sodass mir der kalte Wein an der nackten Brust herunterlief. Ich musste mich an ihm halten. Mir wirbelte alles. Er lallte und lachte nur und schleppete mich hinein. Der alte Wirt, ein ehemaliger Schiffer mit Ohrringen, der hier Sommer und Winter einsam hauste, war auch betrunken. Er war mir immer wie ein rotes Seetier vorgekommen, mit Schuppen und Warzen. So saß er auch jetzt

mittin in der Stube auf dem Boden, glotzte mich von unten an, glückste und gröhle. Ich musste mich auf die Bank setzen, Glas um Glas trinken und die Rettungsgeschichte hören. Er war mit dem umgestürzten Boot angetrieben und hierher gekrochen. Der Alte hatte gemeint, dass sie auf seine wunderbare Rettung trinken müssten. Das thaten sie nun schon zwei Tage lang. Ich sollte mit trinken, erst auf das alte Seetier, dann aber auf seine Leontine. Ich hatte ein furchtbare Gefühl von dem, was ich ihm sagen musste. Aber ich konnte mich auf nichts besinnen. Eine Mattigkeit war in mir und ein Schwindel. Aus meinen Knieen kam ein zerrender Schmerz. Alles um mich war wie verhüllt.

Ich hörte ihn weinen. Er klagte sich an und wollte nach Hause zurück. Dann waren wir draussen und gingen durch den Uferkies. Er war schon wieder ausgelassen, schrie und tanzte und warf mit Steinen ins Wasser. Ich zitterte bei jedem Wurf. Die Sonne lag auf dem glatten See und blendete. Wir waren noch keine zweihundert Schritt gegangen, da schwamm etwas Dunkles auf dem blitzenden Spiegel. Ich hatte darauf gewartet und wusste gleich, dass es die Leiche war. Ich wollte laufen und konnte nicht fort. Dadurch sah es der François auch.

„Haha! Da ist Wassermaus, großer Wassermaus. Ich gehe holen Wassermaus!“ johlte er und platschte in den See hinein. Ich wollte ihm nach, schrak aber zurück.

„Mich will sehen, was da ist!“ Er schlug mit Armen und Beinen in das Wasser, dass es hoch um ihn aufspritzte. Als es ihm bis unter die Achseln ging, war er an der Leiche. Er fasste sie an, war still, hob sie hoch auf, schrie jauchzend wie ein Tier und raste damit in den See hinein.

Ich rief um Hilfe und hörte meine Stimme hilflos wie aus der Ferne. Das alte Seetier kam angewackelt und schrie auch. Wir liefen beide ins Wasser, hinter dem François her, sahen ihn plötzlich die Gestalt hochheben und mit ihr verschwinden. Ich stand tief in dem kalten Wasser und wusste es nicht. Der Alte holte mich heraus. Ich hörte ihn lallen und war wie das kleinste Kind, weinte in einem fort. Als ich im Trockenen war, überfiel mich ein Frost. Das Ziehen in meinen Knieen kam so heftig, wie wenn sie auseinander wollten. Auf einmal sank ich hin wie abgeschnitten in den Beinen. Das war der Anfang von meinem Typhus, an dem ich lange Wochen lag und bald gestorben wäre.



RICHARD MÜLLER, SCHNEEDÄCHER MIT TELEPHONSTAND PAN V 2  
ORIGINALRADIERUNG





EMIL ORLIK, IM BOOT

## GEDICHTE

von KARL FREIHERRN VON LEVETZOW

### DER EINSIEDLER

AN RICHARD DEHMEL

Ich bin der Einsiedler.  
In der Felsenhöhle hause ich — und lächle;  
Unter mir . . . liegt ein Meer.

Das Meer . . . ist tot.  
Von seinen schweren Wogen überflutet  
Liegen ewig tote Städte.

Viel Vogelflug zieht vorüber;  
Weisse sehnende Schwäne,  
Und dunkle, mächtige Adler.

Vor meinem Seherauge  
Täglich ringen tausend Schwingen  
Hinüber . . . über das tote Meer.

Sterben! Sterben! . . . immerfort.  
Täglich sinken tausend Schwingen,  
Alle Flieger fallen ermattet ins Meer.

Drüben — — glänzt ein Paradies.  
Ich habe Sturmschwingen und kann hinüber;  
Ich sitze . . . und schaue seine Sonnentempel.

Ruhig lächelt mein wassertiefes Auge —  
Tausend Schwingen ermatten zu Tode — — :  
Alle meine Traumgedanken sinken ihnen nach.

Ich bin der Einsiedler;  
Vor der Felsenöhle ruhe ich meine Sturmschwinge.  
Ich schaue Sonnentempel.  
Tief unter mir — — das tote Meer.

## GESICHT

Sieh!

In tiefstem Purpur dunkel  
Hängen die Früchte des Lebens.

Aus der Sonne greifen unzählige Hände,  
Die Nachtfrüchte zu erhaschen.

Nachtfrüchte verdämmern  
In Nebelkreisen;  
Sonnenhände zerfliessen  
In sehnend flammendes Licht: . . .

Nichts! . . . Nichts!  
Sterben — — — —

Aber wieder, sieh!:

Nach tiefstem Purpur dunkel  
Haschen Hände aus der Sonne.



RICHARD GRIMM



EMIL ORLIK, HAFEN

## GEDICHTE

VON PAUL WERTHEIMER

### DER TEPPICH

KARL VON LEVETZOW ZU EIGEN

Sehr viel Gold ist in mein Lied gewoben,  
helle Fäden von der Morgensonnen,  
Funkelglanz der bebenden Gestirne  
und das dunkle Blau der Sommernächte . . .  
Sehr viel Blumen sind hineinverbreitet  
in den weichen Teppich meines Liedes —  
heifse Rosen, die beseligt atmen,  
und die schwer geneigten Hyacinthen.  
Und von Frauen, die darüber gingen,  
ist ein feiner, flücht'ger Duft gefangen  
in des Teppichs mattem Lichtgewebe.  
Frauen mit dem lässig-müden Gange,  
Frauen mit den zierlich-leichten Tritten,  
Alle, die ob meinem Traume schwebten,  
hat der Teppich heimlich aufgenommen —  
Und du hörst daraus Gewänder rauschen  
und du hörst die feinen, flücht'gen Tritte  
vieler Frauen und die flüchtig feinsten —  
leiser Elfen, die im Mondesdämmer  
über den beseelten Teppich spielen . . .

## WINTERNACHT

Und über uns ein dunkles Wipfelwehn;  
das Mondlicht rieselt in den weissen Zweigen.  
Wir fühlen, wie die Wünsche schlafen gehn  
und wie die Lider schlummerschwer sich neigen.

Nun sind wir ganz im tiefen Thal verschneit.  
Fern, fern die Stadt und vieler Sehnsucht Rauschen . . .  
Nur eine Glocke durch die Einsamkeit.  
Wir stehn geneigt das Haupt, und lauschen, lauschen . . .

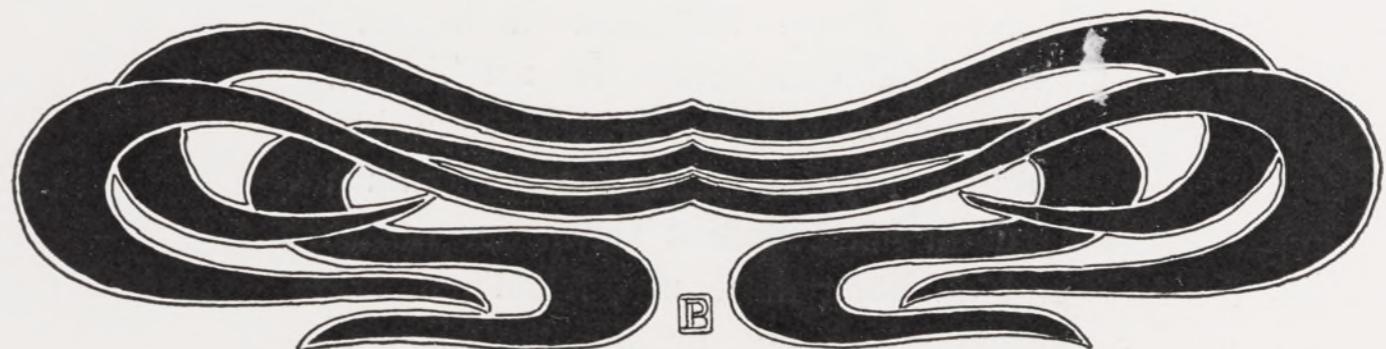
## TOTE STUNDE

Menschen sterben von mir ab wie Blüten  
meines lieben Baumes vor dem Fenster.  
Gestern war er noch voll rot und weissen  
Glanzes, sieh, nun ist er grün und keimend.  
Hat ein Wandrer an dem Stamm geschüttelt,  
solch ein aufrecht-großer Lebensschreiter?  
sprach zu laut ein Vogel im Gezweige?  
Murmelte der Wind zur Nacht von neuen,  
ahnungsvollen, ungewissen Dingen —  
und die Blüten stoben hin erschrocken  
und sie fielen weit, weit ab und starben . . .

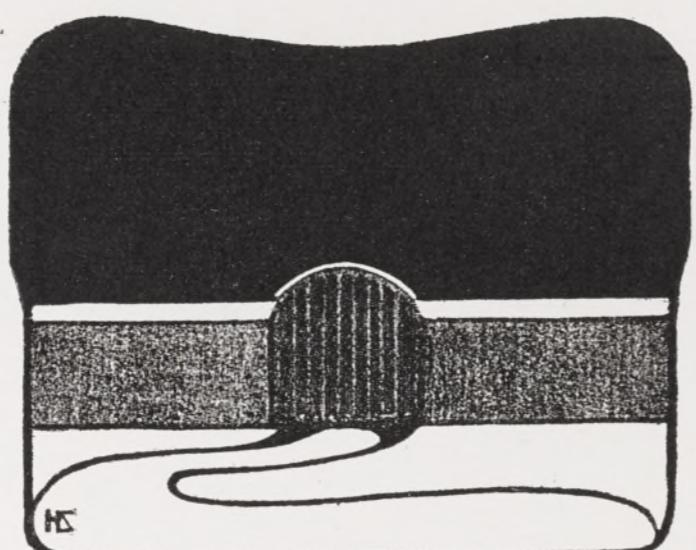
## SENSITIVA

Bild um Bilder, die der Wind verschlagen,  
dort und da —  
Worte, Worte aus verwehten Tagen  
sind mir nah.

Und durch all die ungewissen, grossen  
Aengstlichkeiten —  
muß die Seele mit den feinen, bloßen  
Füßen schreiten . . .



PETER BEHRENS, ZIERLEISTE



HERMANN SANDKUHL, THOR

## GEDICHTE

von CÄSAR FLAISCHLEN

### LEHR- UND WANDERJAHRE

Mitunter freilich kommen Stunden  
und was du nie bewusst empfunden:  
gleich einem grauen Regen regnets dir in's Herz  
und wie ein scheuer Bettler bleibst du stehn,  
verstohlen durch die Hecken zu spähn,  
hinter denen sie sitzen und plaudern und lachen,  
fröhliche Menschen in fröhlichen Kleidern ..  
plaudern, lachen, singen und küssen  
so leichten Bluts,  
so frohen Muts:

als ob es all das Schwere gar nicht gäbe,  
an das du so viel Kraft verfehlst!  
als ob der Kampf, von dem du sprichst,  
und all die Müh und Sorge .. nichts!  
als ob es eitel Hirngespinste,  
worüber du dich härmst uns quälst!  
und als ob allen, die da sitzen,  
so kinderfroh  
und singen und spielen, tanzen und küssen,  
erfüllt schon längst,  
was du als letzten Dank dir denkst,  
als Endlohn für Jahre voll Kampf und Schmerz ..

und wie ein grauer Regen regnets dir ins Herz  
und wie ein Bettler drückst du dich von dannen  
einsam  
deinen einsamen Weg.

II

Und dennoch: nein, ich beneid euch nicht! . .  
hell ist mein Herz und hell mein Blick  
und hell in goldener Sonne liegt  
die Welt, so sommerklar und schön,  
leuchtende Wolken über den Höhn . .  
und immer tiefer sinkt das Thal  
und sein Gewühl  
und alle Angst und alles Enge,  
alle Schwere, alles Gedränge . .  
und immer höher, immer breiter  
immer leichter, immer weiter  
wird der Himmel,  
wird mein Ziel!

III

Und wieder kehre ich aus fremdem Lande,  
und seines Lebens buntes Bilderspiel  
verglüht zu stiller, weifser Flamme:

Du in dir nur trägst den Punkt,  
in dem sich Alles faßt und findet  
und löst und bindet . .  
du bist die Welt und nicht das laute  
vieldeutig immer andere Ding,  
das sich so nennt, das Niemand kennt  
und nichts und Alles ist! . . du bist die Welt,  
und nicht die Länder, nicht die Meere,  
die du durchquerst in raschem Flug,  
auch nicht, was Menschenkönnen schuf . .

Du bist die Welt und du allein . .  
und bist du . . Schatten, wird sie Schatten sein!

IV

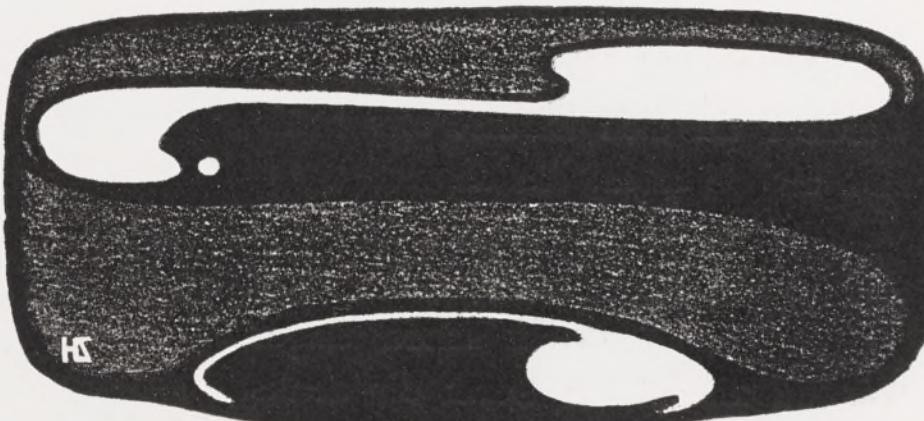
So dacht ich auch einst: was ich träumte,  
in Frühlingsfülle müsse es ein Mai  
ausschütten über mich aus goldenem Horn  
und eines Morgens oder eines Abends müfsten  
plötzlich  
die Berge auseinandergehn, durch die ich rang  
und alles köstlich in Erfüllung stehn,  
in Glanz und Klang.

Und Jahr um Jahr kam und verrann  
und Ferne über Ferne hüllte  
sich auf . . nicht eine aber erfüllte,  
was meine Sehnsucht hinter ihre Schleier spann!

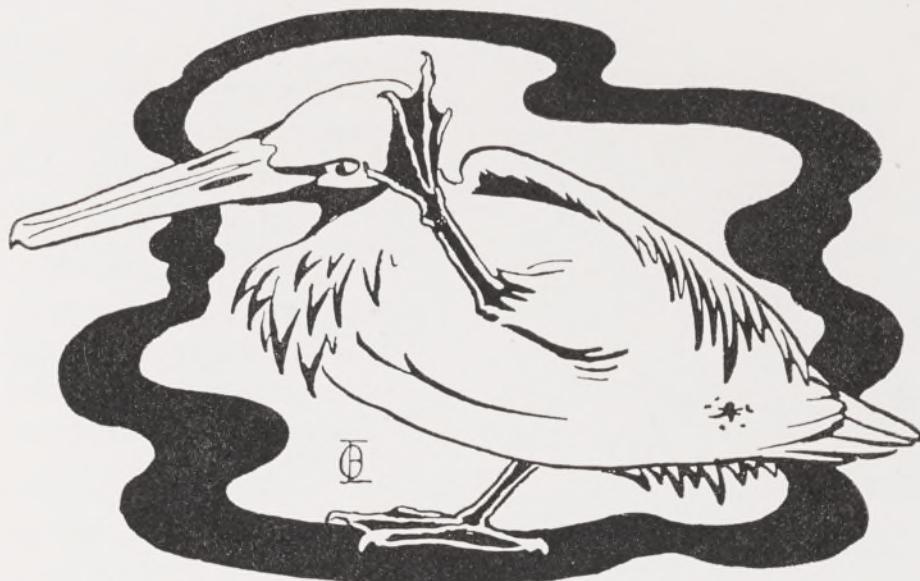
Nun wart ich längst nicht mehr auf solche  
Märchentage  
und glaube wie ein thöricht Kind  
mein bestes Können in den Wind!

Ich will vom Leben nichts geschenkt mehr haben!  
ich schaff mir selbst, was ich mir wünsche!  
That ist Erfüllung, nicht Gebet!  
die Ferne reift nur, was die Nähe sät!

Ich nehme mir, was ich vom Leben will . .  
ich will vielleicht so viel nicht mehr wie früher,  
doch lachend steht es und hält still  
und blüht mir seinen Überfluss entgegen  
in reicherer Fülle, als ich je geträumt!



HERMANN SANDKUHL, ABEND



OTTO ECKMANN

## MODERNE WALPURGISNACHT

KEIN MYSTERIUM

VON

ARNO HOLZ

Die Bühne stellt die Zirbeldrüse des Dichters dar. Eine Unmasse Hirnsand. In der Ferne unterscheidet man deutlich das Altertum, das Mittelalter und die Neuzeit.

### Orchester.

Märtyrerin voll Wunden,  
o deutsche Poesie,  
wie hat man dir geschunden  
dein Tüpfel auf dem i!

Durch Mond und Sterngefimmer  
welteinwärts glänzt ein Steg —  
das Maultier sucht noch immer  
im Nebel seinen Weg!

### Ein Subjekt mit Zipfelmütze.

Gottseidank, man ist es gewohnt,  
ich bin der deutsche Michel;  
über dem Städtchen hängt der Mond,  
eine silberne Sichel.

### Kalender.

Heut stirbt der dreissigste April,  
bald dröhnt die Uhr zwölf Schläge;  
am Kreuzweg hockt Frau Ilsebill  
und schnarcht wie eine Säge.

### Dichter.

Des Mondes Duftlied leuchtet durch die Nacht!  
Der Vers ist glücklich zu Papier gebracht.  
Wie? oder sag ich lieber diesen Stoffeln:  
Der Mond schleicht meuchlings wie auf Filzpantoffeln?

### Apollonius Golgatha.

Hoch am Himmel unbewohnt  
hängt der Mond,  
eine rote Feuerlilie  
mitten in die Weltvigilie!

### Beschwipster.

Seht, wie vergnüglich seine Bahn  
er dort am Himmel zieht —  
Du Lump, Du Protz, Du Ludrian,  
Du Bimsteinsphäroid!

### Apollonius Golgatha.

In seinen Seeen seh ich baden  
auf Pantern rücklings brünstige Mänaden,  
um seine Teiche seh ich trauernd blühn  
schluchzender Weiden melancholisch Silbergrün.  
So steh ich da ein lässiger Titane,  
gehüllt in meiner Träume Purpurfahne  
und meine Seele fühlt verschwistert  
die Sehnsucht, die die Seide knistert!

### Seifenblase.

Gackre, gackre, dumme Gosch!  
Grün wird mir und blau!  
Aufgeblasen wie ein Frosch!  
Eitel wie ein Pfau!

### Stillvergnügter.

Heimlich steh ich auf der Wacht  
und mache meine Glossen.  
Denn wieder hat Walpurgisnacht  
die Geisterwelt erschlossen.

### Autor.

Jedes Ding in meiner Welt  
hängt an einem Härchen.  
Plastisch wird es hingestellt,  
farbig wie ein Märchen.

Poet.

Verzeiht, ihr Herrn, ihr redet Stuß,  
ich komme wie gerufen;  
von Leder ist mein Pegasus,  
mit blechbeschlagenen Hufen!

Puck.

Ich fuhr ins Elfenreich hinaus  
zu unsren lieben Kleinen.  
Sie waren alle hübsch zu Haus  
und werden gleich erscheinen.

Regisseur.

Fürst Pückler und am Strom das Gnu,  
von Allem bleibt was kleben.  
Es hat sich hier ein Rendezvous,  
ein Rendezvous gegeben!

Waldgeister.

An den Baum und an den Busch  
hat es sacht getippelt.  
Und wir kommen husch, husch, husch,  
flink heran getrippelt!

Phantasie.

Ich komme als Glück, wenn Niemand wacht,  
die Sterne funkeln und prangen,  
auf weissen Füssen durch die Nacht  
und halte dich schluchzend umfangen!

Fortunio.

Mein Haupt schmückt heimlich eine Krone,  
ich weiß, was sein wird und was war;  
mich liebt die schöne Magelone,  
die Schöne mit dem goldenen Haar!

Skeptiker.

Mit der Romantik ists vorbei;  
verzeiht, wenn ich die Nase rümpfe.  
Heut bläst kein „Hirt“ mehr die „Schalmei“,  
heut stopfen sich die Kerls nur Strümpfe.

Kropzeug.

Durch die Haide, durch den Wald  
kommen wir gelaufen.  
Fünf Minuten Aufenthalt,  
wir wollen uns verschnaufen.

Katerlies'chen.

Aus weissen Nebeln braun ein Weg,  
dran ferne Birken blaß verschwimmen;  
zitternd tret ich auf den Steg,  
dunkel raunts wie Stimmen.

„Neutöner“.

Ich jage, bis der Morgen graut,  
quer über den Parnafs als wilder Jäger;  
schon ducken ängstlich sich ins Kraut  
die Lyra- und die Lautenschläger.

Stimme aus der Tiefe.

Gerne wär auch ich dabei,  
doch wer kommt mir zu Hilfe?  
Ach, ich liege schwer wie Blei  
mitten in dem Schilfe!

Festredner.

Platz, verehrte spiriti,  
stille das Geflüster!  
Seht, da kommt in Kompanie  
der Kuckuck und sein Küster.

Hohngelächter.

Viel zu fromm ist uns das Paar,  
wir können es entbehren;  
mag es drum mit Haut und Haar  
sich zum Teufel scheeren!

Kobold.

Kobold hockt am Aschenheerd,  
lauscht dem Ruf der Grüfte;  
die Feuerzange wird zum Pferd  
und trägt ihn durch die Lüfte.

Ausrufer.

Auf feurigem Rappen  
blendend ein Weib:  
keinen schändenden Lappen  
um ihren Leib!

Solo.

Der Mond „belebt“  
die „Scenerie“  
und drüber „schwebt“  
die „Poesie“!

Apollonius Golgatha.

Sterne, die heimlich sich paaren,  
über den Wäldern ihr Glanz,  
Mädchen in mondroten Haaren  
üben den nächtlichen Tanz.

Mühlbach.

Leise murmelnd zieh ich hin  
am alten Zauberbühle.  
Der Müller und die Müllerin  
schlummern in der Mühle.

Akademiker.

Hei, das giebt ein Stimmungsbild,  
wenn ich nicht Farben schone!  
Begeisterung durchrast mich wild —  
her mit der Schablone!

Undine.

Hoch vom Berg ins Thal hinein  
kommt der Quell gegangen  
und plaudert, was im Mondenschein  
die Wasserfrauen sangen.

Apollonius Golgatha.

In weissen Wassern baden Fraun,  
nackten Bauches naht ein Faun —  
sieh sie hier errötend lachen  
in Erwartung teurer Sachen.

Papageno.

Das kleine Hexchen that so fremd,  
dann löste sie das Mieder  
und streifte die Schuh ab, den Rock, das Hemd  
und dehnte die seidenen Glieder.

Scherzo.

Schäkernd auf dem Wiesengrund  
drehen wir uns Nymphen,  
und weil das Feuchte ungesund,  
tanzen wir in Strümpfen.

Don Juan Tenorio.

Mit nackten Brüsten über mir,  
Himmel, welche Wade!  
Schrei ich, brüll ich, beiss ich hier?  
Oder ruf ich Gnade!

Apollonius Golgatha.

In deines Leibes weisse Prächté  
verschwelg ich selig meine Nächte,  
verträumen will ich Raum und Zeit  
in deines Busens blaßer Ueppigkeit!

Ariel.

Coeur Afs, damit Ihr alle wisst,  
sticht heute alle Trümpfe.  
Ein dünnes Hemdchen aus Battist  
und rosaseidne Strümpfe!

Koulissenschieber.

Das irdisch Weibliche  
ist unser Grab.  
Das ewig Leibliche  
zieht uns hinab!

Kapellmeister.

Schweigt die Henne, kräht der Hahn,  
blaßt ihr Musikanten!  
Dort kommt Meister Urian  
mit Großmama und Tanten.

Tanzmeister.

Quellenfräulein, Grubenzwerg  
und Feuersalamander,  
scheert Euch auf den Galgenberg,  
tanzt dorten mit einander!

Auch Einer.

Jotte doch, ick weefs nich,  
watte immer hast.  
Klapperst mitte Oogen,  
rotzt mir annen Bast!  
Kaum det noch „hinieden“  
eenen wat erfrischt —  
laß mir doch zufrieden,  
ick dhue Dir ja nischt!

Stadtsoldat.

Endlich habe ich Dich doch!  
Verfluchter Teufelsbraten!  
Vierundzwanzig, marsch ins Loch!  
Bomben und Granaten!

Apollonius Golgatha.

In den roten Tanz der Frauen  
schlägt die Bestie ihre Klauen  
und glutend übergellt die Drei  
mein irrer, heißer Scharlachschrei!

Schalk.

Ei, wer hätte Das gedacht,  
hunderttausend Seelen!  
Wo so viel sind, da wird gelacht,  
da darf der Schalk nicht fehlen.

Apollonius Golgatha.

Er dreht sich nicht, er wird sich nie mehr wenden,  
der Tanz der Mädchen mit den schmalen Lenden,  
und eure Tränen werden blutig tropfen  
auf mein Gebein, an das die Würmer klopfen!

Johanniswürmchen.

Ich flirre durch die Sommernacht,  
ein irrer Silberfunken,  
und hab nicht auf die Wege acht,  
vom eignen Schimmer trunken.

Herold.

Schaut nur, dort im Mondenschein  
kommt der Hungerpaster.  
Wir lassen ihn zu uns nicht ein,  
er raucht zu schlechten Knaster.

Chor.

Er braucht ein Minimum an Seife  
und kann gewöhnlich nichts dafür;  
mit Regenschirm und langer Pfeife  
sitzt er im Mondschein vor der Thür.

Gegenchor.

Lafst Alles um ihn rundrum purzeln,  
ihn packt an keiner seiner Wurzeln;  
dagegen greift ihn sicher an  
ein Bergrutsch in Beludschanistan.

Irrlicht.

Irrlicht flunkert kreuz und quer  
durch alle das Getöse  
und mischt sich unters Publikum  
als erste Balleteuse.

Apollonius Golgatha.

Ihrer Seidenglieder Glänzen  
ausgestreut in trunkenen Tänzen,  
auf ihrem rosenroten Rund  
brennt mein Mund.

Unentschlossner.

Welch ein Schimmern, welch ein Glast,  
Sterne über Sterne,  
lade ich mich da zu Gast,  
oder bleib ich ferne?

Oberhofprediger.

Gott Vater, Sohn und heiliger Geist,  
hilf mir doch entrinnen,  
das kribbelt, krabbelt, klemmt und beifst,  
hunderttausend Spinnen!

Huckepuck.

Huckepuck ist Platzmajor.  
Er zählt zu den Galanten  
und zieht die fremden Damen vor  
den männlichen Verwandten.

### Sumpfhuhn.

Wie die Sünde häßlich sagt ihr und wifst,  
dass die Sünde schön wie Bathseba ist!  
Um Eins nur thuts mir höchstens weh:  
um meine Nerven und mein Portemonaie.

### Choleriker.

Und mag auch dreist vor meinem Lachen  
die Welt aus ihren Fugen krachen,  
hol mich der Henker, mich packt die Galle:  
hemd- und herzlos sind sie alle!

### Heuschrecken.

Unaufhaltsam vor und vorn,  
wie die blinden Hessen!  
Gras und Kraut und Klee und Korn,  
alles wird gefressen!

