



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts

Gurlitt, Cornelius

Berlin, 1900

Achtes Kapitel: Die Kunst aus Eigenem

[urn:nbn:de:hbz:466:1-81342](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-81342)

Achtes Kapitel.

Die Kunst aus Eigenem.

Neben der Pilotyschule lief in München stets eine Anzahl Wilde her, die meist den eigentlichen Führern durch ihre Selbständigkeit unbequem, oft aber auch durch ihre Eigenart „interessant“ waren. Nacheinander hatten dort Maxées, Feuerbach, Hildebrand, Böcklin, Thoma, Klinger eine Zeit lang gewirkt, meist ohne daß einer sich um den anderen viel gekümmert hätte. Man war sich unter den Künstlern bewußt worden, daß etwas in ihnen stecke; man fand, einige mit Widerwillen, andere mit freundschaftlicher Sorge, in ihnen einen starken künstlerischen Geist wirksam, eine nach Neuem, Eigenartigem drängende Kraft; aber man sah zugleich, daß diese in Gebiete hinüberleite, wohin zu folgen dem geschmackvollen Künstler nicht möglich sei. Männer von der Kraft des Lenbach oder Reinhold Begas haben nie aufgehört, den meisten dieser Künstler ihre volle Bewunderung zu zollen; den Kritikern versagte zumeist die Aufnahmefähigkeit; sie fühlten sich von den Neuerern abgestoßen; sie mußten sie mit Zorn oder Hohn behandeln; sie konnten sie nicht ernst nehmen.

Fast alle diese Künstler gingen nach Rom, sie gingen dahin, um die Einsamkeit zu suchen. Meist schlossen sie sich sogar voneinander ab, denn sie rangen dort nach einem selbständigen Stil, suchten, angeregt durch die Alten, zu selbständiger Stellung zur Natur sich durchzukämpfen, so selbständig zu werden, wie jene es einst waren.

Der alte deutsche Zug nach Rom! Die neue römische Kunst lockte sie nicht. Was Fortuny und die ihm folgenden Spanier, was die Franzosen und endlich die Italiener selbst dort schufen, war ihnen gleichgültig. Sie suchten etwas anderes: Man kann wohl sagen, jeder ernste deutsche Künstler, der sich in Rom heimisch fühlt, sucht nach einem Geheiß seiner Kunst, strebt über die Schulung, die ihm Auge und Hand geben können, hinaus zu einer Erklärung der Form aus allgemeinen Grundsätzen.

So Hans von Marées. Man sucht ihn vergeblich in den älteren Handbüchern der deutschen Kunstgeschichte. Unter 1600 Namen nennt ihn noch 1876 der Münchener Professor Fr. Reber nicht, so wenig wie 1889, zwei Jahre nach des Künstlers Tode, A. Rosenberg. Zwei Bücher, die über ihn geschrieben worden sind, von seinem Freunde Konrad Fiedler und von seinem Schüler v. Bidoll, kamen nicht in den Buchhandel. Und doch ist Marées in München viel genannt worden, wo er zu Ende der fünfziger und Anfang der sechziger Jahre lebte. Man erwartete Großes von ihm. Doch war er schon damals vielen ein wenig bequemer Geselle. Ein Mensch mit eigenem Urteil ist dies nie. Er war dabei, wo lustige und witzige Köpfe zusammenstaken, und war in den Ateliers gerne gesehen, wenn es Rat zu erteilen oder eine Sache herzlich anzu packen galt. Dann ging er nach Rom, der Stadt der großen Eindrücke und der aufdringlichen Kunstfreunde. Er schloß sich ab, so daß man ihn in Deutschland vergaß. Nur einmal kamen seine Werke nach Deutschland, als sie ihm mein verstorbener Bruder, der Kunsthändler Fritz Gurlitt, mit Mühe zu einer Ausstellung abrang. In seinem unverbesserlichen Hoffen auf den Erfolg des Ernsten, Guten hatte dieser zum mindesten auf Anerkennung von Marées leidenschaftlichem Streben gehofft. Die Bilder sind in Berlin im großen ganzen nicht gelobt und nicht getadelt worden. Denn man hat sie sich gar nicht angesehen. Selbst jene, die vor ihnen standen, gaben sich nicht die Mühe, sie zu betrachten. Die Meisten, die sie ansahen, schüttelten den Kopf: Weder waren sie geistreich, noch von blendendem Kolorit, noch gut gezeichnet, noch richtig komponiert — kurz, sie hatten so wenig die Vorzüge, die man von einem guten Bilde forderte, wie einst Carstens Arbeiten

jene gehabt hatten, die man damals forderte. Man lachte über sie; aber nicht mit jenem boshafsten Lachen, das den Impressionismus empfing, mit jenem Hohn, dessen Widerhall Zola im *L'oeuvre* so meisterhaft der Nachwelt zur Schande festzunageln verstand, sondern mit dem Lachen des Mitleids: Armer Narr!

Damals, Ende der achtziger Jahre, habe ich im gewissen Sinne mit unter dem Eindrucke dieses Mitleids gestanden und habe seinen Nachklang mitgeföhlt. Ich wußte, daß Marées sich nur mit blutendem Herzen von seinen Werken losriß; daß es für ihn ein schwerer Entschluß war, den besten Inhalt seiner Werkstätte, über die er so lange ein geheimnisvolles Dunkel gebreitet hatte, ungeweihtem Blick zu eröffnen; daß sein hochgespannter Stolz nur dann den Schritt gewagt habe, wenn er hoffen konnte, ihn dem Siege entgegen zu thun.

Bald darauf hatte das Schaffen Marées ein jähes Ende. Er starb nach kurzer Krankheit, gewissermaßen den Pinsel in der Hand. Ein Held auf einsamem Schlachtfeld. Wenige Freunde um ihn. Kein Feind vor ihm. Nicht ein Gegner hatte ihn gefällt, sondern seine Kraft hatte sich im Ringen mit sich selbst aufgezehrt. Unfertig stand sein Lebenswerk da. Kein Kunstwerk verkündet ganz das, was er erstrebte.

Sehen lernen ist alles, pflegte Marées zu sagen. Der Gesichtssinn ist der edelste und vornehmste des Menschen; seine Ausbildung das einfachste und sicherste Mittel im steten Zusammenhange mit der Natur zu leben und der Schlüssel zu ihren tiefsten Geheimnissen. Aber es bedarf redlicher, aufopfernder Arbeit, diese Ausbildung zu erlangen. Es genügte ihm nicht, den Gegenstand, den er vor Augen hatte, getreu nachzubilden. Er wollte ihn in sich aufnehmen und aus sich heraus neu gebären. Darum war ihm die Studie nach der Natur nicht die eigentliche Kunstleistung. Er spottete über jene, die nur das Gesehene wiedergaben, also gewissermaßen verdoppeln wollten. War er doch mit seinem Freunde Fiedler in den ästhetischen Ansichten eng verwandt. Vor allem kam es ihm darauf an, den Raum darzustellen. Der Bildhauer Hildebrand als dritter eines geistigen Bundes sieht hierin und in der Darstellung der Form das eigentliche Ziel der Kunst, den Höhepunkt

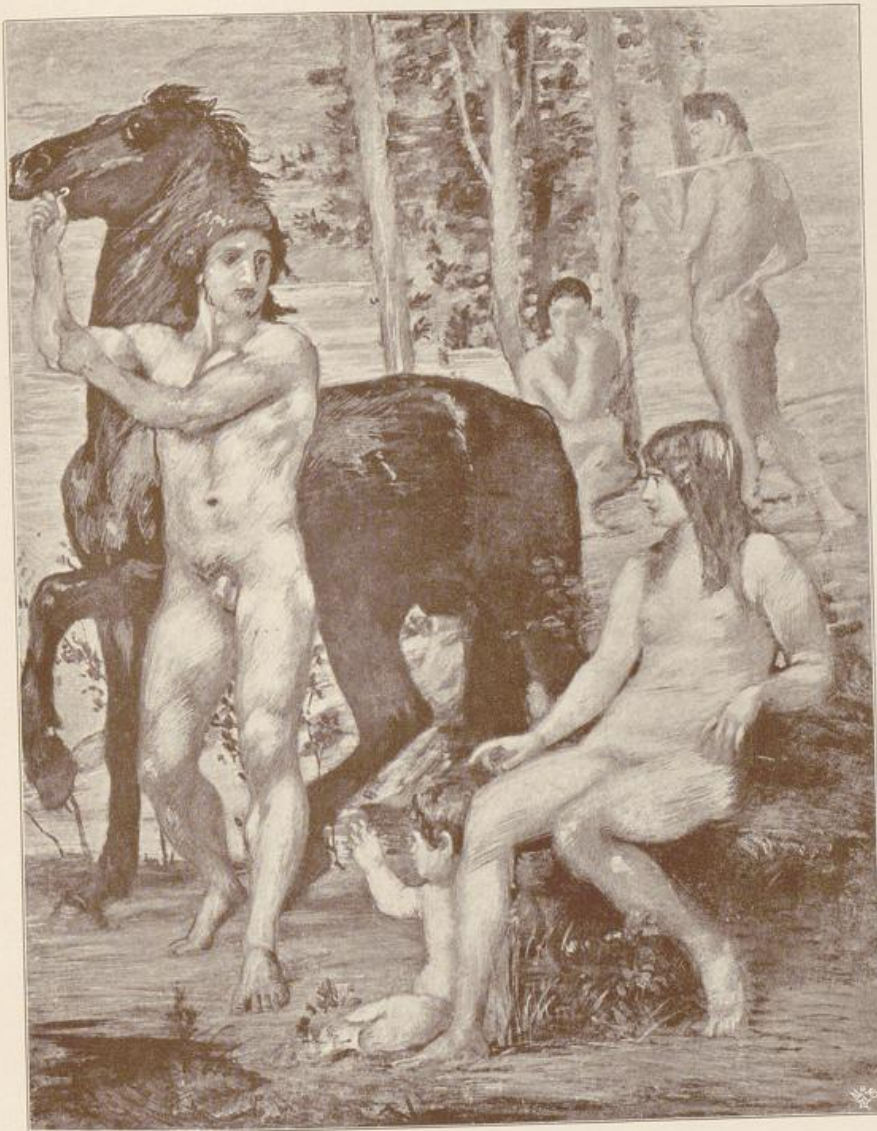
der bildlichen Vorstellung, die eigentlich künstlerische Schulung, der der Künstler wie einem zum natürlichen Bedürfnis gewordenen Gesetze dienen müsse. Der Beschauer messe im Raum alle Richtungen im Verhältnis zu den beiden naturgemäß klarsten, nämlich zu der wagerechten und lotrechten Richtung. Diese geben ihm das eigentliche Raumgefühl. Sobald diese im Bilde sind, haben wir sofort das beruhigende Gefühl eines klaren, räumlichen Verhältnisses zur Bildererscheinung. Also ein senkrechter Baum und ein Wasserspiegel geben dies. Wo diese Grundrichtungen fehlen, kann die Darstellung im Bilde zwar getreu sein, fehlt aber doch eine Grundwahrheit, weil sich unser Richtungsverhältnis zur Natur nicht ausdrückt. Es fehlt dem Bilde dann die Ruhe, weil in ihm die Klarheit des Raumverhältnisses nicht zu erlangen ist: Das ist das große Rätsel in der Wirkung der französischen Landschaft.

Diese Fragen, wie sie Hildebrand aufwirft, haben sichtlich auch Marées stark beschäftigt. Der Mensch im Raum, das ist im Grunde der Inhalt seiner Bilder, seiner Skizzen. Der Mensch ist nicht eine bestimmte Gestalt, die Handlung ist nicht entscheidend für den Kunstwert. Marées strebt nicht nach einer, sondern nach der Menschengestalt. Er zeichnete und malte eifrig nach der Natur. Aber er warf die gefertigten Blätter weg; duzendweise lagen sie in seiner Werkstätte herum. Er wollte die Natur nur mit dem Auge erfassen, die zeichnende Hand war ihm nur Mittel dazu, schneller und eindringlicher die Formen auswendig zu lernen. Die Form sollte in ihm sitzen, bevor er sie in den Raum stellte. Die Art, wie er das that, erinnert an die älteren italienischen Maler. Mit voller Entschiedenheit schuf er vor allem die Richtungsgegensätze: wagrecht zu lotrecht. So sind die Bilder bis an Rafael heran beschaffen, erst durch diesen kommt der pyramidale Aufbau zum Siege, die Verwischung der Grundrichtung. Also auch hier wieder eine Art Prärafaelitentum.

Die Farbe ist ihm, wie dies wieder Hildebrand ausdrückt, nur das Gewand der Form, der Ton nur ein Mittel zur Klärung des räumlichen Ausdrucks. Hierin tritt der volle Gegensatz der Deutschen der Schule von Barbizon gegenüber deutlich hervor. Die Beleuchtungen, die jeden Formeneindruck auflösen, scheinen ihm somit jeder

Möglichkeit, einen klaren räumlichen Eindruck zu gewinnen, entgegenzuarbeiten. Das erklärt die Abneigung dieser Neurömer gegen die Maler des Lichts. Denn das Licht löst die Form auf, hindert den Ausdruck des Formeninhaltes, statt ihn unterscheiden zu lehren; es spricht ihn, wenn es gleich den Rauminhalt zu geben vermag, nicht deutlich genug aus. Marées macht keine Studienreise, weil er nicht aufhört, eine solche zu machen. Natur ist überall, Stimmung ist überall, Licht und Farbe sind überall. Es heißt nur um sich schauen, Erfahrungen sammeln und endlich sich so erfüllen mit Erfahrungen, daß sich innerlich aus diesen Gedanken Bilder herausgestalten, deren äußerliche Darstellung dann die zweite, aber vielleicht nicht minder wichtige Arbeit des Künstlers wird. Er will also nicht das Bild einer einzelnen Erscheinung geben, sondern setzt sich mit ganzer Kraft dafür ein, die vom Wechsel der Erscheinung unabhängige Form zu gestalten. Ein einheitliches Bild aus zahlreichen Beobachtungen, die Formenerfahrung eines ganzen Lebens verarbeitend, den vollen Gehalt der Daseinsform des Gegenstandes zu suchen, das ist ihm echtes Künstlerwerk.

So schuf auch Marées von innen heraus nicht ein Stück vorhandener Natur; nicht die Abbildung eines litterarischen oder geschichtlichen oder religiösen Gedankens; nicht die Wiederholung eines Natureindrucks durch die Kunst, sondern Daseinsformen: Den lebendigen Menschen in einer lebendigen Natur; den Menschen, der nicht den Zweck hat, etwas Besonderes vorzustellen oder zu bedeuten, sondern der nur lebt; aus der Vorstellung eines typischen Menschentums in Marées Kopf zum gemalten oder gezeichneten Sonderwesen geworden ist. Er drängte den einzelnen Eindruck zurück, um nicht diesen wiederzugeben, sondern aus der Fülle der Eindruckserfahrungen das Einzelne in ein Verarbeitetes, Allgemeines, Gegliedertes umzubilden. Er wurde zu seinen Entwürfen nicht durch einen bestimmten Gegenstand angeregt, sondern durch Vorstellungen, die ihn dauernd, oft sein Leben hindurch beschäftigten. Und diese waren wieder das Ergebnis von Beobachtungsreihen, denen die einzelne Erfahrung eingefügt und verschmolzen wurden. So gab er in jedem Bilde nicht nur einen Gegenstand, sondern in erster Linie sich selbst; denn er stellte nicht dar, was er irgendwo



Hans von Marées: Studie
Verlag von J. Bruckmann



gesehen hatte, sondern das, was sich auf Grund zahlreicher Beobachtung in ihm aufbaute. Seine Gestalten haben nicht die einfache, wirkliche Natur, sondern eine durch den Eigenwillen bewußt vermittelte. Man hat unrecht gethan, Carstens Werke über den Span zu loben. Sie sind keineswegs ihrer Mehrzahl nach auf der Höhe einer für alle Zeiten gültigen Kunstvollendung. Ihre Schwächen bestehen in dem Rest von stilistischer Weichheit, von anschmeichelnder Kokostimmung, der er als Kind seiner Zeit den Zoll zahlen mußte. Um dieser Schwäche willen gefallen sie noch heute den meisten von Carstens Freunden, die ihn nicht klassisch, nicht nachahmend genug haben können. Marées Schattenseiten sind anderer, bedenklicherer Art. Er hat überreich die Herbheit unserer Zeit in sich aufgenommen. Seine Bilder werden nie gefallen, selbst wenn die Kunst in der von ihm angegebenen Richtung fortschreitet. Wie Carstens gab auch Marées das Beispiel eines Künstlers, der sich selbst auslebt. Und das ist seine That. Eine große That. Neben ihm bildeten sich nicht Schüler, sondern Menschen. Sie suchten in ihrer Weise die Natur zu erfassen und in sich zu verarbeiten. Sie strebten von den veralteten Zielen fort nach dem Darstellen des innerlich Eigenen.

Marées hat den Naturalismus und die ganze moderne französische Kunst aufrichtig gehaßt. Er hat sie nie verstanden. Die Künstler sind einseitig im Kunsturteil, wenigstens alle großen Künstler. Und sie sollen es sein. Bei ihnen ist die Meinung das Kind der That, umgekehrt wie bei anderen Menschen. Sie denken so, wie sie schaffen, während man sonst schafft, wie man denkt. Sie können daher auch nicht anders denken, als nach der durch ihre Natur bedingten Richtung. Sie denken aus einer eigenen Welt und Lebensauffassung heraus; sie haben ihre eigene Weisheit und ihre eigene Wahrheit, die sich mit fremden Wahrheiten nicht messen läßt. Freilich gilt's als Grundsatz, daß zwei Dinge nicht wahr sein können, die sich widersprechen. Und vielleicht ist das nach den Gesetzen der Logik richtig. Aber ich sehe überall, daß die Wahrheit in der Wiedergabe der Natur bei jedem eine andere ist; daß zwei verschiedene Künstler völlig verschiedene Kunstmeinungen als wahr ansehen, und daß sie beide Recht zu haben glauben. Und wenn sie

nun zwei große Menschen sind, und jene Wahrheit der Inhalt ihres Lebens ist, so fürchte ich zu keinem gerechten Urteil zu kommen, wenn ich mich auf die eine und auch auf die andere Seite stelle; sondern nur dann, wenn ich die Dinge mit dem einen für schwarz und mit dem andern für weiß ansehe. Ich habe einen so starken Autoritätenglauben, daß ich dies ohne Selbstüberwindung zu thun und beiden sich widersprechenden Teilen Recht zu geben vermag, weil mir nur jener Wert der künstlerischen Wahrheit gilt, der aus Eigenem kommt.

Marées ist der Wiederverkünder des Hochstrebens, das Cornelius befehlte. Sie hätten sich beide sehr gut verstanden. Cornelius hätte mit seiner größeren Kraft das tiefere Ziel des Marées vielleicht erreicht. Denn Marées stellte dies Ziel in seinem Herzen auf, während es Cornelius noch draußen, in vergangener Kunst suchte.

Neben Marées, unabhängig von ihm, doch abhängig von der gleichen geistigen Strömung wirkte in Rom Anselm Feuerbach. Nachdem er seine französische Schulung überwunden, das heißt ihr Ziel, so weit es ihm möglich war, erreicht hatte, warf er sie weg, neuen Aufgaben anhängend. Darin liegt seine Bedeutung der Pilotschule gegenüber.

Feuerbach wollte typisch, doch von jedem Herkommen frei werden; er wollte fühlen, was er malt; aus der Farbigkeit, die er in Paris erlernt hatte, wieder in die Form zurückkehren. In Rom lernte er neu sehen; erkennen, welche Gefahr darin liege, wenn sich der Künstler eine schablonenhafte Handschrift angewöhne. Er wollte die natürliche Erscheinung in Achtung halten, deren Feinheiten durch Größe bewältigen. Es ist der alte Satz: Stil entsteht durch Weglassen des Unwesentlichen. Der Idealismus, dessen Lehren Feuerbach stark beherrschten, dämmert auch hier wieder auf. Aber nicht die Antike, sondern die Natur wurde zum Vorbild erhoben. Ehe man Antike zeichnet, muß man die menschliche Form verstehen, sagt Feuerbach. Die Kritik nannte ihn daher auch einen Autodidakten. Er sucht vollendete, erschöpfende Darstellung. Die Gestalten sollen unabänderlich, unbeschadet ihrer Sonderart Gattungsbilder sein; das lebende Modell soll nur mit Vorsicht, in Hinblick

auf den Zusammenhang des Ganzen benutzt werden. Das Geschichtsbild, wie er es anstrebt, soll das Sittliche, das menschlich Große festhalten, über das Modell hinausarbeiten; es muß aus der Natur und aus der großen Auffassung hervortreten, freie Schöpfung sein, in einem Vorgang ein Leben darstellen, vor- und rückwärts deuten, in und auf sich selbst beruhen für alle Ewigkeit.

In Selbstpott sagt er von sich, er sei zu einfach in seiner Kunst gewesen. Das sprach er damals aus, als Makart auf der Wiener Weltausstellung in den Augen der Menge den Sieg über ihn davontrug. Daran sei die fortwährende Stilübung schuld, die Absicht, das Unwesentliche wegzulassen; dann die Einsamkeit in Italien, wo nur Meer und Himmel glänzen und die Seidenwebereien in zweiter Linie stehen; endlich seien die Gegenstände seiner Bilder selbst zu einfach, da ihm die menschliche Form wichtiger sei als die besten Schneiderkünste.

Keine Eigentümlichkeit hat Feuerbach in den Augen der Zeitgenossen mehr geschadet als der freidige Ton seiner Bilder. Auch hier Abstraktion. Er zwingt sich zum Maßhalten in der Farbe, zu der Stille der Fresko. Er sieht, daß die Welt nicht jene Farbe habe, die ihr die Pilotyschule andichtet, und die man trotz ihrer Schwere, ihres speckigen Glanzes für schön und wahr zu nehmen sich gewöhnt hatte. Er kommt der Menge nicht entgegen, er beharrt bei dem, wie sich ihm die Kunst freier von Künstelei offenbart. Er ist ein Hellmaler in seiner Weise, vielleicht weniger beeinflusst durch die unmittelbare Erkenntnis des Weiß im Licht als durch die bei den alten Meistern beobachteten Töne. Er suchte nach knapperem Ausdruck in der Farbe für die großen Aufgaben, die er sich stellte, und zwar zu einer Zeit, da gerade das Gegenteil das Ziel der Münchener war. Als sein Gastmahl des Plato 1869 dorthin zur Ausstellung kam, sah es aus, um Rechts Worte zu gebrauchen, wie ein Stück Eismeer in einem Parfümerieladen. Selbst die Freunde Feuerbachs ließen die Köpfe hängen. Jetzt ist die Parfümerie verdunstet und das Eismeer in seiner Größe anerkannt.

Graf Schack erzählt, wie Feuerbach in seinem Kunsturteil alle zeitgenössische Kunst, Schwind fast allein ausgenommen, ablehnte. Er hatte das starke Gefühl, das Neue zu wollen und zu schaffen.

Und gerade im Gastmahl und der etwa gleichzeitig entstandenen Amazonenschlacht suchte er sich endlich dieses Neue abzapfen. Das, was Schack von ihm erwarb, war im Sinn der Historienmalerei der Zeit gedacht; jetzt wollte Feuerbach aus eigener Kraft die Größe der Alten aufnehmen. Schack traute ihm dies nicht zu, er wollte ihn am Anmutigen festhalten. Aber Feuerbach setzte trotz seiner sorgenvollen äußeren Lage die Kunst über sein Wohl, brach in klarer Absicht mit dem schulmeisternden Grafen und schuf von nun an Werke größten Stiles, klassischen Inhalts, in denen er mit höchster Einfachheit der Farbe seinem Formempfinden Genüge that. Auch er ging immer mehr darauf aus, Herr der Natur zu werden, durch immer erneutes Zeichnen sich die Gestalten einzuprägen und nun aus diesem Wissen heraus frei zu gestalten. Aber er bedurfte der schwersten Anstrengung, um die Schule los zu werden. Die Klagen über diesen Kampf klingen zwischen die stolzen Selbstermahnungen zum Streben nach dem Höchsten durch seine schriftlichen Aufzeichnungen rührend hindurch.

Sein Gastmahl des Plato ist ein Bild, das sich dauernd wird sehen lassen können. Ich bin oft vor ihm an Angelica Kauffmann erinnert worden. Der Ton ist verwandt; nur ist es ein Mann, der ihn handhabt. Die Zeichnung weist nicht minder auf ältere Kunst. Sie ist von sonderbarer Kraft, wengleich das Bild den Grundzug des Reliefs in einer Weise hat, die an die alten Deutsch-Römer mahnt. Die Hauptgestalten sind mit lebhaftem Gefühl für Umrißlinien hingestellt. Es ist das Bild nicht das Werk eines völlig Freien, aber eines, der sich in hartem Ringen den Gebrauch seiner Glieder erkämpfte: Feuerbachs Gestalten haben die großen Bewegungen von Leuten, die Herr ihrer selbst geworden sind.

Der grundsätzliche Unterschied zwischen den älteren Bildern Feuerbachs und dem, was sonst für die Kunstvereine gemalt wurde, ist nicht so groß, daß man sich leicht zu erklären vermag, warum Feuerbach zuerst so völlig auf Gleichgültigkeit, später aber auf so heftige Feindschaft bei der Kritik und der Menge stieß. Es ist der Hauch der geistigen Selbständigkeit, der von seinen Bildern beleidigend jene umwehte, die in der Unterordnung unter den allgemeinen Geschmack die Aufgabe des Künstlers sahen. Jene Eindrücke sind

die lebhaftesten, durch die das Fremde erkannt wird, das dem Gedächtnisbilde Widersprechende. Wir urteilen daher schärfer in Ablehnung als im Einverständnis. Die Kunstfreunde fühlten in Feuerbach einen Umbildner ihres Geschmacks. Sie fanden dies als Beleidigung gegenüber dem Geschmack, den sie besaßen und, weil sie ihn besaßen, für den denkbar besten hielten.

Die Kritik hat Feuerbach sehr hart mitgenommen, namentlich seine späteren Bilder, bei denen diese Absicht deutlich hervortrat. Man fand die Gestalten unschön, den Gesichtsausdruck gemein, man fand sie vor allem zu realistisch. Feuerbach, sagt Rosenberg, hat sich allzu sklavisch an seine Modelle, besonders an die weiblichen, gehalten und die Natur nebst allen ihren Zufälligkeiten und Bildungsfehlern mit ängstlicher Treue wiedergegeben, sogar gewisse Mißbildungen, die nur die Folge der modernen Kleidung, des Tragens von Strumpfbändern, Korsetts u. s. w. sind. Die Pferde seien steif und hölzern. Dagegen bewunderte der Kritiker Feuerbachs Skizzen. Die Ausführung also war es, die diesem die Günst der Kritik verdarb. Glaubt man Rosenberg, so hat Feuerbach gerade das, was er erstrebte, nicht erreicht. Sein Leben lang plagte er sich, um die Zufälligkeiten los zu werden, die ängstliche Treue zu überwinden. Und gerade dies wird ihm als eigentümlicher Fehler vorgeworfen. Wer ein gutes Beispiel für das Nichtsehenkönnen der Kritik haben will, dem ist es hier geboten. Feuerbach hatte den Fehler, solche Kritiken zu lesen. Als der Sohn eines deutschen Professors hatte er eine unberechtigte Achtung vor Gedrucktem. Lebte er doch einsam in Rom, war doch die Zeitung ihm fast allein das Echo des Vaterlandes auf sein Schaffen. Er hat schwer unter den Angriffen gelitten, er ist körperlich unter ihnen zusammengebrochen.

Adolf Rosenberg gehört zu jenen, die Feuerbach nicht verstanden. Das ist kein erwähnenswerter Umstand, da überhaupt kein Verständnis vor allem Neuen und dabei Großen versagte. Ich erwähne ihn hier nur, um das Verhältnis zwischen Kunst und Tageskritik zu erörtern. Tageskritik nenne ich die, die heute gemacht und morgen vergessen wird. Er wäre unbillig, dem im Schweiß seines Angesichts arbeitenden Tagelöhner der Zeitungen

daraus einen Vorwurf zu machen, daß seine Aufsätze gelegentlich fehlerhaft, flüchtig, unbedeutend sind. Darum habe ich mich in diesem Buche auch stets an jene Kritik gehalten, die nachträglich in Buchform erschien, also nach Jahren vom Kritiker selbst für gut befunden wurde, für die er somit dauernd die Verantwortung übernahm. Dies that Rosenberg in seiner Geschichte der modernen Kunst, zu der er vielfach seine Tageskritiken verwendete.

Man liest aus dem Lebensbilde Feuerbachs, wie Rosenberg es giebt, deutlich heraus, daß es ihm dem Toten gegenüber nicht ganz wohl ist. Er klagt ihn des Eigensinnes, der Hartnäckigkeit an, weil er sich dem Rate der Kritik nicht fügte; er nennt ihn haltlos, reizbar, ein zerrissenes, düsteres Gemüt. Feuerbach floh die Gesellschaft, wenn sie groß und laut war; aber es brach das Liebevollste, Gemütswarmer, Rindliche seines Wesens hervor, wenn er sich Gleichgestimmten gegenüber sah. Und wenn er auch unter dem Druck eines Lebens voll Kampf das einst so fröhliche Lachen verlernt hatte, so war er doch der anregendste, lebenswürdigste Gesellschafter. Der Berliner Kritiker hat ihn also auch hierin nicht recht verstanden, weil gerade dessen Art es war, die Feuerbach im Leben mied. Trotzdem ist Rosenberg ihm nachzusagen gezwungen, Feuerbach sei in einigen Schöpfungen zur Höhe des klassisch-romantischen Ideals emporgestiegen. Aber er vermochte einen bezeichnenden Satz nicht zu unterdrücken. Die Kritik, sagt Rosenberg, welche sich dem Werke eines Lebenden gegenüber, der sich bis dahin in verbissenes und abstoßendes Stillschweigen gehüllt hatte, nicht in eine feine Analyse jener psychischen Verfassung einlassen konnte, hat ehrlich ihre Meinung gesagt, ehrlich und schroff; und sie durfte es, weil niemand voraussetzen konnte, daß Feuerbach sich diese Kritik so zu Herzen nehmen würde, daß sie zur Veranlassung seines Todes werde! Es ist noch ein erfreuliches Zeichen, Rosenbergs angstschlotterndes schlechtes Gewissen hier das eigene Werk grausam anzuklagen zu sehen. Er fühlt sich mitschuldig am Tode eines der Besten in unserer Kunst. Und er entschuldigt sich damit, daß jener seine Kritik nicht hätte so ernst nehmen sollen, sondern als das, was sie ist, als leeres Geschwätz. Feuerbach hätte sein Schweigen brechen und Rosenberg seine Kunst brieflich oder münd-

lich erklären sollen; dann hätte er sie vielleicht verstanden. Aber der Maler meinte verbissener und abstoßender Weise, durch Bilder zur Welt reden zu sollen! Das war sein Fehler, darum blies ihm die Kritik das Halali, ehrlich und schroff! Die Ansicht Rosenbergs mußte im Tageblatt stehen und selbst, wenn ein Feuerbach darüber zu Grunde gehe. So will's das Recht der Kritik!

Der Art Feuerbachs steht eine Reihe von Gesichtsmalern des großen Stiles zur Seite, die das Geschick glücklicher beanlagte und danach behandelte. Unter ihnen, bis auf sein trauriges Ende, Friedrich Gesellschaft. Seit ich seine Skizzen und Entwürfe sah, ist mir seine Beurteilung nur noch schwerer geworden. Da sind zunächst Aufnahmen nach der Natur. Wer nur im geringsten einen Blick für künstlerische Auffassung hat, dem werden diese ernsten, strengen, fast harten Blätter sagen, daß er vor den Werken eines sehr bedeutenden Menschen stehe. Diese Köpfe, diese Körper sind gezeichnet mit dem Streben nach Bildnisähnlichkeit, sind nicht absichtlich stilisiert, nicht schön gemacht. Im Gegenteil: die Runzeln in den Gesichtern, die eckige Bildung der Glieder, die scharfen Gegensätze der Formen sind überall entschieden betont. Man wird durch diese Arbeiten an niemand erinnert; sie zeigen einen selbständigen Künstler, der vielleicht malerisch nicht eben sehr fein, aber zeichnerisch groß sieht und das Gesehene mit einer außerordentlichen Kraft und Klarheit festzuhalten versteht. In seinen Altzeichnungen steckt nicht nur ein starker Sinn für das Eigenartige des Modells, sondern der höhere Kunstwert, der den Meister als unwillkürlich umschaffenden Neubildner erkennen läßt. Es muß eine wahre Freude für den Kunstverständigen sein, diese Gesellschaftschen Köpfe beständig um sich zu haben. Sie gehen in die Tiefe, sie halten dem andauernden Beschauer mehr, als sie dem flüchtigen Blicke versprechen.

Und aus diesen prächtigen Skizzen kommen dann so herausgeflügelte, unfreie Sachen hervor, wie die großen Wandgemälde in der Ruhmeshalle zu Berlin, wahrlich keiner Ruhmeshalle der Kunst. Dort strafen die Meister älterer akademischer Richtung mit einer neuen zusammen. Gesellschaft sah noch sein Ziel in Cornelius. Er machte bei ihm absichtlich Anlehnungen; er hoffte, Idealist wie

Feuerbach, gleich diesem in Rom heimisch, gleich ihm nicht frei den großen Vorbildern gegenüber, mit seinem stärkeren, zuverlässigeren Können, seiner festeren Schulung das durchführen zu können, was jenem ver sagt war. Andere suchten die Versöhnung auf dem Wege, daß sie den neuen malerischen Realismus ins Bild trugen, durch erhöhte farbige und zeichnerische Annäherung an die Wirklichkeit dem Gedanken neue Lebenskraft, der Geschichtsmalerei frischeres Blut zuzuführen: Peter Janssen, Arthur Kampf, Hermann Prell, Fritz Köber und andere mehr. Mir ist das Herz für diese Kunst ver sagt. Ich verstehe sie nicht. Sie scheint mir weder groß noch wahr. Aber ich höre tüchtige Leute die Ansicht vertreten, daß sie einen Ausgleich zwischen Altem und Neuem darstelle. Ich finde, daß sehr viele sich aufrichtig an ihr erfreuen. Namentlich erkenne ich deutlich die Absicht, gewisse neue Erkenntnisformen in das Bild mit einzureihen, und zwar vor allem realistische. Die Gestalten sind nach der Natur gemalt, ohne daß der einzelne Mensch ganz im Bilde so erscheint, wie er sich im Leben bewegt. Eine allgemeine Auffassung wird erstrebt, ohne die eigenartigen Formen in der Bildung des Modelles völlig zu verlassen. Die Farbe ist heller, den tatsächlichen Lichtwirkungen angemessener, die Gegenstände der Geschichte sind in Kleidung, Sitte, Tracht richtiger erfaßt als früher. Aber ich sehe — der Fehler liegt wohl an mir — immer nur Kostümfeste, mit Theaterkleidern angezogene, vorzüglich geschulte Statisten. Ich wüßte nicht ein solches Geschichtsbild, das sich annähernd auf die Höhe Tiepolos erhöbe, der den modernen Malern alles das vorausnahm, was sie erstreben, außer die Absicht auf meinem Ermessen nach nie erreichbare geschichtliche Echtheit. Die Bewegungen sind die feinen, die Farbigeit ist ihm nachgebildet. Wozu wiederholen, was vor einem Jahrhundert schon besser gemacht wurde? Ich finde den Geist wieder, der sich in den architektonischen Restaurierungen geltend macht. Durch tausendfältige Erfahrung ist bewiesen, daß wir uns niemals in den Geist der Zeiten zu versetzen vermögen, sondern daß es stets der Herren eigener Geist ist, in dem die Zeiten sich bespiegeln. Ich sehe tüchtige Maler bemüht, etwas darzustellen, was einfach nicht darstellbar ist. Wenn Shakespeare und selbst wenn Schiller



Anselm Feuerbach: Medea
Verlag von Franz Hanfstaengl

alte Zeiten schildert, so sind sie dabei so modern, daß die Versetzung in eine Vergangenheit nicht stört. Je wissenschaftlicher diese wird, desto härter stößt die Echtheit des Äußeren sich mit der Unechtheit des Innern. Wie im historischen Roman geht der geschichtliche Wert nicht über den Satz hinaus: Seht, so lebten die Menschen damals, solche Lebensbedingungen hatten sie, insofern dachten sie anders als wir: Aber im Grunde sind sie doch uns gleich! Die Modernisierung der geschichtlichen Berichte ist das Störende, der unwillkürliche Zwiespalt, der eine einheitliche Kunstbethätigung unmöglich macht. Hier ist's, wo mich die Wissenschaft stört, nicht in dem Naturalismus derer, die ein Stück Natur in aller Sorgfalt wahrheitlich darstellen. Denn hier sehe ich die Wissenschaft als außerhalb der Kunst stehend; hier will mir scheinen, als dränge sie sich der Kunst als Herrin auf. Der Maler möchte den Gedanken frei gestalten, aber der Gelehrte in ihm sagt: mein Sohn, das geht nicht; siehe Webers Weltgeschichte, Band und Seite so und so viel! Vergleiche Weiß' Kostümkunde oder Grimms Deutsche Mythologie. Einer der eben genannten Maler sagte mir einmal, sein Ziel sei, eine Ministerial-Verfügung herbeizuführen, daß zum Eintritt in die Akademie das Reisezeugnis eines Gymnasiums gefordert werde. Will man einen schlagenderen Beweis dafür, daß nicht der Künstler über die Kunst, sondern die Kunst über den Künstler eine Herrschaft der Gedanken und Absichten ausübt? Weil er Gelehrsamkeit malt, sollen alle Maler in die Gelehrtenschule.