### Apollonius Golgatha.

Hoch am Himmel unbewohnt,  
kuck, noch immer hängt der Mond  
wüst in diese Nacht des Spottes,  
eine blutige Träne Gottes!

### Leithammel.

Seht, da kommt ein neuer Wicht  
zu unsrer Maskeraden  
mit frisch geweifstem Angesicht  
und nagelneuen Waden!

### Stabreimler.

Trampeln, Trapsen, Trott und Trab,  
Trollen, Traben, Treten,  
Trendeln, Trotteln, Tritt und Tratt,  
Trommeln und Trompeten!

### Reimler.

Durch China wanderte einst solo  
der weltberühmte Marko Polo.  
An einem Wintertag strich Pan  
durch einen Wald aus weißem Filigran.

### Tragödiendichter.

Ich glaub, entartete Natur,  
man spielt hier gar Komödien?  
Es findet Poesie sich nur  
in blutigen Tragödien!

### Unkenkönigin.

Unkenkönigin im Sumpf  
will die Menschen locken.  
Das klingt so hell und klagt so dumpf —  
ferne Klosterglocken!

Die „Handlung“, die immer unverständlicher geworden ist, hat allmählich aufgehört, die Koulissen verwandeln sich, der Hirnsand ist ins Rutschen geraten, das Altertum schiebt sich ins Mittelalter, dieses wieder in die Neuzeit und der Raum, der nun völlig dunkel geworden ist, stellt nur noch die Zirbeldrüse „an sich“ dar.

### Alle.

Von Surinam bis Kiautschau,  
nun laßt uns gehn und treten;  
die Welt ist eine alte Frau  
und will nur knien und beten.

### Amme.

Grau die Wolken, grau die Welt  
und kein Stern, der sie erhellt!  
Schlafe, schlafe, schlafe Kind,  
in den Weiden wühlt der Wind.

### Phantasus.

Zwei alte Weiden, die gekrümmt wie Drachen,  
im Vollmondlicht ein Gitterthor bewachen.  
Aus seinen Eisen recken schwarz verschlungen  
zwei grosse Schlangen ihre goldenen Zungen.  
Dahinter, wunderbar in ihrem Schweigen,  
Cypressenwälder, die aus Nebeln steigen.  
Und durch das Riesenthor von ihm geschieden,  
steh ich und starr in ihren weissen Frieden . . .

### Apollonius Golgatha.

Schrill stiert mich an aus blauem Strauch,  
ein grüner Papageienbauch.  
Schon hat der Wahnsinn ihn befallen —  
ein unsichtbares Tier mit schwarzen Krallen!

### Sylphe.

Dampf und Nebel, Thau und Dunst,  
kaum gefühlt, verflogen.  
Und golden kommt durchs Dunkelblau  
Sternlein hergezogen.

### Königstochter.

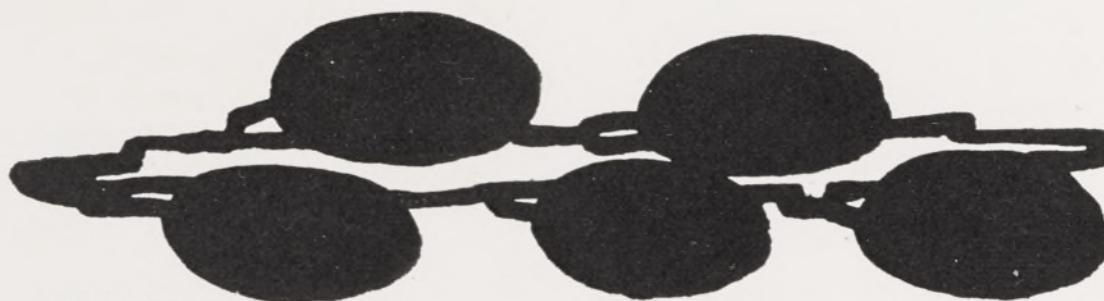
Ellerkonges Töchterlein  
muß immerwährend tanzen.  
Denn an jedem Fingerlein  
zappeln ihr drei Schranzen!

### Echo.

Blümlein ach, so müd und matt,  
leises thaubefeuchten;  
loser Hauch um Stiel und Blatt,  
fernes Wetterleuchten.

### Oberon.

Morgenlüftchen bläst ins Laub  
und wird die Sonne wecken;  
hört ihr den Donner, seid ihr taub.  
Eilt euch zu verstecken!

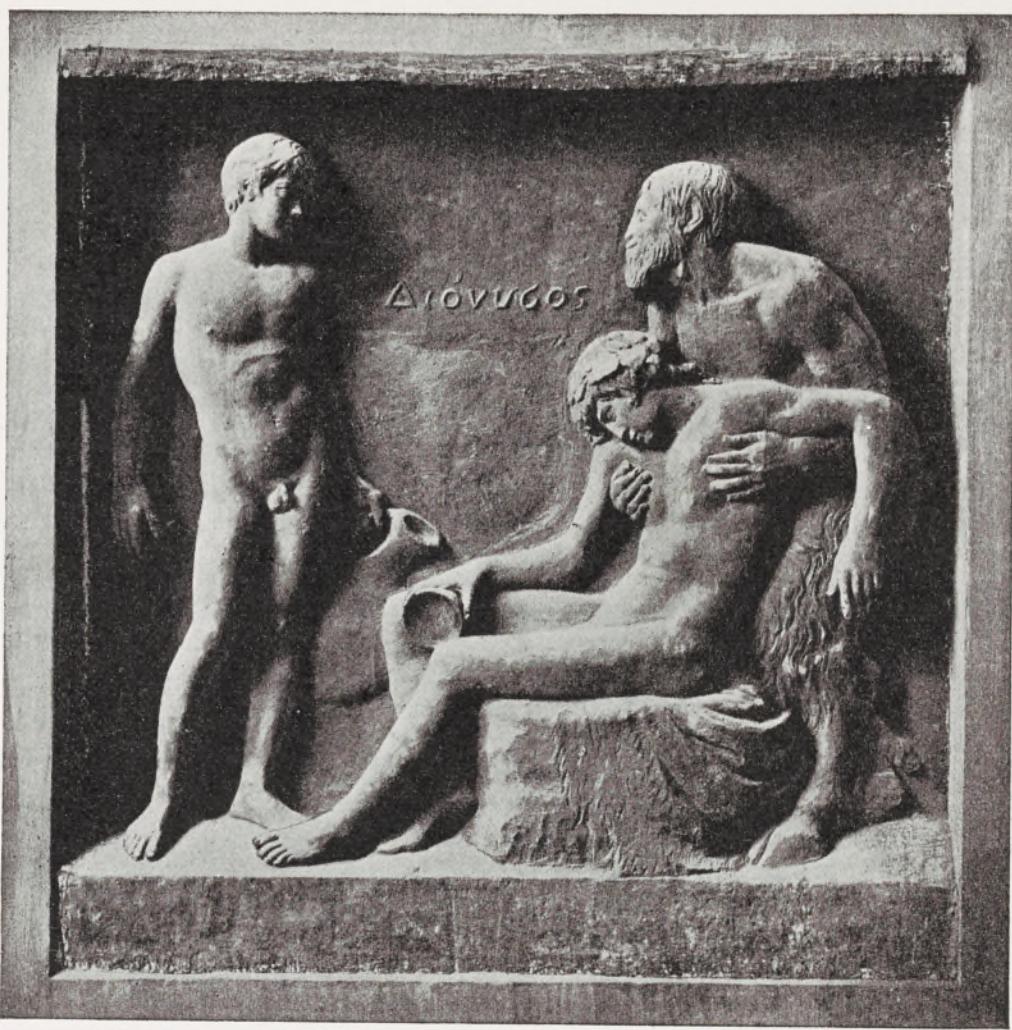


TH. ONASCH



CARL BANTZER, BEIM TANZ PAN V 2  
DREIFARBIGER LICHTDRUCK





ADOLF HILDEBRAND, BACCHISCHES RELIEF (TERRACOTTA)

## DETLEV FREIHERR VON LILIENCRON

To ast.

Auf das Wohlsein der Poeten,  
Die nicht schillern und nicht goethen,  
Durch die Welt in Lust und Nöthen  
Segelnd frisch auf eignen Böten.

Eichendorff.



R ist jetzt fünfundfünzig Jahre alt. Und man kennt seinen Namen, so weit die deutsche Zunge klingt. Die jüngeren Litteraten aller Parteien verehren ihn als eines der hervorragendsten Talente der Gegenwart, und auch die „Alten“ können ihm den Ehrentitel eines Poeten nicht mehr absprechen. Dabei schreibt er erst seit zwanzig Jahren — ein ausnehmend rascher Erfolg. Dennoch hat kaum ein deutscher Dichter sich so häufig und so leidenschaftlich über die Gleichgültigkeit des Publikums beklagt wie Liliencron. In dem zweiten, dritten und vierten Gedichtbande, die er herausgab, spielt der verachtete Poet eine ebenso wichtige Rolle wie seine andern Lieblings-themata: Erotik, Jagd, Krieg und Tod. Erst im „Poggfred“ hat sich das etwas gegeben, die paar Maulschellen, die er da noch an einzelne Kritiker austeilt, sind dafür um so kräftiger.

Der Stumpfsinn und die Geschmacklosigkeit unseres Volkes. Welcher Künstler hätte nicht darunter zu leiden gehabt! welchem Tüchtigen wurde je ein früher Erfolg! Er

ist jetzt fünfundfünzig. Was will er denn eigentlich? Ganz Jungdeutschland jauchzt ihm zu!

Nun ja, seit gestern oder vorgestern. Es ist dennoch wahr: Liliencron hat es schwer gehabt; und das Traurigste war, daß er nicht etwa hinter gleichwertigen, glücklicheren Künstlern zurückstand, sondern Jahr für Jahr die „jämmerlichste Plempe“ auf dem litterarischen Markte erscheinen und rasend Absatz finden sah. Nicht einmal der deutsche Offizier- und Soldatenstand, den er verherrlicht hat wie Keiner, hat sich um ihn gekümmert, sondern nährt sich bis heute von gehaltlosen Hackländern. Wenn Liliencron jetzt sein kleines, aber weitverbreitetes und begeisterungsfreudiges Publikum hat, so ist daran zum großen Teil die lärmende Reklame schuld, die vor ein paar Jahren durch die moderne Dichterschule von München aus für ihn in Szene gesetzt wurde. Dank, Otto Julius!

Der „verkannte Dichter“ aber ist inzwischen nicht etwa verhungert, sondern grade erst zu Kräften gekommen. So wenig poetisch Wertvolles in jenen Dichtungen stecken mag, in denen Liliencron seinen Schmerz und Hohn über

das Loos des germanischen Dichters ausspricht, sind sie doch interessant und beachtenswert, da sie über seine Persönlichkeit nicht wenig verraten. Hat er verzagt? Nein. Nachgegeben? Nie. Gestritten? Kräftig. Gelacht? Unbändig.

Ob er gelacht hat! Nicht über die Gesellschaft, der er nicht zu imponieren vermochte; er versteht auch zu verachten, Gott sei Dank. Sondern über sich selbst, über den Dichter, der sein Inneres den frivolen Blicken einer blöden Menge preisgibt, über den Dichterling, den seine Eitelkeit zur Selbstniedrigung zwingt, über den Idealisten, in dem alles Elend nicht die himmlische Leidenschaft zu ersticken vermag — kurz, seine Ungeduld vertrieb sich die Zeit mit einer zwischen Wahrheit und Unwahrheit schillernden Komödie. Diese Ueberlegenheit, kraft deren er sich selbst mit dem seinem Naturell direkt entgegengesetzten Lockenmähnen-schmächtling identifizierte, die Kühnheit, mit der er den unkünstlerischen Geistespöbel und seinen unpopulären Künstler zugleich verurteilte, bestärkten ihn in seiner Erkenntnis, dass er eine andere Art von Dichter sei und jenes Geschlecht überschwänglicher Parnasswaller über die Achsel ansehen dürfe, und verlieh ihm die Kraft, in seiner Ungeniertheit, sich zu zeigen wie er war, nun erst recht zu beharren. So wurde er der Führer und Bannerträger der modernen lyrischen Kunst.

Hier halte ich inne. Bannerträger der modernen lyrischen Kunst. Das ist er, ohne Frage. Aber ist denn Liliencron — „modern“? Ja, und nein; und wiederum nein, und wieder ja.

Er ist modern mit seiner naturalistischen Technik; er ist unmodern mit seinen romantischen Stoffen. Er ist keins von beiden — oder meinetwegen beides — wenn wir das Gesamtbild seiner Persönlichkeit ins Auge fassen.

Ich verzichte darauf eine Definition der modernen Kunst zu geben. Sie ist auseinandergefaltet in unzählige divergierende Triebe, bunt wie das moderne Leben selber, aber ihre Verschiedenheit von dem, was hinter uns liegt, ist geringer, als ihre Schöpfer und Träger denken. Sie ist nicht so sehr charakterisiert durch die modernen Ideen, als vielmehr durch die oft unreif anmutende Leidenschaftlichkeit, womit diese sich durchzusetzen streben, mithin durch die Form. Die Art, sich zu geben, ist eine andere geworden, die Wohlerzogenheit und der klassische Anstand der alten Kunst ist über den Haufen geworfen, und jeder benimmt sich, wie's ihm beliebt: dieser ungeschlacht, jener elegant, ein dritter prophetisch oder gar messianisch.

Liliencron war der erste. Er ist ein litterarischer selfmademan. Das Dichten liegt wohl keinem ferner als einem preussischen Offizier. Er hat lange genug nichts davon gewusst; erst in seinem fünfunddreißigsten Jahre schrieb er „durch einen Zufall veranlaßt“ sein erstes Gedicht, und er mag sich dann, als die Quelle, einmal hervorgebrochen, nun immer lebhafter sprudelte, oft genug komisch vorgekommen sein als „teutscher Tichter.“ War er doch von einer so ganz anderen Konstitution, als man in den sechziger und siebziger Jahren die Poeten gewohnt war: so garnicht sentimental, und so ganz ohne Pose. Nehmen wir Goethe aus: kein einziger ist unter all unsrern übrigen Lyrikern, der nicht ein wenig tiefer atmete als gewöhnlich, ein wenig mehr die Stimme höbe — oder auch senkte, ein wenig schwärmerischer blickte, wenn er in Versen spricht. Auch Dichter sind Alltagsmenschen; aber in ihren Dichtungen haben sie immer den

Sonntagsrock an. Hier aber sehen wir einen Menschen in einer All-Sonntagskleidung. Befindet er sich im Salon, so meint man, er habe nie im Leben mit seinen Lackschuhen auf einen Straßendamm getreten; streift er im Wald umher, so scheint die Jagd sein Metier von Jugend auf; Offizier und Bauer, Baron und Tagelöhner, Musterehemann und Roué, alles ist er ganz und gar, und in allen Lebensrollen sicher und natürlich und leicht. Zugleich aber ist er stets er selbst. Er redet seine eigene Sprache. Man kann in ihr auf den Jargon des Landjunkers stoßen, auf den Jargon des Verseschmiedes und den Jargon des Offiziers; aber nie kann man sagen, dass Liliencron in diesen oder jenen Jargon *verfeile*. Sondern er beherrscht alle Sprachmittel souverän, sie fallen ihm zu, wo er sie braucht, und sobald sie hinter seiner Fahne gehen, tragen sie auch seine Uniform. Die Selbstverständlichkeit im Ausdruck, sein Mut, nicht nur zu reden: auch zu singen wie ihm der Schnabel gewachsen war, brachte ihm den Vorwurf und den Ruhm des ersten lyrischen „Naturalisten“ ein.

Diese Eigenheit hat ihren Grund zum Teil in seiner Vergangenheit. Um die Schule hat er sich als Junge nicht viel gekümmert, im Soldatenstande wird er erst recht das Schreiben als geschäftigen Müßiggang angesehen haben. Infolgedessen steht er außerhalb aller Uebung und Schultradition und schreibt einen Stil, der dem litterarischen Schulfuchser ebenso grauenhaft erscheinen muss wie seine ungeschickte „riesenkrahenfüßige“ Schrift. Er schreibt halt nicht, er spricht. Seine Erzählungen wimmeln von Schachtelsätzen, Partizipialkonstruktionen und kleinen Ausbiegungen; merkwürdig nur, dass der liebenswürdige Erzähler, wie er uns da gegenübersteht, nach jedem Zug aus seiner Zigarre wieder ganz bei der Sache ist und kein einziges überflüssiges Wort sagt. Man sehe sich einmal ein Kabinetstückchen wie „Die kleine Rococouhr“ daraufhin an. Hier ein paar Beispiele von Willkürlichkeiten aus seinen Gedichten:

Höhnisch lach dem sich Verberger! —

Dass selbst sich nähern darf nicht dein Barbier. —

Die Blüte will ich aufbewahren  
An diese Frühlingsstunde hier. —

Bild: Caterina Sforza im Gefechte:  
Von ihrer Brut den Jüngsten in der Linken,  
Schwingt hoch den Flamberg die empörte Rechte.  
Den Zaum im Zahn, sie will nicht untersinken,  
Löst sich im Kampfe ihre rote Flechte. . . .

Man braucht kein Gymnasialprofessor zu sein, um in solchen Wendungen die „Fehler“ zu entdecken. Ein Satz wie dieser: „Sie antwortete mir, dass die Hortensie vergessen sei, abgeholt zu werden“ ist das reinste Reporterdeutsch. An anderen Stellen hingegen stößt man auf Verse von klassischer Vollendung und Grazie:

Den seligen Traum  
Auf dem Pfuhl in der Frühe  
Hat sie noch nicht den schwarzen Haaren entschüttelt.

Nun gewiss, auch ohne Lehrmeister hat er seine Lehrer und Meister gehabt, und ohne es zu beabsichtigen, schon früh sich an den besten unserer Dichter — an Goethe vor allen, an Bürger, Uhland, Platen, Annette — durch ernste Lektüre gebildet. So nur ist es erklärlich, dass noch in einem verhältnismäßig späten Gedichte ein Klang an den Liebling seiner frühen Jahre erinnern kann, an Theodor Storm:

Süßes, seliges Verstecken  
Einen Sommer lang.

Die verblüffende Meisterschaft aber in der Handhabung der Werkzeuge des Ausdrucks, der Wörter und Satzbildungen, die aller Ecken und Enden in seinen Werken auffällt und selbst die oben zitierten Satzscheusälerchen nicht als Versehen, sondern als Kühnheiten erscheinen lässt, hat er keiner Ammenkost zu verdanken; die ist ihm direkt aus den Brüsten der Mutter aller echten Kunst, aus den Brüsten des Lebens geflossen.

Es gibt geborene Künstler des Ausdrucks, denen jedes Wort, das sie brauchen, gleich so zur Verfügung steht, dass ihre Aussprüche nicht geformt, sondern gewachsen scheinen. Das erhabenste Wunder solcher künstlerischer Vollendung haben wir in Christus. Charakteristisch ist, dass wir da die Form ganz über der Sache vergessen. Auch bei Männern wie Luther und Bismarck geht das so, bei Goethe vorzüglich in seinen Gesprächen; man sieht, es sind nicht grade immer die Künstler von Profession. Wie selbstbewusst nimmt sich neben diesen die glänzende Prosa Nietzsches aus, des stilistischen Wunderkindes der Moderne. Man darf dennoch nicht glauben, dass jene Männer nicht an der Vervollkommnung ihrer Sprachmittel gearbeitet hätten; von Luther wenigstens wissen wir, dass er die Sprache seiner Bibelübersetzung mit außerordentlicher Mühe und Sorgfalt und Ueberlegung schuf und feilte, und wie viel Bismarck bei Kollegen und Untergebenen auf einen guten Stil gab, ist wohl bekannt genug.

Das Ausschlaggebende ist wie gesagt dieses, dass all jenen „Geborenen“ die Sprache nicht Zweck, sondern Mittel war. Die Prägnanz geht ihnen über die Schönheit. Es wäre eine fruchtbare Arbeit für einen philologischen Statistiker, einmal den Schiller einerseits und den Goethe und Liliencron anderseits auf die Menge der epitheta ornantia hin durchzuackern. Die klassizistische Verirrung des Geschmacks in unserm Jahrhundert, die in der Malerei, der Litteratur und Musik das Leben nur als einen Vorwand zu „schönen“ Kunstprodukten benutzte, hat durch die Lebensunmittelbarkeit Liliencrons ihre letzte Position eingebüßt, die sie in der Litteratur noch mühsam behauptete, nachdem ihr anderwärts schon durch Manet, Böcklin und Wagner der Garaus gemacht worden war. Mit einer vor ihm unerhörten Gerautheit und Naivität geht Liliencron vor: er sagt, was er denkt; ob es tief, flach, bedeutend, armselig ist, weiß er garnicht. Und siehe da, es wirkt allemal:

Doch Abends, wenn's ruhig wird, fällt es mir ein,  
Ich möcht' auf meiner Haide sein.

Jung war das Mädel und jung war auch ich,  
Gern hatt' ich das Mädel und gern hatt' sie mich...

Man hat sich früher etwas anderes unter „Dichten“ vorgestellt, als solche Verse zu machen.

Indessen die Vergangenheit wirkt nach; sie ist noch lange nicht ausgerottet und triebunfähig gemacht. Warum denn auch? Liliencron ist in den poetischen Formen rein konservativ, ja die Leidenschaftlichkeit, mit der er die unreinen Reime verurteilt, mutet fast reaktionär an. Eine Zeit lang hat er mal einen Anlauf genommen der reimlosen willkürlichen Betonung neue Gebiete zu erschließen; aber es ist bei dem Anlaufe geblieben: das letzte und bedeutendste seiner Werke, der „Poggfred“, enthält fast ausschließlich Ottaven und Terzinen — die schwierigsten Formen; neben

ihnen hat er weniger das bereits ziemlich ausgewogene Sonett, als die Siziliane gepflegt, in deren knappen Rahmen er, vielleicht grade durch den Reiz der Knappheit verlockt, die entzückendsten Miniaturen hineinkomponiert hat. Für die Schaffung einer neuen lyrischen Form, um die ganze Gruppen moderner Dichter sich abmühen, hat er nichts gethan. Er hat die alte beibehalten, weil — nun ja, weil auch sie ihm durch das Leben, durch sein Studium der Meister entgegengebracht war. Es war ihm natürlich, gleich ihnen in diesen Formen sich zu bewegen. Fast ist es, wenn man seinen Stil mit dem etwa eines Arno Holz oder Stefan George vergleicht, als hörte man ihn sagen: Ich bin ein Mensch, was geht mich die Kunst an.

Hoch wertet er ja auch die alten Formen nicht; bald misshandelt er um ihretwillen die Sprache, bald müssen sie unter seiner naturalistischen Sprechmanier leiden; er legt sich ja überhaupt nie die geringste Gène auf. Passt es ihm in seinen Kram, so erlaubt er sich kühnere Sprachgewaltsamkeiten, als je einer vor ihm; ich habe schon oben Beispiele gegeben.

Es ist indessen geraten, sich seine Verse immer genau anzusehen, ehe man das Urteil über sie spricht. Wenn er von seinem Wucherjuden sagt:

Er liegt in Mainz, in Gott ruhend, begraben;  
Ich hatte wirklich gern den alten Knaben

— so ist darin eine diskrete Andeutung des Mauschelns des seligen Levy wohl erkennbar. Wenn es in dem Widmungsgedichte an Falke heisst:

Ich erzählte, dass ich gestern einem Freunde,  
Der die „Seestadt“ Hamburg kennen lernen wollte,  
Endlich auch nach Sehenswürdigkeiten führte ...

so gehört dieses Anakoluth in den gemütlichen Plauderton des Ganzen. Anderseits vergewaltigt er auch wieder das Versmaß um der Sache willen. Wenn der alte General a. D. ausruft:

O jene Zeiten! könnt ich mir eintauschen  
Das alte Herz, die alte Fröhlichkeit!

— wie röhrt uns der Ton dieses allen Takt und Drill überflutenden, schmerzlich sehnsgütigen Wortes „eintauschen“! In ähnlicher Weise wollen Verse gewürdigt sein wie

Ueber Dornhecken ohne viel Gespringe

oder

Halali, Zinkentusch und Jubelspenden

oder

Stümprig tönt die gestohlene Syrinx. —

sie stehen zwischen lauter fünffüßigen Jamben. Die allerfeinste „Künstlerhand“ verrät vollends die folgende Siziliane mit ihrer verloren herausgrellenden zweiten Zeile:

Schon nascht der Staar die rote Vogelbeere,  
Zum Erntekranze juchheiten die Geigen,  
Und warte nur, bald nimmt der Herbst die Scheere  
Und schneidet sich die Blätter von den Zweigen,  
Dann ängstet in den Wäldern eine Leere,  
Durch kahle Aeste wird ein Fluss sich zeigen,  
Der schlaftrig an mein Ufer schickt die Fähre,  
Die mich hinüberholt ins kalte Schweigen.

Der Vorwurf saloppen Arbeitens ist ja trotzdem nicht ganz unbegründet. Aber wenn Liliencron sündigt, so sündigt er mit Bewusstsein. Er hat den pedantischen Leser direkt zum besten: es gibt eine Ottave, in deren zweiter Reimzeile

er vier Reime auf „Kamin“ (Wien, Turin, Dublin, Berlin) hintereinander auspackt, um sich dann in der dritten mit dem unreinen Reime „Knie“ zu begnügen. Seine zahlreichen humoristischen Reimspielereien verraten gleichfalls, wie gering er im Grunde von der Form als solcher denkt. Und hat er nicht Recht? Die tadellose Glätte eines Geibel, wie würde ihm die stehen! Er ist aus anderm Holz geschnitzt. Wohl steckt sich der Jägersmann die Feder zum Schmuck an den Hut; ob sie sich aber bei seinem Streifen durch Busch und Bruch verschiebt und geknickt wird, das kümmert ihn nicht.

Inzwischen ist die Emanzipation von der alten Form eine allgemeine Tendenz der Moderne geworden. Das Wesentliche ist richtiger als das künstlerisch „Fertige“. Die letzte Politur verdirbt so leicht das Beste — durchaus nicht nur bei Dilettanten; Raffaels Skizzen sind zum Teil kräftiger und erfreulicher als seine Gemälde. Durch die ganze heutige Malerei geht wie auf eine stille Uebereinkunft der Grundsatz: eine Arbeit ist fertig, sobald sie ausspricht, was der Künstler aussprechen wollte; und der Künstler ist souveräner Herr über alle traditionellen Mittel und darf sie missachten oder verwenden, wie er will.

Wie einst bei Richard Wagner ist auch bei Liliencron die Emanzipation von den hergebrachten Formen nicht ein Zeichen von Unvermögen, sondern grade eine Folge überlegenen Könnens. Er darf sich nicht an sie binden, sie würden ihm nur ins Fleisch schnüren wie dem wachsenden Obstbaum der zu eng gewordene Bast. Seine Meisterschaft in der Behandlung des Reims, grade im Schaffen neuer Kombinationen, hat er in den Sizilianen und im Poggfred, auch in anderen Poesien (Fatinga!) zur Genüge bewiesen. Für sein köstliches rhythmisches Talent brauche ich nur an Gedichte zu erinnern wie Zwei Meilen Trab, Rückblick, Die Musik kommt, An M. G. Conrad, Nach dem Balle, Festnacht und Frühgang, April, Schluss, Am Waldesausgang, Beppi, Heimkehr, Einen Sommer lang, Schöne Junitage, Aus einem Raubzuge — aber ich komme nicht zu Ende. Es tritt dazu die Kühnheit seines sprachschöpferischen Vorgehens. Einerseits hat er nämlich durch Uebernahme dialektischer Eigentümlichkeiten, und zwar nicht nur ähnlich wie Storm und im Oberdeutschen Gottfried Keller aus seiner heimatlichen Mundart, sondern auch aus der Jägersprache, der Militärsprache, der antiquarischen Geschichte, sogar aus dem Ausländischen unsere Schriftsprache bereichert, anderseits hat er durch eigene Neubildungen ihre Ausdrucksfähigkeit erhöht. Wir dürfen uns nicht beklagen, wenn wir sehen, was Nietzsche für die Geschmeidigkeit, Dehmel für die Klangtiefe, Liliencron für die Mehrung des Wortreichtums der deutschen Sprache in unsren Tagen geleistet hat. Das Bemerkenswerteste vollends ist die Frische, mit der Liliencron die Allitteration als künstlerisches Steigerungsmittel verwendet. Sie wirkt bei ihm ganz anders als bei unsren Stabreimern und -reimlern; auch sie ist ihm eben nicht zwingender Zweck, sondern nur Mörtel und Muschel; in seiner Art zu allitterieren ist er schlechthin ohne Vorbilder, von ein paar vereinzelten Strophen Mörikes abgesehen, die ihn kaum beeinflusst haben können. Man lese sein herrliches Gedicht „Aus einem Raubzuge“; oder die Strophe:

Auf dem Thron, im Getrümmer,  
In Sammt, ohne Schuh,  
Auf dem Schlosß seiner Väter  
In fettester Ruh,

Im Teifun der Tagfahrt,  
Zerhämmt, zerhackt,  
In Purpur und Panzer,  
In Nesseln und nackt,  
Wer wußte je das Leben recht zu fassen.

Wie sein technisches Können stark, so stark ist sein künstlerisches Vermögen: die Anschauungskraft, und die Gestaltungskraft. Freilich ist dieses Vermögen beschränkt. Er ist nur Lyriker, Nurlyriker; das will sagen, es fehlt ihm der Sinn für Entwicklung sowie der psychologische Tiefblick, ohne die weder ein Dramatiker noch ein Romancier etwas Rechtes sein kann. Wir finden bei ihm nie etwas anderes als Episoden. Ein gewisses Talent für dramatische Spannungen fehlt zwar nicht; ich denke an das Richtschwert von Damaskus, an den Portepeefähnrich Schadius, die vergessene Hortensie, die kleine Fite; aber die Entwicklung wird doch gewöhnlich nur in ihren Anfangs- und Endpunkten gegeben, das Uebrige muß man sich hinzudenken. Ebenso wenig findet man Gestalten, die zu psychologischen Studien veranlassen könnten. Die herrschsüchtige alte Brunhilde und die leichtsinnige Bertrade, die kleine Fite und die kleine Line, der Graf Gadendorp, Klas Dünk und seine Frau, der alte Feldwebel Cziczan und die verschiedenen Offiziere, sie sind allemal Typen für eine bestimmte Richtung der menschlichen Natur, sehr unproblematisch, also sehr unmodern.

In der Beschränktheit seines lyrischen Schaffens aber ist er klassisch. Lyrik ist Poesie des Eindrucks, impressionistische Kunst an sich; ihr oberstes und einziges Gesetz die Unmittelbarkeit. Unmittelbarkeit der Empfindung, der Anschauung, des Ausdrückes. Die Abstraktion ist ihr Tod. Liliencron ist der Abstraktion unfähig, nicht nur im Dichten, auch im Leben, und es möchten ihn manche darum kreuzigen; ich komme darauf noch zurück. Bei wenigen Dichtern bewegen wir uns so ganz auf konkretem Boden, so im Sinnlichen, Greifbaren, wie bei ihm. Wie versteht er seine holsteinische Landschaft in ihrer Stimmung zu erfassen. Wie rund gibt sich bei ihm die Natur. Trotz seines malerischen Talentes nämlich begnügt er sich nie mit einer toten Beschreibung des Gesehnen, sondern er setzt die Elemente in eine lebendige Beziehung zu einander. Das ist das Grundgeheimnis der Wirksamkeit einer poetischen Schilderung.

Am Ginster zittert die Libelle hin . . .

Auf Nordlands Klippen, zwischen Nordlands Tannen,  
Wo sich im Dämmertag des langen Winters  
Der weisse Fuchs umhertreibt und misstrauisch  
Das bronze Opferbeckenpaar beschnüffelt . . .

Das soll nicht grade als ein Sondervorzug Liliencrons hingestellt werden. Was ihn aber ganz persönlich auszeichnet, ist seine Fähigkeit, allemal das Treffendste herauszufinden und mit einem einzigen Striche den Eindruck eines ganzen Bildes hervorzurufen. Ein paar Beispiele:

. . . Durch den Sommerabend  
Umschwirrt uns schon das erste Nachtinsekt.

Die Stimmung ist da, es bedarf nichts weiter.

Schon nascht der Staar die rote Vogelbeere —  
wen überkommt nicht sofort des „acherontische Frösteln“? —  
„Kommen Sie zu mir nach Poggfred, wenn Sie Sich dem  
wüsten Getümmel auf einige Wochen entziehen möchten.“

Dann gehn wir in den Wald, an den Bach, auf die Weide.  
Keine Menschenstimmen hören wir; höchstens von der Nachbarkoppel her den liebevoll ergrimmten Ruf des Pflügenden  
an seine dampfenden Pferde: Dat is doch rein to dull mit  
di hüt, Lise, du Fuuljack.“ Der Stadtlärm ist wirklich längst  
geschwunden, wir sind ganz allein im einsamen Feld.

Sein Impressionismus hat nun aber neben der künstlerischen auch eine dichterisch-menschliche Bedeutung; und von hier aus werden wir der Erscheinung Liliencrons bald näher kommen als bisher.

Im Garten eines Schlößchens sieht er nach einer improvisierten Liebesnacht gegen Morgen einen kleinen Begräbniszug vorübergehen.

Und, ein verschobenes Herz, ein Lindenblatt,  
Hellgrün, voll Tau, tropft auf die Bahre nieder . . .

Ich begreife nicht, wie so etwas gedichtet werden konnte. Auf diesem hellgrünen Blatte liegt der Tau der Nacht und das Licht des Tages; die Kühle der Morgendämmerung hat es vom Zweige gelöst. Und dieses taufrische, dem Tode geweihte Blatt tropft, als ein verschobenes Herz, auf einen schmucklosen schwarzen Sarg, und hinter den Rosen des Gartens sitzt zitternd ein just gefallenes Mädchen mit seinem Schatz — Welch tiefe Symbolik in dem Allem! Und doch kann man nicht sagen, ob diese Symbolik dem Dichter auch nur zum Bewußtsein gekommen ist. Jedenfalls ist sie da, und notwendig. Kunstschnöpfungen haben ihre eigene Logik, deren Gesetze der Künstler selbst nicht kennt; er empfindet nur, dass sie zwingend ist. Der Anfang eines Gedichtes an Heinrich von Reder lautet:

Heut mit meinen beiden Teckeln ging ich  
Den gewohnten Abendgang ins Freie.  
Ein Dezembertag verkroch sich todstill  
In den Sack der Nacht, den grossen, dunklen.  
Wie vergilzte Regenbogenfarben  
Liegen helle Streifen noch im Westen,  
Langgestreckte, schmelzend, schon verwischt.  
Drei, vier Kiefern, so weit auseinander,  
Dass sie grad den Arm sich reichen können,  
Mit den Fingerspitzen sich berühren,  
Trennen scharf sich ab vom blassen Himmel.  
Ueber ihnen steht die milde Venus.  
Zwischen Stern und Bäumen ziehen ostwärts  
Flügelschwere, müde Krähenschwärme.  
Ueberschwemmte, eiserstarnte Felder  
Spiegeln fern des Lichtes letzten Schein.  
Wie, wenn du mir nun entgegenkämest,  
In Begleitung deiner beiden Teckel . . .

Nun? Muß dem Wandernden nicht in diesem Augenblick dieser Gedanke kommen? Ich betrachte diese Frage als ein Schibboleth: Wer für dieses Gehirnspiel keine analogen eigenen Erlebnisse kennt, mag nur das Buch zuklappen und den Liliencron und den Maupassant und den Nietzsche und so und so viele andere moderne Bücher ungelesen lassen; sie würden ihm doch nichts bringen.

Wer aber das Organ dafür hat, dem sind Liliencrons poetische Erlebnisse nicht fremde Poesien, sondern eigene Erlebnisse. Die Lyrik ist nächst der Musik die subjektivste Kunst, diejenige, die am unmittelbarsten in unser Blut wirkt. Wenn ich in einem Gedichte das Wort „ich“ lese, so verstehe ich unter diesem „ich“ nicht Herrn Baron Liliencron oder Herrn Grafen Strachwitz oder wen sonst, sondern mich selber. Diese Unmittelbarkeit ist ein Vorzug Liliencrons auch in

denjenigen seiner Schriften, in denen er das Amt des Erzählers übernimmt.

Seine Novellen, vorzüglich seine Schlachtenschilderungen, sind eher lyrisch als episch. Von hier aus gesehen verwandelt sich der Mangel, den wir vorhin konstatierter: dass er über das Episodische nicht hinauskommt, in einen Vorzug. Es gibt eine klassische kleine Gefechtskizze von Merimée: *L'enlèvement de la Redoute*; vergleiche ich diese mit irgend einer der Feldzugerinnerungen Liliencrons, sei es nun „Eine Sommerschlacht“, „Die Insel“, „Umzingelt“ oder „Adjudantentritte“, so fällt klar heraus, was Liliencron auszeichnet. Konzentration, Blick für die Situationen, dramatische Wucht ist bei beiden gleich stark. Aber während Merimée, obwohl er in der ersten Person erzählt, nie die Miene verzieht, und durch den Ton verrät das sein persönliches Interesse an den Erlebnissen seines Freundes nur ein sekundäres ist, scheint Liliencron zu vergessen, dass er erzählt: Alles wird gegenwärtig, er arbeitet mit Onomatopoesien, abgerissenen Wörtern, Parenthesen — und so vergisst auch der Leser den Erzähler, und erlebt. Bei Merimée sehe ich aus einer nahen Vogelperspektive mit klarem Auge in das blinde Gewimmel der Schlacht; bei Liliencron bin ich selber mitten drin im anstrengenden Marsch und Lauf und Sturm, ich führe die Hiebe die er führt, ich fühle die Erschöpfung, die Ohnmachten und den Schlaf, und schwenke den Helm mit der Linken zum Hurrah, genau wie — wie all die Kameraden um mich herum. Die Distanz ist eine geringere. Woher kommt es z. B., dass in seinem Gedichte „Hunger“ die schlichten Worte des Verhungernden uns, uns Leser wie Geifselhiebe treffen? Ganz einfach daher, dass der Dichter uns von Anfang an an allem teilnehmen lässt und uns so selbst in seine übermüdige Schlemmerstimmung mit hineinlockt; so kehrt sich denn auch die Anklage des Unglücklichen mit gegen uns.

Eigen ist nun aber, dass wir nicht nur solche Dinge miterleben, die schliesslich jeder erleben könnte und müsste wenn er in die Lage käme, sondern auch jene, die der rein persönlichen Schöpferphantasie des Dichters entsprungen sind. Dies liegt nicht lediglich an der Plastik der künstlerischen Gestaltung, sondern auch daran, dass sein Gehirn eben Neugehirn, dass seine Sinne modern sind. Oft genug erinnert er an andere grosse moderne Künstler. Man sehe „Die Sündenburg“; oder die Inseln der seligen Ruh im „souveränen Herrn“; oder folgenden Traum in der „vergessenen Hortensie“: „Und es wurde eine dieser Hortensien, die die Gröfse einer Eiche hatten, ganz phantastisch: Wunderbare Geschöpfe, mit Flügeln statt Ohren, tanzten und rutschten und fingen sich und lachten und kicherten in ihren Zweigen. Da erschien ein Ungetüm, das die Formen, aber viel gewaltiger als auf Erden, des Krokodils hatte. Und das Ungeheuer schielte von unten hinauf; und es streckte eine lange, lange schmale, spitzzulaufende Zunge aus, und leckte sich geschickt die merkwürdigen Geschöpfe von den Aesten herunter.“ Wer denkt da nicht an Böcklin? Ferner:

Halt ein, Apoll, halt ein mit deinen Pfeilen,  
Und senke hoheitsvoll den Silerbogen,  
Von dem sie gleich entkappten Falken flogen,  
Mit ihren Schnäbeln mir die Brust zu teilen.  
An diesem Strande hofft' ich zu verweilen,  
Da stehst du wieder, wolkengoldumzogen . . .

Mir fällt bei diesen Strophen unvermeidlich der Gigantenkampf aus Klingers Brahmsphantasie ins Gedächtnis. Diese war aber noch lange nicht geträumt, als Liliencron sein Gedicht veröffentlichte. Auch die „mifsgelaunten Wogen“ der nächsten Zeile sind ganz Klingsch.

Oft findet sich ein Thoma:

Ein Wasser schwatzt sich selig durchs Gelände,  
Ein reifer Roggenstrich schließt ab nach Süd;  
Da stützt Natur die Stirne in die Hände  
Und ruht sich aus, von ihrer Arbeit müd.

Es ist nun eigentümlich, zu beobachten, wie Liliencron sich ganz parallel mit der modernen bildenden Kunst entwickelt hat, immer mit ihr verschwistert und doch ganz selbständige und unbeeinflusst: Der Naturalist ist zum Phantasten geworden. Kurzsichtige Kritikaster haben diese Entwicklung als eine Dekadenz darstellen wollen und allen Ernstes aus seinem Grosstadtleben und seinem Verkehr mit den verfehlten fin-de-siècle-Modernen herleiten wollen. Wer etwas genauer zusieht, erkennt in dem Wuchern des phantastischen Elements nichts als eine konsequente Entwicklung seiner eingeborenen naturalistischen Tendenzen.

Das ist kein Paradoxon. Liliencron war nie Realist, Photograph. „Schreibst du Poesie, schreib Poesie“ war von je sein Grundsatz. Sein Verhältnis zum Publikum und zu der lyrischen Durchschnittskunst des Vaterlandes aber zeigte ihm im Kampf um seine künstlerische Existenz immer deutlicher, wo denn die Poesie sei, nämlich ganz einfach in ihm selber, und dass sein Schaffen um so poetischer sei, je mehr er rein sich selbst gäbe. So lässt er denn seiner Phantasie, deren Bilder in seinen ersten Werken noch balladesk zugestutzt sind, immer mehr freien Lauf und wird immer zwangloser, subjektiver, persönlicher, bis er den ganz individuellen Stil seines „Poggfred“ schafft. Vergleicht man das Einleitungsgedicht der Adjutantenritte, in welchem er den Gouverneur einer einsamen Insel als Verfasser seiner Gedichte einführt, mit den Einkleidungen der Poggfredphantasien, so sieht man deutlich Anfang und Vollendung dieser Entwicklung. Ein Gedicht wie das „Notturno“, eines der psychologisch interessantesten, wäre im Beginn seines Schaffens unmöglich gewesen, nicht minder unmöglich Schöpfungen wie „Die Sündenburg“, „Hunger“ und „Die Schwertlilie“; diese alle datieren übrigens vor dem Münchener Aufenthalt und der inkriminierten Wendung zum Dekadenten. „Poggfred“ bringt dann endlich den Poeten selbst und seine ganze Werkstatt dazu. Phantasien tauchen eine nach der andern herauf, teils nur als flüchtige Schemen, teils zu Skizzen gefestigt, teils als fertige und abgerundete Kunstwerke; bei manchen sehen wir hiniederum den Künstler unter der Arbeit, wie er träumt, Grillen fängt, mit dem Material herumschmeißt und seinen Kritikern auf die Hosen klopft.

Die Phantastik ist seine Natur. Mit dem Zolaismus, dem deutschen wie dem französischen, hat er garnichts zu thun. Man möge sich nicht durch den Realismus seiner Schlachtenbilder und Liebesabenteuer täuschen lassen: eine Kunst, die mit dem Leben der Zeit Hand in Hand ginge, hat Liliencron nicht geschaffen. Hat er moderne Sinne — sein Geist ist alles andere als modern. Er steckt ja tief in der Romantik drin!

Nach seinem Geschmack, wie nach seinem Charakter. Schumann ist sein Lieblingskomponist. Was beschäftigt

seinen Geist? Sagen und wilde Erlebnisse, Wikingerfahrten und Normannenkämpfe, Hengist und Horsa, dann Hannibal auf dem Elefanten, die römische Arena, Reigerbeize und Saujagd, dann Spuk und Geistererscheinungen, König Ringelhaar und Mirjah die Hexe von Poggfred, sein Château d'amour und weltentrückte Villen oder Inseln, und weiter der Sirius mit seinen Weltmeeren, Mars, Uranus und der rote Aldebaran — wohin man blickt, Romantik, Romantik, Romantik. Immer muss er sich wegphantasieren aus der Wirklichkeit, selbst mitten in den realistischsten Kriegsberichten kann er's nicht lassen! Sind wir da („Portepfehnrich Schadius“) auf einer Strafexpedition gegen die Franc tireurs in der Nähe der Ardennen in einem Herrenhaus einquartiert, ärgerlich über die langweilige Erfolglosigkeit unserer Versuche, die Kerls beim Schlafitten zu kriegen. Eines Morgens reiten wir zu dritt mit unserm General in die kleine Felsenburg Le Dragon de Muraille, die sich im Mondschein ausnimmt „wie eine Dorésche Zeichnung.“ Ein langer Schneckenweg den Berg hinan, eine geschützbewachte Zugbrücke, ein Tunnel zwanzig Minuten lang, dann eine triste Einöde, die wie ein Gürtel die Feste umschließt, zuletzt eine vierzig Meter breite Höllentiefe, durch die im Grunde ein heisser Strom dampfend hindurchbraust — und jetzt erscheint sie gar Allerhöchstselbst in eigener Person, die blaue Blume, das ewig sehn suchtwckende Symbol der Romantik: ein junger Naturforscher hat sich einmal trotz aller Warnungen an Stricken hinuntergleiten lassen und wurde tot wieder herauf gezogen, die grosse himmelblaue Blume in den Händen.

Die Neigung zum Seltsamen fällt in Liliencrons Dichtungen auch da auf, wo er seine Stoffe dem alltäglichen Leben entnimmt; und hier offenbart er eine fast bedenkliche Vorliebe für Stoffe, wie sie in unsren Zeitungen unter der Rubrik „Vermischtes“ gesammelt werden. Der Handwerksbursch, der sich im Wald erhängt — die verstossene Alte, die ihrem Sohne und seiner Familie die Kette über dem Kopfe anzündet — der reiche Kaufherr, der bei der glücklichen Heimkehr von der Weltreise sein junges Weib mit samt dem Kinde im Sarg findet: das bringt er alles mit naivem Mitgefühl vor. Er hat eine Neigung zum Grausamen und Kolportagehaften — denn wie soll man den Schluss des „Richtschwerts von Damaskus“ anders bezeichnen, wo die Geliebte zur Rache dafür, dass sie nur Maitresse sein sollte, ihrem Galan spielend das Haupt vom Rumpfe trennt; oder gar das Gedicht „Feudal“: die Eingeweide des getöteten Sklaven als Fußwärmere? Bestrahlt er aber derartige Motive mit den Farbengarben seiner romantischen Phantasie, so wird das Geschmacklose zum Grossartigen; das war ja auch bei Shakespeare der Fall. Die schöne Manon, mitsamt ihrer Whitheartstute zwischen den Eisschollen des Flusses ertrinkend — die kleine Fite, mit dem Dolche auf die schöne Griechin tigernd — das als Page verkleidete Mädchen, in einer Arbeiterschenke erstochen — zwei Sechsgespanne, die ineinander gerast sind — das Wettrennen des Poeten mit Mazeppa, Seydlitz, dem wilden Jäger und den apokalyptischen Reitern — und endlich Schadius, der blutjunge Schadius, der das geliebte Weib aus dem brennenden Schlosse retten will und als er sie findet, sie mitten in den Flammen umarmen und küssen muss, bis die Mauern über beide niederkrachen: das sieht sich anders an. Liliencron hat einmal verraten, dass ihm Storms „Hochzeitfest auf Haderslevhuus“ besonders

lieb ist; das will ich glauben: eine verbotene heisse junge Liebe

im sanften Mond,  
im Sehnsuchtpuls der Nachtigallenlieder,

und als das zarte Geschöpfchen gestorben ist, die Leiche durch den Geliebten mitten aus der höhnischen Leichenhochzeitfeier herausgerissen, in wahnsinniger Flucht bis oben auf den Turm geschleppt, und dann alle Beide hinunter in den Abgrund — das will ich glauben, das gefällt ihm!

Indessen ich meinte es tiefer, das mit der „Romantik.“ Nicht nur in seinem künstlerischen Geschmacke und in seinen Ideen: auch im Leben, in seinem innern Wesen ist Liliencron Romantiker. Er steht allen praktischen Aufgaben hülfflos gegenüber. Das moderne Leben mit seinen unzähligen Fragen an den Einzelnen und an die Gemeinschaft kennt er nicht. Nur in einem einzigen seiner Gedichte (Auf dem Bahnhof) kann man etwas von dem Schweißathem unserer industriösen Zeit wittern. Die Demokratie ist ihm ein Nichts, er lebt in einem altmodischen Feudalismus. Er kann nicht rechnen und giebt der Stimme des Herzens prinzipiell den Vorzug vor der des Geldbeutels, ja träumt sich hinein in ein verschwenderisches Mäcenatentum und unerhörtes Mit-Geld-umsichwerfen. „Weltklug, das Eiseswort, kanntest du nimmer,“ muss er sich selbst sagen. Paßt solch ein Mensch in unsere Zeit? Höchstens wohl insofern, als er eine gegensätzliche Ergänzung zu ihr bildet.

Der moderne Mensch hat das Bedürfnis, sich als ein Problem zu fühlen. Ist Liliencron ein Problem? er ist ein famoser Kerl, fertig! Wir sind alle ein bischen angekränkelt; hier ist die Gesundheit in Person. Wir schwanken alle zwischen christlicher und heidnischer Moral, zwischen Zweck und Grund, zwischen Wollen und Können hin und her; hier ist einer, der unerschütterlich fest und „jenseits“ steht. Wir zweifeln die ganze Welt an und uns selber dazu; hier ist die harmonische Antwort und Selbstbejahung.

Woran liegt es, dass eine so bunte Erscheinung wie Liliencron so harmonisch wirkt? Hat sie doch der Gegensätze und Widersprüche so viele in sich! Ich habe schon auf seine künstlerischen Inkonsistenzen aufmerksam gemacht: Er nennt den unreinen Reim ein Zeichen der Trägheit und ist selbst nicht sorgfältig; er spöttelt über die Ottave und kann sie doch nicht entbehren; er ärgert sich über das Dichter-„e“ und braucht es gelegentlich selbst. Und als Mensch! Grandseigneur und Hungerleider, Naturpoet und Phantast, altmodisch und lebenslustig, romantisch und alltäglich, ein Patriot der fortwährend über die Deutschen schimpft, ein Poet der sich selbst zum Besten hat... alles unvermittelt nebeneinander. Er hat ein rührendes Mitgefühl mit Verwundeten und Sterbenden in der Schlacht und schämt sich nicht der Thränen; und er braucht nur einen Helmblitz zu sehen im Feld, da packt ihn die Sehnsucht nach dem Krieg. Er fühlt gradezu christlich, wie schwer das Loos des gemeinen Mannes ist, das Loos der Proletarierkinder; und ganz lustig fesselt er ein Mädel nach dem andern und reist sich dann von ihr los — ist so etwas logisch? Wie bringt er das fertig? Wie kann Einer bei solchen Inkonsistenzen so fest auf den Beinen stehen? Da steckt das Problem.

Er bringt es fertig kraft einer Kraft. Und diese Kraft ist die Selbstbeschränkung. Was im Leben seinen leicht erregbaren Geist beirren könnte, davor macht er einfach Kehrt;

aber nicht aus Feigheit, sondern aus Notwehr, aus Trotz. Darin liegt der Wert seiner Lebensromantik. Sie giebt ihm die Fähigkeit, das offenste Herz abzuschliessen gegen alles, was im Stande wäre dieses Herz anzufressen. In diesem Punkte ist kein Geringerer sein Bruder als Goethe. Darum spielt das Motiv des verhungernden Dichterlings eine so große Rolle bei ihm, weil er dieser Pose und Posse bedarf, um nicht zu verzagen. Kann er nicht rechnen — gut: so ist das Rechnen überhaupt etwas Untergeordnetes. Kann er ein bürgerliches Normalleben nicht führen — wohl! so sind alle gemeinnützigen Aemter vom Minister bis zum Laternenanzünder Philisterkram und werden ganz einfach mit Skat und Schützenfesten, mit Generalversammlungen und Familienjournalen in Eine Kategorie geworfen. Und wird ihm die „freie Liebe“, verdacht, so macht er vor der sozialen Seite der Frage fest die Augen zu, entzückt sich an ihrer ethischen und ästhetischen Schönheit und nimmt sich vor, die Tanten und Moralprediger nun erst recht zu ärgern. Denn wenn er etwa sagt:

Ich liebe Grogk von Rum, Hasard und Weiber  
so mag das wohl Simplern an die moralischen Nieren gehen;  
es gehört aber wirklich nicht viel psychologischer Scharfblick  
dazu, um darin ein nur halb ernst gemeintes Outrieren zu erkennen,  
in das ihn der frühere Widerspruch gedrängt hat.  
Sagt er doch ein andermal selbst:

Ich übertreibe, denn die Prüderie,  
Der wir in Deutschland immer sehr gewogen,  
Kann ich vertragen nimmermehr und nie.

Diese vorsätzliche Beschränktheit, das ist seine Form der „Selbstzucht“ — der Tugend, die bei ihm von so vielen vermisst wird. Selbstzucht ist Selbstbestimmung durch Selbstbeschränkung. Die Selbstzucht der alten Moral bestand in der Beschränkung des Egoistischen zu Gunsten des Altruistischen, des Trieblichen zu Gunsten der Intelligenz, des Müssens zu Gunsten des Wollens; das Ideal der modernen Selbstzucht, wie es vor allem dem Genius Nietzsches vorschwebte, ist Zurückschneidung der ins Holz gehenden Triebe zu Gunsten der fruchtbaren. Der Dichter empfängt seine Offenbarungen unmittelbar aus den unkontrollierten Gährgründen seiner Natur; ihm muss daher das Instinktmässige über den Intellekt gehen. Liliencron hat seinen Instinkt geschützt. Seine berühmte Naivität und seine Abneigung gegen ein „geregeltes Leben“ ist nicht eine vag wuchernde Unerzogenheit, sondern ein Gut, das er sich mit bewusstem Willen und Mannesegensinn im Kampf mit der Welt aus seiner Kindheit gerettet hat, weil er einsah, dass Kompromisse ihn feig und schwach machen müssten. Er musste sich ausleben in den Augenblickszufällen des reichen Lebens, um reicher zu werden für seinen Beruf. Die Bewußttheit in seiner ganzen anormalen Auffassung der Lebensverhältnisse giebt seiner „Lascivität“ einen heroischen Beischmack. Es ist bemerkenswert, dass er bei der Neuordnung seiner Gedichte die historischen Balladen in den Band „Kampf und Spiele“, die Liebesintermezzi dagegen grösstenteils in den Band „Kämpfe und Ziele“ gestellt hat. Wenn aber unsere jüngsten lyrischen Geisterchen in seiner Manier allerlei kleine Liebesgeschichten auskramen, so ist das ja an sich ganz nett, aber sie sollen nicht glauben, dass sie damit schon ein Blatt seines Lorbeerkränzes verdienten; mit Schuldenmachen und Herumliebeln ist man noch lange kein Liliencron.

Wer ist ein Mann? wer weiß was er will. Und Liliencron weiß das ganz genau. Ich glaube nicht, dass ihm nach dem Friedensschluss die militärische Thätigkeit gleich viel poetische Anregung gebracht hätte wie der Krieg; auch nicht dass seine Persönlichkeit zum Dienste im Frieden viel getaugt hätte. Aber die fröhliche Leutnantzeit, die Feldzüge, sein Leben in der holstischen Landschaft und an der friesischen Küste und endlich der Wirrwarr des Grossstadtrubels, das waren die Dinge die er brauchte. Aus ihnen ist ihm und seiner Kunst denn auch der Segen geflossen. Die ernste Natur seiner Heimat, der er so eng verschwistert ist, schützte seinen Geist vorm Zerflattern, der Tod, dem er in fünfzig Gefechten ins Angesicht gesehen hatte, hat sein leichtflüssiges Temperament vertieft, und die Sonne, die er tausendmal nach Biwaknächten oder Liebesabenteuern bei ihrem Aufgang begrüßte, hat seiner Poesie den berückenden Reiz unverwelklicher Morgenfrische verliehen. Am meisten hat der Boden des Landes, in dem er wurzelte, und die Vertrautheit mit den primitiven Formen menschlichen Lebens, mit Jagd und Ackerbau, dahin gewirkt, dass seine flüchtige Phantasie ihn nicht vom Boden hob und überwältigte wie Herakles den Anteon, sondern dass er reale Lebenswerte zur Darstellung brachte, die ihm weder die Phantasie allein noch die Stickluft des Arbeitszimmers offenbaren konnte. Seine romantische Gegensätzlichkeit gegen das Leben begreift demnach keine Flucht ins Irreale, sie ist vielmehr ein Behaupten der für ihn eigentlichsten Realitäten. Das Merkmal der „Krankheit“, das Goethe als der Romantik wesentlich ansah, bleibt bei diesem Romantiker aus. Im Gegenteil, wie spricht er zu seiner Haidehanne:

Du bist die Natur, dein Geruch ist der Erden,  
Wie sollt' ich da nicht glücklich werden,  
Du bist gesund, die Welt drausen ist krank,  
Dessen lieb' ich dich, hab Dank.