Mich aber stört gerade die Richtigkeit dieser Bilder, die geschichtliche Täuschung. Der malerische Realismus ist gestiegen, Barbarossa wie Karl V. erscheinen in modernem Helllicht; doch hat er die Künstler nicht fähiger gemacht, geschichtliche Gegenstände zu bewältigen. Immer noch malt man in Deutschland riesige Wände voller Bilder, ohne daß dadurch irgend ein tieferes künstlerisches Ergebnis erzielt wird, denn immer noch sitzt über dem Künstler der Auftraggeber, der diesem auferlegt, Dinge zu verwirklichen, zu denen er in keinem seelischen Verhältnis steht; die er nicht körperlich und noch viel weniger geistig erlebte, sondern die er auf kaltem Wege schmelzen und gießen soll, um von Lesefrüchten aus Büchern, durch Zusammenstellen hier und da gemachter Naturstudien ein Ganzes zu schaffen.

Er erlangt nie den hellen Glockenklang wahrhaft innerlicher Eingebung. Ein so geschickter Künstler wie Prell hat nur einmal wirklich Packendes gemalt: Im Architektenhaus zu Berlin; und auch dort nur, wo es sich um Dinge handelte, die freie Schöpfungen eigener Einbildung sind.

Schon die Vorgänge, die der geschichtlichen Malerei gestellt werden, sind zumeist langweilig. Ich bin mir ja durchaus bewußt, daß meine Kenntnisse in der Weltgeschichte lückenhaft sind, so daß ich sehr oft vor solchen Bildern nicht weiß, was da eigentlich vorgeht. Ohne dies Wissen aber hat man den halben Genuß. Ich urteile also bereits aus halbem Genuß heraus. Ja, das Mißverstehen oder Nichtverstehen hebt mir den Genuß zumeist ganz auf. Ich sehe Janssens Bilder im Rathhaus zu Erfurt. Sie sind freilich für die Erfurter gemalt, die ihre Geschichte besser kennen als ich. Denn auf den Kopf danach gefragt, was denn im Tollen Jahr dort geschah, mußte ich, wenn ich ehrlich sein, eingestehen, daß ich mein ganzes Wissen in zehn Zeilen niederschreiben könnte. Aber wenn ich von jenem Vorgang auch mehr wüßte, so will ich ihn nicht sehen. Ich bin ganz eingeständig des Fehlers, daß, wo ein Aufstand loshebt, ich am liebsten meines Weges ziehe; daß ich, wo einer, sei er Held oder Verräter, erschlagen wird, wenn ich nicht nützen kann, mich lieber beiseite drücke. Die Heldenthaten, die mit der Faust und mit der Kraft der Kehlen gethan werden, sehe ich im Leben und sehe ich in der Kunst nicht gern. Als alter Soldat und als ein solcher, der oft genug im Feuer stand, wage ich es, mich dieser Schwäche zu zeihen. Ich wehre mich meiner Haut, wenn's nötig ist; aber am liebsten dadurch, daß ich fern vom Hieb bleibe. Die großen Schlagetode der Geschichte sind es nicht, die mich begeistern: nicht etwa weil ich ein Freund des Rufes bin: Die Waffen nieder! Nein, ich halte es für einen Segen für unser Volk, daß jedem jungen Manne gelehrt wird, sich zu verteidigen, und halte das Heer für eine Seele und Körper stählende Anstalt, die zur Volkserziehung eigens geschaffen werden mußte, wenn sie noch nicht da wäre. Aber die Generalstabsberichte lauten doch etwas anders als die Ilias, die Nibelungen oder die Dichtungen der Romantiker. Der stille, friedfertige und nur geistig tapfere

Umland freute sich noch des Schwaben, der den Türken in zwei Hälften und noch durch den Sattel in den Pferderücken hineinhieb, und anderer solcher Schwabenschläge; die Franzosen lieben es noch heute, sich gegenseitig mit solchen Thaten graulich zu machen. Die deutschen Offiziere werden aber einen solchen Helden vielleicht für den Stärksten, nicht aber für den Besten in ihrem Kreise halten. Der Mut fordert heute andere Bethätigung als Zuhauen! Wer im Kugelregen klar zu denken und der wachsenden Gefahr gegenüber sich selbst opfernd das Richtige zu thun und zu befehlen weiß, der ist unser Held. Leider ist dies Heldentum nicht wirksam darzustellen durch die Kunst. Denn man sieht im Bild nicht die bekämpfte Gefahr in ihrer ganzen Größe und Eindringlichkeit. Mit dem Armausstrecken ist's nicht gethan!

So führt die Darstellung geschichtlicher Thaten nur zu leicht zum romantischen Schwulst. Vielleicht ist unsere Zeit zu weicherzig und kommt man später wieder zur vollen Anerkenntnis des Wertes eines gewaltigen Schwertschlages? Zunächst straft aber das Gesetz und straft die Gesellschaft noch jede Maulschelle als Roheit, gilt selbst den Gegnern der Abrüstung der Krieg als ein notwendiges Übel. Es ist also schlechtes Wetter für Darstellung von Kraftthaten. Ich wenigstens bin verdorben für gewisse Heldenbilder, verdorben durch den Krieg, die größte, schönste, entscheidendste Erinnerung meines Lebens. Denn auch dort sah ich nicht die malerische, die romantische Schlacht!

In den Kreis der in Italien heimischen deutschen Künstler war seit 1867 Adolf Hildebrand getreten. Er stellte 1873 in Wien zuerst aus, lebte aber zumeist fern von der deutschen Kunstwelt in Florenz, das er erst jüngst mit München vertauschte. 1884 veranstaltete Fritz Gurlitt eine Sonderausstellung seiner Werke in Berlin. Gerade damals war seine Männliche Figur fertig geworden, die sich jetzt in der Berliner Nationalgalerie befindet. Mein Bruder hatte mich gebeten, nach Berlin zu kommen, um ihm bei der Anordnung der Ausstellung zu helfen. Der Raum war sehr ungünstig, lange wurde die Statue hin und her gerückt. Als sie endlich aufgestellt war, fragte mich Hildebrand plötzlich, wie denn nun sein Kind heißen solle. Da stand ein junger Mann

in Marmor vor uns, wie nach starker Anstrengung, mit ruhig herabhängender Rechten, eingestemmter Linken; doch ohne jeden Gestus, ohne jedes Attribut, ohne jede Anknüpfung an geistreiche Beziehungen. Es lag eine eigentümliche Schwermut auf dem beschatteten Auge. Das war fast das einzige, an das sich anknüpfen ließ. Daher fragte ich Hildebrand, ob man das Werk etwa Allein! taufen könne. Das sagt nichts und reizt die Kritik viel zu sagen. Man hätte auch den Namen Einer wählen können. Hildebrand fand dies wohl zu geistreichelnd und nannte den Marmor Männliche Figur.

Er that recht daran. Denn seiner ganzen Kunstauffassung nach mußte er allen Geist jener Art, durch den ich der Kritik seine Werke zugänglicher zu machen beabsichtigte, ablehnen. Er war Marxes' Genosse und ganz und gar darauf gerichtet, durch die Kunst das schlichte Dasein zu geben, dies aber in vollendeter Kraft. Gerade der Verzicht auf Inhalt, das heißt auf allen nicht rein künstlerischen, sollte sich in seinem Werke ausdrücken. Ihm, dem Sohn eines deutschen Professors konnte man nicht den Vorwurf machen, daß es Unbildung sei, wenn er keinen Geist in seiner Bildsäule entwickelte. Er hätte ihr nur eine Scheibe in die Hand zu geben brauchen und er wäre ein Diskuswerfer geworden. Es lag hier also eine Absicht vor: Hildebrand wollte geistlos sein. Hatte die ältere Ästhetik die Kunst des Bildhauers auf den Humor gewiesen, weil sie fand, daß es heutzutage etwas Ernsthaftes nicht mehr zu formen gebe, so wollte Hildebrand zeigen, daß dieser Inhalt der Verderb der Kunst sei, deren Ziel auf die Verwirklichung des Lebens, auf die klare Vorstellung von Raum und Form hinweise.

Diese Absicht ist auch aus seinen älteren Werken, dem schlafenden Hirtenknaben und dem Trinker, ersichtlich. Schon mein Bruder schrieb in seinen Begleitworten zur Ausstellung: Wer eine Wirkung von jenen Figuren empfängt, der empfängt sie nicht durch Beziehungen, die außerhalb des Kunstwerkes liegen, auch nicht durch meisterliche Reizmittel; er empfängt sie, weil er sich zu seiner Überraschung gleichsam der Erscheinung des Lebens ganz unmittelbar gegenübergestellt findet. Das unbeirrte Hinarbeiten auf tatsächliche Formgebung, auf Unmittelbarkeit der lebendigen Erscheinung nannte er Hildebrands Ziel.

Der Bildhauer hat später selbst in seiner Schrift Das Problem der Form Rechenschaft über seine Gedanken gegeben. Bezeichnend für diese ist, daß er als Künstler wohl der erste ist, der seine Lehre auf psychologischen Grund stellte, auf eine Untersuchung des Vorganges beim Sehen. Er schreibt eine Sprache, wie sie der gelehrteste Ästhetiker nicht schwerfälliger und wissenschaftlich unverständlicher zustande bringen kann. Es ist sehr harte Arbeit, sich durch das kleine Buch durchzwürgen; es steht sehr viel darin, und das Viele ist so sorgfältig in Umständlichkeit eingepackt, daß es sehr schwer zu verstehen ist. Aber da der Inhalt reich und ernst ist, wird er wohl bald aus dem Kreise der Gelehrten in den der Menschen hinübergreifen; wird das unsichtbare Siegel, das jetzt auf dem Buche liegt bald erbrochen sein: Nur für Professoren!

Hildebrand kennt zwei Arten des Sehens: Das eine Sehen sieht die Dinge nach ihrer Länge und Breite, also in ihrem Umriß, als Fläche. So sehen wir jedes Ding aus der Ferne. Das andere geschieht nicht durch einen Blick, sondern durch ein Abtasten des Gegenstandes mit den Augen, durch eine Bewegung der Augen. Es ist die Art, durch die wir den Körper nach der Tiefe erkennen, also das Körperliche sehen lernen. Die Erfahrung des Abtastens giebt uns im Flächenbilde eine Anzahl Merkmale, die in unseren Augen eine Tiefenbewegung anregen. Es können sich somit durch bestimmte Linienverbindungen, Flächenzusammenstellungen, Farbenwirkungen aus dem Flächenbilde Tiefenvorstellungen entwickeln. Das geschieht durch die Perspektive. Diese Vorstellung aber ist eine auf Erfahrung begründete, also schwankende. Das Kind hat sie noch nicht; es erkennt nicht den Körper, nicht den Raum; es sieht nur die Fläche; es greift mit der Hand nach dem Mond; es vermag die Scheibe vom Würfel nicht zu unterscheiden. Das Bild als Kunstwerk giebt nur den einheitlichen Flächeneindruck. Es giebt in diesem aber auch die Merkmale, mit denen wir erfahrungsmäßig die Vorstellung von Raum und Körper verbinden; es zeichnet uns den Würfel in drei Ansichten. Das Bild muß aber verzichten auf die Erfahrungsvorstellungen, die außerhalb des Flächenbildes liegen. Wir wissen und empfinden durch das Flächenbild, daß der Würfel sechs Flächen hat, obgleich die Kunst nur

drei darstellen kann. Das Haus sehen wir als eine Fläche; die Schrägstellung seiner Seiten bewirkt, daß wir uns ein Bild seiner Körperlichkeit machen können. Wir sehen, durch Erfahrung belehrt, daß das Haus vier Wände hat, selbst wenn nur zwei dem Auge zugänglich sind. Die ältere Kunst stellte in ihren Anfängen den Bau womöglich so dar, daß alle Ansichten wiedergegeben sind; nur nach und nach lernte sie auf das Zuviel verzichten und erkannte, daß sie nur das im Bilde geben kann, was der Blick von einem Punkte aus sieht. Sie giebt also nur den Gesichtseindruck des Flächenbildes, dieses aber so, daß wir die Formvorstellungen, den Tiefeneindruck gewinnen, wie ihn die Natur bietet. Der eigentliche Genuß am Kunstwerk ist für Hildebrand das Empfinden der Einheit zwischen Formvorstellung und Gesichtseindruck, den keine Wissenschaft, keine andere menschliche Thätigkeit zu geben vermag. Der Genuß besteht demnach im Erkennen von Raum und Form im Bilde.

Nun fordert Hildebrand auch für die Bildnerei das Bild, nämlich den Flächeneindruck, den der Umriß bietet. Die Ansicht des Werkes müsse den vollen Eindruck des Körperlichen geben. Die Anregung für den Tiefeneindruck müsse in der Gestalt selbst liegen. Das heißt: ein gutes Werk muß durch den einfachen Anblick, schon durch den Umriß über seine Tiefen und Raumverhältnisse vollständig aufklären. Es solle eine Hauptansicht haben, in der das Flächenbild sich rein giebt. Daher geht Hildebrand vom Flachbilde (Relief) aus und folgt darin dem geschichtlichen Weg der Bildnerei. Er sieht im Flachbilde nicht Gestalten von geminderter Körperlichkeit, die auf einer hinteren Fläche stehen, sondern ein Herausarbeiten von der vorderen Relieffläche nach hinten. Er fordert daher streng, daß das Relief nicht aus dem vorstehenden Boffen, sondern aus der geraden Fläche durch Vertiefen gebildet werde. Nur so kommen wir zu einem beruhigenden Bild der Körperlichkeit, zu einem Raumbilde. Und selbst von der Freifigur fordert er, daß sie eine Reliefauffassung zeige, indem sie einen klaren Umriß von jedem Gesichtspunkte zeige. So lange sie sich in erster Linie als ein Kubisches geltend mache, sei sie künstlerisch noch nicht gereift, erst wenn sie als Flaches wirke, sei sie wahrhaft künstlerisch, erst wenn sie zur Bildwirkung führe, erreiche sie die Vollendung.

Michelangelo beschreibt das Herausshauen einer Gestalt aus dem Stein so: man müsse sie sich im Wasser liegend denken. Indem man dies langsam ablasse, sinke die Fläche zurück, wachse also die Figur aus der Fläche heraus, trete sie mehr und mehr über die Oberfläche vor, bis zur vollen Freiheit. Diese Schaffensart nimmt Hildebrand auf. Er schafft die Bildsäule stets von einer Hauptansicht aus, zeichnet das Bild auf die Vorderfläche des Blockes, so daß mehrere Hauptpunkte nahe an dieser liegen. Und nun dringt er schichtenweis in die Tiefe; die Rückwand des Reliefs versinkt immer mehr, bis sich die Gestalt völlig rundet.

Er erzielt dadurch eine Reihe bestimmter Vorzüge; namentlich denkt er die Gestalt aus dem Block heraus; kauft nicht, wie es zumeist geschieht, den Block für das fertige Thonmodell. In der Beschränkung sieht er ein Gesetz: die Gestalt soll durch die Grenze des Blockes gebunden sein; man soll geistig den Block empfinden, aus dem sie stammt. In seinen Figuren an dem Wittelsbachbrunnen in München führte er diesen Grundsatz in augenfälliger Stärke durch. In allen seinen Gestalten ist eine Geschlossenheit der Wirkung, die höchst überrascht und ihnen vor vielen anderen Ruhe und Ernst verleiht, Vorzüge, die durch nichts anderes erklärbar sind, als durch die Erfüllung jenes Gesetzes. Namentlich an antiken Bildsäulen findet man es, einmal darauf aufmerksam gemacht, vielfach wirksam.

Diese psychologisch-künstlerischen Gedanken sind es, die ihn beschäftigen. Und sieht man seine Werke daraufhin an, so findet man in ihnen eine ganz erstaunliche Lebenskraft. Sie überzeugen in höchstem Grade von ihrer inneren Notwendigkeit, man steht ihnen niemals mit dem Wunsch nach Änderungen gegenüber, sie geben sich unbedingt richtig. In ihrer Einfachheit liegt ihre außerordentliche Lebenswahrheit.

Hildebrand hat mich vollkommen von der Richtigkeit seiner Ansichten überzeugt. Ich habe aus ihnen heraus sehr viele Bildwerke, wie ich glaube, besser beurteilen gelernt; ich habe mehr noch als vorher durch seine Werke, jetzt durch seine Lehre den Schlüssel zum Verständnis seines Schaffens erlangt; und ich glaube, jeder der die Bildhauerei ernst betreiben will, werde gut thun, sich mit dieser

Lehre auseinander zu setzen. Nur eins! Sobald durch sie Grenzen aufgestellt werden, sobald sie das Urtheil über gut und böse in der Kunst einschränkend beherrschen soll, da kann ich mit Hildebrand nicht fort. Die thatsächliche Seite seines Denkens ist anregend, förderlich; die ablehnende, ausschließende Seite führt zu einer Einseitigkeit, die dem Künstler sehr gut, dem Kritiker und Kunstgeschichtler aber gar nicht ansteht. Denn Kunst ist nicht Erfüllung eines allgemein gültigen, sondern eines im Künstler beruhenden Gesetzes. Hildebrand hat ein solches für viele, aber nicht für alle in Worte und Thaten gefaßt.

Feuerbach starb 1880. Alle Versuche, seine Kunst in Deutschland zu größerer Geltung zu bringen, waren mißlungen. Die Künstler, die Kritik hatten seine Art zu sehen für falsch, seine Bilder für fehlerhaft erklärt. Sie hatten immer besser gewußt, wie die Welt darzustellen sei als er, weil sie sie anders sahen. Man empfand zwar, daß sich hier ein großes Leben einsetzte, um die Wahrheit zu erkennen, sehen zu lernen, sehen mit seinen Augen, ohne Brille und ohne sich in die Einzelheit zu verlieren; aber die Wahrheit war eine andere als die bekannte und darum stieß sie ab. Marées lebte in der Einsamkeit, vergessen. Mit Lächeln sah man auf den Mann, der für grüblerisch verbohrt erklärt wurde. Böcklin war nicht minder beiseite geschoben. Selbst Graf Schack hatte seine Bestellungen eingestellt. Er sandte ihm die Quellnymphe als mißraten zurück, nannte auch die Pietà mißlungen. Auch Schacks nie sehr starke Entschiedenheit im Geschmack für das Eigenartige ließ nach, seit selbst seine künstlerischen Berater an Böcklin irre wurden.

Die siebziger Jahre zeitigten einen neuen Böcklin. Daß er sich wandelte, das bekundet sich in dem langsamen Abfall seiner Freunde und Beschützer, in der wachsenden Vereinsamung, in die seine Kunst ihn führte. In Rom, in Florenz lebte er sich erst vollkommen aus. Noch heute giebt es viele, die wohl Böcklin I., nicht aber Böcklin II. zu würdigen wissen.

Dieser zweite Böcklin ging aus von Schirmer und Franz-Dreber und endete bei sich selbst. Bis dahin steckt noch der Geist der historischen Landschaft in ihm, wenngleich schon in höherer innerer Verschmelzung von Natureindruck und Vorgang im Bilde. Nun beginnt



Adolf Hildebrand: Männliche Figur
Originalaufnahme aus der Berliner Nationalgalerie

erst die starke Dichternatur sich ganz mit italienischer Farbe und Sonnigkeit, mit deutschem Empfindungsreichtum und innerer Vorstellungskraft zu erfüllen. Jetzt erst wird Böcklin der große, tief den ganzen Kreis deutschen Schaffens erschütternde Meister.

Den schwersten Schaden that sich Böcklin durch sein Gefilde der Seligen, das Bild, das die Berliner Nationalgalerie bei ihm bestellte und das 1878 abgeliefert wurde. Es erweckte Schrecken! Der schwarze See, die Schwäne mit häßlich steifem Hals, die verzeichnete Frau auf dem Rücken eines Kentauren in dem wunderbarlich roten Mantel, die grell beleuchtete Wiese in den buntesten Farben: Das alles reizte lediglich zum Lachen. Rosenberg sah hierin die Absicht, um jeden Preis Aufsehen zu erwecken. Darin sei Böcklin der Nachfolger von Makart und Gabriel Max, von Männern, die durch den Tamtam der Reklame und raffinierte Inszenierung die Geister naiver Beschauer verwirren, und die Kunst auf Abwege zu führen drohen. Schon in früheren Bildern habe Böcklin die ästhetische Form aufs krassste verletzt. Das seien mehr als geniale Verirrungen. In seinen Seebildern zeige er sich als Fanatiker des Häßlichen und Bizarren. Verzeichnungen schlimmster Art wechseln mit einer raffinierten Absichtlichkeit der farbigen Kontraste, in denen etwas ungemein Anstößiges und Frivoles liege; denn das Hineintragen grobsinnlicher, niedriger Gefühlsregungen, die an die niedrigsten Regionen menschlichen Sinnenlebens erinnern, machten den schärfsten Protest im Namen der obersten Kunstgesetze nötig. Eine vornehme Dame, — gemeint ist die Kaiserin Friedrich —, habe den Ankauf eines solchen Seebildes verhindert. Daher erfolgte jene Bestellung der Gefilde der Seligen. Ob sich Böcklin noch jemals aus den trostlosen Farbexperimenten heraus retten wird! Das Urteil des wohlwollenden, aber unbefangenen Menschenfreundes fasse sich in die Worte zusammen: *welch edler Geist ist hier zerstört!* So Rosenberg. Es fehlt ihm aber auch nicht an anerkennenden Worten: er nennt Böcklin einen hochbegabten Feuergeist. Hätte er sich nicht wohl einmal fragen können, ob das Mißverstehen eines solchen nicht etwa an ihm, dem Kritiker, liege?

Guido Hauck, der 1884 ein Druckheft über die Gefilde der Seligen herausgab, erinnert an Schopenhauers Spruch: Vor ein

Bild hat sich jeder hinzustellen wie vor einen Fürsten, abwartend, ob und was er zu ihm sprechen werde; und wie jenen, hat er auch dieses nicht selbst anzureden, denn da würde er nur sich selbst vernehmen. Hauck will die Ehre des Künstlers retten, indem er den geheimnisvollen Inhalt seines Werkes erschließt. Er thut dies feinsinnig und mit vielseitigem Wissen. Ihm trägt der Kentaur Charon eine Helena über den Peneios, die Würde trägt die Anmut; er sieht Goethes Faust (II. Teil, 2. Akt), die klassische Walpurgisnacht; er sieht noch weitere Beziehungen. Aber er erkennt auch, daß in der Größe der Gesichte, der gewaltigen Heiterkeit und Lebenslust, die das Bild ausstrahlt, allein die gerechte Würdigung liege. Es zog ihn immer wieder in seinen zauberischen Bann.

Noch ein Beispiel über die Art, wie Böcklin in der Kritik aufgenommen wurde. 1888 feierte er seinen 60. Geburtstag. Pecht schrieb einen sauer süßen Aufsatz zu diesem Anlaß in seinem Blatte Die Kunst für Alle. Er mußte dies der wachsenden Anerkennung des Meisters gegenüber. Mit der neueren Richtung Böcklins fand er sich aber durch Stillschweigen ab. Im ganzen, sagt er, wird man die Bilder seiner ersten Periode vorziehen, wie ja die eigentliche Schöpferkraft bei Künstlern selten über das fünfzigste Jahr hinausgehe. Im selben Jahre war auf der Münchener Ausstellung Böcklins gewaltiges Spiel der Wellen zu sehen, heute wohl anerkannt als eine der größten Leistungen unseres Jahrhunderts. Pecht findet darin keinen Fortschritt in des Schweizers Kunst: Mehr der Vierwaldstädter See als das jonische Meer sei dargestellt; der im Vordergrund einer blonden von Rüßnacht gebürtigen Meerjungfrau Schwimmunterricht erteilende Appenzeller Triton hat ganz offenbar früher Wolken von der Ebenalp ins Weißbad getragen; und der dicke Herr hinter ihm, der mit so viel Teilnahme die Waden einer eben untertauchenden Nereide vom Thunersee studiert, hat sicherlich als Kunstvereins-Musschußmitglied oder im Künstlergrütli seinen Geschmack an dergleichen ausgebildet; er ist dabei kaum zum erstenmal so in die blaue Tinte geraten, die ihn jetzt, sich als Tyrhenerflut vorstellend, umgiebt.

Solcher Art war damals die Kritik; mit so witzigen Herren hatte eine sich verjüngende Kunst zu kämpfen. Nicht einmal die Größe

der Arbeit wurde anerkannt. Man glaubte, Böcklin durch Gelächter besiegen zu können; man hielt ihn nicht einmal der ernstesten Widerlegung für würdig. Und wenn dann einer seine Verachtung dieser groben, faulen, fahrlässigen Kritik laut in die Welt hinausrief, war man ganz erstaunt über solche Unartigkeiten!

In der zweiten Hälfte der siebziger Jahre trat Fritz Gurlitt Böcklin näher. Er war Kunsthändler; seine Absicht war, vom Kunsthandel zu leben. Das Verhältnis zwischen beiden war sehr einfach und klar. Mein Bruder übernahm es, Böcklins unverkäufliche Arbeiten an den Mann zu bringen, weil er an dem Siege ernster Kunst nicht zweifelte; er verschaffte sich den Kredit, um Böcklin seine Bilder abzukaufen. Böcklin versprach, sie zuerst ihm anzubieten. Mein Bruder setzte seine ganze Kraft ein, hohe Preise für die Bilder zu erzielen. Das war in beider Sinn. Denn mit dem Wert der Bilder wuchs Böcklins Verdienst. Mit bescheidenen Mitteln, im Grunde nur mit einem kleinen Stamm guter Kunstwerke, die er auf Auktionen erworben hatte, unternahm mein Bruder den Versuch, dem Kunsthandel, wie er damals betrieben wurde, entgegenzutreten, jenem mit gut verkäuflicher Ware. In einem kleinen Laden Unter den Linden und später in der Behrenstraße in Berlin errichtete er ein Geschäft, von dem man sagen kann: die öffentliche Würdigung von Thoma, Marées, Hildebrand, Uhde, Liebermann ist aus diesen Räumen hervorgegangen. Was die Ausstellungen zurückwiesen, was die Aufnahmegerichte, die Hängekommissionen und sonstigen künstlerischen Gemeinschaften durch Jahre grundsätzlich ablehnten, beseindeten, verlachten, was also den Künstlern und Kunstkennern nicht als echte Kunst erschien, dafür setzte er seine bescheidenen Mittel, die eigene Zukunft, seine geschäftliche Ehre, seine Gesundheit ein. Man rühmt so sehr jene Kunstfreunde, wie die Grafen Raczyński und Schack, die mit reichen Mitteln ausgestattet, vorsichtig das Gute wählten, die besten Künstler ihrer Zeit fördernd. Sie wagten ihr Geld wohl an ein Kunstwerk, das von anderen verhöhnt, vielleicht sich auch in Zukunft minderwertig erwies. Ihr einziger Nachteil bei einem Mißgriff war der Besitz eines verfehlten Bildes. Mein Bruder mußte sich selbst bei jedem Kauf eines Bildes einsetzen, mußte sich darüber klar sein,

daß endlich Böcklin siegen werde, trotz dem Gezeter der Künstler und der Kritik, nur geistig unterstützt von wenigen.

Es waren Festesstunden, schreibt mein Bruder Ludwig, wenn Fritz von Florenz zurückkehrend die Schätze heimbrachte, die er dort dem großen Meister von der Staffelei oft mit Einsetzen seines geschäftlichen Daseins wegkaufte. Denn Böcklin forderte Barzahlung, Preise, die heute als bescheiden gelten, damals aber allen als geradezu lächerlich hoch erschienen. Es waren Festesstunden, wenn diese Werke ausgepackt und nun mit einmütigem Entzücken in oft stundenlanger Betrachtung vorausgenossen wurden. Der Ärger begann, sobald sich die Pforten der Ausstellung öffneten; lauter Spott, rohes Lachen, bestenfalls mitleidiges Achselzucken. Das Eintrittsgeld deckte kaum die Kosten für Fracht und Katalog, die herrlichsten Werke, wie das von meinem Bruder so getaufte Bild Das Spiel der Wellen — Böcklin selbst nannte es: Ein Bild — mußten auf Jahre in den Lagerraum gestellt werden, damit den Ausstellungen nicht die Abwechslung fehle. Unter den größten Aufregungen und Anstrengungen hielt er sein Geschäft aufrecht. Ein einziger Mißgriff hätte ihm oft verhängnisvoll werden können. Es war keine Kleinigkeit, täglich die Vorwürfe des gebildeten Berlin anzuhören, daß er mit diesem Zeuge den niedrigsten Sensationsbedürfnis diene; daß er solchen Unsinn ausstelle und ernstern Menschen zumute, ihn für echte Kunst zu nehmen. Wohlwollende nahmen ihn wohl vertraulich beiseite und erklärten gönnerhaft, sie könnten es ja dem Familienvater nicht übelnehmen, wenn er Geld verdienen wolle; nur solle er doch so ehrlich sein, wenigstens im Freundeskreise zuzugeben, daß er selbst nichts von dem Schwindel halte. Dies Ertragen des Ansturmes des Unverstandes, der sich in Abwesenheit der Künstler auf ihn allein entlud, war eine schier übermenschliche Leistung. Wie oft bin ich aus seinem Laden fortgerannt, da mir das bloße Zuhören der Wizeleien des anmaßenden Kunstpöbels, namentlich des vornehmen, unerträglich war; mit unerschöpflicher Geduld ließ er all den Spott, all den Hohn, all die Anklage über sich ergehen. Ein gewisser Galgenhumor verließ ihn nie: Sagen Sie selbst, Herr Gurlitt, Böcklin will sich nur über uns lustig machen! Möchten Sie so ein Bild besitzen? Könige-

liche Hoheit, ich bin Kunsthändler, ich möchte, daß königliche Hoheit das Bild besitze! Er gab seinen Ausstellungskatalogen gern begleitende Worte bei: Knochen zum Nagel für kritische Hunde, wie er es nannte. Vor mir liegt ein Vorbericht in Gestalt eines Briefes an eine Frau, in dem im Grunde nur die Bitte steht: Urteilt nicht, sondern seht euch die Bilder Böcklins erst an. Die Ausstellung fand 1883 in Dresden statt und man hatte mich im Verdacht, Verfasser des Briefes zu sein. Wie lange haben mich selbst kluge Männer mit diesem Schreiben geneckt! Wie durfte ich in meiner Würde als Assistent am königlich sächsischen Kunstgewerbemuseum mich dazu hergeben, diese Geschäftsmanöver meines Bruders zu unterstützen! Und namentlich so lächerlicher Reklamekunst gegenüber!

Wie dankbar war mein Bruder für jedes Eintreten für den Meister, dem kritischen Gebelzer gegenüber. Ich erinnere mich noch eines dieser großmäuligen Berichterstatter, der höhrend über ein Böcklin'sches Bild herfiel. Mein Bruder verteidigte es mit guter Laune. Endlich mischte sich ein Dritter ein und sagte: Was bliebe von unserer heutigen Kunst für kommende Jahrhunderte übrig, hätte nicht Böcklin geschaffen! Der Kritikus sah sich höhrend den Mann an: Und wie heißt der Künstler, von dem dies große Wort kommt? Der antwortete: Reinhold Végas! und ging seiner Wege. Mein Bruder hat es ihm nie vergessen!

Freilich, er stand zu den Künstlern in einem mißlichen Verhältnis. Er wollte und mußte an ihnen verdienen. Er mußte, um sich behaupten zu können, um sein Geschäft zu ermöglichen, auf hohe Preise halten. Böcklin kam zwar in Aufnahme, bei anderen verfiel die Erfüllung seiner Hoffnungen. Jahre lang blieben ihm die Bilder unverkauft, Jahre lang häuften sich diese im Hinterzimmer seines Ladens, wo er anfangs mit meinem jüngeren Bruder Ludwig zusammenwohnte und schlief, in engem Raum zwischen Stößen von Bildern, die jetzt zu dem stolzesten Besitz der Museen gehören. Sein Ehrgeiz war der Dank der Künstler. Jenes Bildnis seiner Frau, mit dem Böcklin ihn 1882 überraschte, und dergleichen Anerkennnisse darüber, daß er im Kampf ums Dasein nicht nur sein Wohl bedachte, sondern, daß er mit einem unmittel-

baren Kennerblick ausgestattet wie kaum ein Zweiter, sein Fortkommen nur in Gemeinschaft mit dem besten, was die Zeit schuf, für möglich hielt. Wenn er sich für Böcklin begeisterte, hatte er den Tadel der Naturalisten, wenn für Liebermann den der Neuidealisten zu ertragen. Zwar waren Anhänger jeder dieser Richtungen damals schon häufig; aber lese man bei Fiedler, Hildebrand, Schack u. a., wie sie über Liebermann und Uhde dachten! Unter jenen, die die moderne Kunst als Ganzes, in ihrer Vielseitigkeit verstehen lernten, war er der ersten einer und der feinsten einer. Jung ist mein Bruder gestorben. *Artibus inserviens consumptus* haben wir ihm auf den Grabstein meißeln lassen; und wir glauben, ein wahres Wort gesagt zu haben: ein treuer Diener der Kunst, der sich in die Bresche warf, um dem Neuen den Weg zu öffnen.

Es wird vielleicht einmal ein Boshafterer als ich es bin, die Kritiken zusammenstellen, die einflussreiche Kunstschriftsteller, wie Pecht, Pietzsch, Manzoni, Rosenberg u. a. noch außer den erwähnten über Böcklin verbrochen haben. Hier festzustellen, wie sehr sie sich im Urteil vergriffen, wie sehr sie unfähig waren, Kunst zu verstehen, die anders aussieht, als sie und ihr Geschmack es forderten, hat wenig Zweck. Mich überkommt freilich manchmal ein Lächeln, wenn ich heute im Vorderkampf für Böcklin Leute sehe, die noch vor zehn Jahren den Meister für verrückt und seine Verteidiger für Söldlinge meines Bruders erklärten.

Eine Eigenschaft tritt augenfällig hervor, daß der Maler die Gabe besitzt, in jedem seiner Werke anregend zu wirken. Das hat man ihm gerade zum Vorwurf gemacht; man nannte ihn einen, der das Aufsehen um jeden Preis erwecken wolle, der nur für diesen Zweck arbeite. Daß es Maler dieser Art giebt, ist nicht zu bezweifeln. Aber wie selten hat dies Bestreben Bestand. Wie rasch geben sich die meisten aus, an Gedanken künstlerischer, ja selbst inhaltlicher Art. Angenommen, Böcklin wäre ein solcher: Nun dann ist ihm diese Absicht in wunderbarer Weise gelungen. Jedenfalls hat es noch nie einen Maler gegeben, der so ununterbrochen Sensation aus sich herausprudelte. Niemand wird seine Bilder vergessen, niemand sie übersehen. Man hat seit einigen Jahren erkannt, daß die Reklame auch eine Kunst sein könne. Man hat

die Maueranschläge zu sammeln, Preise für sie auszusetzen begonnen. Wer sie künstlerisch zu handhaben weiß, wird als Künstler gewürdigt. Also gut: wer Böcklins Künstlerschaft nicht versteht, der erkenne wenigstens seine Kraft an, im entschieden wirksamen Ton zum Beschauer zu sprechen.

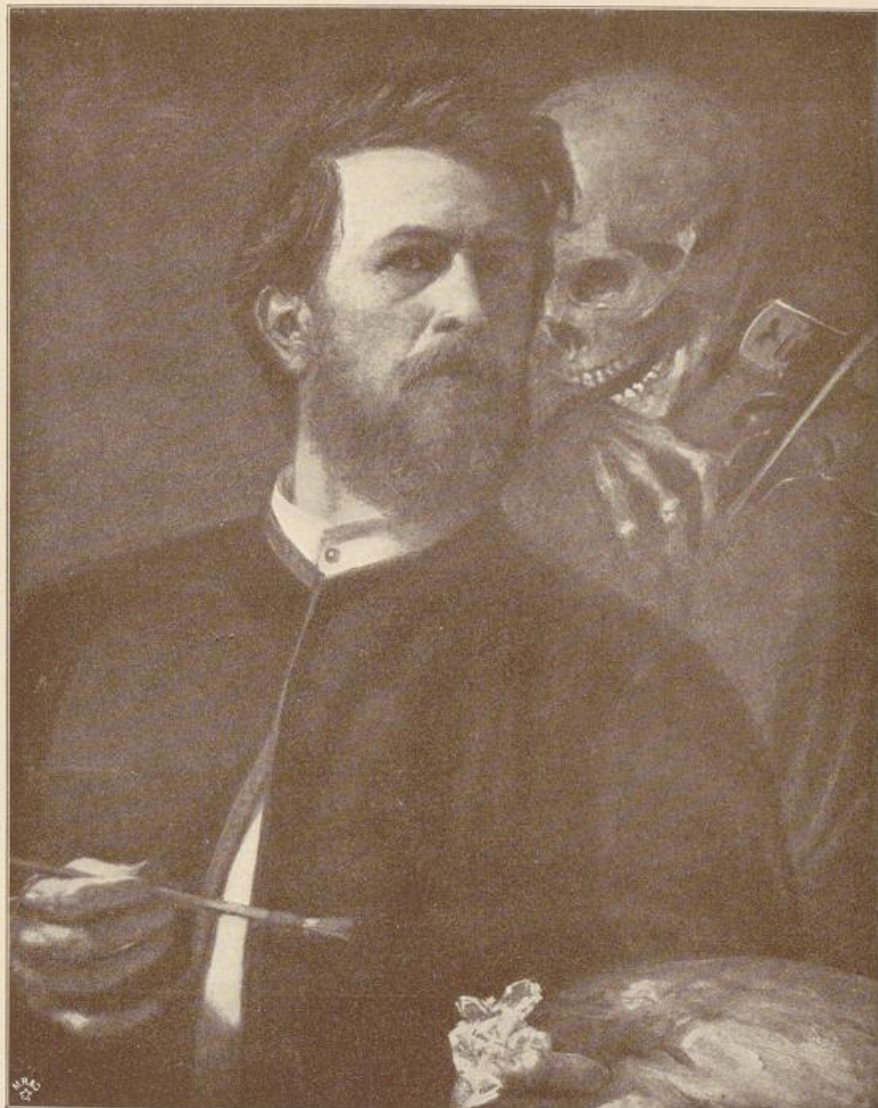
Aber er ist kein Mann der Sensation. Die Reklame, die Böcklins Auftreten umgab, war das Angstgeschrei aufgeschreckter Idealisten. Wenn man in seine Bilder sich hineinzusehen lernt, wird man sich um einen starken Eindruck nicht für den Augenblick, sondern fürs Leben reicher fühlen. Man hat nicht ein Bild, nein, man hat ein Stück Welt mehr gesehen. Nur eine ganz gewaltige Persönlichkeit kann eine solche Fülle der Anregung von sich ausstrahlen, nur aus einem dichterischen Herzen kann so viel Kunst, dauerndes, in fremden Herzen haftendes Leben fließen. Mögen sich andere daran freuen, die Schwächen Böcklins aufzudecken, um so mehr, als es eine so leichte Mühe ist, sie zu finden; sie werden sich doch von dem Zauber des Mannes nicht frei machen können. Wenn sie ein Duzend der regelrechtsten Bilder schon längst vergessen haben, wird jener wuchtige Eindruck noch klar und frisch vor ihnen stehen, den sie anfangs vielleicht mit Widerwillen in sich aufnahmen, der aber unser inneres Empfinden anregt, uns um ein Märchen, ein glückliches Gesicht bereichert. Von einem Ende Europas bis zum andern giebt es keinen Maler, dem Böcklin gleicht. Er ist nur er selbst. Man kann die Kunst teilen in eine allgemeine und eine Böcklinsche. Denn er schafft, was mit anderen Schulen nichts gemein hat, was ebenso gut fünfzig oder hundert Jahre früher hätte entstehen können, eine rein individuelle Kunst, Kunst aus Eigenem!