Verkörpert hat er seine Einkehr in sich selbst und in die Stille der heimischen Natur in dem weißen Jagdschlößchen Poggfred. Ein Haus und Schloss nach unsren Wünschen — ist das nicht eine kindlich romantische Idee? Der heilige Brandanus hatte seine selige Insel, Mörike sein Orplid; Liliencron hat sein Poggfred. Aber welcher Unterschied! Hier sind wir nicht der Welt entrückt — nur abseits; ihre Posten und Quälgeister spuken noch herein, und Hamburg ist nicht allzu fern. Hier unterhält uns nicht ein schlaffes Wohlleben oder weltverlorene Schattenspiele: nein in riesenhaften Traumbildern steigt das gesamte Leben der Erde wieder vor uns auf, verdichtet zu neuen Gestalten und Erlebnissen. Ja diese Traumbilder sind von so überzeugender, fester Wirklichkeit, dass neben ihnen der realistische Rahmen, das Schloss Poggfred, der greise Diener, und Stadt und Feld und Welt ins Schattenhafte verschwimmen. So gleicht unser Dichter dem Adler Qanuq in den Mythen der Tlingit, der schlief, wenn er die Augen offen hatte, und wachte, wenn er sie geschlossen hielt.

Es wird zuweilen von Liliencron behauptet, er wisse von nichts als Liebeleien zu reden, und höchstens noch ein bisschen von Schwert und Wein. Das ist eine Borniertheit. Alle die grossen Gewalten des Lebens treten im „Poggfred“ in ihrer Gegensätzlichkeit zu einander in Erscheinung: Grausamkeit und Liebe, Sinnlichkeit und Sittlichkeit, Jugendschwüle und Alterskühe, Krieg und Friede, Natur und Kunst; wir sehen die Erde als Kind des Himmels und als Mutter der Mensch-

heit, sehen Urwildheit und Philisterschlaf, Todeskampf und Weihnachtskinderjubel, Christus am Kreuz und den Teufel als Richter. Das Rätsel der Analyse des Lebens in Ich und Du, das Rätsel seiner Synthesis in Umwelt und Ichwelt ist hier einmal wieder zu bildlichen Lösungen gekommen, und darum gehört der Poggfred trotz seiner kapitalen Mängel in eine Reihe mit den fundamentalen Werken der deutschen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, mit den Wahlverwandtschaften, dem Grünen Heinrich, dem Tristan, und dem Zarathustra.

Man soll nicht länger vom Poggfred als von einer Nachahmung des Byronschen Don Juan reden. Die Aehnlichkeiten sind vorwiegend äußerlicher Natur: das Fehlen eines organisch geschlossenen Aufbaus — in beiden Werken höchst bedauerlich; beim Don Juan kommt noch das Zwitterwesen zwischen Epos und Lyrischem dazu — ferner das Spielen mit der Form, die Häufigkeit der Invektiven, überhaupt die ganze Streitstimmung. Aber grade diese ist so verschieden wie die beiden Dichter. Dort haben wir den edeln Briten, leidenschaftlich nach den Sternen greifend, von seinem Volke mit Füßen gestossen, mit der Welt zerfallen, verbannt umherirrend und voll schmerzlichen Hohnes auf sein in Prüderie verfaulendes Vaterland zurückblickend, hier den deutschen Junker, seit zwanzig Jahren mit der Welt in Fehde um Natur und Freiheit, oft verwundet, nie besiegt, viel geschmäht, nie verzagt, unablässig den Spruch Dehmels illustrierend:

Kopf hoch, Beine breit,  
alles Andre macht die Zeit.

Es ist mehr Siegesgewissheit im Poggfred als im Don Juan. Oder besser: eine andre Siegesgewissheit: die Gewissheit, nicht nur die Schlacht, sondern den Gegner selber zu gewinnen. Das Wort, das Liliencron in der vorletzten Zeile des Werkes seinem arg zerzausten Kritikenkräher zuruft, und das mich seltsamer Weise immer an das triumphübermüttige hohe C der Piccoloflöte im Schlusstakte von Beethovens C-moll-Symphonie erinnert:

Selbst Emil: komm! gib mir den Bruderkuss!  
dieses Wort ist mehr als ein Witz. Es offenbart die ganze Liebenswürdigkeit seines ausgelassenen Uebermutes, und es offenbart aufs Deutlichste den geheimen Untergrund all seiner entzückenden Sünden: das Bewusstsein seiner Unwiderstehlichkeit.

Der unwiderstehliche Rhythmus des Humors ist es, der alle künstlerischen und moralischen Bedenken gegen seine Eigenart mit sich davonschwemmt. Was Walt Whitman von seinen Leaves of Grass sagen durfte:

The words of my book nothing, the drift in it every thing, mag bis zu einem gewissen Grade auch von Liliencrons Poggfred gelten. Es ist in der That ein Zug und Schwung darin, wie ihn unsere Litteratur auch in den Freiheitsliedern der Besten nicht gekannt hat. Und wäre dieser Zug und Schwung, frage ich nun, möglich und überzeugend ohne die künstlerischen und menschlichen Unebenheiten? Muss er sie nicht liegen lassen, die Klötze und Blöcke im Wege, über die er so fein hinwegzuspringen und zu fliegen vermag? Sind sie nicht ganz unentbehrlich für das Zustandekommen seines Stils wie seines Charakters?

Mischlinge sind stark; aber sie haben nicht immer Schönheit, nicht immer Stil. Liliencron hat Stil — und das ist

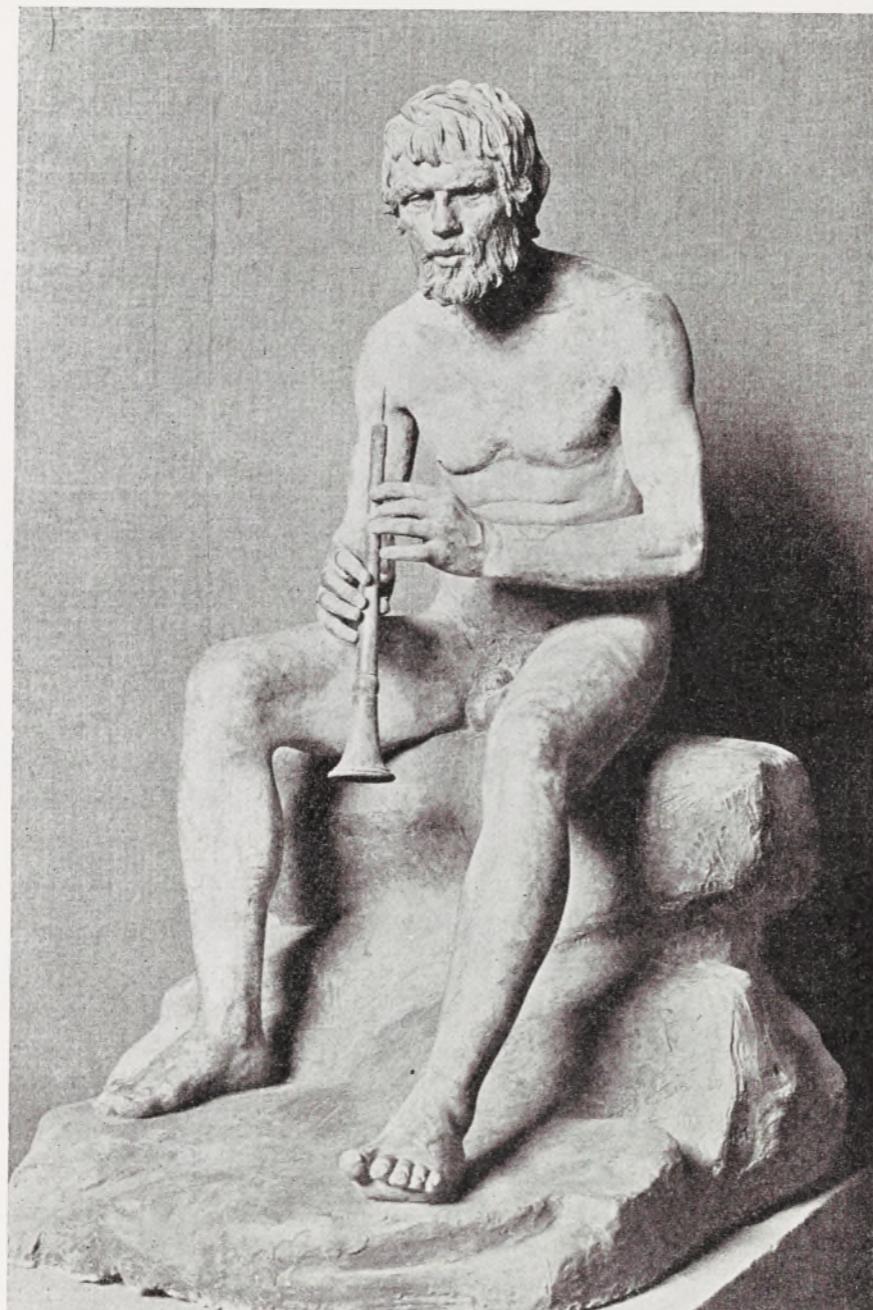
nicht der letzte Grund seiner Abneigung gegen den verwurschtelten Kulturmischmasch seiner Zeit. Die Adelsnatur war das Formbildende in ihm; das großmütterliche Bauernblut hat ihm das Gefühl für den Wert des Anspruchslosen geschenkt, und zwei Tröpfchen amerikanischen und spanischen Blutes haben nur noch ein gewisses Bouquet hinzugebracht. Hier ist der Natur einmal eine besonders glückliche Kombination gelungen. Woran hunderte von Talenten heimexperimentieren: einen Stil zu schaffen — Liliencron ward es zu teil wie ganz von selber. Der monumentale Stil des Liliencronschen Humors.

Humor ist eine Aeußerung der Kraft, im Grunde also etwas Mystisches, wie Alles was Leben atmet. Die Kraft, über den Widerspruch wegzukommen, ist die Tugend, die Liliencron den Kindern unserer Zeit so wertvoll macht. Mögen wir uns moralisch stellen auf welchen Standpunkt wir wollen, die Hauptsache ist erst einmal, daß wir durchkommen. Wir sind alle Problemziecher, ich sagte es schon, und Nietzsche ist die erschütternd tragische Personifizierung dieser Eigenschaft. Auch in Liliencrons Gehirn tauchen die Probleme empor; aber sein Verstand hat nicht den Ehrgeiz

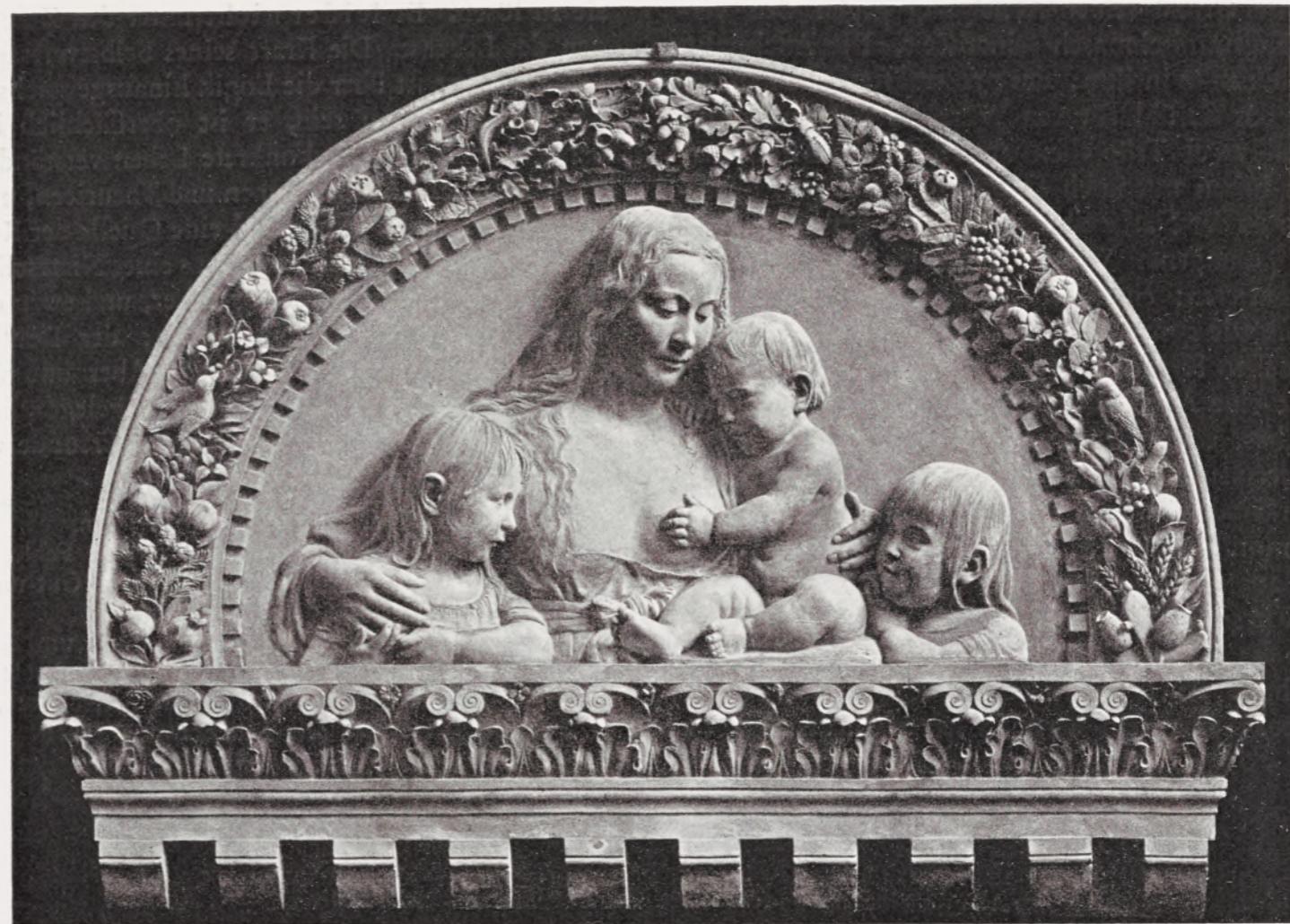
sie zu lösen. Er leidet nicht unter den Zweifeln und Fragen des Lebens. Die Kraft seines Selbstvertrauens half ihm hindurch; er ist über die Logik hinausgewachsen, er hat den Mut ungerecht zu sein, er ist oberflächlich in seinen Gedanken, weil ihm das konkrete Leben verständlicher und — tiefer ist als alle Abstraktionen und Theorien, und darin kann er uns wohl ein Vorbild und eine Quelle der Kraft sein. Der leidenswillige kritische Idealismus eines Nietzsche wird unserer schwärzenden Bewunderung sicher, und ewig eine Kardineleigenschaft unsres Volkes bleiben; der Deutsche ist „ein Grübler selbst an Gottes Brust“. Aber um nicht daran zu Grunde zu gehen, brauchen wir gelegentlich befreieende Reaktionen. Wie ich einmal einem Freunde vorn in seinen Weihnachts-Poggfred schrieb:

Wir wollen keine ewigen Rätsel lösen,  
kein Menschendogma war noch ohne Fehle,  
wir fliehn auch „jenseits“ nicht vom Gut-und-Bösen,  
was soll das philosophische Gequäle!  
wir sind nicht da zum Denken und zum Dösen:  
Nein, in den Widerspruch mit ganzer Seele  
mitthen hineingesprungen! das heißt leben.  
Die Lehre hat mir Liliencron gegeben.

GUSTAV KUEHL



ADOLF HILDEBRAND, SITZENDER MARSYAS GIPSMODELL FÜR BRONZE



ADOLF HILDEBRAND, MUTTER MIT KINDERN, RELIEF

## EINIGES UEBER DIE BEDEUTUNG VON GROESSENVORSTELLUNGEN IN DER ARCHITEKTUR

von

ADOLF HILDEBRAND

**G**AR Manchem werden, wenn er einmal Nachts beim Laternenschein das Gras betrachtete, die einzelnen Halme mit ihren langen Schlagschatten wie Bäume erschienen sein, so dass er in die sonst so einfache Wiese wie in einen geheimnisvollen Wald hineinschaute, in welchem die Käfer als grosse Ungetüme hausen.

Dadurch, dass ringsherum tiefe Dunkelheit herrscht, ist das beleuchtete Gras die einzige Welt, es tritt in kein reales Verhältnis zur übrigen Natur, das wirkliche Größenmaß hört auf zu sprechen und nun fängt nur die kleine Welt des Grases an zu wirken und sie wird reich und reicher und zum hohen Walde, nur wie aus der Ferne gesehen, oder als wären wir selber zu ihrem Maßstabe zusammengeschrumpft. Die Vorstellung der wirklichen Grösse, der Maßstab der Dinge wird ausgeschaltet. Eine Art von Puppenwelt, in die wir versetzt werden, es ist das Kästchen der neuen Melusine. Es hat diese Welt einen geheimnisvollen, heimlichen Reiz. Wir wissen, dass sie nicht unser ist, wir schauen jetzt hinein wie in einen Traum, der im Wachen seine reale Bedeutung verliert und doch einen Besitz in unserem Fantasieleben und in unserer Vorstellungswelt ausmacht. Es ist die Welt der Heinzel-

männchen, der Märchen überhaupt. Diese Welt erlischt beim Tageslicht. Der Eindruck des wirklichen Waldes vernichtet diese Waldwelt des Grases, das Gras erhält wieder sein normales Sein. Beides tritt wieder in seine reale Beziehung. Der Gesichtspunkt aus dem wir Beides betrachten, ist dann der selbe, das Bewusstsein der realen Außenwelt.

So schliesen sich also diese zwei Welten eigentlich aus und führen ihr getrenntes Dasein, wie das Wachen und Träumen. Es gibt eine Poesie des wachen Zustandes, in der die reale Ordnung der Dinge festgehalten wird und eine des Traumes, die diese Ordnung ignoriert. Es gibt aber auch eine Vermischung der beiden Welten und es liegt in ihr ein fantastischer Reiz, der die sogenannte Romantik charakterisiert. Durch die Vermischung entsteht eine Art Gleichwertigkeit der beiden Vorstellungswelten. Beide prägen sich als gleich real oder als gleich unreal ein, wir verlieren die Grenzen der beiden Welten und verlieren uns selber in einem Halbdunkel, die Register unseres Bewusstseins gehen durcheinander.

Ganz analoge Verschiebung des Maßstabs und damit der Vorstellungen kommt auch bei der architektonischen Gestal-

tung vor. Es werden Gesamtmotive oder einzelne Bauglieder verwendet um kleinere Gebilde zu formen. Es werden z. B. grosse gotische Turmmotive als Krönung in kleinem Maßstabe wiederholt. Deutsche Renaissanceschränke zeigen ganze Palastfaçaden, allerlei Kleinkunst, wie Kästchen, Pokale etc. werden als Bauten en miniature behandelt. Ein bezeichnendes Beispiel ist das Sebaldusgrab von Peter Vischer in Nürnberg.

Es treten wie gesagt Formen, deren Entstehung mit der Konstruktion im Grossen zusammenhängt wie z. B. Rund- und Spitzbögen — und deren Vorstellung mit einer gewissen Größe verbunden ist, en miniature auf und damit ist der reale Boden verlassen und das Gras wird, um bei meinem Beispiel zu bleiben, als grosser Wald behandelt. Der Formcharakter der verschiedenen Stile kommt dabei natürlich sehr in Betracht. Der ausgesprochen konstruktive Charakter eines Spitzbogens lässt sich nicht ausmerzen. Immerhin besitzt jeder Stil einen von dem konstruktiven Wesen genügend unabhängige Formsprache, um der romantischen Uebertragung nicht notwendig zu bedürfen.

Es ist bezeichnend, dass die Antiken diese Romantik nicht kennen. Sie haben jeglichen Gegenstand als reales Gebilde in seinem eigenen Maßstabe und Größenverhältnisse zu uns neu geformt. Alles ist im hellen Tageslicht gedacht, als Teil der realen Welt. Auch die italienischen Möbel sind als selbständige Gebilde gestaltet, nicht als Spiel mit Erinnerungsbildern grosser Bauten behandelt. Es werden dabei eben nur Formen benutzt, welche Funktionen ausdrücken, nicht aber im Grossen entstandene konstruktive Bauglieder, oder es erleiden diese eine so starke Umformung, dass der konstruktive Charakter in einen ornamentalen übergeht.

Die Wiederholung eines Motivs am selben Bau in verschiedenen Größen, wie z. B. die unzähligen verschieden grossen Türmchen am Mailänder Dom, hat noch einen weiteren Einfluss. Der Turm, der seine reale Bedeutung als Bau hat, in den man hineingehen kann und der also in einem real praktischen Verhältnisse zu uns steht und sein Größenmaß verlangt, wird in kleinem Maßstabe, bei welchem alle diese realen Möglichkeiten, diese reale Bedeutung aufhören, als Turm eigentlich wesenlos, und nur noch als Bild, als Scheinexistenz wiederholt und dicht neben den wirklichen realen Turm gestellt. Bei diesem Spiel mit dem Maßstabe und mit den Vorstellungarten wird aber überhaupt das Gefühl des Maßstabs und der Realität geschwächt. Es verlässt uns eine sichere Größenempfindung, ähnlich wie es uns im Gebirge ergeht, wo wir keine Gegenstände als bestimmte Anhaltspunkte zum Messen der Entfernung vorfinden. An Stelle des sicheren Raumgefühls tritt ein fantastischer Reiz des Unbestimmten, Unfassbaren, ein Hauch des Unwirklichen.

Vergleichen wir diese Romantik in der Architektur mit der in der Poesie, so erscheint erstere viel gewagter. Bei der Poesie, wenigstens bei der erzählenden, versetzt die Sprache als reines Innenprodukt uns überhaupt blos in die Welt des Vorgestellten. Eine Vermischung von Vorstellungen erster und zweiter Ordnung ist weder so in die Augen springend noch als Gleichnis unseres Fantasiebens etwas Abnormes.

Viel eher ist die Architektur dem Drama zu vergleichen, wo der Vorgang als wirklicher auftritt — aber auch hier bleibt noch der Unterschied bestehen, dass der Bühnenvorhang von der übrigen Realität abgegrenzt wird, nur allein

vor uns steht, eine Welt für sich ausmacht — während der architektonische Bau inmitten der realen Umgebung als Teil derselben Realität dasteht.

In der übrigen bildenden Kunst liegt die Sache anders. Eine plastische Figur ist wie das gemalte Bild immer nur ein Bild der Natur, hat keine Lebensfunktion wie ein Bau, in den wir eintreten. Als Bild ist sie an keine Größe gebunden, ebenso wie die Natur je nach der Distanz gross oder klein erscheint. Die Figur ist nicht selbst Natur und will es nicht sein.

In der Welt der bildlichen Darstellung stört deshalb die Anbringung von Figuren verschiedenen Maßstabes, wenn sie in keinem handelnden und nur in einem architektonischen Zusammenhang gedacht sind, nicht, sie führen dann sozusagen nur eine ornamentale Existenz bezüglich des Maßstabes. Der architektonische Bau ist aber nicht das Bild sondern das Naturobjekt selbst, und wenn dasselbe Baugebilde doppelt jetzt als real und dann wieder als bloses Bild auftritt, so entsteht eine ähnliche Vermischung, als wenn wirkliche Menschen und Statuen auf demselben Fuss verkehren würden.

Es lässt sich nicht läugnen, dass in der romantischen Uebertragung an sich ein so zu sagen billiges Gestaltungsprinzip liegt. Es handelt sich dabei mehr um die grössere oder geringere Feinheit der Association, als um formende Kraft.

Es gibt nun aber auch eine Maßstabsübertragung im entgegengesetzten Sinne. Die architektonische Schnecke ist eigentlich ein ornamentales Gebilde und im kleinen Maßstabe erfunden. Das erste Mal wo sie meines Wissens gross auftritt, ist an der Mosaikfaçade von S. M. Novella in Florenz. Da ist sie nur als Zeichnung gross verwendet, um die beiden Giebelübergänge zu verzieren. Später sehen wir sie bei allen Barockkirchen als wirkliche architektonische Form im grossen Maßstabe auftreten. Ueberhaupt liegt im Barock die Neigung vom Kleinen ins Große zu übertragen, aus dekorativen, ursprünglich kleinen Motiven grosse architektonische Formen zu machen, also eine Romantik im umgekehrten Sinne, wodurch der konstruktive Charakter des Baues sich in einen rein dekorativen auflöst. Anstatt ins Heimliche, Trauliche zu verkleinern, wird das Große ein vergrössertes Kleines, wir leben auf einem grösseren Fuss, führen ein üppigeres Dasein. Wenn wir diese beiden Prozesse sich gegenüber stellen, so möchte es erscheinen, als wäre die romantische Verkleinerung aus der Fantasie des Baumeisters entstanden, weil das Festhalten der architektonischen Form dabei bezeichnend ist, während die Vergrösserung vom Dekorativen ins Architektonische mehr vom Bildhauer ausgegangen zu sein scheint, dem es überhaupt näher liegt, die Masse als eine nicht konstruktive sondern gegebene anzusehen, die man erst nachher formt, wodurch das konstruktive Element überhaupt in den Hintergrund gedrängt wird; man denke an die Anschauung von Michelangelo und seine Art, die Form aus den Stein heraus zu holen.

Es lässt sich dieser Unterschied bei der architektonischen Vorstellungsweise überhaupt festhalten. Dass ein Bau aus einzelnen Teilen sich zusammen setzt, ist eine praktische Notwendigkeit, in wie weit aber diese Notwendigkeit in der Formgebung zum Ausdrucke kommt, ist eine andere Frage. Ich spreche hier nicht von dem Unterschiede, der darin liegt, ob die reale Konstruktion mit der Formgebung wirklich zusammen fällt, oder ob nur eine fingierte Konstruktion zur

Gliederung verwendet wird, wie bei Renaissancebauten. Der Unterschied, den ich hier betonen möchte, liegt vielmehr darin, ob die Erscheinung des Baues als ein Zusammengesetztes von Baugliedern, als ein Konstruiertes konzipiert ist und diese Vorstellung betont zum Ausdrucke kommt, oder ob der Bau vielmehr als Gesamtmasse vorgestellt ist, aus der die Form erst gewonnen wird, gleichsam wie aus dem Felsen gehauen. Hier soll die Erscheinung dem Eindrucke des Zusammengesetzten gerade entgegen arbeiten.

Bei romanischen Bauten z. B. ist bei Thür- und Fensteröffnungen, indem die Profilirung im Mauerkörper selbst liegt, die Mauer gleichsam als eine geschlossene und erst nachträglich durchbrochene Wand vorgestellt und die Thür- und Fensterprofilirung zeigen dabei gleichsam die einzelnen vertikalen Schichten des Gesteins, wie sie bei einem Felsen zum Vorschein kommen. Auch ist die flache reliefartige Ornamentik im Romanischen nur aus einer vorhandenen Fläche gehauen, nicht hinzugesetzt.

Es ist hierbei vielmehr die Vorstellungsweise des betreffenden Künstlers maßgebend als dass jene Verschiedenheit der Auffassung nach Stilarten zu sondern wäre. Die Einteilung der Bauten nach den Stilarten ist deshalb eine zum großen Teil äusserliche, nicht eigentlich künstlerische.

Jeder architektonische Stil hat besondere Eigentümlichkeiten, Fähigkeiten analog den verschiedenen Sprachen. Das was aber der Künstler damit sagt, lässt sich nicht als Fähigkeit der Sprache ansehen, quasi als ihr latenter Inhalt. Gleich wie es sich bei einem Dichter nicht darum handelt ob er deutsch, englisch oder französisch geschrieben, sondern was er in seiner Sprache gesagt hat. Es ist deshalb eine oberflächliche, rein formale Einteilung, wenn man die architektonischen Leistungen, das künstlerisch Gute an einem Bau vom Stil ableiten will, in ihm die Erklärung sucht. Das Schaffen in Verhältnissen, die innere Formkonsequenz, das Schalten und Walten mit Gegensätzen, Richtungen etc. ist ein künstlerischer Vorgang und Inhalt, welcher unabhängig vom Stil zu betrachten ist und in der Hauptsache schon vollständig feste Gestalt annehmen kann, ohne überhaupt noch in eine bestimmte Stilart ausgelaufen zu sein oder überhaupt auszulaufen. Das was bei einem Bau noch im Halbdunkel als grosse Masse und in grossen Gegensätzen z. B. als geschlossene Wand gegen eine Halle noch wirkt, also das Hauptmotiv in seinen Verhältnissen, bildet den Kern der architektonischen Leistung und ist als solcher geniefsbar, ohne dass wir erkennen, in welcher Stilart sich der Bau ausdrückt. Das Gute oder Schlechte entsteht also nicht aus der Stilart, sondern hängt von Dingen ab, welche viel allgemeiner Natur sind. Der Künstler und der Philologe stehen in der Architektur ebenso weit von einander wie in der Dichtkunst und die Architektur vom Standpunkte der Stilfrage ansehen und erklären wollen, heisst Grammatik treiben und Philologe sein. Dass bei der architektonischen Erziehung heute immer noch der Philologe das Scepter führt, braucht nicht weiter ausgeführt zu werden. Im selben Missverständnis befindet man sich aber, wenn man den Segen von einem neuen Stil erwartet und sich bemüht ein Volapük zu erfinden. Als brauchte man eine neue Sprache, um etwas Neues zu sagen.

Die Maßstabsveränderungen haben wir im Obigen im Hinblicke eines bestimmten Einflusses auf unsere Fantasie betrachtet, gewissermassen im Dienste der Romantik. Wir haben da-

bei erkannt, dass das Festhalten einer Gegenstandsvorstellung und ihr Uebertragen in einen anderen Maßstab als den ihr natürlichen, die Fantasie aus der realen Vorstellungswelt in eine fiktive hinüberziehen kann. Es werden aber auch Maßstabsverschiebungen, insofern diese durch Gegenstandsvorstellungen angeregt werden, zu dem Zwecke benutzt, etwas grösser oder kleiner aussehen zu machen, als es faktisch ist (indem sie vergrössert oder verkleinert zur Darstellung kommen). Hier wird denn also die Gegenstandsvorstellung nicht in dem Sinne benutzt, um ihre Bedeutung, ihren Inhalt auch in dem anderen Maßstabe festzuhalten und der Fantasie zu übermitteln, wie beim verkleinerten Turm, sondern nur, um die mit ihr verbundene Grössenvorstellung zu verwerten und damit den Grösseneindruck des Ganzen zu steigern oder zu schwächen, je nachdem die angewandte Grössenvorstellung vergrössert oder verkleinert auftritt. Gäbe ich, um ein recht drastisches Beispiel zu geben, einem Brünnchen von einem Meter Durchmesser die Form, die an ein Waschbecken erinnert, so erscheint dies Brünnchen gross, weil wir die Form eines Waschbeckens mit einer geringeren Grössenvorstellung verbinden. Gebe ich jedoch einem Waschbecken von dreissig Centimeter Durchmesser eine Art Brunnenform, so verkleinert sich das Waschbecken, weil wir einen zusammengeschrumpften Brunnen erblicken. Hier geht die Benutzung und Uebertragung der Gegenstandsform darauf aus, die Grössenempfindung zu beeinflussen und die auf solche Weise entstandene Grössenempfindung beruht auf der Formgebung und hat nichts mit der wirklichen Ausdehnung des Gegenstandes, mit der Dimension des Ganzen zu thun. Es ist dieser geistige, innere Maßstab nicht der äussere, der da entscheidet. Dieser innere Maßstab wird aber nicht nur durch Gegenstandsvorstellung vermittelt, sondern auch durch die räumliche Disposition, in der das Einzelne zu einander und zum Ganzen steht, indem es aus dem Ganzen einen einfachen oder komplizierten Gegenstand macht. So kann der innere Maßstab einer kleinen Hausfaçade viel grösser sein, als der einer grossen Kaserne. Das eng aufeinander folgende und doch getrennte Fenstermotiv der Kaserne hat an sich einen kleinlichen Maßstab, der sich durch endlose Fortsetzung nicht ändert, während die breitgelagerten wenigen Fenster des kleinen Hauses das Gefühl einer grösseren Räumlichkeit erzeugen. So erscheint der antike Tempel viel grösser als er ist, weil er als ein aus ganz wenigen mächtigen Teilen gebildeter Parterreraum einen einfachen grossen Gegenstand bildet, im Gegensatze zu einem vielstöckigen Haus gleicher Ausdehnung. Das Gesamtmotiv des antiken Tempels ist an sich ein gross wirkendes und bedarf deshalb nicht des Mittels der faktischen Ausdehnung, um mächtig zu wirken. Oder um ein ganz anderes Beispiel zu wählen, wenn ich einer Figur von bestimmter Größe die Proportionen einer gedrungenen kleinen Statur gebe, so wirkt sie bedeutend grösser, als wenn sie die schlanke Proportion eines langen Menschen hat.

Es mag dies genügen, um verständlich zu machen, welcher Art die Konsequenzen der Maßstabsverhältnisse und wie endlos die Verknüpfungen dieser Konsequenzen zu einem Gesamteindruck sind. Das Gefühl für diese natürlichen Konsequenzen, die Fähigkeit mit ihnen zu schalten und zu walten, um sie zu einer Einheitswirkung zu führen, macht die künstlerische Fähigkeit des Architekten aus.



ADOLF HILDEBRAND, OTTO LUDWIG PAN V 2  
LICHTDRUCK (NACH DEM ORIGINAL IN MEININGEN)





ADOLF HILDEBRAND, WEIBLICHE BÜSTE

TAGEBUCH-AUZEICHNUNGEN UEBER  
ARNOLD BOECKLIN VON RUD. SCHICK  
HERAUSGEGBEN VON HUGO VON TSCHUDI

FORTSETZUNG

ERFAHRUNGEN IN BASEL

1868

13. September 68.

Wenn man aus Deutschland oder der Schweiz zum zweiten Mal nach Italien zurückkommt, dann gehen Einem erst die Augen auf, warum es dort so schön ist: die Ueppigkeit der Vegetation, die Schönheit der Baumformen; das Einzelstehen der Gruppen auf Haideflächen, dahinter eine senkrechte Felswand, eine Hochebene, die Mäsigkeit des Grüns und die Fülle von grauen Tönen; das Oasenhafte der einzelnen Baumgruppen in wüster Fläche und die herrliche Felsbodenformation. Die römische Campagna übertreffe darin auch weitaus die Gegend von Neapel und das empfindet fast jeder, der von Neapel durch die Campagna nach Rom zurückkehrt. Hier in der Schweiz findet sich blutwenig, was Einen zum Malen anregt. Im Gebirge finden sich wohl Stellen, wo die Situationen im ganzen nicht tibel sind, doch werden sie durch tausenderlei kleinliche Dinge, die sich malerisch gegenseitig stören, um ihre Wirkung gebracht. Zu viel und

zu scharfes Grün in Terrain und Vegetation. Unruhige Felsenformationen, struppige Bäume, langweilige, unendliche Wiederholungen etc.

Projekt zu den Museums-Fresken.

Erster Treppenabsatz.

Als erstes Hauptbild entwarf Böcklin eine Allegorie: die schöpferische Natur darstellend. (Demeter oder dergl.) Sie steigt aus dem Wasser auf, oder wird vielmehr von Tritonen auf einer Muschel emporgetragen. Sie ist halbbekleidet mit einem rosafarbenen Gewand und trägt in der Rechten die Erdkugel. In der Linken jedoch hält sie eine Fackel hoch. Oben Fries mit zwei Löwen. Böcklin meinte, er müsse durchaus an der Idee des Teppichs festhalten; denn nur dann habe er völlige Freiheit und brauche sich an die bestehende architektonische Einteilung nicht zu kehren. Darum hält er den Fries und den untern Teil ornamental und seitwärts ornamental behandelte Blattreihen, mit roten Blumen dazwischen.

Das schräge Feld zur Seite müsse außer allem Zusammenhang mit dem Bilde sein und dulde nur runde oder senkrechte Formen, alle Horizontalen würden nur die Schiefeheit der Wand noch mehr betonen. Aus demselben Grunde unterließ Böcklin auch, das Feld durch herumlaufende Ornamentborten innen zu verzieren. Damit die weibliche Gestalt (2 Mtr. hoch) imposant und mächtig wirke, hat Böcklin die Tritonen vom untern Rande des Bildes ab in die Mitte des Wassers gerückt. Und um dieses Zurückweichen zu verstärken, brachte er auf das nebenstehende schräge Feld etwas Vortretendes: ein Relief. (Die berühmtesten Männer der Wissenschaft und Kunst.)<sup>1)</sup>

Auf den zweiten Treppenabsatz ist eine fruchtbringende Ceres, auf den dritten eine blumenspendende Flora (hoch über der daraufzuführenden Treppe) projektiert.

Ueber den drei Fenstern sind Landschaften projektiert, die zu den vier Elementen Bezug haben sollen: 1) Urweltliche Landschaft mit rasendem Sturm. 2) Seesturm. 3) Vulkan. Diese Bilder sollen nur auf Effekte gemalt werden, da es über den Fenstern dunkel ist<sup>2)</sup>.

Kostenanschlag für das grosse Bild 3000 Francs, für das Ensemble der Wand das Doppelte.

\*

Beim Antuschen des Entwurfs, den Böcklin zuerst mit Kohle gezeichnet hatte, fand er Schwierigkeiten in der Behandlung (obwohl er erst mit verdünnter Milch fixiert hatte), denn die Aquarellfarbe anstatt zu haften nahm die Kohle fort.

Im schrägen Feld erfordert die angenehme Wirkung, dass das Medaillon etwas über der eigentlichen Mitte stehe. Zum Antuschen der architektonischen Durchschnitte gab mir Böcklin: Weiß, Rot und Graphit. Graphit verband sich aber nicht recht, sondern schwamm sowohl in der Tasse obenauf wie auch beim Aufstreichen auf die Zeichnung. Er ist von Gewicht zu leicht. Man muss zu gleichmässigen Mischungen Farbstoffe von gleicher Schwere nehmen.

Ich hätte eine zu ungleichmässige Pinselführung. Beim Freskomalen und besonders beim Leimmalen, wo man immerfort improvisieren müsse, lerne man mit dem Pinsel umgehen.

\*

Die Eifarbe (mit dem Gelben untermischt ohne das schleimige Weisse im Ei) trocknet viel langsamer als die mit bloßem Wasser aufgetragene Farbe, die beim Retouchieren auf Freskogrund augenblicklich trocken wurde. Ist die Eifarbe aber einmal trocken, so kann man sie mit Wasser nicht gut wieder fortnehmen, da das Eigelb mit dem Klebrigen zugleich Fettiges enthält, welche Eigenschaften durch das Zusetzen von einigen Tropfen Oel noch vermehrt werden. (Mit der Zeit wird die Farbe so steinhart wie alte Oelfarbe.)

Böcklin glaubt, das sei die Malerei der Pompejaner, und dass bei einigen Bildern z. B. den Centauren, Tänzerinnen, schwebenden Gruppen etc. die Farbe so pastos daraufsitze, käme daher, dass sie mehrmals übereinander gemalt haben, z. B. erst die Schatten und bis in das Licht hinein; dann das Licht energisch darauf und bis in die Schatten hinein-

<sup>1)</sup> Nicht ausgeführt. (A. d. R.)

<sup>2)</sup> An Stelle dieser Landschaften traten später die Köpfe: Medusa, Kritikus und Fratze. (A. d. R.)

verarbeitet; darauf die Schatten wieder nachgeholt u. s. w. bis die Figuren plastisch waren. Da die Eifarbe eben langsam trocknet, d. h. höchstens in 1—2 Stunden, so gestattet sie eher als andere Leim- oder Harzfarben (jedoch immerhin sehr schnell) etwas naß in naß zu vollenden. Zu erinnern ist, dass Ei sich in Spiritus zu einer in Wasser unlöslichen Substanz auflöst. Durch Zugießen von etwas Essig kann man Eigelb vorm Faulen bewahren.

Zu den Retouchen auf Fresko besonders ist die Eifarbe am leichtesten und schönsten lasierend zu gebrauchen. Heller zu malende Töne (also deckende Farben) sind schwer zu treffen, leichter, wenn man ebenfalls lasierend verfährt. Man muss ziemlich viel Ei zusetzen, um sie haltbar zu machen, sonst kann man sie mit dem Finger auswischen. Setzt man viel Ei zu, so verändert sie sich beim Aufrocknen nur unmerklich, wird bei von Natur untransparenten Farben sogar manchmal dunkler. Das Glänzende der Oberfläche, glaubt Böcklin, verschwinde mit der Zeit. Jeder al fresco gemalte Strich sieht jedoch frischer und kühner aus als die al secco gemalten.

\*

Böcklin äußerte den Wunsch, nach etwa 3½ Jahren, wenn sein Junge die Schulzeit hinter sich habe, wieder nach Italien überzusiedeln. In Italien entwickle man sich fortwährend, suche man Probleme zu lösen, während man in Deutschland wohl auch vorwärts kommen könne, aber nur in einer beschränkten Weise. Man schaffe allerdings mehr, suche aber nur das früher Erworbene auszubeuten. In Rom ist das Arbeiten ein fortwährendes Kämpfen und Aufwärtsringen, und bei einem strebenden Künstler bezeichnet dort fast jedes Werk eine neu erkommene Stufe.

Böcklin war bereits 9 Jahre in Italien, als er zum erstenmal nach Neapel kam. Der Eindruck war so gewaltig, dass er ganz aus der bisherigen Bahn getrieben wurde. Er bedauert sehr, dass er darüber fast ein ganzes Jahr verloren hätte, bis er wieder mit sich ins Reine kam, dann hätte er aber einen ganz neuen Weg eingeschlagen. Auch anno 1861, als er im Herbst wieder von Weimar nach Italien zurückkehrte, haben die neuen Eindrücke ihn wiederum völlig sich umändern gemacht. Und was diesmal auf ihn so grosse Wirkung machte, waren die Stanzen Rafaels, besonders das Bild des Heliodor. Es schien ihm klar, dass es das Grossdekorative in den Bildern ist, was selbst auf den Sinn des rohesten und ungebildetesten Menschen Eindruck macht; und das suchte er auch in seinen nachherigen Bildern mehr anzustreben.

Man müsse sich in Rom nur vor dem Fremdenhandel bewahren; liesse man sich einmal damit ein, so sei man für die Kunst verloren.

\*

Das Bild von Petrarca, das Böcklin in Rom schon beinahe vollendet und auf Butterpapier aufgerollt nach Basel heimgeschickt hatte, war bei der Ankunft gründlich verdorben, das angeklebte Papier war stellenweise so fest angeklebt, dass Böcklin es garnicht wieder zu lösen vermochte und das Bild noch einmal malen musste. Ich glaube, es ist im Besitz von einem Herrn Merian in Basel. Die Sappho hat ein Herr Sarasin in Basel. Das Porträt seiner Frau mit einem Lorbeerkrantz in der Hand befindet sich ebenfalls in Basel, vom Kunstverein angekauft.

Als Böcklin (1859 oder 1860?) den Auftrag bekommen hatte, jene grossen Bilder in Hannover für Herrn Wedekind in Leimfarben zu malen, hatte er noch garnichts in dieser Technik gemalt. Doch riskierte er es, und nachdem er sich vorher zu Haus durch verschiedene kleine Versuche über das Aufrocknen der Farben unterrichtet hatte, fing er kühn an. Es waren verschiedene Bilder. Zwei grosse Bilder von 24' Länge (Leinwand im Ganzen ungrundiert; auf einigen Stellen, wo es ihm jedoch dienlich schien, grundierte er stellenweise), vier kleinere Bilder und verschiedene gemalte Pilaster, worauf Kandelaber mit Kränzen u. a. m. In vier Monaten hatte er die Dekoration des ganzen Saales vollendet.

Das Erste und das Schwierigste war das Malen der Luft. Er mischte und brauchte dazu 1½ Eimer voll Farbe. Erst malte er von oben an den Luftton in seinen Abstufungen bis in die fernen Dunsttöne. Dann aufs Trockne die Wolken. Dabei passierte ihm, dass der untere Teil der Luft nicht duftig genug war, und er malte darum noch einmal über die betreffende Stelle, da riss die Farbe. Darauf wusch er den unteren Teil der Luft mit dem Schwamm wieder herunter, löste den untern Rand des darüber befindlichen Tones auf und setzte die unteren Luftpünktchen frisch hinein. Jedoch, als sie auftrockneten, hatte der Leim sich an der Begrenzung dieses umgemalten Stückes zu einer dunklen Linie zusammengezogen. Das war eine schlimme Entdeckung, doch gelang es ihm durch kleine darüber gemalte Wölkchen die Linie einigermaßen zu verstecken.

\*

Kindergestalten wirken langweilig, wenn der Maler nicht etwas Komisches in ihre Gestalt oder in ihre Handlungen zu legen weiß. Man begreift sonst den Grund nicht, weshalb diese Handlungen von Kindern verrichtet werden und nicht von Erwachsenen. (Bei meinen Versuchen in Leimfarbe.) Das Komische und Kindliche kann nun in Vielerlei liegen. Bei dem Tragenden z. B. darin, dass er nicht über den Bauch sehen kann nach dem, was er trägt; darin, dass er eine kleine Last mit grossem Kraftaufwand schlepppt, ferner muss er einzig eine Handlung und die mit ganzer Hingabe verrichten und sich um nichts weiter kümmern (ob er nun springt oder trinkt oder etwas trägt). Darin, dass er Lächerliches oft mit gewissem Ernst thut. Schüchternheit, Blödigkeit, Aengstlichkeit und Furchtsamkeit.

\*

[Ueber die Sarasinschen Fresken.] Beim Rosenbusch (erstes Fresko) ließ Böcklin den obren Umriss wenig bestimmt: so wäre es auch in der Natur. Die Rosenblätter würden mit der Wiese fast zusammenfallen und nur die Blumen sich farbig und leuchtend hervorheben. Am Ufer des Baches hat Böcklin Malven mit violetten Blumen gemalt, diese, auf grauem Terrain und vor helleren herausstehenden Felsen, lassen den ganzen Grund ringsum sonniger und farbiger erscheinen. Zugleich bringen diese klar dastehenden Einzelheiten ihm den Vordergrund vor und machen den Schatten der Villa klar und zurückweichend.

\*

Zeichnung zum mittleren Wandbilde für Herrn Sarasin. Zeichnung mit Kohle auf weissem Ellenpapier, dann

mit Milchwasser fixiert. Böcklin zeichnete mehr als zwei Tage daran. Sarasin meinte, er müsse das ungeheuer schnell, vielleicht in einer halben Stunde hingeworfen haben.

Eine Zeichnung, in der vorsichtig das Wesentliche gegeben und die nicht durch vieles Verbessern in der Textur des Papiers verdorben ist, macht den Eindruck, als sei sie sehr rasch gemacht.

\*

Die beiden grossen Landschaften sind 236 cm zu 304 cm. Böcklin forderte 3000 Francs für beide. Das Mittelbild ist 236 cm hoch und 140 cm breit und wird 1000 Francs kosten. Die Figuren sind fast lebensgroß, werden aber durch den grossen Abstand bis zum David lebensgroß erscheinen.

Für das Bild, welches Sarasin vom Kunsthändler gekauft, Sappho, hat Böcklin 1000 Franken von dem letztern bekommen. Für das Bild Viola 2000 Francs. Der Kunsthändler jedoch hat sich vom Museum 2500 Francs dafür zahlen lassen.

An Christus und Magdalena, sagt B., hätte er nur 2½ Monate gemalt. Das erste Fresko hat (Malen und Retouchieren) gerade einen Monat gedauert. Christus und Magdalena sind mit 8000 Francs bezahlt.

\*

Ich sagte Böcklin, dass ich mich einmal erfolglos gequält habe, eine Wiese (wie er es auf dem Petrarca und anderswo gekonnt hat) leicht und locker und dabei doch plastisch in der Modellierung zu malen. Böcklin meinte, das sei gewiss derselbe Fehler gewesen, der Einem beim Malen von Bäumen zuweilen komme, dass man da Partien und Formen malen wolle, wo in der Natur oft gar keine unterscheidbaren Formen seien. Aehnlich sagte er beim zweiten Freskobilde: er habe die Partien der Büsche unter der Felsenstadt unklar gelassen. So sei es auch in der Natur, und beim Naturzeichnen wisse man oft nicht, wo man anfangen solle, so verwirrend unklar stehe Baum oder Strauch oder Wiese vor Einem.

5. Oktober 68.

Böcklin äußerte, man müsse sorgen, dass der Untergrund hinreichend genässt werde und hinreichend stark der Kalk frisch aufgetragen sei und dann, nachdem man vorher genaue Studien zu seinem Bilde gemacht habe, das ganze Bild in einem Zug ohne Ansätze heruntermalen. Der Kalk würde dann schon 3—4 Tage lang nachbinden, so dass man das Bild leidlich vollenden könne. Das Skizzenhafte (jedoch dabei der einheitliche Guss des Ganzen) befriedigt den Beschauer mehr als das mühsame Ausretouchieren und Detailieren, das zur Kritik des Ausführungsgrades auffordert. So habe beim ersten Fresko noch keiner etwas über die Luft bemerkt, während man bei der Detaillierung der unteren Sachen gewiss leichter zum Kritisieren geneigt sein würde. Nach obiger Weise will Böcklin das Mittelbild malen.

Beim Malen der Bäume des zweiten Bildes machte Böcklin mich darauf aufmerksam, wie man den farbigen Lokalton der Bäume neben das Licht der Luft setzen könne, ohne dieser das Leuchten zu benehmen und ohne dass der Baum zu hart farbig aussähe. Das Wolkenlicht im Fresko hat fast solch ein Leuchten, dass es die Bäume wie ein wirkliches

Licht überstrahlt und so ähnlichen Effekt hervorbringt, wie man ihn beim Oelmalen nur durch Nebenstellen von gebrochenen Farben neben der Luft erreichen kann. Böcklin wies auf einen hellgelben herbstlichen Zweig, der vor einem Wolkenlicht stand und dem Leuchten des Luftlichts gar nicht schadete. Das wäre in Oelfarben schwerlich malbar, für Fresko aber ganz geeignet. Daneben die Spitze eines Fichtenbaumes vor heller Luft. In Oelmalerei müsse man in diesem Falle die Baumspitze fast grau malen, und doch kann sich das Auge vor der Natur kaum überreden, nicht grün zu sehen. Al fresco würde es, obgleich grün gemalt, doch einen überstrahlten Eindruck machen.

Bei Photographien von Blumen, die mit Anilinfarben koloriert waren: Böcklin bewunderte die Schönheit einiger Farben, besonders eines schönen tiefen und doch leuchtenden Veilchenviolets und eines schönen Magenta-Rots und äußerte, es wäre gewiss sehr belehrend über manche Gegensätze, wenn man in Aquarellfarben damit Versuche anstellte. Man könne dann unglaublich farbig gehen und habe doch noch Mittel, die Farben in Schach zu halten, Buntheit zu verhindern und das Bild wieder sanft wirken zu lassen, sobald man solche brillante Farbe einführen kann. Man könne z. B. einen gelben Strohhut vor blauer Luft malen und Beides durch Einführung einer leuchtenden Anilinfarbe wieder sanft machen.

\*

Böcklin sprach von antiker Enkaustik. Nachdem er in Neapel gewesen, habe er sie nach den Angaben der Alten, die hinreichend genau wären, auch versucht. Wenn man sich darauf legte, Erfahrungen darin zu machen, so könne man es gewiss bald zu leidlicher Geschicklichkeit bringen; doch biete diese Malerei keine besondere Vorteile, so dass sich ihre Wiederausübung nicht verlorenen würde. Er schmolz Harz mit den einzelnen Farben über Feuer in Töpfen zusammen und that dann eine gewisse Quantität Wachs dazu. Dadurch bleiben die Farben schon beim geringen Wärme-grad des Wachses schmelzbar, während Harz allein viel Hitze erfordern würde. Es würde dann noch Erfahrungssache sein, zu wissen, welche Farben mehr und welche Farben weniger Zusatz von Wachs erfordern, denn einige Farben sind ihm beim Auftrocknen gerissen. Nach diesen Vorbereitungen werden die Farben auf einen Kohlenofen gestellt, damit sie flüssig bleiben, und man fährt dann mit dem Mal-eisen (die sich Böcklin hat nachmachen lassen und die einen Glühkolben und Holzgriff haben) in die Farbtöpfe, holt die Farben heraus und trägt sie mit dem heißen Eisen auf die Tafel auf. Mit dem Eisen selbst kann man die Farbe verbreiten, verstreichen, Uebergänge herstellen etc., da es durch seine Wärme auch die Nachbarfarben wieder schmilzt. Einen eisernen Spatel benutzte Böcklin als Vertreiber (in heissem Zustande) oder vielmehr als Verschmelzer. Man könne einen Kopf von etwa 5" noch sehr gut damit zur Erscheinung bringen, und die Farbe hat etwas Schönes, Leuchtendes. Um kleinere Bilder und daran z. B. Augen etc. zu malen, dazu bedürfe man noch speziellerer Erfahrungen und gewisser Malerkniffe. Man gebe aber einmal jemandem, der die Oelmalerei noch nicht kennt, deren Farben in die Hände, ob er sich dabei nicht im höchsten Grade ungeschickt benehmen würde. Plinius spricht nun zwar nicht davon, dass sie Harze zur Farbe gethan hätten, wozu hätten aber sonst die

Maler die vielen kostbaren Harze gebraucht, von denen in alten Schriftstellern Erwähnung geschieht, da doch ausdrücklich von ihnen gesagt wird, dass man die Bilder nicht mit Firnis überzog?

\*

Bei meinen Versuchen mit Eifarben (Kindergestalten) sagte Böcklin, ich hätte mich davor zu hüten, dass die Figuren zu lederfarben würden, und das werden sie leicht durch zu warme Mitteltöne. Neigen die Mitteltöne bereits etwas zum Warmen, so kann man kein Blau daneben stellen oder andere kalte Farben, die in den Mitteltönen das Warme zu überwiegender Geltung bringen würden und das Kalte darin fast ganz aufheben. Böcklin schlug mir ein dunkel Warmgelb vor (fast etwas bräunlich), welches das Rötliche im Fleisch mehr hervorheben und auch die grauen Töne bewahren würde. (Durch das scharf Lederfarbene im Gewand wird natürlich die Neigung zum Lederfarbenen im Fleisch aufgehoben.)

\*

Bei den Proben antiker Fresken, die ich aus Italien mitgebracht, glaubte ich, dass bei einigen die obere Schicht überwiegend aus grobgestoßenem Marmor bestände. Prof. Fritz Burckhardt verneinte dies und sagte, um die nötige Kieselsäure für die Kruste zu bilden, sei Marmor allein nicht hinreichend, denn er enthalte nichts anderes und verhalte sich nicht anders als Kalk. Die kristallischen Teilchen mussten Quarzsplitter sein. (Als er jedoch ihre Härte durch Kratzen mit dem Federmesser probiert, gab er zu, dass doch viele Marmor sein könnten.)

7. Oktober 68.

In Bezug auf die tiefe Bläue des italienischen Himmels äusserte Böcklin, er habe oft beobachtet, dass um Mittag die Schattenseiten der Zwillingskirchen auf Piazza del Popolo noch ein wenig heller als der blaue Aether waren. (Sie erhalten jedoch sehr starken Reflex vom Platz her.)