Auch diese ist nicht Realismus im Sinne der Modernen. Böcklin selbst hat es oft genug ausgesprochen, daß er nicht Studien vor der Natur macht, sondern nur im Sinn Marées' Natureindrücke im Gedächtnis sammelt. Seine Bilder stellen daher nie ein Stück vorhandener Welt dar, sondern stets eine von der Natur im Geist empfangene Anregung, die aus der Menge der dort aufgestapelten Naturerfahrungen weiter ergänzt und fortgebildet wird. Sie sind also eine Art Gedicht und eine Art Gesicht. Ein geistig

im Innern Ausgebautes, das nicht in Worten, sondern in Form und Farbe fertig in ihm vorlag, ehe es auf die Leinwand gebracht wurde. Aus dem Gedächtnis heraus schafft er dann mit vollendeter innerer Sorglosigkeit. Es gilt nicht eine Naturerinnerung, sondern nur sich selbst wiederzugeben. Böcklin bekümmert sich wenig um die Gefahren, die andere schrecken, um Verzeichnungen und Unwahrheiten in der Farbe. Denn das, was er malt, ist gar nicht das, was draußen in der Welt ist. Er malt aus seinen Naturerfahrungen heraus nicht die Gotteswelt, sondern die Welt Böcklins. Es berührt ihn auch wenig der Vorwurf, ob diese möglich sei.

Die Frage bei solchen Arbeiten ist nur, ob diese Naturerfahrung und diese innere Welt reich und tief genug sind, um den Beschauer durch ihre Wiedergabe zu fesseln. Es ist der Idealismus des Cornelius in ihr, derselbe Geist, dieselbe Absicht. Nur ist Böcklin frei von aller Schule. Nie ein Strich, der an einen alten Meister mahnt. Cornelius' Gedächtnis war belastet mit alter Kunstform, das ist die Schwäche seines Schaffens. Böcklins Gedächtnis hat nur selbständig vor der Natur erfahrene Eindrücke bewahrt. Er arbeitet, wie Marées es lehrte; aber er arbeitet mit einer ganz unerhört reichen künstlerischen Seele. Man sehe sich ein Stück Fischleib, ein paar Feldsteine am Weg, einen Wolkenhimmel an. Welch unendlicher Reichtum des Sehens von Form und Farbe, stets beider zusammen. Nicht, wie Hildebrand, will er die Farbe nur als Hülle der Form. Gerade die Durchbringung der Formen, die Spiegelungen und die Umbildungen der auf und im Wasser befindlichen Dinge lockt ihn am meisten; das eigentlich malerische Problem ist ihm nicht Erscheinung der Dinge an sich, sondern die unter wechselnden Verhältnissen. Die Art, wie Böcklin hier die Aufgabe klar zu erfassen, und die Meisterschaft, mit der er das Naturbild in seiner Ganzheit auf die Leinwand zu bringen weiß, macht ihn zum großen Maler unseres Jahrhunderts! da ist ein so riesenhaftes Können, daß man sich an seinen Fehlern freut. Manche Mißbildung in der Zeichnung bringt ihn uns nur menschlich näher.

Böcklins Schaffen wird von einer inneren Notwendigkeit beherrscht. Er schwankt nicht in den Formen, obgleich er oft dasselbe Bild in zwei Auffassungen nebeneinander malte. Er hatte



Arnold Böcklin: Selbstbildnis
Verlag der Photographischen Union

eben den Gedanken in zwei Formen in Geist und mußte ihn daher doppelt festhalten. Der Gedanke stand fertig vor ihm. In der Mitte der Landschaft Die Villa im Frühling sitzt unter anderem im Grünen eine Frauengestalt in weißen Kleidern und roten Schuhen. Als mein Bruder das Bild kaufte, bat er Böcklin flehentlich, die Schuhe, den winzigen Fleck im Bilde, schwarz zu machen, denn er kannte seine Berliner. Diese roten Schuhe würden das einzige sein, was sie auf dem großen Bilde sähen. Er ahnte den unfäglichen Ärger, den er von ihnen haben werde. Böcklin sagte aber: Nein, lieber Gurlitt, das geht nicht; Gretchen H. hat einmal mit solchen roten Schuhen im Gras gefessen und gerade dabei ist mir dies Bild eingefallen. Der Sturm der Heiterkeit Berlins war denn auch bald entfesselt. Wie kann man sich eines Bildes freuen, wenn solche Verrücktheiten darauf vorkommen! Jahre lang blieb das Bild unverkauft!

Die Vorstellung, die sich Böcklin von der Natur schafft, ist wunderbar klar. In seiner Landschaft ist eine Heiterkeit, ein Glanz der Farbe, wie sie nie vorher gemalt wurden. Keine Spur von Entlehntem, keine Spur von Theorie. Eine unbedingte Reinheit der künstlerischen Empfindung. Böcklin malt das Meer so blau, wie es nur irgend sein kann, die Wiese so frühlinggrün, so voll von Blumen, den Himmel so leuchtend und die Wolken so strahlend weiß, die Felsenschluchten so tief und das Waldesdüster so dunkel, wie all das nur Sonntagskinder sehen, solche, die den Erdenstaub aus den Augen wischten und mit Kinderfreudigkeit in die Welt blicken können. Unsere Zeit, die den Naturalismus zur stärksten Entwicklung brachte, setzte ihm hier einen Mann entgegen, der die Natur mit Märchenaugen ansieht. Alles was er schafft, bekommt ein Doppelleben. Es ist nicht wahr, sondern es ist überwahr; es hat alle Lebenseigenschaften in gesteigerter Form.

Vor allem Farbe! Nicht Hellmalerei, nicht Graumalerei, nicht Braunmalerei, sondern Farbe in höchster Kraft. Eine sonnige Reinheit und eine schillernde Flüssigkeit des Tons. Märchen überall. Man geht wie im Feenland. Nirgend eine aufdringliche Erklärung, daß man sich darin befinde, überall aber ein Wispern in Busch und Wolken, das der versteht, der am Sonntag der Kunst geboren

wurde. Laß die anderen laufen, ruft es einem zu, paß fein still auf uns auf! Feenland! Märchenland!

Nirgend die Spur einer Naturstudie, nirgend der Eindruck, als sei das Bild zusammengetragen. Es ist in seiner Einfachheit oder in seinem Reichtum ganz gleich selbstverständlich. So steht's da, weil es so hat dastehen müssen. Man vergleiche Böcklin mit der älteren Geschichtslandschaft, mit Brelker. Sie baut eine Bühne auf mit sehr geschickt geordneten Kulissen und läßt uns zusehen, was geschieht. Böcklin läßt uns die Dinge mit erleben, weil er sie selbst erlebt hat. Der Prometheus — wie oft ist er gemalt, an den Felsen geschmiedet mit dem Adler auf der Brust. Bei Böcklin hohe Felsen, an denen das purpurschwarze Meer emporzüngelt. Auf den Felsen knorrige Ölbäume silbergrünen Gelaubs, vom Sturm gepeitscht. Höher hinauf Felsen auf Felsen bis zum hohen Berg sich türmend, dessen Rücken die jagenden Wolken berührt. Eine Landschaft, so riesig, wie sie vorher wohl nur Rubens malte. Nicht Abbildung, sondern Neubildung; nicht eine Harmonie, sondern Auflösung von Dissonanzen, die durch eine starke Hand zum Ausdruck einer Empfindung gezwungen wurden. Oben auf dem Bergesrücken ein gefesselter Mann. Er ist groß, dieser Mann. Ich schähe ihn im Sinne des Feldmessers ab. Ein guter Fußgänger hätte wohl drei, vier Stunden zu steigen, ehe er den Riesen von der Küste aus erreichte. Die Felsenklüfte erscheinen klein unter der Wucht seines Körpers. So eine Fußzehe mag wohl ihre zwei, dreihundert Meter messen, so ein Fuß seine Tausend, so ein Bein dreitausend — der Prometheus ist größer als alle Berge ringsum, wohl sechstausend Meter hoch, wollte er sich aufrichten. Wie läßt nur Goethe in seiner köstlichen Jugendschrift Götter, Helden und Wieland den guten, in der Nachtmüße auftretenden Dichter sagen, als ihm Herkules in der Unterwelt entgegentritt? Ich habe nichts mit euch zu schaffen, Kolos! Ich vermutete einen staatlichen Mann von mittlerer Größe! Wenn ihr Herkules seid, so seid ihr's nicht gemeint. Ich gestehe, das ist der erste Traum, den ich so habe! Wahrhaftig, ihr seid ungeheuer. Ich hab' euch mir nicht so imaginiert!

So urteilte man über das wunderbare Bild. Wolfenschatten

ziehen über den Götterleib, ihn umschleiernd. Wer hätte das früher je gemalt, einen Körper, der alle Farben spielt, im wechselnden Lichte, wer hätte eine Gestalt dort oben zwischen Bergrücken und Bildrahmen gelegt, wo er doppelt gefesselt erscheint, durch seine Ketten und durch die Grenzen der Leinwand. Er müßte den Rahmen sprengen, wollte er sich aufrichten. Wer mit blöden Augen auf das Bild sieht, findet wohl auf den ersten Blick den Riesen gar nicht, so groß er ist. Wo ist die Katz? jubelte Berlin, als es ihn fand. Es ist ja ein altes Lied, das uns da gesungen wird von dem Gott, der das Menschengeschlecht schuf

Zu leiden, zu weinen,
Zu genießen und zu freuen sich,
Und Zeus nicht zu achten
Wie er!

Einst meinte man, man könne in unseren Tagen dergleichen nur humorvoll behandeln. Hier kommt einer, der keine Witze macht, das Geheimnisvolle geheimnisvoll zu geben weiß. Wir glauben nicht an den Prometheus der Griechen; aber wir glauben Böcklin, seinem Prometheus.

Die wundervollen Meeresbilder! Kein Mensch hat das Meer malen können wie Böcklin. Wie der weiße Schaum die Welle herabrieselt, wie das Blau sich vertieft und ausleuchtet, wie die Wellen von unten heraufwachsen und der Wind über sie hinstreicht. Wasser ringsum. Der Horizont ist niedrig, ganz niedrig, als sitze der Maler bis an die Brust im Meere. Ein köstlicher Salzdunst, überall Bewegung. Darüber sich drängende Wolken am hellleuchtenden Himmel. Und in all der Weite und Leere ein paar Lebewesen. Nicht Menschen, nicht Tiere und doch beides; nicht Tritonen und nicht Nixen und doch beides; nicht Wesen der griechischen Sage oder unseres Märchens und doch klassisch und deutsch empfunden.

Hatte einer Überfluß an Kräften, so schildert Herkules in jener Goetheschen Dichtung die braven Kerls seiner Welt, jene, die mitteilen, was sie haben, hatte also einer Überfluß an Kräften, so prügelte er die andern aus; hatte einer Überschuß an Säften, machte er den Weibern so viel Kinder, als sie begehrt; fehlte es einem dann an beiden und der Himmel hatte ihm Erb' und Hab' vor

Tausenden gegeben, so eröffnete er seine Thür und heißt Tausend willkommen, mit ihm zu genießen. — Das meiste davon, sagt Wieland in der Schlafmütze, wird zu unsern Zeiten für Laster gerechnet.

Und so mit Böcklins Seegehalten. Die gewaltige Ungezwungenheit ihres Seins, das überwältigend Tierische ihrer Kraft, ihrer Gesundheit, ihres Lebensüberschusses hat die Leute von Geschmack abgestoßen. Seine Mißhandlung menschlicher und tierischer Körper verletzte das Formengefühl jedes regelmäßig gegliederten Geistes, sagte die Kritik. Es fehlte Böcklin an der Bildung: denn erstens paßten seine Mischgestalten in keine Mythologie hinein, waren also gegen die ganze Perückenordnung der Archäologie; und zweitens waren sie anatomisch nicht richtig. Der berühmte Berliner Physiologe Dubois-Reymond hat Böcklin einmal gründlich den Kopf gewaschen, aber mit jener Wäsche, die nicht naß macht; denn Böcklin hat sich schwerlich um seinen Vortrag gekümmert. Den Gelehrten empörte, daß noch ein Maler der Gegenwart, nachdem so viel für die Wissenschaft geschah, vom Unterleib ab in fette, silberglänzende Lachse auslaufende Unholde und Unholdinnen, die Naht zwischen Menschenhaut und Schuppenkleid spärlich bemäntelnd, kraß realistisch auf Klippen sich wälzen oder in der See umherplätschern läßt. Er meint nun, die Menge staune diese blauen Meerwunder als geniale Schöpfungen an. Er irrte hierin, wie ich aus genügender Erfahrung bestätigen kann. Die Menge war ganz seiner Ansicht in der Beurteilung dieser Bilder und stimmte dem Gelehrten ganz zu, als er mit anatomischem Unterricht dem Künstler zu Leibe wollte. Dubois hätte am liebsten das Bilden von Mischgeschöpfen, wie sie schon die Antike hervorbrachte, der Flügelgestalt der Nixe der Kentauren, des Pan ganz untersagt. Nur mit Mißbehagen sah er den Gigantenkampf von Pergamon, die Mischwesen, deren Beine sich in Schlangenleiber verwandeln, die also auf zwei in Köpfe auslaufenden Wirbelsäulen stehen, auf Lebewesen mit besonderem Gehirn, Rückenmark, Herz und Darmkanal, besonderen Lungen, Nieren und Sinnesorganen — das erscheint dem morphologisch gebildeten Auge ein unausstehlicher Anblick.

Wer kein Tropf ist, wird einsehen, daß der Gelehrte recht

hat. Die Böcklinschen Gestalten können, anatomisch betrachtet, nicht leben. Wer künstlerisch sehen gelernt hat, der wird wissen, daß oft die anatomisch richtige Darstellung von Mensch oder Tier künstlerisch nicht lebt; nicht leben kann ohne jenen unerklärlichen Funken, der dem toten Stoff den Pulschlag giebt. Künstlerisch leben dagegen die Giganten von Pergamon und die Seeungeheuer Böcklins und zwar ein starkes, gesundes, feuriges Dasein. Ich kann mir wohl denken, daß dem Physiologen die Bilder einer unbefangenen schaffenden Phantasie unausstehlich sind, ebenso wie einem Künstler die Art des Physiologen, die Dinge anzusehen, mit dem Gedanken an die mit dem Messer aufzudeckenden Innenorgane. Die aus dem Widerstreit für mich sich ergebende Weisheit ist: durch die Gelehrsamkeit lernt man nicht die Kunst verstehen; im Gegenteil, sie ist ein Hindernis zu ihrer Würdigung; denn sie ist nüchtern und aufs Zergliedern gerichtet. Sene ist eine Art sinnlicher Trunkenheit und aufs Zusammenfassen gerichtet. Wer gelehrt malt, ist auf ebenso falschem Wege, als wer die Wissenschaft phantastisch betreibt.

Böcklin ist in seiner Kunst nicht Humorist, er ist aber voller ausgezeichneter Laune; er ist so heiter, wie es nur eine echte Naturseele sein kann. Wie meisterhaft hat er Laune gemalt. Was sie thun und lassen, ist meist nebensächlich; die Hauptsache ist, daß sie leben, diese Rüpel der Felder: zottig, braun, ungeschlacht; alte, junge, mit plumpen, zugreifenden Händen, starken Muskeln, viel zu langen Armen, nicht Männer mit Bocksfüßen, nicht Böcke mit menschlichem Oberkörper, sondern trotz Dubois künstlerisch fertige Lebewesen. Nicht entstanden im Nachempfinden eines griechischen Vasenbildes, sondern aus echt deutscher Umgebung geschaffen; wie einst das Volk Märchen schuf: im Ausspinnen der Eigenschaft eines aus der Natur herausgefabelten Wesens. Das, was Böcklin vor allen auszeichnet, das ist seine Kraft, die Dinge in das Gebiet des rein Künstlerischen zu ziehen. Daneben schwindet alles Störende hin: Das Antike hört auf antik, das Wissenschaftliche hört auf gelehrt zu sein; die Erfüllung mit Malergeist setzt über Gegenstand und Inhalt hinweg. Immer ist das Bild zu allererst ein Bild, ein Stück Natur, gesehen mit Künstleraugen!

Das Schweigen im Walde — was will das Bild? Eine Beobachtung zuvor. Es ist ein kleines Gemälde, etwa zwei ein halb Spannen breit. Doch in der photographischen Nachbildung wirkt es riesig; man könnte denken, die Gestalten seien lebensgroß. Das kann man bei Böcklin oft beobachten. Aus den Bildern spricht innere Größe. Hier ein sonderbares Vieh, das durch den dunklen Wald geht; der Körper ist der des Pferdes, das Haar vom Lama, die Farbe vom Giraffen, die spitze Waffe vom Einhorn. Es schaut mit wirrem Auge in die Richtung hinaus. Ein schreckhaftes Wesen! Und darauf ein Weib mit schillerndem Kleid, stumm, nachdenklich, träumend. Das Eichhörchen fährt erschreckt auf. Was bedeutet das? Ist das etwa die Poesie? Ist's eine andere Dame alter oder neuer Götterlehre oder gar ein Sinnbild? Den Namen gab dem Bilde wieder mein Bruder. Böcklin selbst liebte es wenig, seine Bilder zu taufen. Es ist etwas Unerforschliches, dieses Bild. Wer dergleichen nie fühlte, der wird den Inhalt freilich nie erjagen. Es war in der Nacht vom 18. zum 19. November 1870; ich stand im tiefen Nebel, das Gewehr schußbereit, todmüde und doch pochenden Herzens. Man sah den nächsten Mann auf Vorposten nicht, obgleich er nicht dreißig Schritt entfernt war. Graue, triefende Undurchdringlichkeit. Links neben mir der Wald von Ardelles, nördlich von Chartres. Am Morgen hatten wir bei Chateauf gefochten, am Abend hier lebhaftes Feuer bekommen; viel gute Freunde lagen hinter uns auf den nassen Stoppelfeldern. Von Zeit zu Zeit fielen in der Vorpostenlinie Schüsse. Eine Patrouille kam zurück; mit durchschossenem Helm der eine, mit blutendem Arm der andere. Und doch ward das Schweigen im Walde gleich wieder so tief! Da plötzlich: lauter, eindringlicher raschelte es im Nebelgeriesel, wie Schritte durch die dünnen Blätter. Da sah ich ein Wunderbares, Undeutliches aus dem Dickicht treten und als ich's anrief: Halt, wer da! — da war's plötzlich fort. — Was es war, ich weiß es heute noch nicht, wie ich auch nicht weiß, wen Böcklin in seinem Bilde darstellt. Wer es mit dem rechten Namen anruft, wer es stille stehen heißt in seinem geheimnisvollen Wandeln, dem verschwindet es. Es giebt Dinge, denen gegenüber man flug thut, sie nicht erkügelu zu wollen.

Auch die heilige Geschichte hat Böcklin darzustellen versucht. Es wurden die dieser gewidmeten Bilder vielleicht am heftigsten angegriffen. 1876 entstand die Kreuzabnahme, Christus am Boden, gestützt von Nikodemus und Josef von Arimathia, die Frauen und Johannes um ihn beschäftigt. Es ist augenfällig, daß der Leichnam Christi verzeichnet ist, daß die Absicht nach Ausdruck zu einem Zwiespalt in der Form führte. Wer aber nicht in der Kunst nur Schönheit, das heißt, sein eigenes Empfinden sucht; wer vor sie tritt mit der Absicht, in sich aufzunehmen, was sie bietet, der wird die wunderbare Kraft im malerischen Erfassen des Augenblickes erkennen. Das war der idealistischen Zeit nicht gegeben. Man fand keinen Ausdruck stark genug, um die Entrüstung über einen solchen Angriff gegen das Heiligste in Worte zu fassen. Man verstehe wohl: der Angriff besteht darin, daß der Künstler einen künstlerischen Fehler beging, schlecht zeichnete. Das war sicher nicht seine Absicht, es wird wohl niemand glauben, daß Böcklin einen solchen Gegenstand für seine Kunst wählte, mit dem Willen, ihn zu verhöhnern. Seine Fehler waren mithin das Nichterreichen eines mit unzweifelhaftem Ernst Gewollten. Man verwahrte sich auch nicht gegen sein Bild vom „beschränkt konfessionellen Standpunkt“, sondern von einem für höher gehaltenen, dem ästhetischen, gegen eine so rohe Behandlung des menschlichen Körpers als des edelsten Vorwurfes der Kunst. Also daher die Schmerzen! Die angeblichen Angriffe auf das Heiligste bezogen sich auf die heilige Ästhetik, eine Weisheitsform, die über jener der Protestanten und Katholiken — beschränkt Konfessioneller — steht. Nicht der Christ, sondern der Ästhetiker lärmte gegen Böcklin. Der Christ aber kann des Meisters Werk nur mit tiefer Ergriffenheit sehen, selbst unter Anerkennung seiner Schwächen.

Im Jahre 1882 war auf der Wiener Internationalen Ausstellung Böcklins Pietà über einer Thüre aufgehängt. Wer da weiß, wie es auf Ausstellungen zugeht, dem sagt dies so viel: Das Bild war eben nur noch aus Gnade von dem Aufnahmegericht, also von Künstlern, des Aufhängens würdig befunden worden. Man lachte, nannte es den Regenbogen, in dessen Farben es schillere. Selbst der größte Farbenenthusiast, hieß es, ist nicht imstande, sich über

dies Liebäugeln mit argen Verletzungen der ästhetischen Form hinwegzusetzen. Ich setze dem entgegen, was Max Lehms in seinem hübschen, zum 70. Geburtstag Böcklins erschienenen Büchlein sagt: Wie viele Künstler haben ihre Kraft an dem einfachen, rührenden Vorgang erprobt? So schlicht und groß, so wahr und im edelsten Sinne religiös hat ihn keiner darzustellen gewußt wie Arnold Böcklin! Eines hat sich eben im letzten Jahrzehnt geändert: Sancta Aesthetica, die wankelmütigste der Frauen, hat vor der Tiefe und Innerlichkeit des Meisters ihre Grundsätze geändert. Nur ein paar Leute, die noch eine alte Auflage von ihr besitzen, folgen den schon längst von ihr selbst verleugneten Wahrheiten. Es fragt sich nur noch, was der beschränkt Konfessionelle dagegen einzuwenden hat. Wohl wird Böcklin schwerlich je zum Meister der kirchlich dogmatischen Kunst werden. Aber sollte es nicht möglich sein, daß die religiöse Kunst erkenne, hier ringe ein Mensch um die Wahrheit, dessen Ernst man eben an seinen Schwächen am leichtesten als echt erkennen kann? Wo ein Wille ist, da ist ein Weg. Ein Herzenskfinder muß in Böcklin den Herzenskfinder finden; die Kraft empfundener Wahrheit muß immer lauter aus ihm herausschallen in die weite Welt. So viele merken nicht, daß nicht ihre religiöse, sondern ihre ästhetische Auffassung sie von diesen Bildern abstößt; aus ästhetischem Widerwillen berauben sie sich der religiösen Anregung; eine heidnische Wissenschaft hindert sie, christliche Kunst zu verstehen?

Während sich die deutsche Kunst in ihren stärksten Kräften aus der unwirtlichen Luft deutscher Besserwisserei nach Italien zurückzog, vollzog sich doch langsam die Rückeroberung. Es meldeten sich die jungen Kräfte, die für ihre Aufgabe ansahen, den Kampf aufzunehmen und dem heimischen Schlendrian entgegenzutreten.

Der Anfang der achtziger Jahre ließ Berlin zur entscheidenden Stadt werden. Künstler wie Klingner und Stauffer-Bern waren zwar damals noch weit entfernt von öffentlicher Anerkennung. Aber schon meldete sich immer lebhafter die Notwendigkeit des Bruches mit der Akademie und ihrer französisch-romantischen Richtung. Spuren der Zerbröckelung dieser selbst überall. Menzel

und die um ihn Gescharten, Liebermann mit seinem wachsenden Anhang begannen den Akademikern die Hölle heiß zu machen. Die ärgerlichen Ausstellungen von allerhand „wilden Sachen“ rührten den Geschmack und die Kampflust auf, die internationalen Kunstausstellungen von 1886 und 1891 stellten in einer allgemein anerkannten Form fest, daß etwas faul sei in der allgemeinen Kunstübung in Deutschland.

Max Klinger's Name begann emporzusteigen. Zuerst genannt wurde er 1878 gelegentlich einer Ausstellung von Zeichnungen. Damals schon sprach Th. Lewin, einer aus dem Kreise, der sich um Georg Brandes, den dänischen Litteraturhistoriker, bildete, die Ansicht aus, daß sich hier eine große neue Kraft offenbare.

Und dann waren die Folgen von selbständigen Radierungen erschienen. Zuerst befangen, in manchem an die Japaner sich anlehnend, in manchem auf Kethel und Böcklinweisend, das meiste vorwiegend sachlichen Inhalts, der Menschheit ganzen Sammer umfassend.

Klinger ist durch Flauberts Realismus hindurchgegangen; er hat das Grausen der Wahrheit im Sinne Zolas gesucht; er hat sich mit dieser Welt auseinandergesetzt, indem er sie in ihren Nachtseiten schilderte. Während er in seinen Jugendbildern Humor zeigt, im Gefühl der Unzulänglichkeit das Lächeln der Überlegenheit annahm, ward er in seinen Radierungen immer ernster. Er fertigte ganze Bilderreihen, erzählte durch sie Romane in steigender Entwicklung des Grausigen: Die Liebe, ihre Zweifel, Seligkeiten, Folgen. Das Schicksal der Frau ist's, das ihn beschäftigt. Er zeichnet die Revolution, Kethels großem Totentanz an Größe nachstrebend; ein Bild menschlichen Elendes, die Mutter, die sich mit ihrem Kinde in der Spree ertränkt; hart in seiner Wirklichkeitsliebe, stärksten Ausdruck nicht vermeidend; eine Liebesgeschichte mit grimmem Ausgang, an Kraft dem Hogarth nahestehend, doch ohne ermahnende Nebengedanken; nur in der Absicht geschaffen, dichterisch Empfundenes zum künstlerisch Schaubaren zu machen. Dies und viel anderes mehr zeigt, daß Klinger die selbständige Naturauffassung in seiner Kunst durch eine rücksichtslose Wahrheitsliebe zu erlangen bestrebt war. Noch ist das Gegenständliche, die Erzählung das Vorwiegende im Bilde. Die Erzählung giebt entweder die Thatsachen oder sie

deutet die sie begleitenden Empfindungen an. Hier setzt schon ein Geist ein, der ihn von Zola trennt. Denn dieser glaubte durch die Thatsachen allein wirken zu können. Gemeinsam aber hat er mit dessen besten Werken den Wagemut der Sinnlichkeit, die Absicht, die Grenzen des Darstellbaren zu erweitern, das Recht des Synismus im Sinne Bishers sich zu wahren. In dem Sinn, der das Laster nicht durch Verstecken, sondern durch Bloßlegen, nicht durch Umschreiben, sondern durch die Derbheit des geraden Wortes bekämpfen will. Wer in deutschen Künstlerwerkstätten Bescheid weiß, der wundert sich nicht darüber, daß er viel öfter dort den Simplissimus Grimme'shausens als ein lusternes Buch findet. Die Ehrlichkeit des 17. Jahrhunderts erscheint den Künstlern künstlerischer, feiner als alle Elegance.

Daneben tritt bei Klinger alsbald ein anderer Zug auf. Sener nach allgemeinem Ausdruck gegenüber dem Darstellen von Vorgängen. Blätter dieser Art begleiten die Erzählung, versinnbildlichen ihren geistigen Inhalt. Er schreitet fort zum Darstellen nicht eines Erschauten, sondern eines Erdachten. Der Realismus wurde ihm zur Vorstufe selbständigen Formgefühls, aus der Fülle durch treue Wahrheitsliebe erlernter Formen wächst ihm die Herrschaft über diese Form heraus. Aus einem Nachbildner der Menschen konnte er der Schöpfer einer ihm eigenen Menschenwelt werden, aus einem Berichterstatter ein Dichter.

Mit den achtziger Jahren begann Böcklin stärker auf ihn zu wirken. Es ist die Zeit, in der mein Bruder begann, diesen Meister den Berlinern vor Augen zu stellen. Für meinen Bruder radierte Klinger Die Burg am Meer, Die Toteninsel, Den Frühlingstag nach Böcklin. Er zahlte, soviel ich weiß, mit einem Bilde des verehrten Meisters, jenem Frauenkopf, der noch heute in Klingers Werkstatt hängt. Ich erinnere mich noch des Tages, an dem ich meinen Bruder damit beschäftigt fand, aus den Führern einer seiner Ausstellungen, die Böcklins Sommertag zuerst den Beschauern vorführte, sorgfältig die als Kunstbeilage darin befestigten Klinger'schen Radierungen herauszulösen. Hunderte von abgetrennten Blättern lagen schon da. Die Gebildeten Berlins, die den Sommertag im besten Falle für apart, meist aber für verrückt erklärten, hatten,

ohne zu merken, welcher Art das ihnen Gebotene sei, den Katalog zusammengefaltet in die Tasche geschoben. Kupferdruckpapier verträgt aber bekanntlich das Brechen nicht. Und so rettete mein Bruder die Blätter vor einer Mißhandlung, die einen Kunstliebenden herber trifft als der Verlust.

Klinger galt damals bei den Berlinern für einen Mystiker und Genialitätshascher. Beides war unbequem und paßte nicht in den Rahmen der Weltstadt. Schlagt ihn tot, er ist ein Original, sagte die besonnene Kritik von ihm. Er malte sein Parisurteil: es war das eines der ersten Werke einer neuen Richtung, das auf deutschen Ausstellungen erschien. Der Erfolg war überraschend. Er sei nach einer Erzählung meines Bruders Ludwig Gurlitt dargestellt: Als Fritz, der Kunsthändler — so erzählt dieser — Geschäftsführer der Kunstausstellung in München war, suchte ich ihn tags nach der Eröffnung, um mich seiner kundigen Führung zu erfreuen. Ich fand ihn nicht und machte meine Wanderung allein. Unter dem vielen Herrlichen fesselte mich ein großes mythologisches Bild, das Urteil des Paris, unzweifelhaft das Werk eines der Gewaltigsten. Das Bild nannte den Künstler nicht, ich konnte ihn auch nicht erraten; das Werk war nur sich selbst ähnlich; ein neuer, mir unbekannter Geist sprach hier zu mir und ich stand lange in stummem Staunen. Neben mir aber machte sich die erbarmungsloseste Kritik laut; ihre plumpen Wiße wirkten auf mich wie Peitschengeknall in der Kirche. Daß man doch vielfach so wenig Achtung vor dem Geistesringen eines Künstlers hat, so wenig Rücksicht für die Umstehenden! Da traf ich meinen Bruder. Meine erste Frage natürlich: Von wem ist denn das herrliche Urteil des Paris? Er ließ mir nicht Zeit, mein Entzücken weiter auszusprechen, sich nicht Zeit zu antworten, riß mich nur mit sich fort; die Aufklärung würde gleich folgen. Wir eilten von Saal zu Saal, zurück an den Eingang, blickten hinaus ins Freie, endlich sagte mein Bruder verstimmt: Schade, er ist fort! — Eben war Klinger bei mir im Bureau, ganz zerschlagen und vernichtet. Er hatte eine halbe Stunde vor seinem Bilde gestanden, seinem ersten großen Ölgemälde, an das er alle Kraft, auf das er alle Hoffnung gesetzt hatte, und mußte nun die Urteile der Berliner hören: Herrjeh! von

wem is denn das?! Der muß nach Dalldorf; den darf man nicht frei rumlaufen lassen? In der Tonart war es fast unausgesetzt gegangen. Klinger, bis ins tiefste verletzt und den Thränen nahe, forderte sofortige Zurückziehung des Bildes. Ihn durch eigene Anerkennung und Bewunderung, durch Bertröstung auf das Urteil der Presse dazu zu bewegen, das Bild zunächst noch hängen zu lassen, war Fritz Gurlitt nur mit schwerer Mühe gelungen. Wie schade, sagte er, daß wir Klingern nicht mehr gefunden haben; dein Lob würde ihm wohlgethan haben. Nein, diese entsetzliche Berliner Kritik!

Es war nur ein Zeichen des unzerstörbaren Vertrauens, mit dem mein Bruder Fritz auf den Sieg des Guten hoffte, wenn er Klinger auf das Urteil der Presse verwies, in der Hoffnung, diese müßte doch den Wert des Bildes und des Mannes erkennen. Die Kreuzzeitung schrieb einen Leitartikel über den Verfall der Sitten und des Idealismus! Die Presse aller Parteien erhob ein allgemeines Wehegeschrei; sie fühlten sich in den tiefsten Tiefen ihrer Sittlichkeit verletzt.

Was war es denn, was die Leute so in Harnisch brachte? Drei Frauen stehen vor einem Jüngling, eine ihre Nacktheit zur Schau stellend, die anderen teilweise verhüllt. Wie oft war das Urteil schon gemalt, ohne daß man darüber Anfälle des Entsetzens bekam. Aber dann waren die Weiber durch den Idealismus zu einer höheren, die Sinne bändigenden Schönheit erhoben. Die Schönheit heiligte dort das Nackte. Wie oft habe ich vor dem Bilde gestanden, nicht nur des Bildes, sondern seiner Wirkung auf die Beschauer wegen; um sie reden zu hören. Freilich kam nur selten einer über das blödeste Schimpfen hinaus. Aber doch hin und wieder trat einer heran, der sich zu erklären suchte, warum ein Künstler ein so abscheuliches Ding male. Klinger hatte einen eigenartigen Rahmen um sein Bild gelegt, der teils bildnerisch und dazu farbig war. Es giebt irgendwo ein Gesetz, daß man dies nicht darf. Auch Feuerbach hatte in seinem Gastmahl des Plato dagegen gesündigt und war scharf zurückgewiesen worden. Der Rahmen soll das Bild von der Umgebung trennen, sagt die ästhetische Moral. Gene Maler, die sich das Bild in hohem Sinne dekorativ dachten,

als Schmuck nicht jeder beliebigen, sondern einer bestimmten Wand, waren der Ansicht, daß der Rahmen ins Bild überführen solle. Den Ästhetikern galt dies als Kezerei, der Menge als Geschmacklosigkeit. Geschmack aber ist die Fähigkeit, innerhalb der allgemeinen Anschauung des Schönen die Mitte inne zu halten, das zu thun, was gerade heute für schön gilt. Frauen haben ihn öfter als Männer: Geschmack von gestern ist stets Ungeschmack von heute. Seht einmal die an: Die trägt das Kleid noch, in dem sie vorigen Sommer so geschmackvoll aussah, — wie geschmacklos!

Also weil Klinger hier gegen die Mode verstieß, wurde er zunächst verkezert. Seine Frauen sind keineswegs liebreizend. Die Malerei des Bildes ist trocken, fast nüchtern. Zieht man seine älteren Bilder in Vergleich, jene aus der Zeit, in der Klinger noch Gussows Schüler war, so sieht man, daß er Böcklins Farbe eine Zeit lang nicht ohne Erfolg nachstrebte. Jetzt schuf er ohne den Ton reizvoller, leuchtend gestaltender Malmittel, mit breitem Pinsel klar und fest aufgetragen, eine Studie im Freilicht, voll ernstestem Willens, voll aufmerksamer Wahrheitsliebe, durchaus Arbeiten des Ringens nach Kraft und Klarheit, des Verzichtes auf die flache Meistererschaft seines Lehrers. Also Klinger war schon einmal fertig, ehe er sich zu lernen entschloß; er war Meister gewesen, bevor er sich selbst in die Schule nahm. Er arbeitet noch heute an der Farbe, als dem ihm am wenigsten handgerechten Kunstmittel. Man sieht das seinen Bildern an! Sie sind Versuche, Studien, sie sind noch nicht ganz mit sich selbst zu Ende. Es irrt der Mensch, so lang er strebt!