8. Oktober 68.

Ueber das Buch von Wiegmann: Er hätte wenig Neues darin gefunden. Wiegmann hätte eben nur fleißig gesammelt und abgeschrieben. Die Fragen über antike Malerei hätten schon im vorigen Jahrhundert nach der Entdeckung Pompejis sehr viele Forschungen veranlaßt, in denen sich besonders ein Abbate Requeno (über den Wiegmann ungerechter Weise herzieht) auszeichnete. Böcklin sagt, vor allem hätte ihm eine deutsche Ausgabe des Vitruv genutzt, die er in Rom besessen und bei der der Uebersetzer alle ähnlichen Stellen aus Pausanias, Plinius und andern daneben gestellt hatte (als Anmerkungen, ohne selbst weitere Schlüsse daraus zu ziehen).

Gang nach Emaus.

Zweites Fresko, links untere Ecke. Ueber das Terrain vom vordern Weg bis zur Ferne breiten sich Felsplatten aus, auf die Böcklin an einigen Stellen eine ganz glatte weisslich glänzende Felsfläche (die Luft spiegelnd) und weisse Moose angebracht hat. Ich äusserte, man würde darüber in Zweifel sein, ob es Wasser oder Fels vorstelle. Böcklin sagte dagegen, die weisslichen Flechten auf Felsen überziehen diese manchmal so glatt, dass sie wohl so glänzen könnten; tibrigens hielten ihm diese hart in der Landschaft stehenden

Glanzstellen die Ausführung der ganzen Ecke in Schach. Indem diese so in Dämmerton gesetzt ist, verlangt man in ihr nicht weitere Ausführung. Würde er jedoch das Licht wegmalen, so würden gleich die umgebenden Gegenstände mehr Ausführung beanspruchen. Man macht an Bildern oft diese Erfahrung, wenn man eine vermeintliche Härte wegbringt, so machen gleich die Gegenstände und Formen in Halbton und Schatten alle Anspruch an gleichmäßige Ausführung.

Große Wein- oder gar Kürbisblätter auf dem Brunnen würden zu viel Zeit kosten, denn durch ihre größern Formen ziehen sie sogleich die Aufmerksamkeit auf sich, und man müsse dann von allen Verkürzungen der Blätter Rechenschaft geben. Böcklin malte dann eine kleinblättrige Schlingpflanze, mit violetten Blüten über den Brunnen rankend.

Wenn man beim Malen einen härteren Stoff (oder einen sich früher verhärtenden) über einen weicheren bringt, so reist der obere. Wenn man über Wachsmalerei einen Firnis bringt, so reist er. (Es müßten sich denn die Wachsfarben schon sehr verhärtet haben.) Ebenso findet ein Reissen der Oberfläche statt, wenn man über ein mit einfachen Farben begonnenes Bild mit Trockenöl malt.

15. Oktober 68.

Böcklin sah heute nach vielen Jahren sein Bild Sappho wieder, das in Sarasins Besitz ist, und war sehr zufrieden darüber, wie vortrefflich das Bild sich gehalten hätte. Es ist in reiner Enkaustik gemalt (eine Malweise, in welcher die heutige Kunst noch gar keine Erfahrungen gemacht hat und über deren Bewährung doch auch er noch nichts wußte), doch sei das Bild nach mehr als 5 Jahren so frisch, als sei es eben erst vollendet und von einer Leuchtkraft der Farben, die in Öl unerreichbar ist. Das blaue Kopftuch, das er mit Ultramarin- und Indigo-Lasur gemalt, sei prächtig leuchtend, die Vergoldungen im gemusterten Tuch, das sie um die Haare gewunden, so glänzend wie vorher. Böcklin erzählte darauf einiges von der Technik, die er bei diesem Bilde angewandt. Es sei auf grundierte Leinwand gemalt, auf die er die Farben heiß aufgetragen und mit einem Krummuspachtel verbreitet und in einander verschmolzen hatte. Anfangs schlügen die Farben ein und wurden stumpf, da erwärmt er die Rückseite der Leinwand über einem Kohlenfeuer, so daß das Wachs-Harz durch sie durchschmolz, und überzog damit das Bild auch auf der Rückseite. Durch das Erwärmen wurden auch alle Farben auf dem Bilde wieder flüssig oder doch weich und ließen sich aufs Neue besser in einander vertreiben. Böcklin wiederholte dann das letztere Experiment, so oft besseres Verschmelzen oder Vertreiben nötig war. Wurde beim Malen die Spitze des Spachtels zu kalt, so konnte er noch die hintere Seite des Eisens brauchen. Die gebrauchten Harze waren Kopal und sehr wenig Terpentin. (Kopal à l'essence und Terpentin nur zum Auflösen des Wachs.) Mit diesen zusammen schmolz und rieb er die Farbe und that dann in das Farbtöpfchen zu jeder Farbe nur wenig Wachs (etwa wie 6—8 Erbsen). Wird die Farbe im Töpfchen kalt, so muß sie sich hart anfühlen, wie später die Oberfläche des Bildes sein soll. Schmiert sie aber noch ein wenig oder färbt sie noch ab, so ist zu viel Wachs in der Farbe, und man muß dann noch so viel Harz und Farbstoff zusetzen, bis sie sich, kalt geworden, fest anfühlt.

Lockiges Haar, das über das Gesicht fällt, hat Böcklin dann mit gewöhnlichem Terpentin und mit dem Pinsel aufgetragen und durch Erwärmung des Bildes eingeschmolzen, wodurch es dem andern gleich und ebenso fest und unverlöschen würde.

Als Beweis, daß die Alten mit viel Harzen gemalt hätten, führte Böcklin an, daß ein Bild des Apelles, das auf dem Kapitol aufbewahrt wurde, (eine Minerva) vom Blitz verschont wurde, der alles um sie verbrannte, „da Harz ein schlechter Leiter für Elektricität ist.“ Das Bild ging bei einer Feuersbrunst unter, die bei der Ermordung des Vitellius auf dem Capitol entstand.

16. Oktober 68.

Böcklin meinte, kein anderer Maler in Deutschland würde Fresken zu so billigem Preis malen wie er. Sie würden (Schwind z. B. u. a.) ein halb Jahr darüber sitzen, erst mit peinlicher Genauigkeit Kartons zeichnen, die sie dann sklavisch genau auf die Mauer kopieren ließen, ohne auch nur das Geringste dem Improvisieren zu überlassen, und entsprechend dieser langen Zeit ließen sie sich dann auch bezahlen. Er habe aber den größten Vorteil davon, denn mit dem viel und rasch Schaffen wächst das Können, und der größere innere Reichtum steigere das Bedürfnis, sich auszusprechen.

\*

Um 1856 kam Böcklin aus Italien und hoffte in Basel, wo er sich doch seiner Familie im Fall der Not anschließen konnte, seinen bleibenden Wohnort zu finden. Als jedoch ein Bild, welches er ausstellte, vom Publikum geschmäht wurde, zogen sich alle Bekannte von ihm zurück und sogar sein Vater wies ihn aus dem Hause.

Böcklin hat später das Bild wiedergesehen und sagte, er hielte es durchaus nicht für so misslungen. Es ist ein Brunnen im Sabiner Gebirge, zu dem Mädchen den Weg herunterkommen, um Wasser zu holen. Oben sieht man durch Bäume am Bergabhang den blauen Himmel und die hochliegende Stadt. Der allgemeine Misstrauen, den ihm das Bild zugezogen, brachte ihn in drückende Not, weshalb er auch den Auftrag Wedekinds annahm, gegen Ersatz der Auslagen und gegen Lebensunterhalt einen Saal auszumalen. Er vollendete ihn in vier Monaten.

Nach Berlin mochte Böcklin nicht gehen, weil er fürchtete, die giftige Kritik könnte ihm neuen Verdruss und neue Not zuziehen, und so ging er nach München (wo er, ich glaube, zwei Jahre blieb). Als zu der Zeit nun die Weimarsche Akademie gegründet wurde, kam Graf Kalckreuth mit dem Anerbieten einer Lehrerstelle zu ihm. In Weimar blieb er zwei Jahre und ging dann 1861 mit einer Ersparnis von etwa 7000 Francs wieder nach Rom.

20. Oktober 68.

Böcklin nochmals über die Enkaustik seines Sappho-Bildes. Es liefse diese Malerei nur breite Behandlung zu und es sei gut, das Bild vom Malen ganz klar im Kopf zu haben. Man könnte wohl etwas wieder herunterschaben oder kratzen, aber das Ändern sei in keinem Bilde gut, auch in Öl-Bildern nicht, da dadurch immer das delikate Äußere und die Harmonie des Bildes gestört wird. Man thut jedoch gut, wenn man sich einzelne Gegenstände wählt: Köpfe oder

Brustbilder. Größere Bilder haben für diese Technik zu viel unberechenbare Sachen und lassen sich nicht so eingehend und vollständig vorher concipieren. Sappho hat ein weisses Gewand mit farbiger Blumenborte (Windenblätter mit Windenblüten [violetter Convolvulus] abwechselnd, die bald die offene Blume zeigten, bald sie  $\frac{3}{4}$  oder im Profil sehen ließen,) — brilliant-dunkelblaues Kopftuch mit Goldverzierungen, daraus leichte Lökchen in das Gesicht fallen. (Nach der Sappho-Büste der Villa Albani.) Wenn ich recht gehört habe, ist hinter dem Kopf blaue Luft. — Brustbild.

\*

Der zum Auflösen gebrauchte Terpentin verflüchtigt sich fast ganz beim Einschmelzen und lässt die Farbe nur um so härter zurück. Dasselbe fand statt bei kleinen Sachen (wie bei den Lökchen), die mit Terpentin und Pinsel auf das Bild gemalt waren, oder bei den Stellen, wo die Farbe wie Pomade mit dem Finger leicht auf das Bild gerieben war.

Auf Holztafeln und andern präparierten Grund zu malen, ist unratsam wegen der geringen Beständigkeit. Gute Leinwand sei das Beste, und noch besser habe er, Böcklin, die Schiefertafel befunden, die ihm einmal vom Stuhl auf den Boden gefallen war ohne den geringsten Schaden. Ganz glatt grundierte Leinwand ist immer vorzuziehen, denn sie lässt Einem die größte Freiheit in der Technik.

\*

Böcklin sprach über verschiedene Maler. Calame sei zuletzt ein Geschäftsmensch geworden und habe seine Kunst handwerklich betrieben. Alle seine Bilder ließen sich auf zwei Kompositionsprinzipien zurückführen. Das eine beruht auf der Lichtverteilung: oben ein Licht in der Luft, das über die fernen Bergspitzen herabgeführt ist. Dagegen eine dunkle Masse, etwa ein Wald. Vorn dagegen eine Wiederholung des Lichtes, das dann an ein paar Stellen in die Luft übergeleitet wird. Diese Verteilung wiederholt sich in etwas varierter Weise in den meisten seiner Arbeiten. Manchmal nimmt er sie quer, verlegt das Licht auf die eine Seite und wiederholt es dann am andern Ende in ein paar hellen Hütten, Steinen oder dergl., getrennt durch eine ziemlich große Quantität Dunkelheit.

Das andere ist eine Farbenprinzip: Eine blaue duftige Felswand, darüber der blaue Himmel mit einzelnen weißen Wolken und Dunststreifen. Vorn und etwas nach unten jedoch malt er warm beschienen (orangefarben-warm) Kiefern, Pinien oder Fichten. Vorn kommt dann gewöhnlich ein verfehltes schmutziges Grau. Die dritte Farbe scheint er nie haben finden zu können.

\*

Um beim Fresko (David) noch am vierten und fünften Tage Bindung zu erzielen, rieb Böcklin mit dem Finger leise über die betreffende Stelle, bis das Kalkhäutchen zerstört war, und der Kalk das Wasser sogleich wieder einsog.

David für Villa Sarasin (vollendet am 25. Oktober 1868 in  $4\frac{1}{2}$  Tage) Höhe 232 cm, Breite 134 cm.

David lebensgroß, brünetter Teint (bleich), schwarzes Haar und Bart; großes weißes Unterkleid; rotseidner Mantel mit fast weißen Lichtern, hellgrau violetten Halbtönen. Die weißfältigen Hosen, die über den ganzen Fuß reichen, sind

unter dem Sandalenriemen eingebunden. Sandalen: golden mit schmalem, schwarzem Streifen. Harfe: schwarz mit goldenen Saiten, Kanten und Knauf.

Engel: blondes Haar, zartes blondes Fleisch, weiße Flügel, hält eine weiße Rolle. — Stufen und Nische sind kalt-grau (hell). In der Nische hinter Kopf und Schulter das hellere Licht.

Nach dem dritten Tage schienen nur noch die mit Kalk gemischten Farben zu binden. Das Schwarz der Harfe und das violette Eisenoxyd in den Schatten des Gewandes ließ sich am Sonntag, fünfter Tag, noch mit dem Finger verreiben, während das Andere bereits unverlöschlich war.

Spätere Zusätze Schicks:

Am 7—10. April 69 retouchirt mit Oelfarbe und Terpentin, was einschlug und so der Textur des Fresko fast gleichkam. Der Engel schien Böcklin zu grün. Die grüne Erde ist also doch nicht in dem Maafse grau geworden, als er glaubte.

24. Oktober 68.

Beim David.

So lange man eine Malerei skizzenhaft giebt, fällt es Niemanden ein, die Ausführung zu kritisieren. Die Leute werden durch das Leben, welches in diesen zufälligen und oft sehr willkürlichen Strichen liegt, angezogen und befriedigt und denken vielleicht: „ja, wenn der nur wollte, so könnte er Alles meisterhaft vollenden“. — Führt man jedoch peinlich genau aus, so sagt man den Leuten damit: „mehr kann ich nicht leisten“, und dann kann man sich des dümmsten und ungerechtfertigsten Kritisirens gewärtigen. Zugleich hält man aber auch mit diesem leichtfertigen, flüchtigeren Arbeiten sich selbst frisch, und das ist die Hauptbedingung zum tüchtigen Schaffen. Ein dritter Vortheil endlich ist der, dass die leichtere Ausführung und die geringe Befriedigung an den Einzelheiten den Besucher auf eine größere Entfernung zurückdrängt, von der aus er das ganze Bild überschaut.

\*

Seit einigen Jahren sei es ihm erst recht klar geworden: man könne einen Kopf wie den des David ganz hart modellieren. Wenn man dann eine Härte daneben bringt (wie die Harfe schwarz, mit feinen gelben Linien) so wirkt er dennoch fleischig.

In grosser Helligkeit gemalt, stehen verschiedene oft entgegengesetzte Farben gar nicht mehr unharmonisch. Je satter und brillanter die Farben werden, desto mehr geht ihre Wirkung auseinander und desto fühlbarer und oft unangenehmer wird ihre Dissonanz, die nach dem Schatten zu wieder abnimmt (z. B. die gelbe Hand des David und daneben das hellblaue Licht des rotseidenen Mantels).

Vergoldung hat etwas Poetisches, Geheimnisvolles und entzieht ein Bild der greifbaren Wirklichkeit. Fast alle Farben haben wir in ziemlicher Brillanz, nur im Licht reichen unsere Farbenmittel nicht aus. Wendet man nun wirkliche Vergoldungen an, so bringt man die Scala eines Bildes zu einem grösseren Umfang und versetzt die ganze übrige Malerei in ein dämmeriges Halbdunkel. Die Vergoldung (Muschelgold, à Muschel 60 cent.) an der Sandale und Krone David's erwies sich (schon wegen der Rauhheit der Oberfläche) als nicht recht wirksam. Weit brillanter und wirksamer war es,

als Krone und der Knopf der Harfe nachher mit Farben gemalt wurden. (Mittelton: reiner Ocker; Licht: Cadmium und viel Weifs; fetter, markiger Auftrag).

Man muß im Freskomalen eine bestimmte Behandlungsweise als ein Princip festhalten: Erst mit einem etwas dunkleren Mittelton die Schatten, ein wenig von den Halbschatten und ganz dünn über das ganze Licht; dann mit einem ganz leichten hellen fast wässerigen Ton über das Licht und zurück bis in die Schatten modellieren. Dann darauf, fest und keck, das höchste Licht, endlich die Schatten.

Jetzt, äußerte Böcklin, hätte er nicht mehr wie früher Freude an dem blossem organischen Herausbilden eines Bildes; er fühle nur das Verlangen durch große Erscheinung in seinen Bildern zu sprechen und Bilder in Beziehung zur Bestimmung von Architekturen herauszubilden, wie die Aufgabe gewesen sei, die er in der Sarasin'schen Villa gehabt hätte.

Beim Bild des David hatte ich den Engelsflügel mit zu ängstlicher Genauigkeit durchgeführt. Böcklin sagte, er passe nicht zum Uebrigen; er müsse unnaturalistischer sein, denn so ziehe er vor allen andern Dingen die Aufmerksamkeit auf sich.

Bei den vergilbten Wandbildern im Rathause (Fresken mit Oelfarbenanstrich):

Wie dumm ist es, wenn die Kunstgelehrten von alten

Malern, wie Tizian, Rubens u. s. w. sagen: „Jenes Bild ist noch aus seiner guten Periode, aus der des Goldtons.“ Es sind die früheren Bilder, bei denen sie die Behandlung mehr gequält haben, und die deshalb nachgegilbt sind.

Später haben sie ihre Ideen schneller und frischer heruntergeschrieben, daher haben sie sich besser in ihrem ursprünglichen Ton erhalten. Der Ausdruck „schöner Goldton“ ist überhaupt etwas Unsinniges; als sei dies das anzustrebende Ziel.

\*

Ueber das Ende und Verbleib einiger seiner Bilder erzählte Böcklin: Das Waldbild mit der Faunenfamilie (das erste, welches ich von ihm sah) sei zu Grunde gegangen. Er hatte Smaragd-Grün (Vert Emeraude) gebraucht, welches schon nach kurzer Zeit als blauer Schimmel aus dem Bilde vorwuchs. Darauf versuchte er es wieder in Stand zu setzen und verlor über dem Andern Geduld und Lust dazu.

Amaryllis und einen zweiten Eremiten hat Schack. Den ersten besitzt Herr Preiswerk in Basel (Eisengasse, Kaufmann), der bei Verlosung des Kunstvereins auch noch das neue Oktoberfest gewann. (Pathe bei einem Böcklin-schen Kinde.) Das erstgemalte Oktoberfest hat er noch im Atelier. Es war ungleichmäßig nachgegilbt. Den Petrarca besitzt Herr Merian (Kaufmann, Alban-Thorstrasse).





HANS VON MARÉES

## HANS VON MARÉES



OCH in den Tagen, da der Naturalismus in der bildenden Kunst auf die Höhe seiner Entwicklung gelangte, starb zu Rom der deutsche Maler Hans von Marées, der seiner Kunstschaugung und seinen Werken nach jener kleinen Schar zugezählt werden muss, die sich mit ganzer Seele in den Dienst eines neuen Idealismus stellte. Unter ihnen war es freilich Arnold Böcklin, der dieser Geistesrichtung in Deutschland den endlichen glänzenden Triumph sicherte und die grösste Fülle wohlverdienter Lorbeeren zum unvergänglichen Ruhmeskranz auf seinem Haupt vereinigte. Und doch ist auch der noch bei seinem Tode unbekannte Hans von Marées ein Führer und Bahnbrecher für den neuen Idealismus gewesen. Zwar nicht so sehr durch die überzeugende Kraft zur Vollkommenheit gediehener Werke — und darin liegt es mitbegründet, dass er bisher allzuwenig Beachtung gefunden hat — als vielmehr durch die Macht seiner Persönlichkeit, die gepaart mit einer bis zum edelsten gesteigerten Kunstauffassung und einer ungewöhnlichen erzieherischen Mitteilsamkeit den neuen Pfaden die Schranken öffnen half.

Den ganzen Einfluss seiner Person auf die mit ihm in Berührung gekommenen Künstler und Kunstjünger, die hohe bildende Einwirkung seiner künstlerischen Ueberzeugung gilt es daher in erster Linie zu erfassen, wenn man sich die Bedeutung Hans von Marées vor Augen führen will. Die wenigen Werke, welche er der Nachwelt hinterließ, kommen dabei grossenteils nur als äussere fragmentarische Beispiele und nicht als der vollendete Ausdruck für das, was er mit der ganzen Glut seines Herzens anstrehte, in Betracht. In aufreibender, fast tragischer Arbeit war er zwar bemüht, seine Bildwerke mit der in sich abgeschlossenen vornehmen Kunstschaugung, die er errungen hatte, in Einklang zu bringen. Allein im Grossen und Ganzen ist ihm dies nicht gelungen. Und daher kam es zum Teil, dass nur eine kleine Gemeinde, nicht aber die grosse Welt seinem Schaffen verständnisvolle Aufmerksamkeit schenkte, und dass von seinem Leben zumal

nur wenig bekannt geworden ist. Was uns von jenem erhalten blieb ist jetzt der Hauptsache nach in der Galerie zu Schleisheim bei München aufbewahrt, und was wir von diesem wissen, haben Freunde des Künstlers, namentlich der feinsinnige Conrad Fiedler mitgeteilt, derselbe, welcher nach dem Tode Marées' dessen Nachlass erworben und nachmals der Schleisheimer Galerie zur dauernden Ausstellung übergeben hat.<sup>1)</sup> —

Hans von Marées wurde am Tage vor Weihnachten 1837 zu Elberfeld geboren als Sohn einer hochangesehenen, mit künstlerischen Interessen begabten Familie. Einer seiner Ahnen, George de Marées (1697—1776) war bayerischer Hofmaler gewesen. Seine Kunst blieb im wesentlichen auf das Porträt beschränkt. Zahlreiche Bildnisse von seiner Hand befinden sich ebenfalls in der Schleisheimer Galerie. Hans von Marées Vater, der 1874 als hoher Staatsbeamter zu Koblenz starb, war ein Mann von feinem Kunstgefühl, namentlich auf dem Gebiete der Poesie. Den äusseren Beleg dafür bietet eine Sammlung schottischer Balladen, die er übersetzte.

An dem Vater wie an seiner früh verstorbenen Mutter hing Hans von Marées mit grosser Verehrung, obwohl zwischen ihm, dessen Neigung zur bildenden Kunst schon in jungen Jahren erwacht war, und seiner Familie sich schon bald manche Gegensätze herausbildeten. Dies erwähnt Marées

<sup>1)</sup> Conrad Fiedler hat sich um Marées ein grosses Verdienst erworben, indem er eine verständnisvolle Monographie über ihn verfasste und die Mehrzahl der Werke und Entwürfe dieses Künstlers in photographischer Reproduktion zu einer Mappe vereinigte. Leider ist beides nicht im Buchhandel erschienen, sondern, in einer beschränkten Auflage gedruckt, nur für eine Auswahl von Freunden, Kennern und Bibliotheken als Gabe zum Andenken Marées bestimmt worden. — Ferner hat der Maler Karl von Pidoll eine Broschüre: „Aus der Werkstatt eines Künstlers. Erinnerungen an den Maler Hans von Marées“ geschrieben, die indessen auch nur als Manuskript gedruckt wurde. — Schliesslich sind einige Seiten von Richard Muthers' „Geschichte der Malerei im neunzehnten Jahrhundert“ (Bd. III) der Würdigung dieses Künstlers gewidmet.



HANS VON MARÉES, SELBSTBILDNIS PAN V 2  
LICHTDRUCK



gelegentlich selbst in einem Brief, in welchem er auf seine früheste Jugend Bezug nimmt: „Ich erinnere mich noch ziemlich genau“, schreibt er, „wie mir in meinem fünften Jahre die Welt erschien und wie ich auch gleich diesen Eindruck bildlich zu resümieren versucht war. Von diesem Zeitpunkt an begannen auch die Störungen. Denn kaum erweckt man Aufmerksamkeit, so stellt sich auch der Einfluss ein, der sich, wenn auch wohlgemeint, doch in den meisten Fällen als eine Mauer zwischen Individuum und Offenbarung stellt.“

Vom Gymnasium, das er in Koblenz besucht hatte, ging Marées, sechzehn Jahre alt, nach Berlin und wurde Steffecks Schüler. Durch ihn ebensowenig wie durch seine späteren Lehrer in München, wo er von 1856—1864 weilte, hat er nennenswerte dauernde Einflüsse auf die Ausgestaltung seiner Kunstschausauung erfahren, wenn er sich auch den einzelnen Anregungen, die seinem Nachdenken und Gemüt geboten wurden, nicht verschloss. Denn vorübergehend konnte auch er in den Tagen des Werdens und Heranreifens seiner eigenartigen Persönlichkeit sich nicht gänzlich allen Einwirkungen seiner — zeitgenössischen wie historischen — Umgebung entziehen. So wird mitgeteilt, er habe in den Jahren 1860 oder 1861 ein Gemälde, „Schills Tod“, gemalt; so ist ferner das Studium der alten, vornehmlich der niederländischen Meister, denen er sich von der ihm umgebenden, unbefriedigenden Kunstübung weg zuwandte, unverkennbar bedeutungsvoll für manche seiner damaligen Werke geworden. Nicht in dem Sinne freilich, als ob er in Verlegenheit um ein eigenes, selbständiges Ziel sie bloß als Nachahmer aufgesucht hätte, sondern weil sie einstweilen zu den Ueberzeugungen, welche er sich bis dahin gebildet hatte, die nächste Verwandtschaft darboten. Immerhin war der Einfluss der grossen Niederländer auf ihn vorübergehend so stark, dass er in einer Reihe seiner Bildnisse und Gemälde aus dieser Zeit deutlich zu Tage tritt.

Aber auch diese Spuren fremder Kunstbethätigung, die seine Entwicklungspfade stellenweise kreuzten, verließ Marées bald. Sein nach umfassender Ausgestaltung künstlerischer Anschauung ringender Geist ließ ihn bei den relativ begrenzten Spezialgebieten der Historienmalerei und der durch die Niederländer bei ihm angeregten Darstellung genrehafter Szenen nicht stehen bleiben. Unaufhaltsam drängte es ihn, die Kunst vor allem in ihrer allgemeinen Form und Aufgabe, in ihrem Prinzip zu erfassen, die Menschen nicht in einzelnen durch ihre geschichtliche Stellung bedingten Beziehungen oder in irgend welchen bestimmten kulturellen Situationen darzustellen, die Landschaft nicht als einen, wenn auch noch so anziehenden Ausschnitt aus der gesamten Natur vor Augen zu führen. Vielmehr war sein Blick immer auf das Organische als solches, auf das Typische gerichtet: die Menschen sollten ihm die Menschheit, die Landschaft die grosse Welt bedeuten, mit der diese Menschheit eng verbunden ist, in der sie lebt und wandelt. Die höchste Allgemeinheit der Form sollte sich mit der höchsten Allgemeinheit des Inhalts zu einem vollkommenen Ganzen verbinden.

Indessen, den Weg zu diesem seinem höchsten Ziel hatte Marées in den letzten Jahren seines Münchener und in den ersten seines darauf folgenden römischen Aufenthaltes noch nicht durchmessen. Allmählich nur durch unablässige innere Arbeit und unter stets erneutem Kampf mit dem Hemmnis seines technischen Unvermögens kam er, theoretisch wenig-

stens, zu der von ihm ersehnten hohen Warte künstlerischer Anschauung, wenn es ihm auch schliesslich misslang, diese mit Pinsel und Palette zum bildnerisch vollendeten Ausdruck zu bringen. —

Wie der, welcher als Philosoph gelten möchte, diesen Namen mit Recht erst dann verdient, wenn er einen allgemeinen Standpunkt gewonnen hat, von dem aus er alle Gebiete menschlichen Wissens beleuchten und durchdringen kann, so verlangte Marées von der Kunst als einer der Philosophie parallelgehenden eigentümlichen Weltauffassung zuvörderst das Erreichen einer prinzipiellen Beziehung zur sichtbaren Natur, zur Welt der Formen, wodurch dem Künstler einzig der wahre Ausdruck für alle Teile seines Schaffens ermöglicht wird. Wie der Philosoph alles Gelegentliche und Unwesentliche, das ihm auf seinem Arbeitsfeld begegnet, ausjäten muss, um die Reinheit des Prinzips zu ernten, so rang Marées als bildender Künstler mehr und mehr nach Befreiung von der stofflichen Bedingtheit auf dem Gebiete, das ihn zur Gestaltung anregte. Die Werke seiner nächsten Entwicklungsphase weisen deutlich auf diese Richtung seines Strebens hin. Die Zeit der Darstellung geschichtlicher Ereignisse oder genrehafter, aus dem Leben gegriffener Szenen war für ihn vorüber. Er wandte sich der vom gegenständlichen Interesse abgelösteren Mythe und Legende zu. Die Gestalten des hl. Martin, Georg, Hubertus; das Urteil des Paris, Paris und Merkur, Raub der Helena, Amazonenschlacht, Raub der Sabinerinnen, Narciss, Ganymed u. dgl. sind es, die er sich nun als Vorwurf wählt.

Für diese Umwandlung, wie sie sich in Marées vollzogen hatte und noch fernerhin vollzog, wirkte seine Uebersiedelung nach Italien, nach Rom, in hohem Masse bedeutungsvoll und kräftigend. Hier, fern von der Heimat künstlerischem Gebahren, dem er immer abwehrend, ja feindlich gegenüber gestanden hatte, fühlte er freie Bahn für den Weg seines Geistes. Hier, im Lande, wo sie gewirkt hatten, offenbarte sich ihm erst völlig, wie gerade die gewaltigsten Künstlerheroen der grössten Epochen Italiens von dem heiterruhigen Himmel einer erhabenen Anschauung die grosse Welt in verklärtem Lichte gesehen und sie nachbildend in ihre Sphäre emporgehoben hatten. Sich zu solchen Höhen aufzuschwingen, darauf war sein ganzes Sinnen und Sehnen gerichtet. Allerdings auf dem ihm eigenen Wege wollte und musste er als starke Persönlichkeit sein Ziel erreichen. Das bedeutete für ihn aber: eine möglichst vollkommene Verarbeitung der Natureindrücke zu einer in sich geschlossenen Gesichtsvorstellung, eine immer stärkere Betonung der reinen Formen und damit naturgemäß ein stetiges Weitersinken des Interesses an der zufälligen Gegenständlichkeit.

So konnte er auch bei den Darstellungen aus dem Kreis der Mythe und Legende, deren Stoffe ihm doch immer nur ein „Vorwand für bildnerische Gestaltungsvorgänge“ waren, nicht dauernd verweilen. Es drängte ihn schliesslich dazu, jedweder Verkleidung zu entsagen, um sich ganz und gar in der Formenwelt der unverhüllten Natur auszuleben. Und je näher er dieser letzten Stufe seiner künstlerischen Entwicklung kam, auf der er dann bis zum Ende seines Lebens und Schaffens beharrte, um so mehr wichen auch die Schatten, die das jahrelange oft verzweifelte Ringen auf sein Gemüt gelegt hatte. Ruhe und Heiterkeit kehrten bei ihm ein zugleich mit der Zuversicht, endlich auch noch das letzte

Hindernis, das ihm der Mangel technischer Vollkommenheit je und je bereitete, zu überwinden, nachdem er doch den weit schwereren Kampf um eine gefestigte grosse Kunstauffassung siegreich durchgefochten hatte. „Wenn es auch unmöglich ist“, lautet eine Briefstelle Marées aus dieser Zeit, „dass ich selbst von meinen Leistungen befriedigt sein könnte, so weiß ich doch, dass sie einige Eigenschaften haben, die man vergeblich bei anderen suchen dürfte. Vor allem, dass dieselben ein zusammenhängendes Ganze repräsentieren und eine Basis bilden, auf der sich weiter bauen lässt. Was sie zu wünschen übrig lassen, ist nicht wenig und vielleicht sieht es niemand klarer, als ich selbst“...

Unter den Leistungen, von welchen Marées hier spricht, sind vornehmlich die Gemälde zu verstehen, denen er die Gesamtbezeichnung „Hesperidenbilder“ gab. Dieser Name ist zwar nicht glücklich gewählt. Marées wollte gewiss nicht mit den Gemälden, die er so benannte, eine Darstellung mythologischer Figuren geben. Jedenfalls war er zu der erwähnten Bezeichnung nur gekommen, weil er auf einigen der in diese Reihe gehörigen Bilder das Motiv des Orangenpflückens wiederholt angewendet hat. Die Wahl dieses Motivs beruhte aber keineswegs auf einer Inspiration von Seiten der Homerischen Dichtung, sondern einzig auf Gründen der Komposition und der Stellungs- und Formenvariation der einzelnen Aktefiguren zueinander. Wenn man für diesen Kreis Marées'scher Schöpfungen einen Titel nicht entraten will, so würde man sie mit Muther vielleicht besser „Goldenes Zeitalter“ benennen. Das Treffendste aber scheint mir, überhaupt jede Bezeichnung hier ruhig wegzulassen. Nichts lag Marées bei diesen Werken seiner letzten Schaffensperiode ferner, als etwas erzählen oder schildern zu wollen. Formen wollte er, einen adäquaten bildnerischen Ausdruck für eine allgemeine künstlerische Naturauffassung geben; das war seine tiefinnerste Absicht. Deshalb stellte er den nackten, ebenmäßig gebauten Menschen in den verschiedensten, ruhigen, auf die einfachste Art motivierten Stellungen und in der einfachsten Beziehung zu der ihn umgebenden Natur dar, in die er zuweilen auch das Ross als Begleiter des

Mannes aufnahm. Die reine Freude an dem gegenseitigen Ausdruck der Formen und Formverhältnisse war hier maßgebend. Dass diese Schöpfungen trotzdem — wenigstens der Anlage nach — den Eindruck vollgültiger Kunstwerke und nicht etwa den von wenn auch noch so vorzüglichen Aktstudien hervorrufen, liegt an der in sich abgeschlossenen Komposition, die die Mehrzahl seiner Gemälde dieser Zeit auszeichnet und ihnen zugleich durch ihr konstruktives Element und durch die Ruhe der Figuren vielfach einen monumentalen Charakter verleiht.

Hatte Marées für die letzten Jahre seines Lebens eine Höhe der Kunstauffassung erklimmen, eine Größe des Wurfs in seinen Gemälden offenbart, die ihn berechtigt hätte, sich den gewaltigen Bildnern vergangener Zeiten anzureihen, so blieb ihm doch eine Schranke, die fallen musste, um ihn wirklich auf dieselbe Stufe mit jenen zu erheben, auch beim letzten hoffnungsfreudigen Anlauf unüberwindlich: seine bereits erwähnten technischen Mängel. Nach Seiten der technischen Ausgestaltung der Gemälde stellte er, wie überall, an sich die weitgehendsten Anforderungen. Er verlangte von einem Bildwerk das höchste Mass zu erreichender Illusion, nicht im Sinne der naturalistischen Naturnachahmung, sondern in dem der Illusion des Lebens, wo „das Kunstwerk an die Stelle der Natur“ tritt, wo „wir aufhören, die Kunst durch die Natur sehen zu wollen“, und „uns vielmehr der Kunst unterwerfen, damit sie uns die Natur sehen lehre.“

Dass ihm dies nicht gelingen wollte, empfand er selbst als das tragische Misgeschick seines Lebens. Immer erneute riesenhafte Anstrengungen förderten Gebilde aus dem reichen Schatze seiner Phantasie zu Tage, und beinahe jedesmal war die erste zeichnerische wie farbige Anlage meisterhaft und gedieh bis zu einem Punkte, wo nur noch wenig gefehlt hätte, um ein auch technisch vollendetes Kunstwerk erscheinen zu lassen. Das beweisen die uns erhaltenen Zeichnungen und angefangenen Arbeiten zur Genüge. Ging er aber dann an die letzte Überarbeitung, so leitete ihn stets seine nie genügsame Selbstkritik derart irre, dass jeder weitere Pinselstrich mehr verdarb, als er gut machen sollte. Er geriet in ein



fieberhaftes Korrigieren und Uebermalen, bis die ursprünglich wohlgelungenen Formen mehr und mehr an Schönheit verloren und die Farbe schliesslich wie Kissen auf der Leinwand sass. Durch das ungleichmässige Eintrocknen der dick aufgetragenen Farbe kam allmählich noch eine weitere Entstellung hinzu, wie man sie heute bei vielen der in Schleissheim ausgestellten Gemälde beobachten kann: die Bildfläche wurde uneben und erscheint jetzt gleichsam pockennarbig.

Wenn Marées selbst den Mangel seiner Begabung in technischer Hinsicht auf das Empfindlichste fühlte, so gab er doch die Hoffnung, ihn zu überwinden, bis zum letzten Atemzug nicht auf. Immerhin hat das niederdrückende Gefühl im Verkehr mit seinen Freunden stets die höchsten Ziele der bildenden Kunst zu betonen, schliesslich aber doch nur unvollkommene äussere Belege für das, was er dem Ideal nach erstrebte, vorweisen zu können, ihn veranlaßt, zeitweise, ja zuletzt für eine Reihe von Jahren den Zutritt zu seinem Atelier selbst denen zu verwehren, die ihm sonst am nächsten standen. Mit dem Gefühl seiner Unzulänglichkeit mag es zum Teil wohl auch zusammenhängen, daß er das Beschicken öffentlicher Ausstellungen hasste. Zum Teil! Denn was ihn sonst noch zu diesem Standpunkt dem Ausstellungswesen gegenüber veranlaßte, ist einfachhin als Folge seiner gesamten prinzipiellen Kunstauffassung anzusehen. Er betrachtete nämlich das Tafelbild nur als einen Ersatz für die Wandmalerei. „Die Umgebung des Bildes gehöre mit unter den bestimmenden Einfluß des Künstlers oder vielmehr der gegebene Raum bestimme den Künstler erst zur Wahl und Anordnung seiner Darstellungen.“ Bei dieser den Kernpunkt treffenden Ansicht über die dekorative Bedeutung des Gemäldes konnte Marées natürlich nur ein Gegner der öffentlichen Ausstellungen und Kunstjahrmarkte werden.

Leider ist dem Künstler der sehnliche Wunsch, daß ihm geeignete Räume zur Ausschmückung mit Gemälden überlassen werden möchten, bis auf eine Gelegenheit versagt geblieben. Aber diese eine Gelegenheit: der Auftrag den Bibliotheksaal der Zoologischen Station in Neapel auszumalen, fiel in eine Zeit (1873), wo Marées Künstlerschaft noch nicht völlig ausgereift war, sodass er später bedauerte, den Auftrag verfrüht erhalten zu haben. —

Trotz aller nicht wegzuleugnenden Unvollkommenheiten, die den Marées'schen Gemälden anhaften, überkommt einen beim Eintritt in die Gemächer zu Schleissheim, in denen seine Werke ausgestellt sind, ein eigentümlich erhebendes Gefühl, das uns alle Mängel übersehen lässt. Man fühlt sich wie in eine andere Welt versetzt, wie in ein Heiligtum, das ein großer Geist durchweht, in eine höhere, reinere Region; und doch ist es wieder unsre Welt, der wir so gänzlich nahe stehen; alles ist Leben von unsrem Leben, nur in den Augenblicken seelenvoller Gesinnungsreinheit. Ich bin mir bewusst, hiermit in keiner Beziehung zu viel zu sagen; bei allen, die Verständnis für echte Kunst haben und die man vor diesen Kunstwerken verweilen sieht, kann man diese Gefühle beobachten, selbst wenn sie nicht wörtlich geäußert werden. Keine Aufdringlichkeit der Farbe oder Form, keine Effekthascherei, kein ahmästisches Virtuosentum beeinträchtigt den Genuss. „Beruhigend, wie nach dem Tage das Abendsonnenlicht“; bescheiden, wie die Natur selbst, aber zugleich mit der ihr innewohnenden Energie wollte Marées die Wirkung der Kunstwerke und so hat er sie erreicht. Daran werden

selbst die nichts ändern, die über das Bekritiseln von Mängeln die Größen übersehen und zum wirklichen Genuss seiner Schöpfungen nicht vorzudringen vermögen.

Kann man einen einleuchtenderen Beweis dafür finden, als die Thatsache, dass gerade eine Reihe der besten Künstler, welche mit Marées zusammen waren und ihn überlebten, oder in den Kreis eintraten, wo nach seinem Tode noch sein Geist weiterwaltete, eine große Bewunderung für ihn empfingen und bewahrten, ja mehr oder minder Einflüsse seiner Kunstauffassung und seiner Gestalten aufgenommen haben, oder endlich gar in seinem Sinne fortarbeitend ihn weiterentwickelten? Manche Figur Böcklin'scher Gemälde entstammt Ueberzeugungen, die ihn mit Marées zugleich erfüllten; manch wunderbare Menschengestalt in Thoma's Werken atmet Marées'schen Geist; Hildebrands: „Problem der Form in der bildenden Kunst“ ist eine systematische Darlegung von Gedanken, die in der Marées'schen Lehre ihren Ursprung haben. Die „Zwölf Briefe eines ästhetischen Ketzers“,<sup>1)</sup> welche den Historiker Hillebrand zum — ungenannten — Verfasser haben, sind von Marées inspiriert, und noch jetzt lebt in Rom ein Kreis von Künstlern (Tuailon, Volkmann u. a.), deren Werke den Stempel von Marées' Vermächtnis an sich tragen. —

So übte er auf die Künstler, die mit ihm verkehrten, jedesmal einen unverkennbaren Einfluß aus. Seine Stellung ihnen gegenüber war dabei eine zwiefache. Die einen, welche schon zu eigener künstlerischer Selbständigkeit gelangt waren, schätzten ihn seiner geistvollen Unterhaltung wegen, die für sie eine Fülle von Anregungen bot, während ihre Anschauungen wiederum für ihn eine Bereicherung und Festigung seiner Ansichten bedeuteten. Die anderen traten zu ihm in das ausgesprochene Verhältnis des Schülers zum Lehrer. Beide aber fesselte er durch seine Persönlichkeit. Denn wenn eine auf außergewöhnlicher, individueller Auffassung gegründete Ueberzeugung gepaart mit dem unerschütterlichen Glauben an die eigene Kraft und verbunden mit eindringlicher Aeußerungsfähigkeit in berechtigter Souveränität zu Tage tritt und den Menschen, bei dem sich alles dies vereint findet, als Persönlichkeit kennzeichnet, so war Marées eine Persönlichkeit im vollen Sinne des Wortes. —

Besonders bemerkenswert scheint mir noch, daß Marées' Einfluß sich gerade bei Bildhauern am fruchtbarsten erwies. Dies ist keinesfalls einem blofsen Zufall beizumessen, sondern hängt mit seinen Kunstgrundsätzen und der Art seines Schaffens eng zusammen. Der durch die strenge Einfachheit und Größe hervorgerufene monumentale Charakter seiner Werke ist bereits erwähnt worden; ebenso seine starke Betonung der Form, die durch das unverkennbare Aufsuchen und Bestimmen typischer Verhältnisse an eine, fast möchte man sagen kanonische Gesetzmäßigkeit erinnert. Das Studium der Form- und Raumbildung galt bei ihm alles; Zeichnung, Führung des Lichts und Farbgebung war ihr durchaus untergeordnet und stand in ihrem Dienst. Ferner ist es bezeichnend, dass „die Figur der Ausgangspunkt aller seiner Entwürfe“ war, und dass er „die isolierte malerische Darstellung einer einzelnen Figur als die höchste Aufgabe bezeichnete, welche der Künstler sich stellen könne“, wie denn überhaupt für ihn „der Unterschied zwischen Skulptur und Malerei

<sup>1)</sup> J. Trübners Verlag. Strassburg.

lediglich in ihren Mitteln bestand.“ Und wenn wir heute bewundernd vor den Schöpfungen eines Adolf Hildebrand stehen, so sehen wir in ihnen gleichzeitig zum Teil ein Denkmal für den Geist, der von Marées ausgegangen und eines solchen Denkmals wohl würdig ist.

Denn in unsrer Zeit trifft man unter der grossen Schar derer, die sich zu den bildenden Künstlern zählen, wahrlich nicht allzuviele, die sich eine klare Grundauffassung über das Wesen und die Aufgaben der Kunst gebildet haben. Die grosse Mehrzahl bescheidet sich damit, ihr von der Natur empfangenes technisches Talent zu üben und zu verwerten, indem sie Teile der sie umgebenden Welt abbilden. Und hat von ihnen einer noch dazu irgendwelche Einfälle, die er illustrieren kann, so dünkt er sich womöglich auf der Höhe der Kunst angelangt. Indessen, technisches Virtuosentum, ein empfindsames Gemüt, gute Beobachtungsgabe, inter-

essante Motive machen die Kunst nicht aus, ebensowenig, wie geistreiche Einzelgedanken die Philosophie. Fruchtbar kann dies alles nur werden und wirklich Grosses nur versprechen, wenn es in den Dienst einer prinzipiellen Auffassung tritt, die als Brennpunkt und Lichtquelle zugleich das ganze Gebiet der Kunst durchleuchtet. Wo das sich findet, da erst ist auch wahres Künstlertum. Das beweist die Geschichte. Ein wahrer Künstler in diesem Sinne war Hans von Marées! Trotz allem, was die Kritik an seinen Werken mit Recht zu beanstanden findet, bleibt für die Gesamtheit seiner Schöpfungen der letzten Jahre das Urteil voll und ganz bestehen, das Marées einmal selbst geäußert hat: „Ein gewisser Zusammenhang mit dem Besten und eine wenigstens grosse Gesinnung wird dem Verständigen aus diesen Sachen entgegentreten.“

OTTO KREBS





Eugène Carrière





EUGÈNE CARRIÈRE, RENTRÉE DU TRAVAIL

## EUGÈNE CARRIÈRE

**O**BGLEICH die Kunst Eugène Carrières auf den ersten Blick für Jeden etwas Ueberraschendes, ja beinahe Verwirrendes hat, der unvorbereitet oder ohne sonst etwa voreingenommen zu sein, seinen Werken gegenübertritt, so wird doch nicht bestritten werden können, dass er zu denjenigen Künstlern gehört, die man ihrer Meisterschaft willen als Künstler ersten Ranges bezeichnet, mit anderen Worten, dass er bereits klassisch ist, oder es doch werden wird, und solche Künstler pflegen eigentlich eben um ihrer Meisterschaft willen weniger befremdlich zu wirken.

Indessen, darin liegt doch nur ein scheinbarer Widerspruch. Er verschwindet bald, wenn man der besonderen Eigenart dieses Künstlers nachzuspüren versucht und sich zu allererst einmal rückhaltlos dem starken Eindruck überlässt, den seine Werke ausüben. Denn nur so wird man zu der Erkenntnis gelangen können, dass das Geheimnis seiner Anziehungskraft wesentlich in dem liegt, was er anstrebt: in der Erreichung absoluter Harmonie zwischen malerischem Ausdruck und seelischem Gehalt.

Wenn es sich darum handelt, eine derartig scharf ausgeprägte und durch unbestreitbare Originalität imponierende Persönlichkeit zu charakterisieren, vermögen uns Vergleiche mit anderen stets wenig zu helfen. Gröfse und Kraft eines so bedeutenden Lebenswerks müssen vielmehr für sich selber sprechen — und sie legen hier in der That das deutlichste Zeugnis für ihren Schöpfer ab.

Ich will daher nur den Versuch machen, lediglich durch Hervorhebung der Eigenheiten, die seine Kunst charakterisieren, nachzuweisen, worin jene absolute Harmonie zu finden

ist und was uns sozusagen die Stimmgabel für sie abgibt.

— Das Werk Carrière's und die verschiedenen Phasen seiner Entwicklung im Allgemeinen ins Auge gefasst, hält es nicht schwer, das Problem seiner Kunst zu umreissen: es liegt in seinem unverrückbaren immer nachdrücklicher gewordenen Streben nach möglichster Intensität des psychologischen Ausdrucks, und er scheint dieses Ziel zu erreichen durch starke Betonung synthetisierender Züge und Momente. Die Erweiterung und Vereinfachung in den Ausdrucksmitteln, die seine neueren Werke aufweisen, bestätigt noch deutlicher dieses Ringen nach dem letzten Ausdruck für das kaum noch Fassbare in einem Gedanken oder in einer seelischen Regung.

Die so glücklichen Aeuserungen einer ähnlichen Empfindungsweise in der neueren Litteratur mussten auch ihren malerischen Ausdruck finden und Carrière giebt uns die ganze Skala von den zartesten bis zu den leidenschaftlichsten Tönen. Seine Psychologie vermag auch dem geheimsten Empfinden nachzuspüren und verhilft so — immer in engster Verbindung mit Natur und Leben — selbst eben erst auf keimenden Regungen und flüchtigsten Gefühlen zu einem natürlichen Ausdruck. Das eigenartig Anziehende, das uns aus Carrières Werken anweht, liegt eben darin, dass wir, mag er von Familie, von Volksleben oder von Tragödien der Geschichte erzählen, jederzeit eine starke innere Bewegung verspüren: denn es ist immer ein ganz intensiv gegebener Vorgang der menschlichen Seele, den uns der Denker, der Poet im Gewande eines Malers enthüllt.

Wenn man zugiebt, dass die Bedeutung eines Kunstwerks, die Höhe, zu der es sich erhebt, von der Inten-

sität seines Ausdrucks abhängt, dann liegt es auch auf der Hand, dass die Art und Weise, die besondere Form, die sich ein Künstler gewählt hat, um dieses höchste Ziel zu erreichen, das höchste Interesse beanspruchen darf. In erster Linie aber muss das der Fall sein, wenn, wie bei Carrière, diese Ausdrucksweise derart weit von allem Conventionellen und allem Hergesetzten abzuliegen scheint.

Besteht nun die besondere Begabung Carrières darin, dass er für ein noch schlummerndes Empfinden die endgültige lösende Formel findet, so verleiht er zugleich diesem Empfinden einen realen Ausdruck mittels ganz eigener malerischer Hilfsmittel, die er mit einem nie fehlenden Geschmack zu beherrschen weiß. Dabei sind diese Mittel so bewusst gewollt und werden so ohne die geringste Unsicherheit angewandt, dass sie sich durch ihre eigene Entfaltung gleichzeitig selbst bestätigen und so den Beweis für die Richtigkeit seiner Ueberzeugung erbringen.

Was Carrière will, tritt immer und überall mit gleicher Eigenart, dem einen gleichen Ziele zugewandt, zu Tag: beginnt man mit dem Anfang, mit der Zeichnung, so fällt schon ihr ein breiter Anteil an dem späteren Resultat zu, ja vielleicht sogar der grundlegende und ausschlaggebende. Seine Art und Weise der Darstellung der Formen hat nichts mit einem oberflächlichen Klebenbleiben an blosen Konturen zu thun. Sie bedingt sich einzig und allein durch deren innere Konstruktion, oder noch besser gesagt, durch die Stimmung dessen, das dargestellt werden soll. Dieses feine Gefühl für eine sich von innen heraus entwickelnde Zeichnung ist das charakteristische Moment der Kunst Carrières; er erreicht damit zugleich den höchsten Grad der Einfachheit, und beides zusammen ergibt dann diese Tiefe und Wucht des Ausdrucks, die auch seine kleinsten Entwürfe und Bilder kennzeichnet,

und drückt seinem Schaffen einen Stempel von Einheitlichkeit und Notwendigkeit auf.

Wenn so seine Zeichnung gewissermassen skulptural wirkt (sowohl durch ihren Aufbau wie durch feine Modellierung und unfehlbare Sicherheit im Konstruktiven), so beweist das gleichzeitig, in wie weit seine verschwimmende Malweise mit ihrer kaum wahrnehmbaren Pinselführung notwendige Bedingung ist, um das, was Carrière will, zum Ausdruck zu bringen. Seine Vorliebe für den Halbschatten, für das Clair-obscur, sein Verzicht auf jeden Kontur und auf alles nicht absolut Notwendige, hat durchaus seine Daseinsberechtigung. Weit entfernt, vor dem Verlangen derjenigen die Waffen zu strecken, die seinen „Nebel“ nicht begreifen und die da sagen: „wir wollen weit offene Fenster und kein trübendes Glas dazwischen“, betont er sogar nachdrücklich diesen „Nebel“, da er mit seiner Hilfe etwas Interessantes glaubt sagen zu können. Und in der That muss ihn auch jeder Unparteiische als durchaus logisch, ja als unerlässlich anerkennen, wenn er das Schaffen Carrières wirklich verstehen will. Allerdings erfordert dies einen weniger oberflächlichen Urteiler, als das blosse Auge zu sein pflegt; es nötigt zu ungleich tieferem Denken und Mit-empfinden.

Die Genialität seiner Malerei mit ihrem köstlichen Silberschimmer bietet an sich schon einen vollen Genuss, der durch keinerlei überflüssige Details beeinträchtigt wird. Bei näherem Zusehen jedoch ist man förmlich überrascht von dem außergewöhnlich feinfühligen und geläuterten Geschmack in der Wahl des treffenden Lokalkolorits und der verschiedenen Abtönungen von perlmutterartigem Grau an bis zu tiefem schweren Dunkel. Der einfarbige Anblick ist bei ihm eben nur Schein. Durch das Fortlassen alles nicht unbedingt Wesentlichen empfängt man den Eindruck absoluter



Einheitlichkeit und Ruhe. Denn infolge dieses freiwilligen Verzichts, dieses beinahe ängstlichen Vermeidens von Allem, was an Anekdoten erinnert, wird die Aufmerksamkeit nirgends abgelenkt und die Wirkung des Bildes spricht unmittelbar zur Seele, ergreifend und packend im Dramatischen, zart und süß in der Hingebung, kraftvoll und begehrlich in der Liebe, aber stets vornehm und menschlich wohlthuend.

Wiederholen wir noch einmal: wenn er verwischt, wenn er verhüllt, was ihm nicht wesentlich erscheint, so geschieht es, um die Seele zu ergreifen. Er schaltet daher Alles aus, was das Interesse von der Hauptsache ablenken könnte. Zeichnung, Licht und Farbe wetteifern in dieser Hinsicht miteinander, sie sind jedoch unauflöslich verbunden und zeitigen so eine gemeinsame Blüte.