War's dies, was die Beschauer abstieß? In gewissem Sinne wohl sicher! Denn sie empfanden, daß dieser eigentümlich harte Ton nicht ein Unvermögen sei, über das man lächeln dürfe; sondern daß hier eine versteckte Absicht vorlag: die Absicht, die schon dem Feuerbach den Haß aller Idealisten zugezogen hatte: Ihnen zu beweisen, daß die Art unkünstlerisch sei, mit der sie die Natur betrachten, und mittels dieser die ihnen gefällige Kunst; daß die Maler die Natur von einem anderen, besseren Gesichtspunkt betrachten; und daß sie die Menge zwingen wollen, ihnen zu folgen, statt jenen, mit denen sie so sehr zufrieden waren. Die geistige

Zumutung, sich umzubilden, der Vorwurf, der in diesem Bilde steckt, daß man allzu lang bequemen Idealismus angehangen habe, und daß es Zeit sei, der neuen Zeit angemessene neue Ziele auszustechen: Das war es, was den Haß erzeugte. Aufgeschreckte Denkfaulheit, die tobend nach Ruhe schrie! Klinger erzählte mir später, er sei damals aus seiner Berliner Junggesellenwohnung ausgezogen, weil er sich wegen der Preßschimpfereien vor seiner Wirtin geschämt habe. Es ist kein Spaß, eigene hochgesteckte Ziele zu besitzen!

Klinger ist 1889 nach Rom gegangen und hat dort seine Kreuzigung gemalt. Man kann ihn nicht einen Schüler der dortigen Künstler nennen, denn er besaß schon die Richtung auf das, was jene erstrebten. Schon im Parisurteil wirken Marées' Gedanken in der Darstellung des Raumes im Bild: die beiden Hauptrichtungen, das Wagerechte und Lotrechte sind fest eingehalten. Ebenso in der Kreuzigung. Alle Hauptfiguren stehen gerade oder doch in leichter Bewegung da.

Wo bleiben da die Gesetze des kunstgemäßen Aufbaues? Wo bleibt die schöne Linienführung, wo die einheitliche Gruppierung? Kein in der Ecke Anieender, keine Gruppe, die sich zur Pyramide zusammenschiebt, kein Abwägen der Tonwerte nach vorher feststehender Absicht, die das Licht auf den Hauptgegenstand sammelt! Ein klarer Verzicht auf alle Phrase der Schönheit, auf alles das, was man an Schönheit in Schulen lernen kann, ohne selbst empfinden zu müssen. Warum diese Maria, die so steif, so reizlos, so aus dem Bilde losgetrennt dasteht! Man vergleiche Klingers wundervolle Naturstudie zur Magdalena mit der Gestalt im Bilde. Er kann's also doch auch anders, es ist ihm die Vorstellung weicher Schönheit nicht versagt. Er will's also so, wie es im Bilde erscheint.

Ein Geistlicher aus Klingers Vaterstadt Leipzig, einer jener Idealisten, deren künstlerisches Aufnahmevermögen schwach, deren Überzeugung aber stark ist, daß in diesem der Maßstab für alle Kunst liege, daß sie also zu Richtern berufen seien, Pastor Höltscher, nannte das Bild 1897 eine ruchlose Karikatur des Heiligen, die er als Beleidigung seines christlichen Gefühles empfinde; sie errege

ihm noch in der Erinnerung widerwärtige Gefühle. Es ist gut, solche Urteile gelegentlich festzunageln, denn die Nachwelt will auch ihr Teil zu lachen haben. Ruchlos ist doch wohl der, der mit Überlegung Böses thut. Eine Karikatur ist doch eine absichtliche Verzerrung ins Häßliche. Hölscher will also Klinger für einen Menschen erklären, der ein großes Bild malt, Jahre lang sich plagt, um das Heilige zu verhöhnen. Das wäre ein sehr gemeines Unterfangen, auf dem sehr schwere gerichtliche Strafen stehen. Es mußte sich Hölscher also wohl klar sein, daß er eine schwere Beleidigung aussprach.

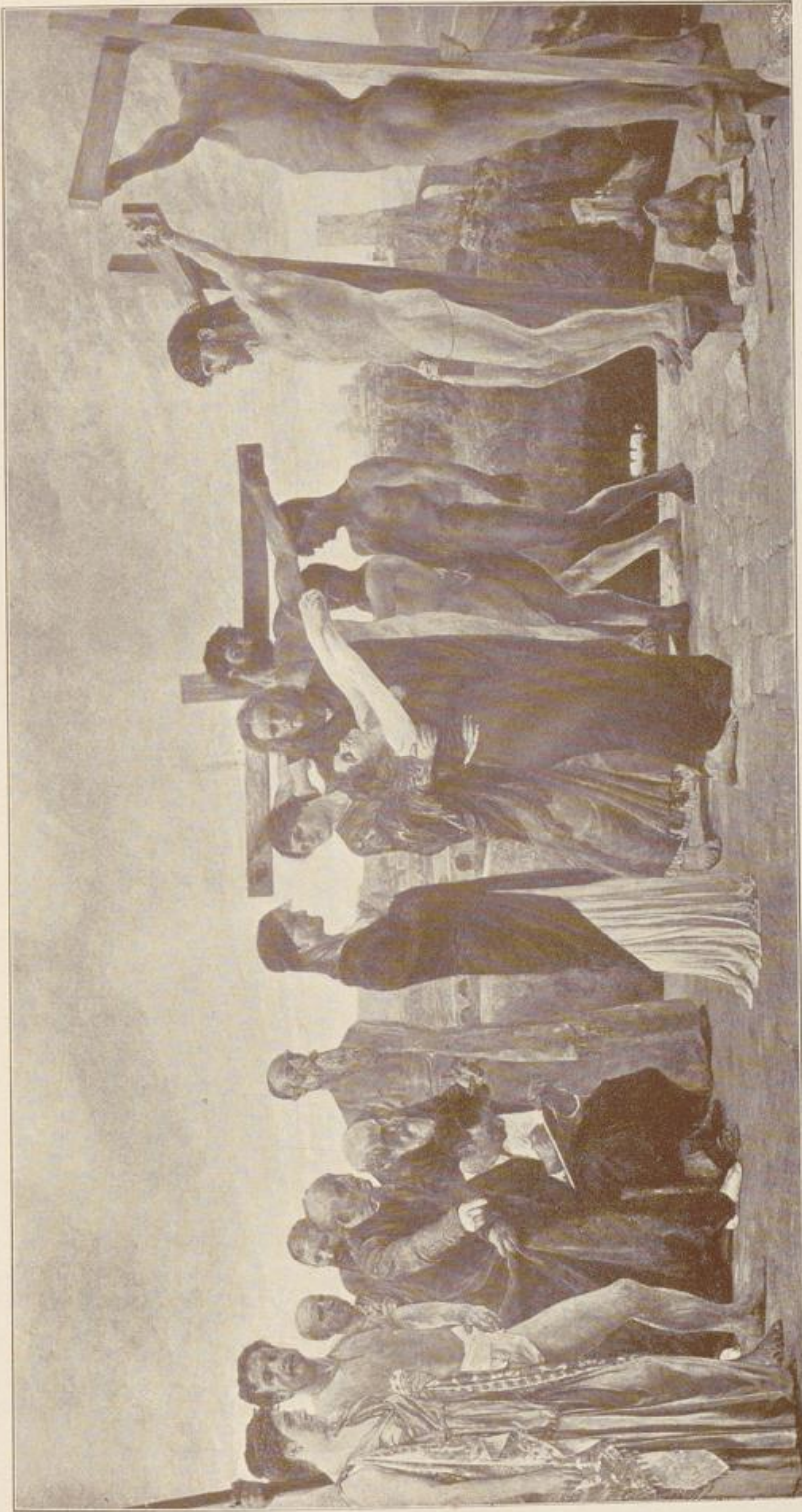
Das, was Hölscher zunächst abschreckt, ist die Karikatur. Er sieht, daß hier mit Absicht ein Schönes anders, als er es kennt, nach seiner Ansicht also ein Häßliches gebildet ist. Auch er sieht, daß hier nicht das Unvermögen entschied, sondern der künstlerische Wille. Darüber, daß Hölscher im Besitze der Schönheit sei, daß er wisse, wie sie auszu sehen habe, ist er außer Zweifel. Denn er hat vielerlei gesehen, was andere Künstler schufen und hat das Schönste von all dem sich gemerkt. Wenn also einer in der Welt etwas anders erstrebt, wie Hölscher es wünscht, wenn dieser namentlich sieht, daß es absichtlich anders ist, dann ist es häßlich; ja dann ist es absichtlich, ruchlos häßlich. Nun aber ist Hölscher Geistlicher, hat die Pflicht über seine Christengemeinde wachen zu helfen. Da kommt nun ein Maler und malt die Kreuzigung, also ein Stück biblischer Geschichte, so, wie Hölscher sie nach bestem Wissen für häßlich erklären muß. Das Häßliche aber ist ärgerlich, also muß er gegen das Häßliche, das sich an das Heilige drängt, im Sinn der Seelsorge kämpfen. Das etwa ist der Gedankengang, der diese harten Angriffe erklärt.

Der Geistliche vergißt eben, daß nicht sein christliches Empfinden, sondern sein ästhetisches Empfinden beleidigt wurde. Es ist nichts Unchristliches in dem Bilde, sondern er findet nur das Christliche häßlich, also unwürdig dargestellt. Ich wüßte nicht, daß das Bild einen dogmatischen Irrtum enthielte, dem die lutherische Kirche entgegenzutreten habe. Klinger suchte einen Christus zu schaffen, wie er in ihm lebt; er trachtet ihn nach den in ihm wirkenden Vorstellungen zu gestalten. Er sucht diese Vorstellung

zu einem ernstem Bilde zu reifen, in das er hineinlegt, was ihm an Kraft gegeben ist. Hölcher hat andere Anschauungen, wie diese Dinge zu schildern seien. Er will den Christus, den das Mittelalter, den die Renaissance schuf, den er kunstgeschichtlich gewöhnt ist, den Christus des 15., 16., 17., 18. Jahrhunderts. Aber ich kann doch nicht glauben, daß durch Hölchers Idealismus das Wesen Christi gedeckt werde, daß die Zeit nun vorüber sei, in der wir ihn im Geiste zu suchen haben! Und das Suchen heißt, sich selbst einsetzen und in sich nach Erkenntnis trachten; nicht durch Gelehrsamkeit fremde Erkenntnis auf sich übertragen. Ich habe es hier also nicht mit dem Theologen, sondern nur mit dem Ästhetiker zu thun, freilich mit einem solchen, der seine künstlerische Erkenntnis mit seiner Würde als Geistlicher verquicte.

Ich habe mich länger mit ihm beschäftigt als nötig, nicht wegen des Wertes seines Urteils, sondern des öffentlichen Ärgernisses wegen, das die in ihm liegende Anmaßung erregte. Es sei auf Georg Treus würdige Antwort verwiesen, mit der dieser den Angriff abwies, der sich natürlich auch auf alle erstreckt, die Klingers Nachlosigkeit zu fördern suchen. Die Wahrheiten, die in der neuen religiösen Malerei Deutschlands — und nur der deutsche Protestantismus hat eine solche — sich geltend macht, nennt Treu: Einkehr aus der Vergangenheit in die Gegenwart, aus der Fremde in die Heimat; Ersatz der Nachahmung und Nachempfindung durch Neuschöpfung; des äußeren Prunkes mit schönen oder ethnographisch interessanten Formen, Gewändern und Umgebungen durch innerliche Wahrheit und womöglich durch Größe. Mit diesem ehrlichen Ringen und dieser innerlichen Wahrhaftigkeit in der Kunst kann die Religion wohl einverstanden sein; denn sie steht mit allem Echten und Wahrhaftigen auf allen Gebieten und zu allen Zeiten in einem natürlichen Bunde. Es wäre ein schwerer Verlust, wenn die protestantische Kirche den starken Zug, der im deutschen Volk auf Lösung der Fragen christlicher Kunst hinweist, unbenützt vorbeiließe, bloß weil zumeist ihre Geistlichen wohl brave Leute, aber künstlerisch blöde, unfähig sind, frei von alten Beeinflussungen, das Gute erkennen, das sich ihnen bietet!

Ein drittes großes Bild Klingers folgte, Christus im Olymp.



Max Klinger: Die Kreuzigung
Nach der Gravure von Franz Hausiaengl

Der Herr trägt um die hagere Gestalt ein Gewand in Goldbrokat, hinter ihm her kommen vier in farbige Kleider gehüllte Frauen, ruhig beobachtend, in mäßiger Bewegung: es sind die Kardinaltugenden. Vor Christus sitzt Zeus, seinen Ganymed im Schoß. Bacchus bringt dem Nazarener seine Schale; Amor will ihm alle seine Pfeile ins Herz stoßen. Aber mit ruhig abwehrender Hand, unaufhaltsam weiter schreitend, nähert sich der blonde Dulder dem Götterthron. Engel spielen in den Palmbüschen, Pan stürzt in atemlosen Lauf herbei . . .

Da ist also ein schrittweises Wandeln der Aufgabe in der großen Kunst. Zuerst einfache Vorgänge, die leicht verständlich sind, hier schon tiefer Beziehungsreichtum. Auch für dieses Bild schuf Klinger einen Rahmen: Bildnerei und Malerei vereinten sich, um den Gedankeninhalt zu vermehren. Klinger giebt hier schon jenen Vielgeschmähten der älteren Idealistik nichts nach, von denen man sagte, man verstehe sie nicht ohne gedruckten Zettel in der Hand. Seine Verehrer, die ihn einst als Realisten nahmen und seine Gegner, die ihn als solchen verwarfen, mußten sich ein klein wenig umkremeln, wenn sie in ihrem alten Urteil bestehen wollen. Denn er ist Idealist in einem Sinne, der von jenem des Cornelius nicht mehr so sehr fern erscheint. Man kann zum Mindesten nicht die Geistesüberlastung bei Cornelius höhnen und gleichzeitig Klingers Inhaltlichkeit preisen. Das Bild war 1899 in Wien ausgestellt: Das ist groß, schreibt mir ein Freund, ein Archäologe, dorthin, groß in jeder Hinsicht. Was hat man mit sehnsüchtigem Augenaufschlag nach großer Kunst geseufzt! Da ist sie, in Ausdehnung, Inhalt und Formen groß! Aber der große Augenblick findet ein kleines Geschlecht!

Neben Klinger hat Franz Stud hohen Ruhm erlangt: Zuerst als ein sicherer und höchst geschmackvoller Zeichner für das Kunstgewerbe; dann als ein gesund empfindender Maler, der in der Art Leibs und Trübners einen dämmernden Wald zu malen wußte, mit dargestellten und allen möglichen hineinzuträumenden märchenhaften Geheimnissen. Böcklin spukte in allen jungen Köpfen. Stud faßte ihn in seiner Weise auf, nicht ganz mit dessen inneren Heiterkeit, wohl aber mit der frohen Kraft der Jugend, mit ein

wenig mehr Derbheit, manchmal sogar mit einem wenig Zuviel von dieser, mit etwas absichtlicher Derbheit. Seine Kunst trat als kerngesundem Weib auf, schien geneigt jedem zuzurufen: Fühle einmal, wie stark und hart meine Armmuskeln sind! In seiner Zeichnung, in seinen bildnerischen Werken, in der Art, wie eine Gestalt, ein Kopf sich bei ihm aufbaut, ist stets Kraft, Wucht, Größe. Er ist zwar im Grunde nie ganz selbständig, vor jedem seiner Bilder fällt einem der Vergleich mit dem eines anderen ein; aber er giebt in die Darstellung des Eigenen genug, um stets auf den Ausstellungen den Blick in Ablehnung und Anerkennung auf sich zu lenken. Unverkennbar ist sein Bestreben nach stilistischer Klärung. Der alte Ruf, daß die Kunst aus der Naturbeobachtung und aus der erschreckenden Menge der durch sie sich bietenden Einzelheiten in die Einfachheit zurückkehren, daß sie von den Alten lernen solle, einfach zu sehen und einfach zu bilden, klingt auch aus seinen Bildern hervor. Auch Stuck wurde Gedankenmaler. Ihm und Klinger gelang es rasch, die Kritik stutzig zu machen: Der Realismus ist die Roheit, er war nur eine Vorstufe; es ist ein Glück, daß diese rasch erstiegen wurde; das einzig Tiefe in der Kunst bleibt doch der Gedanke, der Inhalt. Fort mit den materialistischen Scheuklappen: Die Allegorie, die biblische Geschichte, Homer seien die Führer in einer Welt reinerer Schönheit, erhabenerer Gedanken!

Stuck wird diesen Ansichten wohl zustimmen. Realismus ist nicht Wirklichkeit, sondern Streben nach Wahrheit aus der Wirklichkeit. Nicht die Kunstwerke sind daher realistisch, so wenig wie sie schön sind; sondern sie erscheinen dem Beschauer nur je nach dem Stand seines Verhältnisses zu Natur und Kunst realistisch. Piloty war Realist im Verhältnis zu seinen Vorgängern, Stuck ist es im Verhältnis zu seinen Anfängen: Mir will scheinen, sein Idealismus von heute ist der Stillstand. Er beginnt mit sich klar zu werden, ist in sich fertig. Sein Realismus war die Vorstufe dieser Klarheit. Aber der läßt sich nicht auf Schüler, auf Nachstrebende übertragen. Vielleicht ist die Zeit des Realismus für Stuck vorbei, aber sie ist nicht für die Nation vorbei. Denn die aus der Natur von ihm gefundene Wahrheit ist für ihn wohl wahrer als die anderer: Jeder muß sich seine eigene suchen. Das ist die Gefahr,

die gewisse Meister wie Böcklin und vielleicht Klinger in die Welt bringen; daß sie nämlich glauben machen ein Höhepunkt, ein Ruhepunkt in der Kunst sei erreicht: Für sie selbst wohl, nicht aber für andere. Wer nicht von weither aus Eigenland herbeiwanderte, hat kein Recht, sich im Sonnenschein zu recken.

Klinger hat sich und seine Kunst durch ein Buch zu erläutern versucht: Malerei und Zeichnung. Der Kern und Mittelpunkt aller Kunst, sagt er da, bleibt der Mensch und der menschliche Körper. Dessen Darstellung allein kann die Grundlage einer gesunden Stilbildung geben; aus dem Verständnis und der Ausbildung seiner Verhältnisse kann allein eine selbständige Naturauffassung sich entwickeln. Wer eine Hand nicht zu bilden weiß, wird auch keine Handhabe darstellen können, ausgenommen, er stiehlt sie anderswoher. Es kann für jeden, der der höchsten Aufgabe, dem menschlichen Körper, aufrichtig gegenüber tritt, keine Frage sein, daß der ganze ungeteilte Körper ohne Lappen, ohne Fugen die wichtigste Vorbedingung einer künstlerischen Körperentwicklung ist: Da, wo das Nackte notwendig ist, soll es ohne falsche Scham, ohne drückende Rücksicht auf gewollte oder gesuchte Blödigkeit ganz gegeben werden! Und nun entwickelt Klinger weiter, daß die Gelenke es seien, die das Verständnis des menschlichen Körpers vermitteln, seinen Aufbau und seine Bewegungen erklären, und daß es daher ein Übel sei, gerade jene Gelenke, in denen sich der ganze Oberkörper trägt, mit Stoffstreifen zu verhängen.

Wenn ein Künstler ein Gesetz des Schönen vorträgt, soll man stets zuerst fragen: welches seiner Werke will er damit verteidigen. Hier ist's der Christus der Kreuzigung und die Blaue Stunde, jene Darstellung eines am Meeresstrande stehenden nackten Mädchens in der Zeit blauer Dämmerung, deren Fuß von einem Feuer beleuchtet ist. Er schreibt selbst: Ein menschlicher Körper, an dem das Licht in irgend einem Sinne hingleitet, in dem nur Ruhe und keinerlei Gemütsbewegung ausgedrückt sein soll, ist, vollendet gemalt, schon ein Bild, ein Kunstwerk. Die Idee liegt für den Künstler in der der Stellung des Körpers gemäßen Formentwicklung, in seinem Verhältnis zum Raum, in seinen Farbenverbindungen, und es ist völlig gleichgültig, ob Endymion oder Peter dar-

gestellt wird! Klinger, der einst Romane radierte, spottete über all die hübschen Mädchenköpfe, die als Ada, Hermine, Lydia oder Claire die Beschauer reizen; eiferte gegen die moderne Novellistik, weil sie die natürliche, ruhige Form völlig ertränkt hat! Es gehören, sagte er weiter, stärkste Anstrengungen dazu, sich aus dieser Flut zu einer einfachen künstlerischen Anschauung durchzuarbeiten und die Kunst im Menschen, in der Natur zu suchen, statt im Abenteuer. Ja, endlich erklärt er, daß der Idealist wie der Realist, die zu „sociologischen Spekulationen“ über das Leben führen wollen, im Grunde nur „pro forma“ malen. Ich weiß nicht recht, ob Klinger heute noch die Wahrheit dieses Satzes anerkennt. In Klinger liegt eine starke Bildungsfähigkeit, wie in jeder starken Natur. Sein Buch ist Ausdruck seines Schaffens, sein Schaffen aber ist spekulativer geworden. Auch er wird demnächst vielleicht wieder die Lehre vom Wert des Inhalts verkünden. Der wahre Künstler, führt Klinger weiter aus, wird, wo er dem Ausdrucke — dem Keim, der Seele, der Idee im Bilde — großen Raum gewährt, sich Stoffe suchen, mit denen er und wir von früh auf vertraut sind. Er wird mit Stärke und Sicherheit in Form und Farbe jeden Gegenstand und jede Bewegung im Bild umschließen und gestalten. Er wird dem Beschauer ein beruhigendes Gefühl der Gesetzmäßigkeit geben, wenn er den Kopf als Kopf und die Hand als Hand erkennt. Er wird Fleisch als Fleisch, Luft als Luft malen, gleichviel, ob dies der Menge zu einfach sei, als daß sie es verstehe.

Also Deutlichkeit des Ausdruckes und Einfachheit des rein malerisch zu erfassenden Gedankens! Das ist wohl der Kern von Klingers Zielen. Auch er suchte in Rom die Befreiung vom Ballast der Schule, von der dürftig und unfruchtbar gewordenen altstilistischen Schönheit, in jener Luft, in der sie andere Deutsche gefunden hatten. Er suchte nicht römische Kunst, denn was dort Italiener, Spanier, Franzosen und die Mehrzahl der Deutschen machten, kümmerte auch ihn wenig; er suchte nicht die Kirche und ihre Aufträge; sondern die Einfachheit, das Versenken in sich selbst, die Einsamkeit.

Klinger war damals viel mit Karl Stauffer-Bern zusammen; beider Schaffen ergänzt das Gesamtbild ihres jungen

Wollens. Schöne stille Leute auf blumigen Wiesen wollte dieser malen, wenn er nur das machen dürfe, wozu ihn der Geist treibe. So sagt er in einem seiner Briefe, damals, als es ihn in Berlin zu frösteln begann; in der Stadt, wo es, wie er sagt, die schlechtesten Maler und die besten Soldaten giebt. Er ist nicht dazu gekommen, seine Absicht auszuführen. Lange noch blieb er in Berlin und erzählt selbst, er male Juda und Israel weiter mit der peinlichen Gewißheit, daß sein Bild dem Besteller nicht gefalle, der starke Charakteristik nicht dulde. Die schönen, stillen Leute zu malen, fand er nicht Zeit und Stimmung.

Aber sie wären der Menge auch nicht sehr schön erschienen, so wenig wie seine Bildnisse. Es ist in Stauffer wie in Klinger viel zu viel unverbildete Eigennatur gewesen, als daß sie für den Mann der „Sektzeit“ hätten bequem genießbar sein können. Seiner ganzen Lebensauffassung nach gehörte auch er unter die Maler des Sturmes und Dranges, die sich bemühen, dem deutschen Wesen neue, tiefere Form zu geben, d. h. eine tiefe Form, die neu und deutsch ist, weil sie unmittelbar aus einem starken, lebendigen Deutschen hervorgeht. Seine Bilder wie seine Radierungen sind so wenig wie die Klingers angenehm; sie sind im Ton hart, in ihrer Wahrhaftigkeit poesielos, in ihrer Deutlichkeit unerbittlich, teilweise wie mit einem inneren Grimme gemalt, in ihrer Technik schwankend. Es überkommt einen keine rechte Freude vor ihnen, namentlich vor ihrer vielen nebeneinander. Man spürt den Schweiß, den sie kosteten, das Ringen nach innerer Klarheit. Das Große an ihnen ist die tiefe Achtung vor der Natur. Sie sind gemalt mit heißem Bemühen wahr zu sein, die Technik zu überwinden, die Dinge der Natur zum Besitzstande des Künstlers zu machen. Stauffer sagt es sehr oft in seinen Briefen, daß seine Bilder eigentlich nur Studien sind, Arbeiten, die nur für ihn selbst geschaffen wurden; um sich über das eigene Können klar zu werden. Er glaubt dem fertigen Werke gegenüber immer wieder deutlich zu fühlen, was ihm fehlt; Jahre des nachbildenden Fleißes, der genauen, emsigen Beobachtung, der rechten, echten Schülerarbeit. Andere freuen sich der erlangten Übung, der Annäherung an berühmte Vorbilder, der Fortbildung in der als gut erkannten Manier; ihnen wird das Schaffen zur

Freude, zu einem reinen leicht errungenen Genuß, trotz der jedem gesteckten, aber nicht jedem erkennbaren Grenze zur vollsten Befriedigung. Ihm war es stets eine harte Prüfung; hinter ihm stand treibend und anspornend die Furcht, sein Ziel von anderen früher erreicht zu sehen; vor ihm eine starke Selbstkritik und die Erkenntnis des Abstandes von höchster Meisterschaft, ein friedloses Rennen nach unsicherem Gut. Und diese Meisterschaft sieht er wahrlich nicht in der Technik allein, im bloßen Können. Mit Ingrimm fällt er über die Spezialisten her, z. B. über Messdag, Achenbach; mit jenem Unwillen, den Schack an Feuerbach bemerkte und mißbilligte. Klinger wie Stauffer wollen das Können haben, nicht um sich dessen zu erfreuen, sondern um das Recht zu erwerben, es als Selbstzweck zu verachten. Das lehrt ein Blick auf Klingers Skizzenbücher. In den Zeichnungen nach der Natur ist der Meister fertig, völlig mit sich klar. Es fehlt in diesen Skizzen jeder Zug von Phantastik. Sie sind streng wie die eines Alten, sie sind sachlich bis in die letzte Linie, jedoch von einer Größe der Anschauung, daß sich das Modell unwillkürlich zum stilgerechten Kunstwerk umbildet. Klinger ist kein geistreicher Skizzierer. Er macht nicht mit drei Strichen eine Landschaft, in wenig Linien eine Figur. Er ist ein fleißiger Mann, der es sich sauer werden läßt vor den Gegenständen, und der stundenlang an einer Gewandstudie strichelt, bis ihm die Natur endlich ganz verwirklicht scheint. Er selbst spricht im Gegensatz zur Malerei von einer Griffelkunst. Er bedient sich des Vorteiles, daß die auf weißes Papier gezeichnete Gestalt gar nicht die Absicht hat, eine geschlossene Bildwirkung zu erzeugen.

Auch Stauffer nahm, von dem Kupferstecher Peter Halm angeregt, den Stich und die Radierung mit Eifer auf. Hier konnte er das Gesehene geistig frischer, müheloser erfassen in einer Technik, die er schneller überwand als das Malen. Auch hier schufen beide Künstler einen Umschwung in der ganzen Auffassung des Kunstzweiges.

In rascher Folge hat das Jahrhundert diese großen Wandlungen durchgemacht. Als die Königin unter den vervielfältigenden Künsten galt der Linienstich. Volpato, Morghen und Longhi, die Meister, die ins 19. Jahrhundert die Kunst des 18. retteten, wurden allgemein als Führer verehrt. In Deutschland waren die

beiden Müller, Vater und Sohn, Bause, Steinla, Josef Keller, Büchel, Mandel, Jacobi die Fortführer dieser Kunst, jener schönschreiberischen Darstellung fremder Kunstwerke, in der der Stecher Jahrzehnte lang mit Bienenfleiß Linie an Linie bauen mußte, um einen ruhigen, großen Eindruck zu gewinnen. Es blieb der Schweiß, die Schulmeisterei der ganzen Kunstart immer an den Blättern hängen. Wohl feierte man diesen Stich als hohe Kunst. Mandel erhielt den Orden pour le mérite, die höchste Auszeichnung, die man einem Künstler geben konnte. Aber unter sich nahmen die Künstler den Stecher doch immer als halb. Er stand zum Maler wie der Sänger zum Komponisten; ja er stand infolge der schweren Handwerklichkeit seiner Kunst noch tiefer.

Dem Linienstich wurde das Leben recht sauer gemacht. In seine Aufgabe, die Wiedergabe von Bildern, pfuschten alle möglichen Künste hinein. Zuerst die Lithographie, die rascher, billiger arbeitete und für gewisse Zwecke auch künstlerischer. So hat sie im Bildnis Ausgezeichnetes geleistet. Sie verlor ihr wichtigstes Gebiet an die Photographie, die noch billiger und ganz mechanisch arbeitete. Deren Kinder, Lichtdruck, Heliogravüre und wie sie sonst heißen, haben die alten Mitbewerber vollends verdrängt. Es ist ja richtig, daß ein großer Unterschied zwischen Stich und Gravüre besteht. Dort war der Vermittler zwischen dem ursprünglichen Bilde und dem Beschauer ein Mensch, sein Auge, seine Hand; hier ist's eine Maschine. Man wird nicht leicht Gravüren sammeln, wie man Stiche sammelt, das heißt, nicht wegen des Gegenstandes, sondern wegen der Darstellung. Wo aber der Gegenstand, wo das alte Bild die Hauptsache ist, wird heute kein Mensch mehr zur Darstellung durch einen Künstler raten. Der Gelehrte wie der Kunstfreund wird die unzweifelhafte Treue der Maschine der geistvollsten Übertragung durch den Künstler vorziehen.

Den Kupferstich erreichte rasch ein jähes Ende. Daneben blühte der Holzschnitt. Ludwig Richter zeichnete für ihn in einer noch ganz von den Engländern abhängigen Behandlung. Der Befreier war Menzel, der in den Ton größeren Reichtum, in die Zeichnung größere Beweglichkeit brachte. Aber mit den sechziger Jahren blieb der Holzschnitt in Deutschland stehen. Er suchte mit

dem Kupferstich zu wetteifern, verfiel mehr und mehr in Handwerkllichkeit. Erst mit den siebziger Jahren begann die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien neue Anregungen zu geben. Noch heute erreicht der Illustrationschnitt bei uns nicht, namentlich was in Amerika geleistet wird.

Die Radierung wurde stets von einzelnen Künstlern betrieben, teils mit der Absicht, skizzenhafte Wirkung zu erzielen, teils mit der, dem Kupferstich sich zu nähern. Die ältere Realistenschule, namentlich die Stecher der Ansichten, wie sie Reisende als Andenken kauften, der Trachtenbilder, Johann Adam Klein, J. Chr. Ehrhard, K. Schütz und andere waren hier Vermittler aus dem 18. Jahrhundert, Ludwig Richter, Schwind und andere hielten die Überlieferung in bescheidener Thätigkeit aufrecht. Die siebziger und achtziger Jahre brachten dann neue Versuche durch die Radierung und ihre frischere Behandlungsart, den Linienstich in der Wiedergabe von Bildern zu übertreffen: Peter Halm, W. Hecht, William Unger, Karl Köpping und viele andere suchten hierin ihr Ziel. Sie bildeten die Technik wieder heran, damit sie vielerlei Aufgaben zu erfüllen stark genug werde.

Stauffer und Klinger haben neue Wege eingeschlagen. Klinger benutzte die Radierung anfangs auch zur Nachbildung Böcklinscher Werke, früh aber schuf er in dieser Kunstart Eigenes. Darin war ihm Stauffer vorausgegangen, indem er sich mit der Platte nicht vor ein Bild, sondern vor die Natur begab und nun mit der Hilfe verschiedenartiger Darstellungsweisen dieser so hart wie möglich zu Leibe ging. Er sah vor allem die Form der Dinge. Auch seine Bilder sind im Ton kalt, zeigen schärfere Beobachtung für die Modellierung, als für die Farbe. Sie haben etwas von lasierten Tuschzeichnungen, sie erwecken den in ihrer Darstellungsart keineswegs begründeten, sondern nur in der Schauensweise Stauffers liegenden Eindruck, als seien sie erst modelliert und dann gefärbt. In den Radierungen, in denen die Farbe fehlt, tritt die Kraft des Künstlers daher reiner hervor. Gerade sie wirken in hohem Grade farbig, sind nicht bloß zeichnerisch-plastisch, sondern stark malerisch empfunden. Und wieder mahnt hier Stauffer wie Klinger vielfach an die Frühzeit deutscher Kunst. Es gab neben ihnen einen Realis-

mus, der von der Form abfiel, der sich so stark beschränkte, wie dies nur irgend ein Meister alter Schule gethan, den Impressionismus; der hielt sich allein an den Ton und ließ in idealistischer Übertreibung von dessen Wert die Form ganz verschwinden. Hier sind die Ansätze einer neuen Kunst, die sich wieder in der Form nicht Genüge thun kann. Man sehe bei beiden Künstlern, wie sie den Baumschlag zeichnen: Jedes Blatt, jede Rippe im Blatt, wie dies einst Olivier und Schnorr von Carolsfeld mit gleicher Liebe gethan haben.

Klinger ist technisch immer weiter gewachsen. Er blieb nicht beim Realismus stehen, wie die Genossen um ihn, sondern er begann alsbald in Radierungen zu denken und zu dichten. Das Streben, das ihn wie seinen Leipziger Landsmann Richard Wagner befeuert, geht auf das Zusammenfassen aller Kunst in einer schaffenden Hand. Er erfindet, statt gleich den Alten die Gedichte anderer nachzubilden. Er zeichnet alsbald auf die Platte, statt einen fremden Entwurf auf diese zu übertragen; er mischt Linienstich mit Radierung, Schwarzkunst mit Steindruck, während man bisher einen gewissen Stolz darin setzte, sie ängstlich zu trennen. Früher war es ein Künstlergesetz, daß jeder sein Fach habe: Der malte Landschaft und der modellierte Tiere, jener war Historienmaler und der Kupferstecher. Das junge Geschlecht greift über diese seit G. E. Lessing so eifrig festgestellten Grenzen hinweg und sucht nach der unbeeengten Künstlerschaft!

Der Stich ist für Klinger geeignet, nicht nur die Gedanken in eindringlicher Form vorzuführen, sondern auch den Raum darzustellen in allen seinen Werten und Tiefen. Ja er wählt räumlich größere Gedanken für diesen, als für seine Bilder. Welche Flut von Beziehungen in seinen Entwürfen zu dem Schicksalslied: Hölderlin und Brahms als Unterlage, Böcklin fortgestaltend. Klinger steht dabei dem Dichter gegenüber genau so frei wie der Musiker. Denn er malt nicht Gedichtetes, sondern er dichtet Bildliches.

In seinen Gemälden geht es meist einfach zu. Die stärkere Sachlichkeit der Farbe bindet ihn fester, macht ihm die Gegenwartigkeit der Dinge mehr zur Pflicht.

Da liegt lang hingestreckt der tote Christus. Hinter dem

Sarge steht die Gottesmutter. Sie weint, oder richtiger, sie hat sich ausgeweint und sucht nach neuen Thränen. Das muß jeder verstehen! Johannes drückt ihr die Hand! Wie er sie drückt, daraus kann jeder Milde, Liebe, Trost, Verehrung lesen. Beide sind stumm. Was ist auch in so großem Schmerz zu sagen? Auch die Bibel läßt sie schweigen. Ein schlechter Dichter gäbe beiden lange Trostreden, schöne Worte in den Mund.

Da ist die blaue Stunde. Drei Menschenkörper! Ein Mädchen steht, sich müde dehnend; eines liegt in kühner Verkürzung; ein Jüngling sitzt hockend da. Was will man mehr? Ein Bild in voller Deutlichkeit des Ausdruckes, kein gemaltes Abenteuer, ein einfacher, malerischer Gedanke.

Oder das Urteil des Paris: der junge Hirt, die drei nackten Göttinnen, jede in ihrem Ausdruck klar und deutlich! Kein Aufbau, wohl aber ein Bild. Das ist wieder ein Grund mehr, warum diese Arbeiten die Künstler alter Schulen empören, die in alten Kunstwerken Befangenen außer sich bringen. Gerade das, was sie nun endlich als schön empfunden gelernt hatten, wird ihnen in den Staub gezogen. Da greift etwas an eine ihrer besten Freuden, ein Fremdes, Zerstörendes. Sie sehen ein, daß die Arbeit des Geistes neu beginnen müsse, wenn sie auch nicht begreifen, warum sie den neuen Weg einschlagen sollen. Und sie sind ja so müde, so unlustig weiter zu gehen. Warum Neues, Weites! Wir bleiben sitzen! Wehe dem, der uns stört!

Marées' Gedanken treten bei Klinger oft in überraschender Weise in Geltung. Nicht, daß er Schüler jenes sei. Beider Weg berührte sich nicht. Aber Gedanken flogen auch ohne leitenden Draht von Kopf zu Kopf. In der Absicht, vor allem den Raum im Bilde darzustellen, kamen beide zu einer bestimmten, einfachsten Anordnung der Figuren, nämlich zu der naturgemäßen. Ein Stück wagrechten Fußbodens, gleichlinig mit ihm ein wagrechter Horizont; davor die lotrecht stehenden Gestalten. Das scheint sehr einfach, aber es ist diese Naturanordnung seit Jahrhunderten der Kunst entfremdet. Sie forderte Linien, die ins Bild führen, und als der Stilismus am höchsten stand, mußten in den Ecken ein Baum oder eine Gruppe liegen, die Berglinien oder die Architektur

von beiden Seiten nach der Mitte leiten, die Wolken sich so ballen, daß ihre Schwingungen das Auge ebenfalls dorthin führen. Jeder Teil mußte auf die Hauptgruppe hinweisen. Man meisterte die Natur, man baute Kulissen ins Bild, man verschob die Dinge nach strengem Gesetz.

Die neuen Leute stellen den Gegensatz der Hauptlinien im Bilde her. Etwas Gleiches that schon Millet, der große Franzose. Bei den Engländern brachte Walker die Wagrechte in Ehren. Auch die Seemaler haben viel hierfür gethan. Früher hätte man einen Blick aufs offene, schiffelose Meer kaum zu malen gewagt.

Die Figur steht somit in unbegrenztem Raume. Man sehe Jugendarbeiten von Rafael, und man wird finden, daß dort noch das neu entdeckte Gesetz herrscht. Boden und Gestalt bilden einen rechten Winkel, die Füße stehen, wie absichtlich, platt, um den Gegensatz lebhaft zu betonen. Bei Botticelli ist das am auffälligsten. Die englischen Prärafaeliten, namentlich Burne-Jones, fanden es auch heraus, daß eine der Haupteigenschaften der nachrafaelischen Kunst die Einseitigkeit im Aufbau sei, eine Einseitigkeit, die natürlich um so leichter in Gesetzmäßigkeit endete, je entschiedener sie durchgeführt wurde. Die Gestalten begannen sich zu überschneiden, der Arm der einen ergänzte den Aufbau der anderen, die Lage des Dritten stützte das Liniendreieck; bis dann das Ganze ein Menschenjalousat wurde, der sich aus einem Gewirr von Beinen und Leibern zu einer Gruppe zusammensetzte.

Im Kampf hiergegen, in der Absicht nach Deutlichkeit wird von den neuen Meistern jede Gestalt gesondert. Sie steht für sich da, wie es die Menschen in der Natur thun, nicht mit künstlerischer Absicht auf andere, wie es im lebenden Bild geschieht. Wenn ein Kind mit seiner Mutter und sechs hübschen Tanten zusammentreten, so mag mich ein solcher Anblick entzücken, sie geben aber doch zusammen keine gesetzmäßig aufgebaute Gruppe. Wenn ich sie auf der Bühne für einen wohlthätigen Zweck „stelle“, habe ich die größte Arbeit mit ihnen. Sie sollen wie ein Bild aussehen und müssen daher knien und sich beugen, sich die schlanken Leiber verrenken, und schwer zu lernende „Gesten“ machen, sie müssen ihre Natur ganz verleugnen lernen — sonst wird's eben kein lebendes Bild! Das

heißt doch mit anderen Worten: erst müßt ihr aus der Natur in die Unnatur hinein, aus dem schönen Leben in den Kunstaufbau, ehe ihr malerisch erscheint! Bitte den linken Fuß mehr vor, liebes Fräulein, und den Oberkörper zurück! — Ich kann so nicht stehen, es thut mir ja schon alle Glieder weh von solcher Verrenkung. — Hilft nichts! Wenn Sie sich natürlich gebärden, giebt's eben kein Bild!

Es sondert bei Klinger sich die einzelne Gestalt, sie steht gerade, sie erhält etwas von der Bildsäule. Unwillkürlich zieht es ihn und seine Genossen zur Bildhauerei, zumal weil der unter ihnen, der zuerst die neue Absicht mit großer Begabung vereinte, Sildebrand, von Haus aus Bildhauer ist.

Man kann aus den in Druck erschienenen Briefen Stauffers, den Fortgang, den die beiden Freunde nach dieser Richtung nahmen, deutlich verfolgen. Sie suchen in Marées Art nach Form, sie vertiefen sich in die Wahrheit, wie sie jener auffaßte. Malerei ist, das, sagt Stauffer, was man nicht photographieren kann; Bildnerei das, was man nicht abgießen kann. Es kommt darauf an, mit Lebhaftigkeit und Schärfe diese Wahrheit zu empfinden. In der Bildnerei ist die organische Bewegung der menschlichen Form das einzige Mittel zur Darstellung; es giebt nur eine Kunst, nämlich jene, die hervorgebracht wird durch die Freude an der Natur und die nichts weiter sucht, als diesem Gefühl Ausdruck zu geben. Alles drängte nach Knappheit dieses Ausdrucks, nach einer klar umrissenen Gestalt, die durch Bewegung lebt, nicht durch Beziehungen mit einer Außenwelt redet, welcher Art sie auch sei.

Den von der Malerei Herüberkommenden mußte die Frage nahe liegen, das Verhältnis dieser zur Bildnerei zu untersuchen. Die Frage der farbigen Plastik weckte wieder den Anteil. Sildebrand nennt alle Bemalung von Bildwerken vom Gesichtspunkte der unmittelbaren Naturwahrheit aus eine Noheit. Die Bildwerke, die der Natur als ein Getrenntes, Geschlossenes gegenüberstehen, sollen seiner Meinung nach auch einen geschlossenen Farbeindruck bieten, damit sie in der farbigen Natur nicht als eine Lücke erscheinen. Sie sollen wie die Natur farbig, nicht gefärbt, nicht als farbig Dargestelltes wirken; nicht so, daß man die Farbe als ein

Darstellungsmittel erkennt. Die Farbe muß der Natur die Gestalt als Ganzes entgegenhalten. Silberbrand erscheint aus diesem Grunde einfache Tönung des Steins, Edelrost an Bronze das Angemessene.

Ich muß gestehen, daß ich das nicht recht verstehe. Das Weiß des Marmors ist eine Farbe; wohl nicht im Sinne der Naturforscher, aber sicher im vorliegenden; das Braun der Bronze ist sicher auch eine solche. Grundsätzlich ist es gleichgültig, ob das Bildwerk weiß, braun, gelb oder grün ist.

Es ist hiermit eine Frage angeschnitten, welche die Geister lebhaft beschäftigte. Georg Treu regte sie 1884 durch sein Druckheft an: Sollen wir unsere Statuen bemalen? Er ließ es nicht bei grundsätzlichen Untersuchungen bewenden, sondern machte unter Zuziehung tüchtiger Künstler, namentlich des ohnehin auf malerische Wirkung hinzielenden H. Diez, verschiedenartige Versuche. Er hatte für sich eine umfassende Kenntnis der Kunstgeschichte, die ihn lehrte, daß die Bemalung von Bildwerken bis ins 16. Jahrhundert, in Spanien bis ins 18. hinein einen wesentlichen Teil der Kunstübung ausmachte; daß also die Farbenscheu der Neueren der ganzen alten Kunst gegenüberstehe; daß der Kampf gegen diese von der Forschung an alten durch die Zeit entfärbten Denkmälern ausgegangen sei. Hittorfs, Schinkels, Sempers Anregungen wiesen auf einen guten Fortgang in der Wertschätzung der Farbe, ehe Rügler der Reinheit des weißen Marmors wieder im wesentlichen mit geschichtlichen Gründen zum Siege half. Die Ästhetik, als Ausdruck vorhandener Kunstideale, setzte sich fast durchweg in Entrüstung gegen den Gedanken, daß diese Reinheit der Form verletzt werden dürfe. Die Versuche einzelner Bildhauer, des Engländer Gibson, der Deutschen Siemering und Kauer standen noch ganz vereinzelt. Nur der Ästhetiker Fechner trat für diese lebhafter ein.

Inzwischen haben sich die Ansichten sehr gewandelt. Treus künstlerische Anregungen fielen auf guten Boden. Der Zug der Zeit wies auf das Fortspinnen des Gedankens. Die Tanagrafiguren, Tongebilde, die mit weißem Kreidegrund bedeckt und über diesen mit Gouachefarben gemalt wurden, hatten erfolgreich darauf hingewiesen, daß dergleichen farbige Gebilde möglich seien. Sie waren bald in allen Werkstätten und Wohnungen zu Hause und

nahmen die Stellen ein, die einst die Porzellangruppen behauptet hatten. Der auf Rafael zurückgeführte Wachsopf eines Mädchens im Museum zu Lille lehrte weiter, daß der hundertfach wiederholte Einwurf, die bunte Bildnerei führe zu den Scheusäligkeiten des Wachsfigurenkabinetts, nicht ohne weiteres aufrecht erhalten werden kann; daß auch dort eine Kunst hoher Art möglich sei. In Rom nahm vor allen der Bildhauer Arthur Volkmann an diesen Arbeiten Anteil, ein Schüler Marées', der sich zu einer merkwürdigen Schlichtheit der Auffassung und Gegenständlichkeit im Darstellen durcharbeitete. Seine Versuche gingen dahin, die Ruhe klassischer Werke wieder zu erlangen, ohne deren Formen nachzuahmen und den Marmor zu tönen, später sogar lebhaft zu färben. Prell unterstützte ihn hierin. Er versuchte es mit dem veränderten Empfinden für die Antike selbst an neuartige Aufgaben, wie das Denkmal für den Chirurgen Volkmann in Halle, heranzutreten. Es wäre höchst erfreulich gewesen, wenn dadurch ein Wandel in die ertötende Langweiligkeit unserer Denkmalbildnerei gebracht worden wäre. Aber die Kunstweisen von Halle scheuten die Verantwortung und wiesen den Bildhauer auf die alten Wege.

Wichtig wurde namentlich die Thätigkeit des Münchener Bildhauers Rudolf Maison, der kleine Bildwerke in völlig realistischen Formen und Farben herstellte: Einen Neger, der auf einem bockenden Esel reitet; einen griechischen Philosoph, bei dem er sogar den Staub auf den Füßen echt, in voller Wirklichkeitsliebe darzustellen wagte. Abgesehen von der Abmessung fehlt hier kaum ein Zug der so gefürchteten Wachsfiguren; bei dem Neger nicht einmal der fette Glanz der Haut. Man kann diesen Gestalten ja ohne großen Aufwand an Geist grundsätzlichen Abscheu entgegenstellen, kann aus Duzenden von Handbüchern der Ästhetik nachweisen, daß solches Beginnen, wie Maison es treibt, dem Geist des wahrhaft Schönen und der Kunst widerspreche; man kann jene, die sie ohne Entsetzen ansehen, für ungebildet oder verdorben erklären. Man kann aber nicht hindern, daß Künstler und Nichtkünstler sie in großer Zahl für Meisterwerke halten, durch die ein lange gesuchtes Ziel endlich vollkommen erreicht wird: nämlich die Wiederherstellung des Realismus auch im gefärbten Bildwerk, als einer

Kunst von hohem Rang. Ich zweifle auch nicht, daß die Ästhetiker älterer Schule, wenn die Herzen erst gewonnen sind, die Köpfe zwingen werden, den logischen Grund für dies Gefallen in ihre Lehre einzuordnen, wenn überhaupt jene Köpfe noch der bisher so fleißig geübten Fortbildung ihrer Lehre fähig sind.

Klinger nahm alsbald die farbige Bildnerei mit einer Entschiedenheit auf, wie kaum ein anderer vor ihm; das Ergebnis seines ersten Werkes dieser Art, der Salome im Leipziger Museum, war die weitere Widerlegung des Einwurfes, daß der malerische Realismus an Bildwerken unkünstlerisch wirken müsse. Wohl haben manche an der Arbeit dies und jenes auszusetzen gehabt; daß sie aber eine künstlerische Wirkung erziele, ist nicht fortzuleugnen. Und davor verschwinden alle ästhetischen Gründe von der Unmöglichkeit dieser Wirkung, so logisch sie auch immer sein mögen.

Die Salome und die ihr folgende Kassandra, beides Halbfiguren, schuf Klinger in farbigem Marmor, den er noch in verschiedener Weise durch Schleifen und Ätzen nachtönte. Einzelheiten, wie die Augen der Salome, sind von Bernstein; Metall kam zur Verwendung. Er suchte also an diesen Werken einen Ausweg zwischen Tönung und Eintönigkeit, indem er durch farbige Stoffe wirkt, in ähnlicher Weise, wie die klassische Gold-Elfenbein-Bildnerei beschaffen gewesen sein mag, jene, in der noch Phidias arbeitete. Aber es ist das keine Halbheit: er färbt vielfach den Marmor nach und vermeidet nur den unkünstlerischen Eindruck, daß Malerei und Bildnerei getrennt erscheinen, daß man Farbe und bildnerischen Stoff als gesondert erkenne. Dies gelingt ihm selbst am Gips zu überwinden. Das Modell zur Salome befindet sich im Dresdener Museum. Der Gips erzielt eine dem Marmor annähernd ähnliche, jedenfalls auch eine künstlerische Wirkung, vor allem aber die, daß man nun den weißen Gips und selbst den ungenügend belebten weißen Marmor als unkünstlerisch zu empfinden beginnt. In dem zuckerweißen Glanz hat sicher nicht ein künstlerisch unmittelbar denkendes Volk, wie die Griechen, ihre Götter verwirklicht zu sehen gewünscht!

Am weitesten in die Farbigkeit greift Klinger in der noch unfertigen sitzenden Statue Beethovens, die vielleicht sein merkwür-

digstes Werk werden wird. Als er mir von dieser Absicht erzählte, glaubte ich ihm abraten zu sollen. Die Bildnisplastik ist so müde, so inhaltsleer geworden, daß ich an ihrer Neubelebung verzweifelte; ich wußte nicht, daß ein Modell schon seit Jahren fertig war. Es ist seiner Zeit von allen Ausstellungen zurückgewiesen worden — und das ist an sich schon ein Beweis seines Wertes. Denn abgewiesen wird das ganz Unkünstlerische oder das künstlerisch Neue. Und so ist denn das merkwürdige Werk von erstaunlicher Eigenart der Auffassung. Der Dichter der Eoika in der leidenschaftlichen Erregung der Schaffens auf einem Throne, der ein Sitz tiefgreifender Einfälle ist.

War es das Schicksal der neuen Kunst, daß sie von den Künstlern selbst zurückgewiesen wurde, namentlich von jenen, die zu Amt und Würden gelangt, an den Akademien und als Ausstellungsvorstände das Heft in Händen führten, so mußten die neuen Regungen notwendig jene Städte meiden, in denen sie nur Anfeindungen zu erfahren hatten.

Eine Stadt von ganz eigener Entwicklung ist Frankfurt a. M. Am Städelschen Institut besaß die alte Reichsstadt zwar eine Art Akademie, an der mancherlei Tüchtiges geleistet wurde. Die eigentlich fördernde Entwicklung lag aber nicht hier, sondern bei den Sittenmalern, die in Frankfurt zusammenkamen. Die Stadt hatte ja eine Mittelstellung zwischen Nord- und Süddeutschland, durch seinen Handel sogar eine über Deutschland hinausgreifende. Die Beziehungen nach Frankreich waren hier lebhaft, der Sinn für Sesshaftigkeit, das Heimatsgefühl jedoch nicht minder. Die Frankfurter waren arge Preußenhasser und eigentlich nur in Frankfurt verliebt; sie teilten die Menschen in Hiesige und Nichtbiesige und wußten ganz genau, daß die heimische Art die bessere sei. Maler, wie Anton Burger traten auf, einer der ersten unter jenen, die die französische Feinheit der Naturbeobachtung mit einer an Ludwig Richter und Schwind mahnenden Unmittelbarkeit und Redlichkeit des Verhältnisses zum Bauern, zum kleinen Mann verbanden; Adolf Schreyer und Teutwart Schmitson, zwei von den Pferdernalern, die sich ihre Kunst nicht auf Akademien, sondern im Stall, auf der Weide, im Feldlager und auf der Jagd geholt hatten und daher lange für

minderwertig galten, außer bei den nicht durch akademische Brillen Sehenden. Mit Staunen sah ich Schmitzons Ochsenfuhrwerk in der Hamburger Kunsthalle: Wer hatte zu jenen Tagen als es gemalt wurde, gleiche Kraft der Farbe, wer selbst unter den Franzosen? Peter Becker, der Mann, der mit dem Fleiß eines der Zeichner aus der Jugendzeit der deutschen Prärafaeliten in die alten deutschen Städte hineinschaut, im Siebelgewirr jedes Fenster, im Fenster jedes hübsche Mädchen und an ihrer Brust den Blumenstrauß sieht — all das waren besondere Persönlichkeiten. Victor Müller, einer der ersten, der in Frankreich an Courbet tief und doch klar in die Natur zu sehen lernte; Peter Burnig, der der Schule von Barbizon den grauen Silberton abjah und im Taunus wiederfand; Wilhelm Steinhausen, der mit einer ruhigen Selbständigkeit die heilige Geschichte breit und wirkungsvoll zu erzählen wußte — alle diese schufen in Frankfurt, ohne daß in Deutschland von ihnen viel die Rede war. Die Stadt lebte für sich, die Künstler thaten es in noch höherem Grade; sie fanden ja im wohlhabenden Frankfurt Käufer und Freunde genug. Frankfurt dürfte einmal in der Kunstgeschichte der sechziger und siebziger Jahren eine ähnliche Rolle spielen wie Hamburg zu Anfang des Jahrhunderts: Leute mit eigenen Köpfen und eigenen Zielen.

Der Eigenartigste unter ihnen ist Hans Thoma. Vor zwanzig Jahren etwa ging ich einmal durch die akademische Ausstellung zu Dresden und sah dort seine Flucht nach Ägypten. Das Bild hatte einen erbärmlichen Platz, so daß ich mich bei einem Mitglied der Hängekommission beklagte. Es war das ein Schüler Schillings, des Schülers Hähnels, des Schülers der Antike, also kein Sohn, sondern ein Urentel der Natur. Ich kam übel bei ihm an, denn das Bild war nur aus Mitleid zur Ausstellung angenommen worden. Von Thoma sei ja bekannt, daß er nur Häßliches malen könne oder gar malen wolle. Und wirklich: ich hätte nur in den Ausstellungsberichten nachzulesen brauchen, die Thomas Bilder besprachen, wenn solche wirklich angenommen wurden. Es erging ihm überall erbärmlich; das Urtheil war, ausgenommen einem solchen von 1879 von Gustav Flörke, ganz einstimmig. In Karlsruhe traten einmal zahlreiche Kunstfreunde zusammen zu einer Ein-

gabe an den Kunstverein, dieser solle in Zukunft Thoma das Ausstellen verbieten. Er erregte Abscheu, er ärgerte die Menschen wirklich mit seinen Arbeiten. Die Künstler dachten kaum anders von ihm. Mir aber erklärten die Dresdener rund heraus: Wer sich so verhaue, wer einen solchen Schinken, wie jene Flucht nach Agypten, für schön halte, beweiße damit einfach, daß er nichts von Kunst verstehe! Die Abfertigung, die ich für den mir ganz fremden Künstler einzustecken hatte, führte mich seiner Kunst nahe. Und ich habe es nicht bereut.

Böcklin ist in Basel und Thoma in Bernau im Schwarzwald geboren, dicht am Hochkopf, von dem das Wehrathal zum Rhein, nach Säckingen hinunterführt. Einen Tagesmarsch auseinander, zwei im Grunde ihres Wesens sich so ähnliche Künstler. Beide sind Querköpfe, das heißt, es sind keine Längsköpfe; nicht solche, die nach dem Strich gehen, sondern ihre eigenen Bahnen und Wege haben. Wohl hat Thoma in Frankreich manche Anregung gefunden. Courbet, Gazin und andere wirkten auf den Schüler Schirmers weiter, der von seinem Lehrer so mancherlei mit in seine Kunst herübernahm, ohne daß er dabei seine Selbstständigkeit verlor. Er blieb eine eigenartige Erscheinung, auch seit er in Rom gelebt und mancherlei von den dortigen Künstlern angenommen hatte.

Vor Jahren fielen mir die Bilder Thomas durch ihren sonnig lichtgrauen Ton auf. Sie sahen in den Ausstellungen inmitten der braunen altmeisterlichen Arbeiten der anderen merkwürdig genug aus! Die Farben so schlicht, so farbig; mit einer so hellen Freude an ihrer Pracht gemalt. Und doch schien mir der Ton nicht satt, das Licht nicht warm. Später habe ich diese Bilder wiedergesehen, Arbeiten von einer Kindlichkeit der Auffassung, neben denen die Bravourstücke der alten Schule mit allem ihrem Tongefunkel recht kindisch erschienen. Man sieht da auf einer Landschaft eine grüne Ebene, ein paar weiße Blumen und Schafe, einige Ballen Wolken am Himmel. Wie wunderbar gemütvoll er seine Heimat erfassen kann! Welch tiefen Eindruck die erste Sonderausstellung seiner Bilder in meines Bruders Geschäft 1890 machte. Von da gingen sie nach München. Mit einem Schlage war Thoma

ein berühmter Mann; äußere Ehren und äußere Erfolge stellten sich ein. Während die englische Kritik — in England hatte er längst seinen Markt — ihn schon viel früher anerkannt hatte, fand plötzlich die deutsche für ihn Worte der Zustimmung. Nicht Thoma hatte sich geändert, sondern der Blick war für ihn und seine Art geöffnet.

Thoma hat seinen Weg für sich gefunden und ist sich treu geblieben, auch als eine etwas vorlaute Anerkennung ihn zu einem großen Meister stempeln wollte. Er hat seine begrenzten Gebiete und nicht überall volle Klarheit, wo diese liegen. Mir will wenigstens so scheinen, als sei das Fingürlische in manchen seiner Bilder zwar voll Eigenart, doch ohne die Vollkraft, die Eigenart frei darzustellen; als fühle er sich selbst hier gelegentlich unsicher. Nur wer verblendet ist, verschließt sich vor den Mißgriffen Böcklins. Nicht durch Anschwärmen, sondern durch ruhige Hingabe wird man einem ausgezeichneten Manne gerecht. Bei Thoma ist die Eigenart kaum minder stark, die künstlerische Kraft aber nicht gleich. Auf mich wenigstens wirkt er am herzlichsten, wo er ein Stück Natur, und zwar seinen heimischen Schwarzwald giebt. Da ist ein Realismus von sonderbarer Frische und Gemütsiefe. Maler sagen, man sehe noch den Farbtropf in seinen Bildern. Es ist nicht ganz der Eindruck überwunden, daß man erkennt, wie das Bild gemacht ist; man kommt nicht ganz über das Technische hinweg; Bild und Gegenstand sind nicht völlig einig. Und doch ist in den Bildern ein oft mit bescheidenen Mitteln erreichter Stimmungswert, den nur ein ungewöhnlich tief empfindendes Herz in der Natur sehen und nachzubilden vermag.

Thoma malt auch gern das, was man nicht in der Natur selbst sieht, sondern was man von ihr träumt, allerhand oft drollige Sachen! Da ist ein Meerwunder. Vier brüllende, aus der Flut auftauchende Meermänner, die auf einer Muschel ein Kind tragen. Was bedeutet das? Was hat das Kind in der Hand? Ich weiß es nicht und Thoma weiß es vielleicht auch nicht. Es ist eben ein Meerwunder; und Wunder soll man nicht deuten wollen! Denn das, was man erklären kann, ist eben kein Wunder.

Die Quelle. Der Vorgang ist verständlich. Ein Jüngling

trinkt; ein daneben sitzendes Mädchen zögert, ihm Vergißmeinnicht zu reichen; Engel tanzen in der Luft, haschen Schmetterlinge und spielen mit dem Haar der Quelle. Sie ist keine Nymphe und keine Nixe. Willst du wissen, wer sie sei, und wer die anderen sind, so dichte dir selbst die Geschichte nach. Der Maler giebt keine Götterlehre; und nüchterne Verständigkeit ist das Ende aller Stimmung.

Und so geht es fort. Antike Gedanken werden aufgenommen, aber sie hören auf, antik zu sein. Jene beiden nackten Jünglinge im Eichenwalde werden Apoll und Marsyas genannt. Sie sind es, wie etwa Rafael in seiner Jugend sie gemalt hat; ganz unantiquarisch, ganz unklassisch empfunden. Auf gleichem Wege haben sich inzwischen viele Künstler bewegt. Thoma ging dort, als noch die Kritik sein Betreten mit schweren Strafen belegte; nicht aus Trotz, sondern mit jener Ruhe, die man aus dem Gefühl des Reichthums erlangt.

Anfang der neunziger Jahre kam zu mir der Leiter einer der größten deutschen lithographischen Anstalten mit der Anfrage, ob ich die Herausgabe einer auf den Steindruck berechneten Kunstzeitschrift übernehmen wolle. Ich war glücklich über den Auftrag, denn es war mir somit die Gelegenheit geboten, mit einem ganz in Handwerkserei verfallenen Kunstzweig neue Versuche zu machen. Einer der ersten, den ich um Hilfe anging, war Thoma. Er sandte mir die von ihm selbst vom Stein abgezogenen ersten Proben seiner Lithographien, die später so großen Erfolg hatten. Da war der rechte Mann am rechten Platz; die schlichte, derbe Zeichnung, die Sinnigkeit der Gegenstände, die Herzenseinfalt vermochten gute, raumschmückende Volksblätter zu liefern. Zahlreiche andere Versuche folgten. Leider kam das Unternehmen nicht zustande, da ich den Leiter der Kunstanstalt nicht davon zu überzeugen vermochte, daß Blätter von Greiner, Thoma, Steinhausen, Klinger mehr wert seien als mit Duzenden von Platten gedruckte Nachbildungen Grügnerscher Bilder.

Auch hier erwies sich die junge Kunst lebenskräftiger als die der vorhergehenden Zeit; diese hatte sich in ihrem Idealismus, ihrem begrenzten Streben nach dem kleinen Ausschnitt aus der

Gesamtkunst, der ihr vollendet schien, des Reichthums beraubt, mit dem auch unser Jahrhundert noch einsetzte. Von den Anfängen des Steindrucks, wo ein Menzel sich seiner bemächtigte, bis in das letzte Jahrzehnt ist nur von sehr wenigen versucht worden, den Stein zur Grundlage eigenartiger Kunst zu machen. Und die wenigen waren Ausländer oder Auslieger, solche, die in fremden Landen ihr Brot suchten, oder solche, die es in der Heimat nur außerhalb des eigentlichen Kreises angesehenen Kunst verdienten.

Zuletzt, und am schwersten trennte sich die Baukunst von den stilistischen Grundlagen, an die sie ihrem ganzen Wesen nach fester geknüpft ist als ihre Schwestern. Ihre Befreiung knüpft an Paul Wallot an. Er ist ein Schüler der Berliner Architekturrichtung, aber jener Zeit, in der diese mit Lucae und Ende schon nach Befreiung aus der Nachahmung Schinkels rang. Das süddeutsche volllebige Wesen machte ihn vor der gedankenscharfen Art der Tectoniker stutzig. Eine glückliche Begabung in der Darstellung hat ihn lange dabei festgehalten, daß er Ansichten nach den Entwürfen anderer fertigte. Endlich hatte er, müde dieser Thätigkeit, in Frankfurt sich niedergelassen.

Frankfurt genoß damals in der Bauwelt nicht den allerbesten Ruf. Es waltete dort ein Geist der Unbotmäßigkeit gegen die nun freilich lange schon in allgemeines Schwanken geratenen ewigen Gesetze wahrer Schönheit, wie sie, von allen Kunstschulen verbreitet, Deutschland beherrschten. In Frankfurt war man noch oder schon „zopfig“, d. h. man scheute sich dort nicht, Formen zu verwenden, die nicht die Läuterung durch den stilistischen Geist erfahren hatten. Da war der Architekt Burnitz, der ganz seine eigenen Wege ging und ungebeugt durch Akademien und bevormundende Meister sich einer frischen Auffassung italienischer Kunst zuwandte, sogar jene Versuche stilistisch hinter sich ließ, die Semper und Nikolai in Dresden und Leins in Stuttgart mit der Frührenaissance gemacht hatten und munter aus der Schale reifen italienischen Schaffens trank.

Burnitz war nicht der einzige, der diese Richtung vertrat. Heinrich Theodor Schmid, Sommer u. a. standen ihm zur Seite. Selbst der Berliner Lucae, seit 1870 Architekt des Frankfurter Stadttheaters, sog in der Mainstadt die frischere künstlerische

Luft zu eigenem Wohlbefinden ein. Dort erwarb sich auch Friedrich Thiersch die Frische des Schaffens, die ihn später zu Wallots gefährlichstem Nebenbuhler im Wettbewerb für das Reichstagsgebäude machte. In München hat sie sich in einer vielseitigen Bauhätigkeit, namentlich am prächtigen Entwurfe zum dortigen Justizpalaste bethätigt.

Es ist kein Zufall, das in jenem wichtigen Wettbewerb um das Haus des Deutschen Reiches zwei Künstlern der erste Preis zuerteilt wurde, die in den siebziger Jahren in Frankfurt die Anregung für ihr Schaffen erhielten. Denn Burnitz hatte Schule gemacht. Da war Bluntschli, dem bei Semper und in Paris der Blick über die trockene Wiederholung der Antike hinaus erweitert worden war und der kurz vorher gemeinsam mit dem an Schule und Kunstabsicht verwandten Myllius den künstlerisch fast ebenso wichtigen Sieg in der Bewerbung um das Rathaus in Hamburg gewann, einer der entscheidenden Triumphe der Kunstart Sempers über die Schinkelsche. Da war ferner eine ganze Anzahl tüchtiger jüngerer Männer, denen die reichen Mittel der Stadt und ihrer Bürger wie das eigene Streben nach Bethätigung Gelegenheit und Mut gaben, das Besondere, Eigenartige zu erstreben und durchzuführen.

Es war Wallots und Thierschs Erfolg unverkennbar ein Sieg der breiteren, volleren, saftigeren Architekturbehandlung, die in Süddeutschland heimisch war, über die der Berliner, denen noch zumeist ein Stück von der engen Verstandesmäßigkeit anhing, durch die sie alle hatten hindurchgehen müssen.

Betrachtet man Wallots ersten Entwurf auf den selbständigen Gedankeninhalt, namentlich hinsichtlich der Formen, so wird man nicht eben sehr viel Eigenes an ihm finden. Es ist eine tüchtige Schularbeit mit glücklichem Sinn für Raumverteilung und für Massenwirkung. Die Formgebung ist die einer mit Geschick behandelten Renaissance im Geiste der Schüler Sempers. Frankfurt am Main mit seiner gesunden Breitlebigkeit, mit seinem Mangel an akademischen Fesseln wirkt in ihm entschieden nach.

Wallot hatte auch das Glück, daß der Preisverteilung bald der eigentliche Bauauftrag folgte. So wurde er aus dem doch

immerhin kleinen Schaffenskreise in Frankfurt an die Spitze des größten Berliner Denkmalbaues gestellt; wie man sagt, auf Wunsch Kaiser Wilhelms I., der dem Verdienste seine Krone lassen wollte. Aber so ohne weiteres ging dies alles doch nicht. Viel, sehr viel Köpfe umstanden den Brei: die Reichsregierung, die Ministerien, der Reichstag, die Akademie des Bauwesens als beratende Fachbehörde und hinter diesen allen der Haufen der Federn, der aus Sachkenntnis in architektonischen Fragen so leicht dem in die Hände fällt, der gerade das Wort zu ergreifen Lust hat. Und das sind nur zu oft nicht eben die Wohlwollenden.

Mehrfach mußte Wallot seinen Plan ändern. Das bot außerordentliche Schwierigkeiten. Denn es war ja die rasch hingeworfene Arbeit die einzige Grundlage, auf der er seine Stellung in Berlin aufbaute. Und diese zeigte so viele herkömmliche Bildungen, so vieles, was notwendigerweise bei sorgfältiger Durcharbeitung fallen gelassen werden mußte. Andere Anforderungen an die Raumanordnung vollendeten die Schwierigkeit. Und doch durfte Wallot bei Neubearbeitungen nicht den Einwurf aufkommen lassen, sein neues Werk habe mit dem preisgekrönten Plane nichts mehr zu thun, er habe diesen selbst verworfen. Er mußte seine Absicht auf vollere, kräftigere Gestaltung gegen das Urteil der Berliner Architekten, gegen jenes des Kronprinzen Friedrich Wilhelm verteidigen. Hatte doch die Kronprinzessin wie beim Dombau, so auch beim Parlament die englische Gotik zu Worte kommen lassen wollen, nannte der Kronprinz den Entwurf doch Cirkusarchitektur, der Kaiser Wilhelm II. den Bau später den Gipfel der Geschmacklosigkeit und stimmte er doch noch mit seiner Mutter in dem Urteil überein, daß das Parlamentshaus in London, wie es Barry in den vierziger Jahren entwarf und wie es Steindl in Pest ohne viel Geist nachahmte, dem deutschen Werke erheblich überlegen sei. Die Erkenntnis, daß Wallot auf dem Wege sei, ganz neue, eigenartig deutsche Kunstformen zu finden, verbreitete sich weitaus schneller unter seinen jüngeren Kunstgenossen als im Volke selbst. Die Meinungen der älteren Fachgenossen freilich zeigten entschiedenen Widerspruch gegen diese Neuerungen. Die Akademie des Bauwesens, jene Vereinigung vom Staat berufener Fachleute, forderte die Fort-

bildung der Pläne im Sinne einer edlen und würdigen Einfachheit; einzelne Schüler Schinkels, an der Spitze der auch als Kunstgelehrter verdiente Adler, fügten in einem Sondergutachten den dringenden Wunsch hinzu, dem Künstler ein größeres Maßhalten und Vermeiden aller willkürlichen und übertriebenen Anordnungen zu empfehlen. Denn nicht in der ungemessenen Häufung architektonischen und plastischen Schmuckes, heißt es dort, sondern in sparsamer und dadurch um so wirkungsvollerer Anwendung sinnvoller Kunstgestaltungen bestehe das Wesen wahrer Monumentalität.

Die Sache lag nun für Wallot schlimm. Er sollte sparsam sein mit seiner Formkraft und seiner Formenfreude, er sollte das Innere des Gebäudes umgestalten, die preisgekrönte Fassade aber thumlichst erhalten. Wunderbare Entwicklung der Anschauungen! Nachdem die Berliner Baukunst so lange unter dem Joche der Armlichkeit geseufzt hatte, war es ihr zum Glaubensartikel geworden, Reichtum, Prachtentfaltung und wahre Schönheit verträgen sich nicht miteinander. Sie hatte den Trost der Armen zu oft gehört, um noch glauben zu können, daß auch Reiche in den Himmel kommen können. Sie war zu sehr durchtränkt von dem Geiste der Biedermeierzeit, die nur in der Bescheidenheit die wahre Vornehmheit sah; die im Selbstbeschränken die höchste Tugend erblickt; die nicht jenes freudige Sichausgeben kennt, das die Seele alles frischen künstlerischen Schaffens ist; nicht jene echte Sinnlichkeit, die an dem Packenden, Mächtigen, Glänzenden sich freut und den Reichtum des Stoffes nicht wie ein gefährliches Verführungsmittel vom Wege echter Kunst betrachtet, sondern die Kunst für blutlos hält, der die Mittel fehlen, sich reich zu geben.

Mit der Zeit ist Wallots Architektur immer vollstättiger, mächtiger, strotzender geworden; er erlangte die sichere Kraft und Größe, den Reichtum, der nicht in der Menge der Einzelheiten, sondern in ihrer geschickten Verteilung beruht, die Sicherheit in der Verwendung der großen Bauformen als Ausdruck gewisser Gedanken. Die Sorge um das Maßhalten und die Freude an der bescheidenen Sparsamkeit hat einem thatkräftigen Selbstgefühl Platz gemacht, die das Größte und Reichste giebt, was zu geben Zeit und Gelegenheit gestatten. Wallot gestaltete das Haus der deutschen Volks-



Paul Wallot: Eingangshalle ins Reichstagsgebäude
Nach einer Handzeichnung. Neuaufnahme

vertretung mit echtem Ruhmsinne so gewaltig wie möglich. Trotzdem haben die Formen an Vielgestalt entschieden eingebüßt. In höchst erfreulicher Weise hat er es über sich gewonnen, eine liebgewordene Einzelheit nach der andern zu streichen, so dem Rate der Bauakademie aus eigenem Antriebe folgend. Nicht in der Häufung von Schnörkeln und Kartuschen, nicht im bildnerischen Umkleiden aller Flächen sieht er das Wesen des Reichtums. Im Gegenteil, seine Gebilde wurden immer stämmiger und schmuckloser. Was er aber an Schmuck bringt, ist um so bedeutender in Abmessung und Zeichnung. Er hat das Geheimnis der Massenverteilung erlernt, er fürchtet sich nicht mehr vor den ungegliederten Flächen und vor dem außerordentlichen Maßstabe der Gebilde.

Das Entscheidende am Reichstagsbau ist die Behandlung der Teile, deren Entwurf erst in den späteren Jahren der Bauausführung erfolgte. Sie werden immer größer und selbständiger, namentlich die Behandlung der Schmuckformen steigt zu immer klarerer Bedeutung. Wallot fand ein neues Gesetz der Schmuckverteilung: Er suchte im Raume den wichtigsten Punkt, auf den unwillkürlich die Augen sich richten, und schmückte von hier aus die Umgebung: Nicht durch ein gleichmäßiges Umspinnen mit Formen, sondern durch entschiedenes Betonen des Wichtigen und durch eine sichere Beherrschung der Flächen. Die Erkenntnis, daß die glatte Wand ihre architektonische Bedeutung habe, ist eine seiner wichtigsten Entdeckungen. So im Treppenhaus für den Bundesrat, in der Eingangshalle: die Wirkungen der Gegensätze kam wieder zur Anwendung. Wallot schuf Einzelheiten von einer Vollständigkeit und einer Wucht der Schmuckformen wie keiner vor ihm, aber er setzte sie in still wirkende Räume; das Kostbare, Prunkende neben das einfach Große, beiden zum Vorteil.

Die ersten Entwürfe Wallots für das Äußere waren in einem Renaissancestil gehalten, der sich nicht wesentlich von den üblichen Formen unterschied. Bei der Durchbildung des Planes kam es zu einer immer stärkeren Betonung der aufsteigenden Linien zu einer entschiedenen Durchbrechung der Oberherrschaft des Hauptgesimses. Ein gotisches Empfinden drängt sich in den Bau und durchsetzt die alte Form in einer Weise, daß vielfach ein ganz Neues entsteht.

Wallot ist erst an seinem Bau reif geworden; das Gerippe an diesem ist das Unselbständige, in der Durchbildung ist seine Eigenart erst herausgetreten. Könnte er den Bau nochmals von vorne anfangen, so würde er wahrscheinlich noch viel stärkere Stilmischungen, ein noch freieres Verhältnis zur alten Kunst zeigen.

Während im Äußeren noch die klassische Formensprache den Entwurf beherrscht, wurde er im Innern auch stilistisch frei. Das, was so viele vor ihm erstrebten, das Modernsein, führte er ohne Gewaltjamkeit durch. Der neue Stil wurde von ihm nicht erfunden, denn neue Stile sind nicht erfindbar, aber er durchsetzte die alten so mit Persönlichkeit, daß sie alle in seiner Hand anders, alle sich verwandt wurden. Somit konnte er Gedanken der verschiedensten Kunstarten verwenden; namentlich spanische Renaissance und späte Gotik reden in seine Gestaltungen mit hinein, ohne daß sie sich widersprächen.