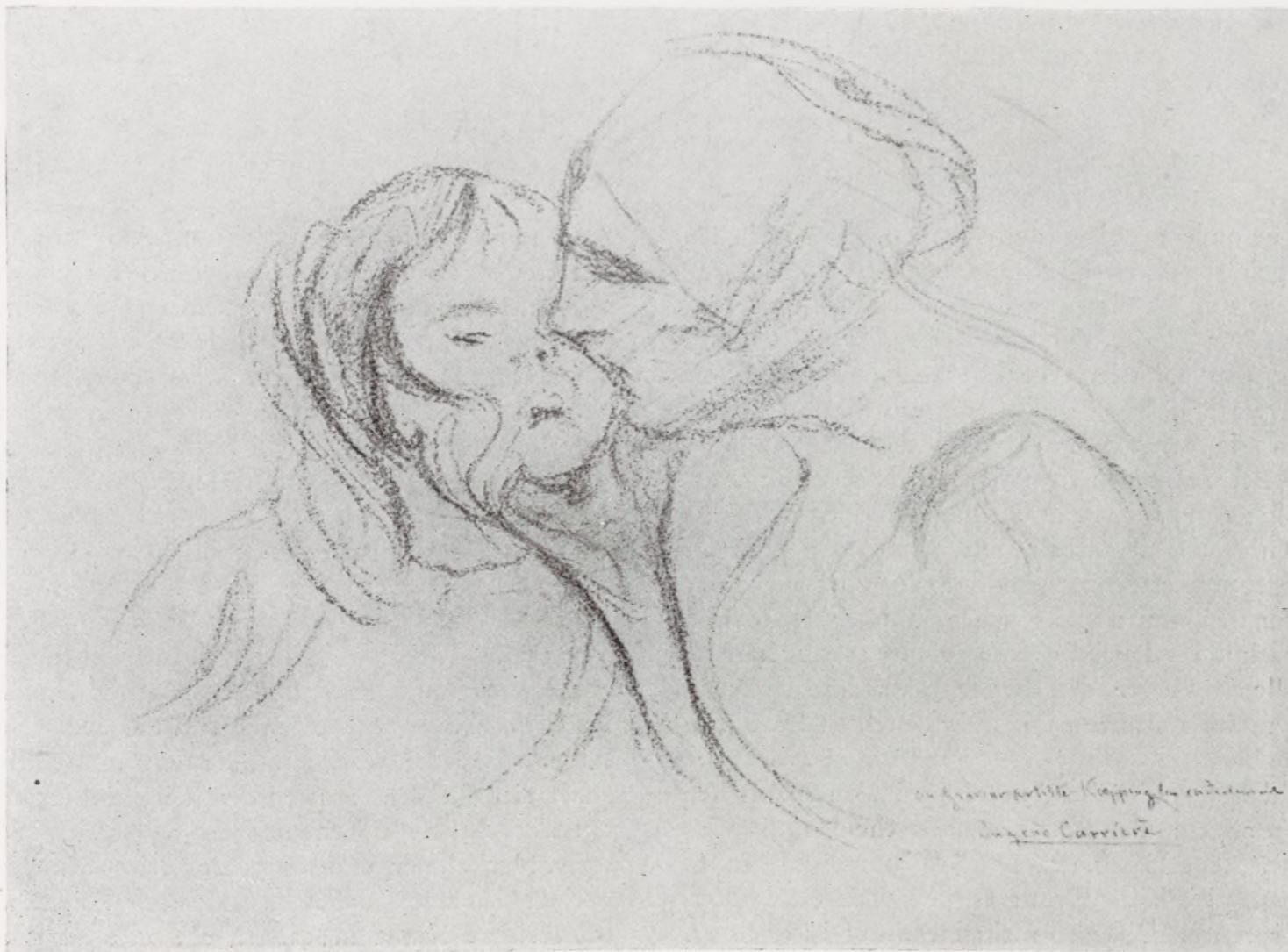
Endlich der Kolorist! Haben wir dabei die Harmonie aller Beziehungen überhaupt, und nicht das bloße Durcheinander von Farben oder nur den Grad ihrer Stärke im Auge, so macht die Verbindung aller angeschlagenen Accorde durch ein Netz von undefinierbaren Nuancen in irgend einer Tonart, gleichviel ob hell oder dunkel, den Koloristen aus. Und in diesem Sinne, Welch bewundernswerter Kolorist in dunklen Tönen ist Carrière! Welche Fülle geistreicher Tonwerte, genauer Valeurs innerhalb grösster Gegensätze, welche Feinheit im Auffinden der Uebergänge — und Alles so richtig und selbstverständlich, dass man unmöglich irgend etwas wegnehmen könnte, ohne sofort den Reiz des Ganzen zu gefährden! Die Harmonie ist sofort dahin, Alles wird armselig und verkehrt, sobald eine unvollkommene photographische Reproduktion den Eindruck wiederzugeben versucht. Alle die mannigfachen Schwingungen aber, unter sich zur Einheit verbunden durch ein alle umschleierndes abgedämpftes Licht, erzeugen jenen rätselhaften geheimen

Glanz, der alle Arbeiten Carrières kennzeichnet, und der so gut zu den geheimen Neigungen einer Seele passt, die nach innerer Sammlung Sehnsucht trägt. Und doch wirkt Alles zusammen wieder wie eine grosse Symphonie, die uns in unfassbarer Weise ergreift.

Schlieflich aber, bei all seiner so außerordentlich persönlichen Eigenart — hinter ihr und durch sie hindurch lässt auch Carrières Kunst immer doch die unwandelbaren Gesetze erkennen, welche die früheren Werke anerkannter Meister uns verkünden: feste Gesetze, die sozusagen eine innere Verwandtschaft herstellen zwischen allen unvergänglichen Werken.

Es wäre verlockend, dieses Thema weiterzuspinnen: es böte gerade für unsere Epoche so rascher Entwicklungen außerordentliches Interesse, aber das würde die Grenzen der vorliegenden Aufgabe erheblich überschreiten. Es galt zunächst nur, die grossen Linien zu zeigen, welche das Werk eines Künstlers charakterisieren, der sich zu so eigenartiger Selbständigkeit und Höhe erhoben hat: ein bevorzugter Geist, begabt mit einer außerordentlichen Sensibilität, der es verstanden hat, sich den Einflüssen eines bestimmten Milieus, einer bestimmten Epoche anzupassen, der in diesem Rahmen die allgemein menschlichen Empfindungen zu erfassen und ihnen einen so charakteristischen Ausdruck zu verleihen weiß, dass seine Eigenart unsere höchste Bewunderung erregt. Ja, gerade diese Besonderheiten seines Stils sind es, die uns zu der reinsten Höhe erheben: losgelöst von den geschmacklosen Fesseln des Kontur, ungehindert durch jede zu grobe Betonung des farbigen Eindrucks, geniest die Phantasie in voller Freiheit, außerhalb des Bereichs einer schulgerechten Aesthetik, die feinere Freude, sich selbst überlassen zu sein und sich hinauszuhoben über die Grenzen der Erscheinungen in die grenzenlose Welt des Traumes.

DANIEL MORDANT





EUGÈNE CARRIÈRE, DEKORATIVE LANDSCHAFT

## SPANISCHE KUNST

IGNACIO ZULOAGA

Zu den besonderen Eigentümlichkeiten der spanischen Kunst gehört in erster Linie, daß sie auf direkt realistischem Wege zum Idealismus gelangt und daß dieser einen um so höheren Flug gewinnt, je stärker er auf dem Realismus aufbaut. Die grossen Künstler Italiens haben das Ideal durch das Ideal selbst erreicht, d. h. sie suggerieren uns ihre poetischen Ideen, indem sie deren Vorwurf und deren Darstellung idealisieren. Bei den spanischen Meistern aber, mit Ausnahme Murillo's (und nicht einmal in allen seinen Werken) und bei den Griechen, deren Fall ganz besonders liegt, zeigt sich eine entgegengesetzte Erscheinung: Vorwurf und Darstellung werden genommen und gegeben als das, was sie sind, die Idee jedoch kommt dabei nur um so reiner zum Ausdruck. Man könnte allenfalls sagen, daß der Idealismus der spanischen Meister in der Wahl der von ihnen dargestellten Realitäten beruhe.

Um uns klar auszudrücken, müssen wir den spanischen Realismus von anderen Bestrebungen unterscheiden, die man leicht damit verwechseln könnte. Der Realismus Rembrandt's z. B. hat so gut wie nichts davon: es giebt keinen Künstler, der mehr interpretiert d. h. also mehr idealisiert hätte als er.

Aber seine Darstellung weicht im Ausdruck und in ihrem ganzen Wesen so sehr von der der italienischen Künstler ab, daß die akademische Auffassung den einen für einen Realisten, die andern aber für Idealisten erklärt; ein Irrtum, aus dem die akademische Lehre selbst erst erstand. Ganz ebenso wäre Dürer im Verhältnis zu den Spaniern allem Schein zum Trotz durchaus Idealist: sein Fleiss und die außerordentliche Sorgfalt, die er dem Detail widmet, weisen deutlich genug darauf hin.

Was die spanische Kunst in ihren Blütezeiten groß gemacht, das ist eben dieser reale Idealismus. Während des grösseren Teils unseres Jahrhunderts aber hat Spanien die eigentliche Richtung seines künstlerischen Temperaments völlig verkannt. Es hatte das Unglück eine Akademie zu besitzen; es hing mit einem Eifer, der dem der schlimmsten Italiener würdig war, am „Netten“ und „Niedlichen“, es gefiel sich in den außerordentlich geschickten, aber auch außerordentlich unbedeutenden Spielereien Fortuny's und seiner Nachahmer, und begeisterte sich für die grossen „historischen Gemälde“, die einen Abklatsch bildeten von dem, was französische Kunst in diesem ebenso anmaßungsvollen als



IGNACIO ZULOAGA, BILDNISGRUPPE PAN V 2  
LICHTDRUCK



banalen Genre geleistet hat. Mit einem Wort, es war so, dass man versucht war nach Goya's Tode endgültig unter die spanische Kunst zu setzen: „Finis Iberiae“.

Diese Grabschrift wäre allerdings verfrüht gewesen und wir freuen uns dieser Erkenntnis, denn wir erlebten in den letzten Jahren den Beginn eines wirklichen Wiedererwachens der spanischen Kunst, und der Künstler, dem diese Zeilen gelten, spielt eine hervorragende Rolle dabei. Man findet vielleicht, dass wir einer einfachen Skizze eine zu feierliche Einleitung gegeben haben und dass all diese ästhetisierenden Betrachtungen überflüssig waren. Aber wir glauben, auf diese Weise am besten deutlich zu machen, was Zuloaga bereits gegeben hat und welche Rolle er auch fernerhin zu spielen berufen ist. Vielleicht ist er sich selbst kaum klar darüber, in welchem Maße er trotz seiner Jugend jetzt schon dazu beigetragen hat, seinem Vaterlande das Bewusstsein der eigenen Kraft zurückzugeben, und es schien uns darum am Platz, zum besseren Verständnis seines Werkes einige allgemeine Hinweise auf die spanische Kunst einzuflechten.

Ignacio Zuloaga ist geboren in einer durchaus kunstgestimmen Umgebung. Sein Großvater war Direktor der „Armeria“ und Fachmann in Allem, was sich auf Metallkünste bezieht. Sein Vater ist der in der ganzen Welt berühmte Damascierer Placido Zuloaga, der mit außerordentlicher Energie und mit ebenso sicherem wie originellem und künstlerischem Geschmack es verstanden hat, in seinem Vaterlande eine großartige Kunstdustrie wieder aufleben zu lassen oder eigentlich völlig neu zu schaffen. Er hat eine Schule gegründet, unzählige Nachahmer gefunden und bleibt trotzdem der anerkannteste Meister. Es ist außer ihm vielleicht niemand, der, wie er, selbst der größten Aufgabe gewachsen wäre. Der Gold- und Silberschmuck am Grabmal Prim's ist seine Schöpfung und es wäre ihm ein Leichtes, die Fassade eines ganzen Hauses zu damascieren, falls ihm eine derartige Aufgabe gestellt würde. Auch sein Onkel Daniel Zuloaga ist ein hervorragender Künstler, ein Keramiker ersten Ranges, der in Segovia die Kunstdöpferei ebenso neu aufblühen ließ wie Placido in Eibar die Kunst der Inkrustation. Ignacio fand also in allernächster Umgebung nicht nur Lehrer, sondern auch Vorbilder einer selbstständigen künstlerischen Unabhängigkeit, und da er selbst ein großes Talent und eine seltene Kraft und Ursprünglichkeit besitzt, so liegt es auf der Hand, dass sich diese ebenfalls ihren eigenen Weg bahnen mussten. So leuchtet denn der Name Zuloaga auf allen Kunstgebieten des modernen Spaniens und es muss ihm das Verdienst zuerkannt werden, viel zum Ruhm Spaniens beigetragen zu haben, auch wenn man dies in Spanien selbst heute noch nicht so klar empfindet, wie bei uns.

Eibar wird von den Touristen beinahe sorgfältig vermieden. Es ist eine prächtige kleine Stadt, mitten in den Bergen der durch Reichtum, Fruchtbarkeit und Industriebetrieb ausgezeichneten baskischen Provinzen. Wer aber weiß von Vergara mit seinem imposanten Marktplatz? oder wer von dem benachbarten Eibar mit seiner prächtigen Kirche und mit seinen Eisenschmieden, bei deren Anblick man an Velasquez' „Apoll bei Vulkan“ denken muss? Wohl nur Wenige.

Hier aber spielte sich die Kinderzeit eines Mannes ab, der ebenso leidenschaftlich wie besonnen, mit gleicher Hingabe sowohl die Kunst der Vergangenheit, als auch das unmittel-

bare Leben seiner Zeit studiert. Es ist leider nur Wenigen gegeben, diese beiden Momente in sich zu vereinigen und doch ist es so leicht, wenn man nur einmal sieht oder empfindet, wie verwandt die Kunst der alten Meister mit unserem modernen Leben ist und wie tief dieses selbst wieder in der Vergangenheit wurzelt.

\*

Nachdem Ignacio Zuloaga sich entschlossen hatte, seiner Neigung zu folgen und Maler zu werden, ging er nach Paris und arbeitete in Montmartre. Was er jedoch arbeitete, war kein Nachahmen, sondern ein Sich-Einleben, kein Anleihe-Machen bei Formeln, sondern ein Sich-Schulen in den Ausdrucksmittern. Er verlor Spanien nie aus den Augen, kehrte oft dahin zurück und begann allmählich es mit immer größerer Leidenschaft zu malen, wie es denn auch Porträts spanischer Typen waren, die zuerst die Aufmerksamkeit des Publikums im Salon des Champ de Mars auf ihn lenkten. Diese ersten Bilder trugen einen durchaus strengen und fast rücksichtslosen Charakter und zeugten von einer gewissen Härte, die andererseits freilich viel zu dem kraftvollen Ausdruck des Ganzen beitrug. Kurze Zeit darauf errang der Künstler einen glänzenden Erfolg mit etwa zehn Gemälden, die in dem kleinen Laden des verstorbenen Le Barc de Boutville ausgestellt waren, woselbst die nach Neuem fahndenden Kunstliebhaber schon soviel interessante Darbietungen kennen gelernt hatten. Das war in der That ein Maler! Die Ausführung war weich geworden und der ganze Charakter, man könnte sagen: von intensiv ernster Freude: weiße Kleider, seidene Mantillen, naturfrische rote Lippen und glänzende Augen — seit langer Zeit schon hatte Spanien nicht mehr in dieser Weise zu uns gesprochen.

\*

Seitdem hat Zuloaga immer mehr an Ansehen gewonnen und in gleichem Maße wuchs auch sein Können.

Er schuf Typen und Landschaften aus Andalusien wie aus den baskischen Provinzen, trieb unablässig Licht- und Himmelstudien und verstand es, den einfach schlichten Wesen, die er malte, ein eigenartiges Leben zu verleihen. Die großen Porträts, die er in diesem Jahr im Champ de Mars ausgestellt hatte: sein Selbstbildnis, als Jäger, sowie das Gruppenbild zweier junger Mädchen und eines Herrn, das vor Kurzem für den Luxembourg angekauft wurde und nach dem das vorliegende Heft eine Reproduktion enthält, sichern ihm einen Platz unter den besten modernen Malern und stellen ihn an die Spitze der spanischen Künstler. Die großen Gemälde im Museum von Barcelona zeigen, was man noch von ihm erwarten darf. Studien, Porträts, Zeichnungen von höchst eigenartigem Geschmack, Lithographien, Radierungen — was er bis jetzt geschaffen, ist jetzt schon außerordentlich umfassend und vielseitig. Er gibt das Leben seines Volkes mit einer Beobachtung, mit einer Kraft und mit einem Stolz, der an die Meister der Blüthezeit Spaniens erinnert. Wenn er morgen eine Kirche auszuschmücken hätte — es wäre eine ganz besondere Freude und ich sehe jetzt schon das schöne betende Volk, das er malen würde, die unheimlichen verzückten Bettler, jene „im Himmel mächtigen Bettler“, von denen Victor Hugo spricht, die glänzenden

Prozessionen mit ihren golddurchwirkten Bannern wie beim Begräbnis des Grafen d'Orgaz, jenem prächtigen Bild in Toledo, oben im Himmel irgend eine Bäuerin aus Eibar mit ihrem natürlichen Adel, in ihrer Hoheit und Schlichtheit, wohl würdig: die Jungfrau und die Mutter zugleich darzustellen, wie Goya die Madrider Straßenjungen in San Antonio de la Florida zu

so schönen Engeln geschaffen! Doch ich will dem Künstler, der einer großen Zukunft entgegen geht, kein Programm vorschreiben — was ich meinte war nur: in einem Bild auszudrücken, wie es sowohl seinem als auch dem spanischen Realismus überhaupt gegeben ist, sich zur höchsten Poesie zu verwirklichen.

Arsène Alexandre



EUGÈNE CARRIÈRE, STUDIE

## Inhalts-Verzeichnis

PAN Fünfter Jahrgang 1899 Zweites Heft

<i>Dichtungen</i>	Seite	<i>Kunstbeilagen</i>	vor Seite
<i>Richard Dehmel</i>		<i>Otto Krebs</i>	Seite
<i>Heimatgruß an Hans Thoma (zu seinem 60. Geburtstag)</i> . . . . .	69	<i>Hans von Marées</i> . . . . .	114
<i>Wilhelm Holzamer</i>			*
<i>Gedichte für Hans Thoma: Glücklicher Abend — Königs Töchterlein</i> . . . . .	71	<i>Daniel Mordant</i>	
<i>Detlev von Liliencron</i>		<i>Eugène Carrière</i> . . . . .	119
<i>Mein Wald Herzebruch</i> . . . . .	73	<i>Arsène Alexandre</i>	
<i>Wilhelm Schäfer</i>		<i>Ignacio Zuloaga</i> . . . . .	122
<i>Der Selbstmord des François</i> . . . . .	79		
<i>Karl von Levetzow</i>		<i>Kunstbeilagen</i>	
<i>Gedichte: Der Einsiedler — Gefäß</i> . . .	85	<i>Adolf Hildebrand</i>	
<i>Paul Wertheimer</i>		<i>Jugendlicher Mann (Lithographie)</i> . . . . .	69
<i>Gedichte: Der Teppich — Winternacht — Todte Stunde — Sensitiva</i> . . . . .	87	<i>Emil Orlik</i>	
<i>Cäsar Flajischken</i>		<i>Edinburgh (Vierfarbige Originallithographie)</i> . . . . .	79
<i>Gedichte: Aus den Lehr- und Wanderjahren des Lebens</i> . . . . .	89	<i>Richard Müller</i>	
<i>Arno Holz</i>		<i>Schneedecker mit Telefonstand (Original- radierung)</i> . . . . .	85
<i>Moderne Walpurgisnacht</i> . . . . .	91	<i>Carl Bantzer</i>	
		<i>Beim Tanz (dreifarbiger Lithographie)</i> . . . . .	95
<i>Aufsätze</i>		<i>Adolf Hildebrand</i>	
<i>Gustav Kühl</i>		<i>Otto Ludwig-Büste (1868) (Lithographie)</i> . . . . .	107
<i>Detlev von Liliencron</i> . . . . .	95	<i>Hans von Marées</i>	
<i>Adolf Hildebrand</i>		<i>Selbstporträt (Lithographie)</i> . . . . .	115
<i>Einiges über die Bedeutung von Größen- vorstellungen in der Architektur</i> . . . . .	104		
<i>Rudolf Schick</i>			
<i>Tagebuchaufzeichnungen über Arnold Böcklin: Basler Erfahrungen 1868 (Fortsetzung)</i> . .	107	<i>Daniel Mordant</i>	
		<i>Le sommeil, d'après E. Carrière (Radierung)</i> . . . . .	73
		<i>Eugène Carrière</i>	
		<i>Selbstporträt (zweifarbiger Lithographie)</i> . . . . .	119
		<i>Ignacio Zuloaga</i>	
		<i>Porträtplatte (Lithographie)</i> . . . . .	123

*Abbildungen im Text*

	Seite		Seite
<i>Peter Behrens</i>			
<i>Kopf und Schlüßstück</i> . . . . .	73, 78		
<i>Schlüßstück</i> . . . . .	88		
<i>Zierstück</i> . . . . .	126		
<i>Initial N</i> . . . . .	114		
<i>Eugène Carrière</i>			
<i>Rentrée du Travail</i> . . . . .	119		
<i>Weibliche Porträts</i> . . . . .	120		
<i>Mutter und Kind, Skizze</i> . . . . .	121		
<i>Dekorative Landschaft</i> . . . . .	122		
<i>Studie</i> . . . . .	124		
<i>Otto Eckmann</i>			
<i>Zierstück</i> . . . . .	91		
<i>Ridard Grimm</i>			
<i>Zierstück</i> . . . . .	86		
<i>Adolf Hildebrand</i>			
<i>Bacchisches Relief</i> . . . . .	95		
<i>Sitzender Marfyas (Gipsmodell)</i> . . . . .	103		
<i>Hans von Marées</i>			
<i>Reproduktionen</i> . . . . .	114, 116, 118		
<i>Theodora Onasch</i>			
<i>Zierstücke</i> . . . . .	69, 71, 72, 94		
<i>Emil Orlik</i>			
<i>Zeichnungen: Public Bar, London</i> . . . . .	79		
<i>Boot</i> . . . . .	85		
<i>Hafen</i> . . . . .	87		
<i>Hermann Sandkuhl</i>			
<i>Thor (nach einer Lithographie)</i> . . . . .	89		
<i>Abend (nach einer Lithographie)</i> . . . . .	90		
<i>E. R. Weiß</i>			
<i>Zierstück</i> . . . . .	70		

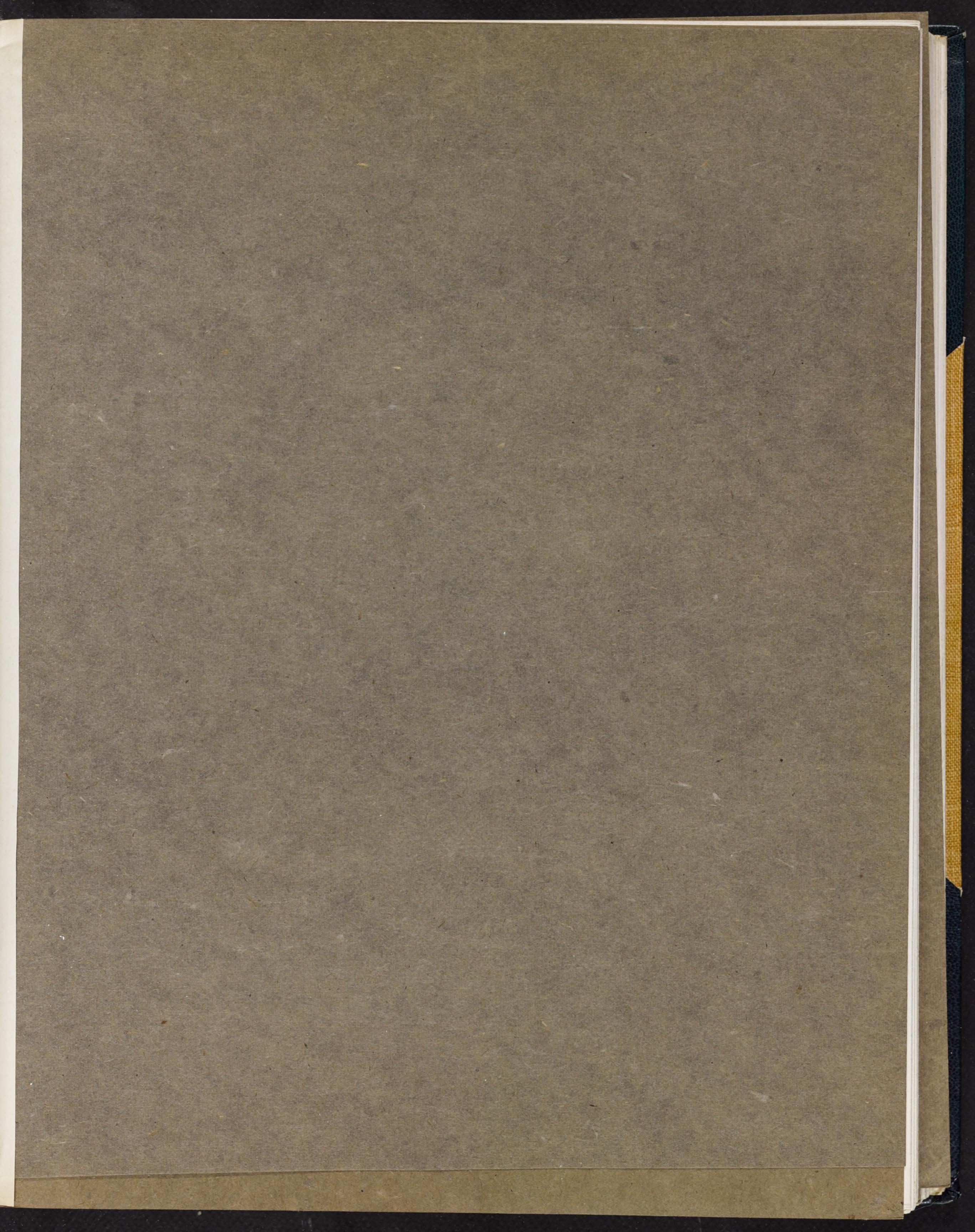


PETER BEHRENS

DIE KÜNSTLER- UND DIE VORZUGSAUSGABE ENTHALTEN: ☐☐☐☐☐  
AUSSER DEN AUCH IN DRUCKEN DER ALLGEMEINEN AUSGABE BEI-  
GEHEFTETEN ORIGINALEN (RICHARD MÜLLER, EMIL ORLIK, DANIEL  
MORDANT) UND AUSSER DEN REPRODUKTIONEN NACH BANTZER,  
CARRIÈRE, HILDEBRAND, MARÉES, ZULOAGA AUF KAISERLICHEM JAPAN  
ALS BEILAGE FÜR DIE MAPPEN IN LOSEN FOLIOBLÄTTERN DIE ERSTEN  
DRUCKE VON: ☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐  
RICHARD MÜLLER, ORIGINALRADIERUNG ☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐  
EMIL ORLIK, EDINBURGH, VIERFARBIGE ORIGINALLITHOGRAPHIE ☐☐  
DANIEL MORDANT, LE SOMMEIL D'APRÈS E. CARRIÈRE, RADIERUNG ☐

DRUCKVERMERK:

DRUCKVERMERK: FÜNFTER JAHRGANG, ZWEITES HEFT: ☐☐☐☐☐  
ES WURDEN GEDRUCKT VON DIESEM HEFT: ACHTUNDREISSIG NUME-  
RIERTE EXEMPLARE AUF KAISERLICHEM JAPAN FÜR DIE KÜNSTLER-  
AUSGABE, FÜNFUNDSEBENZIG NUMERIERTE EXEMPLARE AUF KUPFER-  
DRUCK FÜR DIE VORZUGSAUSGABE, EINTAUSENDHUNDERT EXEM-  
PLARE AUF KUPFERDRUCK FÜR DIE ALLGEMEINE AUSGABE ☐☐☐  
DIE ORIGINALRADIERUNG VON RICHARD MÜLLER WURDE GEDRUCKT  
BEI GIESECKE & DEVRIENT IN LEIPZIG ☐☐☐☐☐  
DIE VIERFARBIGE ORIGINALLITHOGRAPHIE VON EMIL ORLIK BEI A.  
HAASE IN PRAG ☐☐☐☐  
DIE RADIERUNG VON D. MORDANT NACH CARRIÈRE BEI CHARLES  
WITTMANN IN PARIS ☐☐☐☐  
DIE EIN- UND MEHRFARBIGEN LICHTDRUCKE NACH BANTZER, CARRIÈRE,  
HILDEBRAND UND ZULOAGA BEI ALBERT FRISCH IN BERLIN ☐☐  
DER LICHTDRUCK NACH H. VON MARÉS IN DER KUNSTANSTALT VON  
FR. BRUCKMANN IN MÜNCHEN ☐☐☐  
DIE AUTOTYPIEN UND ZINKOS DER ABBILDUNGEN IM TEXT WURDEN  
HERGESTELLT BEI G. BÜXENSTEIN & CO. UND A. FRISCH IN BERLIN ☐  
DIE JAPANPAPIERE DER KÜNSTLERAUSGABE UND DER VORZUGS-  
DRUCKE LIEFERTE R. WAGNER IN BERLIN, DAS KUPFERDRUCKPAPIER  
E. OBST & CO., STRASSBURG-BERLIN ☐☐☐  
DIE AUFLAGE SELBST (SOWIE DER UMSCHLAG) WURDE HERGESTELLT  
IN DER OFFIZIN W. DRUGULIN IN LEIPZIG, GEBUNDEN IN DER BUCH-  
BINDEREI-AKTIENGESELLSCHAFT VORMALS G. FRITZSCHE IN LEIPZIG  
UND WIRD AUSGEGBEN BEI F. FONTANE & CO. IN BERLIN ☐☐  
IM AUFTRAG DER GENOSSENSCHAFT PAN ☐☐☐  
DIE REDAKTION: BERLIN W. 35., KURFÜRSTENSTRASSE 44 ☐☐  
DR. CÄSAR FLAISCHLEN ☐☐☐  
AM FÜNFZEHNEN NOVEMBER EINTAUSENDACHTHUNDERTNEUNUND-  
NEUNZIG ☐☐☐



DRUCK VON W. DRUGULIN IN LEIPZIG.