In ähnlicher Weise entwickelte sich in Leipzig der Architekt Hugo Licht; Berliner Schule gleich Wallot, hat er in der aufblühenden Handelsstadt eine Reihe von Bauten zuerst für vorwiegend praktische Zwecke errichtet. Seine Markthalle zeigt ein Vermischen gotischer, romanischer und Renaissanceformen, die noch dazu aus allen möglichen Ländern zusammengetragen sind, ohne daß dabei eine stilistische Unruhe entstände. Der Vergleich mit den Münchener Versuchen zu ähnlichen Stilmischungen in den fünfziger Jahren liegt nahe. Der Gedanke ist derselbe, der Unterschied liegt nur darin, daß die jüngeren Meister in ganz anderer Weise die Stile beherrschten, daß ihnen eine ganz andere Fülle stilistischer Anschauung zu Gebote stand. Das Alte mußte erst verdaut sein, ehe es nähren konnte. So kam Hugo Licht zu Formen, die vielfach an die in Amerika übliche Freiheit stilistischen Fesseln gegenüber erinnern. In seinem Entwurf zum Leipziger Rathaus scheint er nun erst die volle, zur höchsten Einfachheit vorschreitende Reife erlangt zu haben. Auch hier eine Rückkehr zu einer alten Forderung: Einfachheit! Aber es ist jetzt nicht mehr die Armut, sondern die Sicherheit reichen Besitzes, die auf diese hinführt.

Auf ähnliche Ziele wirkt ein Künstler von großer Selbständigkeit hin, Bruno Schmitz, derjenige, dem im wesentlichen die

Aufgabe zufiel, den deutschen Sieg in Denkmälern zu feiern, die deutsche Einheit wuchtig zum Ausdruck zu bringen. Schon bei dem Denkmal für König Victor Emanuel in Rom hatte er im internationalen Wettbewerb einen Sieg errungen, sein eigentliches Können zeigte sich aber rein und frei an den Denkmälern auf dem Kyffhäuser, am Rheineck bei Coblenz, an der Porta Westphalica, die alle dem Kaiser Wilhelm I. geweiht sind, an seinem Völkerschlachtdenkmal für Leipzig und ähnlichen Entwürfen.

Es herrscht hier vor allem ein bildnerisches Planen, ein großer Zug im Verteilen der Massen, ein Hinwirken auf einfachen Umriss, auf klare, einfache Linienführung. Die stilistischen Beengungen sind völlig überwunden. Wenn auch Anklänge an alte Formen nicht vermieden sind, so ist doch der Entwurf immer völlig frei von der Oberherrschaft geschichtlicher Grundgedanken. Es liegt das Schwergewicht auf der Erzielung eines starken einheitlichen Eindrucks, auf einer entschiedenen Betonung der Größe gegenüber dem bisher namentlich in der Nachahmung des Barock vorherrschenden Reichtum. Man kann sich nicht stärkere Gegensätze denken als zwischen Schmitz' Kaiserdenkmälern und dem des Begas für Berlin, wenn diesem auch ein Architekt Wallotischer Schule, Palmhuber, die Säulenhalle zeichnete, die den Hintergrund seines Werkes bildet: Hier ein verfehlter Platz, der dem Denkmal die Möglichkeit freier Entwicklung, die landbeherrschende Fernansicht raubt, ein Durcheinander entlehnter, sich gegenseitig aufhebender Gestaltungen; dort eine ernsthafte, kaiserliche Ruhe.

Die Größe des Denkmals in der freien Natur beruht auf der rechten Behandlung der Massen zur Umgebung. Nicht die Einzelheit, sondern die Stimmung entscheidet; und der Umstand, daß man an Dingen, die im Verhältnis zum Menschen stehen, die Größe des Ganzen überall abschätzen kann, ja daß diese scheinbar noch gesteigert wird. Das Hineinstellen von Formen, die zum Gebrauch dienen, die wir also erfahrungsmäßig in richtiger Größe erkennen, giebt den Maßstab für das Ganze. Man hat so oft in St. Peter die Einzelheiten, deren Maße nicht im Verhältnis zum Menschen, sondern zum Bauganzen gehalten sind, als Grund für die ungenügende Wirkung des Baues angeklagt: weil alle Teile

in gleichem Verhältnis sind, findet sich für dieses kein Maßstab. Ein solcher ist erst der Mensch, und daher wirkt St. Peter am stärksten, wenn viele Menschen in seiner Nähe sind. Der umgekehrte Schluß führt selten zu guten Wirkungen, zu klarem Überwältigen der Aufgabe: denn die Grenzen sind schwer gefunden: Ebenso oft wie durch das Kleine das Große größer wirkt, wirkt das Kleine am Großen zum Nachteil des Ganzen spielerisch, zerbrechlich. Nicht Regeln, sondern künstlerische Kraft kann allein hier das Rechte herbeiführen. Schmitz ist dies in hohem Grade gelungen.

Er bedurfte einer anderen Form der Bildnerei, als sie sonst an Denkmälern üblich ist. Der steigende Realismus der Form fordert als Gegengewicht eine neue Art der Formvereinfachung. Man hat die Grenzen schon längst überstiegen, in denen der Realismus in der Plastik wirksam sein kann. Die Wahrheit leidet auch eine Größensteigerung nicht. Durch die Wahrheit wird man gezwungen, in den Mäßen zu bleiben, die die Gestalt in der Natur lebensgroß wirken lassen. Es sind dies sehr verschiedene, je nach der Aufstellung. Wirkliche Lebensgröße wirkt stets als zu klein; sieht ja der lebende Mensch selbst, auf hohen Sockel gestellt, winzig aus. Die einfache Vergrößerung der Maße ist unkünstlerisch. Neben ihr müßte hergehen eine Verfeinerung oder eine Vereinfachung der Form, um die Statue aus dem in der Vergrößerung nicht erträglichen Realismus herauszureißen. In beiden Fällen giebt das Heranschieben eines rechten Maßstabes an die Gestalt den Ausschlag. Sie soll eben riesig aussehen. Also soll man ihr nicht Ähnliches, sondern Fremdes nähern. Man rücke sie an riesige Mauermaffen und bilde sie fein durch. Der Beschauer wird sagen: welche Größe, sie ist so groß als jene Massen! Oder man bilde sie selbst als Masse durch, daß der Beschauer sagt: Diese Aufhäufung von Steinen, das ist ein riesiges Denkmal! Man baue sie aus Quadern auf, man lasse sie bis auf den Kopf, die Hände und dergleichen in rohen Boffen stehen, man stelle ein solches Werk nicht in die weite Natur, sondern in die Straßen der Stadt, daß es die Stockwerke der Wohnhäuser in derber Wucht überrage, tatsächlich als Kolosß wirke. So sollten meines Ermessens unsere Bismarckdenkmäler aussehen, statt jener realistischen Statuen mit

allerhand Sockelgestalten. So schlug ich es gemeinsam mit dem Bildhauer Christian Behrens in Breslau den Dresdnern vor. Daß diese Gedanken noch zu neu seien, um Anklang zu finden, dessen war ich mir sicher! Aber in Schmitz' Denkmälern finden sie sich schon auf andere Art verwirklicht.

Ebenso in Behrens' Breslauer Kaiserdenkmal. Nicht hat den Reiter meisterhaft aufzustellen verstanden, Behrens ein Pferd geschaffen, wie meines Erachtens seit Schlüter keines wieder in Deutschland gebildet wurde. Es zieht seines Weges, wie jenes des Großen Kurfürsten, das heißt man sieht den Zug, es geht dahin, es bewegt sich kraftvoll in den fortschreitenden Gelenken. Die deutsche Bildnerei findet die Wucht wieder, die sie einst besessen.

Die Größe der Auffassung in allen diesen Werken wäre ohne die Vorarbeit von Otto Rieth vielleicht noch nicht erreicht. Dieser, ein Schüler Wallots, hat durch einige Hefte Skizzen auf das architektonische Schaffen einen tiefgehenden Einfluß gewonnen. Zunächst wies er auf das plastische Sehen dadurch, daß er perspektivisch entwarf nicht in der üblichen Weise auf Grundriß und Aufriß, die selbst für den Geübten das Bild der geplanten Form nicht ganz wiedergibt. Ähnliches haben ja schon viele früher geschaffen; aber bis weit in den Barockstil zurück fehlte der Architektur ein so starkes Gefühl für Massen, für Linie, ein solches Raummempfinden. Das architektonische Gerüst, die „Ordnung“, war stets die Hauptsache gewesen. Der Pilaster ist die Hure der Architektur! sagte Rieth einmal zu mir. Er geht den Formen nicht aus dem Weg, er will sie aber frei verwendet haben, namentlich aber der Masse der Mauer, der wuchtigen Fläche ihr Recht geben. Ihr gegenüber steht das Ornament, das am rechten Fleck angebracht sein muß und dort entschieden zu wirken hat.

Die jüngeren Architekten folgen vielfach bei wachsender Meisterschaft in der Formbehandlung ähnlichen Grundsätzen. Sie sind meist stark von Wallot beeinflusst und haben namentlich in der Gestaltung der Innenräume dessen Anregungen fortgebildet. Man wird, sagt der in Berlin thätige Belgier Henry van de Velde, einer der Hauptvertreter der Neuesten Kunst im Gewerbe, ein einheitliches Zimmer einem untergeordneten und zusammenhanglosen

vorziehen und erkennen, das jedes Zimmer einen Haupt- und Knotenpunkt hat, von dem sein Leben ausstrahlt und dem sich alle anderen Gegenstände darinnen angliedern und unterordnen müssen. Diesem neuentdeckten Skelett des Zimmers gemäß, fährt er fort, wird man die Einrichtungsgegenstände anordnen, die man fortan als lebende Glieder des Zimmers und der Wohnung empfinden wird.

van de Velde gab die Entdeckung seines Gedankens im Herbst 1897 der Öffentlichkeit preis. Es ist sicher seine eigene. Aber daß er sie fand, ist nur ein Beweis dafür, daß die Gedanken in der Luft liegen. Denn dasselbe entwickelte mir vor etwa neun Jahren Wallot als den für ihn leitenden Grundsatz, und etwa gleichzeitig Otto March. Und beide waren damals keineswegs so sicher wie der Belgier, daß die Entdeckung in letzter Reihe von ihnen stamme. Sie meinten, daß man sie an alten Bauwerken, namentlich der Spätgotik, und in England häufig machen könne.

Noch war und noch ist wohl aus der älteren Baukunst nicht so sehr der letzte Rest ihrer Gedanken herausgefogen, daß sie nichts Neues zu bieten vermöchte. Von anderen Gesichtspunkten betrachtet, ergiebt sie neue Anregung. So haben zwei deutsche Baumeister, Camillo Sitte und Karl Henrici, an ihr Beobachtungen gemacht, die in hohem Grade anregend wirken, nämlich über die künstlerische Form des alten Städtebaues.

Unter dem Stichwort Der gerade Weg ist der beste! hat Ludwig von Förster seinen Stadtplan für die Vergrößerung Wiens 1859 geschaffen. Dies Wort herrschte über den Bauplänen, nach denen sich die Erweiterung der meisten deutschen Städte vollzog. Rechtwinklige Durchschneidungen gerader Straßen bildeten ganze Stadtviertel, ein fortfallendes Häusergeviert den Platz, wenn man nicht vorzog, Sternplätze anzulegen. Die Kunst des Entwurfes bestand darin, daß auf dem Plane das Straßennetz ein hübsches Bild gebe; man liebte sogar symmetrische Anlagen, als sei es ein Gewinn für den Wandernden, wenn man auf einem Plage stehend, wisse, daß in einiger Entfernung sich ein ähnlicher befinde.

Wie nun jedes Schlagwort, so ist auch das vom geraden Weg sehr ansechtbar! Gelte es in den Städten, eine Wandelbahn von einem Punkt zum andern zu schaffen, so wäre natürlich der gerade

Weg zwischen den beiden Punkten der beste. So einfach liegt aber die Sache nicht. Es sollen über eine Fläche viele Wege gelegt werden, mittelst derer man von jedem Punkte zu jedem anderen schnell gelangen kann, namentlich aber zwischen den wichtigeren Punkten vielseitige Verbindung findet. Dieses Ziel zu erreichen, ist der krumme Weg sehr oft der geeigneteren, die aus den Geraden sich ergebende Schachbrettform sicher aber die verkehrteste, wenn sie nicht mit einem System von Diagonalen verbunden ist. Das ergibt aber lauter Sternplätze und dreieckige Häuserviertel. So ist denn die Regel in unseren neuen Stadtteilen, daß man, sobald man sich nicht in den Hauptrichtungen bewegen will, um viele Ecken herum, in Zickzacklinien von einem Ort zum anderen geht. Man kann also für den Städtebau mit ebenso viel Recht den Satz aufstellen: Der gerade Weg ist der dümmste!

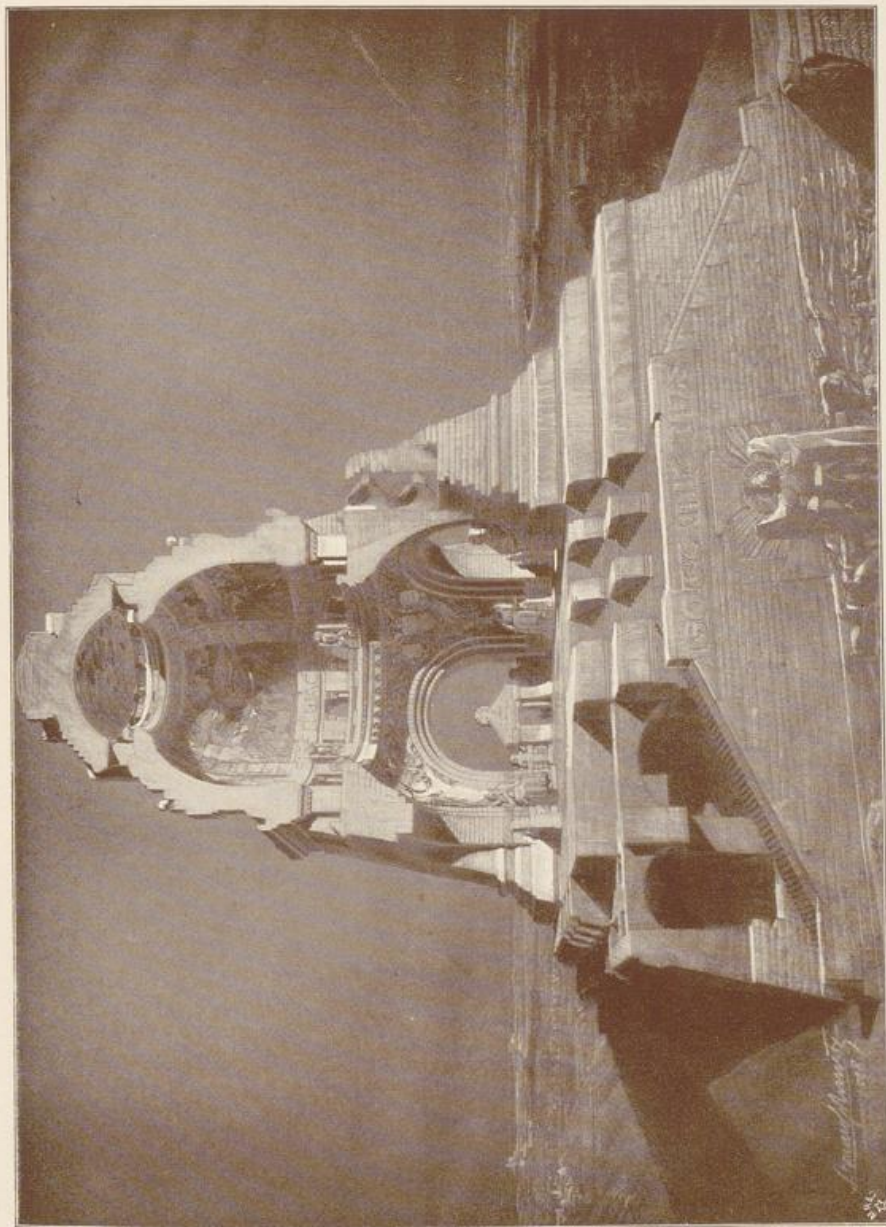
Die Abneigung mancher gegen diesen ist also berechtigt, schon deshalb, weil bisher diese Linie fast allein im Städtebau herrscht und dadurch unsere Städte eintönig macht. Es ist wohl nicht zu leugnen, daß durch die Gerade ein großer künstlerischer Reiz geschaffen werden kann. Sie setzt ein Stück Land in strenger Beziehung zu den Zielpunkten, sie ordnet es diesen unter. Die Könige der Barockzeit wußten sehr gut, warum sie ihre Gärten in gerade Linien teilten! Diese machten das Schloß, als ihren Zielpunkt, zum künstlerisch landbeherrschenden; sie wußten auch im Städtebau diese Grundsätze durchzuführen. Die gerade Straße fordert ein Endziel, sie ist künstlerisch nur eine Vorbereitung für dieses, an sich gleichgültig, wertvoll nur in Beziehung zum Ziel. Da uns Menschen die Augen nach vorn stehen und nur den Pferden nach den Seiten, sehen wir, in diesen Straßen wandernd, auch nur das Ziel. Der Aufwand an Architektur in den Straßenwänden ist im wesentlichen nur für die Gegenüberwohnenden und für die Droschkengäule sichtbar. Gerade Straßen ohne sehenswertes Ziel oder solche, die so lang sind, daß das Ziel uns ermüdet, ehe wir es erreichen, sind langweilig, mögen sie sonst so großartig sein wie sie wollen.

Die krumme Straße bietet dagegen dem Auge stets einen Teil der Wandungen, führt ihm diese vor, macht, daß man ihre künstle-

rische Ausschmückung sehen kann. Der hohe schönheitliche Reiz alter Städte beruht auf dieser Anordnung. Durch den ständigen Wechsel des Bildes der Straße wird die Ermüdung ausgeschlossen. Solche Wirkungen zu erzielen, namentlich die öffentlichen Gebäude alsbald so aufzustellen, daß sie weithin sichtbar wirken, ist namentlich durch Henricis Beispiel, vorzugsweise an seinem Bebauungsplan für München von 1893 angeregt worden.

Sittes Untersuchung betraf dagegen die Gestaltung der Plätze. Seine Forderungen haben sich rasch Bahn gebrochen. Man kann sie dahin erklären, daß die Plätze nicht aufzufassen sind als Verkehrsknoten, sondern als Ruhepunkte im Verkehr. Die schlechtesten Plätze sind die Sternplätze, künstliche Schürzungen des Verkehrs, die diesen absichtlich in wirrer Weise durcheinander leiten. Die Märkte alter Städte bilden zumeist treffliche Anlagen, bei denen die Mitte von selbst verkehrsfrei bleibt, eben weil hier der auf einem Sternplatz undenkbarer Markt in Ruhe abgehalten werden soll. Diese Art Anlage müßte man auch heute erstreben. Aber sie sollen nicht nur ruhig sein, sondern auch ruhig wirken. Daher die Forderung, daß der Platz durch kräftig ausgebildete Wandungen geschlossen sei, saalartig erscheine; daß man nirgends wie zur offenen Thüre heraussehe; daß seine Wandungen unter sich in einem guten Verhältnis stehen und namentlich zu einem den Platz beherrschenden Hauptbau. Dieser aber soll nie inmitten des Platzes stehen, wie dies eine bei neuen Kirchen beliebte Anordnung ist. Denn damit wird die Platzwirkung vernichtet und der Zugang zum Bau erschwert. Die Beobachtung, daß die ältere Kunst nie, oder doch sehr selten Kirchen frei aufführte, sondern stets andere Bauten an sie anlehnte, hat endlich der Welt klar gemacht, daß die Freilegungen, wie sie an so vielen Domen mit ungeheuren Kosten bewerkstelligt wurden, dem zu ehrenden Bau mehr schaden als nützen.

Gegen diese Anschauung ist mancherlei eingewendet worden. Zunächst hat man sie albertümelnd genannt, und ihr entgegengehalten, wir modernen Menschen müßten modern zu sein den Mut haben, auch in baukünstlerischen Fragen. Das ist der Grundgedanke eines 1896 erschienenen Druckheftes, das der Wiener Architekt Otto Wagner herausgab.



Bruno Schmitz: Völkerschlachtdenkmal bei Leipzig
Perspektivischer Durchschnitt. Nach der Handzeichnung

Der Ausgangspunkt des künstlerischen Schaffens müsse das moderne Leben sein. Jeder neue Stil sei allmählich aus dem früheren dadurch entstanden, daß neue Bauweise und neue Baustoffe, neue Aufgaben und Anschauungen sich mit den früheren verbanden, somit Neues schaffend; also müsse auch die neue Zeit auf der Grundlage älterer Kunst — Wagner wählt die letzte ihm selbständig erscheinende Form, das Empire, hierzu — die zeitgenössischen Aufgaben und Ansichten zur Schau bringen und aus diesen Neues schaffen. Man dürfe daher nicht Altes nachahmen, sondern müsse dem neuzeitigen Anschauungen Entsprossenen Form zu geben suchen. Er wendet sich gegen jede Altertümerei, auch gegen das Anschmiegen neuer Bauten an alte, gegen die Bestrebungen auf malerische Wirkung.

Was inzwischen in Wien gebaut und entworfen wurde verdient gewiß volle Aufmerksamkeit: Die Schule Wagners hat sich mit Entschiedenheit dort Raum geschaffen und beginnt auf die Erscheinung der ganzen Stadt Einfluß zu gewinnen. Der Eindruck von Wagners Bahnhofbauten und namentlich von Josef Olbrichs Ausstellungsgebäude für die Seceſſion war doch wesentlich anders als der nach zeichnerischen und photographischen Aufnahmen. Da wirkt wieder unverkennbar der Zug nach Größe, der unserer Zeit eigen ist! Das braucht nicht räumliche Größe zu sein. Wie klein stand die Seceſſion in ihrem strahlenden Weiß und ihrem bescheidenen Gold inmitten der Gewaltsbauten des unwirschen Platzes am Wienfluß! Und wie beherrschte sie ihn doch, wie vorzüglich war der Umriß zu der zurückhaltenden Einzelbildung gestimmt! Die Wirkung des Inneren gehörte hinsichtlich der Stimmung zu den feinsten Schöpfungen, die je auf mich einwirkten. Gern gebe ich um diese kleine Perle einer wohl nicht ursprünglichen, aber echt großstädtischen, einer nicht starken, aber nervenseinen Kunst, viele ihrer absichtlich geistreichen Verneinungen des alten Geschmacks hin.

Denn mir will scheinen, als stecke in diesen etwas viel vom Geist der Regel, des bindenden Gesetzes, trotz ihres freiheitlichen Gebahrens. Wagner hat vielleicht etwas zu früh nach der Berechtigung seines Schaffens beim Verstande sich Rat geholt.

Vor allem, sagt er, müsse man die Bedürfnisse unserer Zeit

ergründen; denn etwas Unpraktisches könne nie schön sein. Daher müsse im Grundriß auf klare „axiale“ und einfache Lösung hingewirkt werden, auf geschlossene Raumeinteilung, Übersichtlichkeit.

Auch hier kämpft Wagner also gegen die malerische Wirkung, wie sie von der hannoverschen Schule ausging, obgleich auch diese die Wahrheit auf ihre Fahne schrieb. Sie fand die Wahrheit darin, daß die Schaufseiten dem Grundriß und dieser dem wechselnden Bedürfnis sich unterordnen. Wagner findet Wahrheit in der planmäßigen Klarheit der Anordnung. Er wirft den Andersdenkenden das als Unwahrheit vor, was sie gerade als ihr wahrheitliches Ziel ansahen: Sie passen einem begünstigten Gedanken für die Außengestaltung zuliebe die innere Gliederung an oder bringen gar ihm Opfer. Er meint also, die Hannoveraner und deren Nachfolger hätten eben nicht aus dem Grundriße heraus gebaut, wie zu thun sie so laut versicherten. Das nennt er Lüge, während doch die Wahrheit der Leitstern sein müsse.

Die Ästhetik möge die wechselseitigen Vorwürfe der Lüge gegeneinander ihrem Werte nach abmessen. Ob die Gestaltung eines Grundrisses ohne Zwang, ohne Rücksicht auf die Schaufseite zu „axialen“ Anlagen führe, ist zum mindesten fraglich von dem Augenblicke an, wo in einem Gebäude verschiedenartige Anforderungen zu befriedigen sind. Es sagten daher andere: das, was Wagner als Wahrheit erstrebt, ist das Unkünstlerische, Rüdterne. Er selbst aber nennt den Kern seiner Wahrheit das moderne Leben und dessen Grundzug die Demokratie. Auch er strebt einer Volkskunst zu und wünscht, daß diese demokratisch sei; denn das ist für ihn soviel wie modern.

Die Frage wird bei schärferem Erfassen tiefer, als Wagner sie stellt. Ist denn die Demokratie der Zug unserer Zeit, liegt in ihr deren Zukunft? Man wird mir verzeihen, wenn ich mir versage, die Antwort hierauf zu geben. Die Demokratie, die Wagner meint, nämlich die bürgerliche, hat unter den Modernsten, wenigstens im Deutschen Reich, nicht eben mehr viel Anhänger. Ich glaube, Wagner steckt etwas zu tief in den Ansichten von 1848, um sich für modern halten zu dürfen. Denn das sind recht alte Ansichten, für die er eintritt. Modern ist die Socialdemokratie, sind die ver-

chiedenen konservativen Parteien mit socialen Zielen; modern ist die Anarchie und sind die Bestrebungen der inneren Mission bis herunter zur Heilsarmee; modern sind noch eine Reihe von anderen geistigen Richtungen, ist der Individualismus. Man wird auf der Grundlage, daß man bloß sich für modern, die anderen aber entweder für altmodisch oder irgeleitet erklärt, zu der gewünschten Volkskunst nicht kommen. Ehe man also das Moderne erstrebt, müßte man tiefer sein Wesen erforschen, als es Wagner that. Bloß mit der Ansicht, daß es nicht das Alte, daß es Vermeidung des Alten sei, ist wahrlich wenig erreicht. Die Altertümelei ist doch auch etwas noch nie oder doch nur selten Dagewesenes; jene, die wir betreiben, die wissenschaftlich alles Alte umfassende, ist nur unserer Zeit eigen. Das Nachahmen des Alten ist also sicher eine ganz moderne Thätigkeit.

Jetzt freilich stehen andere Bestrebungen im Vordergrund. Ich will sie an eigenen Erfahrungen zu schildern suchen. Mit dem Ende der achtziger Jahre meldete sich die Ermüdung an den Stilsformen im Kunstgewerbe. Es begannen langsam neue Bestrebungen hervorzutreten. Im Jahr 1887 schrieb ich mein Büchlein Im Bürgerhaus. Wenn ich dort versuchte, mich gegen die Stilleidenschaften zu stemmen, so war dies ein von außen nicht beeinflusster, sondern aus innerer Ermüdung an dem deutschen Kunstgewerbe hervorgehender Drang. Mir schien es wichtig, auszusprechen, daß der Stil nicht unser Haus schmücke, sobald er uns selbst fremd ist; daß der Künstler kein wohnliches Haus schaffen kann, sondern daß wir selbst uns, jeder für sich dieses schaffen müssen; daß es auch hier nicht gelte, eine ideale, sondern eine eigene Einrichtung zu schaffen; nicht Schönheit, sondern Erfüllung des Zweckes zu erzeugen. Schaffe dir, schrieb ich damals, ein eigenes, deinem Wesen entsprechendes Nest und es wird dir gefallen; schaffe es in Durchbildung deiner Ansichten über schön und häßlich und es wird sicher schön werden, wenn in dir die edlen Züge des Menschenherzens obwalten. Nicht die stilistischen Formen machen ein Haus zum Eigenwesen, das sich von der Masse der Mittelmäßigkeit wohlthuend unterscheidet, sondern der Gedankeninhalt, der unbemerktbar und doch bestimmend in den Dingen waltet. Der Tischler macht

den Tisch; der ist ein unbeseeltes Ding, bis er das Mahl zu tragen gewohnt ist; bis an ihm das Unser täglich Brot gieb uns heute! heimisch wurde. Dann erst ist er unser Tisch, das harte Holz hat Sinn, ein Teil unseres Ich hat ihn zu einem bedeutungsvollen Wesen umgeschaffen. Nicht die Raumgestaltung, nicht die Pracht machen das Zimmer schön, sondern seine Beziehung zum Leben.

Sollen wir stilvoll im Geiste früherer Jahrhunderte fort-schaffen, fragte ich mich weiter. Es war die Frage, die auf aller Einsichtigen Munde lag. Sollen wir eine Kunst der Selbst-entäußerung fortsetzen, deren Ziel doch nie ganz von uns erreicht werden kann? Die Nachbildung des Alten in der Absicht, über die Entstehungszeit zu täuschen, muß stets zu Verfehrtheiten führen. Wer das Alte besitzt, wem es in irgend welcher Form überkommen ist, der mag sich seines inneren Reichtums in Ehren freuen; wer es aber schaffen will, der ist wie einer, der sich nachträglich Ahnen-bilder malen läßt. Nicht geschichtlich, sondern sachlich stilvoll soll man schaffen. Das Werk, das unter den gegebenen Umständen am treffendsten, entschiedensten den Zweck erreicht, ist das best-gelungene. Stil ist gleichbedeutend mit innerer Zweckmäßigkeit; stilvoll ist, was dem Wesen des Werkes in seiner ganzen Anlage, Ausbildung, Inhalt künstlerisch entspricht; erste Forderung des Stils ist innere Wahrheit, der echte Künstler hat dabei den Blick auf vorwärts, nicht auf alte Formen zu richten. Alles Alte ist ihm nur Unterlage, Vorarbeit. Er schreitet über dies fort, trunkenen Auges nur das leuchtende Bild der Natur vor sich; ihm ist es gleich, über welche einstigen Größen sein Fuß wandelt. Er ist erfüllt vom Geiste seiner Zeit und will diesen durch sein Werk zum Ausdruck bringen. Immer wieder wandelt sich die Zeit und mit ihr ihr Ausdruck, die Kunst. Nur stillstehende Zeiten haben eine stillstehende Kunst. So lange die Herzen der Völker noch schlagen, geht der Weg vorwärts. Es giebt kein Ausruhen, kein Verweilen auf sonnenglänzender, mühsam erreichter Höhe. Der Künstler muß weiter, sein Werk muß aus dem Rahmen des Alten heraus, es muß modern werden, muß die alten Gesetze der Ästhetik durchbrechen!

Das waren zu jener Zeit noch sehr revolutionäre Ansichten. Das, was sie erstrebten, ist freilich noch heute ein unerfüllter Wunsch!

Die Bekämpfung der Stilformen hat wohl zu einem selbständigerem Kunstgewerbe geführt, aber zu einem solchen der Künstler, nicht zu einem sachlichen Stil. Im Gegenteil, ich sehe eine Neue Kunst im Gewerbe heraufkommen, die noch weit entschiedener als die alte, die Absicht hat, den Besteller in die Tasche zu stecken und ihn erst dann in seine Zimmer hineinzufegen, wenn das, was sie für gut hält, dort verwirklicht ist; die für Ausstellungen ideale Wohnräume schafft und dabei vergißt, daß die Wohnräume für Hinz und Kunz zu schaffen sind und daß ein idealer Wohnraum nur für den idealen Menschen möglich ist. Es gehört ja ein gewisser Mut dazu, zu prophezeien. Mir will scheinen, als werde hinter dem, was jetzt als Neue Kunst im Gewerbe sich zeigt, bald das kommen, was ich eigenartigen Stil nennen möchte. Nämlich, daß man Möbel und Häuser zeichnet wie man Bildnisse malt, in Ansehung der Person, nach dem Wesen des Bestellers.

Einen starken Bundesgenossen fand dies junge Kunstgewerbe in der Farbe. Es ist kein Zufall, daß die Maler durch sie den bisher vorherrschenden Architekten das Heft aus der Hand nahmen. Der malerische Realismus setzte ein mit dem Finden der Schönheit im einfachen Ton. Gerade die schlichten, ruhigen, ja kalten und freidigen Töne wurden gesucht. Die Wahrheit sollte diese verklären und wir alle waren im Erstaunen über die gewaltige Entdeckung nur zu geneigt, in diesen Tönen allein die neue Kunst zu sehen. Die Maler suchten die Welt in ihrem Verhältnis zum Licht nach allen Seiten ab. Sie fanden täglich neue Überraschungen. Endlich kamen sie zu den großen Wirkungen bestimmter Beleuchtungs Augenblicke, zu jenen bisher gemiedenen oder ungenügend dargestellten Augenblicken, in denen die Farbe mit gewaltiger Macht vom Licht zur höchsten Wirkung aufgestachelt, die Natur beherrscht.

Mit Staunen sah man die Bilder Ludwig von Hofmanns. Welch schreiendes Rot, Welch aufflackerndes Gelb, Welch giftiges Grün, welche Nachlässigkeit in der Zeichnung. Und doch, wenn man sich hineinsah: eine Seligkeit, eine Ruhe, ein milder Glanz lag über all den leuchtenden Farben. Über die Stille hatte sich das helle Erglühen des Abendlichtes gebreitet. Es blieb still, trotz all dem Licht und der Farbe. Nach Whistlers, des Amerikaners,

Vorgang macht Hofmann Bilder, die nur farbiger Einflang sein sollen. Er sieht das Licht in seinem Glanz und träumt es sich noch glänzender, noch farbiger, noch bunter; er denkt sich ein farbiges Märchen zusammen; vergrößert den Ton, verdoppelt die Farbe, übertrumpft die Stimmung. Immer aber bleibt er redlich in seiner Beobachtung. Das Glänzendste, was er sah, in voller Wahrheit, in märchenhafter Wirkung. Alle klugen Leute sagen: dergleichen giebt es nicht, dergleichen haben wir nie gesehen; das ist einfach lächerlich; der will uns foppen! Haben sie es nicht zu allen Märchen gesagt — warum nicht auch zu den malerischen?

Ich saß einmal am Meer bei Saßnitz und sah die Sonne an, wie sie auf dem sanften stillen Wasser spielte und das wunderbare bunte Lichtspiel, das der weiße Kreidegrund hier giebt. Ein Berliner Ehepaar, ein Archäologe und seine sehr gebildete Frau, fragten mich, was da zu bewundern wäre. Ich zeigte ihnen, was ich seit einer Stunde Schönes bemerkt habe: ein nie gesehenes Flimmern von Farbe im Grunde der Flut um Stein und Tang. Sie aber erklärten mir, daß sie sich nur darüber wundern können, wie ein Mann von Geschmack — ich errötete — sich in solche sinnlose Lichtspiele vertiefen könne. Ich sagte, ich möchte Hofmann oder Strathmann schreiben, er solle das einmal malen, es sei ein glänzendes Schmuckmotiv, eine Fundgrube farbigen Reizes. Da kam ich schön an. So was kann man nicht malen, das ist geschmacklos! Ich war froh, daß mir der abwesende Hofmann einen Teil der Vorwürfe über meine Barbarei abnahm — denn ich mußte noch auf dem ganzen Wege bis Stubbenkammer den ästhetischen Groll über mich ergehen lassen.

Hätte ich damals einen jetzt vor mir liegenden Aufsatz über Walter Leistikow heranziehen können! Über jenen in Berlin lebenden Künstler, der mit großem Geschick die Straße Hofmanns wandelt. Ich will dabei gleich vorausschicken, daß ich dieses Wandern auf fremden Wegen unwillkürlich mit den Augen des Flurschützen verfolge. Die naturalistische Art der Wiedergabe, heißt es dort, begann Leistikow, als einem früheren Nachfolger Liebermanns, lästig zu werden. Sie zog seine Aufmerksamkeit zu sehr auf die Einzelheit. Es wuchs in dem Künstler die Sehnsucht, einen

malerischen Grundzug zu finden, der ihm es ermöglicht sich fester zusammenzufassen. Es erschien ihm kleinlich und für seine höchsten Zwecke nicht ausreichend, der Natur mit peinlicher Sorgfalt nachzugehen und jede Einzelheit zu verzeichnen. Er erleichtert dem Beschauer die Auswahl des Wichtigen und Wesentlichen, indem er das Unwesentliche fortläßt. Er beginnt die Landschaft zu stilisieren.

Der Aufsatz ist sicher ein zuverlässiger Führer in Leistikows Kunst. Also das wollen diese Jüngsten: Das ist ja genau daselbe, wie das, was Rottmann und Preller wollten; das ist ja nun nicht mehr der konkrete, sondern wieder der abstrakte Idealismus in völlig klarer Form. Und doch: Riefe man die Alten vom Himmel herunter, die Maler, wie die Ästhetiker, damit sie die Werke ihrer jungen Gefinnungsgeossen sähen, sie wendeten sich mit Grausen von ihnen. Denn bei gleichem Gesetze und gleichem Willen thun sie das volle Gegenteil: Was den Alten das Gleichgültige, ist ihnen das Wichtige; was ihnen das Neben-
sächlichliche, jenen die Kunst.

Verzicht auf das Neben-
sächlichliche, auf die Zufälligkeiten! Die Modernen meinen, Preller und Rottmann hätten die Schöpfung verbessern wollen und seien über Kleinlichkeiten nicht hinaus-
gekommen, weil sie die Natur nicht in ihrer innersten Wesenheit erfafsten. Das ist leicht gesagt, weil die alten Herrn nicht antworten werden. Wer aber nicht nur eines Mannes Rede hören will, der wird erkennen, daß auch Hofmann und Leistikow die Schöpfung verbessern: Jene fanden dies, diese finden das an ihr als Zufällig-
keit. Nicht der geistige Inhalt, nicht die Absicht ist in den langen Jahren eine andere geworden, sondern nur das Verhältnis zur Natur! Der hält den Ton, jener die Zeichnung an ihr für das Wesentliche. Der Unterschied liegt nicht in der künstlerischen Kraft. Ich halte Preller für mehr als Leistikow; andere mögen das Gegenteil glauben! Der Unterschied liegt lediglich darin, daß die Zeitgenossen mit ihren Malern jeweilig andere Dinge für Zufälligkeiten halten. Da hinten, da hinten, von ferne, von ferne sehe ich schon jene kommen, die Hofmann und Leistikow be-
weisen werden, daß ihre Art die Schöpfungen zu verbessern arm und einseitig seien, weil sie nun wieder anderes als das Wichtige,

als das Große in der Natur ansehen: das Große aber ist ihr von Keinem ganz erfassbarer Reichtum.

Es ist durch Hofmann, Leistikow und andere eine neue Art dekorativer Malerei aufgekommen und hat viel Gutes erzeugt; Bilder, die nicht sachlich Klares, sondern sachlich Verschleiertes in leuchtenden Tönen geben; Bilder, in die man sich hineinträumen kann. Vielfach hat der Symbolismus sich ihrer bemächtigt, auch der Mystizismus sich hineingemengt. Ich bin kein Mystiker und verstehe wenig vom Lesen der Symbole. Es ist mir lieb, wenn die Dinge, die mich umgeben, mir leidlich klar sind, und ich habe den Eindruck, als wenn sehr viele, die in Mystizismus machen, an die Echtheit ihrer so mühsam errungene Unklarheit selbst nicht glauben. Aber daraus, weil ich nicht mystisch gestimmt bin, kann ich das Recht nicht ableiten, anderen zu verbieten, sich auf Mystik einzustimmen. Mögen sie tief und wunderbarlich zu werden suchen, mögen sie sonderbare Dinge im holden Dämmerlicht träumen!

Vielleicht bin ich geschichtlich zu verbildet, um so manchem der tiefgründigen Schwärmer zu trauen; vielleicht habe ich schon zu oft erfahren, daß solche Strömungen, denen man sich hingab, weil sie eben vorüberfließen, nicht weil man in ihnen lebte, sich als leicht und nicht tragfähig genug erwiesen, so grundlos sie ursprünglich schienen. Unsere Zeit ist doch romantisch, traumhaft nicht aus sich heraus, sondern nur im Widerspruch gegen ihr oft so erschrecklich nüchternes Wirklichkeitsgefühl. Je lauter das Treiben an der Börse, desto größer die Sehnsucht in die Weltferne, je wilder das Losen der Fabrik, desto entzückender die Stille des Abends. Es liegt nicht in der Natur unserer Zeit, mystisch zu sein, sondern in der Absicht, die aus der Zeit hinaus führt!

So glaube ich denn, daß die symbolische Kunst sehr bald sich auf jene beschränken wird, die wirkliche Querköpfe sind, nicht auf jene, die sich plagen es zu sein. Sie werden von der undankbaren Aufgabe bald die Finger lassen.

Es giebt in Deutschland Maler, die einen Blick in eine jenseitige Welt thaten, wenn auch keiner so entschieden von dort herüber redet wie die Belgier. Albert Keller geht in seiner Verfenkung in die Stimmungen der Hypnose noch weiter als

Gabriel Max. Von seinem ersten entscheidenden Bilde an, der Auferweckung der Tochter des Jairus, spielen solche Züge in seinen Bildern eine starke Rolle. Das Glück ist ihm ein kindliches Mädchen, dessen Gestalt einen wunderlichen Lichtnebel ausstrahlt; der Hexenschlaf ist empfunden und vielleicht auch gemalt vor dem hypnotisierten Modell. Die Nervenverfeinerung spricht vielleicht noch deutlicher aus Kellers Bildnissen: Seine Frauen sind von einer wunderbar empfindsamen Anmut, durchgeistigt, umspielt von Licht, von den schillernden, flackernden Tönen des festlich erleuchteten Saales, doch verinnerlicht, in sich geistig verträumt. Eine Kunst, die mit außerordentlich feinen Fingerspitzen geschaffen wird, die des inneren Anregens bedarf um frei auszuströmen, die wie eine Grille erscheint und daher auch nur dort auf die letzte Klarheit ausgeht, wohin das Auge besonders gewiesen werden soll. Es ist eine Kunst für auserwählte, feinfühligte Gemüter, eine Kunst für Wenige, die er schafft; nämlich für die geistreichen Leute dort oben in den vornehmen Gesellschaften, die sehr genau urteilen und sehr scharf unterscheiden; aber auch gelernt haben, sehr vieles nicht zu sehen. Dies feine, nervöse Bildnis nicht nur der Einzelnen, sondern der ganzen Gesellschaft hat sich bei uns rascher entwickelt, als die Gesellschaft selbst: Es ist immer noch ein wenig Künstlertraum, Sehnsucht nach einer Formenanmut, die wir erst erreichen sollen. Noch müssen unsere Maler schmeicheln, nicht nur um ihren Modellen, sondern um sich selbst zu genügen. Aber Bildnisse, wie sie v. Habermann, Schuster-Woldan, Lepsius malen, gehen aus der Nervenstimmung unserer Zeit hervor: Es ist nicht die Kraft des Erkennens, die bei ihnen entscheidet; sondern die Fähigkeit, sich der fremden Natur unterzuordnen, zu suggerieren.

Das Bildnis soll bei den meisten dieser Künstler den Menschen im bestimmten Augenblick festhalten. Kaum eine andere Zeit hat gewagt, ihn so Gleichgültiges thun zu lassen, und ihn dabei doch so wenig in ein gleichgültiges Licht zu rücken. Der Augenblick soll gepackt werden, jener kurze Blick, der uns die Gestalt in der eindrucksvollsten Weise zeigte: Der Stimmungswert auch hier, das rasche Hinsehen, das nur zu oft über das Verhältnis zu unseren Nächsten entscheidet. Das ist wieder eine Art Suggestion. Die

Wirkung auf den Nerv macht das Bild, nicht die Wirkung auf die vertiefte Erkenntnis; und der Nerv beobachtet dabei oft viel feiner als jene. Der Mensch, der uns anfangs unangenehm war, wird uns durch Kenntniss aller seiner Eigenschaften vielleicht später erträglich; der Mensch, der auf den ersten Blick unser Herz gefangen nahm, zeigt später böse Seiten. Aber die eigentlich liebende Kraft kommt aus jener unerklärlichen Wirkung des raschen Blickes! Da liegt ein Geheimnis des Sehens, ein mystischer Reiz, den wir nicht unterschätzen sollen.

Mir ist das ehrlich Dumpfe, Unaufgeklärte in der Kunst und im Leben herzlich willkommen. Es ist ja gut, daß wir nicht alle das Gleiche in der Welt sehen und daß ein Kind einen glänzenden grauen Mann erkennt, wo wir zwischen dunklen Bäumen den vom Mondschein erhellten Nebel erblicken. Wer hat noch nicht Gespenster gesehen; wem hat sich die Welt noch nicht mit Fragen gefüllt? Ich sehe sie an jeder blumigen Tapete und habe mir oft den Spaß gemacht, durch ein paar Bleistiftstriche sie auch anderen vollends deutlich zu machen. Sie sind da und sind nicht da, wie man eben hinsieht. Mit leidlich guten Sinnen ausgestattet, finde ich meine Gespenster am Tage häufiger als in der Nacht; in den Wolken sehe ich sie: Dort ein kauender Mann, hier ein riesiger Adler. Aber die Nacht ist auch gut. Wer sah nicht Gestalten im Dämmerlicht, wer hörte nicht ein Rauschen, ein Knistern im großen, dunklen Saale. Das sind Nervenregungen eines lebhaften Empfindens. Es mag Leute ohne Empfinden geben, denen sie nie kommen. Im Gefecht sah ich Leute, die ohne Zucken dem Kugelpfeifen zuhörten; andere, die bis in die Knie zusammenschraken, wenn das grelle Fauchen erklang. Ich habe mehr Bewunderung für die gehabt, die ihre Nerven bezwangen und trotz ihrer der Gefahr nicht wichen, deren Vorwärtslaufen dem eines Trunkenen gleich, deren Hurra! eine Selbstanfeuerung war. Sie kämpften mit zwei Feinden, dem vor ihnen und dem in ihnen. Und wußten doch zu siegen.

Künstler sein heißt Empfinden, Nerv haben. Und darum sind mir die willkommen, die der Nerv Ungeesehenes sichtbar, Unsichtbares sehbar machen lehrt. Es ist die Märchenkunst, nicht jene Kunst schlechtweg, von der man einst träumte, jene eine, allein berechnete; aber sie ist eine; kann wenigstens eine sein.

Die Symbolik der Farbe hat auf das gewerbliche Leben Einfluß gewonnen, und zwar in gleicher Weise, wie sie in Hofmanns Bildern wirkt. Darstellung der Natur in starker Betonung einzelner ihrer Teile, ein stilisierter Naturalismus und ein naturalistischer Stil wurden zum Stichwort für das, was sich Neue Kunst nennt.

Eine neue Kunst mußte auch hier kommen, weil die alte abgewirtschaftet hatte: Der Stilismus war eben einfach mit seinem Latein zu Ende! Jeder Hellsehende ahnte sie, auch wenn man nicht den Weg zu ihr deutlich vor Augen hatte. Der Naturalismus und das Streben nach Selbständigkeit in der Kunst mußten im Gewerbe sich irgendwie niedererschlagen. Diese Versuche, die Schmuckformen durch Naturnachbildung zu beleben, sind nicht neu.

An der Spitze steht wieder Otto Runge. Die Hamburger Kunsthalle erwarb unlängst Bilder von ihm, die den Mann auch nach seinem farbigen Können neu beleuchten. Sie erklären erst recht die Bewunderung seiner Kunstgenossen, sie zwingen den Kunstgelehrten, diesen so lange Vergessenen in eine der ersten Reihen der Kunst des 19. Jahrhunderts zu rücken: Es entblüht seinem Pinsel eine Kraft nicht nur der Wahrheit, sondern auch des seeligen Träumens in Farben, die ihn zum Vorboten modernsten Schaffens macht. Am Anfange des Jahrhunderts sehen wir schon einmal dessen Ziel erreicht! Andere, gegen Runge weit Zurückstehende wirkten doch in der Abgeschlossenheit in ähnlichem Sinne fort. Die Anregung zu erneuten realistischen Versuchen gab zunächst Indien: Vom Osten her lernte man die Pflanze und die Farbe wieder frischer zu behandeln.

In meinem Buch über die deutsche Musterzeichnerkunst wies ich 1890 auf die älteren Versuche des französischen „Blumisten“ hin, ebenso wie auf deutsche Bestrebungen dieser Art. Michael Wenzel war in den fünfziger Jahren ein Anreger nach dieser Art. Er traute sich die Kraft zu, neue Verzierungsformen zu erfinden, die auf weitere Kreise übertragen, den allgemeinen Geschmack umstimmen sollten. Er wollte nicht nur einzelne Pflanzenbildungen in die allbekannten Gänge und Verbindungen bringen, sondern trachtete, auch indischen Anregungen folgend, neue Anordnungen zu schaffen. Aber so geschickt er war, so vermochte er doch

nicht, das Neue freihändig zu erfinden. Andere folgten ihm. N. Krumbholz, gleich jenem im Paris, England und Dresden thätig, strebte in den siebziger Jahren eine neue Stilisierung der Pflanze an, indem er sie in ihre Grundformen zerlegte und diese geometrisch fortentwickelte. Mit den neunziger Jahren wurden solche Bestrebungen häufiger. Das Eindringen der französischen Gotik unterstützten sie. Man sah, wie diese die Blume frei gebildet, durch Reihungen sie zum schmückenden Bande verwertet, an den Säulenknäufen sie zum Strauß gefnüpft hatte. M. Meurer war der erste, der eine tiefgreifende Umgestaltung des Ornaments durch sorgfältiges Eingehen in den Bau der Pflanze erstrebte, in Rom mit Mitteln des preussischen Staates seit etwa 1890 eine Lehranstalt schuf, freilich vorzugsweise theoretisch die Sache behandelnd.

Den entscheidenden Umschwung brachte die Kenntnis der japanischen Kunst. Mit der Mitte der achtziger Jahre drang diese nach Deutschland und begann in die Liebe für Renaissance und Barock Breche zu legen. Lange vorher hatte sie in England und Frankreich Einfluß erlangt. In Deutschland war es der Hamburger Museumsdirektor Justus Brinckmann, dem die Augen für die Schönheit japanischen Schaffens sich zuerst öffneten. In München nahm Georg Hirth, stets einer der ersten, wo es gilt, Neuem sich zu erschließen, die Anregung mit Begeisterung auf. Flutartig brach die Bewunderung dann über Deutschland. Mit Staunen sah man jenen ganz neuen Naturalismus in den Schmuckformen, jene völlig veränderte Behandlung des Ornaments nach den Gesetzen einer freien Verteilung über die Fläche. Sie entbehrte völlig der Achse, der Symmetrie; sie widersprach dem Grundgesetze, das nur das stilisierte, nicht aber das naturgetreue Gebild für den Schmuck verwertet sehen wollte.

Was können wir von den Japanern lernen? fragt Seidlitz, einer der besten deutschen Kenner ihrer Kunst. Die Übertreibung in der Nachahmung ihrer Werke, die mit der Erkenntnis ihrer Schönheit hereinbrach, hat sich rasch von selbst berichtigt. Nachahmung sei ja stets das sicherste Mittel, den Weg zur Kunst zu verfehlen. Gerade die Japaner lehren aufs klarste, worin das Mittel bestehe, eine auf Überlieferung beruhende Kunst, also stilistische

Kunst, lebenskräftig zu erhalten: Es ist das stets erneute Arbeiten vor der Natur. Diese Selbständigkeit des Einzelnen den Dingen der Wirklichkeit gegenüber und andererseits die Beschränkung in den darstellenden Mitteln gab ihnen Stil und Freiheit zugleich. Japan lehrte in vieler Beziehung einen erhöhten Kunstfönn: den der unendlich vielartigen Natur. Aber zugleich die Einfachheit: Die Darstellung mit wenig Tönen, das Hinwirken auf klare, allgemeine Eindrücke. Die Ornamentik, der Holzschnitt, das Plakat haben sehr viel von ihm gelernt.

Der Idealismus der Jahrhundertmitte hatte im Kunstgewerbe zur „Attrappe“ geführt. Schwind hat für Meerschäum einen Pfeifenkopf entworfen, der seiner Zeit viel bewundert wurde. Er bildete die Pfeife als Ofen und setzte ein behagliches Paar Alter auf dessen Bank, machte die Pfeife zum Sittenbild: Schmuck, der nichts erzählt, widersprach dem Sinne der Zeit. Die Formen der Baukunst reichten zum Schmuck im Gewerbe nicht aus, so sehr man jeden Schrank zum Tempel, jeden Ofen zum Denkmal hinaufzuheigern trachtete. Dem Idealismus in der hohen Kunst war die Bethätigung im Gewerbe versagt, denn dort war Gedankentiefes nicht am Platze. Der Realismus, die Asterkunst im Sinne jener Zeit, hatte hier freien Lauf. Bis die Semper-Pilotyche Zeit erkannte, daß der Schmuck vom Gegenstand getrennt, als Mantel über die Werkform gebreitet werden müsse, daß der Stil im Gewerbe erreicht werde durch Darstellung der Werkform und die Schönheit durch angemessene Ausschmückung dieser.

Früher wurde ein Naturgebilde in der Kunst als Schmuck so verwertet, daß man es auf die einfachen Grundformen zurückführte, auf das, was dem Künstler an ihm für typisch erschien, und daß man dies als eine Grundlage für eine verallgemeinernde Behandlung betrachtete. Im Flächenschmuck setzte man sich nach stilistischer Behandlung der Naturgegenstände meist ganz über deren Naturfarbe hinweg. Man nahm dabei die zahlreichen Vorbilder auf, wie sie nun in Museen und Büchern aufgestapelt und zu bequemer Verwertung zugänglich gemacht waren, und glaubte oft eher gegen die Natur, als gegen die stilistische Behandlung dieser eine Sünde begehen zu dürfen.

War durch Wallots Schule selbst in der Baukunst die Gleichgültigkeit gegen den Stil gewachsen, so kam jetzt die Abneigung. Japan lehrte nun neue Wege. Man mied jene Pflanzen, die bisher die Anregung geboten hatten, namentlich den Akanthus, der nun seit drei Jahrtausenden dem Ornament die eigentliche Haltung gab. Man führte dafür heimische Pflanzen ein, schuf neue Reihungen. Japan hat uns seine Waffen, seine Geräte herübergesendet, denen allen die Stilisierung, wie wir sie erstrebten, nämlich das Anheften von Stilformen fehlt; die vielmehr einfach nach Nützlichkeitsgesetzen gebildet und doch unleugbar künstlerisch sind; die rein naturalistisch, ja sogar voller symbolischen Inhalts und doch wieder rein schmückend sind. Darüber ging wieder die ganze Semper'sche Stillehre in die Brüche, wie vorher diejenige Böttcher's. Es ist kein Zufall, daß die Absage nun rasch auch aus wissenschaftlichen Kreisen erfolgte: Auf einmal fand sich die Formel, durch die dem Herrschen der Tektonik selbst in Berlin ein Ende bereitet wurde. Man fand in der ältesten griechischen Kunst Anklänge an Japan, man sah dort dieselbe Unmittelbarkeit des Empfindens, dieselbe Liebe zur Natur, dieselbe Harmlosigkeit des Schaffens. Die Funde Schliemanns lehrten Hellas neu verstehen und erkennen, daß die griechischen Gestaltungen nicht rätselgleiche Formen, Sinnbilder sind, sondern aus Naturgebilden durch Angewöhnung heraus geschaffen wurden. Buchsteins Arbeiten über das Ionische Kapitäl, des Amerikaners Goodyear Untersuchungen über die Herkunft des griechischen Pflanzenornaments, endlich Alois Riegls Grundlegungen zu einer Geschichte des Ornaments wendeten sich gegen jenen „Kunstmaterialismus“, der jedes Erzeugnis als Ergebnis aus Rohstoff, Bearbeitungsart und Gebrauchszweck entwickeln wollte. Denn auch dem widersprach die köstliche Grundsatzlosigkeit der Japaner klipp und klar.

Was soll man von einer Kunst denken, die an kleinen Elfenbeindarstellungen von stehenden Menschen auch die Fußsohlen ausbildet? Das hatte selbst das Meißner Porzellan nicht gewagt, nämlich eine Bildnerei zu schaffen, die nicht stehen, sondern in der Hand gehalten werden soll, die man auch von unten zu betrachten berechtigt ist. Und das war doch auch Kunst! Die Art, wie in Japan das Wasser plastisch behandelt wird, und sogar noch

der Fisch im Wasser, diese malerische Auffassung der Durchdringung der Formen war für den modernen Europäer völlig neu. Wie hätte ein Thorwaldsen einen Fisch im Wasser darstellen sollen? Schon das Wasser allein bot für ihn eine Unmöglichkeit. Noch was Hildebrand über das Relief sagt, steht so im Gegensatz zur japanischen Kunst, daß die Haltlosigkeit auch dieser Lehre als beschränkendes Gesetz gar nicht weiter zu beweisen ist. Denn hier wurde Kunst geschaffen, die ganz und gar nichts von jenem Gesetz weiß; die ihm so hell und so erfolgreich ins Gesicht lacht, wie nur irgend denkbar; und die doch echte Kunst ist. Das japanische Relief fällt aus dem Rahmen, fällt aus der Fläche, sträubt sich gegen jede Regel, erscheint als frei eingegliedertes Teil des Ganzen. In seiner Nachbildung mußte eine ganz neue Art der Stilisierung entstehen.

Die Kühnheit mit der in der japanischen Kunst allen Gesetzen der Bildnerei, dem Lessing mitsamt dem Winkelmann und aller späteren Ästhetik, Hohn gesprochen und wie doch eine unleugbare künstlerische Wirkung erzielt wurde, mußte einen Entscheid herbeiführen. Entweder mußte die Liebe für Japan oder es mußte die Ästhetik weichen; beide vertrugen sich schlechterdings nicht miteinander.

Überall begannen die Versuche, in japanischer Weise die Flächen zu behandeln; bis tief in das Illustrationswesen erstreckte sich der befreiende Einfluß des fernsten Ostens. Der Handel mit echten Japanwaren nahm immer größeren Umfang an, Zeichner wie Hokusay wurden deutschen Künstlern bekannt und lieb, als gehörten sie zu ihnen. Unvergleichlich ist Japans Einfluß auf alle zeichnenden Künste. Man ahmte die eigentümliche Art nach, mit andeutungsweisen Strichen viel zu sagen: So die Radierer. Man trennte sich von der Bildmäßigkeit der Illustration, um dieser wieder die Sonderart der Zeichnung zu geben. Man lernte wieder den raschen zeichnerischen Einfall schätzen: Wilhelm Busch kam erst recht zur Anerkennung. Will man aber wissen, welche Fortschritte der Realismus mit dem Japanertum der Welt brachte, so thut man gut, die deutschen Witzblätter aufzuschlagen. Das, was die Älteren den Jungen vorwarfen, daß sie nämlich nicht zeichnen können, das wurde glänzend widerlegt. Die Schlittgen, Reinecke und so viele andere, die den Tonschnitt

in den Fliegenden Blättern aufbrachten, sind einst Genossen Liebermanns, Uhdes, Starbinas gewesen. Welche Vertiefung in die Form, selbst indem sie den Ton bevorzugten! Da bildeten sich die Kräfte, an denen das deutsche Witzblatt endlich sich aus der Nachahmung erholte. Der Kladderadatsch hatte einst in Scholz eine große Kraft besessen; ihm gelang es, mit ungefügten Strichen zwar, doch mit einer gewissen Derbheit des Sehens, den Menschen eine sie schlicht umreißende Grundform ihrer Art abzugewinnen. Aber erst in den Zeitschriften *Jugend* und *Simplicissimus* wurden die Kräfte vollends frei. Da kommt's gelegentlich zu einer Wucht des Ausdruckes, zu einer Gewalt des Erfassens, aus der der Zorn stürmisch herausredet. Und auch dieser, wie jede echte Empfindung, ist künstlerisch berechtigt. Da feiert die zeichnerische Sicherheit und die Freude an andeutungsweise Schilderung, die untrügliche Wahrheit und die Kühnheit im Anfordern an die ergänzende Mitarbeit des Beschauers, die Wiedergabe eines Stimmungswertes in wenig leuchtenden Farben ihren Höhepunkt; da ist der Japanismus zu voller Eigenart überwunden. Aber all dies würde nicht eine so starke Wandlung herbeigeführt haben, wenn es nicht die Farbe gewesen wäre, die vor allem von der alten Form abzog. Die helle, scharfe Farbe der japanischen Seide begann mit dem tiefen, verschwimmenden, ernstesten Ton des persischen Wollenteppichs um die Herrschaft im Geschmack auch der Künstler zu ringen; der klare einfache Ton kämpfte mit den verfeinerten und kraftlos erscheinenden Mischungen; die Einfachheit wurde wieder zum Stichwort der dekorativen Malerei.

Die Einführung des altmeisterlichen Tones in die Bilder, wie sie die Pilotyschule bewirkte, stand in unmittelbarem Zusammenhang mit der tiefen Färbung des Ornaments. Die Buzenscheiben waren keine Spielerei, sie waren die notwendige Folge eines Schönheitsempfindens, das im gebrochenen Lichte schwelgte. Die Malerei der Naturalisten brachte die hellen Töne wieder zu Ehren, die bisher ängstlich vermieden worden waren. Die Wände wurden wieder weiß. Auch ich habe sie mir so streichen lassen, obgleich ich früher in allen Tonarten gegen die Farblosigkeit und für den Einklang in Braun geschrieben und gesprochen habe. Die Neue Kunst brachte einen Idealismus der Farbe, der im hohen Grade entwickelt

der eigentliche Feind des Realismus wurde. Es ist die Böcklinstimmung, die zum Durchbruch kam. Und daher strich ich den Fußboden und schon 1885 Tische, Schränke und Stühle meines Zimmers in Böcklinschem Blau.

Die dekorative Malerei, die nun entstand, nahm eine Reihe von Anregungen aus der mystischen: Namentlich die Übertreibung der Farbe, die auf die Modellierung fast ganz verzichtend, das Bild nur in seinen Hauptformen festhält. Es ist dies eine Art Entkörperung des Gegenstandes, wie die zeichnerische Auffassung früherer Zeit eine Entfärbung mit sich führte. Die Farbe allein spricht in lauten oder zarten Worten, in sie ist der volle Reiz des Ausdrucks gelegt. Diese Farbe ist aber nicht mehr die alte, auf Braun gemischte, sondern hat eine Kraft und Frische erreicht, wie sie uns aus früherer Zeit nicht erhalten ist, wie sie vielleicht nie gehandhabt wurde. Mir ist diese Böcklinstimmung in ihrer dekorativen Bedeutung zuerst durch Ludwig von Hofmann völlig klar gemacht worden. Ich weiß nicht, inwiefern er ihr Anreger ist, inwiefern er auf andere zurückgreift. Japan ist aber zweifellos der wichtigste unter diesen anderen gewesen. Jedenfalls aber steht ihm die Kunst der Plakate nahe, die Kunst, durch das Bild in die Ferne zu wirken, von weither die Aufmerksamkeit zu erregen.

Das ist etwas, was in den Augen der älteren Kritik so ziemlich der schlimmste Vorwurf ist, den man Hofmann machen kann. Denn das Plakat soll laut in die Menge hinausprechen; es muß daher Form und Farbe übertreiben; muß mit dem Geschmack der Massen rechnen. Heute ertragen die Künstler den Vorwurf solches zu erstreben mit größter Ruhe. Denn das Entwerfen von Plakaten ist zu einem Kunstzweig geworden, durch den man Ruhm erwerben kann. Sie wissen, daß die Kunst nicht ein Gesetz hat, sondern daß sie so reich und vielartig zu werden streben soll, wie die Natur.

Noch 1893 sagte ein englischer Kenner, es müsse als ein kindliches Unternehmen gelten, englische Plakate zu sammeln. Das ist zwar übertrieben, denn schon hatte der Seifensieder Pears durch Millais sich jenen Seifenblasen machenden Jungen malen lassen, der in Farbendruck hunderttausendfach vervielfältigt über die ganze

Welt verbreitet war. Es fehlte hier wie in Deutschland nicht an Versuchen, die Farbe dazu zu verwenden, um auf die gedruckten Anzeigen die Aufmerksamkeit zu lenken. Aber es blieb zumeist bei einer Nachahmung der Titelblätter für Bücher im Stil Holbeins und Jost Ammons, bei einer reichen Umrahmungsarchitektur, darein gestellten Figuren, bei einer Nachahmung der Öl- oder Wasserfarbenmalerei in Steindruck. Seither ist dies anders geworden. Nicht die Franzosen allein haben sich künstlerisch mit der Aufgabe beschäftigt, alle anderen Völker, auch die Deutschen, haben hier eingesetzt: Dresden gebührt wohl der Vorrang. Im Dresdener Kupferstichkabinett, unter Max Lehrs Leitung, entstand meines Wissens die erste deutsche Sammlung von Plakaten in öffentlichem Besitz, erkannte man zuerst öffentlich deren künstlerischen Werth an. Dem Maler August von Berlepsch in München, einem unermüdlichen Kämpfer für das Neue, einem Maler der zugleich einer der wenigen förderbaren Kritiker ist, einem jener die vielerlei können und die überall anregen, hat auch die Plakatkunst viel zu danken. Ebenso hat S. L. Sponzel in Dresden schriftstellerisch für diese Kunst gewirkt. Hier entstanden die ersten wirkungsvollen Plakate, die mit wenig schlichten Farben eine kraftvolle und weit hin leuchtende Wirkung gaben. Fischers Anschlag für die Handwerksausstellung zu Dresden 1896 war das erste Ergebnis der veränderten Auffassung, übertraf an jener Wirkung, die hier zu erstreben ist, die rein künstlerisch höher stehenden Anzeigen der Münchener Kunstausstellungen: Ein einfacher Gegenstand, der den Blick anlockt und ihn doch auch zum Verweilen zwingt. Gerade die Verschleierung mancher Einzelheiten war mit großem Geschick durchgeführt.

Neben den Japanern bereiteten die Engländer, die aus der Schule von William Morris, Walter Crane u. a. hervorgingen, den Umschwung vor. In den Jahren 1893 begannen namentlich die Berliner Leiter des Kunstgewerbes, Peter Jessen an der Spitze, auf die englische Kunst hinzuweisen. Im Jahre 1892 erschienen meine Aufsätze über die Britischen Prärafaeliten in Westermanns Monatsheften, nach Helfferichs Aufsätzen die ersten, die Deutschland mit dieser Kunst bekannt machten; seither sind Rosssetti und Burne

Jones in Deutschland wohlbekannte Künstler geworden, hat Crane einen tiefen Einfluß auch auf unser Schaffen erlangt. Die englischen Zeitschriften, namentlich das *Studio*, fanden bei uns zahlreiche Leser und Bewunderer. Der Erfolg der amerikanischen Anregungen, die man von der Weltausstellung in Chicago 1893 mit heimgebracht hatte, wirkte in ihnen entschieden nach. Auch die englische Kunst hatte in Japan starke Anlehnungen gemacht: Sie hatte diese mit dem heimischen Mittelalter stilistisch zu vereinen verstanden. In ihren letzten Forderungen aber war sie eine Kunst verfeinerter Handwerkslichkeit, und daher eine solche, die auf Stoff und gute Arbeit das höchste Gewicht legte: Sie schritt vom Formenreichtum zur Schlichtheit, von dem Brunken mit der Vielheit an Gebilden zur höchsten Vollendung in ruhiger Sachlichkeit fort. Aber immer noch wies sie auf Stil und wirklich war englischer Stil eine Zeit lang das Stichwort des deutschen Gewerbes. In Wien, wo man am alten Stil am längsten hielt, erscheint dies Stichwort noch lange den Veraltenden als ein aufrührerisches. Der neue Leiter des in tiefem Schlummer gefallenem Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, von Skala, ist noch 1898 besonders wegen seiner Liebe für englisches Gerät heftig angefeindet worden.

Die Wiener können sich beruhigen. Es ist diese Liebe nur ein Übergang. Es geht ein stark revolutionärer Zug durch das Kunstgewerbe, ähnlich jenem des malerischen Realismus. Einer der meist genannten Vertreter dieser Richtung, van de Velde, ist der Meinung, bevor man nicht das Gegenwärtige zerstöre, werde die Kunst in neuer Form nicht zum Licht aufsteigen; werde dem Boden der Arbeit die Blume nicht erblühen. Völliges Vergessen der alten Stile ist sein Grundsatz. Das verbrecherische Spiel des Lebens mit dem Tode, wie er jede Renaissance nennt, müsse der Verachtung anheimfallen. Die planmäßige Ausstoßung der alten Stilformen ist das Ziel der neuen Bewegung, der Grundsatz der ganzen Schule. Neu an ihr ist im Grunde nur die Entschiedenheit des Wollens, der absichtliche Bruch mit dem Alten. An den neuen Erzeugnissen ist denn auch kein Anklang an vergangene Stile mehr zu finden, das lange Erstrebte ist auch im Gewerbe erreicht; der tausendfach wiederholte Vorwurf,

daß unser Jahrhundert eigenen Stil nicht besitze, endlich am Schlusse zunichte gemacht!

Die Neue Kunst sucht neue Vorbilder, neue Anregungsmittel. Entweder sind dies die Blumen, Pflanzen und Tiere, die meist nur im Umriß gezeichnet, in ihre einfachsten Formen zerlegt werden; oder es sind einfache Schnörkel, gelegentlich blattartig sich verdickende, vielfach geschwungene Linien die Mittel, mit denen jetzt die Formen gebildet werden. Nur der in die Gänge des Linienwerkes und in die Massen gelegte Ausdruck soll zum Beschauer sprechen. Und er thut dies zweifellos für die, die sich in ihre Sprache einlebten, so sehr das Ganze Fernstehenden lächerlich erscheinen mag. Ob es möglich sei, durch sachlich sinnlose Linien Vorstellungen zu erwecken, ist meiner Ansicht nach eine ziemlich müßige Frage. Es spielen jetzt in den Zeitungen die Leute eine große Rolle, die aus den Schriftzügen die Artung des Menschen lesen oder doch lesen zu können glauben. Es giebt Bücher genug, die diese Kunst lehren. Wie Schrift im Grunde eine Zeichnung ist, und die Abweichungen des Einzelnen von der Lehre der Schreibvorlage, eigenartige Äußerung eines unbewußten Empfindens; wie daher für den Kenner das Mechanische, Bildmäßige, außerhalb des niedergeschriebenen Wortes Stehende der Schrift, Gedanken anregend wirkt, so kann zweifellos auch durch zeichnerisch beabsichtigte Linienführung von einem auf andere ein Gedanke, eine gemeinsame Empfindung übertragen werden. Es hat also wenig Zweck, über den Sinn der Linien zu streiten; gar keinen, ihnen diesen Sinn abzuspochen. Gelingt es durch sie, Gedanken zu übertragen, werden andere durch sie, sei es dumpf oder klar angeregt; so werden jene, die es nicht sind, ihnen nicht einreden können, die Anregung sei nicht vorhanden. Die Linie hat eben jetzt Bedeutung, denn sie spricht zu denen, die ihren Sinn zu lesen vermögen; sie ist eine künstlerisch lesbare Schrift geworden.

Wer je mit zehn Strichen das lustige und das traurige Schwein zeichnete, weiß, daß und wie die Linie redet. Sie thut es noch mehr und eindringlicher dort, wo sie in der Natur fest eingewurzelt Grund hat, wo man sie als Umriß einer bekannten Form empfindet. Da erscheint sie nicht als Willkür, sondern

innerlich bedingt, als gesetzmäßig. Und der Zug der Zeit geht darauf, aus der Psychologie diese Gesetzmäßigkeit zu erweisen, zu erklären, daß die symbolische Sprache der Linie eine allgemein verständliche, eine solche ist, die zu allen Zeiten sprach. Die eine Linie ist hart, die andere weich, eine baucht aus, die andere quillt hervor; sie wecken in uns Erinnerungen an naturbekannte Vorgänge, Beobachtungen, Gefühle. Wir empfinden uns hinein in die Linien, wir erwarten ihre Führung als eine innerlich notwendige. Ein Ding, das steht, muß einen Fuß haben; und ein Ding, das aufragt, muß einen Kopf haben; was vordringt muß spitz, was aufhält, zurückweist, breit sein. Man ist dem Umriß, der einfachsten Formdarstellung nachgegangen, der so lange vernachlässigt war, der Zeichnung durch den schlichten „Kontur“. Man sucht diesen sprechen zu lassen. Die Wurzel der Tanne schmiegt sich in knorriger Linie an den Felsen: Das ist ein verständlicher Gedanke für den Sockel eines aufsteigenden Gliedes. Man findet die ähnliche knorrig aus- und einspringende, straffe und doch biegsame Linie in der aufgestemmtten Branke des Löwen. Die Linie bedeutet also etwas, sie redet zu dem Kenner der Form, sie kann es vielleicht deutlicher als der stilisierte Ausdruck dieser Linie, das antike oder mittelalterliche Profil einer Säulenbasis. Wie höhnte man, als Jan Toorop, der aus Java stammende Niederländer, mit seinen eigentümlichen Linienträumereien auf der Münchener Ausstellung 1893 erschien. Man hielt sie wieder einmal für den vollendeten Unsinn, für das Ende der Kunst! Man entschuldigte ihn höchstens als Asiaten, da man sich ihn als einem unserem Geistesleben ganz Fremden vorstellte. Aber wie rasch änderte sich die Lage: Es ist bekannt, daß er der jungen Künstlerchaft Belgiens, der „Société des Vingt“ angehört, neben Ahnoppf, Ensor, Meunier, Ryffelberghe, daß er Henry de Groux' Freund, Whistlers und Burne Jones' Schüler ist, Morris und Ruskin ebenso wie Thomas a Kempis und Maeterlinck auf sich wirken ließ: Kein Wilder, sondern ein Überfeinerter, dessen Träumereien nicht von Unbeholfenheit, sondern von großstädtischer Nervosität ausgehen. Ihm geben die Linien Empfindungen wieder: Der Meid fährt in häßlichem Zickzack dahin, während Liebe in schönen Wellen sich ausbreitet; der Friede ist die Rundung, der

Streit die scharfe Beugung in der Bewegung. So reden die Linien den Beschauer an. Er beginnt sie zu verstehen, aufzuschauen, sie beginnen mitzusprechen. Jetzt schon beherrscht Doroops Art viel zeichnerische Federn. Die Linie sucht eigenen Ausdruck, sie wirkt formensymbolisch. Und die haben nicht mitzureden, die das Symbol nicht verstehen, denn sie sind nicht angeredet!

Auf den Geschmack unserer Zeit wirkten entschieden die Formen, die der Ingenieur erfand. Am Brückenbau wie am Hausbau hatte das Eisen sich in die Stilformen einpressen lassen müssen. Man hatte wieder gelernt, den Hammer zu handhaben, um das Eisen kunstvoll zu schmieden. Aber an Gittern und Gerät hatte man vom Lehrer, dem alten Gewerbe, auch die Kunstformen übernommen. Nun aber gab es neue Dinge, für die der alte Formenvorrat nicht reichte: Die Maschinen, die großen in der Fabrik, mehr noch die kleinem im Hause, die Nähmaschine, das Fahrrad, all die zahlreichen neuen Geräte, bei denen es allein darauf ankam, zweckmäßige Formen zu finden. Die Versuche der Gewerbekünstler, sie zu schmücken, mißlangen zumeist. Die alten Kunstformen erwiesen sich als zu spröde; die neuen Gebrauchsformen waren zu bewegt, zu eigenartig gewunden, um alter Kunstbehandlung sich einzufügen.

Jede Bauform, sagt Otto Wagner, ist aus der Werkform entstanden und nach und nach zur Kunstform geworden; daher werden neue Werkformen auch neue Kunstformen gebären müssen; wird die Fülle der neuen Anordnungen in unserer Zeit einen neuen Stil schaffen; daher ist es Aufgabe des Baukünstlers, aus der Werkform die Kunstform zu entwickeln. Das Werk des rechnerisch thätigen Ingenieurs wirkt unkünstlerisch, der Baukünstler muß die Form verständlich machen durch die Kunst. Diese Ansicht Wagners ist mit Recht von allen Seiten zurückgewiesen worden. Die Baukunst war bisher ganz unfähig, die Formen der Maschine, des eisernen Daches verständlich zu machen. Die Erklärungsversuche durch die Kunst haben dort lediglich als Ballast gewirkt. Aber die neuen Formen haben sich selbst verständlich zu machen gewußt und dem, was sich allein Kunst nannte, sehr entschieden widersprochen dadurch, daß sie dem von einem anderen Gebilde entlehnten Idealismus mit ihrer sachlich richtigen Eigenbildung

entgegentraten. Man kann heute nicht mehr gut leugnen, daß den Maschinen und den rein nach Nützlichkeitsgesetzen errichteten Werken eine Schönheit innewohne. Mir wenigstens gefällt ein Kriegsschiff und ein gut gebautes Fahrrad besser als so manches stilvolle Zinshaus oder ein Photographieständer in überladnem Rokoko.

Ich bin sogar der Meinung, daß man beide durch Verständlichmachen mittelst sogenannter Kunstformen lediglich entstellt, daß sie Gebilde der Menschenhand sind, die mit kluger Berücksichtigung des Zweckes und der zu seiner Erreichung nötigen Formen ein gewisses Liniengefühl verbinden, durch das dem Gefallen am besten gedient wird. Ob diese Linien berechnet oder ob sie, aus freier Hand gezeichnet, einer richtigen Erkenntnis des Notwendigen folgen, ist mir gleichgültig. Sie sind Äußerungen künstlerischen Geistes; und wir fallen wieder in den beschränkenden Kunsthochmut, der unserem Jahrhundert so viel schadete, wenn wir sie als nüchtern oder unkünstlerisch ablehnen.

Es ist ja auch nicht richtig, daß der Ingenieur seine Formen rechnerisch findet. Es ist seine Thätigkeit stets anfangs eine künstlerische. Er entwirft seine Gebilde aus dem Empfinden für deren innere Notwendigkeit heraus und sucht in der Rechnung lediglich die Bestätigung, die Probe für seinen Entwurf. Nicht die Begabung für Mathematik, sondern eine besondere Form des Künstlertums macht ihn zum großen Entdecker, zum Förderer in seinen Gebieten. Durch ihre innere Notwendigkeit, durch die Gewalt der aus ihnen sprechenden inneren Wahrheit überwältigen sie uns.

So ist's bei allen Gebilden, fallen sie nun in die große Kunst oder rein in das Gebiet der Zweckmäßigkeit. Man hat sich so sehr über die Kuppel auf dem Reichstagsgebäude aufgehalten: Thatsächlich handelt es sich um keine Kuppel, sondern um ein Glasdach. Über dem Verwaltungsgebäude der Weltausstellung in Chicago stand eine Kuppel, die über der Wölbung mit einer geraden Linie abschloß. Ich las in einer Besprechung des Baues, der europäische Beschauer habe mit gebieterischer Notwendigkeit eine Laterne darauf gewünscht. Nun haben erst seit St. Peter die Kuppeln Laternen. Für ältere Europäer galt die Notwendigkeit nicht; man hatte nicht die Empfindung daß solcher Abschluß der Kuppellinie nötig sei. Der Erbauer der Agia Sophia in Konstantinopel und des Pantheons

in Rom kamen ohne ihn aus. Bernini, der nach Michelangelo Schaffende, empfand aber die gebieterische Notwendigkeit, dem Pantheon Türme anzufügen. Man nannte sie später seine Eselsohren. Diese Notwendigkeit ist eben nichts als die Herrschaft der baulichen Redensart. Das Reichstagsgebäude hat eine Laterne, freilich eine von besonderer Art, meiner Ansicht nach einer der glücklichsten Teile des ganzen Werkes. Sie schließt das Glasdach über dem Sitzungssaal nach oben ab und hebt die Kaiserkrone hoch über diesen empor. Das Glasdach aber hat die Form eines solchen, und zwar scheint es mir sehr geschickt aus der Werkform entwickelt. Nur wer vor der feststehenden Redensart sich beugt, der fordert auch hier die Gestalt von St. Peter, eine Kuppel. Wer aber glaubt, daß auch das schönste Glasdach wie ein Glasdach aussehen müsse, der wird wohl auch meiner Ansicht sein, daß Wallot den rechten Ausdruck fand und daß sein Entwurf eine befreiende That ist. Denn so gewaltig Michelangelo uns gerade in seiner Kuppel erscheint, so wenig kann ich ihre Nachahmung, namentlich am falschen Platz für ein Heldenerkmal halten. Wenn aber erst Wallots Kuppel auf hundert Bauten nachgeahmt sein wird, dann wird man finden, daß es einfach selbstverständlich war, sie so und nicht kirchlich zu gestalten. Dann wird auch sie die gebieterische Notwendigkeit vorschreiben, auch sie als bauliche Redensart verwendet werden.

Ähnliches leistete H. Messel bei dem jetzt so gefeierten Bau eines Geschäftshauses in der Leipziger Straße in Berlin. Er vermied mehr die geschichtlichen Formen als Wallot und hat dadurch mehr den Beifall des Neuesten erreicht. Mir scheint dies minder wichtig als die Thatsache, daß eine nüchterne Anordnung, einfach und zweckmäßig durchgeführt, heute schon als schön selbst auf die Menge wirkt. Hätte Messel denselben Bau vor zwanzig Jahren errichtet, so würde er allgemein ausgelacht worden sein. Nicht etwa sind wir heute so sehr viel klüger und haben so sehr viel größere Künstler; nein, nur unsere Auffassung dessen, was schön ist, änderte sich: Das Nüchterne von gestern wird zum Geistreichen von morgen. Nicht wir haben künstlerisch die Werkform des Eisens besiegt, sondern diese hat uns besiegt und gezwungen, sie für schön zu nehmen, da sie verständlich und das Werk eines schaffenden Gedankens ist.

Ebenso mit den Kleingebilden. Als in München und in Dresden 1897 die Neue Kunst im Gewerbe hervortrat, „krySTALLISIRTER ZEITGEIST“ wie es damals hieß, glaubten wohl wenige, daß diese so sonderbar dreinschauende Art so rasch sich den Sieg erringen würde. Die freie Linie hat sich doch im Sturm die Welt erobert, wir werden ganz unter ihrem Einfluß stehend auf der Pariser Weltausstellung auftreten. Die hohe Vollendung, mit der Franz Stuck und Emanuel Seidl auf Ausstellungen und im eigenen Heim die Antike wieder zu beleben suchten, die ja durch den Spaten der Gelehrten so unendlich bereichert uns entgegentritt, die feinsinnige Form, die Friedrich Thiersch, K. Hocheder, Pfann und andere in der Wiederaufnahme alter Stile befundeten — sie alle deuteten schon auf einen inneren Umschwung. Sie waren formal wohl die alten, in der Stimmung suchten sie sich zu verjüngen. Ein neues Geschlecht von Künstlern nahm aber die Führung: Pankof, Obriß, Eckmann, Berlepsch, Riemerschmid, Dülfer, Gräbner, Christiansen, Groß und so viele, deren Namen jetzt in aller Mund ist, traten mit ganz neuen Formen hervor. Namentlich am Gerät. Die Neue Kunst macht bei diesem durchaus den Eindruck einer Übertragung der Eisenformen auf Holz. Henry van de Velde rühmt sich logisch, mathematisch zu arbeiten; das heißt, sich völlig beherrschen zu lassen von den Anforderungen des Baues und der Verwendung des Gegenstandes. Ein Franzose hat schon festgestellt, daß die schönheitliche Form sich berechnen, graphostatisch zeichnen lasse und zweifellos wird bald ein Deutscher diese Rechnung aufstellen. Denn die Dinge in Gesetze pferchen, bleibt stets uns vorbehalten! Der Eisenbau, einst für häßlich gehalten, wirkt jetzt auf die Beschauer als schön. Diese Schönheit wird nun schon in andere Kunst eingeführt. Die Form der Kurbelstange einer Maschine ist das Ergebnis einer Rechnung, sie ist logisch richtig. Ihre Form ist mithin das Ergebnis der modernen, wissenschaftlich begründeten Kunst. Es liegt ein gangbarer Weg vor uns, das Urteil über die Richtigkeit der Formen nicht auf die schwanke Grundlage des stilistisch Schönen, sondern auf die des mathematischen Beweises zu stellen. Hoffentlich wird er nie betreten! Wozu neue Gesetze?!

Ob diese Begründung der modernen Kunst schon irgendwo

ausgesprochen worden ist, weiß ich nicht. Sie liegt aber in der Luft und wird sich notwendig machen im Gegensatz zu der Phantastik, die den Gegenpol der Entwicklung bildet. Den Verteidigern der Neuen Kunst empfehle ich Opplers Schriften zur Durchsicht; sie werden dort vieles zur Beweisführung Passendes finden. Der Gedanke, allein durch die Werkform sich beherrschen zu lassen, war damals schon wirksam; in mancher Beziehung, namentlich hinsichtlich der Behandlung der Werkstoffe nach ihren eigenen Anforderungen war er vielleicht schärfer gefaßt, als heute; hinsichtlich der künstlerischen Kraft und namentlich hinsichtlich der damals nicht erstrebten stilistischen Freiheit ist man erfolgreich fortgeschritten.

Diese Kunst der formensymbolischen Linie ist also gewiß berechtigt. Es fragt sich nur, ob aus den Fingerspitzen der Nervösen eine Schaffensart hervorströmen wird, die die Masse des Volkes, die nach Gefunden, meinethwegen jenen roh Erscheinenden paßt. Ob diese Kunst der zarten Empfindung nicht sehr bald in der Hand der minder fein Befaiteten in eine Roheit verfallen wird, vor der die Erfinder zuerst mit Entsetzen fliehen werden. Ob diese Kunst eine Volkskunst zu werden vermag. Sehr viele Entwürfe und Schöpfungen der neuen Kunst zeugen von großer Begabung und wirken, wenn sie vielleicht auch den Altstilisten sehr häßlich erscheinen, doch auf die Modernen als schön. Und da die Jungen jung und die Alten alt sind, hat die Neue Kunst zweifellos die nächste Zukunft für sich.

Das Kommen dieser Kunst wurde im hohen Grade erleichtert durch die veränderte Stellung, die der Kritik hierbei zufiel. Die Tage scheinen vorüber, da dies Neue erst sich mühselig zur Anerkennung in der Öffentlichkeit durchzuarbeiten hatte. Die Schriftleitungen der Tagesblätter, und gaben sie sich im Staatsleben noch so fortschrittlich, betrachteten sie die Kunst auch noch so sehr als ein Gebiet der Stillstandes, des Ausruhens — sie mußten einlenken. Es genügte nicht mehr, nach dem Anhören einer neuen Musik die Augen zu verdrehen und zu seufzen: O Mozart, o Beethoven! In München und fast gleichzeitig in Berlin und Dresden fanden die modernen Vorkämpfer ihre Stütze in der Kritik. Paul Schumann hat in einem Kampfe, der ihm dauernd Dresden zum Dank verpflichtet, die Öffentlichkeit und mit ihr den Staat auf die völlige Ver-

umpfung der Kunstverhältnisse hingewiesen, wie sie die Vorherrschaft überalt gewordener Akademiker herbeigeführt hatte, unterstützt nur durch die wohlwollende Zustimmung der Kunstgelehrten, vor allem aber durch das mit Thatkraft und Umsicht von Ferdinand Avenarius geleitete Blatt: Der Kunstwart. Die geistige und sachliche Unabhängigkeit des Blattes, die es sich zu wahren wußte, und die räumliche Entfernung vom Getriebe der Werkstätten schufen ihm eine besondere Stellung. Unvergessen sollte die Reihe von Aufsätzen sein, durch die Julius Elias das Blatt in den Kampf für neue Kunst herüberzog, ebenso wie jene, durch die Paul Schulze-Naumburg für die Umgestaltung des bürgerlichen Hauses in deren Sinn eintrat.

Anderere Kunstzeitschriften suchten ihren Platz mitten inne zwischen den Parteien: Sie schrieben an den Kopf ihrer Spalten zwar, daß sie unparteiisch, jeder ehrlich nach Selbstäußerung strebenden Richtung gegenüber gerecht ihr kritisches Amt walten wollen. Als wenn dies je einem Manne möglich sei, als wenn die Gerechtigkeit durch eine Willenshandlung zu erzielen sei, dort wo es kein Recht giebt! Dem Geschick, mit dem der Darmstädter Verleger Alexander Koch dem vorwärts drängenden deutschen Geschmac durch eine eigens hierfür gegründete Zeitschrift diene, steht die von Bruckmann in München geleiteten Bestrebungen zur Seite, auch auf fremde Kunst das Auge zu lenken.

Der 1894 begründete „Pan“ sollte der Mittelpunkt dieser Bestrebungen werden, eine mit großen Hoffnungen begründete Zeitschrift, die auch ihrerseits der Kunst und dem Kunsturteil Freiheit versprach, wenn nur immer beide ernst gemeint seien. Zunächst empfing ihn zumeist nur Hohn: Auch Avenarius überkam ein Schütteln, ob solcher Sonderart. Aber man gewöhnte sich an die Sache. Der Pan blieb aber das Blatt jenes engeren Kreises von Kunstfreunden, die in den Leitern der Berliner Museen ihren Mittelpunkt verehren, einem Kreis, dem ich nie zugestrebte zu haben ich mich anschuldigen muß, obgleich auch dort die neueste Kunst mit Eifer und feinem Verständnis gepflegt wurde. Das was mich fernhielt war der Zug von Feinschmederei, der dem Pan eigen blieb: Der Pan ist mir schon recht, obgleich er ein Küpel

ist, aber für den geschickt frisierten Pan habe ich wenig Stimmung übrig.

Für Dresden war dann weiter Woldemar von Seidlitz' Auftreten entscheidend. Es ist eine seltene Erscheinung in Deutschland, daß die junge Kunst am Staate und ihren Vertretern eine zuverlässige Stütze findet. Man muß weit zurückgreifen in der deutschen Kunstgeschichte, um ähnliche Beispiele zu finden, man begegnet Verwandtem zur Zeit nur in Hessen-Darmstadt und in Baden. Sachsen dürfte zur Zeit das einzige Land sein, dessen Kunstverwaltung in den Händen von Männern ruht, bei denen sich die Liebe zur alten Kunst mit jener zu jedem aufstrebenden Neuen sich die Wage hält. Seidlitz steht als verständnisvoller Kunstgelehrter den Sammlungen vor, die wie kaum die eines anderen Staates alte und neue Kunst zugleich pflegen. Treus Albertinum, Woermanns Gemäldegalerie, Lehrs Kupferstichkabinett sind Sammlungen, wie sie in einer Eigenschaft kaum in Europa übertroffen werden: nämlich darin, daß sie das Neue zu erwerben wagen, ehe es von aller Welt anerkannt ist. Sie haben die Kühnheit des künstlerischen Blickes bisher nicht zu bereuen gehabt, trotz vieler Anfechtungen.

Von entscheidener Bedeutung ist aber vor allem das Wirken von Alfred Lichtwark. Der Leiter der Hamburger Kunsthalle ist wohl derjenige, der am planmäßigsten eine Volkskunst anstrebt. Als Kritiker von jeher einer der wenigen, die sich die Mühe gaben, sich vor dem Neuen selbst zu prüfen, statt dies kühl abzulehnen, ist er als öffentlicher Lehrer in der Kunst der Selbsterziehung zum Verständnis modernen Schaffens aufgetreten. Eifrig bemüht er sich für die Liebhaberkünste, die Photographie, um durch diese wieder auf das Sehen von Bildern im Leben hinzuleiten. Die einfachsten Dinge, wie den Blumenstrauß, die Gestaltung der Fenster und Thüren im Wohnhaus, nimmt er zum Vorwand belehrender Betrachtungen, ebenso wie die feinsten Erzeugnisse des Medaillenwesens sich seiner besonderen Fürsorge erfreuen. In den Sammlungen anderer Städte, zuletzt auch in Berlin, zeigten sich ähnliche Regungen.

Es ist erstaunlich, was die Photographie unter solcher Führung zu leisten beginnt. Wo sind die Zeiten, in denen man

fürchtete, sie werde die Kunst durch Realismus überwinden, sie ersetzen! Im Hamburger Museum, in den Photographie-Ausstellungen, sah ich Aufnahmen, die den umgekehrten Weg zeigen: Sorgfältig suchen die Photographen von der Naturabbildung, wie sie der Apparat ohne weiteres gab, zu einem Gestalten des Darzustellenden zu gelangen, ihr Gewerbe zur Kunst zu erheben. Benutzt der Maler jetzt die Photographie als Unterlage zum Arbeiten, lehrte sie ihm die vollkommene Sachlichkeit des Beobachtens und trachtete er daher über diese hinaus in das photographisch Undarstellbare, nämlich in die Stimmung einzudringen, so folgt ihm jetzt der Photograph auf sein Gebiet. Er bringt auf seinen Platten Bilder zuwege, von denen man glauben könne, sie seien nach der Leinwand, nicht nach der Natur aufgenommen. Er zwingt in seinen „Kasten“ den Malergeist hinein und läßt diesen in der Natur menschlich Empfundenes finden. Ganz unzweifelhaft ist das Übergewicht der Kunst über die Maschine festgehalten. Diese scheint berufen, die Wahrheit künstlerischer Gesichte zu bestätigen: Der Maler malt nicht Photographien, sondern die Photographie bringt Bilder hervor. Sie setzt ihre Realität beiseite, um Stimmung zu erzeugen.

Daß eine Neue Kunst möglich sei, daß ein Umbilden der Formen erreichbar ist und daß sich aus diesem eine seelische Befriedigung schöpfen lasse, dafür ist meines Ermessens schon heute der Beweis geliefert. Ob aber damit der Welt geholfen ist? Die Neuesten führen auch heute noch das französische Wort im Munde: *l'art pour l'art!* Es ist dies schwerlich mehr als ein Notschrei. Ihm entgegen steht der heftige Vorwurf, daß die Kunst sich dem Volk entfremde, daß sie von ihm nicht verstanden werde. Die Gänge und Gedanken der Neuen Kunst scheinen auch mir viel zu fein, als daß sie dieses Zusammenfassen aller zu einem Volksgeschmack herbeiführen könnten, nach dem wir so sehnsüchtig rufen hören.

Da ist des Grafen Tolstoi merkwürdiges Buch. Er verzweifelt am Wert der ganzen Kunst, weil sie nur für die Reichen, Müßigen da sei; er schlägt endlich vor, die Künstler sollten das werden, was wir Dilettanten nennen, der Künstlerstand solle beseitigt werden, damit die Künstelei schwinde. Die furchtbare Gewalt seiner Logik

ruft eine Wehe in unser ganzes Getriebe. Es erscheint ihm kaum so närrisch als verbrecherisch, weil es nicht jener Armen gedenkt, denen zu helfen, denen zu leben höchste Menschenpflicht sei. Rückbildung des ganzen Volkes zu einfachen Sitten, Rückbildung der Wissenschaften, der Künste! Solcher Klang zog schon einmal durch die Welt, wenn auch nach anderer Weise. Es war das Ziel Rousseaus. Das Glück, das er erträumte, kam nicht, aber es kam die Umwälzung, die dem modernen Leben die Bahnen öffnete.

Da ist Walter Crane, der Socialdemokrat, der jetzt an der Spitze der englischen Kunstlehranstalten steht. Der Gedanke, jedes Menschendasein auf gleiche Bedingungen zu begründen und die Arbeit zu organisieren, ist gewiß sehr ernst und groß. Ich verstehe wohl, daß dadurch eine Volkskunst erreichbar wäre, denn ich weiß sehr gut, daß eine solche nur dort blüht, wo eine Volkskultur besteht, nämlich eine Gemeinsamkeit der ganzen Volksmasse in wenigstens annähernder geistiger Bildung, in gleichen Gebräuchen, gleichen Lebenszielen. Daß nicht die Kunst die Kultur schafft, ist wohl jetzt keinem mehr zweifelhaft. Die Kunst ist vielmehr Ausdruck des Volkslebens und je stärker sich dieses in ein geistiges Oben und Unten scheidet, desto stärker muß dieser Unterschied in der Kunst sich zeigen. Der Zug der Zeit ging lange leider nicht auf Volkskunst aus, sondern gegen diese, auf Kunst des Unterrichteten im Gegensatz zu der der Unkundigen. Und selten trifft ein Unterrichteter den passenden Ton für die Unkundigen; seltener noch bleibt ein Unkundiger das, was er war, sobald er wirkliche Kunst zu bieten hat. Er reißt sich los von seinen Genossen und drängt sich in den Kreis der Oberen.

Da sind endlich die vielen deutschen Versuche, eine Volkskunst anzuregen. Der Hamburger Architekt Schwindrazheim dürfte der erste gewesen sein, der den Wunsch nach einer solchen in voller Klarheit aussprach. Unter Lichtwarks Führung griff der Gedanke um sich. Doch glaube ich nicht, daß wir in diesem Bestreben viel weiter gekommen sind.

Wie viel gute Vorsätze, den Bauern künstlerisch zu helfen, bei ihnen eine Volkskunst zu gründen oder bloß zu erhalten. Alois Kiegl hat sehr geistreich das Versängliche dieser Versuche dargestellt.

Sowie das Kapital sich in die Volkskunst einmengt, d. h. sowie der Bauer und die Bäuerin nicht bloß für den eigenen Bedarf ihrer Kunsterzeugnisse schaffen, wird die Volkskunst unwiderruflich eine Fabrikkunst werden, mag sie auch noch in der Bauernstube ausgeübt werden. Dem Bauer aber, dem billiger als er Waren schaffen kann, bis in den letzten Winkel der Welt, der Handel die Erzeugnisse der Maschine zuführt, dem kann der wohlgemeinte Rat der Kunstfreunde, beim Alten zu bleiben, nichts helfen; benutzen doch die Ratgeber selbst seine Erzeugnisse nicht; auch sie umgeben sich mit ihnen nur als mit unnützem Schmuck. Liefern die Städter den Bauern gar noch die Entwürfe, leiten sie ihn an, so verderben sie die Volkskunst erst vollends. Gegen die Gewalt der Verhältnisse ist nicht anzukämpfen.

Die Volkskunst im örtlichen Bauwesen zu erhalten, sind weitere Bestrebungen. Eine Anregung, die ich 1891 in der Vereinigung Berliner Architekten gab, führte zu meiner Freude dazu, daß in ganz Deutschland von den Architektenvereinen Aufnahmen der Bauernhäuser gefertigt werden, die demnächst der Öffentlichkeit übergeben werden sollen. Eine höchst wertvolle Stoffsammlung zur Kenntnis deutschen Volkstums, eine sehr erwünschte Ergänzung der vielen Darstellungen der städtischen Kunst aller Zeiten! Leider schwerlich viel mehr. Es wird sich erreichen lassen, daß die am grünen Tisch gemachten, für das alte deutsche Bauernhaus, diese Perle unserer Landschaft, so verderblichen Vorschriften der Polizei- und Brandversicherung endlich verständigeren Anordnungen weichen; es wird sich eine für das Land passendere Kunst finden lassen, als die von den Zöglingen der Baugewerbeschulen in die Dörfer geschleppte und dort ganz verrohnte stilistisch-städtische. Die sächsische Regierung hat durch Herausgabe von Entwürfen für Bauernhäuser nach dieser Hinsicht eine große Voraussicht und eine tiefe Erkenntnis ihrer Aufgabe gezeigt. Es wird durch die Organisation von Schulen sich mit der Zeit in die Masse des Volkes ein besseres Verständnis für die Darbietungen der Kunst erzielen lassen, namentlich wenn diese sich des wissenschaftlichen Zuges mehr und mehr entkleidet. Die Ausstellung von Schülerarbeiten sächsischer gewerblicher Lehranstalten, die 1898 in Dresden abgehalten wurde, mußte jeden mit

Erstaunen erfüllen über die riesige Masse sorgfamer Einzelarbeit, durch die in die weitesten Kreise Kunst getragen wird.

Einst hoffte man, wenn erst die billigeren Vervielfältigungsarten die Kunst der breiten Volksmenge zugänglich machen, daß dann diese für das Beste empfänglich werden würde. Noch nie gab es eine Zeit, in der jeder soviel Kunst sah als heute, in der wenigstens jeder soviel Kunst sehen kann, wenn er nur will. Immer neue Vorschläge treten hervor, das Beste, was zu allen Zeiten geschaffen wurde in die Massen zu tragen, immer finden sie willige Aufnahme. Das Streben, das Volk zur Kunst zu erziehen, ist zweifellos ernst und fruchtbar. Die größten Aufgaben stehen ihr freilich noch bevor. Es ist mit dem jetzt üblichen Zeichnenunterricht auf den Schulen nicht gethan, nicht mit seinem Umfang und noch weniger mit der Lehrart.

Auf die Schäden dieser hingewiesen zu haben, und zwar wieder an dem Beispiele Japans belehrend, ist eines der Verdienste Hirths. Der Lehrervereinigung für die Pflege der künstlerischen Bildung in Hamburg ist es zu danken, daß der Unterricht die erkannten Schäden zu überwinden bemüht ist, daß er begonnen hat, in die jammervolle „Systematik“ unserer Zeichenlehrer Bresche zu legen. Während jeder Schulmann das Schreiben lehrt, indem er zugleich den Zweck des Buchstabens erklärt und sofort zum Ziel des Schreibens, nämlich zum Ausdruck des Wortes, des Begriffes hinlenkt, heißt es beim Zeichnenunterricht, daß die Ausbildung der Hand und des Schönheitsgefühles dem eigentlichen Zwecke, dem zeichnerischen Ausdruck eines Begriffes, dem Bilde, vorher gehen müsse. Das Kind zeichnet von den jüngsten Jahren an im hohen Grade idealistisch, läßt das ihm zufällig Erscheinende im Bilde fort und giebt dies nicht nach der Ansicht, in der es im Augenblicke vor ihm steht, sondern nach einer im Kinde fertigen Vorstellung. Wenigstens geht meine Beobachtung dahin, daß ein Kind niemals den Gegenstand nach der Natur abzeichnet, sondern ohne einen Blick auf ihn zu thun, das zu Papier bringt, was es vom Gegenstande im Gedächtnis hat. Der Mensch wird daher immer von vorn gezeichnet, immer mit seitlich stehenden Füßen. Jeder Strich des Kindes spricht aber, jede Linie hat ihm eine Bedeutung.

Statt nun hier einzusehen und aus den kindlichen Vorstellungen

heraus, die ja mit dem neunten, zehnten Jahr schon kritisch zu werden und durch strengere Beobachtung sich selbst zu verbessern beginnen, des Weitern zu bauen, haben unsere Schulmänner eingeführt, das Kind gerade Linien, Rechtecke, Sterne zeichnen zu lassen, weil diese angeblich die Hand üben. Und so geht's Jahre lang fort; Jahre lang wird dem Kinde eingebläut, Zweck des Zeichnens ist gar nicht das Bild, sondern eine gewisse Handfertigkeit: Warum lassen sie denn nicht auch im Schreiben die Kinder ebenso lange Buchstaben malen, schöne Striche und Schwünge; warum sieht hier jeder, daß die blöde Systematik das Kind mit Haß gegen das Zeichnen, gegen die Kunst erfüllt. Man lasse die Blätter, die von unseren Kindern gefordert werden, von bewährten Künstlern zeichnen. Sie werden überraschend ungeschickt ausfallen. Der Meister, der dem wunderbar feinen Zug der Linie genau zu folgen weiß, den ein Frauenarm bildet, kann so leicht keine Gerade ziehen. Denn diese ist die leerste, unempfundenste Linie, daher die ertötendste, die schwerste.

Wenn dann schulmeisterlich das Schönheitsgefühl geweckt werden soll, geschieht dies durch das Zeichnen von stilisierten Blättern, von Palmetten und sonstigem Stilfram. Ich habe so manche Schulausstellungen und in diesen viel hunderte solcher Zeichnungen gesehen. Aber es wurde bei mir durch sie kein Schönheitsgefühl geweckt, wohl aber ein bitterer Zorn auf die Verkümmernng dessen, was an künstlerischem Trieb in unserem Volke ist, durch eine so arg am systematisch geflochtenen Zopf leidende Schule.

Wir Lehrer an den technischen Hochschulen fühlen die Rückwirkung dieses schlechten Unterrichts an den Volks- und Mittelschulen am bittersten. Das was den jungen Leuten vor allem fehlt, ist, was sie schon mit acht Jahren konnten: Nämlich das Darstellen dessen, was sie an Form erkannt haben, durch die perspektivische Handzeichnung; die Fähigkeit, ihren Gedanken zeichnerischen Ausdruck zu geben, die Dinge in der Natur räumlich zu sehen.

Dies aber zu erreichen müßten wir noch ganz andere Fortschritte machen, als die Umbildung des Zeichenunterrichts im Sinn der Hamburger Lehrervereinigung. Wir müßten im allgemeinen, in unserer Gesamtbildung jene „Wendung zur Kunst“ sich voll-

ziehen, die Rembrandt als Erzieher ankündete. Unter Kunst ist hier zu verstehen, was aus dem Können kommt, im Gegensatz zur Wissenschaft. Die Schulbildung, wie sie auf den Gymnasien gelehrt wird, ist geeignet als Vorstufe für die gelehrten Berufe der Universität. Sie ist es wohl nur in beschränktem Sinn: Man muß die Schulprogramme des vorigen Jahrhunderts einsehen, um zu sehen, wie fernab damals der lateinische Unterricht von dem ertötenden grammatikalischen Betriebe stand, der jetzt selbst für unsere Realschüler für unerlässlich gilt. Damals bildete das Gymnasium Leute, die ihren Horaz und Cicero lasen, sich zum Genusse. Damals lehrte die Schule das, was die Geister unseres Volkes beschäftigte; sie war eine wirkliche Vorbereitung für das Leben im Kreise der Besten, die ihre höchsten Ziele in den Alten verkörpert sahen, die diese ihren Kindern zu übertragen wünschten. Jetzt aber ist dies gar nicht mehr der Zweck des altsprachlichen Unterrichts, sondern die Geistesarbeit beim Erlernen aller grammatikalischer Schwierigkeiten, der Zwang zum Aufpassen, die Herstellung der formalen Schlagfertigkeit im Übersetzen des ganzen Regelmüßigen, das wird als eigentlicher Grund, als Geistesbildung gerühmt, als die angeblich einzige Möglichkeit, scharf denkende Menschen heranzuziehen.

Nicht die Juristen sind es, die heute der Entwicklung des Deutschtums und der bildenden Kraft in ihm widerstehen: Wer genau hinschaut, erkennt sehr deutlich das unter ihnen herrschende Streben, sich aus der Verkümmertum herauszureißen, sich in die neuen Verhältnisse einzuleben; in den Regierungen nicht nur die aufgespeicherten Akten zu erledigen, sondern wirklich ihr Amt zu verwalten; in den Gerichten nicht nur Recht zu sprechen, sondern das Leben zu erkennen. Das mächtig flutende Volkstum zwingt auch sie aus der Enge heraus. Der schlimmste Bohrwurm, der im Kernholz deutscher Bildung behaglich sitzt, ist zweifellos jetzt der Philologe, der Schulgewaltige, der auch noch der einzige ist, der dem „Nichtfachmann“ das Verständnis zum Mitreden abspricht. Vielleicht mit Recht. Denn für einen, der nicht von Jugend auf unser Schulprogramm eingefuchst ist, wird es thatsächlich unmöglich, diesen Berg von Vorurteil zu verstehen und zu würdigen. Und solange die Lehrer ausschließlich oder doch vorwiegend philologisch aus-

gebildet werden, ist auch wenige Hoffnung, daß in die Schule ein neuer Geist komme.

Die Schule ist der Hort des entlehnten Idealismus, jener Freude an Dingen, die zwecklos für uns sind und gefeiert werden, weil sie einst andere Zwecke hatten. Es war ein Sieg des endenden Jahrhunderts, daß man den technischen Hochschulen gleichen Rang mit den Universitäten geben mußte, nachdem die Techniker langsam, Schritt für Schritt sich im öffentlichen Leben eine Stellung nach der anderen erobert hatten. Man macht es ihnen nicht leicht. Ihr Kampf mit den Juristen um den Einfluß in der Verwaltung ist hart, aber er stählt die Kraft. Der Sieg, der darin liegt, daß jeder Entwicklungsgang zur Höhe des Einflusses im öffentlichen Leben führen kann, oder richtiger: daß der Mann, nicht sein Schulweg die Entscheidung bringt, dieser Sieg wird sicher erfochten werden. Er wird auch bewirken, daß in die Finsternis der Gymnasien Licht kommt, daß auch dort der Herrschaft des Wissens, soweit es Selbstzweck ist, ein Ende bereitet wird, jener Herrschaft, die ihre lächerlichste Seite darin hat, daß heute noch nur der für befähigt zu höherer Bildung und höherem Amt gilt, der die alten Sprachen kennt: Das heißt nicht etwa sie spricht, nicht etwa ihren Geist erfaßte, noch weniger den Geist ihrer Völker; sondern der in der Grammatik hinreichend bewandert ist. Wenn diese Schulsucherei ihr Ende erreicht hat, dann wird der Kunst eine breitere Grundlage im Volke sich bieten, dann werden die Bestrebungen für Erziehung des Volkes zur Kunst, für Tränkung der Massen mit Kunst erfolgreicher sein. Es wird auf einmal Zeit da sein, die Kinder in ihr eigenes Jahrhundert einzuführen und in dessen große Ziele.

Von der Verbreitung der jetzt auf dem Markt befindlichen Kunstwerke, von einer weiteren Demokratisierung für die Kunst neue Erfolge zu erwarten, haben wohl alle verlernt, die mit arbeiteten am Werke. Ihr Zug ist unbedingt aristokratisch, ihre Kräfte liegen in den Wenigen, den Starken, den Einzelnen. Ein Volk von Meistern ist nicht zu erhoffen, wohl aber ein Volk, das seine Meister versteht, das sie bewundert, ihnen geistig gehorcht, sich an ihnen erhebt; das sich ihnen nähert, mit ihnen aus dem Born der Fülle trinkt. Die Kunst kann allen einen heilsamen

Trunk geben. Der Gedanke, daß ein künstlerisches Zeitalter das wissenschaftliche zu ersetzen beginne, und daß darin ein geistiger Fortschritt, ein Schritt zum Frieden, zur Einheit zu begrüßen sei, bricht sich mehr und mehr Bahn.

Schwerlich aber wird die Kunst das Volk zu erziehen vermögen. Sie ist die Frucht des Volksgeistes, nicht sein Nährboden. Wie das Volk ist, wird die Kunst sein. Das Verständnis zwischen unten und oben ist in unserem Jahrhundert inniger geworden; trotz socialer Kämpfe haben wir uns geistig genähert; die Stände rückten zusammen, die Schulung durch ein reicheres Volksleben hat die schwere Scheidung in der Zeit unserer staatlichen Schwäche zu überwinden begonnen, jene Zeit gelehrtester Philosophie hier und der tiefsten Unwissenheit dort.

Große Aufgaben hinterlassen wir dem kommenden Jahrhundert. Es soll uns wieder die geistige Einheit, das Volk in der Gemeinsamkeit der Ziele schaffen, dessen wir verlustig gingen. Nicht durch Anhäufen von Wissen, nicht durch starres Festhalten am Alten, nicht durch Hasten nach Neuem wird das möglich sein, sondern durch starke Arbeit an uns selbst. Das Ziel dieser sollte für alle gleich sein: Für den der malt oder bildet, baut oder schreibt. Wir, die besser Unterrichteten, sollen suchen allen verständlich zu werden; wir sollen allen ermöglichen, sich zum Verständnis dessen zu erheben, was wahr, groß, hoffnungsreich ist; was geistig erhebt, sittlich stärkt, unsere Beziehungen zum Ewigen klärt, uns in einem Glauben an das Höchste vereint.

Das Höchste ist einfach, die Wahrheit ist immer schlicht. Wenn es uns gelingt, in Form und Inhalt reich und zugleich schlicht zu werden, dann werden wir eine Kunst schaffen lernen, die eine Versöhnung darzustellen vermag; die ein geistiges Gut aller werden kann; die eine Gemeinschaft des ganzen deutschen Volkes in sich birgt. Plattheit und Verstiegenheit, Roheit und Verbildung, Unwissen und Überwissen, Seichtheit in Glauben und Nichtglauben, Enge und Anmaßung in der Wissenschaft — all dies sind Folgen des Mangels einheitlicher Lebensweisheit und Lebensform, sind Kinder der trennenden Mächte. Zu Anfang unseres Jahrhunderts war die Aufklärung, an sich eine so edle Geistesrichtung, zum Feind

der Vertiefung geworden. Die Platttheit ist in anderer Form wieder-
gekehrt: Am Ende des Jahrhunderts ist's der Idealismus, das
Ding, für das wir Deutsche nicht einmal einen deutschen Namen
haben. Nicht Idealismus thut uns not, sondern bürgerliche
Tugend: Treue, Aufrichtigkeit, Opferbereitschaft, Kraft, Klarheit im
Wollen. Das Streben muß auf ein Inneres, nicht auf ein Äußeres
gerichtet sein, auf die Ausbildung alles Großen und Guten in
uns, nicht einem Begriff, einer Vorstellung des vermeintlich Besseren
in einer Welt des Gedankens nachjagen. Jedem Menschen gab
Gott Kräfte auf den Lebensweg, besondere Gaben. Sie zur Voll-
endung führen und damit dem Ganzen nützen, aus Eigenem ein
der Allgemeinheit Dienendes schaffen — das ist die Aufgabe der
Zukunft!

Die 1. Auflage vollendet Dresden den 7. Februar 1899.

Die 2. Auflage vollendet Dresden den 7. Februar 1900.